

Karmesteri kézikönyv

- Biztosan karmester lesz a gyerekből. – mutatott házigazdám a 2-3 éves forma kissrácra, aki a hangszóró előtt kalimpált, nagyjából a felhangzó zene ritmusára.

Sokszor megéltem hasonló szituációt koncertjeim után idehaza és külföldön egyaránt, amikor meghívást kaptam az általam vezényelt zenekar, vagy operaház barátaitól otthonukba egy-egy vacsorára, koccintásra. Általában az ilyen meghívók többnyire zenerajongók, ritkán hivatásos zenészek. Legtöbbször kiderült persze, hogy az apuka, - egyébként civilben jól menő orvos vagy jogász is rendszeresen „vezényli” a vasárnapi ebéd után kedvenc darabjait a Berlini vagy a Bécsi Filharmonikusok élén.

Lelkes „karmestereink” tisztában vannak a különböző ütemmutatók irányával, sokszor partitúrájuk is van, és be is intik a legfontosabb szólamokat elképzelt zenekaruk élén.

A további beszélgetés során viszont gyakran kiderül, hogy bár koncertrajongók, - opera előadások és koncertek gyakori vendégei- azonban nem sokat tudnak arról mit is csinál valójában az a misztikus figura, aki kis pálcájával ott áll a zenekar előtt, maga egy hangot sem játszik, mégis az előadás után ő hajol meg a zenekar élén, ő róla beszél mindenki a szünetben, és a kritikusok is azt taglalják másnap, hogy mennyire, vagy mennyire nem voltak megelégedve a koncerten a pálcás kis ember elképzeléseivel.

Még meglepőbb tapasztalni, hogy sokszor hivatásos zenészek, énekesek sem tudják pontosan, mit is kell elvárniuk az előttük álló varázspálcástól. Ugyanarról a koncertről, ugyanannak a produkciónak a résztvevői is homlokegyenest másképp nyilatkoznak, sokszor kizárólag a személyes szimpátia alapján.

Ehhez már csak adalék, hogy az utóbbi időkben egyre több a szólista karriert felváltó, vagy amellet karmesterkedő művész, aki úgy véli, tanulás nélkül is lehet valaki karmester, elég, ha pálcát ragad, és a zenekar elé áll. Mivel ezeket a művészeket, mint szólistákat a zenekarok ismerik, és becsülik, eleinte el is nézik a hiányosságait, de később szinte valamennyien megkapják zenekartól, közönségtől és kritikusoktól egyaránt: - miért is nem maradtak a kaptafánál?

Pedig a karmesterség távolról sem ördögösség, a szakma alapjai könnyen elsajátíthatók mindenki számára, onnan már csak szorgalom, tanulás és zenei felkészültség, na meg egy jó adag szerencse és akár jó karmester is válhat valakiből.

Az alábbiakban megpróbálom felvázolni azokat a dolgokat, amelyeket egy karmester jó, ha tud, mielőtt zenekar elé állna.

Igyekszem úgy fogalmazni, hogy ez a kis könyvecske egy leendő karmester számára kézikönyv, és gyakorlókönyv, de a csupán érdeklődés szinten a karmesterséget meg ismerni kívánó laikus számára is hasznos olvasmány lehessen.

Kis történelem

Persze az, hogy szólisták kerüljenek a zenekarok élére nem új keletű, hisz maga a karmesterség kialakulása is így jött létre. Az együtt éneklők közül az egyik karjelzéssel irányította a többieket, hogy egy-egy kórusművet egyszerre tudjanak nagyobb csoportok előadni. (Hasonló módon irányítják ma is a kántorok a templomi kórusokat, vagy éppen a hívők énekét.)

A kisebb zenekarok még nem igényeltek karmestert, elég volt a koncertmester, vagy a számozott basszust játszó continuo játékos, aki gyakorta maga a zeneszerző is volt, tehát az éppen előadandó darabot jól ismerte. Néhány mozdulattal, a fejével, vagy akár egy kotta tekercsel beintette az együttest, tempót adva a zenének. (A kamarazenekarok döntő többsége mai korunkban is így muzsikál)

Amikor a zenekarok nagyobbá váltak, kibővültek énekesekkel, kórossal, esetleg még mindez szabadtéri ünnepségek alkalmával történt, már elengedhetetlen volt egy irányító személy, aki széles karmozdulatokkal, sokszor egy nagy bottal jelezte az ütemrészeket. Ha még a főleg fúvós zenekarok játék közben masíroztak is, az élükön úgynevezett tambour major lépkedett nagy díszes botját fel alá jártatva, hogy a bot végét a leghátul haladó is láthassa.

(Ez a fajta irányítás még napjainkban is látható hagyományos felvonulós fúvószenekari koncerteken.)

Volt mártírja is rögtön ennek a mesterségnek: Jean-Baptiste Lully, aki XIV Lajos felépülésére komponált Te Deumának vezénylése közben óvatlanul átszúrta lábát botjával. Sebe elmérgesedett, és a híres zeneszerző vérmérgezésben meghalt.

A mai értelemben vett karmester azonban nagyon távol áll ettől a főleg az előadás lebonyolításának megkönnyítésére szolgáló figurától.

A romantikus zene egyre inkább megkövetelte egy olyan személy jelenlétét, aki a lebonyolításon kívül az előadás mikéntjét is meghatározhatta. Ahogy a zene egyre személyesebb hangú lett, egyre inkább az érzelmek ábrázolását tűzte ki céljává, a hangszerelés egyre árnyaltabbá vált, szükségessé vált a személy, aki beállítja a hangszercsoportok arányait, személyes töltetet ad a partitúrában lejegyzett zenei folyamatoknak.

Bár a zeneszerzők egy része maga is kiváló karmester volt, -Mendelssohn, Liszt, Mahler, R. Strauss-, de némelyikük nem rendelkezett a megfelelő kommunikatív, vezetői képességekkel, vagy csak szívesebben bízta másokra műveinek előadását. Így például Wagner darabjait Liszt Ferenc, a szintén magyar származású Hans Richter, vagy éppen Hans von Bülow vitte sikerre.

Az utóbbi kettő már a tisztán karmester típusa. Míg korábban szinte minden koncerten kortárs darabok hangzottak el, a 19. század második felétől egyre inkább tért nyerne a műsorokban a korábban már bemutatott darabok ismétlései, megjelenik a mai értelemben vett repertoár. Egyre több nem zeneszerző karmester jelenik meg, akik mások darabjainak előadásával tűnnek ki.

Hamarosan észrevehető, hogy egy-egy jobb karmester kötődése egy város zenekarához sikereket hoz, így verseny indul a legjobbak megszerzéséért.

Ugyan ez a versengés még a mai napig tart, mégis a karmesterek fénykorát a Toscanini-Furtwängler-Eric Kleiber, majd a Karajan- Bernstein- Solti időszak jelzi.

