Dr. Sárosi György

Brácsa – mélyhegedű hangszeres

tanításmódszertani jegyzet

Dr. Sárosi György

Brácsa – mélyhegedű hangszeres tanításmódszertani jegyzet

szerző

Dr. Sárosi György

hegedűtanár és mélyhegedű művésztanár
egyetemi docens

Brácsa – mélyhegedű hangszeres

tanításmódszertani jegyzet

szerkesztő

dr. habil. Vas Bence

2015

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar

Zeneművészeti Intézet

nyelvi lektor:
Sipos Erzsébet
Kertészné Márky Gabriella

szakmai lektor: **dr. habil. Ludmány Emil**

szerkesztő: **dr. habil. Vas Bence**

felelős kiadó és vezető: **dr. habil. Vas Bence**
PTE Művészeti Kar Zeneművészeti Intézet
H-7630 Pécs, Zsolnay Vilmos u. 16.

tipográfia: **molnARTamás**

kottagrafika: **Fábián Pál Tamás**

A kiadvány jogvédelem alatt áll!
A szerzői jog jogosultjának engedélye nélkül a kiadvány egyetlen része sem többszörözhető és vihető át semmilyen formában és eszközökkel, sem mechanikus, sem pedig elektronikus úton, kivéve, ha kiadó engedélyezi.

TÁMOP-4.1.2.B.2-13/1-2013-0012. számon, a
„Szakmai tanárképzés országos módszertani- és képzésfejlesztése”

digitális kiadvány
ISBN: 978-963-642-767-2

Tartalomjegyzék

A szerkesztő előszava 11

Zenepedagógia 15

Hangszerválasztás 17
A brácsatanulás szintjeiről 17
A brácsatanulás sajátos igényei 17
A tehetség kiválasztása és az alkalmasság kérdése. Kikből lesznek brácsás növendékek? 18
A hangszertanuláshoz kapcsolódó motiváció fenntarthatóságáról 19

A hangszeres előadás különböző formáira és alkalmaira való felkészülés 20
A hangszeres előadás különböző formái 20
Felkészülés a hangversenyekre 21
Zenei versenyeken való részvétel fontosságáról 21
A hangversenyeken és zenei versenyeken nyújtott teljesítmény értékelése 22
Hangverseny-látogatásra, zenehallgatásra nevelés 22

A kamarazenélés elvéről és gyakorlatáról 23
Tanári szólammal ellátott gyakorlatok és kompozíciók 23
Kamaraművek a duótól a vonósnégyesig 24

A siker elérésének és a kudarc megelőzésének kérdésköre 26
A sikerélmény jelentősége 26
A lámpaláz és egyéb stresszes állapotok csökkentésének lehetőségei 26

Foglalkozási ártalmak 28

A zenetanár személyiségéről és a tanári kiégés veszélyeiről 31

A pályakezdők segítése 32

Tanításmódszertan 35

Brácsatanulmányok kezdése 37
A hangszerrel való találkozás 37
Auditív tanítási módszer 37
Az auditív tanulásra felhasználható anyagok 38
A hangszer súlyának kimérése 39
Az alt-kulcs olvasása és tanulása 39
A brácsakulcs olvasásának hangszeres gyakorlata 40
Hangképzési előkészítő feladatok 40
Technikai gyakorlatoktól a kamarazenéig 41

Test- és hangszertartási kérdések 41
Hangszertartási egyensúly kialakítása 41
A hangszertartási egyensúly kialakításának eszközei 41
A párna nélküli játékmód 42
A testtartás kialakításának konkrét feladatai 43
A testtartás hangszertartási vonatkozásai 43

A bal kéz mozgásai 44
Ujjgyakorlatok 44
Fekvésjáték 46
Fekvésváltás 47
A húrsík-játék és a húrváltás technikája 49
A nyújtás 49
A skálázás 50
A vibrató jelentőségéről 52
Vibrató típusok 53

A jobb kéz mozgásai 54
A felkar mozgásai 54
Az alkar és a könyök mozgásai 54
A csukló mozgásai 55
Az ujjak mozgásai 55
Az ujjak szerepe a vonótartásban 56
A vonóvezetés 57
A vonóváltás 58
Húrsík-játék, húrváltás 58

Az etűdök 60
Az etűdök szerepéről 60
Az etűdök didaktikai szempontú elemzése 60

A vonásnemek 63
A vonásnemek tanulási és fejlesztési lehetőségei 63
Az alapvonások 63
Különleges vonások és vonás-effektusok 66

A hangszeres gyakorlás 68
A gyakorlásról általában 68
A gyakorlás előkészítése 69
A bejátszás 70
Ujjgyakorlatok 71
Skála 71
Etűdök 72

Az előadási darabok megközelítése 73
Az előadási darabok kiválasztása 73
A gyakorlandó anyag teljes körű megismerése 73
Fejben történő gyakorlás 74
A hangszeres átjátszás, blattolás 74
A hallás utáni játék technikája 75
A gyakorlás konkrét feladatainak meghatározása 75

A két kéz koordinációja 76
A gyakorlás egy-szempontú elve 77
A zenei értelmezés, a vonó lélegzése 78
A jó zenei előadás 78

Függelék 81

A brácsa/viola rövid fejlődéstörténete 83
Korai időszak 83
A viola-család különlegességei, tenorviolák és viola d'amore 85
Brácsa a barokk korszakban 85
Brácsa a korai klasszikában 85
Brácsa a bécsi klasszikus zene korában 86
Brácsa a romantika korában 87
Brácsa a 20-21. század zenéjében 87

Jelentős brácsás személyiségek 89
Jelentős magyar brácsás személyiségek 89

Ismert külföldi brácsás személyiségek 90
Hegedűsök, akik szoktak brácsázni 90
Híres brácsisták arcképei 91

Brácsára-váltási történetek 92

Brácsatanulmányokra ajánlott anyag, összhangban az érvényben lévő alapfokú és középfokú tantervvel 93
Hangszeres iskolák és népzenei gyűjtemények 93
Ujjgyakorlatok, technikai gyakorlatok, hangsoriskolák 93
Etűdök, etűdgyűjtemények 93
Hangversenydarabok 94
Szóló darabok 95
Zongorakíséretes művek 95
Versenyművek, koncertek 95
Kamarazene 96
Feldolgozandó anyagmennyiség a tanterv ajánlásai alapján 96

Bibliográfia 99
internetes források: 103

szerző
Dr. Sárosi György

A szerkesztő előszava

Tisztelt olvasó!

Jelen kiadványunkkal, valamint a többi tanításmódszertani jegyzettel, zenepedagógiai és zenepszichológiai tankönyvvel, melyet e program keretében bocsátunk most közre az a célunk, hogy a kezdő zenetanárokat és a zenetanári pályára készülő egyetemi hallgatókat segítsük a zenepedagógusi szerepük és a zenetanári identitásuk kialakulásában. Szakmai segítséget adjunk elméleti és gyakorlati megközelítésből is ezirányú munkájukhoz.

Kutatások szerint (Pais Ella 2013[1]) a kívánatosnak vélt tanári kompetenciák területén az öt éve a tanári pályán lévők csoportja sokkal homogénebb és jobb paramétereket mutat, mint a jelenleg egyetemi tanulmányaikat folytató tanárszakos hallgatóké. Ez persze nem meglepő, hiszen az egyetem még mindig alapvetően az elméleti és szakmai tudás erősítésén fáradozik – márcsak a kormányrendeletekben meghatározott követelmények miatt is –, de kimondhatjuk, hogy jó zenepedagógussá csak a tanítás közben válhat az ember. Ez nem azt jelenti, hogy az egyetemen szerzett tudásra ne lenne szükség, sőt sokkal inkább azt mondjuk, hogy az egyetem erős elméleti és gyakorlati felkészítése nélkül a pedagógussá érés nem valósulhat meg maradéktalanul. Ennek ellenére a kutatások fényében feladatunknak látjuk, hogy egytemi képzésünket oly módon és mértékben alakítsuk át, hogy a pedagógussá válás, a pedagógusi identitás kialakulása – a kívánatos kompetenciák területén – már az egyetemen elkezdődjön. Koncepciónk jegyében az osztatlan képzésben Pécsett már az első szemeszterben bevezettük a zenetanári identitás kurzust, mely feladata a hallgatók figyelmének, érdeklődésének felébresztése e problémakör iránt. Az is jól látható, hogy az elméleti tudás és szakmai felvértezettség mellett a pedagógiai és szakmódszertani ismeretek valódi integritása az iskolai gyakorlatokon kezdődik meg. Örvendetes, hogy az új tanárképzésben bevezetésre került az egy éves egyéni összefüggő iskolai gyakorlat (korábban fél év), mely valódi terepet biztosít a hallgatók számára, hogy a tanári szerepük tudatában megkezdhessék a pedagógussá válás valódi folyamatát. Ebben az új helyzetben meghatározó súlyt kap a mentor tevékenysége. Stratégiánk kiemelkedő területe volt tehát a zenei mentortanári képzés elindítása is. A mentori szerepre való felkészítés a művészeti iskolák részéről, míg tananyagfejlesztés és képzési szerkezet átalakítása pedig az egyetem részéről fontos és elkerülhetetlen feladat volt. Jelen jegyzetsorozatunk és tankönyvkiadásunk e folyamat szerves részeként valósult meg.

Két egymástól eltérő koncepció mentén születtek meg tananyagaink. Az egyik az elméleti képzésünket erősítendő (zenepedagógia tankönyv és zenepszichológia tankönyv szöveggyűjteménnyel), míg a másik – a hangszeres tanításmódszertani jegyzetek sora – a képzésünk gyakorlati oldalát támogatandó jött létre.

Ez a szemlélet határozta meg a jegyzetek belső tartalmának kialakítását is. A szerzőket arra kértük, hogy két fejezetbe csoportosítsák gondolataikat. Az első fejezet ne tankönyv jellegű „elmélet szagú" írás legyen, hanem sokkal inkább reflektív, az elmúlt évtizedeiket lényegileg összefoglaló egyéni vallomás. Ez indokolja az erős szubjektivitást és a stílust, mely sokkal inkább esszé vagy interjú kötetbe való lehetne, ám meggyőződésünk, hogy az első fejezetek így megvalósult nyelvezete és sokszínűsége jobban segíti az olvasót megérteni a zenepedagógusi pálya összetettségét, szépségeit és feladatait, végső soron a zenepedagógusi identitásuk kialakulását esetleg fejlődését.

A jegyzetek második fejezete pedig gyakorlati útmutatóként szolgál arra, hogy a végzős egyetemista hallgatónk zenetanárként tanításmódszertani szempontból hogyan építse fel tudása átadását és a zeneiskolai nebulóval való közös életét.

Oktatóink körében, de a zeneiskolákban dolgozó kollégák köreben is időnként problémát jelent a szakmódszertani és a tanításmódszertani ismeretek megkülönböztetése. Bár egyszerűnek látszik, demégsem az. A *mit* tanítok és *hogyan* csak egymásba fonódva, egyszerre értelmezhető. Arányait tekintve ismét csak erős szubjektivitással valósítható meg. Jól látható ez a különböző jegyzeteket olvasva. Az ebből fakadó különbözőségek tehát részben törvényszerűek voltak, részben pedig arra

1 Pais Ella Regina(2013): Alapvetések a Z generáció tudomány-kommunikációjához-Tanulmány. TÁMOP-4.2.3-12/1/KONV-2012-0016 Tudomány-kommunikáció a Z generációnak.Digitális tanulmány. URL:http//www.zgeneracio.hu/ getDocument/1391

utalnak, hogy sok évtizedes sikeres pedagógusi pályával bíró erős tanáregyéniségek írták őket úgy, ahogy számukra fontosnak, működőnek és hatékonynak bizonyult. A kérdést végül úgy oldottuk meg, hogy a jegyzetek lektorául szaktanárainkat kértük fel úgy, hogy a közös munka során egységes szakmai tartalom alakulhasson ki egy-egy jegyzeten belül.

A jegyzetsorozat azonban további lehetőségeket is nyújt az olvasó számára abban az esetben, hanem csak a saját, hanem a többi hangszerhez tartozót is tanulmányozza. Különösen így van ez az első fejezetekkel. Ugyanis hasonlatos ez az eset ahhoz, ahogy a digitális technika filmezésben való térhódítása előtt a rajzfilmeket készítették. Egy-egy átlátszó fóliára a teljes kép csak egy részletét festették fel, mondjuk a háttér egy részét. Más fóliákon a szereplő, ismét másokon a távolabbi háttér, megint másokon például a szereplő szája volt csak látható. Amikor képkockánként lefotózták a végső filmet, akkor ezeknek a rétegeknek egymás alá helyezésével állították össze a teljes képet. Apró változtatások ismételt fotózásával pedig magát a mozgás illúzióját keltették. Hasonlóan e jegyzetek olvasásakor is az a benyomásunk alakulhat ki, hogy ezek egymásra vetítésével láthatunk teljes képet a zenepedagógusi létről. Az azonosságok felerősítik egymást, míg a különbségek – viszonylag kevés van belőlük – tompítják és árnyaltabbá teszik az összképet. E fejezetek együtteséből sokkal inkább kisejlik az a bonyolultság, mely e munka nehézségét és szépségét egyszerre jelenti.

Nem is igazán leírható az írás hagyományos módszereivel – még James Joyce írásait hagyományosnak tekintve sem – az a szimultán összetettség, ami egy zeneórát jellemez. A legszélsőségesebb esetben csak szakmódszertani, vagy csak lelkigondozói, csak mentori tudását használja a tanár (bár ezek a legkönnyebb esetek), sokkal inkább jellemző, hogy ez is, az is része az adott pillanatnak, és a tanári tapasztalat, a tudás, a pszichológiai érzék az, amely miatt egy szemvillanás alatt dönt – és a jó tanár leginkább jól –, hogy akkor és ott tudása mely rétegéből mit fog mozgósítani. Ennek a művész és pedagógus számára misztikus, a pszichológus számára rettentően erős cognitív tevékenységnek az eredménye lesz, lehet a zenetanár és növendéke közöttti dinamikus kapcsolat állandó egyensúlyban tartása. Az olvasó számára a jegyzetek egészét olvasva derenghet fel ennek az egyensúlyozó művészetnek a varázsa.

Végezetül tehát mindenkinek javasoljuk, hogy ezen írásokat olvassa végig, és tesszük ezt annak reményében, hogy ezáltal valós képet kaphatnak a sokszínű, gazdag zenepedagógusi pályáról és elkötelezettségük e hivatás irányába tovább erősödik.

Vas Bence

Zenepedagógia

Hangszerválasztás

A zenét szerető emberek és gyerekeik, ha hangszeren szeretnének tanulni, általában az ismertebb és népszerűbb hangszerek közül választanak. A vonós hangszerek esetében ez a hegedű vagy a cselló. A hangszercsalád másik két tagja, a brácsa és a nagybőgő kevésbé ismert, még a zenét szeretők és hangversenyre járók is csak felületesen ismerik ezeket a hangszereket. Ezért jegyzetünk egyik fontos célja, hogy *megismertesse* és *népszerűsítse* a brácsát és a brácsatanulást, valamint szakmai segítséget nyújtson módszertani és didaktikai kérdésekben a hangszert tanítóknak és növendékeiknek.

A brácsa, mint a vonós-hangszercsalád altregiszterének hangszere, tanulmányi szempontból nem *kezdő* hangszer. Akik tehát ezzel a hangszerrel szeretnének foglalkozni, bár különböző életkorokban, de csak bizonyos hegedűs tapasztalat megszerzésével válthatnak brácsára. Ha megvizsgáljuk a brácsisták zenei múltját, akkor megfigyelhetjük, hogy szinte mindenki hegedűs előtanulmányok után érkezik el a brácsához. Vannak, akik néhány éves alapfokú tanulmányok után kezdenek brácsázni, de olyanok is akadnak, akik sokkal később döntenek úgy, hogy hangszert váltanak. Közülük többen rendelkeznek hegedűművészi, hegedűtanári végzettséggel, de vannak közöttük olyan kivételes képességekkel rendelkezők is, akik mindkét hangszert egyenrangúan kezelik.

A hangszerváltáshoz az indíttatás is többféle lehet: tanári, baráti vagy szülői, de a növendékek többsége esetében a brácsának a hegedűnél mélyebb hangfekvése, sötétebb tónusa jelenti azt a különlegességet, ami vonzóvá teszi az új hangszert.

Az emberi test fizikai paraméterei sem elhanyagolhatóak, hiszen az átlagosnál nagyobb testméret szükséges a brácsa könnyű kezeléséhez. A választást befolyásolhatja a hangszertanári megérzés is azzal kapcsolatosan, hogy ezen a hangszeren több sikerélmény érheti a tanulót. Egy széleskörű tapasztalattal rendelkező tanár könnyen el tudja dönteni, hogy a hangszerváltásnak milyen előnyei lehetnek a növendék egyéni és szakmai fejlődése szempontjaiból.

A brácsatanulás szintjeiről

Akik brácsát szeretnének tanulni, több utat választhatnak. (1) Az első lehetőség, hogy valaki néhány éves hegedű alapképzés után kezd brácsatanulmányokat. (2) A második lehetőség, hogy a hegedű alapfokú képzés után, gimnáziumi vagy más középfokú tanulmányok mellett, továbbképzős szinten kezd brácsázni. Mindezt indokolja, hogy a középiskolás korú növendékek már testi adottságaik okán is alkalmasabbak brácsajátékra, mint a kamasz kor előtti korosztály. (3) Megfelelő alkalmasság esetén a brácsát tanulónak lehetősége nyílik professzionális tanulmányok irányába fordulni. Ez a jelenlegi (2015) képzési formák között lehet hagyományos típusú (A) zeneművészeti szakközépiskolai képzés, vagy (B) érettségi utáni szakmai OKJ képzés, vagy (C) zeneművészeti főiskolai – egyetemi előkészítő tagozat, a szakmai követelményeknek megfelelő besorolásban.

A középfokú tanulmányok befejezése után mindegyik képzéstípusból lehetséges továbblépni (1) osztatlan tanári, (2) kétciklusú BA és művész MA, illetve (3) művész MA utáni vagy azzal párhuzamosan végezhető művész tanári MA, melyeknek elvégzésével megfelelő minősítésű diploma szerezhető.

A brácsatanulás sajátos igényei

Minden hangszer tanulásánál fontos alapkövetelmény a *szép hangra* való törekvés. A brácsa tanulásánál ez fokozottan érvényes. A hangszer struktúrája, felépítése nem feltétlenül virtuozitásra termett, viszont az emberi hang árnyalatainak bensőséges kifejezésére teszi alkalmassá. Erre a célra olyan tehetséggel megáldott játékosokra van szükség, akik felvállalják mindazokat a feladatokat, amelyek megoldása a brácsahang kifejezően szép megszólaltatását eredményezik. Művészi szinten azonban a brácsahang csak úgy tud érvényesülni, ha megfelelő méretű és akusztikájú a hangszerünk. A brácsa esetében ez legalább 39–42 centiméteres corpus-méretet[1] jelent, a hozzá tartozó arányos kialakításokkal. Ezekből a paraméterekből kiindulva a kiváló hangszerépítők ideálisan szép brácsahangot tudnak létrehozni, mely megfelelő hangzás-volumennel, tónussal és hangszínnel rendelkezik.

1 A hangszer rezonáns testének mérete.

A hangszer tulajdonságai mellett fontos szerepe van az egyéni adottságoknak is a brácsa megszólaltatásában. Az említett testi adottságokhoz tartozik a szélesebb tenyér és a hosszabb ujjak fontossága, különös tekintettel a kisujj és a hüvelykujj méretarányaira. Nem elhanyagolható az ujjvégek párnázottsága és annak szélessége sem. Nagyon lényegesek a test fizikai adottságai is, elsősorban az izomzat, annak laza felépítettsége és edzettségi állapota, az ízületek szabad mozgáslehetőségei és a terhelhetőség.

A tehetség kiválasztása és az alkalmasság kérdése.
Kikből lesznek brácsás növendékek?

Az a brácsatanár, aki a zeneiskolai tanári közösség aktív tagjaként vesz részt a vizsgákon és növendékhangversenyeken, a brácsatanulásra alkalmas növendékeket már jó időben kiválaszthatja. Ebben a tanár kollégák véleményére és a velük történő konzultációra is szükség van.

A tehetség kiválasztásánál és az alkalmasság kérdésében több szempontot kell mérlegelni. A fentebb említett sajátosságokon kívül számolni kell azzal is, hogy a már hangszertanulási tapasztalattal rendelkező növendékek egy részénél kisebb-nagyobb játéktechnikai korrekciót kell végezni a rossz beidegződések kiküszöbölésére. Ezeket természetesen úgy kell megoldani, hogy a növendék személyisége és hangszeres előmenetele ne sérüljön. Meg kell teremtenünk a lehetőségét annak, hogy mindazt az élményt és értéket, amit korábbi tanulmányai alatt megélt és megszerzett, továbbvihesse új hangszerére. Mivel a mélyhegedű-tanulás kezdete gyakran egybeesik a közismereti iskolaváltás időszakával, ezért komplex módon kell vizsgálnunk azokat az élethelyzeteket, amelyekbe a növendékek kerülnek.

Ennek megfelelően a diákok három csoportba sorolhatók.

1. Az általános iskolás növendékek továbbtanulási terveinek előkészítésénél figyelembe kell venni azt, hogy a diákok között vannak nagyon jó általános képességű tanulók, akik az iskolában több tantárgyból kitűnők, hangszeres adottságaik azonban nem kiemelkedőek. Ők általában valamilyen gimnáziumban, speciális szakközépiskolában tanulnak tovább, zenei tanulmányaikat pedig zeneiskolai keretek között szeretnék folytatni. Ezeknek a fiataloknak az életrendjéhez már szorosan hozzátartozik a zenetanulás, általában erős szálakkal kötődnek magához az intézményhez, a zeneiskolához is. Ez a kötődés annak a tanári közösségnek az eredménye, amelyben a fiatal felnövekedett, így az ott kialakított zenei, kulturális és baráti közösségben szeretne maradni és zenei tanulmányait tovább folytatni. Megtartásuk nagyon fontos az intézmény számára is.

   Természetesen más településekről érkező, hasonló szakmai előtanulmányokkal rendelkező növendékek is látókörünkbe kerülhetnek. Ez alkalmat ad arra, hogy közösen segítsük – az egy régióban tanító zenetanárok szakmai kapcsolatai révén – az arra nyitott és alkalmas növendékek új iskolai és képzési formájának megtalálását. Fontos továbbá, hogy a helyi középiskolákkal, azok énektanáraival is szoros kapcsolatot tartsunk a zenetanulás folytatására nyitott diákok érdekében.

   Ezek közül a diákok közül kerülhetnek ki azok a brácsás növendékek, akik más jellegű felsőfokú tanulmányokra készülnek majd, de ezzel párhuzamosan hangszeres tanulmányokat is folytatnak. Képzésüknél a legfőbb cél, amit szülő, tanuló és tanár együtt határoznak meg, hogy szabadidejük egy részében olyan módon foglalkozzanak a zenével, hogy hangszeres készségeiket megfelelő szinten tartsák, a zenével való kapcsolatuk szoros maradjon és szeressék, amit csinálnak. Mindezekhez új élményként társul az új hangszerrel való találkozás, az új repertoár megismerése és az iskolai kamaracsoportban és zenekarban való új szerepkör betöltése. Ez indíttatást és képzettséget adhat ahhoz, hogy későbbi munkájuk, hivatásuk mellett amatőr együttesek tagjaivá váljanak, és rendszeres hangverseny-látogatók legyenek.
2. A második csoportba azok a zeneiskolás tanulók sorolhatók, akiknek általános közismereti és zenei képességei kiegyenlítettek, hangszeres fejlesztésük problémamentesen folytatható. Ez azt jelenti, hogy az iskolában jó tanulmányi átlagot teljesítenek, érdeklődésük több irányú, egy-egy tantárgyból kiemelkedők is lehetnek. Továbbtanulási lehetőségeik nyitottabb volta miatt ők általában gimnáziumban vagy nem zenei szakközépiskolában folytatják közismereti tanulmányaikat, de tudatosan és komolyan járnak továbbra is zeneiskolába. A hangszerváltás (hegedűről

brácsára) esetükben is erőteljes inspirációt adhat komolyabb tanulmányok folytatására. Ezek a növendékek, ha tehetségük és zenei érdeklődésük a hangszerjáték műveléséhez szükséges szorgalommal és megfelelő gyakorlási időráfordítással párosul, céltudatos tanári munkával kiválóan fejleszthetők. Ha megérzik és megtapasztalják a zenélés és a brácsajáték különleges élményét, az elég erőt adhat ahhoz, hogy végül a zenei pálya felé forduljanak.

3. A harmadik csoportba azok a növendékek tartoznak, akik szeretik a hangszerrel és a zenével való foglalkozást, de képességeik elmaradnak az átlagostól. Ha ez együtt jár a középiskolában való időbeli és tanulmányi leterheltségükkel, vagy ha a közismereti tanulmányi munkában lemaradásuk keletkezik, igen gyakran – rövid ideig tartó hangszeres tanulmányok után – kimaradnának a képzésből. A brácsatanárnak ezt megelőzendő az a feladata, hogy ellássa őket teljesíthető tananyaggal, s ennek megfelelő kamarazenei csoportbeosztással, valamint zenekari játéklehetőséggel. Ez sikerélményt adhat a növendékeknek, és a zene szeretetére nevelheti őket.

Optimális esetben a harmadik csoporthoz tartozó növendékek is elérhetnek hasonló sikereket, mint az első csoportban leírt társaik, hiszen a középiskolás korosztály *már* és *még* kiválóan fejleszthető, sokan – főként a fiúnövendékek – ekkor ugrásszerűen érettebbekké válnak. Természetesen az első két csoportba tartozók közül is alakulhat úgy az egyéni életút, érheti őket a középiskolában is olyan egyéb hatás, amely a zeneiskolai tanulmányok lazításához vagy befejezéséhez vezethet. Minden tanév, amelyben meg tudjuk őrizni a továbbképzős növendékeket, nyereség a benne résztvevőknek. Egyben biztosítéka annak, hogy a hosszan, több hangszerrel foglalkozó fiatal majd gyermekét is zenetanulásra ösztönzi, s ezzel mintegy családi hagyománnyá teszi azt.

A hangszertanuláshoz kapcsolódó motiváció fenntarthatóságáról

Ahhoz, hogy a brácsatanulás különböző szintjein megtarthassuk növendékeinket, más-más módszerrel és kreatív ötletekkel fenn kell tartani a hangszerjátékhoz kapcsolódó motivációs erőt. Célunk az, hogy a tanítvány érdeklődése fennmaradjon a hangszeres zenetanulás iránt. Ebben jelent segítséget a családdal való aktív kapcsolattartás, mely már a zeneiskola előtti időszaktól kezdve a tanulmányok befejezéséig, tanárnak és szülőknek közös feladatokat ad.

Amikor hangszeres tanításról beszélünk, azon túlmenően, hogy növendékünk szakmai felkészítését végezzük, személyiségét is alakítjuk. A csoport- és osztálytanítási formával szemben az egyéni oktatás olyan lehetőségeket és előnyöket kínál, amit egy kreatív, tehetséges tanár jól ki tud használni. Ebben a kapcsolatrendszerben a tanár irányításával a tanítvány minden szükséges szakmai segítséget megkap ahhoz, hogy tehetségét kibontakoztathassa, azaz technikai és zenei fejlődése olyan ütemben történjen, ami a lehető legmagasabb szint eléréséig biztosítja a növendék előrejutását. Természetesen ugyanezen idő alatt a tanár saját személyiségével és példamutatásával is erőteljesen nevel, mely ugyanúgy hatással van a növendék egyéniségének alakulására, mint a tanulási feladatok megoldásainak segítése.

A fentebb vázolt tanítási-nevelési eredmény még hatékonyabbá tehető a szülők és a család zenei nevelésbe történő bevonásával, mely közvetetten alkalmat ad a szülők zenei nevelésére, zenei ízlésének formálására is. Ide tartozik Kodály Zoltán zenei neveléssel kapcsolatos gondolata, melyet egy 1948-as párizsi nevelési konferencián vetett fel, majd 1963-ban módosította: „Arra a kérdésre, hogy mikor kell kezdeni a gyerekek zenei nevelését, akkor ezt válaszoltam: kilenc hónappal születésük előtt. Ma úgy mondanám: még jobb volna kilenc hónappal a szülők születése előtt."[2] Kodály gondolatával egyetértve a zenei nevelés eredményessége nagymértékben függ a környezet hatásától, benne a korai nyelvi és zenei élmények minőségétől. Ha tehát értékes és aktív környezetben nevelkedik egy gyerek, akkor ezek az értékek érzelmileg gazdag személyiségformálást tesznek lehetővé, és nyitottá válik arra, hogy tanulmányaiban a lehető legmagasabb szintre jusson.

2 Kodály, Zoltán (1989): *A konzervatóriumi igazgatók koppenhágai tanácskozásán 1963. Visszatekintés III.* – szerk.: Bónis, Ferenc – Zeneműkiadó Budapest, 115. o.

Ehhez kapcsolódik Szilvay Géza és Szilvay Csaba *Colourstrings*[3] hangszertanítási módszerének, a legfiatalabbak zenei nevelését megalapozó anyaga, a *Little Rascals.*[4]

A kiadvány a gyermeki fantáziából vett mesefigurák és történeteik, valamint a hozzájuk tartozó magyar és más nemzetek gyermekdalainak felhasználásával készült, mely felkelti az érdeklődést az értékes zene iránt. A zenei anyag ugyanakkor a Colourstrings dalanyagának bázisát képezi.[5] A családi használatra készült mesekönyvek, hangfelvételek, CD-k jó szolgálatot tesznek a kisgyermek zenei világának alakításához, mely természetesen a szülők zenei ízlését is formálja. Vélhetően azok a gyerekek, akik ezzel, vagy ehhez hasonló játékos módszerekkel nevelkednek, zenét és hangszert választók lesznek majd. Ez elvezeti őket a zeneiskolába, ahonnan kinek-kinek tehetsége, érdeklődése, valamint szakmai ambíciója szerint további lehetőségek nyílnak a zenével és hangszerjátékkal való kapcsolat folytatására.

A tanár ebben a rendszerben nemcsak kezdeményezőként vesz részt, hanem végigvivője és irányítója az egész folyamatnak. Egy tanárnak nem elegendő csak jól felkészült hangszerjátékosnak lenni, képesnek kell lenni a tudás átadására, amit folyamatosan megújít és gazdagít. Ezen kívül szervezi növendékei vizsga és hangverseny felkészülését, a kamarazene játék különféle formáiban való részvételét, a főtárgyi munkán kívüli tevékenységeket, mint hangverseny-látogatás, zenehallgatás. Nagyon lényeges mindezeket úgy alakítania, hogy a növendéknek a hangszeres gyakorláshoz való viszonya motivált legyen, mert hosszú távú eredmények csak így biztosíthatók. Mindez elsősorban a tanítvány érdekeit szolgálja, s ebben a folyamatban a tanár maga is fejlődik, így munkája egyre hatékonyabb és eredményesebb lehet.

A hangszeres előadás különböző formáira és alkalmaira való felkészülés

A hangszeres előadás különböző formái

A tanítási folyamaton belül a gyakorlási módszerek alkalmazásánál figyelembe kell venni az alapvető zenei és technikai követelményeket, ami fontos például az előadási darabok birtokba vételéhez. Azonban azt is szükséges megvizsgálni, hogy milyen típusú előadásra készítjük fel tanítványainkat. A felkészülésben különbség mutatkozik abban, hogy a játékkal vizsgahangverseny technikai részére készülünk (skála, etűd), vagy szólódarab előadására, de különbség mutatkozik a zongorakíséretes előadási darab vagy versenymű megszólaltatására való felkészülés között is.

Barokk szólódarabok játéka esetén például figyelembe kell vennünk azokat az új szempontotokat, amelyek az utóbbi évtizedek barokk zenei előadási gyakorlatából a napi tanítási gyakorlatba is átkerültek. Ezek közül említendő a hangképzés, a zenei artikuláció és tagolás újraértelmezése, a scordatura, esetleg a barokk vonó alkalmazásának kérdése. Szólódarabok játéka esetén például más hangolást kell alkalmaznunk, mint egy zongorakíséretes darab játékánál. Szólódarabokban a vonós hangszerek, köztük a brácsa is teltebben szól, ha a több felhanggal rendelkező tágabb kvintekre való hangolást választjuk. A temperált hangolás szűkebb kvintjei ugyanis jelentősen csökkentik a felhangok számát, ezzel gyengítve a brácsa rezonanciáját.

Szólódarabokban arra is fel kell készítenünk növendékünket, hogy a belső szólamok kezelését érzékenyebben kell elvégeznie, hiszen nincs zongorakíséret. A hangképzés egészét, a darab ritmikai, dallami, harmóniai, dinamikai, hangszínbeli folyamatait a szólóhangszert játszónak egyedül kell megoldania.

---

3 Szilvay Géza (Budapest, 1943–) hegedű-művésztanár, iskolaalapító. 1971 óta Finnországban él és tanít, testvérével, Szilvay Csabával közösen kidolgozott hangszeriskola sorozatuk világszerte ismert. (Szilvay, Géza (1981): *Colour Strings*, Fazer Music Inc – Espoo, Finland) A Colour Strings iskola speciális hangszertanítási módszer, mely Kodály-koncepciójára épül. Lényegét tekintve az énekes alapú gondolkodást helyezi előtérbe a hangszertanulásnál. A Szilvay, Géza (2009): Colour Strings alapkötetei: *Violin ABC,* A, B, C, D, valamint E, F kötetek. Fennica Gehrman Oy. 00121 Helsinki, Finland.

4 Little Rascals: „Kis gézengúzok" mesefigurák képeskönyvben és gyermekdalok hangszeres feldolgozásában megjelentetett kiadványai Szilvay, Csaba and Géza (1996): *Little Rascals* – WSOY, Finland

5 A sajátos formában megismerhető dalanyag a későbbi hangszeres munkában már ismertként jelenik meg.

Nem nélkülözhető a szólódarabok feldolgozásánál az Urtext-kiadványok és a különféle kiadások összehasonlító elemző munkája sem. Magasabb szinten brácsát tanulók esetében példaként szolgálhatnak J. S. Bach vonós szólódarabjainak kottakiadásai.[6]

A zongorakíséretes előadási darabok játékánál fontos szempont a szóló és kísérő hangszer anyagainak együttes értelmezése. Sajnos még mindig előfordul az a helytelen gyakorlat, hogy a tanulás és gyakorlás feladatait elsősorban a szólóhangszer problémáinak megoldására koncentrálják, a kísérő szólamok megismerésére viszont túl kevés időt szánnak. Versenyművek tanulása esetén az elméleti és gyakorlati munka kibővül a zenekari partitúra alapos megismerésével, valamint a hangszerelés és hangszínkezelés együttes játékot érintő feladataival is.

Felkészülés a hangversenyekre

A hangszeres tanulmányok egyik legfontosabb célja a *hangversenyen való fellépés*. Ezért minden alkalmat meg kell ragadnunk arra, hogy tanítványunk hangszeres tanulmányainak eredményeit különféle rendezvényeken bemutathassa. Ezek lehetnek családi alkalmak vagy iskolai rendezvények. A családi ünnepek alkalmasak arra, hogy a tanulmányok elején lévő kezdő növendék megmutassa tudását szüleinek, nagyszüleinek, barátainak. Így a kevés gyakorlattal rendelkező növendék is biztonságban érezheti magát a megszokott környezetben, ugyanakkor gyakorolhatja a fellépésekkel együtt járó különleges állapotokat.

A hangszeres tanárnak ezzel kapcsolatosan az a legfőbb feladata, hogy az alkalomhoz illő *örömzenét* válasszon, amit a tanítvány a sikerélmény elérése érdekében könnyen el tud sajátítani és előadni. A hangversenyezés e formája arra is alkalmas, hogy a tanár felmérje tanítványa előadói képességeit, az óraitól eltérő helyzetben való figyelmi állapotát, terhelhetőségét, és azt, hogy az elkövetkező vizsgahangversenyekre miként készülhessenek.

A családi alkalmak mellett biztosítani kell a lehetőséget arra is, hogy tanítványunk osztály és tanszaki koncerteken is szerepelhessen. Ezek a hangversenyek a kisebb baráti-szakmai közönség miatt kevesebb izgalmat okoznak a növendéknek, ami fontos tényező a felszabadult előadáshoz való hozzászokáshoz. Hiszen a hangversenyeken való örömteli játék és annak sikeressége fontos megerősítés abban, hogy napi gyakorlási tevékenységét, hangszeres tanulmányait áldozatos munkával végezze. Egyben a családnak is fontos visszajelzés, hogy a hangszertanulás feltételeinek biztosításával gyermekük tehetségbázisából egy olyan terület fejlesztéséhez járulnak hozzá, amely gazdagítja érzelemvilágukat, a művészetek felé való nyitottságukat.

A vizsgahangversenyek alkalmaira való felkészülésnél, műválasztásnál a tanári munkának *céltudatos*nak kell lennie, hogy az megfeleljen a tantervi előírásokban foglalt követelményeknek. Ez tartalmazza az órai munka szakmai tervét és annak megvalósítását, valamint az otthoni feladatok pontos gyakorlási szükségleteit. Ez ugyanakkor a rövidebb és hosszabb távú tervezést is segítheti, melyben figyelembe veszszük a növendék tehetségének és egyéniségének sajátosságait. A hangversenyek tapasztalatainak levonása több szempontból is fontos: visszajelzést ad a felkészülés eredményességéről, valamint meghatározhatja a hangszerrel való foglalkozás perspektíváit is. Ez lehet például „B" tagozatos tanulmányok elkezdése és a zenei pálya felé való orientáció, vagy a hangszerjáték és zenével való foglalkozás amatőr keretek közötti tartása.

Zenei versenyeken való részvétel fontosságáról

Minden tanulmányi szinten, így zenei alapfokon, közép- és felsőfokon is *ösztönözzük növendékeink* hazai és nemzetközi hangszeres versenyekre történő jelentkezését. Amióta hangszeres versenyeket rendeznek, mindig felmerül a kérdés, van-e szükség ilyen típusú megmérettetésre. A tapasztalatok azt mutatják, hogy a versenyeken való részvételre szükség van, hiszen a felkészülés maga az eredménytől függetlenül

6 J. S. Bach hegedű szólószonátáinak fakszimile kiadása mindenki számára hozzáférhető, így az összehasonlító munka könnyen elvégezhető. A csellószviteknél – mivel nincs eredeti kézirat, csak másolt példányok állnak rendelkezésünkre, – nehéz eldönteni az artikulációs kötések és elválasztások alkalmazásának módjait, amit az átiratok sokfélesége és a csellótól eltérő játékmód tovább bonyolít. Ebben az esetben a brácsa tanárra hárul a felelősség, hogy eldöntse, melyik kiadást használja a választékból. Nemzetközi hangszeres versenyek kiírásainál általában egyszerűbb a helyzet, mivel a szervező bizottság pontosan előírja a kötelező és a szabadon választott műsorok kiadási adatait.

jelentős fejlődést hozhat a növendékek szakmai munkájában. A legtehetségesebb tanulók versenyeken való megjelenése húzóerőt jelent társaiknak, valamint az intézmény tanulóinak és tanárainak, fiatalabbaknak és idősebbeknek egyaránt. A zenei pályára készülőknek pedig különösen fontos egy-egy versenyen való részvétel, mert az felmérése lehet a növendék pillanatnyi tudásszintjének. Ugyanakkor a verseny alkalmas repertoárépítésre, a szereplési tapasztalat gyarapítására, s a szereplésekkel együtt járó pszichikai terhelések elviselésére is. De élményt is ad a sikeres szereplés – nemcsak díjakkal mérhető a siker! Fontos, hogy a növendékek versenyzőtársaik játékát is hallhassák, mely gazdagítja műismeretüket, lehetővé teszi az azonos korosztályhoz tartozók között önmaguk teljesítményének reális elhelyezését, ugyanakkor szakmai barátságok is születhetnek ezeken az alkalmakon.

A hangversenyeken és zenei versenyeken nyújtott teljesítmény értékelése

A hangversenyeken és hangszeres versenyeken való szereplés után a felkészítő tanárnak mindig *értékelnie kell* tanítványa teljesítményét. Ennek közvetlenül utána meg is kell történnie, amikor még mindkettőjük emlékezetében élénken élnek az előadás részletei. A tanárnak ajánlott feljegyzést készítenie a program egészéről, annak fontosabb részleteiről, mely tartalmazza a szereplés céljának megvalósulását, a hangszerjátékhoz kapcsolható erősségeket és gyengeségeket, a zenei előadás szintjét, annak technikai részleteit, valamint a teljesítményhez kapcsolódó következő elérendő feladatokat. Jelentős segítséget adhat az elemzésre a képi és hangfelvételek közös megtekintése, hiszen a koncert izgalmában nem biztos, hogy a növendéknek sikerült valós képet rögzítenie és megőriznie saját játékáról.

A hangszeres versenyek *értékelése* ennél bonyolultabb feladat, mivel egy külső zsűri alkot véleményt a játék-teljesítményről. Ez megegyezhet a felkészítő tanár véleményével, de nem feltétlenül. Mindkét esetben fontos körültekintően mérlegelni az elhangzottakat, hogy az értékelés reális volt-e az adott pillanatban vagy nem, illetve a növendék felkészültségéhez mérten sikeres vagy sikertelen volt maga a játék. Ugyanakkor, mielőtt növendékünk hangszeres versenyre jelentkezne, tudatosítani kell benne, hogy a versenyen indulás legfőbb célja az azon való jó szereplés és nem a díjak elnyerése. Ennek elfogadtatásával oldható a növendék fellépéssel együtt járó stresszes állapota, illetve megelőzhető, hogy a szereplés görcsössé váljon.

Hangverseny-látogatásra, zenehallgatásra nevelés

A hangszeres előadóművészet – és a zeneirodalom – megismerésének egyik leghatékonyabb formája a *hangverseny-látogatás*. Ez lehet szóló hangszeres előadás, különféle kamarazene formációk (duótól a vonósnégyesen át az oktettig), kamarazenekari vagy szimfonikus zenekari hangverseny és operaelőadás. Ezek sajátos vonásai megnyilvánulhatnak az egyéni előadói teljesítményekben, kamarazenében az együttes játék kidolgozottságában, a szimfonikus zenekari hangzás akusztikai hatásaiban, a zenét és a színházat ötvöző opera változatosságában és látványosságában.

Minden zenei előadásból lehet tapasztalatokat és élményeket gyűjteni, ezért a hangszeres tanár egyik fontos feladata, hogy ösztönözze és segítse növendékei rendszeres hangverseny-látogatóvá válását. A koncertekre történő felkészítés, a megszólaló művek előzetes megismertetése, majd a közös koncerttapasztalatok és -élmények megbeszélése rendkívül hasznos lehet a növendékek számára. Műismeretük gazdagodik, ízlésük csiszolódik, melynek hasznát nemcsak közvetlenül, hangszeres játékukban kamatoztathatják, hanem zenehallgatásuk minősége is magasabb szintre emelkedik. Ehhez természetesen az is hozzátartozik, hogy a növendéknek – és családjának! – van-e lehetősége a rendszeres hangverseny látogatásra, azaz élőben meghallgatni a koncerteket vagy felvételek hallgatásával pótolni annak hiányát.

Bár hasonló élményeket lehet szerezni a ma már igen jó minőségű hang- és képfelvételek megismerésével is, de az előzenei koncertek varázsát a legtökéletesebb felvétel sem pótolhatja. A *célzott zenehallgatáshoz* – egy konkrét mű vagy műcsoport meghallgatásához – tanári útmutatás szükséges, hiszen a meghallgatásra ajánlott felvételek kiválasztása a mai rendkívül gazdag választékból szakismeretet igényel. Csak a hangszer irodalmában és előadói praxisában széleskörű ismeretekkel rendelkező tanár képes igényes zenehallgatóvá nevelni növendékeit, felkeltve érdeklődésüket a zenehallgatás különböző lehetőségei és formái iránt, életük fontos – esetleg aktív zenetanulásuk befejezése után is megmaradó – részévé téve azt.

A kamarazenélés elvéről és gyakorlatáról

Tanári szólammal ellátott gyakorlatok és kompozíciók

A hangszerjáték fontos motivációs tényezője a *kamarazenélés iránti érdeklődés felkeltése* és gyakorlatának megvalósítása. E tevékenységet a tanítás minden szintjén, így a hangszertanítás első pillanatától kezdve kreatív módon kell kezelnünk.

Már az első órák találkozásait is fel lehet használni *játékos* kamarazenélésre, melyben a mozgásos együtteneklés, a különféle ritmus- és dallamfordulatok, kérdés-felelet és improvizációs játékok szolgálhatnak kamarazenei élményszerzésként. A játékos forma arra is alkalmas, hogy oldja a növendék feszültségét az új szituációban. A játékok ugyanakkor megfigyelési és mérési lehetőséget is biztosítanak a hangszertanár számára a növendék intellektuális és zenei felkészültségéről, képességeiről, hozzáállásáról, terhelhetőségéről, amit a későbbi egyéni és kamarazene tanításában hasznosíthatunk.

A vonós-kamarazene, elsősorban a hegedűhöz kapcsolódó iskolák alapfokú kamarazenei irodalma rendkívül gazdag, melyből a *brácsa tanulmányokra* sok minden átvehető és felhasználható. A vonós tanulmányok elején, amikor a növendék még csak nyitott húrokon játszik, adódik egy kamarazenei játékforma, amit előnyösen felhasználhatunk hangszeres alapérzetek és hozzájuk kapcsolódó gyakorlati ismeretek elsajátításához. Ezek az úgynevezett tanári szólammal ellátott gyakorlatok és kompozíciók. A hangszeres iskolák közül három nemcsak egyéni játékmódbeli, hanem kamarazenélési szempontból is gazdag lehetőségeket kínál. (Auer Lipót *Graded Course of Violin Playing* hegedűiskolája,[7] Dénes László–Szászné Réger Judit–Németh Rudolf *Hegedű ABC*-je,[8] valamint Szilvay Géza *Colour Strings* alapiskolája, a hozzátartozó kamarazenei kötetekkel.)

Az ezekben a kötetekben található kamarazenei anyag kiválóan alkalmas a vonós együttjáték fejlesztésére, valamint a zenei alkalmazkodás különböző tényezőinek megtapasztalására. Ez a játékforma jelentős élményeket ad a növendék számára. Ugyanakkor a tanár saját játékán keresztül megmutathatja növendékének mindazt, amit a vonós játékban fontosnak tart. A szép és telt hangot, valamint a vonós játék speciális mozgásait, melyek az utánzásos tanulásban alapvető fontossággal bírnak. Az együttjátékkal megéreztethető a ritmus, a tempó, ezek érzékeny változásai, a zenei lüktetés mozgásossága, a zenei tagoláshoz szükséges levegővétel vagy a frázisok végeinek lekerekítése stb. A közös játék azért is hatékony, mert a zene nyelvén történik, és nem kell hozzá szóbeli közlés; ugyanakkor élményt adó is, hiszen a növendék a tanárával együttjátszva a muzsikálás magasabb szintjére emelkedik.

Az alapfokú hangszeres tanulmányok haladó osztályaiban, amikor a növendék már képes az egyéni szólamjátékra, önálló szólamvezetésű kamarazenei anyaggal bővül a duó-repertoár. Ezek közül kiemelkedik Auer Lipót hegedűiskolájának harmadik és negyedik kötete, az abban található duóanyag. A szerző a C-dúr hangnemből kiindulva a teljes kvintkörön át duett formában írt etűdöket és karakterdarabokat közöl feldolgozásra. A művek nehézségi és didaktikai szempontból szorosan egymásra épülnek, így messzemenően szolgálják az egyéni hangszeres fejlődést is. A karakterdarabok tanári szólammal ellátott kompozíciók, amelyek az adott hangnemekben való játéknak a vonós hangszerek sajátos intonációs érzeteit is hatékonyan fejlesztik. A növendék egyéni hangképzése mellé társult tanári hangzási és hangnemi megerősítés érzékeny intonációs keretet biztosít a tanuló belső hallásának fejlesztésére.

---

7 Auer Lipót (1845–1930) magyar hegedűművész, tanár, karmester és zeneszerző. Első tanára Veszprémben Liedl L., majd Pesten Ridlei-Kohne D., 1856–58-ig Bécsben J. Dont és G. Hellmesberger, 1861-től Párizsban D. Allard, Hannoverben Joachim J. 1864-től koncertkörutakat tett Európában, 1868–1917-ig Szentpétervárott működött. 1906-tól rendszeresen kurzusokat tartott Európában, majd 1918-ban az Amerikai Egyesült Államokba költözött. Módszere, melyet metodikakönyvben is rögzített, az orosz-szovjet és az amerikai hegedűiskolákban él tovább. Pedagógiai-módszertani írásai: Auer, Leopold (1960): *Violin Playing as I Teach It* (1920) – Lippincott, New York, – A hegedűjáték, ahogy én tanítom; Auer, Leopold (1925): *Violin Master Works and their Interpretation* – New York; Auer, Leopold (1926): *Graded Course of Violin Playing* – Carl Fischer Inc., New York)

8 Dénes, László – Szászné Réger, Judit – Németh, Rudolf (1997): *Violin ABC* – Zeneműkiadó Budapest

Hasonló igényesség figyelhető meg *Bloch József*[9] hegedűiskolájában található kamarazenei anyagában is, mely szisztematikusan építkezve nyitja a növendék zenei hallását és érzékenységét a szóló és kamarazene játékban egyaránt.

A modern hegedűiskolákban a legkorszerűbb anyag Szilvay Géza Colour Strings kamarazenéjében található. Az anyag formai és tartalmi, valamint didaktikai felépítése kiválóan megfelel a mai kor igényeinek, ugyanakkor rendkívül változatos dalanyagával jól szolgálja az amatőr hangszeres képzést.

A hangszeres iskolák kamarazenéje mellett az alkalmazott-technika fejlesztése érdekében különböző *etűdgyűjtemények* vonós kíséretes játéka mindenképpen ajánlott. A duó formátumú etűdök a fenti fejlesztési szempontoknak kiválóan megfelelnek, felhasználási lehetőségeiket pedig az alapfokú tanterv pontosan rögzíti.

Charles Dancla:[10] *Tanulmányok hegedűre* (brácsára) *második szólamkísérettel* (op. 68) című gyűjteménye kifejezetten a *zenei és hangszer-szemléletű* etűdök sorába tartozik. A 15 etűd zenei és technikai tartalmát tekintve átfogja az alapfokon megismerhető hangszeres feladatok követelményeit, ugyanakkor kamarazenei szempontból rendkívül változatos, könnyen játszható anyagot tartalmaz. A hangszeres tanárnak nagyon fontos elég időt és figyelmet fordítani arra, hogy az alapvetően főtárgyi munkára kijelölt etűdöket a tanulás korai fázisában is gyakorolják együtt, mert ez megkönnyíti és lerövidíti a feldolgozás idejét, s ezáltal a tanuló szólama is megkapja zenei értelmét. Ezzel kapcsolatban vannak rossz tapasztalataim is, mert a hangszeres tanárok egy része vagy túl későn vagy egyáltalán nem használja ki azt a lehetőséget, hogy együtt játsszon növendékével, és ezzel együtt kihasználatlan marad a második szólam értelmező jellege, s elvész mindaz a tapasztalat, amit csak az együttjátékkal lehetne átadni a növendéknek.

Jacob Dont:[11] *Gradus ad Parnassum* (harminc fokozatos gyakorlat hegedűre /brácsára, második hangszer kísérettel. op. 38) című 30 tanulmánya a Dancla etűdökkel szemben inkább *technikai megközelítésű* elemeket tartalmaz. Dont etűdjei az alapfokú tanulmányok befejező szakaszában kerülnek feldolgozásra. Kamarazenei szempontból a gyűjtemény követi a fentebbi alkalmazási lehetőségeket, így a tanári szólam rendszeres hozzájátszásával élményszerűvé tehető az egyébként kissé száraz szakmai tartalom.

Ezek az etűd-kompozíciók alkalmasak arra is, hogy a tanár és növendék úgy dolgozzák fel az etűdöket, hogy a kísérőszólamot elemző módon használják a darabok tanulására. A módszeres elemzésből egyértelműen kitűnik a nagyforma és annak belső tagolásai, a frázisok, ütemek, ütempárok értelmes egységei és hangnemi kapcsolatrendszere. A lüktetés, a tempó, valamint dinamikai és karakterbeli összefüggések megfigyeltetése a gyakorlati feldolgozás feladatkörébe tartozik. A közös játékkal az is elérhető, hogy az otthoni tanulás és gyakorlás is eredményesebb legyen.

Kamaraművek a duótól a vonósnégyesig

Az alapfokú tanulás keretei között ezek után valódi kamarazenei darabok játékával bővíthető a repertoár. Ehhez rendelkezésünkre állnak eredeti *brácsa-duettek* és *átiratok*, valamint eredeti *hegedű és brácsa duók.* A darabok gazdag válogatási lehetőséget adnak a különböző zenei stíluskorszakokból a didaktikai célok eléréséhez. A műválasztásnál fontos szempont a többféle stílus, a karakterbeli változatosság, valamint a darabok nehézségi szintjének összehangolása, hogy azok jól illeszkedjenek a növendékek egyéni hangszeres felkészültségéhez. Azonban sokszor szerencsés az is, ha könnyebb darabot választva rövid áttekintés után a mű könnyen blattolható. Ez is hozzájárulhat a kamarazenélésben oly fontos megosztott figyelem fejlesztéséhez, ami fokozza a játék közbeni felszabadultságot és sikerélményt ad.

A kamarazenei gyakorlatra ajánlható darabok közül kiemelkednek a legjelentősebb klasszikus szerzők: Michael Haydn (1737–1806), Joseph Haydn (1732–1809) és Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) hegedű-brácsa duói, valamint a két brácsára komponált művek közül Karl Stamitz (1745–1801) hat duettje, Franz Xaver Sterkel (1750–1817) három duettje vagy a barokk remekműsorozat Jean-Marie Leclair (1697–1764) hat kétbrácsás szonátája.

9 Bloch József (1862–1922) hegedűpedagógus, zeneszerző. 1889-től a Zeneakadémia tanára, 1908-tól a hegedű-tanárképző vezetője.

10 Charles Dancla (1817–1907) francia hegedűművész, zeneszerző. 1857-től a párizsi Conservatoire tanára, kompozícióira jellemző a könnyed, tetszetős stílus.

11 Jacob Dont (1815–1888) osztrák hegedűtanár, zeneszerző. Kompozíciói közül kiemelkednek etűdgyűjteményei: *Gradus ad Parnassum*.

A kamarazenei gyakorlatra alkalmazható művek sorát Dobszay László[12] *Mozart album I-V.* köteteinek használatával folytathatjuk. Az album második kötete két hegedűre (brácsára) írt *duókat* tartalmaz, különböző Mozart művek átiratait. Ezek a művek kiválóan hasznosíthatók a klasszikus stílus harmónia- és formavilágának megismerésében. Ráadásul a darabok közül néhány az alapfokú szolfézs-tanítás tananyagának is része, így megfelelő tanári együttműködéssel a növendékek megérthetik, hogy a szolfézstanulás és a hangszerjáték ugyanazokat a célokat, a tanulók értékes zenei anyagon történő képzését szolgálják.

A sajátos hangvételű két-brácsás darabok megismerése után ajánlott különféle zenei korszakok hegedű-brácsa duói közül válogatni. Ezek technikai és zenei szempontból már összetettebb feladatot adnak mindkét szólamjátékos számára, és egyben előkészítői a vonóstrió és vonósnégyes játék irodalmának is. Ilyenek például a 20. századi és egyben népzenei ihletésű Bartók duók (44 hegedűduó W. Primrose[13] átiratában), vagy Bartók kórusműveiből két és három hegedűre (brácsára) készült Szervánszky Endre[14] átiratok. Ezek az átiratok a hangszeroktatás és a társas zenélés számára egyaránt értékes anyagot adnak.

A kamarazene-játék lehetősége a brácsások számára általában *nagyobb jelentőségű*, mint a többi vonósnak. Ez valószínűleg összefügg a brácsára írt szólóirodalom viszonylag szerény mennyiségével, melyet kárpótol a brácsát igénylő kamarazene-irodalom gazdagsága. Az eddig megismert duóirodalom jó előkészítője volt a következő tanulmányi szinten lévő vonóstrió és vonósnégyes irodalmának, melynek megismerése nélkül nem léphetünk tovább a minden szempontból bonyolultabb, több stíluskorszakot átölelő *nagy* kamarazenei gyakorlatba. Ezeknek a műveknek a technikai követelményszintje sokszor magasabb, mint az adott korszak versenyműveié. Ha zeneszerzői szempontból vizsgáljuk ugyanezen korszakokat, egyértelműen megállapítható, hogy a szerzők is progresszívebb kompozíciós eszközöket használtak ezekben a kamaraművekben, mint más műfajokban. A jelenség jól megfigyelhető a zeneszerzők egyéni életútjának alakulásánál is. Pernye András szerint Beethoven három különböző életszakaszában komponált F-dúr vonósnégyese is ezt igazolja.[15]

A vonósnégyes játéknak előadói szempontból rendkívül lényeges feltételei vannak. A legfontosabb, hogy négy, többnyire hasonló korú és tudású muzsikus találkozásakor legyen valami közös bennük, ami a vonósnégyes alapításra készteti őket. A négy előadónak azonban olyan zenei és technikai rokonságban kell állnia egymással, mintha négyes ikrek lennének. Ilyen szerencsés konstelláció persze ritkán adódik, viszont a vonósnégyes-játék történetében voltak olyan világhírű előadók, akik sok munkával, egyéni és közös gyakorlással azt a hatást tudták elérni, mintha zenei ikrek lennének. Az együttes munka egészét és részleteit azonban számos egyéb tényező határozza meg, amelyben a személyes emberi jó kapcsolattól kezdve a hangszeres játékmódok közel azonos érzeti tulajdonságai is állandó csiszolást és folyamatos fejlesztést igényelnek.

A vonósnégyes játék egyik kiemelkedő társasága a Léner Vonósnégyes volt. Felkészülési munkatervük[16] azt mutatja meg, hogy milyen alapos munkamódszert kell alkalmazni ahhoz, hogy a koncertpódiumon tökéletes együtthangzással rendelkező együttessé váljanak.

---

12 Dobszay László (1935–2011) zenetörténész, népzenekutató, a zenetudományok kandidátusa. Pedagógiai művei: *Mozart album hegedűsöknek I-V kötet*; *A hangok világa I-VI.* szolfézs tankönyv és módszertan-sorozat.

13 William Primrose (1903–1982): brit brácsaművész. Londoni tanulmányai után szólótevékenysége mellett jelentős kamarazenei tevékenységet is folytatott, valamint tanított. Élete második részében Amerikában élt, ő mutatta be Bartók Béla (Serly által befejezett) brácsaversenyét.

14 Szervánszky Endre (1911–1977) zeneszerző, zenekritikus. Pedagógiai célú műveket is komponált különböző hangszeriskolák számára.

15 Pernye András (1928–1980) zenetörténész, zenekritikus, a Zeneakadémia tanára. Pernye zenetörténet óráján elhangzott megállapítása szerint Beethoven három F-dúr vonósnégyese kiválóan szemlélteti a beethoveni stílusváltozás, zeneszerzői fejlődés fázisait. A vonósnégyesek: *op. 18 No.1 ; op. 59 No. 7 és op. 135 No. 16.*

16 Lener (1935): *The Technique of String Quartet Playing* – J.&W. Chester LTD. London. „Fejezetenkénti tagolásban: közös skálázás, Kreutzer-etűd unisonóban, majd tercmenetekkel, az orgonaszerű, kiegyenlített hangzás elérése érdekében összhangzattani példák, majd Haydn Kaiser-kvartettjének lassú tétele, szintén az egységes hangzás érdekében. Beethoven op. 74-es lassú tétele is kiváló alkalmat adott a részletes kidolgozásra. Hangerősségi gyakorlatok: fokozatos, közös crescendók, diminuen- ▶

A siker elérésének és a kudarc megelőzésének kérdésköre

A sikerélmény jelentősége

Egy hangszeres (brácsás) növendék helyes tanári vezetéssel, jó és eredményes tanulási technikával, valamint rendszeres és jól felépített gyakorlási tevékenységgel a lehető legtöbb pozitív megerősítést kell, hogy kapja tanárától. Sokat segíthet ebben a tevékenység gyakorlása közben elért jó eredmény, amit maga a növendék is kontrollálhat. Nem elhanyagolható a családi, baráti környezet szerepe sem, valamint a tanuló ítélőképességének fejlettsége. Fontos, hogy tanítványainkat *sikerélményhez* juttassuk, ami a tevékenység további folytatásában is ösztönző - motiváló erővé válhat.

A hangszertanításban, ezen belül is a brácsa tanításában a sikerélménynek azért van kiemelt jelentősége, mert a művészi szintű játék eléréséhez jól működő, automatikus mozgáskészségre van szükség. Ez azt jelenti, hogy a szakmai készségfejlesztés folyamatában a részelemek tanulásánál metodikailag helyes, a növendék szellemi és fiziológiai alkatára szabott módszereket kell alkalmaznunk. Ez egyrészt ösztönös tanári megérzéssel, másrészt tudatos pedagógiai, pszichológiai és módszertani ismeretek felhasználásával történhet. Mindehhez a tanárnak a tanítási folyamaton belül birtokolni kell a személyiségfejlesztés eszközrendszerét, ismernie és alkalmaznia kell a korszerű vonós játék gyakorlatát, ugyanakkor rendelkeznie kell a vonós játék zenei-megvalósítási technikájával is.

A sikerélmény elérése érdekében a lehető legapróbb részletekig le kell bontanunk a feladatokat, hogy az egymás mellé helyezett részleteket egységükben is eredményesen meg tudjuk oldani. A hangszerjátéknak ugyanis megvan az a sajátossága, hogy az egyszer jól megoldott részelemeket megfelelő módon *be kell vésni* annak érdekében, hogy az erre épülő továbbiak is stabilan működhessenek. Ebben az esetben az *egyszer jól megoldott* nem azt jelenti, hogy több rossz kísérlet után egyszer végre sikerült valamit megoldani. Ez a gyakorlat nem vezethet sikerélményhez. Jelen esetben a bevésés azt jelenti, hogy a helyesen kialakított hangszeres mozgásokat jól működő reflexlánc-sorozattá alakítjuk. Míg azonban egy jól működő *kapcsolatrendszer* kiépül, tanárnak és növendéknek nagy türelemre és még több helyesen elvégzett megerősítésre van szüksége. Megfelelő tanári vezetéssel és helyesen felépített gyakorlással a kockázati tényezők minimálisra csökkenthetők, így a sikerélmény állandó kísérője lehet a munkafolyamatnak. A hangszerjáték reflexlánc kapcsolatai azonban nem működnek mindig ideálisan, időnként belekeveredhet nem megfelelő elemek, amelyek zavart idézhetnek elő a játékmozdulatok működésében.

Mindent el kell követnünk annak érdekében, hogy megelőzzük a kudarcot mind a hangszeres órai produkciók, mind pedig a fellépések alkalmával. Ez a preventív pedagógiai tevékenység a tanári munka fontos eleme.

A lámpaláz és egyéb stresszes állapotok csökkentésének lehetőségei

A hangszerjáték egyik pszichés kísérőjelensége a *lámpaláz*, mely minden előadó-művészettel foglalkozót, így a zenetanulót is érinti valamilyen szinten. A lámpalázról azonban tudni kell, hogy nem nevezhető minden esetben károsnak, mert bizonyos fokú jelenléte elengedhetetlen a művészi előadás hőfokának megteremtéséhez és megtartásához.

A lámpaláz úgynevezett *hasznos* formája a szereplési vággyal van összefüggésben. A kisgyerekek általában szeretnek szerepelni. Erre alkalmas mondókákkal, versekkel, énekekkel, kisebb-nagyobb közösségben, óvodai rendezvényeken egyénileg és csoportosan is szívesen fellépnek. Iskolai környezetbe kerülve azonban gyakran megtörik ez a természetes szereplési vágy, aminek több oka lehet. Ezek vizsgálata és egyénre szabott feloldása a növendékét jól ismerő tanár feladata.

---

dók, unisonóban, tercmenetekben. A gyakorlatokat rögtön zenei példákkal párosítja, így Haydn op.76./ no.5-ös Fisz-dúr Largója, Beethoven op.18./ no.6. La Malinconia tétele és az op.132. „Hálaének"tételeivel. A négy hangszer között „szétdobált" skálamenet vagy dallam egységes vonalát már rögtön a gyakorlat után ki lehet próbálni a Beethoven op. 131. cisz- moll részletein. Rendkívül változatos vonásnem-gyakorlatok következnek, dinamikai elvárásokkal nehezítve, először skálán, majd újra Kreutzer etűdjén. Hangsúlyozás, különböző hangok kiemelésére vagy súlytalanabb intonációjára az op.131. híresen nehéz Scherzóját és az op.59. no.2. első tételét javasolja. A gyakorlatokat a belga Jongen egy darabjával és egy Malipiero-mű részletével fejezi be." A kiadvány a LFZE könyvtárában megtalálható.

A hangszertanulás viszont az egyik segítségforrása lehet a kisiskolás kori szereplési problémák megoldásának. A tanulás kezdő szakasza ugyanis éppen egybeesik ezzel az időszakkal, amelyet felhasználhatunk a gyerekek szereplési vágyának megtartására. A legfontosabb ebben, hogy a tanulás játék-jellegű, a játszandó darabok többsége a már jól ismert gyermekdalkincsből táplálkozik, ugyanakkor a technikai jellegű gyakorlatok is nagyon egyszerűek és nem térnek el a dalkincs elemeitől. A dalanyaggal való foglalkozás természetes a gyerekek számára. Énekkel vagy hangszerrel történő megszólaltatásuk nem jelent nehéz feladatot, tehát az említett anyagok előadása inkább vonzó, mint félelmet keltő számukra.

A zene- és hangszertanulás ezen időszakában többnyire az utánzás és az ösztönös tanulás a meghatározó. Helyes tanári vezetéssel elérhető, hogy a növendék a hangszeres mozgások egészéből induljon ki, így nem kell, hogy foglalkozzon a vonósjáték rendkívül bonyolult részletproblémáival. Számára ez sikerélményt jelent, így könnyen elkerülhető a felesleges lámpaláz kialakulása.

A lámpaláz a tanulmányok magasabb szintjén módszeres tanulással és gyakorlással, megfelelő tanári vezetéssel jól kontrollálható. Hangverseny, vagy vizsgaelőadás előtt teljesen természetes, hogy valamilyen szintű drukk, félelem, aggódás uralja el a játékost. A tanárnak erre fel kell készítenie növendékét. A lámpaláz eme formája természetes és hozzátartozik a mások, gyakran idegenek előtt történő játék alkalmához, ugyanakkor az előadás emelkedettebb hangulatához. A tanárnak viszont azt is erősítenie kell növendékében, hogy a játék előtti pillanattól kezdve figyelmét a megszólaló darab akusztikai folyamataira szabad csak fordítania. Ez azt jelenti, hogy a kisebb-nagyobb technikai mozgások működését *teljesen szabadon kell hagynia*. Természetesen ennek gyakorlatát is el kell sajátítani, mely sok türelmet és fegyelmet kíván tanártól és növendéktől egyaránt.

A lámpaláz *káros* formája a hibáktól, a hibázástól való félelem miatt keletkezik. A hangszerjátékosok sokféle hibalehetőségtől félnek. Ezek lehetnek hangszeres mozgással összefüggő, vagy zenei és technikai jellegű hibák. Nagyon gyakran előfordulnak tanulási vagy gyakorlás-módszertani hibákból eredő félelmek, de lehetnek személyes jellegű, valós vagy téves elképzelésből adódó félelmek is. A hibák előfordulhatnak egy-egy önálló játékterületen, de a lámpaláz természetét ismerve össze is kapcsolódhatnak, ami sok esetben bénítólag hat az előadóra. Az is előfordulhat, hogy valaki magától a lámpaláz jelenségétől fél, nem tud koncentrálni feladatára, de változtatni sem tud félelemérzetén. Ilyen esetekben orvosi-pszichológusi segítségre is szükség van, hogy elkerülhető vagy feloldható legyen a szakmai előmenetelt is akadályozó stresszes, szorongásos állapot. Ez azonban semmiképpen ne jelentsen fellépés előtti, célzott gyógyszerhasználatot, mert az ellentétes azzal a törekvésünkkel, hogy a növendék természetes módon mutassa meg hallgatóságának tudását.

Az egyik leggyakoribb lámpaláz-forrás, ha a növendék azt gondolja, hogy előadás közben nem jutnak eszébe a darab hangjai, így nem tud továbbjátszani. Ez jellegzetesen tanulási, gyakorlási problémát vet fel. A vonós hangszereseknél fontos alapkövetelmény, hogy vizsgán, hangversenyen a megszólaltatott anyagot kotta nélkül adják elő. Erre alaposan fel kell készítenünk növendékeinket, hogy a tanulandó anyagot több oldalról megerősítve, megfelelő memorizáló módszerekkel és időbeosztással, jól felkészülve adhassa elő. Tanárnak és növendéknek szükséges kialakítani olyan tanulási technikát, amellyel a növendék mintát kaphat a feldolgozás menetéről, így néhány példa után maga is alkalmazni tudja azokat otthoni gyakorlásánál.

A lámpaláz kialakulásának másik oka hangszer- és testtartási kérdésekkel függ össze. Nagyon fontos módszertani alapszabály, hogy a hangszerjáték bármely területén jelentkező problémát vissza lehet vezetni tartási alapbeállításokra.

Egy nem megfelelően kialakított hangszer-egyensúly esetén a két kéz működését technikai akadályok nehezíthetik. Ilyenek lehetnek például a hangszertartozékok (álltartó, vállpárna) nem megfelelő mérete, formája, anyaga, felszerelési helye, stabilitása, rugalmassága stb.

Gyakori probléma a bal kéz mozgásainak játék-technikai jellegű helytelen működése, ami szintén visszavezethető hangszertartási problémákra. Ilyen lehet a nem megfelelően kialakított *hangszerfészek*, ami nem engedi szabadon működni a bal kéz húrváltását. Ebben az esetben például a bal váll felemelt állapotba kerül, ami negatív hatással van a jobb váll helyzetére is. Ez befolyásolja a bal kéz billentését, mely megzavarja az ujjak és a tenyér intonációs érzetét, de ugyanúgy zavarja a gyors játékot és a tempómozgások

játékát is. A hamis hangoktól való félelem szintén nagyon jellegzetes lámpalázat kiváltó ok, ami ismét a fentebb bemutatott tartási problémára vezethető vissza. Ugyanez jelentkezik a fekvésváltás, a nyújtásos műveletek és a vibrátó helytelen működtetésében is.

A problémák keletkezésének helyeit hosszan lehetne még sorolni, azonban ezen a helyen annak bemutatása volt a cél, hogy a felesleges és a hangverseny teljesítményt is gyengítő lámpaláz kialakulásának nagyobbrészt tanári irányítási és gyakorlástechnikai okai lehetnek.

Ha viszont már kialakult lámpalázas állapottal találkozunk, akkor is elsősorban szakmai módszertani oldalról kell megvizsgálnunk a kérdést, és ennek figyelembevételével kell kidolgoznunk a feloldáshoz szükséges gyógymódokat. Természetesen nagy szerepe van a lámpaláz leküzdésében annak, hogy a tanár milyen empátiával bír, mennyire ismeri a növendékét, mennyire tud egyben pszichológusa, de mindenképpen segítője lenni növendékének. Ez a lehetőség az egyéni hangszertanítás óriási lehetősége, mely túlmutat a hangszertanítás szűkebb céljain. Olyan egészséges értékítélettel rendelkező, magabiztos, megszerzett tudását mások előtt is felmutatni képes fiatalok nevelését eredményezheti, akik az élet más területein is sikerrel helytállnak, hiszen a felesleges lámpaláz nem gyengíti teljesítményüket.

Foglalkozási ártalmak

A speciálisan vonós ártalmakkal nem foglalkozunk eleget, még a szakmát legközvetlenebbül érintő módszertani irodalom sem taglalja ezt kellő terjedelemben és mélységgel. A vonósok többsége azonban nagyon is ismeri ezeket a gondokat, mert naponta *megéli* és *megszenvedi* azokat. A foglalkozási ártalmakat kiváltó okok sokfélék lehetnek, de többségükben a hosszantartó és ismétlődő fizikai megterhelés felelős a különféle csontok, ízületek, inak és izmok, valamint a bőr elváltozásaiért.

- Kiváltó okok lehetnek a rossz testtartás, a hangszer helytelen tartása, a bal kéz ujjainak nem megfelelő technikája, a vonókezelés és hangképzés hibái, a játék körülményei (nem megfelelő székek, kottatartók, kevés hely a pódiumon vagy a zenekari árokban).
- A hangszer nem megfelelő tartozékai (álltartó, vállpárna, nem megfelelő hangszerméret).
- A hangszer rossz beállításai és elhanyagolt állapota (a hangszerláb, lélek, fogólap, húrok, kulcsok rossz állapota és beállításai).

Az említett ártalmak érinthetik a *tanulókat* és a *zenész pályán működőket* egyaránt. A problémák nem elhanyagolhatók, ugyanis gyakran a művészi színvonal sérülése mellett testi elváltozásokat és pszichikai sérüléseket is okozhatnak, melyeket nagyon nehéz orvosolni. A szakembereknek tehát komoly erőfeszítéseket kell tenni annak érdekében, hogy a zenész-foglalkozáshoz tartozó ártalmak kialakulását minél hatékonyabban meg tudják előzni, vagy a már kialakultakat javítani, gyógyítani.

A foglalkozási ártalmak megelőzésének szintjei, csökkentésének lehetőségei

1. Az ártalmak megelőzése azt jelenti, hogy megpróbáljuk *elkerülni* a problémahelyzetet vagy *kivédeni* még megjelenésük előtt a problémák kialakulását. Ehhez jó fizikai és szellemi kondícióban kell lennünk, mely alapja minden tevékenység végzésének. Ha edzettek vagyunk, izmaink erősek, rugalmasak, nehezebben betegszünk meg, de ha mégis előfordul, könnyebben gyógyulunk. Az edzettségnek az életben hosszú távú hatásai is vannak, mert csontjaink, ízületeink és izmaink erősebbek maradnak, így ellenállóbbá válnak az öregkori betegségekkel szemben. A mozgáshiány viszont pszichikai egyensúlyunk felborulásához vezethet, ami kezdetben depresszsiós tünetekben jelentkezhet, de később elváltozások egész láncolata alakulhat ki. Ilyen körülmények között a szakmánkkal járó emocionális stressz funkcionális elváltozásokhoz vezethet. Az elnyomott indulatok, a stressz által kiváltott izomfeszülés, a nyaki izmokban fájdalmat okoz, mely fejfájáshoz, hátfájáshoz vezethet. Ha a pszichikai egyensúlyunk felborul, nagyobb eséllyel betegszünk meg. Ezért nagyon fontos a pihenés, relaxáció vagy az aktív pihenés bármilyen egyéb formája. A sportnak óriási jelentősége van a különféle ártalmak megelőzésében. A rendszeresen sportoló ember alkata mutatja a frissességet, rugalmasságot, környezetére is jó hatással van, vi-

dámságot, büszkeséget sugall, nem úgy, mint a depresszióra hajlamosé, aki leengedett vállakkal, lehajlított fejjel, szomorú ábrázattal él. A helyesen dolgoztatott izomzat által csontjaink is ellenállóbbak lesznek, mely segíthet az esetleges sérülések gyógyulásában, mert a sportolás hatására megnő a csontokat tápláló hajszálerek mennyisége. A sportnak van még egy nagyon fontos élettani hatása is, mely által a szív- és érrendszeri problémák nehezebben alakulnak ki. Az öregedéssel ezek a problémák erősödhetnek, de az aktív életet élőknél a szívizom jobban működik, ezért a mozgás hatására javul a szív vérellátása, normalizálódik a vérnyomás, javul a vér oxigénfelvevő képessége. A keringési rendszerrel összefüggésben megnő a tüdő kapacitása, nő az állóképesség, így az erős fizikai és szellemi igénybevételt a szervezet könnyebben el tudja viselni. A jobb közérzetnek, a jobb egyensúlyi állapotnak köszönhetően a táplálékfelvétel és táplálékégetés összhangban lehet, mely befolyással van a testsúlyra és így nehezebben alakul ki túlsúlyos állapot. Mindenre olyan sport ajánlható, amelyet felnőttek és gyerekek örömmel végeznek, nem túl megerőltető, fejleszti az erőnlétet, az állóképességet és a mozgás hatására az ujjak, ízületek nem kerülnek túlterhelt állapotba. A mozgásnál nagyon fontos figyelni a fokozatosságra, hogy elkerülhetők legyenek a sérülések és balesetek.

Mindezek figyelembevételével a vonós hangszereseknek *ajánlható sportok*: úszás, futás, gyaloglás, kerékpározás, amelyekre jellemző az aerob jelleg. Az egész testet megmozgatja, intenzíven fejleszti az erőnlétet, az izmok és inak aktívan fejlődhetnek, a gerincoszlop nincs túlterhelve, a mell- és a hátizmok erősítése segíti az egyenes tartást. A *tai chi* és a jóga: mindkettő hasonló alapelvre épül, de a megvalósításban már eltérések mutatkoznak közöttük.

Ajánlható még az aerobik, kondicionáló torna (szakirányítás mellett, nem törekedve a nagy teljesítményekre), különféle idénysportok (síelés, korcsolyázás, vízi sportok, mint vitorlázás, szörfözés). Ezeknél a sportoknál nagyobb lehet a sérülés veszélye, de megfelelő gyakorlattal biztonságosan művelhetők.

2. A második szint *a már kialakult*, de korai szakaszban lévő panaszoknak a hatékony kezelését jelenti, így elérhető, hogy súlyosabb elváltozások jöjjenek létre.

A megelőzés lehetőségei:

- A jelentkező panaszok esetén szakaszos pihentetés: koncentráltabb munkaidő, újabb gyakorlási módszerek, több szellemi és elméleti munka, izomlazító krémek használata.
- Szükség esetén gyógytorna, masszázs, fizikoterápia, gyógynövény alapú krémek, elektromos kezelések, iszappakolás, gyógyfürdő.
- További gyógymódok: akupunktúrás, akupresszúrás kezelések, esetlegesen fájdalomcsillapítás, izomlazító gyógyszerek, szükség esetén gyulladáscsökkentő injekció.
- Végső esetben műtét, amikor már csak ez a megoldás segíthet. Ilyen betegségek lehetnek: ínhüvely letapadás, gerincsérv, pattanó ujj stb.

3. A harmadik szinten az ártalom már elhatalmasodott, a kezeléseknek csekély a hatásfoka, a közvetlen cél csak az lehet, hogy az idültté vált elváltozások ne súlyosbodjanak, viszont az életminőség szinten tartható legyen. Ebben a stádiumban szüneteltetni kell a hangszerjátékot, de nem kell abbahagyni a zenével való foglalkozást. Több kiváló muzsikus esetét ismerjük, akik mielőtt végleg letették volna a hangszert, oktató tevékenységet vállaltak, vagy karmesterpálcára cserélték vonójukat.

A vonós módszertan lehetőségei a foglalkozási ártalmak megelőzésében

A vonós módszertannak számos lehetősége van a foglalkozási ártalmak megelőzésében. Ezek elsősorban a *szaktárgy oktatásán* és *pedagógiai gyakorlatán* keresztül fejtik ki hatásukat. A hangszerjáték technikájának fejlesztésére a legkorszerűbb metodikai ismereteket használjuk fel, összekapcsolva a hangszertanítás leghatékonyabb pedagógiai eszközeivel. Ehhez járul még a játszandó zenei és technikai anyag didaktikai szempontok szerinti megismerése és életkor szerinti megfeleltetése.

A hagyományos módszertan-oktatás a fő hangsúlyt a helyesen kialakítható technika leírására helyezi, de arra nem keres választ, hogy a rosszul megvalósított technikának a hangzást befolyásoló tényezőin kívül milyen rövidebb vagy hosszabb távú egészségkárosító hatásai lehetnek. A módszertan tehát elméleti síkon nagy mennyiségű ismeretet tár fel, a tanítás módszertanáról szól segítségül azoknak, akik elméleti síkon ugyan tudják a módszertant és saját életükben gyakorolják is, de átadni még nem képesek. Valójában a gyakorlott tanár egyéniségén, tehetségén és a tanított diákokkal való emberi kapcsolatán múlik, hogy milyen módszerrel és milyen eredményességgel tudja irányítani növendékét.

1. A vonós módszertan hasonlóan az egészségügyi gyógymódokhoz, *több szinten ajánlhat megoldást*, melyben a felsorolt javaslatok és módszerek szoros összefüggésben erősítik egymást. Az elsődleges megelőzés ebben az esetben is azt jelenti, hogy próbáljuk meg kivédeni például a tartási problémákból eredő tüneteket, panaszokat, hogy a tanulmányok magasabb szintjén ezek már ne okozzanak gondot.

   Azt már megállapítottuk, hogy a jó fizikumnak kedvező hatása van az egészségre, de ezzel együtt azt is ki lehet jelenteni, hogy egy edzett állapotban lévő muzsikus jobban tud koncentrálni játékára, jobban bírja a fizikai megterheléseket, mozdulatai rugalmasabbak, lendületesebbek. Ez az állapot kedvez a jó diszpozíció gyorsabb eléréséhez, mely elengedhetetlenül szükséges a felszabadult gyakorláshoz is. Kedvező diszpozícióban bátrabban adhatjuk át magunkat automatizmusainknak, ami átsegít bennünket a technikai nehézségeken. A két kéz feladatait így jobban össze tudjuk hangolni, amitől a gyakorlás során több figyelmet fordíthatunk a zenei összefüggésekre.

   Az ártalmak megelőzésére vagy csökkentésére nagyon hatásos a bemelegítő torna utáni helyes bejátszó gyakorlatok módszerének kialakítása. Ezek lehetnek ujjgyakorlatok, skálák, etűdök vagy más technikai bejátszó gyakorlatok, de önmagukban nem elegendők a megfelelő kezdési állapot eléréséhez. Egyesek úgy vélik, legjobb a lassú bemelegítő gyakorlás, szellemi felkészülés, tréning, mások a korábban tanult daraboknak ismétlését vagy egy könnyebb darabbal való bemelegítést ajánlják. Azonban a kizárólagosan zenével való bejátszás nem elegendő, mert élettani szempontból a test még nem érte el a szükséges kezdőállapotot.

   Tapasztalataink szerint az a helyes munkamódszer, ha a gyakorlás előtt megfelelő mozgással (légző-gyakorlatok, gimnasztika vagy erőteljesebb mozgás, esetleg tai chi) megteremtjük a munka élettani feltételeit, és csak ezek után kezdjük a hangszeres bejátszást. Így aztán minden adott lehet a jó zenéléshez: puha, meleg kéz, jó kapacitású légzés, megfelelő vér- és oxigénellátás, általános jó közérzet. Azon kívül, hogy ez idő alatt a szervezet felkészül a fizikai mozgásokra, az idegrendszernek is lesz elegendő ideje felkészülni a megfelelő koordinációs feladatokra. Ezzel a munkamódszerrel jelentősen csökkenthetők a különféle ártalmak.

   Ismételten hangsúlyozni szeretnénk a kezdő szinten beállított helyes hangszertartás jelentőségét, mely meghatározó jelentőségű, kihat a játékos fejlődésére és egész életre szól. A rosszul beállított tartásnak az egészségre káros következményeivel is számolni kell.

   (A brácsa mint új hangszer tartási kérdéseinek újratervezése – lásd a didaktikai részben.)

2. A második fokozatú megelőzés hibás tanulási, gyakorlási vagy tanítási okokból kialakult, de szakmai megközelítéssel még javítható rossz beidegződések vagy panaszok hatékony kezelését jelenti, így elérhető, hogy a tanulmányok folytatása során súlyosabb elváltozások ne keletkezzenek. Második fokozatú megelőzési kérdések leggyakrabban a tanulmányok szintváltásainál vagy tanárváltásnál fordulnak elő.

   Az utóbbi évtizedekben az iskoláskorúak és a fiatal felnőttek fizikai állapota sokat romlott, ami napjainkban tovább folytatódik. A tapasztalatok azt mutatják, hogy a tanulóknak több mint a felét már érte valamilyen ártalom. Nagyon magas a középiskolások (14–18 évesek) megbetegedési gyakorisága, de ami ennél is szomorúbb, hogy már a zeneiskolások körében, 14 év alatt is jelentkeznek a különféle panaszok. A vonós hangszeresekre vonatkoztatva ezek az adatok még

kedvezőtlenebbek, ugyanis a hangszer speciális tartási és mozgási nehézségei miatt a veszélyek nagyobbak, mint más hangszeresek esetében.

A foglalkozási ártalmak legnagyobb százalékát a hátfájdalmak teszik ki, ezután a kézbántalmak következnek, majd a különféle megerőltetések és végül az idegrendszeri ártalmak. Ezt a romló tendenciát számtalan körülmény alakította így, amin közös erővel és összehangolt tanári munkával lehet csak változtatni.

Szakmai szempontból a segítségadásnak sokféle útja és módja lehetséges, de az a leghatékonyabb módszer, ha először az alapvető tartási és beállítási gondokat korrigáljuk. Ide tartozik a helyes tartási pozícióik megtalálása, összhangban a természetes egyensúlyi érzetekkel. (Erről részletes írás a didaktikai részben található.)

A kézbántalmak jelentős részének szintén tartási problémák az okozói, valamint a nem megfelelő lazasági állapot és a rossz beállításból eredő helytelen működés. Ez utóbbi sajnos tanítási mulasztásokra is visszavezethető. A megerőltetéseknek lehetnek fizikai vagy mechanikai gyökerei, azonban a bajok elmélyülésében gyakorlási, gyakorlástechnikai kérdések is szerepet játszhatnak. Ezek megoldására a gyakorlás módszerének megváltoztatása, a gyakorlás ésszerűbb megtervezése, gyakorlás közbeni szünetek közbeiktatása vagy teljes pihenés, aktív kikapcsolódás ajánlható. Azonban léteznek olyan hangszerkezelési problémák is, amelyeknek teljes korrigálására kevés az esély, mert olyan fokú a beidegződés, hogy annak javítása csak áthidaló megoldással lehetséges. Ilyenek lehetnek például a nem megfelelő tartozékok következtében kialakult vállfelemelés vagy nyakizmok merevedése, ami nagy valószínűséggel ezek alkalmatlanságának a következtében alakul ki.

A probléma kezelésére áthidaló megoldást jelenthet a *brácsára történő váltás*, ugyanis a hegedűjátéknál a már megszokott és erős automatizmussal bíró mozgásrendszerek az azonos hangszeren nehezen átalakíthatók. A brácsa viszont ebben az esetben új hangszerként funkcionál, ahol új egyensúlyok kialakítására van lehetőség, amiben az apró részmozdulatoknak könnyen megtalálhatjuk a helyesen működő mozgásérzeteit.

A zenetanár személyiségéről és a tanári kiégés veszélyeiről

A pedagógia tudománya széles körben foglalkozik a tanítvány személyiségével, teljesítményével, teherbírásával, ugyanakkor a tanárral kapcsolatos kérdéskörben csak az utóbbi évtizedektől kezdődött kutatás. Holott a tanítás-tanulás eredményessége nagyban függ a tanár fizikai és pszichés állapotától. A zenepedagógus tevékenysége általában két fő területre koncentrálódik: az *iskolai* és az *iskolán kívüli* feladatokra. Az első intenzív szellemi erőfeszítést kíván, a második pedig az általános és szakmai önművelést, gyakorlást, hangversenyezést és a tanórákra való felkészülést, valamint a személyes, családi tennivalókat foglalja magában. Ez összességében rendkívül megterhelő.

A hivatástudattal rendelkező tanár áldozatkészsége, felelősségérzete igen erős, mely mögé gyakran elrejti munkaképességének gyengülését (rossz közérzetet, kialvatlanságot, általános fáradtságot, idegességet stb.). Ennek érdekében a tanár minden körülmények között igyekszik fenntartani szokásos teljesítményét. Ez azonban a legerősebb akarattal is csak ideig-óráig sikerülhet, leromlott állapotban a saját igények és a külső elvárások követelményei is egyre nehezebben teljesíthetők, így a munkaképesség gyengülése előbb-utóbb lerontja a tanítási eredményeket is.

A zenetanárok anyagi biztonságuk megteremtése érdekében gyakran tanári tevékenységük mellett előadóművészi vagy zenekari munkát is vállalnak, amely tovább növeli a test fizikai és szellemi igénybevételét. Ez a nagyfokú igénybevétel ideig-óráig működtethető, azonban bizonyos idő elteltével jelentkezhetnek a foglalkozással járó ártalmak, amelyek betegséggé is alakulhatnak.

A fizikai állapotromlás mellett a szellemi erő romlása is bekövetkezhet, amely néhány évtized után a *kiégés*[17] jeleit mutathatja. Ezt erősíthetik a tanításban elszenvedett sikertelenségek, vagy a családban, gyerekekkel és azok tanulmányi lehetőségeivel kapcsolatos ügyek, vagy a családi kapcsolat megromlása és az azzal összefüggésben előálló anyagi helyzet romlása.

Az elmúlt évtizedekben jelentős csökkenés történt a tanulók létszáma, tanulmányi átlagszínvonala, s a zenét hivatásszerűen választók létszáma tekintetében. Ebben a helyzetben a zenetanárnak sokkal nagyobb erőfeszítést kell tennie korábbi tanítási eredményeinek megtartásáért vagy fokozásáért. Az is előfordul, hogy a zenetanárok egy része jól bevált (azaz évtizedekig alkalmazott, így gyakran elavult) módszerekkel tanít, és nem vesz tudomást a fenti változásokról. Ez mindenképpen szakmai sikertelenséghez vezet, mert a régi módszerek alkalmazása az új generációk[18] tanításában már nem lesz olyan eredményes, mint az korábban volt. Abban az esetben tehát, ha a fentebb említett nehézségek közül egyidejűleg több is fennáll, a tanári személyiséget nagy valószínűséggel a kiégés veszélye fenyegeti.

A pályakezdők segítése

A kiégés veszélye pályakezdő tanárokat is érinthet, ha például nem kapnak elegendő segítséget gyakorlott kollégáiktól a tanári pályán való elindulás nehézségeinek áthidalásához. Ez a korai kiégés veszélyével fenyegethet, mely adott esetben tehetséges tanárok szakmai félresiklását is okozhatja.

Kedvező helyzetben azonban, ha a fiatal pályakezdő olyan intézménybe kerül, ahol jó tanári közösség működik, az lendületet adhat, és pozitív energiákat szabadíthat fel benne szakmai tevékenységének eredményes végzéséhez. Jól működő tanári közösségben az emberi kapcsolatok kiépítésére is kedvezőbbek a feltételek, mely a fiatal kollégáktól is elvárja az aktív részvételt a közösségi élet formálásában és fenntartásában. Ez jelent intézményen belüli szakmai érdeklődést, tájékozódást (hospitálás, óralátogatás), vagy iskolai és iskolán kívüli hangversenyek, rendezvények szervezését, valamint adott rendezvényeken, különféle kamarazenei formációkban való aktív közreműködést.

A szakmai segítés újabban hivatalossá vált formája a mentorálás. Ez az arra alkalmas és nagy tapasztalattal rendelkező kollégák bevonásával történik. A mentorképzés a tanári továbbképzés új és hasznos lehetősége, mely tudatos és szakmailag jól felkészült tanárokat képez ki pályakezdő kollégák szakmai és nevelési problémáinak segítésére.

A zenetanári kiégés veszélyei tovább csökkenthetők, ha a pályakezdő maga is aktívan részt vesz hangszeres osztályának építésében. Ezt elérheti különféle oktatási intézményekben, így óvodákban, iskolákban történő hangszerbemutatókkal, rendhagyó énekórákon való közreműködéssel, mely alkalmas a tehetségek felismerésére és kiválasztására. Ennek módszereit szintén tanulni lehet, hogy a felismerés tapasztalata segítse a hangszertanulásra alkalmasak kiválasztását, mely a napi munkában és hosszú távú szakmai tervek készítésénél is kamatozik.

E folyamatba illeszkedik az önképzés többféle formája, mely feltételezi a napi rendszerességű egyéni gyakorlást, tanári továbbképzéseken való aktív részvételt. A szakmai ismeretek frissen tartása érdekében ajánlott elismert művésztanárok kurzusain is részt venni, hogy a kollégák megismerhessék a szakmához tartozó legkorszerűbb elméleti és gyakorlati ismereteket, amit felhasználhatnak egyéni játékuk és tanításuk alakításában. Az *élethosszig tartó tanulás*, a hazai és az idegen nyelvű szakirodalom folyamatos követése, külföldi tanulmányutak jelentősen hozzájárulhatnak a korszerű ismeretek átadásához.