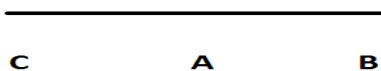
Mára ismét fordulatot vett a szakma iránya, mivel egyre inkább kizárólag a repertoárt játsszák a zenekarok, egyre kevesebb az újonnan írt darabok bemutatása. A zenekarok felkészültsége egyre magasabb, egyre kevesebb próbával képesek magas szintű koncerteket, előadásokat létrehozni.

Talán emiatt is nagy az igény a technikailag felkészült karmesterekre, akik gyakorlatilag minden zenei nüánsz megmutatására képesek, így egy jól képzett zenekar élén akár első olvasatra is koncert kész produkciót tudnak létrehozni.

Technika

Képzeljünk el magunk előtt egy síkot, és hogy szemléletesen tudjam elmagyarázni, álljunk egy aránylag magas asztal, vagy egy konyhapult elé. Az asztal lapja lesz az ütősíkunk, ezt ütéseinkkel különböző pontokban elérve adjuk meg képzeletbeli zenekarunknak az ütemmutató szerinti alapütéseket.

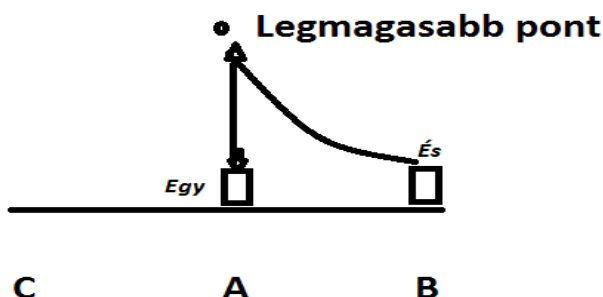
A síkon három meghatározó pont van. Pontosan magunk előtt, Tőlünk jobbra, és ugyanolyan távolságban balra egy. **(1. rajz)**



Mindannyian hallottunk már jazz együtteseket egy számot elkezdeni. Valaki közülük beszámol: egy-két-há-négy. Vagy egyszerűbben úgy is szoktak együttes éneklést elindítani, hogy: raj-ta, még rövidebben: **És...Egy.**

Ezeknek a szótagoknak a ritmikus tagolásával pontosan megadhatjuk a tempót, ha lassabban tagolunk lassabb, ha gyorsabban gyorsabb tempót adunk meg.

Ha tehát az asztallapra testünk középvonalától kb. 30-40 cm-re elhelyezünk egy kis poharat, és azt az **És**- szótaggal megragadva felemeljük és az **Egy** szótagra pontosan magunk elé helyezzük az asztalra, akkor már is megtanultunk egy úgynevezett felütést (auftakt-ot) vezényelni. Arra kell csak vigyáznunk, hogy a legmagasabb pontra annyi idő alatt érjünk, mint amennyi időt majd a pohár lehelyezésére kell fordítanunk. Ha hamarabb, vagy később ér le a pohár, mint ahogy ritmikusan az egy- szótagot kimondanánk, zenekarunk nem fogja érteni a tempót. (2. rajz)



Ezt a gyakorlatot addig végezzük, amíg bármilyen tempót plasztikusan meg tudunk osztani a legmagasabb pont és az asztal lapja között. A későbbiekben gyakorolhatjuk nehezebb és könnyebb tárgyakkal is, mivel a zene is lehet súlyosabb és könnyedebb, így megszokjuk, hogy mozgulatainknak máris nagyobb vagy kisebb súlyt adjunk.

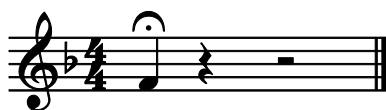
Somogyi László, a magyar karmesteroktatás megalapítója ezt merőkanállal és levestel szemléltette.

Mint amikor egy gyakorlott háziasszony levest mer, majd felemeli, és a tartalmát tányérunkba rakja.

Kaptunk is első mesterkurzusán mindannyian egy csokoládét, amelynek elején Hófehérke volt a törpékkel, amint egy levesestálból levest mér nekik.

Ütemmutatók

Nemcsak auftakt-ot tanultunk meg így vezényelni, és túl vagyunk a legnehezebb feladaton: zenekarunk egyszerre tud majd elindulni, de a megállással megtanultuk az első egységen való korona vezénylését is. (1. ábra)

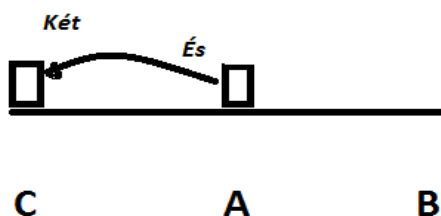


Ha azonban a pohár magunk elé helyezése helyett engedjük, hogy a pohár kezünkkel együtt felpattanjon egy laposabb ív mentén, és tőlünk balra 30-40 cm- re landoljon szem előtt tartva, mint korábban a felrepülés és a leesés tempójának a kiegyenlítését, akkor már is megtanultuk a második egységen lévő korona vezényletét. (2. ábra)



(gyakoroljuk: a felütéssel együtt **És - Két**) (3 rajz)

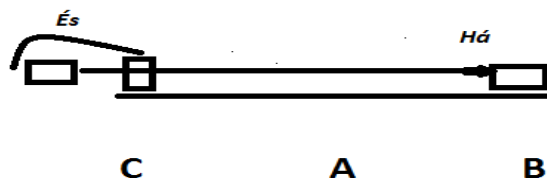
• Legmagasabb pont



Tovább is mehetünk. Ne álljunk meg a bal oldali pontnál, hanem ismét egy hosszú lapos ív mentén helyezzük a poharat vissza a jobb oldali kiinduló pontunkra.

A harmadik ütésünk ívének indításakor viszont fektessük el a poharunkat, és visszaérkezve a **B** pontra már fekvő tegyük le. (4. rajz)

• Legmagasabb pont

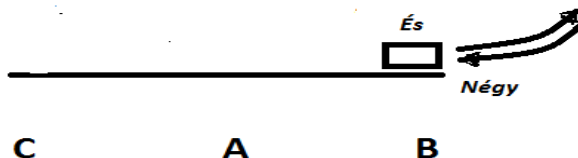


Ha itt megállunk, korona a hármon. (gyakoroljuk: **És- Há**) (3. ábra)



Ha nem állunk meg a jobb oldali ponton, hanem tovább lengünk jobb felé, mint egy inga és visszatérünk ugyanarra a jobb oldali pontra, majd ott megállunk, akkor megtaláltuk a negyedik korona vezényletésének megoldását is. (5. rajz)

• **Legmagasabb pont**



(gyakoroljuk: **És- Négy**) (4. ábra)



Ezek után már csak az először megtanult mozdulatot kell megismételni, és mint imádkozáskor: az Atyának a Fiúnak és a Szentlélek Istennek nevében meg is van a négy negyed vezényletésének a tudománya.

A zenekarok, ha tudják, hol az Egy könnyen tájékozódnak.

Fontos tehát, hogy a legmagasabb pontra ütemenként csak egyszer jussunk, és onnan a leütés határozottan lefelé induljon.

Ezen kívül még az auftakt felfelé törekvése a fontos.

Ne feledjük már most: a karmesterség nem más, mint auftaktok végtelen sora!

A zenében történő változásokat mindig elő kell készítenünk, erre a muzsikuskok figyelmét időben fel kell hívnunk. Legyen ez a változás tempóváltás, dinamika, karakter vagy bármi más.

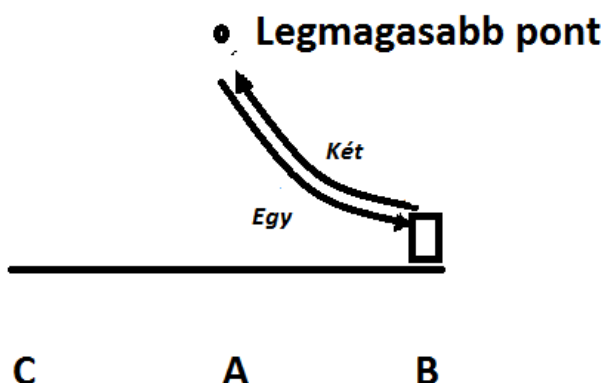
Egyszer hallottam egy „zeneértőt” nyilatkozni egy karmesterről, akit azért kritizált, mert borzasztónak találta, hogy mindig hamarabb megmutatta a zenei történéseket. Ennek a kritikusnak minden bizonnyal halvány gőze nem volt a karmesterség miértjéről.

És talán ezért is nehéz hangszer szólistából karmesterré válni, hisz egy jó hangszeresnek az éppen hangzó hanggal is dolga van: képeznie kell, meg kell szólaltatnia. A karmester a megszólaláskor már csak munkájának eredményét hallja, és mialatt a zenekar magát a hangot játssza, ő már a következő hangzást készíti elő.

Nem is sejtjük, hogy gyakorlatilag a karmesterség technikai részének egy jelentős részét már el is sajátítottuk.

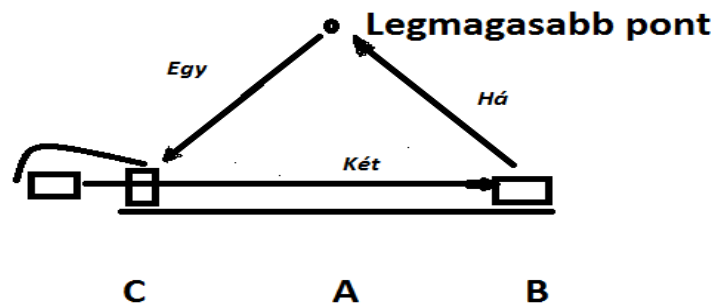
A különböző ütemmutatók más szinte semmilyen újat nem hoznak.

A kétütéses egység, a 2/4, vagy a lassú 2/8, az alla breve esetén poharunkat nem magunk elé, hanem a jobb oldali pontra helyezük vissza, (**6. rajz**)



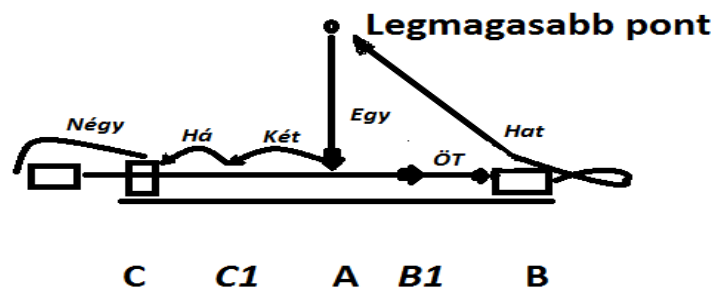
A háromütéses egység, a 3/4, a lassú 3/8 esetén poharunkat nem magunk elé, hanem tőlünk balra helyezzük le, majd jobbra megyünk.

Képzeltbeli poharunkat **C** és **B** pontok között ugyanúgy eldöntjük, mint azt a 4/4 esetében tettük (**7. rajz**)

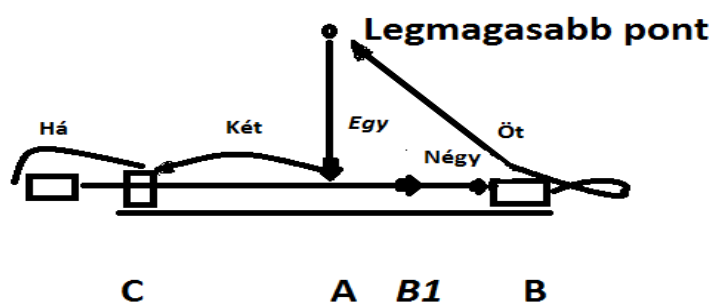
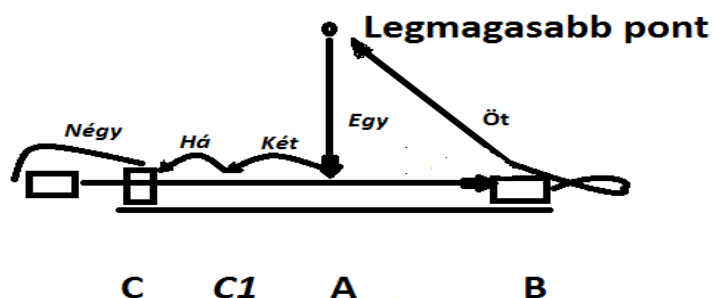


A hatütéses egységnél először magunk elé, majd az előző, kb. 30-40 cm távolságnak először a felére majd a szokásos bal pontunkra érkezünk, ugyanígy a jobb oldali távolságunkat is megosztjuk és a 4. ütés először csak tőlünk 15-20 cm-re jobbra landol, majd az 5. ütemegység érkezik a szokásos jobb oldali pontra.

A **C** pontot elhagyva itt is oldalra döntjük a képzeltbeli poharunkat. (**8. rajz**)



Az ötütéses egység attól függően, hogy 3+2, vagy 2+3 tagozódik, ötvözi a 4/4-nél, illetve a 6/4 -nél leírtakat. (9.-10. rajz)



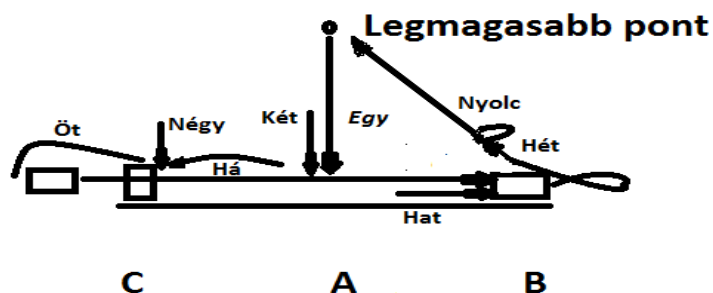
A többi ütemmutató már inkább az ütésismétléseken alapszik.