---

17 A jelenség régóta létezik, ám annak kutatása alig néhány évtizedes múltra tekint vissza. A „kiégés" fogalmának megalkotása és a jelenség leírása Freundenberger pszichoanalitikus nevéhez fűződik. Az ő meghatározása így hangzik: „A szindróma a krónikus érzelmi megterhelések, stresszek nyomán fellépő fizikai, mentális, emocionális kimerülés, mely a reménytelenség és inkompetencia érzésével, célok és ideálok elvesztésével jár, s melyet a saját személyre, munkára, illetve másokra vonatkozó negatív attitűdök jellemeznek." (Freudenberger, 1974) Farkas Anna (2009): *A tanári kiégés*. – Oktatáskutató és fejlesztő Intézet.

18 Dr. *Pais Ella Regina* főiskolai tanár, a PTE Művészeti Kar és a PTE Pollak Mihály Műszaki és Informatikai Kar tanára. Kutatási területe: Generációs kihívások a szakmai tanárképzésben.

A tanári munka eredményes végzéséhez fontos iránymutató a közvetlen munkatársakkal és az iskolavezetővel való folyamatos szakmai konzultáció, melyben megfogalmazódhatnak elismerések és kritikák. Kedvező esetben ugyanezen vélemények hozzájárulnak a szakmán belüli elismeréshez, valamint segíthetik az intézményi előmenetelt.

Tanításmódszertan

Brácsatanulmányok kezdése

Brácsatanulmányok kezdéséhez, figyelembe véve a növendékek hegedűs előtanulmányait is, alapvetően két irányból közelíthetünk. Az egyik az új hangszer játékához szükséges *elméleti ismeretek* és *gyakorlati tapasztalatok* megszerzése, a másik pedig a *hallásfejlesztés*, a *kottaolvasás* (brácsakulcs) tanulási technikájának és fejlesztési lehetőségeinek gyakorlata. A tanulási folyamat szervezésénél ügyelni kell arra, hogy a kétféle tevékenység párhuzamos fejlesztéssel és egymást kiegészítve valósuljon meg.

Akik a hangszerváltásban érintettek, azoknak az útját a „Kikből lesznek brácsás növendékek?" című fejezetben már részletesen tárgyaltuk. Az említett fejezetben utaltunk arra is, hogy a növendékek különböző életkorban és különféle élethelyzetekben találkozhatnak a hegedűről brácsára váltás lehetőségével. Ez egyben azt is jelenti, hogy a növendékek ismeretanyaga és hegedűs játéktapasztalata különböző.

Vannak növendékek, akik alapfokú zenei tanulmányaikat megfelelő időben kezdték el, így a hangszeres tapasztalatok és szolfézs ismereteik birtokában jól tudják alkalmazni a kottaolvasás hegedűjátékhoz kapcsolható elemeit. Ezért, ha brácsázni szeretnének, zökkenőmentesen térhetnek át az új hangszerre.

Vannak azonban olyan több éves hegedűtanulmányokat folytató tanulók is, akik elsajátítottak bizonyos alapkészségeket a hangszerjátékban, de elméleti és gyakorlati ismereteik nem eléggé megalapozottak, így a brácsára váltásnál gondoskodni kell a hiányok pótlásáról.

A hangszerrel való találkozás

A brácsával való ismerkedést a *hangszer kézbeadásával* lehet elkezdeni. Ez alkalmat ad a brácsa fizikai és hangzási tulajdonságainak megismerésére. Ezek: a brácsa nagyobb testmérete, a szélesebb és hosszabb fogólap, a vastagabb húrok, a hegedűtől eltérő nagyobb súly. A tapintás és súly érzékelésével megtapasztalhatjuk a hangszer felületi, valamint egyensúlyi viszonyait, amit előnyösen tudunk majd használni a játék során. A brácsával való ismerkedés után a vonóval is el kell végezni ugyanezeket a műveleteket, hogy a növendéknek saját tapasztalatai legyenek a brácsavonó méret- és súlyarányairól.

A legegyszerűbb fizikai tulajdonságok megismerése után auditív élmények közvetítésére kerülhet sor, amikor a tanár bemutatja a brácsa hangi kvalitásait. Ez a nyitott húrok megszólaltatásával kezdődhet, majd sor kerül a brácsarepertoár jellegzetes darabrészleteinek tanár általi bemutatására a növendék érdeklődésének felkeltésére. Ez történhet a tanár saját hangszerével vagy a diákéval, hogy megmutassuk tanítványunknak a brácsahang sajátos szépségét és sokszínű játéklehetőségeit.

A tanári hangszerbemutató után sor kerülhet egyszerű improvizációs játékokra, amelyben tanár és növendék kreatív módon vesznek részt. Ez tartalmazhat hangszerrel végezhető számos ritmikai, hangzási, akusztikai, hangszínbeli megszólaltatást, pengetett (jobb és bal kézzel), valamint vonóval játszott változatokat. E szabad improvizációs játék sokféle előnnyel jár, melyben a legfontosabb, hogy a növendék bátran nyúljon hangszeréhez, hogy megérezze annak változatos, és közvetlen hatást kiváltó erejét. A bátorság ugyanakkor azt is jelenti, hogy a növendéknek nem kell aggódnia amiatt, hogy játék közben elejti hangszerét és ezért szorítania kellene a brácsa nyakát vagy a vonóját.

A tanítási óra további fontos eredménye lehet, ha a növendék is megtapasztalja tanárának hangszeres és zenei felkészültségét, bizalmat keltő személyiségvonásait, mely követendő mintául szolgálhat a későbbi munkakapcsolatban.

Auditív tanítási módszer

A hangszerrel való foglalkozás és a vele való kapcsolat szorosabbra fűzésének gyakorlati feladatait az előző fejezetben vázolt *auditív tanítási módszer* felhasználásával folytatjuk. Ennek lényege, hogy a hangszer tanítására szánt anyagot hallás után sajátítja el a növendék, majd annak biztos tudásával szólaltatja meg hangszerén.

A módszer lényegéhez tartozik még a fentebb megismert új hangszer és vonó tulajdonságainak, a test- és hangszertartás érzeteivel való összekapcsolásának együttes kezelése. Erre azért van szükség, mert a rendelkezésre álló eszközök aktív testhelyzetekhez igazítása és az auditív feladatmegoldások sokkal intenzívebb kapcsolat kialakítását és gyorsabb tanulási tempó megvalósítását eredményezhetik.

Ide kapcsolódik Yehudi Menuhin hegedűvel és első tanárával való találkozásának ***emlékezete:*** *„Az én ambícióm az volt, hogy szép, meleg hangot hozzak létre, olyan zenét, ami a halottakat is feltámasztja és ellentmond mindannak, ami az emberek gondolkodását és érzéseit megmereviti. [...] azonban zsarnoki módszerrel tanított, ennek voltam alávetve tanulmányaim első hónapjaiban. Eleinte az az egyszerű feladat is legyőzhetetlen akadálynak tűnt számomra, hogy ne ejtsem el a hegedűt. Minden erőmmel belekapaszkodtam a hangszerbe, hogy meg tudjam tartani, és azon gondolkoztam, honnan vegyek még két kezet, amivel játszhatnék. A húrokon összeragadtak az ujjaim, mintha csak együttesen éreznék biztonságban magukat. Nyilvánvaló, hogy egy olyan gondolkodásmód áldozata voltam, amelynek ugyan éreztem az abszurditását, de persze nem tudtam volna megfogalmazni, egy sajnos igen elterjedt felfogásé, miszerint először a tartáson kell dolgozni, s a mozdulatot majd utána kell hozzáadni. Mintha a test egy szobor volna, amibe aztán mozdulatot lehet lehelni! Az ilyen módszerrel semmire sem lehet jutni, mert a hegedűt nem lehet megerőszakolni, annak vibrálnia kell. Ha az ember szorítja, éppen azt akadályozza, hogy ezek a rezgések szabadon kibontakozhassanak."*[19]

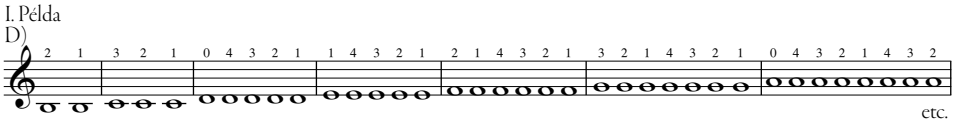
Az auditív tanulásra felhasználható anyagok

Fiatalabb növendékeknél az auditív módszerhez felhasználható anyagok a hivatalos tantervben megadott népzenei gyűjtemények – Paksa Katalin: *Magyar népzenetörténet* és Dobszay László: *A magyar dal könyve*, valamint a hegedűiskolák népzenei és duó-kamarazenei anyagai lehetnek. Az idősebb hangszert-váltóknál különféle stíluskorszakból vett kompozíciók, vagy annak részletei, például a *Brácsamuzsika* köteteiben szereplő anyagok, Mendelssohn: *Dalok szöveg nélkül* darabjai, vagy Bartók – Zathureczky: *Gyermekeknek* szánt kompozícióit használhatjuk fel erre a célra.

A zenei anyag feldolgozásával párhuzamosan a hangszerjáték technikai biztonságának megteremtésében *speciális skálatanulmányok* alkalmazására is sor kerülhet. Ezek lehetnek: egyszerű egy oktávos hangsorok hallás utáni technikával, a brácsa mélyebb és magasabb regisztereiben, különféle ujjazatokkal, a kvintkör hangnemeinek felhasználásával. A skálák lehetnek dúr és moll, valamint modális hangsorok sima és felbontásos változatai.

Ehhez adnak segítséget Szilvay Géza Colour Strings skálaköteteiben szereplő hangsorok, Auer Lipót hegedűiskolájának III-IV. kötetének skálái a hozzátartozó vonásnemekkel. Ugyanezeket a célokat szolgálják magasabb szinten F. Geminiani[20] hallásfejlesztést, hangképzést, fekvésváltást és fogólap-ismeretet szolgáló skálái.

I. Példa



Hasonló szisztéma érvényesül R. Kreutzer ugyanazon hangsorra épülő, mindig egy fekvéssel magasabban, fölfelé és visszafelé játszott skáláiban, melynél a bal kéz ujjainak változatos előkészítése és mozgása csak az intenzív belső hallás vezetésével valósulhat meg. (A skálafeladat Bloch hegedűiskola 5. kötetének 619. gyakorlata.)

A brácsával való találkozás első óráit ugyanakkor fel kell használnunk az új hangszer tartási érzeteinek és egyensúlyának megteremtésére. A tartási érzetek kialakításának legfőbb érzete az az *egyensúly*, ami a vonóval és a hangszerrel hozható létre. Ez minden vonósjátékos számára alkalmas, fiatalabbak és idősebbek is egyaránt használhatják alapbeállításra, illetve a meglévő rossz tartási érzeteik korrigálására. Ennek megtapasztalására a *hangszer súlyának kimérésén* keresztül vezet az út.

19 Mosaingeon, Bruno (2014): *Menuhin-varázs* – Holnap Kiadó Budapest, 22-23. old.

20 Geminiani, Francesco (1751): *The Art of Playing on the Violin.* Facsimile Edition, Edited with an Introduction, by D.D. Boyden– Oxford University Press London, 1. old.

A hangszer súlyának kimérése

Fizikai értelemben a vonósjátékosnak *folyamatos húrrezgést* kell biztosítania hangképzése számára. Ennek érdekében már a hang megindulása előtt létre kell hoznia egy elképzelt kapcsolatot a vonószőr és a húr között, mely energiájában és mozgásában is megadja a képzendő hang fizikai hátterét (támasz, rugalmasság, súlyérzet, irányérzet stb.). Ehhez szükség van *a hangszer súlyának kimérésére*.[21] A hangszer súlyát egy egyszerű és játékos módszer segítségével könnyen megéreztethetjük. A gyakorlat lényege, hogy a tanuló tapasztalatot szerezzen a hangszer súlyával és tömegével kapcsolatban.

A vonós játékos jól ismeri bal kezével hangszerét – tapintását, alakját, formáját, súlyát, – amivel játék közben folyamatosan dolgozik, azonban a vonós kéznek ugyanezekről hasonló tapasztalatai nincsenek. Szükség van tehát egy olyan megközelítésre, ami pótolja ezt a hiányt. Az általam javasolt gyakorlat lényege, hogy a hangszert megfordítva (húrral lefelé) helyezzük a vonóra. Így könnyen *kimérhető és megérezhető* annak súlya. A művelet többször és többféleképpen ismétlendő, például *kápa közelében*, ahol a mélyhegedű viszonylag könnyű, vagy *középen*, ahol a fizikai paraméterek változása miatt nehezebbé válik a hangszer. És legvégül a *csúcsnál*, ahol már igen nehéz megtartani a hangszert. A mérésnél a vonót is többféleképpen lehet tartani, pl. tenyérben vagy normál vonófogással stb.

A tapasztalat megszerzése után tegyük helyére a hangszert, miközben megtartjuk a vonó és a húr közötti kapcsolat érzetét, mely biztosítja a hangindításhoz és a többi vonós művelethez szükséges kontaktust: a hang indításának rugalmas érzetét, a vonó *kikanalazásának* élményét, a vonó íven való mozgását, s vele együtt a jobb és bal kéz harmonikus együttműködésének érzetét.

Az alt-kulcs olvasása és tanulása

A brácsa sajátosságainak megismerése után következhet az alt-kulcs olvasásának és tanulásának bevezetése, mely az előzetes ismeretek különbözősége miatt más-más technikát igényel, és tanulási tempót eredményez. A feladatra az alábbi, metodikai és didaktikai szempontból is alkalmas anyag ajánlható:

- Országh Tivadar: *Brácsaiskola*[22]
- Angelo Bertalotti: *Ötvenhat solfeggio*[23] válogatott tanulmányai.

A brácsaiskola első, ismereteket közlő oldalán a növendék megismerkedhet a brácsa-kulcs vonalrendszerben való elhelyezésével, a hegedűkulcstól eltérő olvasatával. Világossá válhat számára az alt-kulcs brácsán való használatának értelme és fontossága. A tanár rámutathat a brácsa-kulcs szimmetrikus elhelyezkedésére is, mely megkönnyíti a hangok olvasását a vonalrendszerben és a pótvonalakon. Ezen kívül lényeges megértetni a brácsa magas regisztereiben használható úgynevezett váltókulcs (hegedű-kulcs) fogalmát és működését.

A következő hasznos olvasási anyag Bertalotti *solfeggio*inak brácsakulcsban írt darabjai. A gyakorlatok tanulásának céljai között szerepel az alt-kulcs olvasásának *zenei példán* való megerősítése, az *énekes alapú* hangképzés fontosságára való nevelés: „nemesítés, csiszolás, kiegyenlítettségre nevelés, az imitációs stílus megismerése, a száraz tananyag helyett a társas zenélés megszerettetése." [24]

---

21 Az alapötlet saját találmány, mely játékos formában érezteti meg a növendékkel a vonós hangképzés egyik legnehezebben megközelíthető problémamegoldását. A gyakorlat minden korosztály számára ajánlható. Az előnyök között említhető, hogy a játékkal kialakítható hangszertartás és a vonó egyensúlya, ugyanakkor megszüntethető a kápa és csúcs súlykülönbségeiből adódó érzeti különbség. A gyakorlati tapasztalatok megerősítik az ötlet hasznosságát, az azt felhasználók pedig pozitív eredményekről számolnak be. Az írás megjelent: Sárosi György (2011): *A hegedűjáték történeti, pedagógiai és módszertani háttere* című doktori disszertáció részeként. (Debreceni Egyetemi Kiadó, 2. fejezet 169. old.)

22 Országh, Tivadar (1954): *Brácsaiskola* – szerkesztette: Lukács Pál, Temesváry János – Editio Musica Budapest.

23 Angelo Bertalotti (1666-1747) kiváló énekes és több mint fél évszázadon át híres énektanár. Legjelentősebb műve az „Énekgyakorlatok szoprán és alt hangra: a bolognai piarista iskola növendékei részére nyomtatásban adja és a fenti iskola kiváló tanár urainak ajánlja Angelo Bertalotti, a Szent Péter Kollégium zenei dékánja, a Filharmonikus Akadémia tagja és a fent nevezett iskola énekmestere. Bolognában, Leila delle Volpe nyomdájában, 1744. A felsőbb hatóságok engedélyével".

24 Bertalotti, Angelo: *Ötvenhat solfeggio* – Közreadja: Forrai Miklós – Zeneműkiadó Budapest.

A brácsakulcs olvasásának hangszeres gyakorlata

Második lépésében a brácsakulcs olvasásában szerzett gyakorlatnak a hangszerhez való *kapcsolása* történik meg. Az eddigi tapasztalataim azt mutatják, hogy ebben a fázisban még nincs meg minden feltétel a brácsatartás egységes érzetének kezelésére, ezért az olvasási feladatok hangszerhez kötését a gitártartáshoz hasonló tartásban célszerű elkezdeni. Ez nem okoz különösebb nehézséget, viszont segíti az olvasási és balkéz-technikai reflexek elmélyítését. Az olvasáshoz ugyanakkor meg kell találni azt a nem túl gyors tempót, amelyben a hang előtti pillanatig a növendék négyféle műveletet tud elvégezni. Ezek: *látja, elképzeli, kiénekli* és *játssza* a hangot. Majd a megszólaltatás után következik az ellenőrzés.

A kijelölt anyag olvasásánál tehát szükséges felhasználni a hangok *belső hallással* való *elképzelését*, amelyet követ annak abszolút névvel való *éneklése*. Ezzel párhuzamosan az adott hang *pizzicato*val való játéka történik, melyet a játszott hang *ellenőrzése* követ.

Minden hangszer játékánál fontos követelmény a belső hallás működésének *aktív* szerepe. A vonós hangszerek esetében ez több nehézséggel is együtt jár, ugyanis a négy hangolt húron kívül nincs több *beállított* hangunk. Tehát minden más hangot, amit játszani szeretnénk, magunknak kell előállítani (képezni és kiegyenlíteni) a zenei feladatoknak megfelelően. A vonós hangszerek tanulásánál ezért fokozott figyelmet kell fordítani a *hang megszólaltatása előtti teendők* szervezésére.

A hangképzés efféle megközelítése bonyolultnak tűnhet, azonban a gyakorlati tapasztalat azt mutatja, hogy a növendékek többsége nem használja ki megfelelően belső hallásának működését a hangszerjáték tanulási eredményeinek fokozására. A legtöbb esetben az a probléma, hogy az olvasott hangokat rögtön hangszeren próbálják létrehozni, de közben nem történik meg a hangelképzelés, ami mechanikus játékmódhoz, s ezzel együtt hibás megszólaltatáshoz vezethet. Ezért a brácsára váltásnál ki kell használnunk annak minden lehetőségét, hogy az *új* hangszerrel *új* reflexkapcsolatok kialakítására van módunk, ami megalapozhatja a zenésszé válás folyamatát.

Fontos rámutatni azokra az esetekre is, amikor sajnos a (kezdő) brácsás növendék meggondolatlanul és rossz módszerrel olvassa a kottát. Az egyik rossz gyakorlat szerint a növendék a hegedűkulcs hangjaihoz viszonyítva olvassa a brácsakulcs hangjait. Ennél a változatnál a növendék egy szekund-hangközzel lejjebb olvassa a hangokat, míg az valójában egy szeptim hangközzel szól mélyebben.

A másik eset még ennél is rosszabb, melyben a növendék úgy játszik brácsa kulcsban, mintha hegedűn harmadik fekvésben játszana (!) Ez egy egészen abszurd technika, mellyel az ún. *ujjrendolvasó* a magasabb fekvések játékához érkezve, a valódi hegedűkulcsban történő olvasáskor már nem tud továbbhaladni.

Hangképzési előkészítő feladatok

A hangszer súlyának kimérése után további játékos gyakorlatok következhetnek, konkrét nyitott húros feladatokkal, mely a rövid martelé-típusú hangoktól az egy íven mozgó teljes vonó használatáig tart. Ezzel megérezhető a hang előtti felkészülés teljes feladatsora (kapcsolat a húrral – mélység-, rugalmasság-, súly-, irányérzetek stb.) Természetesen ezeket a gyakorlatokat minden húron, a legkülönfélébb sorrendben és irányban szükséges gyakorolni. A tanári vezetésnek a gyakorlatok összeállításában és kreatív továbbgondolásában döntő szerepe van. A hangkapcsolatok létrehozásánál fontos szempont, hogy mindig tudni kell melyik húrról melyik húrra érkezünk a vonóval. Ez a bal kéz szempontjából is nagyon lényeges, ugyanis a bal kéz, annak ellenére, hogy konkrét hangokat még nem játszik, a jobb kézzel való együttmozgásában (húrváltás), az egyensúly megtalálásában aktív közreműködő.

A következőkben nagy elődeink pl. Giuseppe Tartini által is alkalmazott „*messa di voce*"[25] gyakorlása következhet nyitott húrokon, mely speciális hangképző-vonásgyakorlat. Ez alkalmas a hang *belülről való megfigyelésére,* így a vonótartás, vonóvezetés, vonókontaktus hangszertartással összefüggő egyensúlyának fejlesztésére. A gyakorlatokban nincs statikus helyzet, mindig mozgás van, a leghalkabb pianótól a legerőteljesebb fortéig. Ideális gyakorlat ez abból a szempontból is, hogy az elképzelt hanghoz igazítjuk mozgásérzetünket, s így például a vonóvezetéshez vagy a vonóforduláshoz szükséges izomérzetek is hatékonyan fejleszthetők.

---

25 A *messa di voce* a bel canto egyik közkedvelt dinamikai énekes-díszítése hosszan kitartott hangoknál, amelyet a jó hangképzés próbakövének tekintettek. A messa di voce-t dallamhangszerekre is alkalmazták. Az erősítés és halkítás egy hangon való gyakorlása a dinamikai előadás egyik alapvető tényezője. – *Brockhaus Riemann Zenei Lexikon* (1984), A magyar kiadás szerkesztője: Boronkay, Antal – Zeneműkiadó Budapest.

Hasonló célokat szolgál Leopold Mozart hosszú hangok képzéséből kiindult ötlete is, amelynél a vonó részleges és teljes felosztásának gyakorlatát sajátíthatjuk el. L. Mozart ajánlása így szól: *„A hegedűvonót fel kell osztani súlytalan és súlyos részre, miáltal a hangokat (dinamikai) erősítés és mérséklés révén szépen és megindítóan tudjuk előadni."*[26]

L. Mozart hangképző gyakorlatai, az egy vonóra eső, kezdetben kettő-három, majd öt-hat dinamikai váltásai – p-f-p; f-p-f; f-p-f-p; és így tovább – hasznos készségek elsajátítását szolgálják, rendszeres gyakorlásukkal pedig megérezhető a vonó feletti teljes uralom.

Technikai gyakorlatoktól a kamarazenéig

Az alapozó műveletek következő fázisában Országh Brácsaiskolájának különböző húrokra komponált darabjait szólaltatjuk meg. Először a fentebb bemutatott módszerrel, majd felhasználva annak tapasztalatait normál játékmóddal. A különböző húrokon megszólaltatott gyakorlatok célja, hogy a növendék *helyén tudja olvasni* és *játszani* a hangokat. Ez nem is olyan egyszerű, hiszen a *hegedűs előélettel* rendelkező növendék reflexei még a régi módon működhetnek, így előfordulhat, hogy rossz helyre nyúl a brácsán!

A zenei tapasztalatok elmélyítése érdekében sor kerülhet Angelo Bertalotti: Ötvenhat solfeggio válogatott gyakorlatainak hangszerrel való megszólaltatására, majd ezeknek a daraboknak kamarazenei formában történő játékára. A tanár diákkal való együtt játékának óriási a jelentősége, ugyanis ezzel a zenei tartalom, a zenei súlyok, a hangképzés összetevői, az intonáció, a hangszínek és a különféle karakterek megfigyelésére alkalmas lehetőség kínálkozik.

Test- és hangszertartási kérdések

Hangszertartási egyensúly kialakítása

A brácsatanulmányok elején a megoldandó feladatok közé soroltuk az *új hangszer tartási egyensúlyának* megéreztetését. Míg azonban a hegedű méretarányai játéktechnikai szempontból tökéletesen megfelelnek az emberi test arányainak, addig a brácsa az átlagos növendék testméretéhez képest nagy. Fentebb azt is említettük, hogy a brácsa átlagos mérete kb. öt centiméterrel nagyobb a hegedűnél, ezért e méretkülönbséget a tartási beállításoknál nem lehet figyelmen kívül hagyni. A karoknak ennyivel kell szélesebbre, előrébb nyúlnia, ami fizikai értelemben is jelentős különbség. Erre a fentebb bemutatott játékos hangszeres mérés jó kiindulás, mely megteremti a karok közötti rugalmas együttműködés feltételeit. A méretbeli különbségnek azonban vannak pozitív fizikai vonatkozásai is, ugyanis játékhelyzetben a brácsavonó és a súlyosabb kar együttes súlya éppen megfelel a nehezebben megszólaló brácsa hangképzési igényeinek.

A hangszertartási egyensúly kialakításának eszközei

A hangszertartási egyensúly kialakításához szükséges megtalálnunk a *megfelelő alakú* és *formájú* tartozékokat (álltartó és vállpárna), melyek alkalmasak a különféle játékmódok segítésére. A brácsajáték technikájának fejlődésében fordulópontot jelentett az, amikor hosszú kísérletezés eredményeként a hangszer a mellpozícióból a vállra került, majd fokozatosan a jobb oldali tartásból a bal oldali tartási pozícióba. Ezt nagyban megsegítette a hangszer egy speciális tartozéka, az *álltartó,*[27] ami stabilizálta a hangszer helyzetét *a fészekben* az állcsont és a kulcscsont /vagy váll/ között. Ez viszonylag kényelmes volt a bal kar és kéz számára, ugyanakkor lehetőséget biztosított a teljes fogólap körüli szabad mozgásra.

Az azóta eltelt időszakban az álltartó szerves részévé vált a hangszernek. Különféle anyagokból, különböző formájú álltartókat készítettek, melyeket más-más pozícióban alkalmaztak. Az alkati adottságok különbözősége miatt azonban ez sem jelentett mindenki számára tökéletes megoldást. A nyak hossza, a váll szélessége, a váll csapottsága, a kulcscsont helyzete, a kar és kéz különbözőségei miatt esetenként szükség volt valamilyen alátámasztásra is, amit a ruhába rejtett válltöméssel oldottak meg. Ugyanakkor

26 Mozart, Leopold (1998): *Hegedűiskola* – Mágus Kiadó – Ötödik főrész, 3. pont 125. old.

27 A találmány kidolgozásában döntő szerepe volt L. *Spohr*nak, aki vélhetően először alkalmazta ezt a tartozékot a hangszerjátékban.

eltérő vélemények alakultak ki ezzel az alátámasztással vagy párnával kapcsolatban. Voltak iskolák, ahol nem engedtek semmiféle alátámasztást használni, voltak megengedőbbek, akik legfeljebb 1-2 centiméter vastag párnával oldották meg a hangszer tartását.

A 20. század közepétől azonban fokozatosan elterjedt és általánossá vált a hídpárnák használata, amivel látszólag sikerült megoldani a hangszertartási problémákat. Ez annyira sikeres lett, hogy a brácsisták nagyobb része ma is ezt használja.

A hídpárnához való vonzódás elsősorban a tartás biztonságában és a kényelemben keresendő, ami a tanítási munkában is gyors sikereket eredményezhet. A hídpárnával azonban egy *túl kényelmes* állapot hozható létre, ami a hangszertartás kiinduló helyzetére tökéletesnek tűnő beállítást eredményez, viszont elveszi a vonó alapvető egyensúlyozó képességét. Ezzel így csak egy látszat-harmónia hozható létre, ami ugyan alkalmas a brácsa tartására, de nem felel meg a zenei tartalom által igényelt változatos mozgások kivitelezésére. A hídpárna ugyanis – kialakítása miatt – stabil és fix helyet foglal el a hangszeren, így a különböző játékhelyzetekhez nem tud kellően alkalmazkodni. Különösen szélsőséges technikai körülmények között mutatkoznak meg a hídpárna hátrányai, például magas fekvésekben korlátozza a bal kéz helyezkedéseit.

A jobb kéz szempontjából is gondokat okoz a hídpárna használata, ugyanis kiemeli a brácsát a játszó-síkjából, emiatt a jobb kar síkja is magasabbra helyeződik. Ez feszültséget okoz a jobb vállban, ami befolyásolja a húrváltó mozdulatokat, a kar súlyérzetét és teljes mértékben megzavarja a hangképzést.

A hídpárnánál a fő probléma magában a *konstrukcióban* van. A stabil tartásra törekvés miatt a főtámaszra tolódik szinte minden súly, emiatt a bal kéznek és az ujjaknak, valamint a vonónak is sokkal kevesebb szerep jut, mint a párna nélküli játék esetén. Ezen kívül akusztikai kérdések is felmerülnek a hídpárnás játékmóddal kapcsolatban, ugyanis az abroncsszerű rögzítés gátolja a korpusz szabad rezonanciáját, így a hangszertest egy jelentős része nem vesz részt a hangkeltésben. A hídpárna rögzítésétől a hangszer felhangrendszere is sérül, ami az optimálisnál gyengébb, fénytelenebb hangot eredményez.

A tehetséges növendék általában könnyebben átlendül a tartási és egyéb nehézségeken, mint egy átlagos képességű, azonban hosszabb távon a nem megfelelő eszközök és tartozékok használata a legkiválóbb tehetség kibontakozását is hátráltatja. Tartási problémákból ugyanis kialakulhatnak negatív állapotok, például görcsösség, lámpaláz, koncentrációs zavar stb. Ezeket persze meg kell előzni, ezért a kiváló tanáregyéniségek által már kipróbált és hosszú időn keresztül alkalmazott tartási módokat kell alkalmaznunk.

A párna nélküli játékmód

A hangszertartás egyik *ideális módja* a párna nélküli játékmód, melynek eléréséhez az egyik legfontosabb eszköz a *megfelelő magasságú, húrtartón átívelő álltartó.* Megfelelő magasságú álltartóval a hangszer jól elhelyezhető a kulcscsont és az állcsont között. Így az álltartó és a káva együttes szélessége jól kitölti az állig terjedő távolságot. Az eszköz méretének azért van jelentősége, mert ha az álltartó a szükségesnél kicsit is alacsonyabb, már nem lesz alkalmas a fentebb vázolt játékmódra. Az álltartó tányérjának is fontos szerepe van a tartásban, nagyon lényeges, hogy milyen a felülete és mélységi kiképzése. Az áll formájához kell igazodnia, hogy a fej súlyát minél nagyobb felületen tudja szétosztani. Ebben az esetben ugyanis nincs szükség erőkifejtésre.

A húrtartón való átívelésnek kettős szerepe van. Az egyik, hogy általa megnövekszik a tányérfelület és az áll nem nyomhatja a húrtartót. A másik pedig akusztikai jellegű: a húrtartón átívelő tartozék rögzítését úgy alakították ki, hogy az az alsó tőkénél *fogja* a kávát, így az álltartó rögzítése kevésbé zavarja a hangszertest rezonanciáját. Az ilyen típusú tartozék használatánál hallással is érzékelhető különbség figyelhető meg a hagyományos eszközhöz képest.

A brácsatartás kialakítását az alkati adottságok is erősen befolyásolják. Vannak úgynevezett ideális alkatok, akiknél a hangszer tökéletesen illeszkedik a fészekbe, a test arányai, a kar és az ujjak adottságai megfelelőek, tehát a párna nélküli játékmód kialakításának nincs akadálya. Vannak azonban olyan alkatok is, akiknél a váll felépítése, csapottsága, a nyak hosszúsága miatt a párna nélküli játék nehézségekbe ütközik. Ekkor olyan megoldásokat kell keresni a növendék számára, amellyel a párna nélküli játékhoz hasonló érzeteket tudunk elérni. Több olyan vállpárna konstrukció is beszerezhető, ami ebben az esetben jól használható. Elsősorban a régről ismert *vese alakú* párna ajánlható, vagy a levegővel felfújható *ballonpárna*.

A legegyszerűbb megoldás azonban a *szivacsból*, házilag is elkészíthető párna. Ennél ügyelni kell arra, hogy a szivacs anyaga megfelelő keménységű legyen, mert ha túl puha, akkor könnyen összenyomhatóvá válik és nem lesz alkalmas a tartási feladatok ellátására. A brácsa tartására minden olyan vállpárna ajánlható, ami a kulcscsont alatti területet kitölti – legfeljebb 1-2 cm magas –, kellőképpen rugalmas és minimális a súlya.

A testtartás kialakításának konkrét feladatai

Első és legfontosabb feladat, hogy a lábterpesz-állásunkat a brácsa szélesebb tartásának megfelelően módosítani kell. A testtartás kialakításának kérdésében azonban az utóbbi időben eltérő vélemények fogalmazódtak meg az úgynevezett hagyományos tartási módokhoz képest, amely érvényes a hegedű és a brácsa tartására egyaránt. Ezekből itt csak a legfontosabb eredményeket szeretném megemlíteni, melyek alapvetően meghatározzák a helyes tartási érzetek kialakítását.

A természetes testtartás egyik legfontosabb feltétele, hogy a *lábfejek párhuzamos*, *vállszélességű* terpeszállásban legyenek. Ez biztosítja a nyugodt és kényelmes állást, a testsúly egyenletes elosztását a talpon és az állás egyensúlyának megteremtését. A hagyományosan tartott, kissé kifelé álló lábfejek nem teszik lehetővé azt. A helyesen tartott lábfejek viszont a testsúly egyenletes elosztása mellett is rugalmasabb bokatartást eredményeznek, mely jobban bekapcsolja a talp és a lábujjak, a boka és az alsólábszár izmait, így a több izomcsoporttal és megosztott munkával végzett tartás kevésbé fárasztja a lábizmokat.

A testtartás következő szintje *a térdízület*, melynek legfontosabb funkciója, hogy állás közben is biztosítsa a laza és rugalmas kapcsolatot a lábszárak között (alsó és felső). A térdízületnek úgy kell jelentős terhet egyensúlyban tartania, hogy állás közben el ne merevedjen. Ezért a térdízületnek *kissé hajlított* helyzetben kell lennie, hogy a test súlypontja kissé mélyebbre helyeződjék, így a lábizomzat (lábszár- és combizomzat) tónusos állapotba kerül. Ebben a helyzetben a hajlított térdízület szerves folytatása a párhuzamosan tartott vállszélességű terpeszállásnak. Abban az esetben azonban, ha a lábfejek kissé kifelé fordult állapotban vannak (hagyományos testtartás), akkor már egy enyhe térdhajlítás is kifelé és messzebb tolja az ízületeket egymástól, ami indokolatlanul terheli a lábizmokat.

A test és hangszertartás egyensúlyának megteremtésében igen fontos szerepet játszik *a csípő.* Nem véletlen, hogy a vonóstanárok közül sokan használják az „Ülj bele a csípődbe!" felszólítást. A sajátos érzet arra vonatkozik, hogy a törzs és a csípő szinte egybeépülve lesüllyed, mely által a test súlypontja mélyebbre kerül. A mélyebbre helyezett súlypont révén a vállak és a felső végtagok szabadabb mozgásra képesek.

Ugyanakkor a hétköznapi életben az állás vagy normál egyenes tartásnál csípőnk kissé hátrafeszül, melytől a gerincoszlop deréki szakasza feszítettebb állapotba kerül, így az érintett derék- és fenékizom kötegek is megfeszülnek. Hegedű vagy brácsa tartása esetében ezt úgy lehet könnyen feloldani, ha a mélyebbre helyezett csípőt *kissé előre toljuk* a törzs vonaláig, így azok helyzete egyenes vonalba kerül. Az így kialakított állásnál a láb teljes izomzata, valamint a törzs és a csípő körüli izmok összehangoltan dolgoznak (tónusos állapot). E tartási mód megegyezik a tai-chi állás egyik alapgyakorlatával, mely gimnasztikai gyakorlatokkal[28] is megéreztethető.

A testtartás hangszertartási vonatkozásai

A fentebb vázolt testtartási helyzethez már könnyen hozzáigazíthatjuk hangszerünket, melynek legfontosabb követelménye, hogy olyan egyensúlyi helyzetben legyen, ami megfelel a legkülönfélébb játékhelyzetekben történő mozgásoknak. Ennek feltétele a hangszer stabil, ugyanakkor rugalmas találkozási helye: a *hangszer fészke vagy műízülete***.**

A mélyhegedű-fészek a bal oldali kulcscsont, az afölötti nyakrész és a bal állcsont által határolt részen helyezkedik el. Ezen a helyen – az egyéni testalkatnak megfelelő tartozékokkal – műízület jön létre, ahol a hangszer kapcsolódik a testhez. A fészekben a hangszer alsó széle és hátlapja felfekszik a kulcscsonton, a *gombtól* balra eső kávarész pedig támaszkodik a nyak oldalának. Ebben az ideális helyzetben a fej önsúlyával helyezkedik el az álltartóban – támaszkodik, de nem nyom.

28 Sárosi, György (2011): *A hegedűjáték történeti, pedagógiai és módszertani háttere*, Melléklet: Gimnasztikai gyakorlatok – Debreceni Egyetemi Kiadó.

A hangszernek stabilan kell *ülnie* a fészekben, ugyanakkor alkalmazkodnia kell a különféle játékhelyzetekhez, mozgáslehetőséget biztosítva a fogólapon való közlekedéshez és a jobb kézben is előforduló gördülékeny húrátmenetekhez. Ehhez időnként szükség van a hangszer kismértékű elmozdítására, anélkül, hogy az a műízületben elmozdulna. A jól kialakított fészekben a bal váll nagy szabadságot kap, mely biztosítja a kar és az ujjak számára a fogólapon való bonyolultabb hangeléréseket is (extrém magas fekvések, nyújtások, akkordok, akkordkombinációk). A jobb kéz és a vonó számára szintén lényeges a hangszer előbb említett kényelmes pozíciója, így ugyanis a kulcscsonton elhelyezett hangszer játéksíkja egybeesik a jobb váll és kar természetes helyzetével. Ennek alapfeltétele egy megfelelő méretű és magasságú, a játékos nyakhosszát is figyelembevevő álltartó. Az 1 vagy 1,5 centiméternél magasabb vállpárnák és különösen a hídpárnák azonban kiemelik a hangszert a játéksíkból, s ezzel hátráltatják a bal váll és a jobb kéz természetes mozgáslehetőségeit.

A szabad hangszerkezelés legfontosabb területe *a vállízület.* Minden vonós számára a vállízület állapotának, helyzetének megéreztetése okozza a legtöbb problémát. Azért van ez így, mert ugyan minden bal és jobb kéz funkció a vállból (lapockából) indul ki, de a vállízület maga többféleképpen, közvetlenül vagy közvetve vesz részt a mozgásfunkcióban. Például a különféle vonások, rövid vagy hosszú hangok játéka esetén a mozgás mértéke és kiinduló helye mindig változik, így a mozgás centruma a vállízületből eltolódhat a könyökbe, a csuklóba, vagy éppen az ujjakba is. Fiziológiailag tehát a vállízület mozgáslehetősége a legszabadabb, ugyanakkor a vállat borító izomtömeg (kar-, mell- és deltaizom) a hétköznapi élet szükségleteihez igazodva erőteljes és intenzív munkára képes. A mélyhegedűjátékhoz viszont nincs szükség ekkora tömegű izommennyiségre. El kell tehát lazítani a felső végtag izmait, hogy azt irányítani tudjuk. A tónusos izomfeszültség így már elegendő a speciális mozgások végrehajtásához. A vállízület szabad mozgása mellett fontos hangsúlyozni a könyök, csukló és az ujjtövek szerepét is, mely testrészek más szempontból fontosak, mint a váll. Ezek már közvetlenül vesznek részt a hangszer megszólaltatásában, valamint továbbvivői a vállízületben megindult jó vagy rossz mozgásoknak.

A *jobb kéz könyökízület*ének mozgatásával (nyitás és zárás) történik a vonóvezetés jelentős részének megvalósulása, a különféle vonások kontrollja (kiegyenlítettség a lefelé és fölfelé vonásban, lendület, sebesség). A *bal könyökízület*ben zajlik a fekvésváltás mozgásainak hajlító része, valamint a *karvibráto* kontrollja (szélesség, sebesség, dinamika).

A *jobb kéz csuklóízületében* végezhető el a vonóváltás lekerekítése, mely helyes megvalósítás esetén biztosítja a mozgás és a hangzás törésmentességét. A csuklóízület aktív közreműködésére a vonó minden részén való játékban szükség van, így a vonóvégeken kívül az összes vonás váltásánál meghatározó szerepet kap. A *baloldali csuklóízület* a fogólap különböző helyzeteinek sima elérésében játszik szerepet: gyors helyzetváltoztatás (félfekvés-váltás), nyújtás előkészítés, nyújtás kombinációk kötései, valamint a csuklóvibráto mozgásának kiindulása.

A *jobb kéz ujjtő-ízületei* a hangképzés finom érzeteinek helye. E helyen történik a vonótartás, a vonófogás fizikai érzetének beállítása, a húrral való kapcsolat kontrollja, a vonóvezetés finom érzetei, mint rugalmasság, tapadás, sebesség, tapadási hely, vonóegyensúly, erőátvitel, vonófordítás, vonódöntés érzetének megvalósítása. Külön említést érdemel a hüvelykujjtő-ízülete, amely minden szempontból különleges bánásmódot igényel. Helyzeténél fogva ez biztosítja a vonótartás ellentevését (*oppozícióját*), a tengelyfogás többi ujjal kialakítható helyét és érzetét, a kéz balanszát stb.

A bal kéz mozgásai

Ujjgyakorlatok

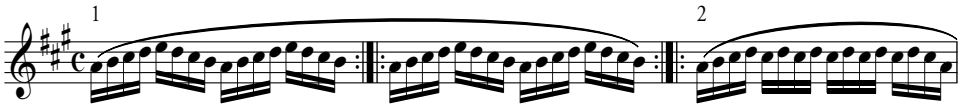
A tartási műveletek előkészítésével párhuzamosan szükséges elindítani speciális mozgásfunkciók gyakorlását is. A gyakorlatok a hangszeres mozgásérzetek kialakításához nyújtanak segítséget. Közülük az első az *ujjgyakorlatok* játéka, melyeknek gyakorlása végigkíséri a muzsikus egész életpályáját. Az alkalmazásnál azonban fontos eldönteni, hogy mikor és mennyit, de főleg, hogy milyen célból foglalkozzunk ujjgyakorlatokkal.

A brácsára váltás periódusában az ujjgyakorlatok elsősorban *a billentő funkció* kialakításában és *a fogólap megismerésében* adnak segítséget. Ahhoz, hogy a gyakorlatok előnyeit megtapasztaljuk meg kell vizsgálnunk az ujjakat helyére vivő rendszereit, azok beállításait, a különféle játékhelyzethez való alkalmazkodás képességeit.

Az egyik legfontosabb érzet *a könyök helyzetének* és működésének kontrollja. A gyakorlási célok között a könyök helyezkedési automatizmusának megszerzése áll, valamint a bal kéz húrsík-játék és húrváltó mozgásának megéreztetése. Ez azt jelenti, hogy a különféle játékhelyzetekben a könyök mozgása teremti meg a feltételeket az ujjak kényelmes elhelyezésére. Így például a különféle fogásmódok váltásainál a könyök végzi az indítómozgást, amelyet közvetlenül a tenyér és az ujjak helyezkedése követ. Ebben a sorrendben a billentő funkció és az intonációs biztonság eredményesen összekapcsolható.

A mozgás gyakorlására kiváló hangszeres iskolák speciális ujjgyakorlatai állnak rendelkezésünkre. Sok segítséget kaphatunk többek között Henry Schradieck: *Ujjgyakorlatok hét pozícióban* című munkájából.[29] A kötet 20 ujjgyakorlatot tartalmaz, amelyek közül 7 gyakorlat az első fekvésben játszandó. A Schradieck ujjgyakorlatok a hangszertanulás minden szintjén alkalmasak a mozgáskoordináció fejlesztésére.

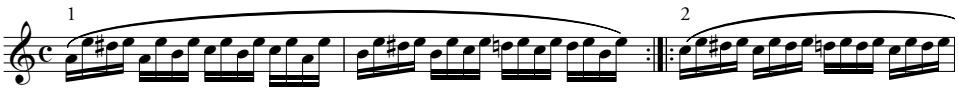
A gyakorlatok közül ki kell emelnem az 1. (A-dúr) gyakorlatot, [30] amely egy húron és egyféle fogásmódban játszandó. Fontos megemlíteni, hogy a különféle dallamfordulatok (ujjrakások) ellenére a bal könyök és tenyér helyzete nem változik. Ez biztosítja a billentő ujjak számára az azonos tenyérérzetet, s vele együtt a biztos és tiszta intonációt. Kellő tapasztalatszerzés után a gyakorlat alkalmas az összes húron való játékra, mely révén megérezhetők az egyes húrok sajátosságai és hangszínei. Például a húrok vastagsági különbségei, a húrok és a tenyér távolsági viszonyai, ami felveti a billentő mozgás a szokásostól eltérő megoldásait, a bal kéz húrsík-játék mozdulatainak korrekcióját. Ezen kívül a jobb kéz vonóvezetési érzetei is különböznek egymástól, ezért a sebesség, nyomás és tapadási pont fizikai tényezőit is a húroknak megfelelően változtatnunk kell.



A gyakorlatok feldolgozási technikájához tartozik, hogy az eredeti kötésekhez képest, a külön vonótól a kisebb csoportos kötéseken át teljes ütemek kötéséig haladhatunk, valamint használhatunk egyéb vonásokat és különféle ritmusgyakorlatokat is. A tempó ennek megfelelően kell, hogy alakuljon, tehát a lassabbtól az egészen gyorsig fokozhatjuk a játék tempóját.

Fontos megjegyezni, hogy a lassabb tempótól a közepesig a bal-kézmozgások külön figyelmet igényelnek, ugyanis az előkészítéssel a gyors tempókat alapozzuk meg. Itt megfigyelhető a billentés részmozzanata is, ami ebben az esetben az emelés impulzusszerű végrehajtását jelenti.

Jól demonstrálja a könyök helyezkedéseit a következő két ujjgyakorlat, melyek közül a 2. (a-moll) bő szekundos (c-disz) gyakorlatában a bal kéz és az ujjak pozíciójának *szélső helyzetét* mutatja be szerző. Ez a szokatlan helyzet csak a bal kar *erősen behozott könyöktartásával* és az 1. és 2. ujj hátrahúzott helyzetével oldható meg.

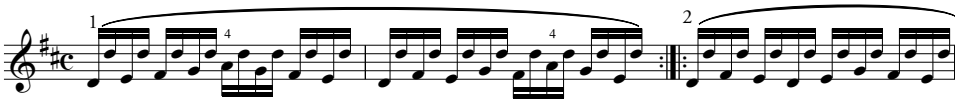


A 4. (D-dúr) *bariolage technikát*[31] igénylő gyakorlatában a bal kéz kettősfogás jellegű helyezkedéseit és húrátmeneteit szintén a bal könyök irányítja. Hasznos a mozgást a többi húrpáron is gyakorolni.

29 Henry Schradieck (1846–1918), német hegedűművész és pedagógus. Leonard és David tanítványa. A hamburgi Filharmonikusok (1868–74) és a lipcsei Gewandhaus (1874-83) zenekar hangversenymestere. 1883-tól USA-ban a Cincinnati College of Music tanára, majd Philadelphiában és New Yorkban koncertmester és hegedűtanár. Szabolcsi, Bence – Tóth, Aladár (1965): *Zenei Lexikon,* Főszerkesztő: Dr. Bartha, Dénes – Zeneműkiadó Budapest.

30 Schradieck, Henry (1974): *Ujjgyakorlatok hét pozícióban* – PWM Kraków, 5. old.

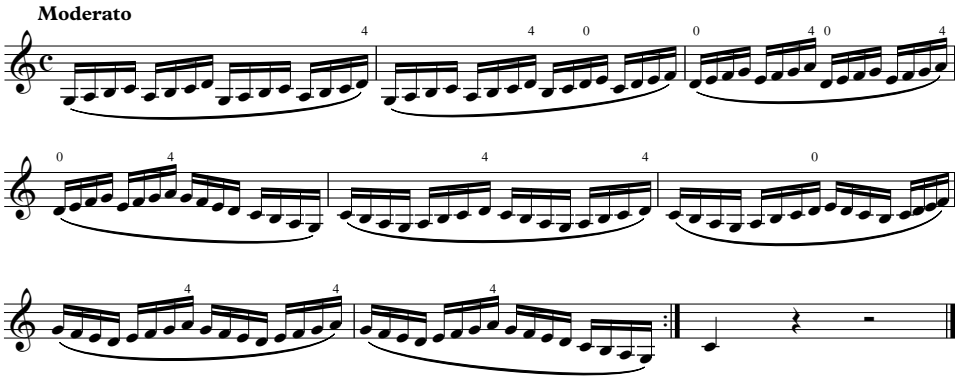
31 A vonós hangszerek speciális játékmódja. A vonó két húr között haladva gyors hullámmozgást végez.



A *Schradieck* ujjgyakorlatok között meg kell említenünk még a 3. (két húrsíkban), az 5. (három húron), a 6. (négy húron), és a 7. (négy húron, különféle ritmusokkal) gyakorlatokat, melyekben a húrváltások módszeresen felépített feladatai szerepelnek. Ezekkel a feladatokkal a fentebb említett könyökhelyezkedés érzete sajátítható el, mely biztosítja a tenyér és az ujjak teljes mozgásszabadságát és intonációs biztonságát.

A fentiekhez hasonló célokat szolgál Bloch József: *Ujjgyakorlatok* című munkája is. A hegedűpedagógiában nagy tapasztalattal rendelkező mester sokat foglalkozott a hangszerjáték technikájának megalapozásával és művészi szintre emelésével. Különösen sokat foglalkozott a bal kéz mozgásainak beállításával, a hangtávolságok intonációs megalapozásával. Bloch ujjgyakorlatainak játéka már kezdő szinten is nagy haszonnal jár. A 40 ujjgyakorlat egy-egy lényeges balkéz problémára is kitér, mely apró lépésekben fejleszti az ujjtechnikát.[32] Ezek közül kiemelhető a *pergő* ujjtechnikára való törekvés, a billentésfajták megéreztetése (ejtés és emelés), a különféle bal és jobb kéz húrváltó mozdulatok összehangolása.

Moderato



Fekvésjáték

A *fekvésjáték* és *fekvésváltás* a bal kéz mozgásainak egyik legfontosabb technikai alapművelete. Ennek használatát L. Mozart a következő okokkal magyarázza: *„a szükség, a kényelem és a szépség."*[33] A mozgás előkészítése a különféle játékos mozgáselemek gyakorlásával a tanítás első pillanatától már jelen van, melynek lényege az egyszerűség és a természetesség. Tudatos tanári munkával fokozatosan kialakítható a stabil fekvésjáték érzete, melyre módszeresen felépíthető a fekvésváltás bonyolult mozgása.

A fekvésjáték ösztönös előkészítője és megalapozója a fekvésváltás mozgásának. A fekvésjáték gyakorlása során a tapintóérzetünk segítségével biztonságot szerezhetünk a kéz és az ujjak számára az egyes fekvések érzetéről, melyet a hallási érzetünk összekapcsolásával felhasználhatunk a fogólapon történő minden irányú elmozdulásban. A kéz tájékozódását segíti a tenyér úgynevezett *keretérzete*, mely adott hangnemben és pozícióban az ujjak által határolt területet jelöli ki. Ez jelenthet egy adott pozícióban egy húron kvart, két húron oktáv vagy nagy szekund hangközt, attól függően, hogy a bal könyök milyen helyzetbe viszi az ujjakat. A mélyebb fekvésekben (I.-III. fekvések) kiemelt szerepet kap a tájékozódásban a bal tenyér mutatóujj-töve, mely a hüvelykujj érintésével megvalósítja az úgynevezett *kettős érintést*. Ez biztosítja a kéz és az ujjak számára a fogólapon való tájékozódás érzetét. Magasabb fekvésekben (IV.- X.) a kettős érintés szerepét a bal tenyér veszi át, ami hasonlóan működik, mint a mutatóujj tövének tapogató érzete.

A legjobb hangszeres iskolák sok gyakorlat felhasználásával készítik fel a növendékeket a biztos fekvésjáték, és azon keresztül a fekvésváltás tanulására. A tanároknak és növendékeiknek ezért az a legfonto-

32 Bloch, József (1969): *Ujjgyakorlatok* op. 16 – Zeneműkiadó Budapest, 1. gyakorlat

33 Mozart, Leopold (1998): *Hegedűiskola* – Mágus Kiadó, nyolcadik főrész, 2. pont, 166. old.

sabb faladatuk, hogy az iskolák által ajánlott gazdag anyagot megfelelő módon dolgozzák fel. A gyakorlati tapasztalatunk ezzel kapcsolatban azonban nem mindig pozitív. A kezdő tanárok közül sokan néhány feladat elvégzése után úgy gondolják, megoldották a feladatot, így már korán áttérnek a fekvésváltás gyakorlására. Ezzel szemben fontos a növendék fekvésjáték érzetének minél nagyobb anyagon való elmélyítése.

> A fekvésjáték érzete tehát a különféle pozíciók *önálló emlékképén* alapul, ami a váltásnál felidézhető, és ez segítséget ad az elérendő hang megtalálásában. *Tartini Maddaléna Lombardini*hez írt levelében többek között a fekvésjáték elsajátításához és a fogólap megismeréséhez ad szakmai tanácsot. *„Az ujjaknak a hegedű fogólapjára való felállítását illetőleg egy dolgot ajánlok önnek. Ez abban áll: vegyen egy tetszés szerinti első vagy második hegedű-szólamot – concertóból vagy miséből, vagy akár egy szimfóniából vagy trióból. Most állítsa az ujjakat nem a közönséges, hanem a fél fekvésbe (azaz az első g-re az e-húron), és játssza el az egész szólamot ebben a fekvésben úgy, hogy a kéz onnan el ne mozduljon, hacsak a legalsóbb húron az a-t és az elsőn a háromszor vonalazott d-t nem kell fognia, de ilyenkor rögtön vissza kell térnie az előbbi fekvésbe. Ezt a tanulmányt addig kell folytatnia, míg bármely hegedűszólamot, mely nem teljesen koncertszerű, lapról nem tud olvasni. Menjen aztán egy fekvéssel magasabbra, első ujjal az a-ra és gyakorolja ezt is úgy, mint az előbbit. Ha ebben is biztos, vegye a harmadikat, az első ujjal a b-t, igyekezzék ebben is oly gyakorlottságra szert tenni. Erre még negyedik következhetik, ahol az első ujj a c-re kerül. Ilyen úton ön elsajátíthatja a fekvések teljes skáláját."*[34]

Tartini ötletét használja fel Schradieck is az ujjgyakorlataiban, amikor mind a hét fekvésre önálló gyakorlatokat dolgozott ki, amellyel biztonságos fekvésérzet sajátítható el. Ezek a gyakorlatok fejlesztik a fogólap keresztirányú helyezkedéseit, a húrátmenetek törésmentességét, alapos fogólap-ismeretet ad, valamint előkészíti a fekvésváltáshoz szükséges bal kéz (tenyér és ujjak) pozíció érzetét. A gyakorlatok ezen kívül hasznosak még egy-egy fekvés és a körülötte lévő hangok nyújtástechnikával való elérésére, az egyenletes ritmusmozgás alatt lévő belső szólamok kiemelésére.

Fekvésváltás

A fekvésekben való mozgást, a fekvések összekötését, *fekvésváltással* végezzük. A fekvésváltás alkalmat ad a brácsa hangterjedelmének megismerésére és felhasználására. Lehetővé teszi a legcélszerűbb ujjazat kiválasztását, lehetőséget teremt bizonyos frázisok vagy dallamok egy húron való játékára, ezen kívül alkalmas az egyes húrok különböző hangszíneinek érvényesítésére és különféle hangok vagy hangcsoportok összekötésére.

A fekvésváltás *a hallás irányításával történő kar- és kéztevékenység,* beleértve az ujjak és a hüvelykujj mozgását is. A tevékenységnél a hallás vezető szerepe a meghatározó, a fekvésváltás előkészítésétől az új hang megszólaltatásáig.

Módszertani értelemben megkülönböztetünk úgynevezett *fél* fekvésváltást és *teljes* fekvésváltást. Galamian szerint a fél fekvésváltásnál *„a hüvelykujj nem változtatja helyét a hegedű nyakán, csupán hajlásával és kinyúlásával engedi a kézfej és az ujjak felfelé vagy lefelé mozdulását más fekvésekbe."*[35] Fél fekvésváltást alkalmazhatunk akkor, ha például az ujjaknak csak néhány hang eléréséig kell más fekvésbe átmenniük. De alkalmazható nyújtással egybekötve is, amikor a brácsista nem fekvések tömbjeiben gondolkodik, hanem egy nagy *fekvésnek* képzeli el a fogólapot.

A teljes fekvésváltás az egész kar és kéz tevékenysége, beleértve valamennyi ujjat és a hüvelykujjat is. Itt is érvényesül a karjáték ismert elve, mely szerint a fekvésváltást végrehajtó mozdulat kiindulási pontja a váll és a felkar, s támaszpontja a húron csúszó ujj hegye, tehát a kar vezetését kell, hogy kövessék a passzív kéz és az ujjak.

A fekvésváltási kategóriákon belül három alapvető típusát különböztetjük meg a fekvésváltásoknak:

- azonos ujjal végzett fekvésváltások;
- alacsonyabb sorszámú ujjról magasabb sorszámú ujjra;

34 Bloch, József (1903): *A hegedűjáték és módszertana*. „Tartini levele Maddaléna Lombardinihez" – Rozsnyai Kiadó Budapest, 40. old.

35 Galamian, Ivan (1978): *A hegedűjáték és tanítás alapja* – Zeneműkiadó Budapest – Ivan Galamian (1962): Principles of Violin Playing and Teaching – Prentice-Hall, Inc., Englewood, New Jersey, USA Prentice-Hall, Inc., 28. old.

- magasabb sorszámú ujjról alacsonyabb sorszámú ujjra;
- a fekvésváltás egy különleges típusa, a nyújtással kombinált fekvésváltás.

Bármely fekvésváltás sikeres végrehajtásában a hallás szerepe a legfontosabb. A fekvésváltás előtti előkészületben, az intenzív előrehallásban a váltás folyamán az új hang fokozatos megközelítésében a hangelképzelés adja a legnagyobb segítséget a tenyér tapintóérzetének és a kar távolságbemérő érzetének.

A fekvésváltás típusok közül az első, az azonos ujjal végzett a legegyszerűbb. Ennél a váltásnál a hallás érzete, relációtartalma és a mozdulat nagysága között azonosság figyelhető meg. Ez vonatkozik a szekundlépéstől a nagyobb hangköztávolságok mindegyikére.

A második típusnál, az alacsonyabb sorszámú ujjról a magasabb sorszámú ujjra való váltásnál a hangközváltás és a mozdulat nagysága között nincs azonosság. Ennél a váltásnál szükséges megvizsgálni a közvetítő hang szerepét. A közvetítő hang nagy segítséget jelent a kéznek a megfelelő pozíció megtalálásában. A mozdulatban az alacsonyabb sorszámú ujj viszi a kezet az érkező hang fekvésébe, majd a játszó ujj lebillenti az új hangot. A fekvésváltás típusok közül ez nem okoz különösebb nehézséget, ha a kéz laza. A kéz lazaságára két szempontból is szükség van: az egyik a könnyed csúszás végrehajtása, a másik pedig az ujj billentésének időbeli végrehajtása. Ennél a váltásnál a zenei feszültségre is szeretném felhívni a figyelmet, mely befolyásolja az adott lépés zenei folyamatban betöltött szerepét. A fentebb említett hangköz és mozdulat különbségéből adódik a probléma. A hangközlépés zenei feszültsége ennél a fekvésváltásnál mindig nagyobb, mint a mozdulat nagyságából adódó feszültség. Adott esetben például az *a-húron* lévő *h* és *fisz* hangok, melyeket első és harmadik ujjal, első és harmadik fekvésben játszunk, zenei feszültség szerint egy tiszta kvintet hidal át, viszont a karmozdulat a közvetítő hang segítségével csak egy tercnyi távolságot jár be. Tehát a zenei elképzeléssel irányított mozdulatnak egy nagyobb zenei feszültségre, nagyobb lépésre kell felkészülnie, mint a valóságos hangköztávolság.

A harmadik fekvésváltás típusnál, a magasabb sorszámú ujjról alacsonyabb sorszámú ujjra való váltás esetén a közvetítő hang szerepe hasonló, de a megvalósítás a mozgáskülönbségek fordított aránya miatt nagyobb figyelmet igényel. Ennél a váltásnál a hallási előkészítés könnyebb, de a mozdulat végrehajtása többféle veszéllyel járhat. Ha például az *a-húron* egy első fekvésben lévő negyedik ujjal játszott *e-hang* után ötödik fekvésben egy első ujjas *fisz* következik, akkor klasszikus esetben a negyedik ujjal az ötödik fekvés *h* közvetítő hangjáig közlekedve megtalálható az első ujjas *fisz*. Ez így azonban igen bonyolult és nagyon sok fölösleges zenei időt elhasználó művelet. Mi lehet tehát a megoldás? A megoldás az ujjak előkészítésében rejlik. A negyedik ujj a lehető legtovább tartja az *e* hangot, mialatt az első ujj egy keresztirányú belső nyújtással felkészül a *fisz* hang elérésére. A mozdulat legvégső szakaszában a két ujj helyet cserél, szinte kidobja az egyik ujj a másikat a helyéből. A fekvésváltás befejezéseként a kar és a kéz elfoglalja helyét az ötödik pozícióban. Fordított irányban, föntről lefelé hasonló a megoldás, csak a visszafelé mozgásban a hüvelykujj előre mozdul. Ennél a fekvésváltásnál is különbség adódik a mozgás és a hangköz feszültsége között, ami fordítottja a második váltástípusnál leírtaknak. Itt a hangközlépés feszültsége kisebb a váltómozgás által bejárt távolság feszültségénél. A konkrét példánál maradva: a hangközfeszültség zenei tartalma egy nagy szekund, viszont a váltómozdulatnak sokkal nagyobb távolságot kell bejárnia.

A fekvésváltás egy sajátos megoldási módja az úgynevezett *portamento*s váltás, vagy csúszás, melyet zenei megoldásként lehet alkalmazni. Ez a fekvésváltás elsősorban a romantikus stílus eszközeként használható. Itt a csúszás nem az utoljára játszott ujjal történik, hanem azzal az ujjal, amelyikkel érkezni szeretnénk az új fekvésbe.

A fekvésváltások negyedik típusa az úgynevezett nyújtással kombinált fekvésváltás. Ez a típus hármas- és négyeshangzat felbontásoknál, valamint kettősfogás- és akkordjátéknál kerül előtérbe. Ennél a nyújtáskombinációnál mindig az adott kézalkatból kell kiindulni, hogy a megoldásoknál elkerülhetővé váljék a kéz felesleges feszültsége. A belső hallás irányító szerepe ebben az esetben még fokozottabb, hogy a nyújtáspozíciók érzékelése biztonsággal történjék.

Említést kell még tenni a vonó szerepéről a fekvésváltásban, mely jelentősen befolyásolja a fekvésváltás minőségét. Itt a két kéz időzítése, szinkronba hozása a legfontosabb, hogy a fekvésváltás végrehajtásából adódó nehézségek, annak időszükséglete ne befolyásolja a zenei folyamat megvalósítását.

A húrsík-játék és a húrváltás technikája

A bal kéz helyes működése szempontjából a húrsík-játék és a húrváltás technikája hasonlóan fontos, mint a többi balkéz mozgásé, azonban a vonós módszertan ezzel a kérdéssel önállóan lényegesen kevesebbet foglalkozik. Ennek valószínűleg az az oka, hogy a kérdéskörben szorosan összefüggő alapmozgások problémáit (billentés, fekve hagyás, húrváltás, fekvésváltás) nagyon nehéz elhatárolni egymástól.

A húrváltás lényegében a bal kéz kereszt irányban végzett mozgása. Húrváltás végezhető a brácsa minden egyes fekvésében fölfelé és lefelé egyaránt. Húrváltásra éppúgy zenei és technikai okokból van szükség, mint a fekvésváltásra, csak éppen a mozgás kivitelezésének megoldásai más természetűek. Húrváltásnál az ujjak vízszintes és függőleges mozgásai kapcsolódnak össze, amelynek során az ujjakat az egyik húrról fölemeljük és egy másik húrra áthelyezzük. Más esetben (szext- és kvart-skálákban) a húrváltás egyfajta vízszintes csúsztató mozdulattal történik, anélkül, hogy az ujjakat teljesen fölemelnénk a fogólapról. Az említett kettősfogásokban lényeges eltérés mutatkozik a fölfelé és lefelé váltásoknál, ahol a kar és a kéz előkészítő mozgását össze kell hangolni az ujjak mozgásaival. Ez a mozgás az ujjak nyomásának pillanatnyi változását (növelését vagy csökkentését) igényli.

A húrsík-játék és a húrváltás megfelelő működéséhez mindkét kézben meg kell érezni a váll és a lapocka legnagyobb szabadságát, mely közvetlen hatást gyakorol például a hangszertartás érzetére. Ez hatással van a bal kéz összes műveletére, beleértve a billentést, fekve hagyást, vibrátót, fekvésváltást, ujjrendet stb. A húrváltás közvetlen kapcsolatban van a vonós oldal minden egyes feladatával, az egyszerű vonóhúzástól a bonyolultabb artikulációkig.

A gyakorlatban számolni kell azzal a fizikai ténnyel, hogy a bal kéz mutatóujj töve mindegyik húrhoz képest más távolságra van. Az *a-húr* van a legközelebb, ugyanakkor ez a legvékonyabb húr, ellenben a *c-húr* van a legtávolabb, és ráadásul ez a legvastagabb. Ez a tény azt eredményezi, hogy a húrváltás önálló szempontjait össze kell egyeztetni a billentés, fekve hagyás és fekvésváltás mozgásaival. A bal kéz korrekció tehát folyamatos figyelmet igényel, melyet a bal kar utána-igazításával és az ujjtő támasztási pontjának flexibilis váltásaival lehet megoldani. Mint minden hangszeres beállításnál, itt is különös figyelmet kell fordítani a kezdő növendékek helyes húrsík beállításaira, hogy bizonyos idő elteltével a húrsík-helyzetek automatizálódjanak. Ennek segítésére a jelentősebb hegedűiskolákban következetesen felépített anyagokat találunk. Így Szilvay *Colour Strings* hegedűiskolájában lévő üveghang-tanulmány, mely kiválóan alkalmas a teljes kar és kéz húrváltás tanulmányainak bevezetésére, vagy a Schradieck *Ujjgyakorlatok* lassú tempóban való koncentrált gyakorlása, hogy az ujjak húrra való beesése fegyelmezett és rugalmas legyen.

A nyújtás

A nyújtás vagy szűkítés a balkéz mozgásainak alapműveleteihez tartozik. Nyújtás előfordul a kéz keretén belüli módosított hangok játékánál (kvart, oktáv vagy két húron nagy szekund), vagy kereten kívüli hangközök fogásánál (nóna, decima, vagy extrém nagy hangközöknél). A nyújtások vagy szűkítések előfordulnak még kromatikus félhanglépéseknél, hármas és négyes akkordoknál illetve akkord-kombinációkban.

Minden nyújtás a bal kéz *supinativ*[36] helyzetének változtatását és a hüvelykujj bizonyos mértékű nyak alá vonását feltételezi. Ez azt jelenti, hogy a kéztartás már az alsó fekvésekben is egy magasabb fekvésnek megfelelő behozottabb helyzetet vesz föl. A könyök az alaphelyzethez képest jobban *befelé áll*, a mutatóujj töve nem érinti a nyakat, a hüvelykujj pedig a nyújtott ujj pozíciójába kerül, és a többi ujj is a normáltól eltérő, laposabb formát vesz fel. A nyújtás megvalósításának technikai részéhez tartozik egy összetett mozgás-előkészítés, amely tartalmazza a készülés irányát (váll, könyök, kézcsukló, hüvelyk- és ujjtő), ami mindig a magasabb kézrészből indul ki. A következő fázisban aztán az említett karrészek rugalmas összehangolásával megvalósítható a nyújtás illetve az ahhoz tartozó billentés. Nagyon fontos, hogy az új helyzethez való igazodásnál nem az ujjak mozdulnak először, hanem a többi karrész biztosítja a hang elérését.

36 Az alkar és a kéz kisujj irányában történő elforgatása a supinatio. A hegedű és mélyhegedű játékos bal kezét állandó supinativ helyzetben tartja a hangok könnyű elérése érdekében.

Gyakorlati példák:

- A nyújtások kivitelezésénél arra kell figyelnünk, hogy az előkészítés mindig a magasabb sorszámú ujj irányából történjék, mert a felső ujjról való hátranyújtás vagy hajlítás fizikailag könnyebben megvalósítható.
- Gyakori hiba a nyújtásnál, hogy az ujjak mozdulnak elsőként, ami nem biztosítja a nyújtási távolság megfelelő bemérését, ezért bizonytalanságot és feszültséget okoz a kéz minden részében.
- A rosszul kivitelezett nyújtásos gyakorlatok, különösen, ha erőltetett és hosszan tartóak, súlyos kézbetegségek okozói lehetnek.

W. Primrose,[37] a kitűnő brácsaművész ezt írja a nyújtásról: *„A nyújtásnál a rossz megközelítésnek romboló hatása lehet. A felső ujjaktól visszafelé kell gondolkodni. Ha arra gondolunk, hogy a felső ujjakról hátra hajlítunk, vagy helyezkedünk, akkor több esélyünk lesz a sikerre. A fekve hagyott ujjakkal végzett bal kéz gyakorlatokat nagyon gyakran elhanyagolják, pedig ezek segítenek a nyújtások fejlesztésében."*[38]

A nyújtással mint speciális technikai eszközzel megvalósítható az úgynevezett egy *nagy fekvés* érzetének elve, mely leegyszerűsíti a mozgáskapcsolatot a fogólappal, valamint hozzásegítheti játékost a párna nélküli játékhoz.

W. *Primrose* ezzel kapcsolatban a következőt mondja: *„Én ahol csak tehetem, nyújtást használok. Nagyon helytelenítem, ha a diákok fekvések tömbjében gondolkodnak a hangszerükön. A hangszert úgy kell elképzelni, mintha csak egy fekvés lenne rajta. A maradi gondolkodás nagyon kényelmes. Az egyéniség viszont a technikai nehézség láttán azt mondja, nem tudok mit kezdeni ebben a részben a lefelé húzással, vagy ebben és ebben a pozícióban. Nem kell feltétlenül ahhoz a pozícióhoz ragaszkodni, amiben az illető rész írva van! Olyan ez, mintha egy szűk ösvényen haladva elakadnánk, mintha csak egy csapáson lehetne továbbmenni, sehol másutt, vagy leesni és kitörni a nyakunkat. Ugorni kell, biztos kézzel, szabadon!"*[39]

A nyújtások jó szolgálatot tehetnek az ujjak erősítésére és függetlenítésére. Nyújtásoknál nem is annyira az ujjak hosszúsága, mint inkább a tenyér szélessége jelent előnyt. A fekve hagyott ujjakkal végzett balkéz gyakorlatok pedig a nyújtások fejlesztéséhez is segítséget adnak.

A skálázás

A vonósok többsége egyetért abban, hogy a skálázás valamilyen formájának *napi szükségletnek* kell lennie. Erre születtek különféle skálatanulmányok, melyeket szerzőik szisztematikusan teljes rendszerekké építettek. Ezek közül kiemelkedik Szilvay Géza kezdők számára írt *Colour Stings* skálafüzetei, Auer Lipót *hegedűiskolájá*nak skálarendszere, Flesch Károly: *Skálaszisztémák* című munkája, Bloch József *Hangsoriskola* és *Kettősfogások iskolája*.

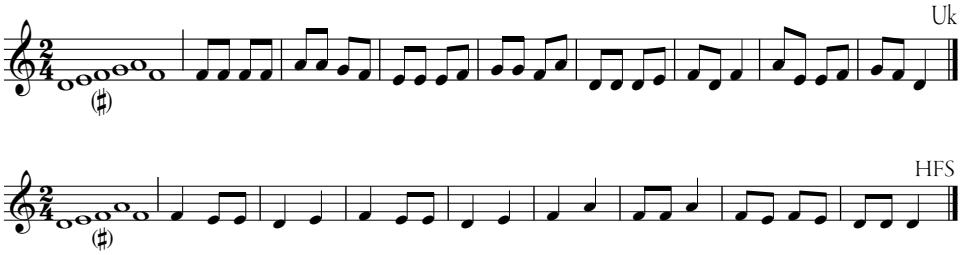
A skálázás valódi szükségletét a növendékek többsége elfogadja, azonban egy jelentős részük – és sok esetben tanáraik – sem szánnak megfelelő időt a skálázásra. Sokszor az egyéb elvégzendő anyag mennyisége miatt marad el a skála az órai számonkérésből, így a növendékek sem szánnak elegendő időt a skálázásra. Többen arra hivatkoznak, hogy nem szeretnek skálázni, vagy kevés az idejük, esetleg feleslegesnek, unalmasnak tartják azt. Valóban, az ellenérzéssel végzett gyakorlatoknak kevés haszna van. Mi lehet a megoldás? Kezdő korban kell kialakítani azt az igényt, hogy a növendékek megértsék, milyen sok haszonnal jár a skálázásra fordított idő, mennyi mindenre lehet annak eredményét felhasználni. A tanárokon múlik, hogy növendékeik elfogadják-e a skálával való munkát, vagy sem.

37 W. Primrose (1903-1982) brit brácsaművész, E. Ysaÿe tanítványa. A London String Quartet tagja, majd megalakítja W. Primrose Quartetet, később a Festival Quartetben játszott. Oktatott az Indiana Egyetemen, a Tokiói Művészeti Egyetemen és a Provoi BYU Egyetemen.

38 Polifon Könyvtár 8. *Hegedűjáték és hegedűpedagógia* – Összeállította: Fülep, Tamás, LFZF Budapesti Tagozata, 1992, 90. old.

39 Polifon Könyvtár 8. *Hegedűjáték és hegedűpedagógia* – Összeállította: Fülep, Tamás, LFZF Budapesti Tagozata, 1992, 88. old.

Nagyszerű ötlet, ahogy a *Colour Strings Hegedűiskolában* Szilvay Géza napi feladattá teszi a skálázást. A hegedűtanulás azon szintjén, amikor a növendék egyszerű gyermek- és népdalokat játszik, a leírt dallam bevezetőjeként megtalálja a dallam hangkészletét tartalmazó skálát, amelyet előgyakorlatként felhasznál a darab tanulásánál. [40]

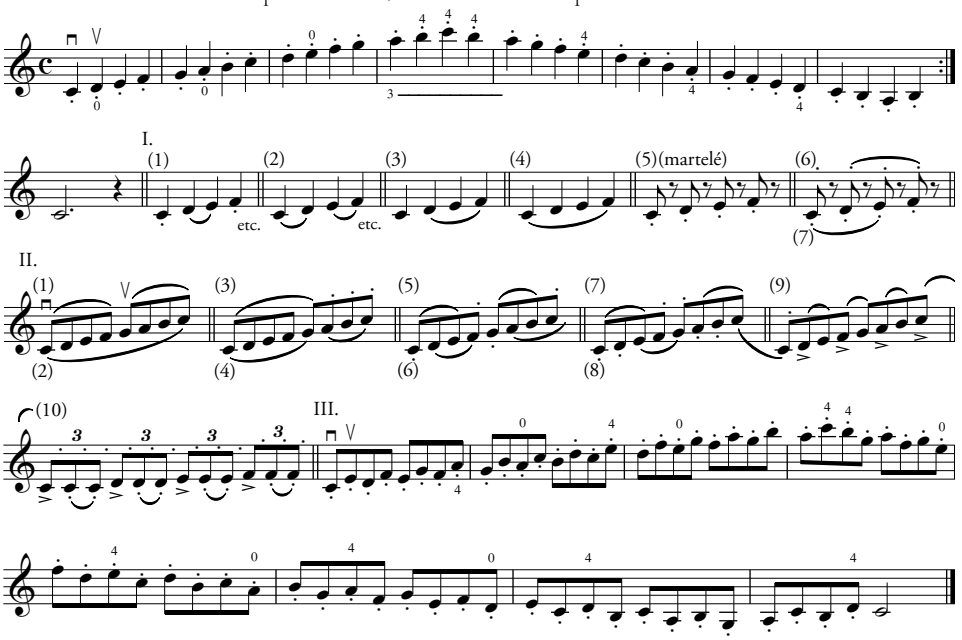


A későbbi kötetekben ugyanígy folytatódik a hangkészlet jelölése, mely részévé válik a tanulásnak. E módszerrel tanult dallamokat a növendékek sokkal jobban értik és érzik, s így nagyobb biztonsággal fogják előadni azokat. A következetesen használt *hangkészlet skála* egyenes úton vezeti a tanulókat a *valódi* skálatanulmányok felé. Ezzel elérhető, hogy a növendékek magasabb tanulmányi szinten is foglalkozzanak a tanult darabok hangnemeivel, skáláival. Ilyen munkamódszerrel elkerülhető a skálajáték negatív megítélése.

A következő skálarendszer Auer Lipót Hegedűiskolájának részét képzi.[41] Az első egyszerűsített skálák a második kötet végén találhatók (2. kötet 41-45. old.), amellyel a kezdők a már megismert hangokat gyakorolják a kvintkör hangnemei szerint.

A következő skálagyakorlatok kitöltik a harmadik és a negyedik kötet anyagát (3. kötet 1-57. valamint 4. kötet 1-57.) Ez két oktáv hangterjedelmű diatonikus dúr és moll skálákat tartalmaz, különféle ritmus- és vonásgyakorlatokat. A kötetek ezen kívül tartalmaznak hármashangzat felbontásokat és kromatikus skálákat is, melyeket a szerző ugyanolyan elven dolgozott fel, mint a fentebb említett skálákat. Illusztrációként bemutatom a tanulmány kezdő skálarészletét a hozzátartozó vonásnem ajánlásaival együtt. (3. kötet 1. old.)

C-Dúr skála hat alapvető formában, változó intervallum-csoportokkal és különféle vonásokkal



40 Szilvay, Géza (1981): *Colour Strings* – Fazer Music Inc. – Espoo, Finland (Violin ABC) *A* füzet 83. old.

41 Auer, Leopold (1926): *Graded Course of Violin Playing* – Carl Fischer, Inc., New York

Auer hat egyszerű, két oktávos skálát mutat be, amelyre számtalan (42) vonást épít. Ezek tartalmaznak különféle módon képezhető rövid hangokat, legato kötéseket, triola és kisnyújtott ritmusokat, dinamikai váltásokat stb.

A hegedűiskola önálló részét képezi a kettősfogásokkal foglalkozó tanulmány. Auer tercekkel kezd, egyszerű és kromatikus felépítésű skálákkal, majd ezt követően szextek, oktávok és decimák következnek. Ezen kívül megtalálható benne az összes kettősfogás kromatikus típusú változata is (7. kötet 49-70.).

A fejezet utolsó részét, a különlegesnek számító *unisono* és üveghang skálák zárják (7. kötet 71-74.). Az *unisono* fogás érzete a korábban említett bal kéz orientáció miatt rendkívül nehéz, viszont skálaformában való gyakorlása nagyon ajánlható minden pályára készülő brácsás számára. A mesterséges üveghangok többféle formában való megszólaltatása igen differenciált tapintást, és jobb kéz hangképzési fegyelmezettséget igényel. Különösen a kvartfogástól eltérő kvint és tercfogású üveghangok jelenthetnek problémát.

Bloch József *Hangsoriskolájának* felépítése nagymértékben hasonlít Auer skálarendszerére, különbségek csak az egyes módszertani lépésekben és az egyszerre feldolgozandó anyag mennyiségében vannak. A skálák szerves részét képezik az öt kötetes hegedűiskolának, amely egy tíz éves tanulmányi időszakot fog át. A Hangsoriskola fejezeteinek elején a legegyszerűbb ujjrendet ajánlja, amit később más ujjazattal is lehet variálni, ez vonatkozik az egyszerű skálák és kettősfogás skálák minden változatára. A hangsoriskola anyagában újdonságnak számít az ujjrend ujjpárokban való összekapcsolása, mely fejleszti a kéz rugalmasságát, segítséget ad az ujjak függetlenítésében és az egy húron való könnyed játéknál.[42] A bal kéz intonációs érzetének fejlesztése érdekében ajánlott feldolgozni Bloch *Kettősfogások iskolája* [43] című önálló, két kötetes tanulmányát is, mely kezdetben nagyon egyszerű, egy-két soros feladatokból áll. Az első kötet magasabb sorszámú darabjai és a második kötet anyaga már terjedelmesebb és összetettebb technikai problémák megoldására is segítséget ad. A szerző szándéka szerint elvégzett napi gyakorlatok nem megerőltetőek, viszont gyakorlásukkal felbecsülhetetlen értékű technikai és zenei tapasztalat szerezhető. E feladatok megoldásai azzal az előnnyel is járnak, hogy ezeken keresztül könnyen eljuthatunk az etűdirodalom bonyolultabb feladatainak megoldásaihoz, valamint a vonós irodalom más alkotásainak technikailag sikeresebb interpretálásához. A Bloch kötetekben megfogalmazott tartalmi követelmények és a mögötte álló szemlélet ma is korszerűnek mondható, melynek ismerete és gyakorlata fontos a hegedű- és brácsajátékosok számára.

A vibrató jelentőségéről

A vibrató a vonós hangszerjáték egyik sajátos *kifejezési eszköze*, mely a hangok magasságának, erejének és színének periodikus változtatásából áll. A vibrató a hang *megszélesítése* révén egy dúsabb, több felhanggal rendelkező hang képzését teszi lehetővé.

Egy jó muzsikus *sohasem öncélú*an használja a vibrátót, hanem csakis a játszott mű tartalmával kapcsolatban. A helyesen alkalmazott vibrató rendkívül hatásos. A vibrató alkalmazását az adott zenemű *tartalma*, *karaktere*, az egyes *frázisok funkciója* határozza meg. A módszertani irodalom a vibrátóval mind zenei és technikai, mind pedig esztétikai értelemben is kiemelten foglalkozik. Ez elsősorban annak köszönhető, hogy a vonósok a kezdeti próbálkozásoktól kezdve felfigyeltek a bal kéz legkisebb mozgásváltozásainak hangot módosító hatásaira. Ennek következtében a vibrató a figyelem középpontjába került, majd a játéktechnika fejlődésével egyre tudatosabban kezdték használni. A vonósjáték történetében fordulópontot jelentett az, amikor a vibrátót nem véletlenszerűen, hanem tudatosan és differenciáltan kezdték alkalmazni. Ez azt jelentette, hogy a kifejezés szándékának megfelelően alakították a hangot a zeneművekben.

A helyes vibrató mozgás feltételezi az egész játszóapparátus hibátlan működését. Ez lehet ösztönös ráérzés, vagy gondos tanári munka eredménye. Ha a hangszer jól helyezkedik el a fészekben (biztonsággal és szabadon), és a váll ízületei is szabadon mozognak, akkor a vállizmok és a kar egész tömege könnyed rezgésbe hozható. A rezgés természetesen nem jelent mindig karmozgást és közvetlen mozgatást, hanem adott esetben ez biztosítja a rugalmas hátterét a csukló vagy az ujjvibrató mozgásának.

---

42 Az ötletet *Auer* Lipót is felhasználja skálaszisztémájában.

43 Bloch, József (1966, 1975): *Hangsoriskola* op.5 I–II–III. füzet. – Zeneműkiadó Budapest.

Alapesetben a vibrató rezgése a játékostól *távolodó* és *hozzá közeledő* mozgást végez. A kéz tehát először a csiga, majd a hangszerláb irányába mozdul, mely a vibrató alapformája. Itt hangsúlyozni kívánom, hogy a vibrató-mozgás indulási irányának meghatározó szerepe van a vibrató továbbvitele szempontjából. A tapasztalat azt mutatja, hogy a kifelé induló vibrátónál a felkar izmai (bicepsz és tricepsz váltómozgásai) szabadon működhetnek, és nem blokkolják a kar többi részének működését. A helyes vibrató indításához tartozik még a könyök rásegítő mozdulata, mely hozzájárul a kézmozgás folytatásához.

Vibrató típusok

A helyes vibrató működésével, működtetésével kapcsolatban erősen megosztottak a vélemények, attól függően, hogy ki melyik karrész mozgásának az elsődlegességét vallja. Ettől függően a vibrató három alaptípusát különböztetjük meg:

- az ujj-vibrató,
- a kéz-vibrató,
- a kar-vibrató.

Mindhárom típusnak megvannak a sajátos, csak rá jellemző tulajdonságai, így a sebesség, szélesség, intenzitás, színek, melyeket az egyéni gyakorlásnál külön lehet és kell is kezelni. Azonban az előadásnál már feltétlenül szükség van a vibrató típusok keverésére. Ez további lehetőséget jelent az előadás technikai és zenei kivitelezése szempontjából, s így még változatosabbá, kifejezőbbé, színesebbé és egyénibbé tehető a játék.

A jó vibrató könnyedén alkalmazkodik a vonókezelés dinamikájához, például fortéban intenzívebb és szélesebb, pianóban szűkebb és kevésbé gyors. Vannak persze kivételek is, amikor egy lágyabb rész intenzív és gyors vibrátót kíván, vagy egy erőteljes dinamika kéz- vibrátóval is megoldható. Egy jó brácsistának nemcsak a széles és lassabb, vagy a szűkebb és gyorsabbat vibrátót kell alkalmaznia, hanem tudnia kell kombinálni a széleset a gyorssal, vagy a szűket a lassúval, mert e kombinációk olyan árnyalatokra is lehetőséget adnak, amelyekre a művészi előadáshoz szükség van.

Az ujj-vibrató annyiban hasonlít a másik két vibrató-típusra, hogy ez is a hangok magasságának, erejének és színének periodikus változtatásából áll, azonban a hagyományos értelemben vett hullámoztatás nem jellemző rá. Az ujj-vibrató impulzusa ujjtőből indul, ahonnan az ujj aktív, *lüktetésszerű* mozgásával lenyomja, illetve fölengedi a húrt, mely vibrált hangot eredményez. Az ujjmozgást a tenyéren, illetve az alkaron lévő izmok aktiválják. A mozgás alkalmas a tenyér rugalmasságának fejlesztésére és az ujjak erősítésére. Az ujjvibrató ezen kívül alkalmazható olyan technikai környezetben, ahol például nincs lehetőség a kéz hosszanti irányú mozgatására, vagy különleges akkordokban és akkordkombinációkban, ahol ez szintén gondokat okoz.

A kéz-vibrató, vagy másképpen csukló-vibrató impulzusa kéztőből indul. A kéz innen hátralendül a csiga irányába, majd vissza a kiindulási helyére, ahonnan mindez forgásszerűen ismétlődik. A kéz mozgására az ujjpercek ringó mozgást végeznek, miközben az első ujjperc húsos párnafelületén ide-oda gördül. A mozgás amplitúdója behatárolt, egyrészt a kéztőből lengés, másrészt a kézalkat felépítése és izomállapota miatt. Ez meghatározza a mozgás sebességét, ami gyors és intenzív is lehet. A csuklóból való mozgatás azt is jelenti, hogy a legaktívabb izmok az alkaron helyezkednek el, viszont maga az alkar és a könyök nem mozog. A kéz-vibrató helyes működését befolyásolja még a mozgatás iránya, mely akkor lehet a legszabadabb, ha közelít a fogólappal párhuzamos irányhoz. A kéz-vibrató alkalmas sokféle zenei karakter megjelenítésére, de leginkább a lágyabb, puhább, kötöttebb és expresszív erővel rendelkező dallamok tolmácsolására.

A kar-vibrató mozgásháttere lényegében ugyanaz, mint a kéz-vibrátóé, csak annyi a különbség, hogy a mozgás impulzusa a könyökben van. A csukló szilárdan köti össze az alkart a kézzel, az ujjaknak pedig határozottabban kell billenteniük és támaszkodniuk a fogólapra. Erre azért van szükség, mert a kar-vibrátónál lényegesen nagyobb a mozgó és mozgató tömeg, szélesebb a mozgás amplitúdója. A kar-vibrató határozott karakterek, ritmikák és erőteljes dinamikák megszólaltatására alkalmas.

A vibrató típusok bemutatása után említést kell még tenni egy összefoglaló jellegű vibrátóról, melynek pontos leírását nem is lehet megadni, viszont zenei kifejezőereje, hatása vetekszik az alaptípusokkal.

Ez a *vibratív* mozgás. Jellemzője a folyamatos *kar-rezonancia,* mely bizonyos értelemben független az ujjak tevékenységétől. A vibratív hatás lényege, hogy egy adott dallamban a hangok természete határozza meg a vibrató szükségletét. Tehát bizonyos hangokra, amelyeket ki akarunk emelni, több rezonancia jut, másokra meg sokkal kevesebb. A vibratív mozgás kiválóan használható például gyorsmozgású tizenhatodok játékának tagolására, a hangok összekötésére, szeparálására, kiemelésére stb.

A jobb kéz mozgásai

A felkar mozgásai

A jobb kéz technikájának alapvető tényezője, hogy a karban lévő kapcsolódási pontokon csak *körmozgás* hozható létre az ízületi mozgás természetéből adódóan. Ez a tény megnehezíti a mozgások, és főleg az összetett nagy mozgások szervezését, összehangolását. Fizikai értelemben a felkar képes a legszélesebb, legnagyobb ívű mozgásra, mely a vállízületből gyakorlatilag egy teljes kört tud leírni. A brácsajáték szempontjából, ha nincs is szükség erre a teljes körmozgásra, annál inkább szükség van az ebből kialakítható, úgynevezett testtől távolító vagy lendítő (*abductio*), illetve a testhez közelítő vagy ejtő (*adductio*) mozgásérzetére. A mozgást főként vonóindításnál, húrváltásnál használjuk, de ugyanolyan fontos az egészvonó kivitelezésénél is. Ez utóbbinál például egy teljes vonóhúzás alatt megjelenik mindkét mozgás, a felkar közelítő és távolító mozgása is. A vonó indításával együtt valamilyen mértékben a felkar közelít a testhez, majd elérvén legmélyebb pontját távolodik a testtől, mellyel ívet rajzol. Az ív nagysága, mélysége a vonósebességtől függően változik. Egy lassú egészvonásnál például az ív mértéke sokkal nagyobb, mint egy gyors vonósebességnél. Ez azért van így, mert lassú vonósebességnél a felkar nagyobb íve jobban biztosítja a hangképzés dinamikáját. Gyors vonóhúzásnál erre csak minimális mértékben, vagy egyáltalán nincs szükség, mert a vonó sebessége ezt nem indokolja.

A felkar másik, balról jobbra illetve jobbról balra történő ferde irányú mozgása biztosítja a vonó számára a kápa és a közép közötti szakasz használatát. A mozgást felhasználjuk egészvonásnál a kápától (karhosszúságtól függően) a súlypontig vagy középig való vonóvezetésre, valamint csúcshelyzetnél (a vonófordulás előtt) az egyenes vonóvezetés kiegyenlítésére. A kápától lefelé eső vonásnál arra kell ügyelni, hogy a ferde irányban mozgó felkar illetve könyök ne menjen túl a vonó irányának húzási síkján, mert ez, főleg kezdőknél ún. *kaszálást* eredményez. A csúcsnál a fordulás előtti szakaszon viszont a felkar vagy a könyök kissé előrébb helyeződik, hogy biztosítsa a csukló és az ujjak számára a könnyű fordulást. A csúcstól a kápáig eső húzásban először a felkar egészen minimálisan visszahelyeződik a középhelyzetbe, majd középtől a kápáig ismét kissé előre kerül.

A felkarmozgások együttes alkalmazását, összehangolását bonyolítja, hogy az alapmozgások önmagukban is eléggé összetettek, ezen kívül nehézséget jelent a lefelé és fölfelé húzás különbségeinek áthidalása, a különböző húrsíkok és vonások variációinak végtelen sora. Gondot jelenthet a felkarjátékban az időzítés kérdése is, ugyanis a zenei folyamaton belül szükség van a felkar bizonyos mértékű előrehozatalára (zenei súly, hangsúly, szólamvezetés, harmóniai kiemelés, bizonyos technikai előkészületek stb.), hogy az a zenei lüktetés, tempóegyenletesség szempontjából ne okozzon törést.

Az alkar és a könyök mozgásai

A vonómozgatás szempontjából valószínűleg ez a legjelentősebb mozgás, amely az alkar és a felkar találkozásánál lévő könyökízületben történik. Ez az egyszerű nyitó-záró mozgás biztosítja a vonó nagyobbik részén a vonó közlekedtetését, a súlyponttól a csúcsig, valamint a különféle vonásnemnek mozgáshátterét (*détaché, martelé, staccato, spiccato* stb.).