Ha a négy negyedét úgy vezénylem, hogy a magam előtt lévő pontról nem rögtön jobbra haladok, hanem még egyszer ugyanoda érkezem, és ezt minden ponton megismétlem, akkor 8 ütemegységet vezényelek.

Fontos, hogy az ismételt ütemegységek ne ugyan akkora mozdulatúak legyenek, mert ez a zenekarnak megnehezíti a tájékozódást.

Általában amúgy is a 8-ban való vezénylés inkább csak az együtt játék megkönnyítését szolgálja, a zene lüktetése a 4 fő súlyon van!

Ezt hangsúlyozzuk vezénylésünkkel is. (11. rajz),

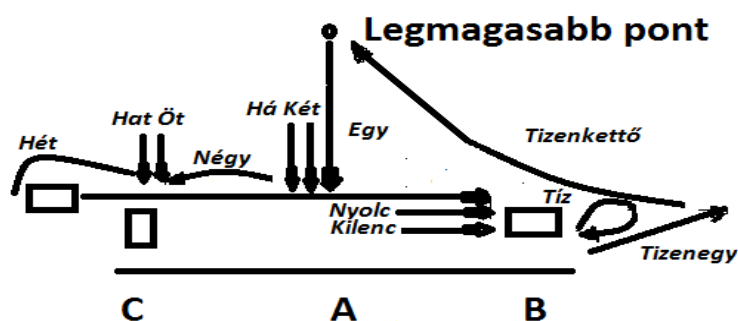


(gyakoroljuk az ismételt ütésekben való megállást is korona a 2., a 4., a 6., és a 8. negyeden.)
(5. 6. 7. 8. ábra)

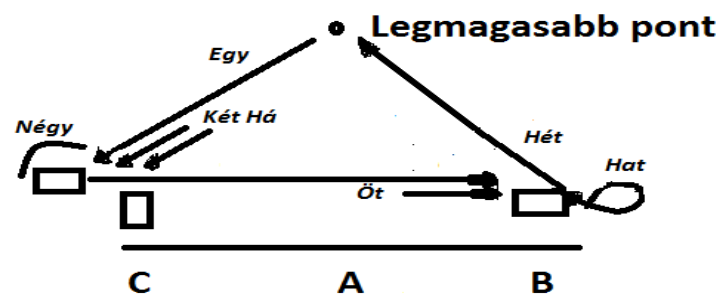
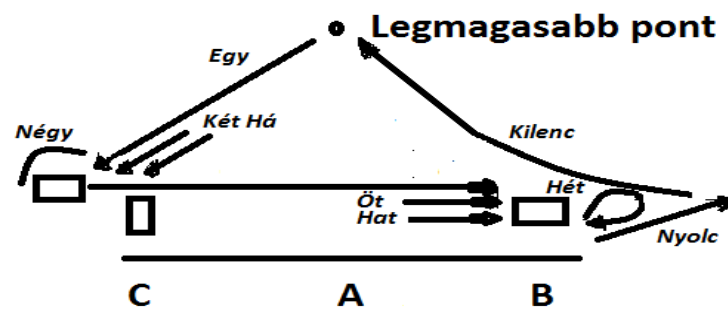


Innen rengeteg lehetőség van, de mind ugyanakkor a logikának a mentén.

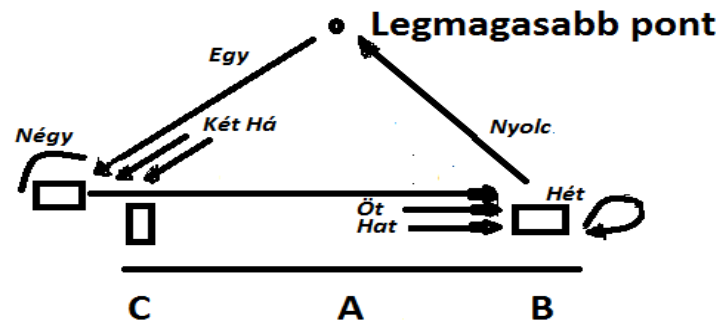
Ha 12 egységben vezényelünk, akkor a 4/4- minden ütés pontjára háromszor térünk vissza. A **B** pontra azonban így hatszor térnénk vissza, amely nehezen lenne követhető. Ezért célszerűbb a **B** pont körül egy háromütéses egységet vezényelnünk. (12. rajz)



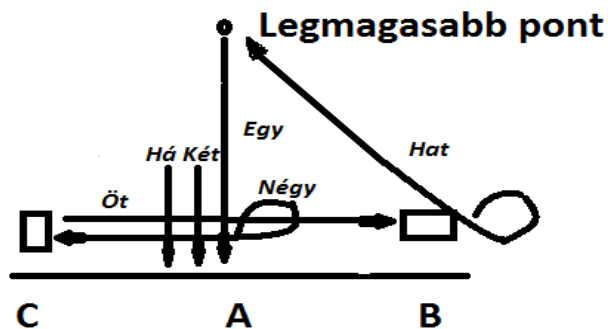
A 9- és a 7 egység a három negyed mentén halad, de az előbb leírtak alapján. **(13.-14. rajz)**



Természetesen találkozhatunk 15 egységgel is, amelyet az 5/4 mentén osztunk, de a 8 egységet is lehet például háromban vezényelni 3+3+2 ként. A dél amerikai zene jellegzetessége ez. (15. rajz)



A latin országokban a korábban leírtaktól eltérően ütik a hatütéses egységet. Az első hármat maguk elé ütik, mintha csak az első ütést osztanák, majd a 4-5-6-ot, mint egy egyszerű három nyolcadot ütik, először a bal pont felé, majd forgatva érkeznek a jobb pontra. (16. rajz)



Most már ismerjük a legbonyolultabb ütemmutatók vezénylésének a titkát is. Elég addig gyakorolni, ameddig nem kell az irányokra figyelni, és sohasem rontjuk el.

Az elején úgy gyakoroltuk a koronákat, hogy mindig visszatértünk az **És- Egy**-hez.

Még gyakorló karmestereknek is gyakran gondot okoz azonban, hogyan induljanak tovább egy korona után. Érdemes előbb poharunkkal tovább gyakorolnunk.

Induljunk az egyen lévő korona után tovább **És-Két**, majd így tovább. Fontos továbbra is a kettőt előkészítő szótagok és mozgás plasztikussága és ritmusa. Haladjunk tovább gyakorlatainkkal minden egységre. (9. ábra)



Ütősík

Unten bleiben und tief schlagen! - mondta a Bécsi Musikhochschule professzora, Karl Österreicher. Minél mélyebben van az ütősíkunk annál nagyobb súlya van mozdulatainknak.

Ez az amúgy bölcs mondás nyilván módosulhat az adott szituációkban. Az operai árokban nem vezényelhetünk nagyon mélyen, mert akkor az énekesek nem látnak, de nagyon magasan sem, mert akkor a zenészek nyaka törik ki. Az árokban amúgy is nagyon magas dobogókat szoktak használni, hogy a karmester jól látható legyen a színpad hátsó részéből is.

A magyar származású Reiner Frigyes, aki Fritz Reiner néven vált a világ egyik leghíresebb karmesterévé szinte észrevétlen mozdulatokkal dirigált. Az egyik böggös viccből távcsövet hozott, és azon keresztül nézte a maestrót.

Karajant is megtréfálták muzsikusai. Hosszú ideig szokása volt behunyt szemmel vezényelni. Egyszer egy próbán mozdulatára nem lépett be a zenekar. Kinyitotta a szemét, és azt látta, hogy a muzsikuskok mind becsukott szemmel ülnek előtte, és így természetesen nem látják a beintését.

Figyelmeztessenek minket ezek a történetek arra, hogy a karmester elsősorban a zenekar munkáját kell, hogy segítse!

Pálca

Ha poharainkkal eleget gyakoroltunk, készen állunk a pálca használatára is.

Ne feledjük, a pálca azért van, hogy kézfejük legkisebb mozdulatát felnagyítsa. Míg ujjaink csak pár centit mozognak, addig a pálca vége hosszúságától függően akár fél métert is. Így sokkal jobban látják majd a hátul ülő zenészek is a mozgást.

Itt kell kitérnünk az összehangolt mozgásra.

- Vezényelhetünk tisztán csuklóból, pálcavégünkkel így is elérjük majd előbb kitűzött pontjainkat.
- Nyomatékosításként mozgathatjuk könyökből is karunkat és a pálcát, így ütőpontjaink jóval távolabbra kerülnek majd. Ez esetben, viszont kapcsoljuk ki a csuklómozgást. A pálca meghosszabbodik alkarunkkal. A csukló csak pasztikusan követi a mozgást.
- Ha ugyanezt a válunk bekapcsolásával is kiegészítjük, akkor pálcánk már valóban nagy távolságokat ír majd le. Ezt csak egész különleges esetekben vessük be, mert különben nagyon zavaró lesz vezénylésünk, nem beszélve saját energiánk felesleges elpocsékolásáról.

Mind három mozgás típussal próbáljuk egyenletesen ütni pontjainkat pálcánk hegyével. Akkor jó, ha a pálca ütése egyenletes hangot ad.

A klasszikus vezénylés nem engedi a test, a láb és a fej használatát. Ezekről lehetőleg óvakodjunk is.

A Somogyi iskolában egy függöny mögött kellett vezényelni a karmester tanoncoknak. A függönyön egy lyuk volt, ezen keresztül dugta ki a karmester a csuklóját.

Bizonyos esetekben azonban nem zárható ki, hogy teljes lényünk részt vegyen az irányításban. Ne essünk azonban semmiképpen abba a hibába, hogy különböző testrészeink nem kellő összehangoltsága megtévessze a muzsikásokat.

A túlzásokba esett karmesterekről szórakoztató karikatúrákat készített Gerard Hoffnung. Okuljunk belőle!

Sok karmesternél nem tudják a zenészek a pálcára, a könyökre, vagy a fej bólintására induljanak.

Kérdezték Furtwängler zenéseit, honnan tudják, mikor kell indulniuk. A válasz: - Az alsó mellénygombnál kezdünk játszani.

Gondoljunk arra, hogy minden hangszeren csak lazán lehet jól játszani. Semmi olyat ne sugalljunk mozdulatainkkal, amely bemerevítheti muzsikusi kollégáinkat.

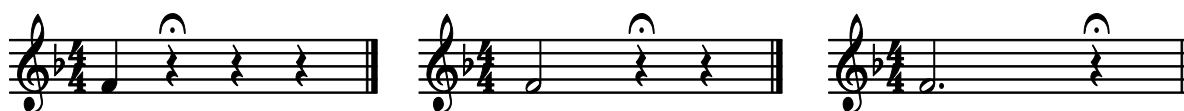
Az eddigi gyakorlatokat végezzük a bal kéz tükörmozgásával is, de már most gondoljunk arra, hogy míg a jobb kezünk az eligazodást szolgálja, addig a bal kezünk elsősorban a kifejezés eszköztárának a kiszolgálója. Legyünk képesek bármelyik pillanatban a bal kéz kikapcsolására a folyamatokból.

R. Strauss szerint: „A bal kéznek semmi köze a vezényléshez, helye a mellényzsebben van. Néha-néha használhatjuk egy-egy tompítóintésre, vagy más olyan jelentéktelen célra, melyhez egy futó pillantás is elégséges. Nem karral kell dirigálni, hanem füllel, a többi aztán magától adódik”

Úgy gondolom, csak a szemöldökönkkel is el tudunk vezényelni egy-egy ismertebb darabot, de azért nem gondolnám, hogy Straussnak teljes egészében igaza lenne.

Leintés

A bal kezünkkel gyakoroljuk, hogy az előbbi gyakorlatoknál egy-egy ütőpontra való megérkezéskor csukjuk be tenyerünket, mint ha egy legyet kapnánk el. Ez jelzi majd muzsikusainknak, hogy abba kell hagyniuk a játékot. (10. 11. 12. ábrák)



Előfordul a gyakorlatban, hogy nem ütésre maradnak abba a hangok.

Gyakoroljuk azt is, hogy előbb megérkezünk az ütőpontra, majd utána zárjuk a bal tenyerünket. (13. 14. 15. 16. ábrák)

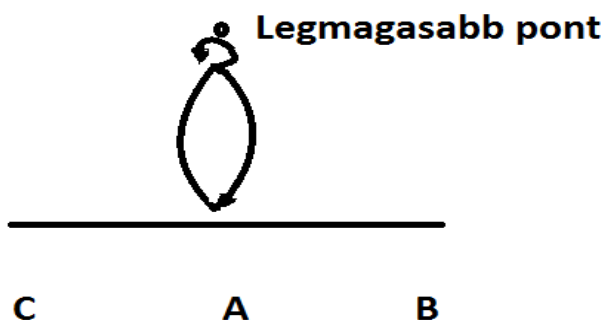


Fontos gyakorlat, hogy csak jobb kézzel vezényeljünk, és közvetlenül a leintés előtt csatlakoztassuk a bal kezünket a jobbhoz, hogy ezzel is felhívjuk a zenészek figyelmét, hogy valamilyen akcióra készülünk.

Aszimmetrikus ütemek

Persze a karmesterekre az igazi veszélyek az aszimmetrikus ütemekben leselkednek.