Ezen a ponton, a könyökízületben történik az alkar hossztengely körüli forgatása is, mely képes a tenyeret a föld irányába lefelé, illetve fölfelé forgatni. Ez a mozdulat biztosítja a hétköznapi életben például a kulcsok, csapok elfordítását, mely mozgásokat naponta sokszor és teljesen automatikusan végzünk. A vonótechnikában ez a forgatás biztosítja a vonó fizikai súlyából adódó különbségek kiegyenlítését. A súlyponttól a csúcs felé haladva a vonó súlycsökkenését az alkar, a tenyér és az ujjak fokozatos ráfordításával (*pronatio*) lehet kiegyenlíteni. A súlyponttól a kápa felé haladó vonónál ugyanaz történik, csak fordítva,

annyi különbséggel, hogy a változás hirtelen súlynövekedéssel jár, a növekedési mérték pedig kisebb vonóterületen következik be. Ezért az alkart, a tenyeret és az ujjakat alkalmassá kell tenni e hirtelen növekedésből adódó súlyelvételre, a kéz *supinativ* forgatására.

A föntebb vázolt vonótechnikai probléma kevésbé érvényesül, ha a jobb kart és a vonót egységes rendszerben működtetjük, melynek a súlypontja alkattól függően változik. Ezért a rendszer súlypontja az alkar egy bizonyos részén található. Ez azt jelenti, hogy a hang növelését vagy csökkentését ezen a *súlyponton* keresztül, a kartömeg hozzáadásával vagy elvételével irányíthatjuk.

Az alkar és felkar közreműködésével a könyökben figyelhető meg egy különleges körmozgás, melyet *rotációs* mozgásnak lehet nevezni. A mozgás a karrészek harmonikus együttműködéséből jön létre, melyet alkalmazni lehet például erőteljesebb dinamikai váltásoknál vagy különvonós húrváltások esetén.

A csukló mozgásai

A kéz és az alkar találkozásánál lévő kéztő vagy csukló ízület mozgása *minden irányú* kombinált mozgásokra ad lehetőséget. Ebben benne vannak fel és le irányú hajlítások és feszítések, valamint a mutatóujj és a kisujj irányában történő mozgatások. A két mozgás kombinációjából a kéz gyakorlatilag egy körmozgást (*circumductio*) végezhet. A mozgás felhasználható a húrral való kapcsolat finomítására: vonóletétel, vonóindítás levegőből és húrról egyaránt, vonóváltás, minden irányú húrváltás, akkordjáték, közös húrsíkon való elhelyezkedés stb.

A kéztőből való mozgás alapvetően kettős funkciójú. Az egyik a nagy és széles karmozgás lekerekítését, rugózását szolgálja, melyben a csukló a kéz és a kar kapcsolatában ezt a szerepét végzi. Ez nem egy passzív funkció, hanem a kar fizikai erejének finom átengedője az ujjak és a húrok felé. Ez jellemzően előfordul *détaché* és *legato* vonásoknál.

A másik pedig egy aktív, kezdeményező szerep, amelyből részben a mozgás is kiindul. Ez elsősorban rövidhangú vonásoknál fordul elő, mint pl. *spiccato, staccato, secco* vagy más különleges, virtuóz vonások. Csuklóból végezhető mozgásoknál a lefelé eső hajlítás és az oldalirányú, szintén lefelé eső mozgás fiziológiai szempontból könnyebb, mint a felfelé irányú feszítések. Ehhez járul még a lefelé ható gravitáció is, amit a vonóval való munkánál mindig figyelembe kell venni. Így a lefelé eső hajlításokat inkább *engedéssel,* mint ejtéssel végezzük, illetve több kontrollal, hogy a vonó a technikai műveletben ne zökkenjen. A fölfelé feszítéseknél aktívabb csuklómozgás szükséges, egyrészt, hogy legyőzzük a gravitációt, másrészt, hogy a kétirányú mozgások kiegyenlítettek lehessenek.

Az ujjak mozgásai

Az ujjak fizikai mozgásai *ujjtőből indulnak*. Az ujjak képesek önálló tenyér irányú hajlításra, kézhát irányú feszítésre és tenyérből való terpesztésre. Az öt ujj közül a hüvelyk – fiziológiai elhelyezkedése miatt – különleges helyzetben van. Erőteljesebb izomzattal rendelkezik, mint a többi ujj és helyzete miatt szembefordítható velük (*oppozíció*). Ez teszi lehetővé a hétköznapi élet mozgásait és a hangszerjáték speciális fogásérzetének kialakítását. Az ujjak a különféle vonótartásokban az úgynevezett semleges fogástól az aktív vonófogásig nagyon sok szinten kapcsolódhatnak a vonóhoz. Ennek szintjét mindig az aktuális tevékenység fizikai állapota határozza meg. A különféle, vonóval végzendő ujjmozgások gyakorlásánál ezek a szintek jól megfigyelhetők, melyek a gyakorlati zenélésben készségszinten állnak majd rendelkezésünkre. Az ujjmozgások teljesen nem különíthetők el a csuklómozdulatoktól, sőt bizonyos mértékű együttműködésre is szükség van, mely felerősíti az ujjmozgások hasznát.

Vonóval végezhető gyakorlatok a következők lehetnek:

- A húr fölött néhány centiméterre tartott vonóval húrra irányuló függőleges mozdulatot végzünk (leengedés és felemelés), ami növeli az ujjak hajlékonyságát, a vonófogás biztonságát, a hüvelyk és a többi ujjak együttműködési hajlamát.
- Az ujjak a vonót lefelé és felfelé mozgatják a húron, így rövid és szabályos vonóhúzásokra kerül sor (horizontális mozgás). A lefelé tartó vonás végén az ujjak szinte teljesen kiegyenesednek, az ellenkező, felfelé irányuló mozgásnál pedig fokozatosan visszanyerik eredeti helyzetüket. A középhelyzetből ugyanúgy felfelé is elvégezhető a vonó és az ujjak mozgatása. Különös figyelmet

kell fordítani a hüvelykujjra, hogy a mozgás folyamán aktív szerepe mindvégig megmaradjon. A *Fingerstrich*[44] mozgásokat először a vonó közepén, majd a végein érdemes gyakorolni, először kis területen, majd egyre szélesebb nyújtásokkal.

- Az ujjgyakorlatok különleges fajtái a *támasztó* és *fordító* mozgások. Az első ujjmozgás-típus egy olyan *horizontális* irányú mozgás, amely kiegyenlíti a kápa- és a csúcshelyzet fogáskülönbségeit, segít egyenesben tartani a vonót a vonófordulás alatt. Az egyenes vonóvezetés megtartása érdekében szükség van az ujjak fogásérzetének folyamatos kiegyenlítésére, hogy a vonótartás a két szélső helyzetben is alkalmazkodni tudjon a csúcsnál lévő (hegyesszögű) és a kápánál lévő (tompaszögű) karhelyzethez.
- A második típusú ujjmozgás *vertikális* irányú változtatásra készteti a vonót, mely ujjtevékenység alkalmas a húrokra gyakorolt nyomás növelésére vagy csökkentésére. A hüvelykujj körüli mozgásban a kisujj támasztó mozgása játssza a főszerepet. Más felhasználási módja például a kápa-közeli húrváltásnál az említett ujjmozgást kiegészíti a kézcsukló forgómozgása.
- Az ujjmozgások szintén egy speciális fajtája a hossztengely körüli forgatás vagy *roulé*. A gyakorlatban ez úgy működik, hogy a hüvelykujj és a többi ujj között elforgatjuk a vonót a láb, illetve a fogólap irányában. Az ujjaknak ez a fajta mozgása viszonylag ritka, de segít abban, hogy szabályozzuk a vonószőr mennyiségét a húrokon.

Az ujjak szerepe a vonótartásban

A vonótartásban az első és legfontosabb ujj a *hüvelyk,* mely a többi ujj vonórúdra gyakorolt nyomásához képest ellentétes erőt képvisel. Azt azonban hangsúlyoznunk kell, hogy a hüvelyk és a többi ujj nem egymással szemben, hanem az ujjak bizonyos fokig lefelé, a hüvelyk pedig felfelé végez *nyomóműveletet.* A kétirányú nyomásnak azonban ki kell egyenlítődnie, tehát a hüvelyk nyomása nem lehet nagyobb, mint a többi ujj nyomása.

A hüvelyk szerepe jelentősen különbözik a kápa közeli és a csúcshelyzeteknél. A kápa közelében a hüvelyk hajlított helyzetben van és ellentétes irányú erőt fejt ki a vonósúly csökkentésére. A vonó csúcsa felé közeledve azonban a természetes mozgás megkívánja, hogy a hüvelyk kissé kiegyenesedjék, hozzásegítve a kezet a vonó fizikai súlyának pótlásához. Nagyon lényeges, hogy a hüvelyk rugózó és nyomó funkciói ne váljanak erőszakossá. A műveletekhez éppen akkora erőre van szükség, mint *„amennyi természetes erő a rendelkezésünkre áll."*[45]

Sok pedagógus azt javasolja, hogy a hüvelyket a kápa *lépcsőjére* helyezzük, mások meg kifejezetten a kápa mélyedésébe teszik a hüvelykujjat. Azonban ennél célszerűbb az, ha a hüvelyket a vonó rúdjára, közvetlenül a kápa közelében helyezzük el. Kezdők vagy esetleg rövidebb karú brácsisták foghatják a vonót kápa fölött is, mert így kényelmesen kihúzhatják azt a csúcsig. Általában a növendékek ösztönösen is törekszenek a vonó forgató nyomatékának csökkentésére, s ezért kezüket a kápától fölfelé csúsztatják. Ilyen esetekben a vonót nem a kápánál, hanem följebb a rúdon kell megfogni, mert ezáltal nemcsak megrövidíthető a vonó, hanem a súlya is csökkenthető.

Megvizsgálandó a hüvelykujj és a többi ujj viszonyának problematikája. Van, aki a mutatóujjal való szembehelyezést, mások a tengelyujjal való kapcsolattartást, és megint mások a gyűrűsujj közelébe vagy a középső és a gyűrűsujj közé helyezett pozíciót javasolják. A megoldást erre a problémára az adja, ha megvizsgáljuk a növendék hüvelykujj helyzetét behajlított állapotban, ugyanis ez mindenkinél kicsit más. Így lehet, hogy valakinél a hüvelykujj a mutatóujj felé esik és az a kényelmes, de az is lehet, hogy inkább a gyűrűs ujj felé kell vinni a hüvelykujj-támaszt.

Természetesen az ujjak egymáshoz való viszonya és elhelyezése a hangképzés minőségére erőteljesen kihat. Ha tehát valaki egy nagyobb és erőteljesebb hang megszólaltatását tűzi ki céljául, akkor annak megfelelően egy szélesebb vonótartást kell alkalmaznia, amivel nagyobb nyomás gyakorolható a rúdra, s

44 Az ujjból való húzás Rados Dezső egyik legfontosabb technikai ötlete, mely alkalmas az ujjak aktivitásának fejlesztésére. Lásd lejjebb a vonóváltás részben.

45 Rados, Dezső (1951): *A hegedűtanítás módszertana* – kézirat LF ZF Zenetudományi Osztálya Budapest, 11. old.

ennek következtében az szélesebb felületen érintkezik a húrral. De ha valaki virtuózabb technikára és vonások játékára törekszik, akkor annak megfelelően a vonó tartása, illetve a hüvelykujj elhelyezése is könnyedebb kell, hogy legyen.

A *mutatóujj* a sokfunkciós ujj. A mutatóujj kiegyensúlyozója a kisujj műveleteinek. Jelentős szerepe van a vonótartásban, az egyensúly megtartásában húron és húr fölött egyaránt, a vonóvezetés kiegyenlítésében, a vonófordulásnál, a vonó letételénél és felemelésénél, a vonások karakterkülönbségeinek megmutatásában stb. A mutatóujj megfelelő elhelyezése nagyon fontos feladat. Ha valaki például túlságosan *mélyen* fekteti mutatóujját a rúdra, akkor az akadályozza a kézfej munkáját, vagy ha azt tapasztaljuk, hogy egyes brácsisták a kápánál kinyújtják a mutatóujjukat, akkor ebben az esetben az a hiba történik, hogy a kisujj kevésbé veszi át az egyensúlyozás szerepét a fordulás alatt.

A *kisujj* a támasztóujj. A kisujj az ujjheggyel könnyedén támaszkodik a rúdra, annak is a belső oldalára. Funkciója elsősorban a vonóvezetésben és a fordulásnál jelentős, mert helyzeténél fogva elő kell segítenie a többi ujj könnyed és fesztelen érintkezését a vonórúddal. A kisujjnak olyan helyzetben kell lennie, amelyben el tudja végezni a vonó súlyának kiegyenlítését szolgáló összes nyújtó és hajlító mozgásokat. A vonó tartásánál különösen figyelni kell a kisujj gömbölyű tartására, mert csak ez adhatja meg a kézműködés tökéletes funkcióját. A kisujj helyes tartását egy nagyon fontos beállítási tényező határozza meg. Ez pedig az alkarnak és a kéznek a megfelelően *ráfordított* helyzetében keresendő. Nagyon gyakran előfordul, hogy a ráfordítás nem kellő mértékű, az ujjtő vonala szinte párhuzamos a vonórúddal, s ezért az ujjak, de legfőképpen a kisujj túlságosan függőleges helyzetben támaszkodik a rúdra, így annak formája túlságosan hajlított, iránya és terhelése, szélső helyzetben lévén, nem megfelelő. A probléma megoldásában a többi ujj segítségére is szükség van, hogy a vonó *ne lógjon* túlságosan lefelé a kézhez és az alkarhoz képest.

A *gyűrűsujj* szerepe szerint segítséget ad a kisujj műveleteihez, valamint koordinálja a vonóvezetést.

A *középsőujj* támogatja a mutatóujjat, a hüvelykujjal együtt segíti a vonótartás stabilitását.

A vonóvezetés

A vonóvezetés technikai alapját az *egyenes vonóvezetés* képezi. Ennek végrehajtását a fentebb már említett ízületi mozgás természete megnehezíti. Egyéb szempontokat is figyelembe véve nagyon lényeges a hangszerlábbal párhuzamosan történő vonóvezetés. A ferde vonóvezetéstől ugyanis megváltozik (elcsúszik) a vonó és a húr érintkezési pontja, ami megváltoztatja a vonó tapadási viszonyait és ezen keresztül sérül a hang minősége.

Ha elemzünk egy vonóhúzást a kápától a csúcsig, akkor elsősorban azt kell tisztázni, hogy a vonóvezetést a kar mely részeinek munkája, illetve milyen sorrendben végzett munkája teszi lehetővé. Konkrét esetben: a felkar indítja a műveletet, melyet vele szinte egyidejűleg követ a kézfej, kiegyenesítve a csukló hajlását, majd ezt követi az alkar mozdulata. A műveletet a felkar kiegészítő mozdulatára (a csúcsnál kissé előrenyúlva) a csukló illetve az ujjak fejezik be. Felfelé vonásnál fordított sorrendű a mozgásciklus: a felkar indítja a mozgást, kissé befelé és hátra, ugyanakkor az alkar is visszafelé mozog. A kar derékszögű helyzete után a felkar ismét emelkedik, mely a csuklót kissé előrehajlítja. A kápához közeledve aztán az ujjak kissé hajlítottabb állapotban vannak és rugalmasan szabályozzák a vonó irányát. Tehát a vonó egyenes vonalú, lábbal párhuzamos mozgását csakis e mozdulatok összessége, összehangolása biztosítja.

Kezdők tanításánál sok problémát okozhat az egyenes vonóvezetés elsajátítása. Ennek feloldására több kiváló tanár is javasolja a vonó játszóhelyzetű rögzítését, amelyen a növendék mint egy sínen csúsztatva a kezét, megérezheti a mozgásfázisok részleteit és összefüggéseit. Ezért a vonóvezetés tanítását érdemes középen kezdeni, majd a vonó hosszát fokozatosan növelni mindkét irányba a csúcs illetve a kápa felé.

A tanulmányok magasabb szintjén is ajánlott bizonyos vonásokat, vonógyakorlatokat középen gyakorolni. A vonóvezetés érzetének fejlesztésére ajánlható az úgynevezett *közép* vagy *négyszög helyzettől* a *kápa* vagy *háromszög helyzetig* való külön gyakorlat, mely alkalmas a legapróbb részmozdulatok fentebb említett ellenőrzésére. Ugyanez a gyakorlat a középhelyzettől a *csúcs* helyzetig szintén jól követhető. Középhelyzetben többek között megfigyelhető és pontosítható a kar és a kéz egyenes, a könyök derékszögű beállítása, az ujjak kissé hajlított és kiegyensúlyozott állapota, a vonónak a lábbal párhuzamosan történő elhelyezése és tartása, a különböző húrsíkok helyzetei, a vonó rúdjának pozíciója. A mozgásban megfigyelhető, hogy például a párhuzamos vonóvezetés érdekében a karnak és a kéznek mennyire kell előre

vagy hátra, lefelé vagy fölfelé helyezkednie, a felkar mozgásához a könyöknek mennyit kell nyitnia vagy zárnia, az alkarnak és a kéznek mennyit kell ráfordulni a vonóra a folyamatos tapadás fenntartása érdekében, a csukló és az ujjak hajlása, rugalmassága hogyan kerekíti le a vonóvezetést a vonófordulás alatt stb.

A vonóváltás

A vonások közül a hosszan kitartott vonó, a *messa di voce* és a *son filé* vonások jó alkalmat teremtenek a vonóváltás érzeteinek előkészítésére, azonban a vonóváltás kidolgozására csak akkor kerülhet sor, amikor a vonóvezetés minősége már eléri azt a szintet, melyen a növendék vonótartása teljesen szabad és biztonságos. Természetesen kezdő tanulóknál a vonóváltás külön gyakorlása még nem lehet központi feladat, de a vonós műveletek elemeinek finomítása, az azokra való figyelés egyre jobban előtérbe kerülhet. Magasabb szinten viszont a vonóváltás művészi megvalósítása elengedhetetlenül fontos. Ez a *hallhatatlan vonóváltás*, melynek előkészítése a kitartott hangok gyakorlásával, a vonóvezetés minőségének fejlesztésével érhető el. A nem hallható vonóváltás játékában döntő szerepük van az ujjak segítő mozgásainak, az úgynevezett ujjvonásnak (*Fingerstrich*)**,** melyet *Rados Dezső* ajánl figyelmünkbe. *„A vonó, rúdjának hosszanti tengelyében mozog fel és le, csakis az ujjak segítségével. Ez a mozgás hegedüléskor önmagában ritkán fordul elő."*

Az ujjvonás gyakorlása megkönnyíti a vonófogás és a tartás érzetét, rugalmasabbá teszi a tenyeret és az ujjakat, a különféle vonások artikulációját és elengedhetetlen segítséget ad a vonó végeinél történő váltásban. Az ujjvonás gyakorlása a vonó minden részén ajánlott, mert a különféle vonásokban erre bármikor szükség lehet. Ezen túlmenően az ujjvonás gyakorlásával fejleszthetjük az ujjak aktív rugalmasságát is, mely a fordulás pillanatában történő mozgást segíti. Az ujjak a fordulás pillanatában nem „kirugóznak", hanem aktívan átvezetik a vonót a fordulóponton. Ez azt jelenti, hogy a váltásban a vonó haladó mozgása két szakaszra oszlik: a felfelé haladó vonásban a kápához érve a kézfej *megáll*, az ujjak viszont továbbviszik a mozdulatot, majd befejezik azt. Nagyon fontos itt megérezni, hogy a kézfej és az ujjak mozgásváltásánál lévő pillanatban, az *átesési pontban* a kar elindul lefelé, lekerekítve ezzel a váltás estleges szögletességét.

A vonóváltással kapcsolatban felmerül még két hibalehetőség, melyet a tartott hangok gyakorlásával szintén meg lehet előzni. Ezek a vonósúly elemelése, és a nyomás fölengedése. Mindkét hibalehetőség középpontjában a vonószőr és a húr viszonyának változékonysága áll, mely előadódhat a kéz önkéntelen mozgásától, vagy görcsös állapotától.

A különböző dinamikák szintén árnyalják a vonóváltást, ugyanis halk dinamika esetén a karrészek együttműködésében egészen más arányok alakulnak ki, mint hangos esetben.

> *Francescatti* ezt így kommentálja: *„Pianissimóban a kápánál nehézséget okoz a vonóváltás, ehhez meghatározott technika kell. Fortissimóban viszont megint más technikára van szükség. A váltások azonban nagyon egyéni természetűek. Pianissimóban úgy érzem, lehetetlen észrevétlenül váltani, még a legkisebb csuklómozdulattal is. Ezt kizárólag ujjal kell elvégezni és kevés szőrrel. Fortissimóban az egész kézzel történik a vonóváltás, hajlékony ujjakkal és a vonószélesség háromnegyed részével. A hegynél persze sokkal könnyebb a vonóváltás, ott az ujjak használatának nem látom semmi értelmét."*[46]

Húrsík-játék, húrváltás

A jobb kéz szempontjából vizsgálva a húrsík-játék és húrváltás a *hegedűjáték legösszetettebb feladatai* közé tartozik. Hasonlóan más játékelemekhez, ennek is megvannak a csak rá jellemző technikai és zenei sajátosságai, amelyek a tanulás különböző szintjein egymásra épülő feladatok megoldását igényli. Az említett elemek elsajátítása azért szükséges, mert a brácsaláb íveltsége miatt minden húr más síkban fekszik, ennélfogva az egyes húrokat csak úgy lehet megszólaltatni, ha a vonó és a kéz a megfelelő húr síkjában halad. A kar állandóan követi a vonó helyzetét, így a húroknak megfelelően a legmagasabban a *c-húron*, a legalacsonyabban pedig az *a-húron* fekszik.

A húrsík-játékot és -váltást bonyolítja a kar térben való le- és felfelé mozgása, a vonóval megegyező vagy ellentétes húzásiránya; a vonó különböző részein (kápa, közép, csúcs) ugyanennek a mozgásnak az

46 Polifon Könyvtár 1 *A külföld zenepedagógiai irodalmából*, Applebaum, Samuel: *Beszélgetések világhírű hegedűművészekkel* – LF ZF Budapesti Tagozata, Szerkesztő: Fülep, Tamás 1991, 17. old.

eltérő technikája. A váltás történhet a szomszédos húr irányába vagy húrkihagyással, külön vonóval vagy kötötten, egy irányban (*arpeggio*) vagy oda-vissza lépéssel (*hariolage*). Befolyásolják még a húrsík játékot a hangképzés főbb tényezői, a vonó sebessége, nyomása és a megszólaltatási pont váltásaiból adódó különbségek. Ehhez jönnek még a két vagy több húron megvalósítható technikák és a különféle vonások variációi. Jelentősen növelik a húrváltó mozdulat variációs lehetőségeit a különféle zenei igények, mint a tempó, dinamika, hangszínek, hangsúlyok, karakterek, különleges effektusok.

A gyakorlati megvalósításban egymásra épülő feladatokat kell megoldani a tanulás különböző fázisaiban. Kezdőfokon a legfontosabb a húrsík-játék vállból való szabad mozgásának kialakítása, majd az erre épülő finom mozgások fokozatos elsajátítása. Azt azonban hangsúlyozni szükséges, hogy a vonómozgás vállból történő indításának szinte minden váltómozdulatnál érvényesülnie kell.

> Ezt támasztja alá Menuhin egy gondolata is: *„A húrváltáskor általában előnyösebb, ha inkább a kar, mint az ujjak mozdulata érvényesül, ez esetben egyenletes lesz a hang és végig azonosan érintkezik a vonó szőre a húrral"*[47]
>
> Kürschner Emánuel[48] szintén a vállból való játékot, mint a Hubay iskola meghatározó hangképzési eszközét ajánlja. *„A karjáték domináló szerepe feltűnően előtérbe lép ott, ahol a vonó húrt változtat. Szinte érthetetlen, hogy a régi iskola nem ismerte fel a váll és a kar nélkülözhetetlen vezető szerepét a húrváltásnál, holott már Tartini ösztönösen felismerhette a húrváltás vonótechnikát fejlesztő hatását."*[49]

A technikai megvalósításban nagyon lényeges az ujjak befejező, finom mozdulatainak működése. Különösen érzékeny ebből a szempontból a halkabb dinamikát vagy sima játékot igénylő *legato* vonás megvalósítása. Primrose ezt így kommentálja: *„A vonót úgy kell a következő húrra előkészíteni, hogy minimális legyen az esése."*[50]

A húrváltás a zenei-előadói gyakorlatban csak egy jól végiggondolt ujjrendi, húrváltó, valamint a bal kéz mozgásainak egyéb, jól összehangolt munkájával tud megvalósulni. Néhány lényeges szempont a húrváltás megválasztásának kérdésében:

- Az óramutató járásával megegyező, úgynevezett jó irány alkalmazása.
- A gyors *détaché* vagy *spiccato* vonásoknál az ujjrend megválasztásában a jobb kéz kényelmét kell szem előtt tartani.
- Egy összetartozó zenei egységben törekedni kell az egységes hangszínre és ennek érdekében kerülni kell a felesleges húr- és fekvésváltásokat.
- Fontos, hogy a váltás ne kerüljön vezetőhangra vagy disszonanciára. A disszonanciának és oldásának egy húron kell lennie.
- Szekvenciák esetében az ismétlődéseket érdemes ugyanazzal az ujjal játszani, ezzel világossá tehető a darab tagolása.
- Pontozott ritmusú frázisokban a húr- és fekvésváltás lehetőleg mindig a pontozott hangjegy után történjék.

Összegzésként elmondható, hogy sok technikai gátlás okozójának a bal kezet nevezzük meg, holott valójában a jobb kar mozdulatai nem követik elég gyorsan a húr váltását. A megoldás a vonóvezetés egy speciális formájával, az úgynevezett *kerek* vonóvezetéssel valósítható meg. Ez alatt a húrátmenetek szinte észrevétlen, legszabadabb kivitelezése értendő. Bizonyos húrváltásoknál a karrészek viszonylag egyszerre készülnek, máskor a felkar készíti elő a váltást, de vannak olyan esetek is, amikor az alkar, a csukló és az ujjak készülnek előre a húrváltással.

---

47 Menuhin, Yehudi (1990): *Hat hegedűlecke* – B-A-Z megyei Közművelődési Módszertani Központ Miskolc, 82. old.

48 Kürschner Emánuel (1884-1952) hegedűművész, hegedűpedagógus (Hubay Jenő tanítványa). A pécsi Városi Zeneiskola igazgatója (1908-1942), 1910-ben megszervezte a Pécsi Kamarazene-társaságot, majd Filharmóniát. – Janus Pannonius Múzeum Évkönyve 37 (1992).

49 Kürschner, Emánuel (1934): *A hegedű játékmozdulatok funkcióinak ismertetése* – A szerző kiadása, 45. old.

50 Polifon Könyvtár 8. *Hegedűjáték és hegedűpedagógia* – Összeállította: Fülep, Tamás, LF ZF Budapesti Tagozata, 1992., 84. old.

A *kerek* vonóvezetés érzetének elsajátítására kezdőfokon a legalkalmasabb anyag Dénes–Réger–Németh: *Hegedű ABC*-jének jobb kéz *arpeggio*t előkészítő gyakorlata, mely a hangszerláb ívének felhasználásával történik. A „hídjáték" után következhet egy látszólag bonyolultabb jobb kéz hullámmozgást (*bariolage*t) végző nyitott–húros gyakorlata, mely egyszerre segíti a húrátmenetek sima követését és előkészíti a kettősfogások vonós problémáinak megoldását. Kiváló példákat találunk ezek gyakorlására Szilvay *Colourstrings* iskolájának alapköteteiben is. Ezek után következhet Schradieck 4. ujjgyakorlatának valódi *bariolage* elemeket felhasználó példája, mely már magasabb szinten folytatja a jobb kéz sima húrátmeneteinek és a bal kéz ujjmozgásainak összehangolását.

Kreutzer 13. (A-dúr) arpeggio-etűdjének gyakorlásával egy még összetettebb *kör a körben* jobb kéz mozgással előkészülünk J. S. Bach: G-dúr csellószvitjének játékára, melynek harmonikus húrváltó mozgása lehetőséget ad a basszus és szoprán szólamok egyenrangú megszólaltatására vagy kiemelésére.

A fentebb bemutatott *kerek vonóvezetés* mozdulatsora kiterjeszthető a kettős, hármas és négyes akkordok játékára is, azzal a különbséggel, hogy az akkordjáték mozgásérzete az eddigiekkel szemben ellentétes íven, *a fogaskerék* mozgásának elvével rokonítható. A tanuló etűdök Wohlfhart, Dancla, Kayser stb. többsége tartalmaz ilyen típusú, többnyire zárlati akkordsorokat, melyeknek játéka megköveteli a flexibilis vonótartás és kerek vonóvezetés érzetét. Ezek és az ehhez hasonló vonógyakorlatok segítséget jelentenek a brácsa könnyed és szép hangon való megszólaltatásában.

Az etűdök

Az etűdök szerepéről

A vonós hangszerek történetében az etűd zenei műfaja akkor alakult ki, amikor a zenei igényeknek megfelelően több képzett zenekari és szólista feladatok ellátására alkalmas muzsikusra volt szükség. A barokk zenei korszakot követően a klasszikus zene struktúrája változott, az előadó apparátus és zenekar létszáma ennek megfelelően kibővült. A kamarazenei és zenekari szólamok technikai nehézségei nagyobb felkészültséget igényeltek, mint a korábbi zenei korszakok anyagai.

A 19. század elején az etűd már nem korlátozódott csupán a játéktechnikai tanulmányokra, gyakran gyűjtőfogalomként vagy kiadványok címeként is használták. Majd megjelent a koncertetűd, mely nemcsak a hangversenyeken való megszólaltathatósága, de gyakran új kompozíciós eszközei miatt is túllépett a *gyakorlat* fogalmán. A publikumot elvarázsolták az addig nem hallott technikai bravúrok, melynek híre ment a világban és egyre többen akarták hallani a különféle hangszeres virtuózok előadásait. Ez persze megnövelte a zene iránti érdeklődést és tovább ösztönözte a muzsikusokat a virtuóz jellegű etűdök és *capriccio*-k komponálására és megszólaltatására. A zenei stílusváltozáson túl ez volt az egyik legfontosabb szakmai tényezője az etűdök széles körben való elterjedésének és a tanulmányok minden szintjén való használatának.

Az etűdök didaktikai szempontú elemzése

Az elemzésnél kétféle etűdtípust különböztethetünk meg:

1. az első csoportba tartoznak az elsősorban *technikai* megközelítésű etűdök,
2. a második csoportba pedig a *zenei és hangszer-szemléletű* etűdök.

Az első csoportba tartozók egyszerű zenei eszközöket alkalmaznak, majd fokozatosan nehezedő, egyre összetettebb darabok megszólaltatását is lehetővé tévő technikát alakítanak ki. Ez a technikai megvalósítás alkalmas a bonyolult szerkesztésű, többszólamú, polifonikus zene eljátszására is. Például: F. Wohlfahrt: *60 Gyakorlat* op. 45; H. E. Kayser: *36 Hegedűgyakorlat* op. 20; D. Alard: *Etűdök brácsára* I. II. III; A. B. Bruni: *25 gyakorlat;* J. Dont: *Gradus ad Parnassum* I. II. III. op. 38; J. Dont: *24 Előkészítő gyakorlat* op. 37; R. Kreutzer: *42 Gyakorlat*; P. Gaviniées: *24 Matinées;* J. Dont: *Etudes and Caprices,* op.35.

A második csoportba tartozó hegedűs szerzők etűdjei a könnyed, hangszerszerű, dallamos virtuozitást részesítik előnyben. Például: J. Dancla: *Hegedűtanulmányok* op. 68; F. Wohlfahrt: *Easy melodic stu-*

dies op. 74; J. F. Mazas: *Etudes speciales* I., J. F. Mazas: *Etudes brillantes* II. op. 36; Campagnoli: *41 gyakorlat* op. 22; P. Rode: *24 Caprices*; J. Dancla: *20 Etűd* op. 73; Hoffmeister: *12 etűd*; Palashko: *Viola-Studien* op. 55; Palashko: *24 melodikus etűd* op. 77; Hubay J.: *6 Caprices* op. 63; H. Wieniawski: *Caprices* op.18.

A felsorolt etűdök nehézségi sorrendet is jelentenek az elemi szintű gyakorlatoktól, a szakközépiskolában használható etűdökön át, a művészi szinten előadható *caprices*-ig. Ezek a teljes tanulmányi időt figyelembe véve megfelelő pedagógiai munkával és ésszerűen megtervezett gyakorlással színvonalasan elvégezhetők.

Az itt bemutatott etűdök hangvételben és karakterben igen különböznek egymástól. Az első csoportba tartozók módszeresen, fokozatosan építkeznek. Ugyan egyszerre kevesebb technikai problémát vetnek föl, szárazabb zenei anyagon gyakoroltatnak, de a későbbiekben intenzív fejlődési utat tesznek lehetővé, mely nagyon jól hasznosítható az előadási darabok technikai megoldásainál. A növendékek jelentős része azonban mégis jobban kedveli a másik csoportba tartozókat, elsősorban dallamosságuk, könnyebb memorizálhatóságuk, hangszerszerűbb technikai előadhatóságuk miatt.

Az alapfokú zeneiskolai munkában, a hangszeres tanulmányok első harmadában pl. Wohlfahrt egyszerű és könnyen játszható gyakorlatai, valamint J. Dancla op. 68-as virtuóz jellegű etűdjei szerencsésen ötvözhetők, jól kiegészítik egymást.

A zeneiskolai tanulmányok középső szakaszában szintén nagyon hasznos egy időben gyakoroltatni Kayser 36 tanulmányából és J. Dont *Gradus ad Parnassum*ból a könnyebb gyakorlatokat, valamint Wohlfahrt könnyű melodikus etűdjeit.

A zeneiskola magasabb évfolyamaiban, ill. továbbképző osztályaiban sor kerülhet H. E. Kayser és J. Dont nehezebb gyakorlataira, párhuzamosan J. F. Mazas op. 36. I. kötetének etűdjeivel valamint D. Alard brácsaetűdjei és A. B. Bruni gyakorlatai.

A szakközépiskola első részében együtt foglalkozhatunk J. F. Mazas op. 36. II. kötetének anyagával és J. Dont op. 37. előkészítő gyakorlataival. A folytatásban nagyon jól kiegészítik egymást R. Kreutzer 42 gyakorlata és J. Dancla 20 virtuóz tanulmánya, op. 73. valamint Campagnoli 41 gyakorlata. A szakközépiskolai időszak végén ajánlott elkezdeni P. Gaviniès 24 Matinées-ből és P. Rode*:* 24 Caprices-ből a könnyebb gyakorlatokat, valamint Hoffmeister 12 etűdjét.

A felhasználható eredeti és átírat etűdirodalom gazdagnak mondható, közülük itt csak a legfontosabbakat emeltem ki, amelyekkel magas szintű zenei és technikai tudás érhető el. A felsorolt szerzők gyakorlatai, azok szakmai-tartalmi követelményei rendkívüli hangszertudásra és pedagógiai tapasztalatra vallanak. Közülük ketten – J. Dont,[51] és J. F. Mazas – nemcsak egyedi kötetet írtak, hanem egymásra épülő, a brácsatanulás különböző szintjein is alkalmazható gyakorlatokat. Mindketten *három szintre* komponáltak, összhangban a legfontosabb játéktechnikai és zenei követelményekkel. A fenti kategorizálásnak megfelelően ugyan külön csoportba tartoznak, eltérően képzelték a fejlesztés menetét, de a brácsajáték fejlesztésével kapcsolatban mégis hasonló eredményre jutottak. Ez a technikai biztonságban, a hangszer minden helyzetben való könnyed megszólaltatásában és kezelésében jelölhető meg.

Az egy kötetesek közül tartalomban és használhatóságban kiemelkednek R. Kreutzer és P. Gaviniès gyakorlatai. Kreutzer gyakorlatait közép- és felsőfokon ajánlott tanulmányozni. Ezek az etűdök nagyon világos koncepciót és irányt mutatnak a tudatos hangszertechnika kialakítására. A gyakorlatok nemcsak egyszeri tanulásra szánt etűdök, hanem alapos és hosszútávra szóló tanulmányozást kívánó darabok. R. Kreutzer etűdjei négy főbb fejezetre tagolhatók:

- *Az első rész* (1–13-ig) alapgyakorlatokként végezhető, a mozgástípusok szinte mindegyike szerepel benne (különféle vonások, ujjgyakorlatok, fekvésváltás, skála, *arpeggio*, stb.)
- A második rész (14–23-ig) különböző trilla és díszítő gyakorlatokat tartalmaz (ujjerősítő, rövid- és hosszú trilla gyakorlatok, előkék és utókák, különféle ritmus- és dallamváltozatok trillával).

51 J. Dont etűdjeivel kapcsolatban fontos megjegyezni, hogy a szerző valószínűleg a pedagógiai tevékenysége során érezte meg, hogy a tanítványoknak milyen technikai alapokra van szüksége az op. 35-ös *caprices* játékához. Így az elsőként komponált, úgynevezett „nagy Dont" etűdje elé *előkészítő gyakorlatokat* (op. 37.) írt, majd szükségét látta további alapozó gyakorlatok megírásának (Gradus ad Parnassum op. 38.)

- A harmadik rész (24–31-ig) vegyes technikai feladatokat és a zenei kifejezés eszközeinek gazdagítását szolgálja (oktáv és decima előkészítők, szekvencia, *arpeggio* tanulmányok, kadencia típusú anyag, *son filé,* stb.)
- A negyedik rész (32–42-ig) különleges kettősfogás-tanulmányok *zenei köntösben* (skála és tartott hang, tercek és dallamjáték, akkord, tartott hang és dallam, kettősfogás és dallamkarakterek, rövid hangok, aszimmetrikus súlyok, Viotti-vonás, akkord előkészítés, tört akkordok és dallam, kiegyenlített két szólam, dallam és basszus kíséret, kettősfogás és nyújtás, *dolce* hangvétel, kettős trillagyakorlat és összefoglaló gyakorlatok stb.).

A Kreutzer etűdökkel való foglalkozás egy teljes életpályára szóló, folyamatos feladat.[52] A professzionális zenész, aki rendszeresen visszatér ezekhez a tanulmányokhoz az azt tapasztalhatja, hogy minél többet játssza őket, annál több technikai probléma oldódik meg általuk.

P. Gaviniès 24 Matinées gyakorlatai hasonló értéket képviselnek, mint R. Kreutzer etűdjei. A kötet zenei anyagát tekintve ugyan nagyon egynemű, mégis a jobb és a bal kéz technika szempontjából rendkívül változatos. Egyneműségét ritmikai felépítése, dallamainak sajátos szerkezete, a bennük rejlő harmóniai feszültség és lüktetés, valamint a játékához szükséges koncentráció igénye adja. A változatosságot pedig a magas fekvéses szekvenciák és nyújtások, valamint nyújtás kombinációk használatával éri el.

A kezdők tanításának *felelősségéről*, meghatározó szerepéről már korábban említést tettem, azonban a folytatásban az etűdös időszaknak is megvan a sajátos felelőssége. A zenésszé válás legfontosabb feltételei ugyanis ebben a korban alakulnak ki. Ekkor dől el az, hogy ki hogyan és milyen kapacitással tudja végezni majdani feladatait. Ebben segít az a tanítási módszer, amikor a tanulót egy nagyobb mennyiségű anyag feldolgozására késztetjük. A nagyobb mennyiségű anyag fejleszti a növendék kottaolvasási készségét, növeli az agy kapacitását, ami gyorsabb fejlődést eredményez. Ez további tanulásra és gyakorlásra ösztönöz, mely sikerélményhez vezethet. A sokféle probléma sikeres megoldásán keresztül újabb és újabb tapasztalatokat gyűjthetnek, mely a különféle előadási darabokban és versenyművekben jól hasznosítható. Ez adja tehát a zenei és technikai fejlődés hátterét, ez lehet biztosítéka a technika művészi szintű megvalósulásának és majdani *aranytartaléka* a zenei pályán való töretlen haladásnak.

A tanári felelősség arra is kiterjed, hogy a fentebb bemutatott nagymennyiségű etűdanyagból való válogatás hogyan segíti legjobban az előadási darabok, szonáták és szólószonáták, valamint versenyművek előadását. A hosszú távú zenei és technikai fejlesztés legfontosabb követelménye, hogy olyan előadási darabokat válasszon növendékének, amelyekben a megoldandó problémák nem jelentenek különleges nehézséget. Az etűdanyag változatos és technikailag magasabb szintű válogatása viszont húzóerőt kell hogy jelentsen az előadási darabok játékához. A párhuzamosság fenntartása fontos a két műcsoport kapcsolatában, mert így lehet leghatékonyabban elérni a diák hangszeres fejlődését.

Az etűdök kapcsán megjegyzendő, hogy azok nagy része a klasszikus és a romantikus előadói repertoár játékára készít fel. A 20. század és napjaink zenéjének játéktechnikája azonban ezekből nem sajátítható el. A brácsások felkészítésénél ez azért is probléma, mert a brácsairodalom jelentős része kortárs mű, amelyekben a bal kéz és a vonó technikája sajátos hangzási igényeket támaszt a játékossal szemben. A brácsatanárnak ezeket a szempontokat figyelembe kell vennie és skálatanulmányokkal, fokozatosan nehezedő etűdökkel (például Lukács Pál Fekvésváltó gyakorlataival), valamint más kortárs magyar szerzők technikai gyakorlatainak felhasználásával előkészülhetünk a 20-21. századi brácsaművek előadására.

52 A hegedűpedagógusok közül többen is hangoztatják ezt a véleményt, például Hubay Jenő és Szigeti József.

A vonásnemek

A vonásnemek tanulási és fejlesztési lehetőségei

A vonásnemek a vonós hangszerek megszólaltatásának különféle módjait jelölik, mely a játék és tanulás során kezdetben *ösztönös*, majd egyre *tudatos*abb formában kerül felhasználásra. A vonásnemek a zenei gesztusok kifejezői, így alkalmasak azok ábrázolására. Nagyon szoros kapcsolatban állnak a *beszélt nyelvvel*, melynek elemei a *zeni nyelvvel közösek*.

> Előadói szempontból lényeges a zene beszédszerűsége, mely például a barokk zenei korra különösen jellemző. Ezt támasztja alá könyvében N. Harnoncourt is: *„A 17. században és a 18. század nagy részében minden hangszeres számára teljesen világos volt, hogy beszédszerűen kell zenélnie. A retorika, bonyolult szakkifejezéseivel együtt, minden iskolában magától értetődő tantárgy volt, vagyis (a zenéhez hasonlóan) hozzátartozott az általános műveltséghez. És miután az affektus-tan a barokk zenének kezdettől fogva fontos alkotórészét képezte, a zene és a szónoklás művészete közti kapcsolat természetes módon adott volt."* [53]

A beszédszerűség egyik fontos aspektusa a nyelvvel való *hangzói azonosság*, mely azt jelenti, hogy a zenei hangok képzése hasonló a magán- és mássalhangzók, a szótagok képzéséhez. Tehát a vonásféleségek indítása emlékeztet a beszédhangok és szótagok kimondásának érzetéhez. A hangindítás után nem elhanyagolható szempont az adott hang *tartási hangzója* és a hang befejezésének képzése.

A beszédszerűség mellett az énekszerűség is nagyon fontos a zenében, ugyanis a vonós hangszerek hangképzésénél az *éneklő jelleg* a meghatározó. Az énekhang utánzása magában hordozza az egyszerűséget és a természetességet, ami a *szép hang* kritériumainak is megfelel. Ezzel visszautalunk a jegyzetünk elején megfogalmazottakra is, mely kritérium érvényesül mindegyik vonásféleségben. A vonások alkalmazásának értelmes felhasználása ugyanakkor feltételezi a különféle zenei stílusok megértését is, hogy adott zenei közegben milyen technikai eszközöket használunk a zenei tartalom kifejezésére. A témához kapcsolódik a vonások *ösztönös* tanulásának kérdése, melyre kiváló példát találunk Dénes–Réger–Németh *Hegedű ABC* [54] iskolájának úgynevezett előkészítő játékok sorozatában. A játékok lényegéhez tartozik, hogy a növendékek speciális gimnasztikai mozgások segítségével, ösztönös tanulással jutnak el a későbbi helyes vonásérzetek megtapasztalásáig, mely ebben a formában könnyű tanulást, ugyanakkor stabil vonástudást eredményez. A játékos gyakorlatoknak van még egy fontos hozadéka is, hogy a vonásnemek gyakorlásával együtt a test- és hangszertartási érzetek is stabilizálódnak.

Az alapvonások

A vonások *tudatos* tanulásánál megkülönböztetünk *alapvonásokat* és *különleges* vonásokat. Az alapvonások körébe öt vonásnemet sorolunk, ezek a (1) *détaché,* (2) *martelé,* (3) *spiccato,* (4) *staccato* és (5) *legato*. Az alapvonások sajátosságaik alapján jelentősen eltérnek egymástól, így képzésük és hangzásuk tanulásánál könnyen megkülönböztethetők.

1. A détaché vonás képzésének legfontosabb jellemzője, hogy a hangokat *szétválasztva* játsszuk, ami az egyes hangok világos tagolását eredményezi. A játék során ügyelni kell arra, hogy az egyes hangok indítása és befejezése között ne legyen dinamikai változás, tehát ne legyen a hangnak sem erősödése, sem halkulása. A vonás bárhol és bármilyen szélesen, illetve a lehető legkisebb vonóval is játszható. Ennek megfelelően a vonás a *leghosszabb egészvonós* détachétól, a súlypont körül játszott *éneklő* détachén keresztül, a vonó felső harmadában játszott *gyors* detachéig, valamint a vonó közepe körül játszott úgynevezett *kis-détaché* vonásig játszható. A vonás a hangszeres repertoár egyik leggyakrabban használt vonásneme, mely a legtöbb zenei árnyalat kifejezésére alkalmas. A vonás gyakorlatához tartozik a jobb kéz úgynevezett *karos* érzete, mely a karrészek összehangolt munkáját, a könyök *megfelelő* helyen való tartását, a csukló *egyben-érzetét* az alkarral, valamint az ujjak *flexibilis*, de nem lötyögő érzetét kívánja. A détaché vonás képzésének van

53 Harnoncourt, Nikolaus (1989): *A beszédszerű zene – Utak egy új zeneértés felé* – Zeneműkiadó Budapest, 133. old.

54 Dénes, László – Szászné Réger, Judit – Németh, Rudolf (1977): *Violin ABC*. Hegedűiskola kezdőknek, a világ minden tájáról származó gyermek- és népdalok felhasználásával– Zeneműkiadó Budapest.

még egy fontos zenei és technikai problémája, amit csak türelemmel és figyelemmel lehet megoldani. Ez a *hangok kiegyenlítésére* vonatkozik, hogy az *erre-arra* (lefelé-felfelé) játszott hangok között ne legyen szélességi és hangzási különbség. Ennek megoldásában jelent segítséget Rados Dezső fentebb már említett speciális vonásjavaslata: a Fingerstrich (ujjhúzás), mely az ujjak aktív *bekapcsolásával* segíti a vonás kiegyenlítését.