Már az egyben való vezénylés sem könnyű, Ezt a magunk elé helyezett pontból ismét fel, majd ismét leérkezve vezényeljük. Itt a pohár helyett inkább egy tűt képzeljünk el, amellyel plasztikus öltéseket hajtunk végre. (17. rajz)



A tű hegyét a legmagasabb pontban egy kis kör mentén lefelé irányítjuk, a legalacsonyabb pontban pedig felfelé fordulunk.

Többnyire az ilyen ütem mutatókkal ellátott darabokat azonban célszerű a zeneileg összetartozó ütemek szerint több ütemet átívelő egységekben vezényelni, de erről majd egy későbbi fejezetben szólok.

Ha a $3/8$ és a $2/8$ felváltva vezényeljük, akkor természetesen a $2/8$ öltései gyorsabbak lesznek.

(Nagyon sokat gyakoroljuk ezeket a változásokat. A függelékben található zenei részleteket tanuljuk meg kívülről és minél többet gyakoroljuk. A belső ritmusunknak a kezünkbe kell olnadnia, rá kell éreznünk a mozgások hosszítására és rövidítésére.)

Itt se feledjük, nekünk kell irányítani a zenekart, és nem rájuk vezényelni!

A $6/8$ kettőben történő vezénylése ugyanúgy történik, mint azt már a $2/4$ esetén láttuk.

Hol a zene?

Ne feledjük, a zene az ütésponatok között van, a karmesternek a pontok között mindig időt kell hagyni a pontok között felhangzó zenére.

Ezért is használjunk lehetőleg íveket ütéseink között, mert ezeket mindig egyszerűbb plasztikusan nyújtani rövidíteni.

A zene karakterén, a hangok számán, dinamikáján egy-egy frázis lekerekítésén, dinamikai felépítésén kívül még sok minden meghatározhatja az ütések módját és az időt, amelyet egy-egy ütés között hagynunk kell. A legtöbb zenét nem lehet, vagy legalábbis nem szabad metronómszerűen játszani. A karmester egyik fontos feladata, hogy kezében legyen a zenei anyag, hagyja, vagy éppen ne hagyja a tempó kisebb-nagyobb ingadozásait.

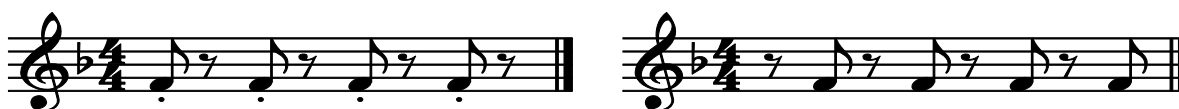
Ezen kívül viszont segítenünk kell a különböző ritmusok együtt játékát is. Különösen kényesebb belépések, együtt játékok esetén.

A triola, vagy a három egyforma nyolcad egy 3/8-os ütemben a legsimulékonyabb.

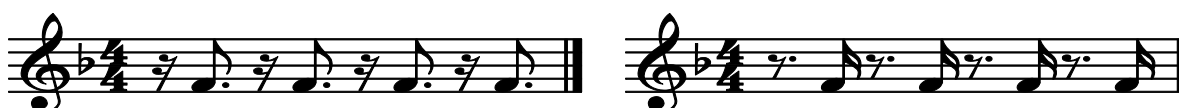
Gyakorlatilag, ha szabályos köröket írunk, abba mindenki kényelmesen játssza majd a nyolcadokat.

4 legato tizenhatodot is hasonlóan vezényelünk.

Nem úgy két lassú nyolcadot. Itt már egy hegyesebb ütés segít a taktus felének a megtalálására. (17. 18. ábra)



Ha egy tizenhatod szünet indítja az egységet és utána pontozott nyolcad jön, még hegyesebbnek kell lenni az ütésnek, míg ha ez fordítva van az ütésünk húzótabb. (19. 20. ábra)



Gyorsítás

A zenekar figyelmének felhívása után mozdulatainkat **kicsinyítve** gyorsabban érjük el az ütéspontokat.

Gyakorlatként ezt természetesen bármilyen mértékben végezhetjük, de zenével ez már nehezebb dió. Mindenekelőtt tisztáznunk kell, zeneileg hol engedi a zenei anyag az accelerando indítását, és milyen mértékben kell gyorsítanunk egy-egy új tempó, vagy karakter eléréséhez.

A mozdulat kicsinyítése meghatározó. Sok rutintalan karmester egyre nagyobb mozdulatokkal hadonászik gyorsításkor, és így inkább lassítja együttesét.

Piú mosso

A gyorsabb tempó felvétele hasonlóképpen történik: a figyelemfelkeltés után hirtelen és határozottan, de **kisebb mozdulatokkal** kezdünk gyorsabban vezényelni.

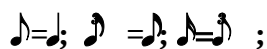
A zeneművek esetén legtöbbször valamiféle tempókapcsolat van a különböző részek között.

A tempó relációk felfedezése a felkészülés egyik fontos feladata!

Lehet ez az új tempó egy nyolcada a régi tempó egy negyedének, de egészen bonyolult összefüggés is, mondjuk: egy triola a régebbi tempóból az új tempó egy nyolcadával egyezik meg stb.

Gyakorlatként rendszeresen gyakoroljuk az alábbi leggyakrabban tempó átmeneteket.

(1. példasor)

 ;

Tanuljuk meg metronómszámokra is lefordítani az összefüggéseket.

Az első tempó $\text{♩}=60$ $\text{♪}=120$, az új tempó $\text{♩}=120$;

Az első tempó $\text{♩}=60$ $\text{♪}=180$, az új tempó $\text{♩}=90$;

Az első tempó $\text{♩}=60$ $\text{♪}=120$, az új tempó $\text{♩}=40$;

Segít, ha rendelkezünk Tempowatch- val, amely egy speciálisan kifejlesztett metronóm, amelynek segítségével saját tempónkat ellenőrizhetjük.

A speciális számlappal ellátott óra elindítása után 6 egységet vezényelünk, majd a hetedikre lezárjuk. A mutató megmutatja a tempót, amelyben üttöttünk. Evvel a szerkezettel ellenőrizhetjük magunkat, de segíthet a felkészülés folyamán is elképzelt tempóink lejegyzésére, bármikor történő reprodukálására. Sokszor panaszkodnak a zenekarok, énekesek, hogy még a jó karmesterek is hektikusan választják meg tempóikat. Ez nem csak technikai problémákat vethet fel a muzsikusok számára, de főleg az énekeseknél meghatározó lehet a levegőbeosztásnál. A stúdióban történő felvételeknél pedig egyenesen létszükség, hogy a különböző, részletekben felvett zenei egységek ugyanabban a tempóban legyenek, mert később csak így lesznek összevághatók észrevétlenül.

Lassítás

Ugyanúgy figyelemfelvétellel kezdődik, mint a gyorsítás. Folyamatosan növeljük a két pont közötti ívek intenzitását, szükség szerint növeljük a mozdulatainkat.