2. A *martelé* a vonós hangszerek játékmódjának másik fontosabb vonása, melynek jelentése: *kalapácsolva*. Ez azonban játékhelyzetben félreértésre adhat okot, mert magának a szónak más a jelentéstartalma. A vonás képzetéhez tartozik egy határozott, erőteljes, lendületes megszólaltatás, azonban figyelembe kell vennünk ezek hangindításhoz kapcsolódó időzítését is, hogy a zenei gyakorlatban a vonással szép hangot tudjunk létrehozni.

   A martelé vonás képzésének több fontos összetevője is van, melyeket a növendékkel meg kell éreztetni. Erre a legalkalmasabb didaktikai anyag a már említett *Hegedű ABC*[55] előkészítő-mozgások sorozatában található. (Előkészítő játékok hangszer nélkül; Vonójátékok stb.)

   A vonás tanulásának másik játékos formája az általam és tanítványaim által kipróbált *hangszermérés vonóval* fentebb bemutatott változata, mely megadja a vonós-kéz számára mindazokat az érzeteket, ami a martelé vonás alapozásához szükséges. (Lásd fentebb „A hangszer súlyának kimérése" című fejezetben.)

   A vonás *tudatos tanulása* a játékos formák után már elkezdődhet. Ez minimum két hang egyidejű előkészítését igényli, ahol a legfontosabb lényezők: a vonó húrba való *beakasztása*, a bal kéz *előkészítésével* és *húrlefogásával* együtt. A beakasztás nem a jobb kar függőleges nyomását jelenti, hanem annak laza támaszát, mely a hang megszólalása előtt eléri a *húrbanlevés* mélypontját. Ez a mélységérzet nem lesz statikus akkor, ha hozzátesszük, hogy a támasz iránya a vonás húzásirányával megegyező. A bal kéz előkészítése itt annyit jelent, hogy a bal kéz hangfogása *együtt vár* a megszólaltatás pillanatára. A hangra való várás bizonyos értelemben feszültséggel telitett, így a hang megszólaltatása egyfajta *kioldással* jár együtt. Az energia kioldása után szükséges a lendületes vonóhasználat, hogy ez alatt az idő alatt a rezgésbe hozott húr szabadon rezonáljon. Ugyanakkor arra is szükség van, hogy ezt az időt felhasználjuk a következő hang előkészítésére. A martelé vonás képezhető a vonó minden részén, így egész vonóval, markáns hangok megszólaltatására; de gyakrabban alkalmazzuk a vonó felső harmadában középgyors, rövid hangok játékára. A martelé vonás egyik sajátos változata az úgynevezett Viotti-vonás, melynek képzésére Kayser és Kreutzer etűdjeiben találunk példákat. A Viotti-vonás nehézségét a vonásirányok *aszimmetrikus súlyozása* adja.

   A martelé vonás képzésével kapcsolatban azt is megjegyezzük, hogy a vonás *érzeti elemei* segítséget nyújtanak a *helyes hangszertartás* kialakításához. Ez egyben azt is jeleneti, hogy aki helyesen szólaltatja meg a martelé vonásokat, annak hangszertartási érzetei is valószínűleg rendben vannak.

3. Az alapvonások harmadik változata a *spiccato*. A spiccato *könnyed, ugratott* vonóhasználatot jelent, melynek két külön változata van. Az egyik a vonó súlypontja körül vagy kicsit feljebb játszott, úgynevezett *ugró* vagy *dobott* vonó, melynek helyes vonóérzetéhez hozzátartozik még az *ejtett, ütött, megpendített, felpattanó* és *elkapott* jelző is. Ezek a megkülönböztetések azért fontosak, mert a vonás irányának pillanatnyi helyzeteit mutatják, így megéreztethető vele a vonó *sajátos körmozgása*. A spiccato ezen formája ugyanúgy, ahogy a martelé is, behatárolt tempóval rendelkezik, mert a hangok között bizonyos időre van szükség ahhoz, hogy a kéz és a vonó felkészülhessen a következő hang megszólaltatására. A vonás érdekessége, hogy a teljes spiccato-művelet alatt a jobb kar, kéz és ujjak, valamint a vonó aktivitása vagy passzivitása attól függően változik, hogy az egyik helyről a másikra hogyan helyeződik át a mozgásigény. Tehát adott esetben éppen a vonó ejtésére, vagy a húr megpendítésére, vagy a vonó elkapására van szükség, ami az irányításnak az állandó forgatását igényli.

55 Dénes, László – Szászné Réger, Judit – Németh, Rudolf (1977): *Violin ABC*. Hegedűiskola kezdőknek, a világ minden tájáról származó gyermek- és népdalok felhasználásával– Zeneműkiadó Budapest.

A spiccato gyors változata az úgynevezett *springing* (ugráló, rugózó) spiccato, mely vonóhelyét tekintve a vonó középén, a legrugalmasabb helyén képezhető könnyen. A vonás a kis-détaché vonás felől is megközelíthető, melyre jellemző, hogy bár kihasználja a vonó teljes rugalmasságát, de az irányítószerep mindig a játékos *kezében* marad. A vonás sebességének felső határa azzal is fokozható, hogy a játszóhelyét fentebb helyezzük a vonón.

A spiccato formái attól függően változnak, hogy a vonónak a fél-spiccato (húr közeli), vagy teljes terjedelmében elugró változatát alkalmazzuk-e. Artikulációs szempontból ezért különféle karakterek megjelenítésére, vagy gyors meneteken belüli fontosabb hangok kiemelésére használható. A spiccato játékának és tanulásának egy meglepően korai változatát találjuk Szilvay Géza Colour Strings iskolájában, ahol a hétköznapi élet játékaiból vett labdajáték rugalmas érzetével közelíti meg a spiccato lényegét. E korai játékérzet ugyanakkor alkalmas a vonófogás, vonótartás érzeteinek megtalálására is.

4. A *staccato* rövid, lökött vonásnem, játszható a vonó majdnem teljes terjedelmében lefelé és felfelé irányban egyaránt, két hang összekötésétől, több száz hang kötéséig. A vonás leggyakrabban mégis felfelé irányban fordul elő, mert ebben az irányban könnyebben kezelhető. A staccato vonás fiziológiai értelemben az alkar és a felkar izomzatának *megkettőzött rezonanciája*, mely izomfelépítettségtől függően mindenkinél más-más rezonanciát, illetve ennek megfelelő sebesség létrehozását eredményezheti. Ezért azt lehet mondani, hogy a staccato vonás csak bizonyos mértékben fejleszthető, attól függően, hogy ki milyen mértékben tudja alkalmazni. A staccato vonás bizonyos sebességű elsajátítására, annak fejlesztésére természetesen vannak lehetőségek, amit gondos tanári előkészítő munkával lehet alakítani, de az egyéni adottságok a meghatározók.

   A staccato vonás tanulásának legfontosabb érzete többféle módon is megközelíthető. Mindegyik módszernek az a lényege, hogy valamilyen irányban be kell *akasztani* a vonót. Ez leginkább a pizzicato előkészítettségére hasonlít. A beakasztás után következik a *kioldás*, melynek vonóval mérhető mértéke nagyon kicsi. A kioldás ugyanakkor felkészülést is jelent a következő hang indítására, így nincs időveszteség a hangok játéka között. A gyakori hiba éppen ebből adódik, hogy a staccato képzésénél a nem megfelelő kioldás miatt az ujjak vagy a csukló túl feszített, vagy túl laza állapotba kerül, s így a kar és a kéz nem tudja követni a vonó haladási irányát. A jó staccato megvalósításának lényeges momentuma, hogy a vonásban az alkar és a felkar *folyamatos* mozgást végez, míg a csukló és az ujjak *megszakított* mozgást. Ennek a kétféle, de ellentétes érzetű mozgásnak a koordinációjánál arra kell figyelni, hogy a folyamatos mozgást végző kar részeinek *előrébb kell állnia*, mint a csuklónak és az ujjaknak, hogy ezzel is biztosítható legyen a mozgás folyamatossága. A lefelé húzott staccato-ban a fentebb leírtak fordítottan érvényesülnek, annyi különbséggel, hogy a vonás nem olyan természetes, mint felfelé volt, így megvalósítása is sokkal nehezebb.

5. A *legato* vonás *kötötten,* egy vonóra játszott hangokat jelent. A legato képzésénél figyelmet igényel a *vonó váltása* és a *húrváltás*, valamint a bal kéz *ujjainak váltása* és a *fekvésváltás*. A legato megvalósításának lényege, hogy fizikai értelemben minél közelebb kerüljenek a hangok egymáshoz. Azonban ez tökéletesen nem oldja meg a legato vonás problémáját. A tökéletes legatohoz több kell, olyan illúzió keltése, ami a hallgatóban azt a hatást eredményezi, hogy a hangok egymásból fakadnak.

   A legato érzetű vonóváltás az úgynevezett hallhatatlan vonóváltásnak felel meg. Ennek képzésénél fenn kell tartani a húr rezonanciáját, hogy a váltópillanatban a rezonancia ne szakadjon meg. L. Mozart a szünet nélküli mozgás átvitelét hangsúlyozza a legato kötés megvalósítására: *„[...] ha egy húrt többször egymásután meghúzunk, minden alkalommal egy korábbi, már rezgő állapotból egy másik – akár azonos, akár lassabb, akár gyorsabb – mozgásba hozzuk. Ez történik ugyanis az egymást követő vonóváltások során[...]a vonót fel nem emelve, szünet nélkül összekötve, lágyan fogjuk meg a hangokat, hogy a már rezgő húrt még a legerősebb vonás is észrevétlenül vigye át pillanatnyi rezgéséből az új mozgásba."*[56]

56 Mozart, Leopold (1998): *Hegedűiskola* – Mágus Kiadó, Ötödik főrész, 10. pont

A fizikai rezgés fenntartása mellett fontos ügyelni a karban lévő ízületek kapcsolódási pontjaiban történő mozgás harmonikus lekerekítéseire. Ez konkrétan azt jelenti, hogy egy felfelé húzott vonásnál, ha a csukló túlságosan *előremegy*, akkor a váltópillanatban a mozdulat visszafelé zökkenni fog.

Húrváltásnál a lagato-kötés *köríves* húzásérzettel valósítható meg, a körív érintője mentén. A megoldást segítheti a mélyebb húroktól a magasabb irányba lefelé húzott vonásirány óramutató járásával megegyező mozgása,[57] de a szintén mélyebb irányból felfelé húzásirány már a mozgásirány természetellenessége miatt problematikus. A probléma elkerülhető a megfelelő ujjrend és vonásirányok megválasztásával, ahol figyelembe vesszük az irányok elérésének lehetőségét. Az említett legato kötés feltételezi a jobb felkar teljes szabadságát, ami előkészíti a megfelelő irányban való vonó következő húrhoz való *közelítését*, melyhez csatlakozik az alkar, csukló és ujjak lekerekítő mozdulata.

A legato kötések *ujjváltási* feladatait legjobban skálákon lehet gyakorolni. Erre alkalmas mindenféle sima és kettősfogás skála, melyekhez a billentő mozgás kétirányú (ejtő és emelő) mozgásait kell hozzáigazítani. Felfelé irányú legato váltásnál az ujjak billentésének *gördülékenysége* a meghatározó, mellyel elkerülhető a függőleges irányú, kopogós billentés. Az érzet magában foglalja az ujjpárnák felületének nagyobb mértékű kihasználását (lapos billentés), ami telt hangzást eredményez, ugyanakkor a vibrato mozgás hozzáadásával tovább fokozható a legato kötés simasága. Lefelé irányú skáláknál más jellegű problémákkal is meg kell küzdenie a vonós játékosnak, ami a bal kéz ujjainak figyelmes *alákészítésével* oldható meg. Ez azt jelenti, hogy a *hangzó ujj* alatti területen problémamenetesen készíthető elő a váltó ujj, így a legato kapcsolat illúziója is törésmentes lehet. Az előkészítéssel ugyanakkor a vibrató folyamatossága is biztosítható.

A legato vonás érzetének fenntartása a különféle *fekvésváltási műveletekben* összetett figyelmet igényel. Ennek gyakorlása szintén skálajátékkal fejleszthető. Erre legalkalmasabb az úgynevezett *fél-fekvésváltás*, ami a legkisebb bal kéz mozgás elvével zökkenőmentesen valósítható meg. A másik lehetőség a legato érzetének fenntartására, ha a különféle dallamok játékában a dallam lüktetésének és ívének természetes mozgásváltásait használjuk fel, akár távolabbi hangok fekvésváltással történő összekötésére.

A növendékek játékában gyakori probléma a *húrátmenetek* legato kötésének elégtelensége. A probléma fő oka, hogy a váltás előtti hangon a bal kéz ujjfogása túr korán elenged, megzavarva ezzel a kapcsolatteremtést, az új húrra való átmenetet. A probléma megoldásában a bal kéz ujjainak megfelelő idejű *lenthagyása,* az erre való koncentrált figyelem és türelmes gyakorlás sokat segíthet.

A legato vonás ideális megszólaltatásában sokat segíthet a zenei súlyok és hangsúlyok megfelelő használata, a legato kissé *nyújtottabb indítása*, a kettes kötések és késleltetések feszültséggel teli oldása.

Alapfokon a vonásnemek elsajátításának módjai között említettük az *ösztönös* tanulás lehetőségeit, aminek legfőbb anyagai lehetnek Auer Lipót: Graded Course of Violin Playing III–IV. köteteinek skálagyakorlatai. Az említett kötetek ugyanakkor többféle didaktikai cél elérésére is alkalmasak, így a *skálajáték* és a *kamarazenei játék* gyakorlására is kiválóan megfelelnek.

Középfokú és felsőfokú hangszeres tanulmányi szinten a *tudatos* tanulás eszközeinek elsajátítására Auer Lipót iskolájának VII. *Vonásnemek* kötete szolgáltatja a legjobb elméleti és gyakorlati tananyagot. A kötet elméleti magyarázatai jó szolgálatot tesznek a tanárjelöltek szakmai ismereteinek fejlesztésére és a tanítási gyakorlatukban felhasználható tapasztalataik bővítésére. A gyakorlati példák pedig változatos zenei és technikai anyagok megismerésével mélyítik el az ismereteket.

Különleges vonások és vonás-effektusok

A különleges, vagy virtuóz vonások lényegében az alapvonások *változatai* és *átmenetei* egyik alapvonásból a másikba. Egy-egy vonás tartalmaz többféle alapvonás elemet és azok variációit. A vonások vál-

57 Szigeti József itt az óramutató járásával megegyező vonásirányt tartja természetesnek. Szigeti, József (1974): *A hegedűről* – Zeneműkiadó Budapest – Szigeti, Joseph (1969): On the Violin – Cassel & Company Ltd. London

tozatos formában jelen vannak a brácsa repertoárban, variálhatóságuk révén pedig jól felhasználhatók improvizációs játékokban a tanulás minden szintjén. A különleges vagy virtuóz jelző azonban nem jelent különleges játéktechnikai nehézséget, így fel lehet azokat használni már az alapozó technika kiépítésénél.

Az első különleges vonás a *kitartott martelé*. E hangzás rendelkezik a martelé határozottságával és lendületével, de mivel negyed vagy hosszabb ritmusértékeknél alkalmazzuk őket, az éneklő jelleg dominál benne. Hangzása hasonlít az *igazi harang* megszólalására, így a tanításnál ezt az élményt fel lehet használni a játékeszközök keresésére. A vonásban szerencsésen ötvözhető a jobb kar egész-vonós súlyérzete és térérzete, mely felszabadult játékérzethez vezethet. A vonás jellegzetes darabjai J. F. Mazas op. 36. I. kötetének 2. gyakorlata, vagy Pugnani–Kreisler: *Preludium és Allegro* bevezetője, melyben az említett vonás jól alkalmazható a különleges karakter megjelenítésére.

A virtuóz vonások közé tartoznak a különféle *arpeggio* vonások legato, dobott, vagy ugratott változatai. A mozgás könnyen előkészíthető a már fentebb említett Dénes–Réger–Németh *Hegedű ABC* játékos gyakorlataival. A célra felhasználható a hangszerláb ívén görgetett vonó, mely pontosan megmutatja a mozgás kiterjedését. A tapasztalat megszerzése után a helyén játszott vonó így már könnyen megtalálja a vonás hangzáskialakításához szükséges ívet. Ebben segítségünkre van a jobb váll és lapocka teljes szabadságának érzete, illetve a jobb felkar *függőleges* mozgásirányának bekapcsolása. A kivitelezésnél lényeges, hogy az alkar nem játszik vezető szerepet a mozgás irányításában. Az arpeggio vonást kezdetben nyitott húrokon és legato formában érdemes gyakorolni, majd különféle akkordokban és akkord kombinációkban. A vonás felhasználható még a hangszertartás kontrolljára is, mert például a hangszer *lógatott* helyzetben való tartásánál a keresztirányú arpeggio mozgása nem vezethető jól. A vonás ugró formájánál változás történik a vonó *fogásérzetében*. Az eddig erős irányítás alatt álló vonónak több szabadságot kell kapnia a jobb kéztől, így a vonó könnyebben ugró állapotba hozható.

Hasonló folyamat figyelhető meg a következő virtuóz *ricochet* vonásnál is, ahol a játékos rádobja a vonóját a húrra (közép fölött), mely lendülettől a vonó önálló rugózásba kezd. Ez azonban nem jelent teljes kontrollvesztést, ugyanis a jó ricochet kialakításához szükség van a vonó irányításának *visszavételére* azzal, hogy megfelelő számú ugrómozdulat után ellentétes irányba visszafordítjuk a vonót. A vonó *elkapásának* éppen az a feladata, hogy ezzel tudjuk elindítani az új ricochet vonást, illetve kimérni a megfelelő vonóhelyet a megfelelő számú hang képzésére. A vonás gyakorlását ösztönös, játékos formában ajánlott elkezdeni, melyre jó gyakorlati példákat találunk a *Hegedű ABC* oldalain. Majd a jobb kéz flexibilis érzetének fejlődésével a vonás egyre tudatosabb felhasználása is elkezdődhet.

A különleges vonások közé sorolható a staccato és spiccato repülő változata a *flying staccato* és a *flying spiccato.* Mindkét vonásnak jellemzője a *dobott* és *ugró* jelleg, ugyanakkor képzésüknél figyelembe kell venni, hogy a repülő staccato a vonó felső illetve közép része felett képezhető, a repülő spiccato pedig a vonó súlypontja körül. A vonások alkalmazásánál karakterben és tempóhasználatban is nagy különbségek mutatkoznak. A repülő staccato a nagyon gyors és könnyed karakterek kifejezésére alkalmas, a repülő spiccato pedig a nem túl gyors, de pregnánsabb hangzások elérését teszik lehetővé. Mindkét vonás gyakorlására az etűd- és darabirodalomban gazdag választékot találunk.

A vonás-effektusok közül említést érdemelnek a *tremolo, a flautato, a ponticello, con legno* vonások. Használatuk könnyen elsajátítható (főleg utánzás alapján), ugyanakkor fejleszti a tanuló hangzáselképzeléseit, kreativitását. A vonások effektusjellegük miatt kevésbé szabályozottak, ezért használatuk felszabadítja az egyébként összetett figyelmet igénylő hangszerjátékot. Ezen kívül lényeges, hogy az effektusok játéka alkalmat ad a kortárs zenéhez való közeledéshez, ami a brácsán játszóknak izgalmas zenei feladatot jelenthet. Ilyen például Kurtág György: *Jelek, játékok és üzenetek mélyhegedűre* című darabja, mely a fentebb említett effektusok kipróbálására igen alkalmas.

A vonós hangzás további színesítését szolgálják a *jobb és bal kéz pizzicato*, valamint a *természetes és mesterséges üveghangok* játéka. A vonós hangképzés e speciális formái egyaránt érintik a bal és jobb kéz munkáját, melynek gyakorlata segíti a két kéz összerendezését, szinkronját, fejleszti a húrok és a fogólap tapintóérzetét, ugyanakkor erősíti a fogólapon történő mozgást. A pizzicato és üveghang effektusok tanulására és gyakorlására a legjobb anyagot Szilvay Colour Strings iskolája adja. Az iskola alapként használja ezeket az effektusokat a legkülönfélébb technikai és zenei feladatokra, valamint improvizációs játékokra.

Például a pizzicatok bal és jobb kezes formáit dinamikai játékokra vagy húrváltó mozdulat előkészítésére, az üveghangokkal való játékot pedig a bal kéz ujjainak billentő és tapintó érzetének fejlesztésére, vagy fekvésváltó mozdulatok tanulására.

A fentebb leírt gondolatok összegzésénél a *szép brácsahang* képzésére szeretném felhívni a figyelmet. Ennek sajátossága a *természetesség,* az *egyszerűség, a könnyedség.*

De mindez csak abban az esetben valósulhat meg, ha a növendék rendelkezik a zene megértéséhez szükséges *rendezett hallással,* ami magában foglalja a játszott darabok alapvető *kifejezés* és *stílusbeli* követelményeit, valamint a *ritmus, a dallam és a harmónia* összefüggéseinek együttes kezelését.

A hangszeres gyakorlás

A gyakorlásról általában

A hangszeres gyakorlás valójában egy *tervszerű* keretek között zajló *megismerési folyamat*, mely több rétegű, *zenéhez* és *hangszerjátékhoz* kapcsolódó *munkajellegű* tevékenységgel párosul. A tervszerűség fontos a tudatos előkészítés és végrehajtás szempontjából, a több rétegű munkajelleg pedig hangsúlyozza az összetett zenei és hangszertechnikai tevékenységet, melyben a hangszeres játék sajátosságainak összehangolása történik. A hangszeres gyakorlás legfontosabb célja, hogy a művészi elképzelést és megvalósítást ne korlátozzák a hangszerjáték sajátos technikai problémái.

> Yehudi Menuhin ezt a következőképpen fogalmazta meg: *„Folyamatosan kísérletezhetünk. Kitalálhatunk egyre több új gyakorlatot, hogy a célt elérhessük. [...] De a célja mindegyiknek ugyanaz: a tudatosság fokozása. Ha a hegedűst egyszer elindítják ezen az úton, és ráébresztik arra, hogy érzékelését tökéletesítenie kell, megérti majd, hogy így több örömben, szárnyalásban, önfeledtségben, szabadságban lesz része. Eljut a könnyed, árnyalt lehetőségekkel teli játékhoz. [...] Attól fogva, hogy a muzsikus rájön, hogy a helyes úton van – és ez eltarthat egy hétig, egy hónapig, de harminc évig is –, mindig csak fejlődni fog. Meggyőződésem, hogy az eredményt érezzük majd a muzsikuson, de a zenén is, mert a zene a muzsikus belső harmóniájának hordozójává lesz. Ahogy fejlődik az előadó, úgy lesz egyre lenyűgözőbb, meggyőzőbb, megnyerőbb a zenéje."*[58]

Ebben a megközelítésben a hangszeres gyakorlás és tanulás elméleti és gyakorlati feladatait egységes rendszerben tárgyaljuk. Erre azért van szükség, mert a hangszerjáték eredményessége, művészi szintre emelése így fejleszthető legsikeresebben.

A gyakorlás tanulását nem lehet elég korán elkezdeni. Ennek megvalósítását a tanár a hangszertanulás első pillanatától megkezdheti. A játékos együttgyakorlás alkalmat ad a különféle módszerek bemutatására, majd fokozatosan rá lehet térni a tudatosan megtervezett egyéni gyakorlásra. A tanár feladata ennek követelményeit időben megismertetni a növendékekkel. Ez lehet például a *rendszeres napi munka*.

A gyakorlás mennyiségét nem lehet mereven meghatározni, hiszen az adottságok és egyéb körülmények függvényében ez egyénenként, olykor naponta változó lehet. Tudatosítanunk kell a növendékben, hogy a gyakorlás a hangszeres óra folytatása azzal a különbséggel, hogy az otthoni gyakorlás alatt a növendék részben maga jelöli ki az elvégzendő feladatokat, de teljes mértékben az ő kompetenciája a feladatok megoldásának ellenőrzése. Nagyon fontos megértetni és megtapasztaltatni, hogy amint az órai munka is több részből, több szintből áll, az egyéni gyakorlásnál is alkalmazni kell ezeket a tagoltságokat. A gyakorlásnak tartalmaznia kell bemelegítő mozgásokat, hangszeres bejátszást, részletes és aprólékos feladatmegoldásokat, a részeket összefoglaló játékot, majd a teljes mű koncertszerű eljátszását.

A gyakorlás alkotó folyamatában a *korrekció* és az *értékelés* is elengedhetetlenül fontos. Ezek minőségét többek között a *figyelem*, az *akarat*, az *igényesség*, valamint a *műhöz való viszonyulás* határozza meg. A növendékek igényszintjének folyamatos emelése szintén a tanár feladata. Ez elengedhetetlenül szükséges ahhoz, hogy meg tudják tervezni a különféle gyakorlatok és előadási darabok felszabadult előadásához szükséges munka mennyiségét. Közben nem feledkezhetünk meg az ellenőrzésről sem, azaz állapítsuk meg, hogy a gyakorlási folyamatban mi sikerült jól és mi nem, állapítsuk meg a hibák javításának módját és menetét, javítsuk ki a hibákat stb.

58 Menuhin, Yehudi (1991): *Életreceptek* – Gondolat Kiadó Budapest – Yehudi Menuhin (1986): Life Class – William Heinemann Ltd., 13. old.

A gyakorlás előkészítése

A gyakorlás alapvetően rendezettségre épül, ezért mindent meg kell tennünk azért, hogy környezetünkben rend legyen. Ide tartozik a fizikai környezet tisztán tartása, a megfelelő szellőztetés, a hőmérséklet optimális beállítása, a bemelegítő mozgáshoz és a gyakorláshoz szükséges szabad terület kialakítása, a testnek és a szellemnek a nyugodt munkára való előkészítése. Ezek után következhet bizonyos célszerű gimnasztikai mozgások[59] elvégzése, melyek biztosítják a test ízületeinek, izmainak szabad és tónusos mozgáslehetőségeit, így a vonós játék tartási műveleteihez szükséges stabilitás és rugalmasság is megteremthető.

Itt fontosnak tartunk egy játékos mozgásokra épülő hegedűiskolát is megemlíteni, mely kezdők számára íródott, de szakmai szempontból hosszú távú üzeneteket hordoz. Ez Dénes László–Szászné Réger Judit–Németh Rudolf: *Hegedű ABC*-je. A hegedűiskola tanítási céljai között szerepel az, hogy a hétköznapok természetes mozgásait a tanár céltudatos hangszeres mozgásokká fejlessze. Ezek megvalósíthatók az ABC útmutatása szerint speciális vonós alapú, gimnasztikai mozgások énekkel összekapcsolt formáival, valamint előkészítő játékok hangszer nélküli, illetve hangszeres változataival. Az említett gyakorlatok felhasználhatók bemelegítő gimnasztikai célokra, és egyben fejlesztik a szabad hangszerjátékot segítő mozgás érzeteit, mint például a rugalmasság, egyensúly, súlyérzet, feszültség-oldás viszony, térérzet, lendület, tapintás, tenyérérzet, ujjak mozgása, ujjfüggetlenítés stb.

A hangszeres iskola gyakorlatai jól használhatók a *brácsára történő váltás* idején is, amikor a fentebb említett *játéktechnikai korrekciókra* sor kerül. Ez azt jelenti, hogy ezek a korszerű gyakorlatok közvetlenül felhasználhatók a brácsajáték új alapmozgásainak kialakításához.

A gyakorlás megtervezése a célok pontos kitűzésével és helyes időbeosztással történik.

Beszéljük meg diákjainkkal, hogy az adott időszakban gyakorlandó művek tanulásával mi a célunk, milyen alkalommal szólaltatjuk meg azokat, mennyi idő áll rendelkezésünkre, s ennek alapján tervezzük meg a napi gyakorlás folyamatát.

A tervezésben a következő konkrét kérdések merülhetnek fel:

- Mennyi időt akarunk és tudunk eltölteni a különféle gyakorlandó anyaggal, annak részleteivel?
- Mennyi időt szánunk a bejátszásra, az azon belüli különféle feladatokra?
- Milyen típusú feladatmegoldásra készülünk éppen: a soron következő hangszeres órára, meghallgatásra, hangversenyre vagy vizsgára?
- Magasabb osztályosok, zenei pályára készülők esetében szólókoncertre, zenekari vagy kamarazenei előadásra készülünk-e?
- A gyakorlandó anyag zenei és technikai nehézségeinek felmérése alapján mikor és hogyan kell elkezdeni a munkát, hogy legyen elegendő idő a nyugodt felkészülésre?

A kérdésekre adott válaszok a tudatosság fokozása érdekében kell, hogy megszülessenek azért, hogy a gyakorlásra fordított idő minél jobban hasznosuljon.

A gyakorlandó anyagok sorrendje tekintetében úgy gondoljuk, nincs szükség merev sémákra. Egy megfelelően előkészített idegi állapot és izomzat esetében semmi nem indokolja, hogy azt csak a tradicionális sorrendben – bejátszás, skála, etűd, darab – lehet elvégezni. Tehát adott esetben előadási darabbal vagy annak részleteivel is el lehet kezdeni a napi munkát, majd etűddel folytatni és befejezni egy kiadós skálázással.

A *célok pontos kitűzése* a gyakorlás tervezésének első konkrét lépése. Ez vonatkozhat rövidebb és hosszabb távú célokra egyaránt. A rövidebb távú célok jelenthetnek egy-két napos vagy heti megoldandó feladatokat és az ezen belül felmerülő problémák megoldásait. Ebben jelen lehetnek általános technikai kérdések, memorizálandó etűd vagy koncerttétel. A hosszabb távú célok között szerepelhet az adott féléven belüli anyag elsajátítása vagy az ahhoz vezető úton előforduló technikai gondok leküzdésének a terve. A tervek között felmerülhetnek még távlati, esetleg több évet átívelő célok megvalósítása is, melyek a tanulmányok egy hosszabb szakaszára vonatkozhatnak. A tervezésnél az a legfontosabb, hogy a célok reálisan legyenek kitűzve, ami nem jelenthet igénytelenséget, hanem azt, hogy tudatos munkával, a saját

59 Gimnasztikai gyakorlatok – Sárosi, György (2011): *A hegedűjáték történeti, pedagógiai és módszertani háttere* című tankönyvének melléklete. (Debreceni Egyetemi Kiadó)

képességeink megismerésével adott időkereten belül miként és hogyan tudjuk megvalósítani kitűzött céljainkat. A feladatokat kezdetben a tanár határozza meg, de közös célunk az önálló munkafolyamat-tervezés elsajátítása.

Az élet minden területén szükséges a *helyes időbeosztás*, ez a gyakorlás tervezésénél is elengedhetetlenül szükséges. Ezért már a lehető legkisebb korban ki kell alakítani a gyerekekben azt a szokásrendet, hogy feladataikat célszerű időbeosztással végezzék. A játékos tevékenység szabadsága mellett szükséges, hogy kialakuljon egyfajta *szabályrendszer* ismerete, amin keresztül a gyermek megismerheti önmagát, így gazdagítja viszonyrendszerét a világgal. Ez segíti őt a hétköznapi élet feladatainak megoldásában is. Megfelelő *önismerettel* maga is eldöntheti, hogy mire képes, mennyi idő szükséges a különféle feladatok elvégzéséhez. A helyes időbeosztás tanulásának egyik legfontosabb eredménye az lehet, hogy a gyerekek megérzik, tevékenységük elvégzéséhez mennyi időre van szükség, hogy gyakorlás közben ne legyen felesleges időtöltés. Szigorú *önfegyelemre* való szoktatással pedig elérhető, hogy a munkához, a feladatok elvégzéséhez szükséges időt kellőképpen kihasználják. Hamar rá lehet vezetni őket arra, hogy ha koncentrált, jól megtervezett módon gyakorolnak, az nemcsak tevékenységük eredményességében lesz mérhető, hanem időt is nyernek, így szabad idejüket – életkortól függően – játékra, egyéb kikapcsolódásra fordíthatják.

Életkornak és a tudásszintnek megfelelően változik a gyakorlásra fordított időmennyiség szükséglete is. A kezdő hegedűs/brácsás növendékeknél az órai munkán kívül, otthoni gyakorlásra csak minimális mértékben, a közösen meghatározott módon van szükség. Ez kifejezetten a tanulás első fázisára és a hangszerrel való ismerkedés feladataira vonatkozik. Viszont annál fontosabb a különféle ritmus- és hallásfejlesztő, valamint gimnasztikai gyakorlatok játékos formában való otthoni felelevenítése. A már önállóan gyakorló kis növendékeknek a napi fél óra hangszeres gyakorlás is elegendő, ami a játszandó anyag nehézségétől függően fokozatosan növekedik.

A hangszerváltás után – tekintettel arra, hogy a növendékek már idősebbek – ez a folyamat ugyan gyorsabban, de lényegében megismétlődik. Kezdetben a tanári vezetésnek, a közös órai munkának nagyobb a jelentősége a zavartalan átállás érdekében. Esetükben az önálló gyakorlás ideje is gyorsabban növelhető.

Valamennyi korosztálynál a legfontosabb az, hogy a gyakorlásra fordított idő hatékonyan teljen. A kiemelkedően tehetséges növendékek gyakran esnek abba a hibába, hogy – miután könnyebben és gyorsabban oldanak meg egy-egy aktuális gyakorlási feladatot kevésbé tehetséges társaiknál – nem szánnak elég időt bizonyos aktuális, fontos gyakorlási elemekre. Az ebből adódó hiányosságok később jelentkeznek, ezért a tanár figyelme ki kell, hogy terjedjen ezeknek a gyakorlási elégtelenségeknek a felfedezésére, és időben kell figyelmeztetnie növendékét ennek veszélyeire. Ivan Galamian így ír erről: *„A tehetség megkönnyíti az utat, de nem helyettesíti a gyakorlás nehéz munkáját."*[60]

A bejátszás

Fentebb már említettük, hogy a bejátszásnál nincs szükség merev sémákra a gyakorlandó anyag sorrendje tekintetében. Tehát adott esetben, különösen kisgyerekek esetében a kedvelt előadási darabbal vagy annak részletével is el lehet kezdeni a munkát. Azonban nem véletlen, hogy az évszázadok óta ideálisnak tartott bejátszás azt jelenti, hogy a gyakorlás kezdetén a már megfelelően előkészített test izomzatát és az idegrendszert fokozatosan olyan diszpozícióba hozzuk, hogy a tartási műveletek, a bal és jobb kéz alapmozdulatai természetesen és rugalmasan álljanak rendelkezésre a napi feladatok elvégzéséhez.

A bejátszás konkrét feladatait *nyitott húrok* játékával lehet kezdeni: lassabb vagy gyorsabb vonóhúzással, rövidebb vagy hosszabb vonóval, egy húron vagy több húron. A legfontosabb azonban az, hogy a vonó és a húr kapcsolatában jöjjön létre egy speciális érzet, amely nyomás nélkül is fenn tudja tartani a telt és szép hangot. Az akciónak és reakciónak olyan kölcsönhatásáról van itt szó, amelyben minden mozdulat kerek, energiával telt és egyensúlyban van. Ezen bejátszási idő alatt egész testünk, de legfőképp a játszó apparátus izmai és ízületei is hozzászoknak a speciális tartási helyzetekhez és ráhangolódnak a hangszeres játékra.

A hangszerkezelésben *a vonókezelés koordinációja* a meghatározó, ez igényli a legtöbb figyelmet a játékostól. Ennek érdekében szükséges a nyitott húrokkal való bejátszás. A hangképzési feladatok közül a nyitott húron való játék a legegyszerűbb, s egyben a legösszetettebb is. Ugyanakkor ennek fizikai előnyeit feltétlenül ki kell használni. Ezek például a legnagyobb húrhossz és amplitúdó, a legkönnyebb megszó-

60 Galamian, Ivan (1978): *A hegedűjáték és tanítás alapjai* Zeneműkiadó Budapest, 85. old.

lalás, leginkább felhang-dús és legcsengőbb hang stb. Az előnyök mellett azonban vannak nehézségek is, mivel a megszólaltatásnál nem áll rendelkezésre más technikai segédeszköz (billentés, vibrató), ami javíthatná a rosszul indított hangokat. A felsoroltakból az is következik, hogy a nyitott húrok játékával kiemelten kell foglalkozni. Ide tartoznak még a különféle vonásnemek: *détaché, martelé, legato, staccato, spiccato,* illetve ezek átmenetei. Az általános-technika fejlesztése érdekében e vonásnemek nyitott húron való gyakorlása elengedhetetlenül fontos. Egyúttal a zenei tagolás és artikuláció elemeit is ebben a formában tudjuk legjobban megalapozni. Figyelmünket nem kell oly mértékben megosztani, mint amikor a bal kéz nehézségeit is meg kell oldani, így teljes egészében az adott feladatra koncentrálhatunk.

Nem véletlen, hogy a világhírű hegedűpedagógusok közül többen is kiemelten foglalkoztak a nyitott húrok hangképzésével. *Auer Lipót* [61] közülük az egyik legjelentősebb, aki nyolc kötetes hegedűiskolájának teljes első kötetét a nyitott húrok gyakorlására szánta. A kötet többféle zenei és technikai megközelítésű gyakorlatot tartalmaz, mely jól alkalmazható kezdők és haladók tanításában is. Ezen kívül tanári szólammal ellátott kamarazenei anyag is található a kötetben, mely kiválóan alkalmas a kamarazenei viselkedés minden formájának az előkészítésére és kipróbálására. (Erről bővebben a kamarazene fejezetben már szóltunk.)

Varga Tibor[62] szintén nagy figyelmet fordított a nyitott húrok gyakoroltatására. Hangszermetodikájában ennek alkalmazásával eljuttatja a tanulót a biztos és rugalmas vonókezelés élményéhez.

A harmadik hegedűiskola tovább bővíti a nyitott húron való bejátszás lehetőségeit. Szilvay Géza *Colour Strings* iskolájában a nyitott húrok alkalmazását kiterjeszti az üveghangtechnika használatára is, új és hasznos tanulási lehetőséget adva ezzel a növendékeknek. A nyitott húrok használatakor a bal kéz látszólag nem vesz részt a hangképzésben, csak rejtett módon ad segítséget az egyensúly létrehozásában. A Szilvay-féle megközelítésben azonban a bal kéz közvetlenül részt vesz a hangképzésben, és ennek gyakorlásával az egész balkéz-technika új alapokra helyezhető. A növendék a tanulás első lépéseitől kezdve birtokba veszi a teljes fogólapot, ami kijelöli számára a későbbi teljes mozgásteret. Ezzel az egyszerű módszerrel elérhető a test- és hangszertartás szabadsága, mely a baloldalról kiindulva kedvező hatással van a vonós oldalra is. A természetes üveghangok nagyon könnyen, egyszerű érintéssel szólalnak meg. Ha a tanár ezt figyelembe véve helyesen állítja be a bal kéz ujjainak pozícióit, akkor a későbbiekben a helyezkedő műveletek szabadsága és az intonációs biztonság egyben teremthető meg.

A fentebb idézett technikák elsősorban a kezdőtanításban játszanak fontos szerepet, de magasabb szinten is bármikor alkalmazhatók a hangszeres érzetek (hangképzés, tartási kontrollok) fejlesztésére, átalakítására.

Ujjgyakorlatok

Az ujjgyakorlatok játéka kiváló lehetőséget ad a bal kéz bemelegítésének folytatására, s egyben kiszélesíti a hangszeren való bejátszás lehetőségeit. A mozgásérzet fejlesztése és elsajátítása rendkívül összetett feladat, mely végigkíséri a muzsikus egész pályáját. Helyes gyakorlásuk esetén a mozgások nem szűkülnek le az egyszerű ujjmozgások szintjére. (Az ujjgyakorlatok példái a didaktikai fejezet elején található.)

Skála

A bejátszás következő lépcsőfoka a skálajáték. A skálákkal fejleszteni lehet a hangnemek érzeteit, annak intonációs biztonságát, mindkét kéz technikai készségeit és koordinációját. A skálák alkalmazhatósága sokrétű, felhasználható a vonókezelés, a hangminőség, a vonóbeosztás, a dinamika, a hangszínek és a különféle balkéz feladatok gyakorlásánál is.

A skálákat először célszerű meghatározott ujjrenddel, alaphangról kezdve gyakorolni, majd használhatunk különféle ujjrendeket és más kezdőhangról is indíthatunk skálákat. A kettősfogásos skálákat hasonló szisztémával gyakoroljuk, mint az előzőeket, csak az előkészítés legyen más. A kettősfogások elő-

61 Auer, Leopold (1926): *Graded Course of Violin Playing* – Carl Fischer, Inc., New York.

62 Varga, Tibor (1921–2003): *Ujjgyakorlatok, technikai gyakorlatok* – kézirat. Varga Tibor Gábriel Ferenc és Weiner Leó növendéke. Munkássága zenetanárként is jelentős, 1949-től a detmoldi Főiskola professzora volt, itt alapította 1954-ben a *Varga Tibor Kamarazenekart*, mely évtizedeken át Európa egyik kiemelkedő együttese volt. 1963-ban a svájci Sionban indította el a *Varga Tibor Fesztivált* és *Nyári Zenei Akadémiát*. Halála után a győri Széchenyi István Egyetem Zeneművészeti Intézete felvette a Varga Tibor nevet.

készítésénél hasznos, ha az ujjakat egyidejűleg rakjuk le, de a vonóval csak az egyiket szólaltatjuk meg, majd fokozatosan a másik hangot is hozzátesszük. A bal kéz orientációs nehézségei miatt a kettősfogások játékát ajánlott oktávokkal kezdeni, aztán szextekkel és tercekkel folytatni. A kvart- és kvintfogásokat a bal kéz helyezkedési és intonációs fejlesztése érdekében hasznos gyakorolni. A kvart hangköz több figyelmet érdemel, mint amennyit általában a kettősfogásokban foglalkozunk vele. Kvart hangköznél a bal kéz és ujjai szélső helyzetben vannak, így nehezebben találják meg pontos helyüket. Ugyanakkor intonációs szempontból igen nagy szükség lenne erre, mert a hangköz nem bírja el a legkisebb bizonytalanságot sem. Kvint hangköznél a problémák legtöbb esetben a nem megfelelő lebillentésből, és ennek következtében a bal kéz szorításából adódhatnak. A javításnál azonban a reflexszerű mozdulat nem szerencsés, mivel a kéz elmozdítása megváltoztatja a fogás érzetét (nyomását), ezzel még nagyobb intonációs zavart okozhat. A jó megoldás az lehet, ha a rosszul lebillentett hangot nem javítgatjuk, hanem elengedjük a fogást, és újrabillentjük a megfelelő helyre. A legtöbb kettősfogású skála ujjrendjét ugyanúgy változtathatjuk, mint az egyszerű (sima) skála ujjrendjét. A kettősfogásokat különféle vonásokkal és ritmusokkal is gyakorolhatjuk, de kezdetben egy vonóra kevesebb hangot játsszunk, mint az egyszerű skáláknál. Mindezeket valamennyi hangnemben gyakorolhatjuk. (A témakör részletes kifejtése a didaktikai rész elején található.)

Hubay Jenő a következőket írja a skála játékról Bloch József hangsoriskolájának bevezetőjében: *„A zene skálán alapszik s ezen épül fel [...] Nem volt eddig és nem is lesz soha hírneves virtuóz, aki a hangsorokat folytonos gyakorlat által nem kerítette volna teljesen hatalmába. Hírnevük zenitjén lévő művészek nem mulasztanak el egy napot sem anélkül, hogy a skálákat ne gyakorolnák. Az én mesterem, mindnyájunk nagymestere, Joachim József tanítási módszerének szintén a hangsor képezi főalapját; nincs is, ki szebben játszaná a hangsorokat, mint ő; pl. a Beethoven versenymű előadásánál valóságos gyöngysorok peregnek ujjai alatt, közönséget és művészeket egyaránt bámulatba ejtve.”*[63]

Etűdök

Az etűdök elsősorban az *alkalmazott-technika* fejlesztését szolgálják. Etűdökkel továbbfejleszthető minden olyan zenei és technikai készség, amelyet a növendék az általános technika szintjén már megismert. Ezek lehetnek közvetlenül hangszertechnikát érintő vagy a zenei előadást segítő készségek. Az etűdök tartalmaznak jobb és bal kézre vonatkozó alapfeladatokat, azoknak egyedi és kombinált változatait, ezen kívül a daraboknak különféle vonásokkal megszólaltatható ritmikai, tempóbeli, dinamikai és hangszínbeli karaktereit, a zenei tagolás és artikuláció egyéb feladatait.

Az etűdanyag feldolgozási technikájához tartozik, hogy a teljes anyag egy meghatározott részét alaposan kidolgozva, órai és vizsgafeladatként kell elsajátítani. Egy másik részét hasonló részletességgel kidolgozva, de nem előadásra szánt feladatként végezzük, majd a kevésbé fontosakat blattolásra, átjátszásra használjuk. Az etűdök feldolgozásánál fontos pedagógiai szempont, hogy mindkét csoport etűdjeiből arányosan válogassunk, tehát ne kerüljenek túlsúlyba az első vagy második csoportba tartozók.

Az etűdök értékéről, annak használhatóságáról érdemes megfontolni Mischa Elman szavait: *„A standard hegedűetűdök felbecsülhetetlen értéket képviselnek. Azt mindnyájan tudjuk, hogy mennyire segítik a technika fejlesztését, de zenei értéküket hajlamosak vagyunk alábecsülni. Pedig nem szabad pusztán gyakorlatnak tekinteni őket, és még csak nem is egyszerűen az ujj- és vonótechnika fejlesztését szolgáló műveknek. Zenei tartalmuk, szerkezetük kitűnő alapul szolgál a helyes zenei ízlés és gondolkodás kialakításához. Ezek az etűdök olyan anyagot tartalmaznak, ami a szólóirodalom szerves részét képezi. Mivel többnyire kíséret nélküliek, különös gondot kell fordítani a harmóniai váz kifejezésére. Tanulmányozásukat elméleti analízissel kell összekötni, és különösen hasznos, ha a tanár egyszerű kíséretet játszik hozzájuk hegedűn, vagy zongorán, ezzel is segítve a harmóniai alapok érzékelését. A diáknak gyakorlás közben mindig hallania kell a harmóniai vázat.”*.[64]

63 Bloch, József (1966, 1975): *Hangsoriskola* op.5 I–II–III. füzet – Zeneműkiadó Budapest.

64 Polifon Könyvtár 1. *A külföld zenepedagógiai irodalmából*. Applebaum, Samuel: *Beszélgetések világhírű hegedűművészekkel* – LF ZF Budapesti Tagozata, szerkesztő: Fülep, Tamás 1991. 8. old.