Természetesen itt is érvényes, hogy el kell döntenünk, melyik az a zenei pillanat, amely a lassítást sugallja, és, hogy a ritenuto milyen mértékű kell, hogy legyen.

Meno mosso

Ugyanúgy működik, mint a lassítás, a figyelemfelhívás után határozott lassabb és intenzívebb, húzott mozdulattal mutatjuk meg az új, lassabb tempót. Itt is meg kell határoznunk a tempó relációt.

Gyakoroljuk (2. példasor)



Itt is tanuljuk meg a metronómszámokat kiszámolni!

Az első tempó $\text{♩}=60$ $\text{♩}=120$, az új tempó $\text{♩}=60$;

Az első tempó $\text{♩}=60$ $\text{♩}=120$, az új tempó $\text{♩}=40$;

Az első tempó $\text{♩}=80$ $\text{♩}=240$, az új tempó $\text{♩}=60$;

Beintés

Téves azt hinnünk, hogy a zenekari zenész nem lép be, ha nem jelezzük a belépését.

Ezt az esetek túlnyomó részében nem is várják el tőlünk.

Számolnak, és figyelik a kollégák játékát, sokszor be is írnak egy-egy végződést a kottájukba, hogy könnyebben tájékozódjanak.

Mindazonáltal, minden zenész hálás, ha ráfigyelünk, és akár egy szempillantás erejéig jelezzük -legalább az első próbán- a helyet, ahol hosszú szünete után ismét játszania kell.

Lehet olyan hangszer csoport, amely egy-egy tétel során percekig, vagy akár egy fél tételben nem játszik, majd hirtelen kell csatlakoznia. Sokszor a szólamaikban nincs is kiírva, hány szünetet kell kivárniuk, sőt két belépésük között számos tempó és ütemváltás is van. Erről jó tudnia egy karmesternek, és ezeket a muzsikuskok belépésének külön figyelmet szentelnie, még akkor is, ha esetleg játszani valójuk nem a legfontosabb momentuma éppen a hangszerelésnek.

Tehát a karmesternek egyrészt segíteni kell a zenészek belépéseit, másrészt nyilván szem előtt kell tartania a legfontosabb események sorozatát a vezénylése folyamán. Ha minden pillanatban új és új akciót folytat, akkor eltereli a zenészek és a hallgatóság figyelmét is a zenemű egészéről.

Itt is igaz az: a karmester bízson zenészeiben!

Persze azért ne feledjük el, hogy a zenészek szeretik megtréfálni karmesterüket, sőt egyenesen leckéztetni. Ennek legjobb módja, ha egy muzsikusk nem lép be figyelve, hogy a karmester mikor kezdi hiányolni. Ezért, ha nem is int be a karmester, de az említett szemkontaktus abban is segíti, hogy nem ad teret az efféle tekintélyét aláaknázó játékoknak.

A beintés technikailag nem más, mint egy külön felütés adása a belépő muzsikusknak

Leintés

Leintésre nagyon ritkán van szüksége a muzsikusknak, hisz egy jól képzett zenekari zenész pontosan kiszámolja a leírt hanghosszúság alapján, mikor kell egy hangot abbahagynia. A leintést, amely balkezünk hessegető mozdulata egyébként is valami degradálót tartalmaz (na, elég legyen már!), amit nem szívesen lát a muzsikusk.

Igazán szükség akkor van rá, ha egy nagyobb csoportnak, vagy akár az egész zenekarnak együtt kell befejeznie egy tételt, egy hangot, akkordot.

Legyünk mindig határozottak. A leintésnek ugyanúgy legyen pontja, mint az ütésnek. Ha mi tudjuk, mozdulatunkkal mikor szüntetjük meg a hangzást, a zenekar is fogja érezni.

Sokszor látunk karmestereket, hogy több leintő kört is megtesznek, mire a zenekar abbahagyja a játékot.

Természetesen különféleképpen fejezhetünk be egy hangot, vehetjük el puhán vagy határozottan.

Ennek megfelelően bal kezünk mozdulata is lehet kérlelhetetlen, vagy puha, de érzékeltethetünk egy súlyos akkord kicsengését is.

Bizalom önmagunkban, avagy kényes indítások

Nem beszéltünk még a kezdő karmesterek réméről, a súlytalan kezdésről.

Egy nyolcad felütés negyedes ütemjelzéssel, vagy még nehezebb három tizenhatod egy tizenhatod szünettel. Gondoljunk az Egy kis éji zene utolsó tételének, vagy Beethoven 1. szimfóniája 4. tételének bevezetője után a felfutás indítására. (21. 22. ábra)

Rondo
Allegro

The image shows two staves of music for a Rondo in Allegro tempo. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first system contains measures 1 through 5. Measure 1 starts with a piano (p) dynamic. The second system contains measures 6 through 10. Measure 6 starts with a piano (p) dynamic. Measure 10 ends with a first ending bracket and a repeat sign.

Allegro molto e vivace $\text{♩} = 88$

The image shows two staves of music for a piece in Allegro molto e vivace tempo. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first system contains measures 1 through 4. Measure 1 starts with a piano (p) dynamic. The second system contains measures 5 through 8. Measure 5 starts with a piano (p) dynamic. Measure 8 ends with a first ending bracket and a repeat sign.

Még nehezebb egy forte indítása ütemegy után, mint Beethoven 5 szimfóniája nyitótételének, vagy R. Strauss Don Juan-jának indítása. (23. 24. ábra)

Allegro con brio $\text{♩} = 108$

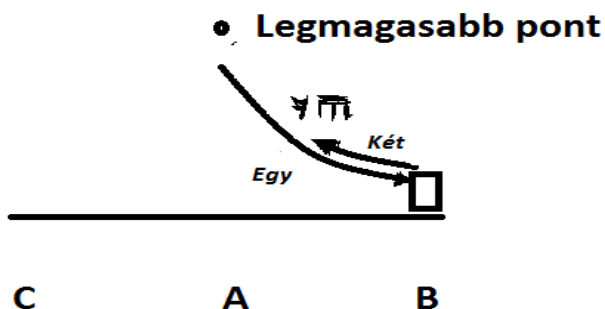


Ezek a tételek nagy koncentrációt igényelnek, és klasszikusan azok a darabok, ahol egy karmester nagyot bukhat, hisz a zenekar szinte csak rá hagyatkozva tud egyszerre elindulni.

Ezekben az esetekben mindenekelőtt magunkban kell hinnünk, és magabiztosan, határozottan, megkérdőjelezhetetlenül indítanunk. A zenekarnak így nincs más választása, mint követni mozdulatainkat.

Az említett darabok indítására mind más és más trükk vonatkozik.