Az etűdirodalom egy része tanári szólammal ellátott duó-kompozíció, mely aktív kamarazenélésre ad lehetőséget. Az együttes játék arra is módot adhat, hogy a hangszertanár irányításával, elméleti és gyakorlati módszerek alkalmazásával elemezzük az etűdöket, így megéreztethető azoknak harmonikus váza, helyes tagolása.

Az előadási darabok megközelítése

A szakmai szóhasználatban az *előadási darabok* megnevezés gyűjtő fogalom, mely minden koncertszerű előadásra szánt kompozíciót magában foglal. Ez lehet egy egyszerű gyermekdal vagy népdal, vagy a klasszikus vonós irodalom remekműve, beleértve a versenyműveket is. Ily módon tartalmi és formai szempontból óriási különbségek lehetnek közöttük, azonban zenei értéküket nem a darabok terjedelme vagy stílusa határozza meg, hanem a bennük lévő esztétikai és zenei tartalom.

A technikai jellegű gyakorlatok kidolgozásához (bejátszás, ujjgyakorlat, skála, etűdök) személyre szabott munkamódszer és sorrendiség volt szükséges, azonban az előadási darabok feldolgozásához új szempontrendszer alkalmazására is szükség van. Az itt leírt komplex megközelítés eredményesebben segítheti a növendékeket a különféle zenei és technikai feladatok megoldásában.

Az előadási darabok kiválasztása

A vonós hangszerjáték minden tanulmányi periódusában az új anyag kiválasztása nagy gondosságot kíván. Ennek több szempontot figyelembe véve kell megtörténnie. Közülük az első, hogy az adott előadási darabban lévő technikai nehézségek ne okozzanak túlságosan megterhelő vagy megoldhatatlan problémákat a tanulónak. Lehetőség szerint olyan darabot válasszunk növendékünknek, amelyben a várható technikai nehézségek skálán vagy etűdön előkészítést nyertek, vagy már megoldódtak. Így a növendék új helyzetben, de ismert problémákkal találkozik, ezért várhatóan az előadásban is megvalósítható, hogy ne a technikai problémák leküzdésével, hanem a zenei kifejezéssel foglalkozzon.

Elsősorban az *értékes műválasztást* kell figyelemben tartani, ugyanakkor a stiláris változatosság, a különböző karakterek megismerése is fontos. Nem elhanyagolható szempont a darabok kiválasztásánál a sikerélmény elérésének lehetősége sem. Vannak könnyebben feldolgozható, hangszerszerűbb darabok, amelyeket a növendékek szívesen gyakorolnak, így ezek több sikerélményt adnak számukra. Természetesen a tananyag hosszú távú tervezésénél az arányosság figyelembevételével érdemes válogatni.

Olykor növendékünk választásának, óhajának is teret kell adni, természetesen reális keretek között. Ezeknek a választásoknak sokszor felbecsülhetetlen pedagógiai haszna is lehet, ugyanis a növendék által ismert és vágyott darab új lendületet adhat a hangszertanulás folyamatában.

A gyakorlandó anyag teljes körű megismerése

A teljes körű felmérés a darabok megismerésének első, aktív szakaszát jelöli, amelyben a darabokhoz szorosabban vagy tágabban tartozó ismeretek összegyűjtését végezzük. Ez szorosabb kapcsolat kialakítását teszi lehetővé a tanulandó darabbal, s így az interpretáció is elmélyültebb lehet. A felmérés szintje igen különböző a növendék életkorától, felkészültségétől és képzési típusától függően.

Fontosabb szempontok:

- a darab zenei korszakban való elhelyezése;
- a zeneszerző munkásságának megismerése;
- az életművön belül az adott darab keletkezési körülményeinek megismerése;
- kortárs szerzők műveinek megismerése;
- a kiválasztott mű kottájának, partitúrájának hangszer nélküli áttekintése (lehetőleg *urtext*);
- a darabban lévő jelzések és előírások értelmezése (karakter, tempó, dinamika, különleges jelzések stb.);
- a darabban szereplő ritmusok, ritmusképletek megértése, értelmezése;

- a darab formai és hangnemi elemzése: tagolási pontok, nagyobb formaegységek és összefüggéseik, hangnemi rend felvázolása belső hallás és zongora segítségével;
- a darab részletes motivikus, harmóniai, tartalmi elemzése: motívumok, ütemek, ütempárok, periódusok, zárlatok megnevezése belső hallás és zongora segítségével;
- a darabban található zenei karakterek felismerése, kapcsolása a már korábban megismert művek karakterjelenségeihez.

Fejben történő gyakorlás

A fentebb említett előkészületek után képzelje el a tanuló a darabot *hangszer nélkül* is. Ennek a fázisnak mindig meg kell előznie a konkrét hangszeres munkát, életkortól és hangszertől függetlenül. A fejben történő gyakorlás előnyeit meg kell értetnünk a növendékkel, hogy a művel való ismerkedés hatékonyabbá és eredményesebbé váljék. Kezdetben a megismerést szolgálja a gyakorlás ezen formája, később, a hangverseny vagy vizsga előtti időszakban a hangzáskép elmélyítését.

A fejben történő gyakorlás előnyei:

- Azáltal, hogy előre áttekintjük a darab hangjait, ritmikáját, zenei formáját, dallam- és harmóniaszerkezetét, tempóját, felmérjük a zenei és technikai nehézségek mibenlétét, csökkentjük a hibák elkövetésének esélyeit.
- A fejben történő gyakorlással megtanulhatjuk, hogy a kottaolvasás ne csak a hangjegyek megkülönböztetését jelentse, hanem a hangmagasságon kívül az összes jelzett tulajdonságot értelmezzük, s ezáltal a zenei gondolatot hordozó szimbólumokat is megértsük.
- A hangszeren történő megszólaltatás előtt megismerve a művet jobban átláthatjuk annak problematikáját, mintha azonnal hangszerrel próbáltuk volna meg, mert a technikai nehézségek meggátolhatják a művel való kapcsolat kialakítását.
- Általában igaz, hogy ha valamit megértünk, sokkal könnyebb vele részletekbe menően foglalkozni, így memorizálni is. Azáltal, hogy bizonyos tényezőkre már nem, vagy csak alig kell figyelnünk, sokkal jobban tudunk koncentrálni a felmerülő technikai vagy zenei elemekre.
- Ha egy muzsikus *ráérez* a fejben való gyakorlás ízére, akkor fokozatosan egyre több zenei és technikai elemmel tud foglalkozni, s így lehetővé válik, hogy a gyakorlási idő egy része történjék csak hangszerrel. Így a darab tovább marad friss, és nem kerül a túljátszottság állapotába.
- A fejben elképzelt anyag sokkal képlékenyebb, sokkal jobban alakítható, így alkalmasabb a darab formálására.
- A fejben végzett memorizálás arra késztet bennünket, hogy mindent alaposabban rögzítsünk, ugyanis így a fizikai lendület és a mechanikus mozgások nem segítenek át a homályos területeken.
- A valóságosan megszólaló hang vagy dallam sokkal erőteljesebb a csak elképzeltnél. Ha a fizikai hangzás túlsúlyba kerül, könnyen háttérbe szoríthatja a belső hallást és elképzelést.
- A hangszer nélküli gyakorlás alapja a fejlett *belső hallás.* Intenzív előzetes elképzelésre van szükségünk ahhoz is, hogy előre halljuk azt, amit a következő pillanatban játszani fogunk.
- A belső hallás és a *külső hallás* fejlesztése állandó zenetanári feladat. A kontrolláló külső hallásnak fontos feladata, hogy vele ellenőrizzük a játszottakat. Ehhez azonban meg kell tanulnunk minél objektívebben hallgatni magunkat.
- A fejben való gyakorlás részeként említhetjük még az emlékezet, a zenei értelem és műveltség fejlesztését is. Növeljük meg emlékezetünk befogadóképességét azáltal is, hogy megtanuljuk memorizálni az összetartozó egységeket a zenei értelem segítségével. A memorizálási tréning fejleszti az emlékezetet, ezért ösztönözzük növendékeinket a mindennapi memorizálási lehetőségek kihasználására – versek, idegen nyelv, fontos adatok rögzítésére.

A hangszeres átjátszás, blattolás

A gyakorlás menetében a következő fázis a darab *átjátszással történő megismerése.* Ez alkalmas arra, hogy a hangszerjátékos felmérje a darab technikai és zenei feladatait, s ez segíti őt a tennivalók helyes sorrendjének meghatározásában. Az első eljátszás ugyanakkor több veszélyt is rejt magában**.** Az ekkor elkö-

vetett hibák ugyanis mélyen rögzülhetnek, amelyeket csak nagyon nehezen lehet javítani. Abban az esetben azonban, ha a hangszer nélküli átnézés és a fejben való gyakorlás a fentebb leírtak szerint történik, lényegesen kevesebb hibalehetőséggel számolhatunk.

A *blattolás technikájának* tanulása nagyon fontos a helyes gyakorlás menetének kialakításában. Ezt nem lehet elég korán elkezdeni, hiszen az *előreolvasás*, mint az éppen hangzó / játszott anyaggal együttesen folytatott tevékenység az *áttekintő képesség* fejlesztését eredményezi, melyet szakszerű tanári vezetéssel lehet csak elérni. A blattolási technika fejlesztéséhez az is hozzátartozik, hogy kezdetben a hosszabb lélegzetű darabokat akár több részre is feloszthatjuk a blattolás koncentrációjának fenntartása érdekében.

A hallás utáni játék technikája

Varró Margit[65] a kitűnő zongorapedagógus megfogalmazása alapján az úgynevezett *auditiv tanítási módszer* a kezdők hangszeres oktatásának igen fontos eszköze. Ennek lényege, hogy a zeneműveket (népdalokat, rövid darabokat) a kezdők leginkább auditív módon, hallás után sajátítják el. A kottaolvasást csak akkor kezdjük el a hangszerjátékban használni, amikor a tanuló már megtapasztalta a sajátos jelrendszer zenei tartalmát. Mindezt használhatjuk a hangszert váltó, magasabb életkorú növendékek esetében is. A kezdő brácsisták előbb auditív módon szerezzenek tapasztalatokat az új hangszerrel, majd ezt követően kezdődhet az altkulcs és a hangmagasságok hangszeren történő elhelyezésének összetett és nagy figyelmet igénylő gyakorlása.

> Kezdők esetében tehát fontos, hogy a növendékkel *„mindent, amit hall, énekelve reprodukáltassunk. Később, amikor már tud kottát olvasni, továbbra is követeljük meg, hogy az eljátszandó anyagot előre memorizálja.* [Ezt követően] *Az épp soron következő gyakorlatok és darabok zenei elemeit előkészítő hallásgyakorlatokkal ismertetjük meg."*[66]

Felhasználva Varró Margit auditiv tanítási módszerének tapasztalatait, a már gyakorlattal rendelkező vonós hangszerjátékosoknál is meg kell találnunk a hallás utáni játék alkalmazásának lehetőségeit, hogy az már a blattolásnál is felhasználható legyen. Ez minden tanuló esetében más hozzáállást, más blattolási tempót és technikát jelent. Vannak kiemelkedő képességű növendékek, akik tanulmányaik során nagyon gyorsan haladnak kijelölt anyagaikkal. Ők ezért több tapasztalatot szereznek a blattolásban, ráadásul kottaolvasási készségük is általában fejlettebb. Belső hallásuk, előzetes elképzelésük lényegesen nagyobb területet fog át, olvasási tempójuk is gyorsabb, mint az átlagos képességű tanulóknak.

Általában fontos, de az átlagos képességűeknél fokozottan is, hogy kottaolvasás közben *a játszó mozdulat* ne előzze meg a még hallással be nem mért területeket. Tehát az olvasás, hallás és játék sebességét úgy kell összehangolni, hogy a művelet ebben a sorrendben törés nélkül, folyamatosan haladjon. A siker érdekében tanárnak és növendéknek egyaránt kellő türelemre és kitartásra van szüksége.

A darab tanulási tempóját a kezdeti fázisban végzett alapos előkészület látszólag lassítja, de a valóságban éppen az ellenkezője történik. A nyugodt körülmények között történő eljátszás megteremti a feltételét a későbbi gyorsabb tanulási tempónak és a helyes hangszeres érzetek beidegződésének. Ezzel elkerülhető az a rossz gyakorlat, hogy a növendék a gyakorlási idejének jelentős részében a korábban figyelmetlenségből elkövetett hibákat javítgatja. Ez okoz igazán nagy időveszteséget, ugyanakkor veszélyezteti a későbbi előadás sikerességét is.

A gyakorlás konkrét feladatainak meghatározása

Egy előadási darab átjátszása után nagyon fontos megtervezni a *gyakorlás konkrét feladatait*, hogy a koncertszerű előadásig rendelkezésre álló időben milyen módszerrel és lépésekben haladjunk. Ez azt jelenti, hogy az adott darabból kiválasztjuk azokat a részeket, amelyek valamilyen technikai vagy zenei szempontból speciális munkát igényelnek. Ezek lehetnek hangnemérzetbeli, ritmikai, balkéz-helyezkedési, hangképzési, vonástechnikai vagy artikulációs feladatok.

> A tudatosság szerepét emeli ki Kovács Dénes is emlékezéseiben: *„A gyakorlás a fontos. Aki agyongyakorolja a darabot, az olyan, mintha nem gyakorolna.[...]a hegedülés nemcsak manuális*

65 Varró Margit (1881–1978) zongorapedagógus, 1918–20 között a Zeneművészeti Főiskola tanára. Az 1920-as évektől jelennek meg zenepedagógiai írásai.

66 Varró, Margit (1989): *Zongoratanítás és zenei nevelés* – Zeneműkiadó Budapest, 21. old.

és egyéb adottságokon múlik, hanem azon is, hogyan használom az eszemet. Tehát fejkérdés is.[...] Legtöbb növendék abba a hibába esik, hogy a darabot rögtön játszani akarja. Akkor, amikor még meg sem tanulta. Időnként nehéz elviselni ezt a türelmetlenséget. Engem először a 'hogyan' érdekel. Ha ez megvan, akkor kell először a darabbal foglalkozni."[67]

A gyakorlás részletes munkáját a *bal kéz felől közelítve* célszerű kezdeni. Először előkészítjük a bal kéz feladatait, hogy az adott darabhoz a zenei elképzelésnek megfelelően *ujjazatot* tudjunk készíteni. Ezt a darab hangneme, stílusa, karaktere, dinamikája, tempója, hangszínei és hangterjedelme határozza meg. Etűdök esetében egyszerűbb a feladat, mivel az előírt ujjrendet pedagógiai célból meg kell tartani, eltekintve néhány régebbi kiadásban előforduló korszerűtlen ujjrendi javaslattól, mely korrekcióra szorul.

Az előadási darabokban a helyes ujjrend megválasztásánál egyéb szempontoknak is érvényesülniük kell. Ezek elsősorban zenei megformálásbeli szempontok, de a technikaiak sem elhanyagolhatóak, mert mit sem ér az a *zeneinek* tartott ujjrend, amellyel csak bizonytalanul, csúnyán lehet megszólaltatni egy frázist.

Lássunk néhány példát a helyes ujjrend kiválasztásának szempontjai közül!

- A jó ujjrend világosan kidomborítja a dallam vonalát, érvényesíti annak karakterét és a lehető legkevesebb technikai nehézséget okozza a növendéknek.
- Lehetőség szerint olyan helyen váltsunk ujjazatot, ahol súlytalan helyről súlyosra lépünk át.
- A tempó is befolyásolja az ujjrend megválasztását, például ha lassabban játszott hangokon szükséges váltani, akkor fekvésváltás ajánlott, ha viszont gyorsabb hangokon, inkább a húrváltás kerüljön előtérbe.
- Nagyon fontos, hogy a váltás ne kerüljön vezetőhangra vagy disszonáns hangra. A disszonanciának és oldásának egy húron kell lennie.
- Két vagy több fekvésváltás ne következzen egymás után, ugyanis ez felesleges mozdulatban nyilvánul meg és bizonytalanságot okoz a bal kézben.
- A kromatikus menetek játékánál kerüljük a csúszásos ujjazatot, inkább fekvésváltással, úgynevezett *alanti ujjrendet* alkalmazzunk.[68]
- Skálaszerű meneteknél az első és második ujj többszöri ismétlése helyett használjuk a gördülékenyebb három, illetve négy ujjas játékot.
- Pontozott ritmusú frázisokban a húr- és fekvésváltás lehetőleg mindig a pontozott hangjegy után történjék.

Természetesen ezeket a szabályokat sem lehet mereven kezelni, hiszen ha megvizsgáljuk jeles művészeink ujjrendjeit, akkor jelentős eltéréseket találhatunk közöttük. Ennek az az oka, hogy eltérő a hangképzésük, a technikai eszköztáruk, valamint az, hogy a különféle – általában sajátos hagyományokkal rendelkező – iskolákban eltérő módon tanították őket, ezért közvetítésükkel ezek a tradíciók más-más módon élnek tovább.

Az előadási darabok további gyakorlását a jobb oldali funkció fokozatos előrehozásával jellemezhetjük. Cél *a jobb kéz irányító szerepének növelése*, mellyel elérhető, hogy a gyakorlás további fázisaiban a hangszerjáték művészi értékeit megvalósító jobb kéz vegye át a vezető szerepet. A jobb oldali funkció megerősödésével a *hangzási kép* is megerősödik, mely ekkor már a hallás irányításával a művészi értékek létrehozására tudja helyezni a hangsúlyt.

A két kéz koordinációja

A fentiekhez kapcsolódóan ismételten hangsúlyoznunk kell, hogy a vonós hangszerek megszólaltatása a két kéz eltérő mozgásfunkciója miatt összetettebb, mint a más hangszereken való játék. Bonyolultabbá teszi a feladatot, hogy például a két kéz munkája *térben* és *időben* jelentősen eltér egymástól. Amíg a bal kéz csak a fogólap körüli térben mozog, addig a jobb kéz a lényegesen nagyobb, a különféle húrsíkok

67 Ottó, Péter (2007): *A mesterhegedűs – Kovács Dénes emlékezik* – Európa Könyvkiadó Budapest, 209. old.
68 Rados Dezső szóhasználata. Rados, Dezső (1951): *A hegedűtanítás módszertana* – kézirat LF ZF Zenetudományi Osztálya Budapest, 6. old.

és a vonó által kimért területet járja be. A mozgás koordinációja ezért többféle nehézséget okoz a vonós hangszert tanulók számára. Ezen kívül az is feladat, hogy egy hang vagy hangcsoport szinkronban való megszólaltatásához a bal kéznek előre kell dolgoznia (helyezkedés, billentés és hangfogás), hogy biztosítsa a jobb kéz számára az együttes megszólalás lehetőségét (zenei és technikai időzítés). Ez annyit jelent, hogy egy zenei folyamaton belül a két kéz mozgási sajátosságainak megfelelően az összehangolást úgy kell megvalósítani, hogy az a ritmus és a tempó követelményeinek is megfeleljen. Így a hangok összekötését vagy elválasztását arra is felhasználhatjuk, hogy a technikai mozgás illeszkedjen a zenei folyamatba.

A gyakorlás során a növendékek gyakran elkövetik azt a hibát, hogy figyelmüket elsősorban a bal kéz technikai feladatainak megoldására koncentrálják. Azt gondolják, hogy a bal kéz feladatainak gyakorlásával teljes biztonságot szerezhetnek például az intonáció, a fekvésjáték működésével kapcsolatosan. A mozgásirányítás bal oldalra szűkítése azonban csapdahelyzetet teremt, amelyet a tanulás pszichológiai folyamatai is felerősítenek. Bizonyos számú eljátszás után a mozgási reflexek kapcsolatai erősen a bal kézhez kötődnek, ami további megerősítés után meggátolja, hogy az irányító szerep jobb oldali reflexkapcsolatot hozzon létre. Ezzel együtt a jobb oldali hangképző mozgások beszűkülnek, a kifejezés, a dinamika- és tempójáték ügyetlenné válik, mely a tehetséges növendékeknél is felesleges mozgásokat és izomfeszültséget okoz. Szélsőséges esetben az is előfordulhat, hogy a növendék folyamatosan nézi a bal kezét, melynek következtében hangszeres automatizmusa a bal kéz látványával kapcsolódik össze. Az ilyen típusú játékmódnak egyenes következménye a lámpaláz kialakulása, mellyel a kotta nélküli játékmód is zavarokat szenvedhet.

Természetesen ez nem jelenti azt, hogy a bal oldali funkciók nem lényegesek. Éppen ellenkezőleg, a gyakorlás felépítésében a bal oldali mozgások magas fokú megerősítésére, automatizmusára van szükség, hogy az megfelelően szolgálja a két kéz koordinációját.

> Mischa Elman a következőket mondja erről a viszonyrendszerről: *„A diáknak rá kell jönnie arra, hogy a nyomást egyik pillanatban a jobb, a másik pillanatban a bal karjával kell csökkenteni, vagy fokozni. Figyelmes munkával meglepő eredményre lehet jutni, mert ha a helyes kombinációt megtaláljuk, akkor a nehéz passzázsok kidolgozása is könnyűvé válik. Bizonyos passzázsokban különösen a bal kézre kell koncentrálni, anélkül, hogy a jobbal bajok lennének, máskor meg éppen fordítva."*[69]

A gyakorlás egy-szempontú elve

Az előadás technikai biztonsága érdekében, valamint a zenei folyamat törésmentességéért a gyakorlati munkába szükséges bevezetni az *egy-szempontú elv*re épülő figyelemkoncentrációt. Ez azt jelenti, hogy a gyakorlótevékenység egy bizonyos fázisától kezdve, amikor a növendék már teljesen tisztában van a darab hangzási képével, szükséges a gyakorlást a legapróbb részletek kidolgozására irányítani, és egyszerre csak egy szempontra koncentrálni. Itt elsősorban a felmerülő hangszeres mozgások finomítására, a hangok, a ritmusok és a vonások artikulációs tisztítására gondolunk. Ösztönös ráérzéssel a problémák csak részben oldhatók meg, azonban tudatos tanulási technikával, intenzíven irányított figyelemmel jól orvosolhatóak.

Gyakran előfordul, hogy a gyakorlás eredményessége érdekében a tanuló egyszerre *több dologra figyelve* próbál gyakorolni. Ezzel a módszerrel azonban a figyelem folyamatossága nem tartható fenn, mert a megoldandó feladatok között a figyelem ide-oda csapong. Ez azt eredményezi, hogy sérül a figyelem, a koncentráltság, amitől megnő a hibaveszély és a technikai bizonytalanság. A tempó növelésével a hibák előfordulása gyakoribb lehet, ami a mechanizmusban további feszültségeket gerjeszt. E rossz gyakorlási módszer szintén a lámpaláz kialakulásának veszélyével fenyeget.

A zenei motívumok gyakorlásánál ugyanúgy érvényesülnie kell az egy-szempontú elvnek, mint a fentebb említett technikai elemek esetében, azzal a különbséggel, hogy a szétválasztott elemek egyenkénti kidolgozása után a megfelelő részeket *kontextusukban* is gyakorolni kell. Ez azt jelenti, hogy a kidolgozott részeket az eredeti helyükre visszahelyezve, az azt megelőző és az utána következő szakasszal együtt

69 Polifon Könyvtár 1. *A külföld zenepedagógiai irodalmából*. Applebaum, Samuel: *Beszélgetések világhírű hegedűművészekkel* – LF ZF Budapesti Tagozata, szerkesztő: Fülep, Tamás, 9. old.

gyakoroljuk. Az egyes elemek gyakorlásánál ez úgy történik, hogy a hangok és hangkapcsolatok előre hallásával biztosítható a fizikai mozgás izomkoordinációja. A gyakorlás során így a belső hallás segítségével – a legapróbb részek felől a tágabb zenei egységek felé haladva – kiépül a mozgást kiváltó reflexes működés.

A zenei értelmezés, a vonó lélegzése

A vonóbeosztáshoz a *zenei-intellektuális* vonatkozások is szorosan kapcsolódnak. Egy zenét tanuló esetében ez azt jelenti, hogy rendelkeznie kell olyan képességekkel, zeneelméleti és hangszertechnikai tapasztalatokkal, amellyel úgy tudja használni a vonóját, hogy az megfeleljen a vonós hangszerjáték alapvető kifejezés- és stílusbeli követelményeinek. Ennek hiánya ugyanis megakadályozza a sikeres interpretációt. Dobszay László szerint: *„Akinek a zenei szerkezetet illető kategóriák nem rendezettek fejében és képzeletében, az elakad a zene felületi jelenségeinél."*[70] Aki viszont megfelelő hallási és elméleti képzettséggel rendelkezik, az eljuthat az eszközök helyes használatán keresztül a lényegig. Dobszay ezt így fogalmazta meg: *„Aki egy harmóniamenet egyensúlyát vagy egy hangnemváltás következményeit hallja, az a zene szentélyéig jutott el, s annak számára minden részlet is ragyogóan megkapja értelmét. Lehetetlen például egy hegedűsnek jól eljátszania egy Bach szólószonátát, ha a dallamot nem harmóniailag rendezetten hallja, ha az egyes hangokat nem úgy képzeli el, amint azok a felbontott akkordokban hol mint alkatrészek, hol mint disszonanciák, hol mint átvezető hangok működnek."*[71] E tudás birtokában azonban még azt is fontos hangsúlyozni, hogy a növendéknek rendelkeznie kell a vonó használatának és felhasználásának azzal a képességével, hogy *tudja összekapcsolni* a fentebb említett elméleti tapasztalatokat a vonó beosztásának célszerű alkalmazásával. Dobszay erre frappánsan közli: *„…a hegedűsnek nincs ideje a játék közben állandóan szavakkal elemezni. Neki a vonóval kell elemeznie a darabot."*[72] Ennek megvalósítására kellő gyakorlatra van szükség, mert minden előadási darabnál külön-külön meg kell találni *„a zene helyét a vonón,"*[73] ami adott esetben könnyű, magától értetődő feladatot jelenthet. Az esetek többségében azonban komoly előkészítő munkára, megtervezett és jól kivitelezett gyakorlásra van szükség, hogy az elképzelt zenei folyamat megszólalhasson.

Ennek *a jó vonóbeosztás* az alapfeltétele, amelynek tényezői a következők:

- a jobb kar legyen teljes terjedelmében rugalmas és laza;
- a vonósjátékos rendelkezzen a vonótartás (és nem fogás!) stabil és rugalmas érzetével;
- szükséges a hangszer olyan elhelyezése, amely megfelelő támasza lehet a vonókapcsolatnak, és nem akadályozza a vonó természetes haladását (a hangszer megfelelő kereszt-, illetve hosszirányú beállításai, a húrsíkok helyzetei stb.)
- a jobb kéz és a vonó *egyben-érzete*, mely magába foglal súly-, tér-, idő-, mozgás- és tapadásérzetet;
- a jobb kéz legyen képes a vonót a húr bármely pontjára könnyedén lehelyezni, illetve felemelni (kápa, közép, csúcs);
- a vonó és a kéz legyen képes olyan rugalmas kapcsolat megteremtésére, amelyből megfelelő módon tud elindulni és megfelelő hangminőséget tud *kikanalazni;*
- a kéz rendelkezzen a vonóirányítás: a sebesség, nyomás, tapadási hely egységes érzetével és kontrolljával, valamint változtatásának az adott helyzethez igazítható képességével;
- a jobb kéz ismerje az alapvonások és a különleges vonások képzésének sajátosságait, a közöttük lévő átmenet, váltástechnikai és zenei hátterét.

A jó zenei előadás

A fentiek értelmében a jó zenei előadáshoz a *helyes kottaszöveg-olvasáson* és *gyakorláson* keresztül vezet az út. A kottaolvasás hasonló a szövegolvasáshoz. A jó olvasó nem csupán betűket, szótagokat, szavakat,

70 Dobszay, László (1991): *Kodály után* (Tűnődések a zenepedagógiáról) – Kodály Intézet Kecskemét, 77. old.
71 Uo. 77-78. old.
72 Uo. 78. old.
73 Radnay Gábor lényeget kiemelő gondolata. Radnay Gábor a Zeneakadémián Rados Dezső tanítványa volt, 1958-ig az ÁHZ koncertmestere, majd a rotterdami szimfonikusok koncertmestere. Az 1970-es évek végén rendszeresen mesterkurzusokat tartott Magyarországon.

mondatokat olvas, hanem ezen túllépve gondolatokat, képeket, érzéseket fog fel az olvasott szövegből. Az igazi muzsikus nem különböző magasságú, hosszabb-rövidebb, halkabb-erősebb, egymás után megszólaló vagy egyidejűleg összecsengő hangokat olvas a kottából, hanem dallamokat, harmóniákat, zenei egységeket hall a kottakép láttán. Rajtuk keresztül érzéshullámok változását érzékeli és szólaltatja meg.

A jó zenei előadás kettős követelményt támaszt a növendékkel szemben: egyrészt a zenei ismeretek minél alaposabb birtoklását, hiteles szövegolvasást, másrészt azt, hogy legyen gazdag érzelmi világgal rendelkező, színes és teremtő fantáziával megáldott ember. Ezen felül rendelkeznie kell egyfajta művészi újraalkotó képességgel, amellyel a zenének a nem rögzíthető belső tartalmát is meg tudja ragadni.

Galamian így vélekedik erről: *„Az interpretációnak egy mindenek felett álló terv keretein belül kell maradnia, úgy, hogy mindig eleget tegyen a játszott darab stiláris és formai követelményeinek. Az interpretáció szabadsága csakis a kifejezőeszközök fölötti tökéletes technikai uralmon alapulhat. A művészi értelemben vett interpretáció nem tanítható direkt módon, mert csakis egyénített, alkotó megközelítése lehet igazán művészi. Ami másodkézből, a tanártól származik, nem kerülhet az eredeti alkotó művészet címszó alá. Ezért aztán nagy hiba, ha a tanár minden tanítványára saját értelmezését tukmálja rá.*

Bátorítsa a növendék egyéni kezdeményezését, fejlődésének korai szakaszától kezdve, ugyanakkor következetesen küzdjön a tanítvány értelmezésének fejlesztéséért, csiszolja ízlését és stílusérzékét. A tanár mindig tartsa szem előtt, hogy legfőbb célja a növendék önállóságának kiteljesítése."[74]

74 Galamian, Ivan (1978): *A hegedűjáték és -tanítás alapjai* – Zeneműkiadó Budapest, 14. old.

Függelék

A brácsa/viola rövid fejlődéstörténete

Korai időszak

A vonós hangszerek fejlődéstörténetének korai időszaka a XVI. század közepére esik. Erre a korszakra Észak-Itáliában kialakult egy városias polgári réteg, melynek kulturális, vallási és szabadidős igényeihez hozzátartozott a zene. Ez hosszú időn keresztül énekes megszólalást jelentett, egyházi alkalmakhoz vagy egyéb tevékenységekhez kötötten. A zenével foglalkozók azonban észrevették a rokonságot az emberi beszélt, illetve énekelt hang, valamint a vonós hangszerek hangzása között. Ez természetes lehetőséget adott arra, hogy az énekhang erősítésére felhasználják a vonós hangszereket. A hangszerjáték szempontjából ez nem volt egy önálló szerepkör, de arra elegendő, hogy a hangszerek megszólaltatásának alapfogásait elsajátítsák. Ebben a funkcióban a vonós hangszerek közül az első sikereket a viola da braccio[75] érte el, mely hangszer hosszú időn keresztül legfontosabb szereplőjévé vált a zenei gyakorlatnak.

Ezt követően a hangszerkészítők új utakat kerestek a hangszer megújítására, így a reneszánsz viola formai és játéktechnikai tapasztalatait felhasználva eljutottak a barokk hegedűig.[76] E hangszer legfontosabb előnyei között szerepelt a standard méret, a letisztult a forma, az esztétikus megjelenés, a négy húr és annak kvint hangolása, melyek praktikusabbá tették használatát a korai elődd szemben.

A hegedű előtérbe kerülésével azonban gondot okozott a hegedű és cselló közötti *akusztikai tér* kitöltése, amelyet a brácsa méretezésével próbáltak megoldani. Kísérletekkel és akusztikai mérésekkel próbáltak megoldást találni a problémára, míg végül a 46-48 cm közötti hangszerméretben állapodtak meg. Technikai szempontból azonban ez az óriásméret megoldhatatlan problémákat okozott a játékosoknak. Más utat kellett tehát választani a brácsa akusztikai problémáinak megoldására. A brácsa felépítésében olyan kompromisszumos megoldásokat kerestek, ami az ember számára elfogadható *játszhatósági* méreteket jelentett. Ezt megtalálták a brácsa szélességi (a hangszertest alsó-felső részei), a szélesebb káva (hangszervastagság) és a nyakméretek módosításaival az említett játszhatósági határokon belül, kb. 40-44 cm közötti maximális hosszméretekben.

A vonós hangszereket játéktechnikai alapon két csoportba oszthatjuk. Az egyikbe a térdek között tartott *gamba-típusú*,[77] a másikba pedig a karban tartott *braccio-típusú*[78] hangszerek tartoznak. E hangszerek az 1500-as évek közepétől azáltal is tökéletesedtek, hogy kiváló mesteremberek, tehetséges hangszerépítők az észak-itáliai környezetben rátaláltak azokra az *alapanyagokra*, amelyekből napjainkig is kiváló minőségű hangszereket tudtak létrehozni. Cremonában Andrea Amati,[79] Bresciában pedig Gasparo da Saló[80] voltak az elsők, akik a hangzási, formai és játéktechnikai szempontból is kiemelkedő hangszereket építtetek.

Ezzel párhuzamosan a zeneköltészetben is kialakult az itáliai barokk korai korszaka, mely ösztönzően hatott a hangszerépítészet további fejlődésére. Kiemelkedő zeneszerzők és violajátékosok voltak ebben az időszakban Claudio Monteverdi[81] vagy Salomone Rossi,[82] akik Cremonában és a mantovai udvar szol-

75 A *viola da braccio* (karviola) tekinthető a mai hegedű és mélyhegedű közvetlen elődjének.

76 A barokk hegedű a mai hegedűhöz képest rövidebb fogólappal, rövidebb és vékonyabb gerendával, laposabb nyakbeállítással, alacsonyabb és egyenesebb támasztólábbal rendelkezett. A megszólaltatáshoz bélhúrokat használtak a maitól eltérő mélyebb hangolással.

77 1. Viola da gamba; 2. Viola bastarda; 3. Viola da bordone (baryton); 4. Viola pomposa; 5. Violoncello; 6. Violone;

78 1. Viola da braccio; 2. Viola d'amore; 3. Viola da spalla; 4. Viola di fagotto; 5. Violetta; 6. Violetta piccola; 7. Violino piccolo; 8. Violino pomposo; 9. Viola tenore;

79 Andrea Amati (1500 k. –1580 k.): olasz hegedűkészítő-család alapító tagja.

80 Gasparo da Salò (1540–1609) Bresciában főleg violákat és csellókat készített.

81 Claudio Monteverdi (1567-1643) olasz zeneszerző, énekes és viola játékos a mantovai Gonzaga- udvarban.

82 Salomone de'Rossi (1570 k. – 1630 k.) olasz zeneszerző. Jelentősen hozzájárult a hangszeres variációk technikájának és formájának kifejlesztéséhez. A nyomtatásban is megjelent 4 kötetes szonátáinak a 3. és 4. kötetében a *Varie sonate, sinfonie, gagliarde, brandi e corrente*-ben 2 vla da braccio, chitarrone illetve 2 hegedű, chitarrone–t *ad libitum* használ. (BR ZL)

gálatában tevékenykedtek. Elismert volt a velencei Giovanni Gabrieli,[83] akinek az volt az érdeme, hogy a zenetörténetben első ízben szerepeltette egyenrangúan a hangszeres és a vokális szólamokat együtteseiben. Gabrieli tanítványa volt Heinrich Schütz,[84] aki a német barokk korai szakaszának egyik legjelentősebb zeneszerzője volt. Angliában William Byrd[85] volt az első, akinek hangszeres művei között megjelennek a violák. Nagyon jelentős volt Henry Purcell[86] munkássága is a vonós hangszerek, közöttük a viola fejlődésére, aki az olasz és francia stílus elemeinek felhasználásával teremtette meg jellegzetesen angol hangzású barokk zenéjét. 21 évesen komponálta hangszeres fantázia sorozatát, mely a hangszeres ellenpont művészi alkalmazásának egyik legszebb példája. A 3-8 szólamú viola-consorttal[87] megszólaltatható polifon zenei anyagát a korai-barokk legizgalmasabb szerzeményei közé sorolhatjuk. Különleges hatást ért el a szerző azzal, hogy a négyszólamú fantáziákban (10 darab) a hegedű és a basszus szólam mellé két viola (brácsa) szólamot írt. A 6 szólamú fantáziában 4 violát alkalmaz, így a megszólaló együttes hangzásában a violák hangszíne uralkodik. Különleges élményt nyújt az 5 szólamú fantáziában az egész darabon végigvonuló egyvonalas viola C-je, mely a polifon szólamszerkesztés disszonanciáin túl a véletlenszerű effektusok megjelenésével végletekig feszíti a fantáziadarab hangzási lehetőségeit.

A zenei stílusok és korszakok fontos helyszínein a violák korai példányai tehát meghatározó jelentőséggel bírtak. A kor zenei és zeneszerzői igényeinek maximálisan megfeleltek, hangzásuk bensőséges volt, de a játéktechnikában nem igényeltek különleges felkészültséget. A zenével foglalkozók, akik elsősorban zeneszerzők voltak, jól ismerték a komponálási szabályrendszereket, tisztában voltak a zenei struktúrák hangzási, akusztikai követelményeivel, melyeket könnyen felhasználhattak a vonós hangszercsalád valamennyi hangszerének megszólaltatására, így nem volt szükség *hangszer-specialistákra*, akik csak egy-egy hangszer ismerői voltak.

A zenei stílusok és korszakok váltásával azonban a tehetséges zeneszerzők és hangszerjátékosok többet akartak, a zenei megvalósítás önálló formáit keresték. Önálló hangszeres és kamarazenei kompozíciókat hoztak létre, amelyekben a vonós hangszerjáték lehetséges virtuóz elemei kerültek előtérbe. Létrejött a triószonáták, a concerto grosso, a szóló versenyművek műfaja. Ennek kiszolgálására a hangszerkészítők lényesen több hegedűt, viszont kevesebb brácsát készítettek. Antonio Stradivari[88] több száz hegedűje mellett csak 12 brácsát és egy tenorbrácsát épített. Stradivari a Medici család számára készített egy vonós kvintettet, melynek két brácsája, egy normál méretű és egy óriásméretű tenorbrácsája volt. A hangszer ma is látható Olaszországban, a firenzei *Luigi Cherubini Conservatorio di Musica* épületében.

Andrea Amati és Andrea Guarneri,[89] a híres hangszerész dinasztiák alapítói is csak néhány kivételesen szép és jó minőségű brácsát hoztak létre. Fiaik közül Nicolo Amati[90] csak egy brácsát, a leghíresebb Bartolomeo Guiseppe Guarneri [91](del Gesù) viszont egyet sem épített. Ez azt eredményezte, hogy a brácsák 50–80 évig háttérbe szorultak, míg újra fel nem fedezte őket az új, következő zenei stíluskorszak.

83 Giovanni Gabrieli (1557 k. – 1613) Korszakalkotó jelentőségűek voltak hangszer együttesekre írott kompozíciói (Canzoni da sonar).

84 Heinrich Schütz (1585–1672) működése alatt a drezdai *Hofkapelle* zenekar művészi teljesítményei mintaszerűek voltak.

85 William Byrd (1543–1623) viola-együttesre írja 14 hangszeres fantáziáját, az 1588-ban kiadott dalait kontrapunktikus violakísérettel látja el.

86 Henry Purcell (1659–1695) hangszeres művei közül a legfontosabbak: 12 triószonáta, 10 kamaraszonáta, 3-8 szólamú fantáziái.

87 Viola-félékkel megszólaltatott instrumentális kamarazene elnevezése.

88 Antonio Stradivar*i* (1644–1737) a legkiválóbb olasz hegedűépítő. Családjából két fia követte atyja mesterségét, Francesco és Omobono.

89 Andrea Guarneri (1626–1698) hegedűkészítő mester, N. Amati tanítványa.

90 Nicola *Amati* (1596–1684) A. Guarneri és A. Stradivari mestere, a család leghíresebb tagja. Az Amati hangszereket hangjuk finom és világos színezete jellemzi.

91 Giuseppe Guarneri (1698–1744) „*del Gesù*" munkásságának középső szakaszából származó hegedűi felveszik a versenyt a legjobb Stradivarikkal.

A viola-család különlegességei, tenorviolák és viola d'amore

A fentebb említett útkeresés egyik állomása a *tenorbrácsa*[92] volt. A hangszer a *viola da bracciok* családjába tartozott, de méreténél fogva nehézkes volt a rajta való játék, ezért hamar eltűnt a zenei gyakorlatból. Néhány példányuk azonban fennmaradt, melyek közül a Stradivari példány minden kétséget kizárólag eredeti hangszer.

A viola-család másik különleges hangszere a *viola d'amore*[93] már sokkal sikeresebb volt nagyméretű társánál. A hangszer kezdetben a viola da gambára hasonlított (lapos hát, csapott váll, *C* alakú hangrések), majd testmérete a modernkori brácsák méretének megfelelően (36–42) alakult. Formájának különlegességét a kulcsház, s a benne lévő kulcsok mennyisége és a csiga alakja adja, mely gyakran női fejet ábrázol. Hangja a 6–7 játszó- és ugyanannyi rezonánshúrnak köszönhetően csábítóan hat, melyet a hangszer elnevezésében is hordoz. A hangszer elsősorban akkordikus hangzásra termett, így játék közben előnyösen érvényesülnek rajta a nyitott húrok és rezonánsai. A *viola d'amore* fénykorát a 17. és 18. században élte, majd kissé háttérbe szorult, de szerencsére újra felfedezték a modern kori zeneszerzők, akik közül többen is felhasználták kamaradarabjaikban és színpadi műveikben.

Jeles zeneszerzők közül többen is komponáltak erre a hangszerre: Antonio Vivaldi, Johann Sebastian Bach, Carl Stamitz, Joseph Haydn, Franz Anton Hoffmeister, Erkel Ferenc, Szergej Prokofjev, Paul Hindemith.

Brácsa a barokk korszakban

A barokk zenei kor zeneszerzői közül többeknél is, de elsősorban Johann Sebastian Bach[94] zenéjében újra igény mutatkozott a hegedűvel azonos minőségű brácsahangzásra és virtuóz játéktechnikára. Bach orkesztrális zenéjében a brácsaszólam kidolgozottsága hasonló, mint a hegedű vagy a cselló szólamoké. Ezt igazolják azok a darabok, amelyekben a brácsának is szólisztikus szerepet szánt. Ilyenek például a III. és VI. *Brandenburgi versenyek*, ahol a brácsa-szólamok megszólaltatására magas szintű zenei és hangszeres felkészültségre van szükség. Bach műveiből a hangszeres gyakorlatnak megfelelően átiratok is készültek, így a 3 *gambaszonáta,* a 6 szólóhegedűre írt *szonáta és partita,* valamint a 6 *csellószvit* meghatározó jelentőségű a brácsa irodalmában.

Georg Philipp Telemann munkássága is erősen hatott a brácsa szólisztikus és kamarazene repertoárjára. Életműve többféle hangszerre írt versenyműveket tartalmaz, benne 1-1 szólóbrácsára és két brácsára írt kompozíciókat, valamint a 12 szólófantázia brácsa átiratát. Az említett alkotások napjainkban is fontos szerepet töltenek be a hangszeres tanulmányok különböző szintjein, ugyanakkor népszerűségük révén gyakran hallhatóak koncertpódiumokon.

Brácsa a korai klasszikában

A korai klasszikus kor zeneszerzői közül többen is jelentősen hozzájárultak a brácsa irodalmának gazdagításához. Említésre méltók: Johann Georg Albrechtsberger,[95] Michael Haydn,[96] Carl Ditters von

---

92 A legismertebb tenorbrácsák készítői: Andrea Amati (1592), Jacob Stainer (1650), Andrea Guarneri (1664), Antonio Stradivari (1690 „Medici").

93 A *Viola d'amore* a 17. században tűnik fel, rezonáló húrjainak számát 14-re bővítik. Kevés kivétellel csak szólóhangszerként volt használatos.
John Evelyn 1679. nov. 20-i naplóbejegyzésében így ír a hangszerről: „A viola d'amore más, mint a hétköznapi hegedűk (…), meglepőbb és édesebb hangszert még nem hallottam nála."

94 J. S. Bach vonósokhoz és különösen a brácsához való kapcsolatáról tudjuk, hogy voltak saját vonós hangszerei, mely hangszerek jelenleg a lipcsei Bach-múzeumban láthatók. A hangszerek között brácsa is található, amelyet gyakran használt zenekari műveiben, különösen azért, mert „szeretett a harmónia közepében ülni."

95 Johann Georg Albrechtsberger (1736–1809) osztrák zeneszerző, teoretikus, Beethoven, Czerny, Hummel tanára. Főbb művei: 18 vonósnégyes, 6 kvartett fúga, egy vonósötös, 6 vonóstrió, és számtalan kéziratban maradt műve: 42 vonósnégyes, 38 kvintett és 28 vonóstrió.

96 Michael *Haydn* (1737–1806) osztrák zeneszerző, karnagy, a salzburgi hercegérsek udvari muzsikusa és koncertmestere, dómorgonista. Művei között szerepel: 9 vonósnégyes, 4 hegedű-brácsa duó és egy orgona-brácsa kettősverseny.

Dittersdorf,[97] Johann Baptist Vaňhal,[98] Carl Stamitz,[99] Joseph Schubert,[100] Johann Nepomuk Hummel.[101] Az általuk írt kompozíciók részét képezik a mai brácsa tanterveknek, melyek között brácsaversenyek, kettősversenyek, brácsára írt kamaraművek, szonáták, duók, triók és vonósnégyesek találhatók.

A fentebb bemutatott zeneszerzők kapcsolatáról tudjuk, hogy amikor Dittersdorf Bécsbe látogatott, szívesen találkozott Mozarttal, Haydnnal és Vaňhallal kamarazenélés céljából. Igen gyakran játszottak vonósnégyest is, amelyben Haydn és Dittersdorf hegedült, Mozart brácsázott és Vaňhal csellózott.

Brácsa a bécsi klasszikus zene korában

A brácsa fejlődéstörténetének fontos állomásához érkezett a nagy bécsi klasszikusok működésével. Joseph Haydn, Mozart és Beethoven, nemcsak mint zeneszerzők alkottak maradandót, hanem ismét megteremtették azt a megbecsültségét a brácsának, ami a vonósok között megilleti. Zenéjükben olyan szóló és kamarazenei feladatokkal látták el, amely kiemeli a hangszer sajátos tulajdonságait, hangi kvalitásainak egyedi árnyalatait, regisztereinek különleges színeit és a hangszerrel kifejezhető emberi érzelmek árnyalatait.

Joseph Haydn[102] előszeretettel komponált a kor legújabb, jórészt általa megteremtett kamarazenei formációjára, a vonósnégyesre. Az 1787-ben komponált *„Orosz kvartettek"* sorozattól kezdődően vonósnégyeseiben a szólamok kiegyenlítettek lettek. Ugyanez a tendencia figyelhető meg Haydn szimfóniáiban is, ahol az utolsó londoni szimfóniákban a brácsaszólam egyenrangúvá vált a többi vonós szólammal.

Wolfgang Amadeus Mozart[103] számára a brácsa sokkal többet jelentett, mint egy vagy két szólam a partitúrában. Ennek egyik bizonyítéka a hegedűre és brácsára komponált Esz-dúr *Sinfonia Concertante* (K.364). Mozart vonós hangszerekre írt kamarazenei művei közül kiemelkedik a 1783-ban komponált két duó hegedűre és brácsára (K. 423, 424). Ezek a koncertelőadásokra szánt darabok zenei és technikai értelemben is meghaladják a korszakban szokásos követelményeket. A szerző a két hangszernek egyenrangú szerepet szánt, így mindkét szólamra jellemző a virtuóz futamok és magas fekvések használata. Újszerű és szokatlan összeállítású Mozart: Esz-dúr (*Kegelstatt)* triója (K. 498), melyben a zongora és a brácsa mellett a klarinétot szerepelteti.

Brácsás szempontból kiemelt jelentősége van Mozart 1787 után komponált darabjainak, közülük is az Esz-dúr (K. 563) triódivertimentónak, amelyben a szerenád típusú zenét a vonós kamarazene legnemesebb színvonalán valósítja meg. Ide sorolhatók a vonósötösök (K. 515, 516, 593, 614), mely darabok Mozart legmélyebb kamarazenei alkotásai közé sorolhatók. Nem kevésbé fajsúlyosak a nagy vonósnégyesek, közöttük a Haydnnak ajánlott hat vonósnégyes (K. 387, 421, 428, 458, 464, 465) és az utolsó ún. Porosz kvartettek (K. 575, 589, 590) darabjai is. Mozart élete utolsó szakaszában keletkezett művei egészen más zenei világot mutatnak, mint a korábbiak. Zenéje itt már kristályosan egyszerűvé és letisztulttá vált.

Ludwig van Beethoven[104] a bécsi klasszikus zene harmadik óriása szintén közeli kapcsolatban állt a brácsával. Beethoven fiatalkori kamarazenéjében, ahol brácsát is alkalmaz, rendkívül virtuóz játékot kö-

97 Karl Ditters von Dittersdorf (1739–1799) osztrák zeneszerző, hegedűvirtuóz. Hangszeres művei között szerepel 12 vonósötös, 6 vonósnégyes, 2 vonósnégyes zenekari kísérettel.

98 Johann Baptist *Vaňhal* /Wanhall/ (1739–1813) cseh zeneszerző, hegedűművész, fontos szerepet játszott a bécsi szimfónia típusának kialakításában.

99 Carl Stamitz (1745–1801) hegedűművész és zeneszerző, brácsa és *viola d'amore* virtuóz. Művei között kamaraművek, brácsaversenyek, *viola d'amore* versenyek találhatók.

100 Joseph Schubert (1754–1837) német zeneszerző, hegedű és brácsajátékos. C-dúr brácsaversenye jelentős alkotás, a mű a brácsatanterv részét képezi.

101 Nepomuk Hummel (1778–1837) pozsonyi születésű zeneszerző, zongoraművész, karmester. Nagyszámú kamaraművei között található 3 vonósnégyes, 6 trió, brácsaszonáta és brácsadarabok.

102 Joseph *Haydn* (1732–1809) osztrák zeneszerző. Haydn brácsával kapcsolatos kamarazenei alkotásai: 68 vonósnégyes, 3 hegedű-brácsa duó, 126 baryton trió.

103 Wolfgang Amadeus *Mozart* (1756–1791) J. Haydn híres „Orosz kvartettjeinek" mintájára 6 vonósnégyest komponált, akitől – saját szavai szerint – megtanulta „hogyan kell kvartetteket írni"; Mozart tulajdonában volt egy *Klotz* hegedű, Mittenwald (1700 k.) és egy *Maggini* brácsa, Brescia (1615 k.)

104 Ludwig van *Beethoven* (1770–1827) A fiatal Beethoven Bonnban hegedűtanulmányokat folytatott Rovantininél, majd 18 évesen a helyi „ügyvédi" zenekarban brácsázott. A karrier ugyan nem tar-

vetel az előadóktól. Ilyenek például az op. 3. vonóstrió, az op. 8. D-dúr Szerenád, az op. 9. vonóstrió mindhárom darabja. Különleges lehetőség a brácsának basszus szerepet játszani, mint például az op. 25. fuvola, hegedű, brácsa szerenádban. Beethoven kamarazenéjének egy másik különleges példája az Esz-dúr („Pápaszem") duó (WoO 32), melyben a brácsa és a cselló virtuóz módon használhatja ki a mély-vonós regiszterek és a hegedű-tartomány adta színskálák lehetőségeit.

> Beethoven vonósnégyes kompozícióiban hasonló fejlődési utat jár be, mint Haydn és Mozart. A 16 vonósnégyese közül már az első, op. 18-as sorozat is jelentős alkotásokat takar, de a *Razumovszkij* kvartetteknél (op. 59) Beethoven eléri a vonósnégyes műfaj zeneszerzői csúcsait. Beethoven utolsó öt vonósnégyesében (op. 127, 130, 131, 132, 135) még ennél is többet, a fantáziának, az elmélyültségnek hihetetlen erejét, a kifejezőképességnek egyedülálló módjait képes megmutatni. *„Roppant nehéz szavakkal jelezni, hogy mi történik ezekben az utolsó, megrendítő Beethoven-alkotásokban, hogy mi történt általában az öreg Beethoven belső életében. Annyi bizonyos, hogy a zseni nagyszerű magányosságának mágikus hatalmát egyetlen zenemű sem érezteti annyira, mint ezek a kvartettek."*[105]

Brácsa a romantika korában

A romantikus zenei kor egyik sajátossága, hogy kibővíti a klasszikus kamarazenei stílus tartalmi és formavilágának kereteit, melyet aztán fokozatosan a saját igényeinek megfelelően átalakít. Ez vonatkozik a *duett, vonóstrió, vonósnégyes, vonósötös, vonós szextett és szeptett*, majd az újonnan kialakított *oktett* és másmás összeállítású kamarazenei formációkra is. A brácsa ezekben az együttesekben a már megszokott szerepkörben jelenik meg

A kifejezetten brácsára írt kompozíciók a hegedűhöz hasonlóan virtuóz játéktechnikát és előadói egyéniséget igénylő művek. Ezek között a darabok között jelentős programzenei alkotások, brácsaszonáták, szólószonáták, karakterdarabok, brácsaversenyek is szerepelnek

Fontosabb repertoárdarabok a romantikus zene irodalmából:

1. Szonáták és szólószonáták: J. N. Hummel: *Esz-dúr brácsaszonáta op. 5. no. 3;* F. Schubert: *Arpeggione szonáta*; F. Mendelssohn-Bartholdy: *c-moll szonáta*; J. Brahms: *f-moll és Esz-dúr szonátái* (op. 120, No. 1. 2.); M. I. Glinka: *Befejezetlen szonáta*; H .Vieuxtemps: *B-dúr brácsaszonáta*; M. Reger: *b-moll szonáta* op.107; M. Reger: *3 Suites for Solo Viola*, op.131d.;
2. Karakterdarabok: R. Schumann*: Märchenerzählungen (Tündérmesék);* R. Schumann*: Märchenbilde* (Meseképek); R. Schumann*: Adagio és Allegro* op.70; N. Paganini: *Mózes fantázia;* C. M. von Weber: *Andante és magyar rondó*; J. Brahms: *Két dal alt hangra és brácsára* op. 91.; M. Bruch: *Románc brácsára és zenekarra* op. 85.
3. Brácsaversenyek: H. Berlioz: *Harold Itáliában*; N. Paganini : *Sonata per la Gran Viola*; L. Spohr: *Versenymű vonósnégyesre és zenekarra*; Hubay Jenő*: C-dúr brácsaverseny*; R. Strauss: *Don Quixote* – fantasztikus változatok egy lovagi témára;
4. Kamarazene: Johannes Brahms: *2 vonósszextett* (B-dúr, G-dúr), *2 vonósötös* (F-dúr, G-dúr), *2 vonósnégyes* (c-moll, a-moll), F. Mendelssohn-Bartholdy: *7 vonósnégyes*, *Oktett* op. 20. Franz Schubert: vonóstriók és kvartettek (a-moll D 804 *Rosamunda*; d-moll D 810 *A halál és a lányka*) a *C-dúr vonósötös*, a A-dúr D 667 *Pisztráng ötös*; M. Bruch: *8 darab klarinétra, mélyhegedűre és zongorára*.

Brácsa a 20-21. század zenéjében

A 20-21. századi zenei irányzatok tovább bővítik a brácsa lehetőségeit a szóló és a kamarazene irodalmában. Ezek között jelentősek a romantikában már megszokott programzenei alkotások, amelyek

---

tott sokáig, de Beethoven hangszere, egy 1780-ból való *Sebastian Dalinger* brácsa fennmaradt, melyet a bonni Beethoven-ház gyűjteményében őriznek. Neves előadóművészek a hangszert kölcsönkérve, gyakran játsszák Beethoven és más szerzők darabjait hangversenyeken és CD felvételeken.

105 Tóth, Aladár (1926. 6): *A Waldbauer-Kerpely vonósnégyes hangversenyének kritikája* – Nyugat, Zenei figyelő

egyre bővülő számban keletkeztek. Az alkotások között található több, programmal vagy ajánlással megjelölt darab, de akad olyan is, amelyeket a szerző ugyan nem jelöl pontos programmal, de hangvétele, karaktere egyértelműen mutatja zeneszerző szándékait, érzésvilágát.

A brácsa különleges hangfekvése rendkívül alkalmas a legmélyebb drámai kifejezések ábrázolására, amelyek a jelentősebb zeneszerzők alkotásaiban J. Brahms óta folyamatosan jelen vannak. Ezek az úgynevezett *utolsó darabok*, amelyek között megtalálhatók J. Brahms f-moll és Esz-dúr szonátái, Bartók Béla (Serly Tibor) Brácsaversenye és D. Sosztakovics Brácsaszonátája. A darabok szélsőséges hangulata között megjelenik az *elmúlás* zenével ábrázolható hangvétele is, melyet Bartók a brácsaverseny második tételében *sirató* zenével ábrázol. Sosztakovics pedig a brácsaszonáta harmadik tételében Beethoven *Holdfény* szonátájának jellegzetes dallamfordulatát használja fel a zenei karakter érzékeltetésére.

A 20-21. századi brácsairodalom néhány fontosabb alkotása:

P. Hindemith: *Szólószonáta* op. 25.; G. Enescu: *Concertstück* (1906); B. Britten: *Lachrymae* op. 48. (1950); C. Forsyth: *g-moll brácsaversenye* (1903); W. Walton: *a-moll brácsaverseny*, P. Hindemith: *Trauermusik brácsára és vonósokra*; P. Hindemith: *Konzertmusik brácsára és kamarazenekarra*; P. Hindemith: *Der Schwanendreher brácsára és zenekarra*; Claude Debussy: *g-moll trió fuvolára, brácsára és hárfára*; Claude Debussy: *g-moll vonósnégyes*; E. Ysaÿe: *Exil* op. 25 (1917); P. Hindemith: *Kammermusik* No. 5 brácsára és kis zenekarra, valamint magyar szerzők művei: Kurtág György: *Brácsaverseny* (1954); Dávid Gyula: *Brácsaverseny* (1963); Kósa György: *In memoriam* (szólóbrácsa) (1978); Kocsár Miklós: *Hét változat brácsára* (1983); Petrovics Emil: *II. rapszódia* (1984); Szőnyi Erzsébet: *Francia szvit* (brácsa, zongora) (1984); Soproni József: *Rapszódia mélyhegedűre és zongorára* (1984); Kurtág György: *Jelek, játékok és üzenetek mélyhegedűre* (23 ajánlás, 2005); Tihanyi László: *Nyolc invokáció a Hold Fázisaihoz* (brácsa és zongora) (2012); Vajda János: *Szólószonáta brácsára* (2012); Kodály Zoltán: *Adagio mélyhegedűre és zongorára* (1905).

Lukács Pál

A magyarországi brácsajáték kiemelkedő személyiségei: Koromzay Dénes,[106] Pártos Ödön,[107] Molnár Antal,[108] Szerémi Gusztáv,[109] Róth Sándor,[110] Reisman Pál / Paul Rolland,[111] Ipolyi István, [112] Lu-

106 Koromzay Dénes (1913–2001) brácsaművész, a Magyar Vonósnégyes és az Új Magyar Vonósnégyes brácsása.

107 Pártos Ödön (1907–1977) zeneszerző, brácsaművész, Hubay Jenő (hegedű) és Kodály Zoltán (zeneszerzés) tanítványa. Luzernben, Berlinben, Budapesten koncertmester, 1938-tól az Izraeli Filharmonikusok és az Izraeli Vonósnégyes tagja, 1961-től a Tel Avivi Zeneakadémia tanára.

108 Molnár Antal (1890–1983) zenetörténész, zeneszerző tanár, brácsaművész, a Waldbauer–Kerpely Vonósnégyes és a Dohnányi–Hubay Zongoranégyes tagja.

109 Szerémi Gusztáv (1877–1952) zeneszerző, hegedűtanár, Hubay Jenő tanítványa, a Hubay-Popper Vonósnégyes tagja, az Operaház szólóbrácsása.

110 Róth Sándor (1896–1952) a Léner Vonósnégyes brácsása.

111 Reisman Pál /Paul Rolland (1911–1978) hegedűtanár, Waldbauer tanítvány, a Léner Vonósnégyes és a Pro Ideale vonósnégyes brácsása.

112 Ipolyi István (1917–1936) hegedűtanár, brácsaművész, a Budapest Vonósnégyes brácsása.

kács Pál,[113] Erdélyi Csaba,[114] Konrád György,[115] Schiffer Ervin,[116] Németh Géza,[117] Bársony László,[118] Székács János,[119] Ormai Gábor,[120] Nagy Sándor,[121] Papp Sándor,[122] Tóth Zoltán,[123] Fejérvári János,[124] Gál Zoltán[125]

És a legfiatalabb generáció: Bársony Péter (1975), Rőmer Ádám (1976), Szűcs Máté (1978), Magyar Enikő (1980), Ludmány Dénes (1980)

Ismert külföldi brácsás személyiségek

Lionel Tertis (1876–1975), Paul Hindemith (1895–1963), William Primrose (1904–1982), Paul Doctor (1917–1989), Rudolf Barshai (1924–2010), Jurij Basmeth (1953), Rivka Golani (1946), Nobuko Imai (1943), Tabea Zimmermann (1966), Kim Kashkashian (1952)

Hegedűsök, akik szoktak brácsázni

Hubay Jenő,[126] Yehudi Menuhin,[127] David Ojsztrah,[128] Ruha István,[129] Tátrai Vilmos,[130] Ney Tibor (1906–1981), Pinchas Zuckerman,[131] Shlomo Mintz,[132] Nigel Kennedy (1956), Kelemen Barnabás (1978), Kokas Katalin (1978)

113 Lukács Pál (1919–1981) Kossuth-díjas brácsaművész, elévülhetetlen érdemeket szerzett a brácsa önálló hangszerként való elismertetésében. 1947-től a Zeneakadémia brácsa főtanszak vezetője, 1948-ban díjazott a genfi nemzetközi brácsaversenyen.

114 Erdélyi Csaba (1944–) brácsaművész, szólista, kamaraművész, Lukács Pál tanítványa. 1972-ben brácsával nyeri a Flesch Károly Hegedűverseny I. díját. Indiana és Rice Egyetemeken brácsaprofesszora.

115 Konrád György (1924–) brácsaművész, a Magyar Áll. Operaház szólóbrácsása, a Magyar Kamarazenekar tagja, a Tátrai Vonósnégyes brácsása.

116 Schiffer Ervin (1932–2014) brácsaművész, a brüsszeli Királyi Zeneakadémia művésztanára, a Tatai Nemzetközi Zenei Mesterkurzus alapítója. Schiffer Ervin birtokában volt egy *Maggini* brácsának, Brescia (1610 k.)

117 Németh Géza (1936–) brácsaművész, Lukács Pál tanítványa a Bartók Vonósnégyes brácsása, a Liszt F. Zeneakadémia brácsaprofesszora.

118 Bársony László (1946–) brácsaművész, Lukács Pál tanítványa, Liszt F. Zeneakadémia brácsaprofeszszora, az ÁHZ szólamvezetője.

119 Székács János (1934–1981) brácsaművész, Lukács Pál tanítványa, a Weiner Vonósnégyes brácsása.

120 Ormai Gábor (1954–1995) brácsaművész, Lukács Pál tanítványa, a Takács-Nagy Vonósnégyes brácsása.

121 Nagy Sándor (1950–) brácsaművész, Lukács Pál tanítványa, Liszt F. Zeneakadémia brácsatanára.

122 Papp Sándor (1954–) brácsaművész, Lukács Pál tanítványa. 1976-ban negyedik díjas lett a müncheni nemzetközi brácsaversenyen, az Éder Vonósnégyes, a Budapest Vonóstrió tagja

123 Tóth Zoltán (1950–2013) brácsaművész, Lukács Pál tanítványa, az Éder Vonósnégyes brácsása, Liszt F. Zeneakadémia brácsatanára.

124 Fejérvári János (1958–) brácsaművész, Szász József és Tóth Zoltán tanítványa. A Budapesti Vonósok tagja, a Kodály Vonósnégyes brácsistája, az MR Szimfonikus zenekar szólamvezetője.

125 Gál Zoltán (1964-) brácsaművész, a Keller vonósnégyes brácsása, a Nemzeti Filharmonikusok szólóbrácsása.

126 Hubay Jenő (1858–1937) hegedűművész, pedagógus, zeneszerző, Joachim József tanítványa. 1886-tól 1937-ig a Zeneakadémia tanára, 1911-től a művészképző vezetője.

127 Yehudi *Menuhin* (1916–1999) amerikai hegedűművész, G. Enescu tanítványa. Brácsa repertoárdarabjai: Bartók: Brácsaverseny, Walton: Brácsaverseny, *Berlioz*: Harold Itáliában, Mozart: Sinfonia Concertante.

128 David Ojsztrah (1908–1974) orosz hegedűművész, 1937-ben megnyerte brüsszeli Ysaye versenyt. Brácsán játszotta Mozart: Sinfonia Concertante brácsaszólamát.

129 Ruha István (1931–2004) romániai magyar hegedűművész. Brácsán játszotta Mozart: Sinfonia Concertante brácsaszólamát, Mozart: hegedű-brácsa duók mindkét szólamát, Händel-Halvorsen: Passacaglia hegedű és brácsa szólamát.

130 Tátrai Vilmos (1912–1999) hegedűművész, Kresz Géza és Waldbauer Imre tanítvány. Az ÁKZ koncertmestere 1956-78-ig. A Tátrai Vonósnégyes alapítója. 1938-ban a Nemzeti Múzeumban népszerű kamarazene sorozatott indítottak Kresz Géza irányításával, ahol Tátrai Vilmos rendszeresen brácsázott a vonósnégyesben.

131 Pinchas Zuckerman (1948-) hegedű- és brácsaművész. Fehér Ilonánál kezdte tanulmányait, majd Isaac Stern és Pablo Casals irányításával tökéletesítette tudását. Zuckerman magyar tanítványai Horváth Béla és Szalai Antal.

132 Shlomo Mintz (1957-) hegedűművész, brácsaművész és karmester. Fehér Ilonánál tanult hegedülni, 11 évesen debütált az *Izraeli Filharmonikusok* élén. Világszerte ünnepelt szólóhangversenyei mellett rendszeresen együtt kon-

Híres brácsisták arcképei

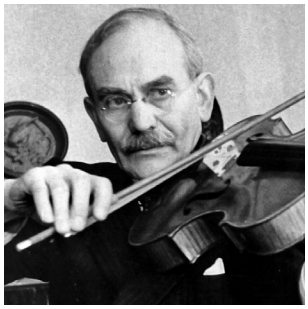
Jurij Basmet

Paul Hindemith

Nobuko Imai

Kim Kashkashian

William Primrose



Lionel Tertis

Tabea Zimmermann

Pinchas Zuckerman

Shlomo Mintz

Rivka Golani

certezik a legnevesebb szólistákkal, vonósnégyesekkel, kamarazenekarokkal, szimfonikus zenekarokkal és karmesterekkel.

Brácsára-váltási történetek

„Hubay Jenő egész életében fontosnak tartotta a brácsázást, olyannyira, hogy amikor kinevezték a brüsszeli Conservatoire professzorává és vonósnégyest alapított, a második hegedűssel felváltva játszották a brácsa szólamot is. Később, amikor Liszt Ferenc hazahívta a budapesti Zeneakadémiára, az egyik feltétele az volt, hogy kvartettezni szeretne. A Hubay–Popper quartettben is sokszor vette a kezébe a brácsát."[133]

Egy fiatalkori történetet Bárdos Lajosról,[134] aki ekkor még ismeretlen volt a zenei életben, majd híres zeneszerző, karnagy és zenetudós lett. Kodály Zoltán tanítványa volt (1921–), majd a Zeneakadémián tanított (1928–66). Erkel- és Kossuth-díjas, valamint Érdemes és Kiváló művész.

Bárdos Lajos 17 éves volt és már nyolc éve tanult hegedülni, amikor tanára (Keltscha Nándor) meghívta őt kvartettezni. Nagy megtiszteltetésnek érezte a meghívást. Közben brácsán is gyakorolni kezdett, hogy minél sokoldalúbb kamarazenész legyen. Majd nem sokkal ezután gondolt egyet, és brácsájával a kezében elment a Zeneakadémiára felvételizni (1919). A felvételin eljátszotta Kodály *I. Vonósnégyes*ének brácsaszólam-részleteit.

A bizottság végighallgatta, majd megkérdezték tőke, hogy milyen tanszakra jött felvételizni**.** *Brácsa tanszakra*! – mondta.

Olyan nincs! - mondták felszabadultan, és küldték volna el, mire Bárdos száján kicsúszott valami, amiről később ő maga sem értette, hogyan történhetett.

Elég baj! Miért nincs? – és távozott.

Bár sok év múlva, de végül csak elindult a Zeneakadémián a brácsa tanszak, a fiatalember pedig sikeresen felvételizett a zeneszerzés tanszakra.

A szerencse fia (riportrészlet)

Konrád György brácsaművész, Zeneakadémiai tanár, a Tátrai-vonósnégyes tagja, játszott az ÁHZ, Operaház, Rádiózenekar és a Fesztiválzenekarban is.

- Egyik kolléganőm – aki később a feleségem lett – a Zeneakadémiára járt hegedű szakra és diploma előtt állt. A zenekarban (Honvéd Művészegyüttes) viszont brácsázott és megkért, hogy a felkészülés idejére helyettesítsem őt. Elvállaltam, pedig akkor még a brácsakulcsot sem ismertem, de két hét alatt megtanultam. Aztán olyan jól sikerült a dolog, hogy e hangszer mellett maradtam.
- **Hogyan lesz a hegedűsből brácsás?**
- Nagyon egyszerű: az ember felemeli a hangszert és játszik.

(Filip Viktória: Fidelio, 2009. október 18.)

Egy *igaz* történet

- A történet szintén brácsaváltókról szól, többeket érint közvetlenül vagy közvetve, de pontosan nem lehet tudni, hogy kiket!

Nagytekintélyű Ádám Károly**,** gordonkaművész kollégánk, főiskolai tanár, hosszú évtizedeken keresztül a debreceni és az országos csellóoktatás meghatározó egyénisége, egyik alkalommal a következőt kérdezte tőlem.

- Szerinted hány brácsás-vicc létezik?
- Nem tudom, fogalmam sincs. – mondtam.
- Csak egy van, mert a többi mind igaz!

133 Bársony Péter: „Hubayt játszani nemcsak repertoár kérdése…fidelio. hu – 2010. szeptember 12.

134 Daróci Bárdos, Tamás (2010): *Kodály Zoltán és Bárdos Lajos* – Bárdos Szimpóziumok, 25 év– 25 előadás, szerkesztette: S. Szabó Márta, Debreceni Egyetemi Kiadó, 13. old

Brácsatanulmányokra ajánlott anyag, összhangban az érvényben lévő alapfokú és középfokú tantervvel

Hangszeres iskolák és népzenei gyűjtemények

- Dénes László – Szászné Réger Judit –Németh Rudolf: *Hegedű ABC*
- Szilvay Géza: Colour Strings (Színes húrok) *Violin ABC, (A, B, C, D* kötet)
- Dénes–Kállay–Lányi–Mező: *Hegedűiskola*
- Sándor–Járdányi–Szervánszky: *Hegedűiskola*
- Auer Lipót: Hegedűiskola - *Graded Course of Violin Playing* I-VI.
- Bloch: *Hegedűiskola*
- Országh: *Brácsaiskola*
- Sitt: *Brácsaiskola*
- Paksa Katalin: *Magyar népzenetörténet*
- Dobszay László: *A magyar dal könyve*
- A. Bertalotti: *Ötvenhat solfeggio* (válogatott tanulmányok)

Ujjgyakorlatok, technikai gyakorlatok, hangsoriskolák

- Szilvay Géza: *Colour Strings* (technikai gyakorlatok, skálafüzetek)
- Schradieck: *Ujjgyakorlatok*
- Varga Tibor: *Ujjgyakorlatok*
- Bloch: *Hangsoriskola*
- Flesch: *Hangsoriskola*
- Bloch: *Ujjgyakorlatok*
- Ševčik: *A hegedűtechnika iskolája* op. 1, I-II.
- Ševčik: *Fekvésváltó gyakorlatok* op. 8
- Auer Lipót: *Graded Course of Violin Playing* I-VI. (technikai gyakorlatok)
- Bezrukov–Oznobisev: *Alapfokú technika a brácsajátékban*
- Spindler: *Brácsatechnika* I. II.
- Matz: *Skála és akkordtechnika brácsára*

Etűdök, etűdgyűjtemények

- Wohlfahrt: *60 etűd (Hoffmeister)* op.45
- Dancla: *15 etűd* op. 68
- Kayser: *36 etűd* op. 20, I. II. III. kötetek (Hoffmeister)
- D. Alard: *Etűdök brácsára* I. II. III. (Real Musical, Madrid)
- Hoffmann: *15 gyakorlat* op.87
- Bruni: *25 gyakorlat*
- J. Dont: *Gradus ad Parnassum* op. 38, I. II. III. kötet
- Palashko: *Viola-Studien* op. 55
- Palashko: *24 melodikus etűd* op. 77
- Mazas: *Etűdök* op. 36 I. II. kötet
- J. Dont: *24 előkészítő gyakorlat* op. 37
- Campagnoli: *41 gyakorlat* op. 22
- Kreutzer: *42 etűd* (alt–kulcsban)
- Rode: *24 caprices* (alt–kulcsban)
- Hoffmeister: *12 etűd*
- Wieuxtemps: *32 gyakorlat* op. 48, I. kötet
- Gaviniès: *24 gyakorlat*
- Rovelli: *12 etűd* (hegedűről átírat)
- Matz: *25 caprices*

Hangversenydarabok

- Hasse: *Két tánc*
- Kalliwoda: *Hat noktürn* op.186
- Bartók–Zathureczky: *Gyermekeknek*
- Sosztakovics: *Gavotte*
- Bartók: *Kánon*
- Farkas Ferenc: *Arioso*
- Csajkovszkij: *Chanson Triste*
- Rubinstein: *Melodia*
- Leclair: *Sarabande*
- Mező Imre: *Dal*
- Bartha: *25 előadási darab*
- Romberg: *Rondo*
- Bartók: *Este a székelyeknél*
- Weiner: *Rókatánc*
- Telemann: *Gavotte*
- Sugár Rezső: *Téma variációkkal*
- Mendelssohn: *Dal szöveg nélkül*
- Hubay: *Gyermekjelenetek*
- Hubay: *Mese*
- Hubay: *A kép előtt*
- Brácsamuzsika: I–II–II
- Purcell: *Áriák és táncok*
- Bartók: *Szlovák tánc*
- Fiocco: *Allegro*
- J. S. Bach: *Siciliano*
- Händel: *Larghetto*
- Veracini: *Largo*
- Mendelssohn: *Perpetuum mobile*
- Gluck: *Melódia*
- Saint-Saëns: *A hattyú*
- Tartini: *Sarabande*
- Raff: *Cavatina*
- Schubert: *Ave Maria*
- J. S. Bach: *Air*
- Frescobaldi: *Toccata*
- Dvořák: *Humoreszk*
- Schubert: *Méh*
- Bartók: *Andante*
- Liszt: *Elfelejtett románc*
- Beethoven: *F-dúr románc* op. 50
- Rimszkij-Korszakov: *Hindu dal*
- Glazunov: *A trubadúr dala*
- Wieniawski: *Rêverie*
- Corelli: *La Folia*
- Hummel: *Fantázia*
- Mozart: *E-dúr Adagio*
- Kreisler: *Szerelmi bánat*
- Glazunov: *Spanyol szerenád*
- Fauré: *Álom után*
- Hindemith: *Meditáció*

- Geissler: *Szonatina*
- Bruch: *Románc*
- Vitali: *Chaconne*
- Ries: *Perpetuum Mobile*
- Vieuxtemps: *Elégia*
- Kodály: *Adagio*
- Rimszkij-Korszakov: *A dongó*
- Weber: *Variációk*
- Dohnányi: *D-dúr hangversenydarab* op. 12
- J. Joachim: *Héber melódiák*

Szóló darabok

- J. S. Bach: *Csellószvitek, hegedű szólószonáták és partiták*
- Telemann: *12 szólófantázia*
- Reger: *Három szvit* (g-moll, D-dúr, e-moll)
- J. P. Westhoff: *6 szvit szólóhegedűre /brácsára*
- Kósa György: *In memoriam brácsaszólóra*
- Petrovics Emil: *II. rapszódia brácsaszólóra*
- Kurtág György: *Jelek, játékok és üzenetek mélyhegedűre*
- Vajda János: *Szólószonáta brácsára*

Zongorakíséretes művek

- Corelli, Vivaldi, Händel, Marcello, Eccles, Bonporti, Hummel, Vanňhal, szonátái, valamint Dvořák*: G-dúr szonatina,* J. S. Bach: *G-dúr gambaszonáta*, Händel: *g-moll gambaszonáta,* Rubinstein: *Brácsaszonáta,* Mendelssohn: *c-moll szonáta*, Szőnyi Erzsébet: *Francia szvit*

Versenyművek, koncertek

- Telemann: *G–dúr koncert*
- Vivaldi: *C–dúr koncert* RV 310, op. 3, no. 3
- Händel: *h–moll brácsaverseny*
- J. Chr. Bach: *c–moll brácsaverseny*
- Zelter: *Esz–dúr koncert*
- L. Mozart: *D–dúr koncert*
- Wagenseil: *Esz–dúr koncert*
- Stamitz: *F–dúr, A–dúr és D–dúr koncertek*
- Benda: *F-dúr brácsaverseny*
- Handoskin: *C-dúr brácsaverseny*
- Nardini: *e-moll koncert*
- Klengel: *G–dúr Concertino* (cselló–zongora átirat)
- Breval: *A-dúr concertino*
- Forsyth: *Brácsaverseny*
- Rolla: *Brácsaversenyek*
- Ph. E. Bach: *Brácsaverseny*
- Dittersdorf: *F-dúr brácsaverseny*
- Tartini: *Brácsaverseny*
- J. Schubert: *C-dúr brácsaverseny*
- Haydn: *G-dúr brácsaverseny* (trombitaverseny átirata)
- Vaňhal: *C–dúr koncert*
- Vivaldi: *G–dúr koncert*
- Haydn: *C–dúr gordonkaverseny* (átirat)
- Mozart: *D-dúr (Adelaide) koncert*

- Dávid Gyula: *Brácsaverseny*
- Brixi: *C-dúr koncert*
- Hoffmeister: *C-dúr brácsaverseny*
- Hoffmeister: *D-dúr brácsaverseny*
- Telemann: *G–dúr kettősverseny*
- K. Stamitz: *Sinfonia concertante hegedűre és brácsára*
- M. Haydn: *orgona-brácsa kettősverseny*

Kamarazene

- H. Purcell: *Fantáziasorozat három és több vonós hangszerre*
- J. Haydn: *baritontriók*
- J.W. Kalliwoda: *3 brácsduó* op. 178
- W.F. Bach: *három duett két brácsára*
- J. Haydn: *3 hegedű-brácsa duó*
- Leclair: 6 kétbrácsás szonáta
- Albrechtsberger: *6 vonóstrió*
- M. Haydn: *4 hegedű-brácsa duó*
- N. Hummel: *6 vonóstrió*
- Mozart: *2 duó hegedűre és brácsára*
- Mozart: *Esz-dúr (Kegelstatt) trió*
- Mozart: *Esz-dúr trió-divertimento*
- Beethoven: *2 vonóstrió* (op. 3, op. 9)
- Beethoven: *D-dúr Szerenád* (fuvola, hegedű, brácsa)
- Beethoven: *Esz-dúr (Pápaszem) duó* (brácsa, gordonka)
- K. Stamitz: *6 duett két brácsára*
- F. X. Sterkel: *3 duett két brácsára*

Feldolgozandó anyagmennyiség a tanterv ajánlásai alapján
(féléves beosztásban)

(Magasabb évfolyamokon az anyag terjedelme miatt a kisebb darabszám érvényes)

- Technikai gyakorlatok: általános technikát érintő gyakorlatok, ujjgyakorlatok, vonógyakorlatok, skálák, kettősfogások
- 20- 30- 40 gyakorlat
- 4-5-6 előadási darab
- 1-2 versenymű-tétel
- 4-5 szonátatétel (szólószvit is lehet)

4-5 Bartók duók vagy m4ás kamarazene

Bibliográfia

- Auer, Leopold (1926): *Graded Course of Violin Playing* – Carl Fischer, Inc., New York,
- Auer, Leopold (1960): *Violin Playing as I Teach It* (1920) – Lippincott, New York, – A hegedűjáték, ahogy én tanítom
- Auer, Leopold (1925): *Violin Master Works and their Interpretation* – New York
- Barsi, Ernő: *A szép hangzás és a jó zenei előadás problémája a hegedűjátékban* – Különlenyomat az „Embernevelés" című könyvből
- Bartók, Béla (1960): *44 hegedűduó* (W. Primrose brácsa átiratában) – Boosey & Hawkws, Inc., New York
- Bertalotti, Angelo (1950): *Ötvenhat solfeggio* – Közreadja: Forrai Miklós – Zeneműkiadó Budapest
- Bloch, József (1903): *A hegedűjáték és tanítási módszere* – Rozsnyai Kiadó Budapest
- Bloch, József (1903): *A hegedűjáték és módszertana „Tartini levele Maddaléna Lombardini-hez"* – Rozsnyai Kiadó Budapest
- Bloch, József (1966, 1975): *Hangsoriskola* op.5 I–II–III. füzet – Zeneműkiadó Budapest
- Bloch, József (1969): *Ujjgyakorlatok* op.16 – Zeneműkiadó Budapest
- Böhm, László (1961): *Zenei Műszótár* – Zeneműkiadó Vállalat Budapest
- Daróci Bárdos, Tamás (2010): *Kodály Zoltán és Bárdos Lajos* – Bárdos Szimpóziumok, 25 év – 25 előadás – szerkesztette: S. Szabó Márta, Debreceni Egyetemi Kiadó
- Dancla, Charles (1976): *Tanulmányok hegedűre* (brácsára) *második szólamkísérettel* (op. 68) – Editio Musica Budapest
- Devich, Sándor (2007): *Üzenetek* – Saját kiadás Budapest
- Devich, Sándor (1985): *Mi a vonósnégyes?* – Zeneműkiadó Budapest
- Dénes, László (2005): *Gondolatok a hegedűpedagógia kérdéseiről* – Tóth Aladár Alapítvány Budapest
- Dénes, László, Szászné Réger Judit, Németh Rudolf (1997): *Violin ABC* – Zeneműkiadó Budapest
- Dobszay, László (1991): *Kodály után* (Tűnődések a zenepedagógiáról) – Kodály Intézet Kecskemét
- Dobszay László (1984): *A magyar dal könyve* – Zeneműkiadó Budapest
- Dont, Jacob (1956): *Gradus ad Parnassum* – Harminc fokozatos gyakorlat hegedűre /brácsára, második hangszer kísérettel. op. 38 – Editio Musica Budapest
- Drumár, László (1933): *A művészi hegedűjáték és vonóvezetés alapelemei* – Kassa
- Farkas Anna (2009): *A tanári kiégés*. Oktatáskutató és fejlesztő Intézet
- Flesch, Carl (1929): *Die Kunst des Violinspiels* – Carl Flesch, Baden – Baden
- Flesch, Carl: *Skalensystem* – Stich und Druck C. G. Röder A. – G., Leipzig.
- Flesch, Carl (1911): *Urstudien für Violine* – Verlag von Ries/ Erler Berlin
- Galamian, Ivan (1978)**:** *A hegedűjáték és tanítás alapjai* – Zeneműkiadó Budapest; – Ivan Galamian (1962): Principles of Violin Playing and Teaching – Prentice-Hall, Inc., Englewood, New Jersey, USA Prentice-Hall, Inc.
- Gerle, Róbert (1987): *A hegedűgyakorlás művészete* – Zeneműkiadó Budapest; – Robert Gerle (1983): The Art of Practising the Violin – Stainer & Bell, London
- Geminiani, Francesco (1751): *The Art of Playing on the Violin*. Facsimile Edition, Edited, with an Introduction, by D. D. Boyden – Oxford University Press, London)
- Jankelewitsch, Jurij: *A „tartás" műveletei a hegedűjátékban* – fordította: Lengyel Gabriella – Zeneművészeti Főiskola, Budapest
- Harnoncourt, Nikolaus (1988): *A beszédszerű zene – Utak egy új zeneértés felé* – Zeneműkiadó Budapest
- Harnoncourt, Nikolaus (2002): *Zene mint párbeszéd* – Európa Könyvkiadó Budapest
- Havas, Kató (2004): *Tizenkét órás hegedűkurzus* – (ford. Simkó-Várnagy Judit) – magánkiadás
- Havas, Kató (2002): *A hegedűjáték új megközelítése* (ford. Simkó-Várnagy Judit – magánkiadás
- Havas, Kató (2001): *Lámpaláz* (ford. Forsmann Zsuzsanna) – magánkiadás

- Homolya, István (1972): *Zathureczky Ede* – Zeneműkiadó Budapest
- Ráth–Véghné Zipernovszky Mária, szerk. (1942): *Hubay Jenő hegedűtanítási módszere* – Hubay's Method of Teaching the Violin: edited by Mrs.Mária Zipernovszky Ráth Végh – Dr.Vajna and Bokor Press, Budapest
- Kovács, Géza – Pásztor, Zsuzsa (1990): *Az idegrendszer zenei foglalkozási ártalmai* Fővárosi Pedagógiai Intézet Budapest
- Kodály, Zoltán (1989): *A konzervatóriumi igazgatók koppenhágai tanácskozásán 1963. Visszatekintés III.* – szerk.: Bónis, Ferenc – Zeneműkiadó Budapest
- Kodály, Zoltán (1972): *Utam a zenéhez – Öt beszélgetés Lutz Besch-sel* – Zeneműkiadó
- Kovács, Sándor (1916): *Hogyan gyakoroljunk?* – Rózsavölgyi és Társa kiadása Budapest
- Kreutzer, Rodolphe (1960): *42 gyakorlat hegedűre* – Zeneműkiadó Budapest
- Kreutzer, Rodolphe (1929)**:** *42 Etüden* – Edition Peters Leipzig
- Kürschner, Emánuel (1934): *A hegedű játékmozdulatok funkcióinak ismertetése* – A szerző kiadása
- Lener (1935): *The Technique of String Quartet Playing* – J.&W. Chester LTD. London.
- Menuhin, Yehudi (1991): *Életreceptek* – Gondolat Kiadó Budapest, – Yehudy Menuhin (1986): Life Class – William Heinemann Ltd.
- Menuhin, Yehudi (1990): *Hat hegedűlecke* – B–A–Z megyei Közművelődési Módszertani Központ Miskolc – Yehudy Menuhin (1971): Six lessons with Yehudi Menuhin – Faber and Faber Ltd.
- Mosaingeon, Bruno (2014): *Menuhin-varázs* – Holnap Kiadó Budapest
- Mozart, Leopold (1887): *Gründliche Violinschule* – Dritte vermehrte Auflage Augsburg
- Mozart, Leopold (1998): *Hegedűiskola* – Mágus Kiadó
- Ottó, Péter (2007): *A mesterhegedűs – Kovács Dénes emlékezik* – Európa Kiadó, Budapest
- Országh, Tivadar (1954): *Brácsaiskola* – szerkesztette: Lukács Pál, Temesváry János – Editio Musica Budapest
- Dr. Pais Ella Regina (2014): *Generációs kihívások a szakmai tanárképzésben* – előadás, PTE Művészeti Kar
- Paksa, Katalin (1999): *Magyar népzenetörténet* – Balassi Kiadó Budapest
- Pincherle, Marc (1969): *A hegedű* – Zeneműkiadó Budapest – Le Violon par Marc Pincherle Presses Universitaires de France, Paris, 1966
- Plán, Jenő (1936): *Új módszerű elemi hegedűiskola* – Rózsavölgyi és Társa Budapest
- Pásztor, Zsuzsa (2000): *A lámpaláz legyőzése* – Muzsikáló Egészség Alapítvány Debrecen
- Rados, Dezső (1951): *A hegedűtanítás módszertana* – kézirat LF ZF Zenetudományi Osztálya Budapest
- Járdányi, Pál – Szervánszky, Endre – Sándor**,** Frigyes (1977): *Hegedűiskola* – Zeneműkiadó Budapest
- Sárosi, György (2011): *A hegedűjáték történeti, pedagógiai és módszertani háttere* – Debreceni Egyetemi Kiadó
- Schradieck, Henry (1974): *Ujjgyakorlatok hét pozícióban* – PWM Kraków
- Steinhausen, Friedrich Adolf (1902-03): *Die Physiologie der Bogenführung* - Breitkopf – Hartel Leipzig
- Szabolcsi, Bence (1974): *A zene története* – Zeneműkiadó Budapest
- Szende, Ottó – Nemessúri Mihály (1965): *A hegedűjáték élettani alapjai* – Zeneműkiadó Vállalat Budapest
- Szigeti, József (1974): *A hegedűről* – Zeneműkiadó Budapest; – Joseph, Szigeti (1969): on the Violin Cassel & Company Ltd. London
- Szilvay, Csaba and Géza (1996): *Little Rascals* – WSOY, Finland
- Szilvay, Géza (2000): *Singing and Rhythm Rascals* – Colourstrings International Ltd., London

- Szilvay, Géza (1981): *Colour Strings,* Fazer Music Inc. – Espoo, Finland (Violin ABC)
- Szilvay, Géza (1990): *Scales for Children* – Fazer Music Inc., Espoo, Finland
- Szilvay, Géza (2000): *Violin ABC,* A, B, C, D kötet – MSS, Sudbury: Colourstrings International Ltd., London
- Szilvay Géza (2009): Colour Strings alapkötetei: *Violin ABC,* A, B, C, D, valamint E, F kötetek. Fennica Gehrman Oy. 00121 Helsinki, Finland
- Tátrai, Vilmos (2001): *Hegedűszó alkonyatban* – Klasszikus és Jazz Kiadó Budapest
- Tóth Aladár (1926. 6): A *Waldbauer-Kerpely vonósnégyes hangversenyének kritikája* – Nyugat Zenei figyelő
- Varga, Tibor: *Ujjgyakorlatok* – kézirat
- Varró, Margit (1980): *Tanulmányok, előadások, visszaemlékezések* – Zeneműkiadó Budapest
- Varró, Margit (1989): *Zongoratanítás és zenei nevelés* – Zeneműkiadó Budapest
- Yu Fu-Nian-Schwanberger József (1997): *A TAIJIQUAN művészete* – Lunarimpex Kiadó Budapest
- Yang Jwing-Ming (2001): *Klasszikus Yang-stílusú taijiquan* – Lunarimpex Kiadó Budapest
- *Brockhaus Riemann Zenei Lexikon* (1984), A magyar kiadás szerkesztője: Boronkay, Antal – Zeneműkiadó Budapest
- Szabolcsi, Bence – Tóth Aladár (1965): *Zenei Lexikon*, Főszerkesztő: Dr. Bartha Dénes, Zeneműkiadó Budapest
- Atkinson, Rita L. Richard C. Atkinson, Edward E. Smith, Dary J. Bem, Susan Nolen – Hoeksema (2003, második, javított kiadás): *Pszichológia* (Osiris Kiadó Budapest,)
- *Fejlődéslélektani és pedagógiai pszichológiai szöveggyűjtemény* (1983):– Tankönyvkiadó Budapest,
- Benesch, Hellmuth (1994): *Pszichológia SH-Atlasz* – Springer Verlag Hungarica Kft. Budapest
- *Hegedűmódszertani szöveggyűjtemény* – Szerkesztette: Sárosi, György (1997) jegyzet, DE ZK,
- Polifon Könyvtár 1. *A külföld zenepedagógiai irodalmából,* Applebaum, Samuel: *Beszélgetések világhírű hegedűművészekkel* – LF ZF Budapesti Tagozata, Szerkesztő: Fülep Tamás 1991
- Polifon Könyvtár 8. *Hegedűjáték és hegedűpedagógia* – Összeállította: Fülep, Tamás, LF ZF Budapesti Tagozata, 1992

internetes források:

- lfze.hu /Nagy elődök, Zeneakadémia
- bmc.hu/ Magyar Zenei Információs Központ
- www. fidelio.hu

SZÉCHENYI 2020

MAGYARORSZÁG KORMÁNYA

Európai Unió
Európai Szociális Alap

BEFEKTETÉS A JÖVŐBE