Az Egy kis éji zene utolsó tétele előzmény nélkül indul. Itt, és hasonló ritmikus helyeken célszerű egy taktust tempóban eléadni úgy, hogy az **Egy**-nek ne legyen pontja, nehogy valaki belépjen, viszont a **Kettő**-nek határozott pontot kell adni, hogy a zenekar tudja hol, és az előzményekből, hogy milyen tempóban kell indulnia. Természetesen a vonósoknak is késznek kell lenniük, hogy húrrol, együtt indíthassák a tételt. (18. rajz)



A Beethoven 1. szimfónia esetében más a helyzet, itt a tizenhatod szünet után induló tizenhatod felfutást egy korona után kell beintenünk. Az ilyen esetekben a legcélszerűbb a leintésnek tempót adni, a bal kezünk ritmikus leintésével együtt indítjuk jobb kezünk előbb leírt súlytalan egyjét, majd a határozott kettőnkre már is indulhat a zenekar, akik ezek után nemcsak a mikort, hanem a tempót is értik majd. Persze itt is készen kell lennie mindenkinek a spiccato húrról történő indítására.

A 4. tétel lassú bevezetője, a különböző ritmusaival egyébként remek gyakorolni való hasonlóan H. Scherchen a függelékben bemutatott példájához.

A R. Strauss Don Juan indítása egyike a legnehezebb karmesteri feladatoknak.

Olyan határozott induló pontra van szükség, amelyre mindenki bemelegedik majd lépni. Meg kell határozni a tempót is, de időt is kell hagyni az összes hang, (ráadásul nem is könnyűek) eljátszására. Ráadásul a tizenhatod szünet után induló hét tizenhatod után fél kotta belépése van a rézfúvóknak, amelyet a megfelelő pillanatban kell tudniuk egyszerre megszólaltatni. Mindezt kettőben, alla breve.

A megoldás itt is az önbizalomban és a határozottságban rejlik.

Nagy energiákat összpontosítva olyan auftaktot kell adni, mintha mindenki súlyra érkezne, egy nagyon határozott megérkező ponttal, majd húzva előkészíteni a fúvósok belépését, a húzást úgy kell irányítanunk, hogy abba beleférjen a hét tizenhatod. A fél kotta után még egy pontos auftaktot kell adnunk a 2. ütem triola indulásának is. De a nehézségek itt még nem érnek véget. Bár ha jól csináltunk mindent, a zenekar itt már érzi a tempót. A pontosított nyolcadnak is együtt kell azonban indulnia mind a 3. ütem felütésére, mind a negyedik ütemben. Az ötödik ütemben is pontosan kell hoznunk a marcatókat. A 6. ütemben kell, hogy elég ideje legyen a zenekarnak a hangok eljátszására A 8. ütemben pedig nem szabad

megakasztani a súlytalan ütemrészekre érkező forte akkordokat. Csak akkor eresztethetünk ki egy kicsit, amikor megszólal Don Juan tette kész témája, innen egy darabig a zenekar nélkülünk is biztosan és szívesen játszik.

A Beethoven 5. szimfónia ehhez képest sokkal egyszerűbb technikai feladat.

Nehézséget az jelent, hogy eldöntsük a két három nyolcadot tartalmazó ütem milyen tempóban induljon. Lassabban, mint a 6. ütemben induló motívum, vagy sem.

A módszer, ugyanaz, mint a Don Juan esetében volt. (Ha nem akarjuk az első ütemet lassabban, mint az alaptéma, akkor a 2. ütem helyét tempóban határozottan kell mutatni.

A 3. ütem, hasonló az első ütemhez. A leérkező **Egy** lesz egyben az előző hang vége.

Ne feledjük az 5. ütemet leütni! A két indulás abban különbözik egymástól, hogy a második egység két ütem helyett háromból áll.

Mivel a 6. ütem piano-ban indul, ezért a hosszú hangot le kell inteni. Előtte azonban figyeljük, és várjuk meg, hogy a vonósok megforduljanak vonóikkal, és a vonó megfelelő pontjára érkezzenek, ahol a 6. ütem három spiccato nyolcada könnyen ugrik majd a húron.

Itt ugyanaz a módszer alkalmazható, mint amelyet a Beethoven 1. szimfónia 4. tételében is használtunk. A bal kéz leintés egyben a jobb kéz súlytalan megelőlegező ütése is, amelyet a tényleges ütem határozott ponttal ellátott ütése követ. Itt fokozottan ügyeljünk, hogy a megelőlegezett taktus ne legyen ütemnek értelmezhető, mert ez megzavarhatja a később belépők számolását.

Lovaglás

Nem tudom megállni, hogy ne szóljak egy hasonlóságra, amely talán jobban megvilágíthatja a karmester és a zenekar viszonyát. Talán nem gondolnánk, de ez a hasonlóságot a zenétől oly távol álló lovaglásban találjuk.

Amikor egy lovas egy idegen lóhoz lép, a ló igen figyelmesen, minden idegszálával leendő lovasára figyel. Menekülő állatként meg kell értenie, mire számíthat. Már hamarabb is, de amikor lovasa a hátára ül, egyszerűen csak csavar egyet fülein, és máris érzi ki az úr.

A jó lovas probléma nélkül indítja el észrevétlen jelekkel az idegen lovat is, a lónak eszébe sem jut ellenszegülni, míg a rossz lovas rúghatja, rángathatja az állatot, ha az akarja, meg sem mozdul, és a maga fél mázsájával biztosan ő lesz a győztes a küzdelemben.

Így kell a karmesterségről is gondolkodnunk.

A személyiség mögötti tudás adta magabiztosságot, az alázatot, vagy a másiktól való tiszteletteljes tartást is megérzi a zenekar. Az első beintésnél meg már pontosan tudja a zenekar, mire számíthat. Magára van-e hagyatva, vagy vezetik, segítik a muzsikálását.

Nagyon felemelő érzés, amikor egy ló, vagy egy zenekar átadja magát vezetőjének, és megbízik lovasában, karmesterében.

Mint már korábban írtam, a változásokat is a lovagláshoz hasonlóan hozzuk létre.

Lovagláskor a figyelemfelhívás (a száron fél felvétel) után határozott, de alig látszó csizma, derék segítséget nyújtunk, és lovunk máris új jár módra tér át, gyorsul vagy lassul, elindul, vagy akár megáll.

Mire van szüksége egy zenekarnak?

A technikai bevezető után térjünk rá a számomra legfontosabbnak ítélt kérdésre: mire van szüksége egy zenekarnak?

A legkevesbé sem a folyamatos, metronómszerű tempó mutatójára.

Legyünk mindig tisztában vele, hogy velünk szemben olyan felkészült muzsikusok ülnek, akik nagyon sok kiválasztódás után, a legjobb zenészekből kerültek ki. Sokan közülük évek, évtizedek óta ülnek zenekarban, szakmájuk csínját-bínját ismerik.

Ne tévesszen meg senkit, hogy esetleg néhányan kevésbé motiváltak tűnnek.

A zenészek tudnak tempót tartani, és egymást hallgatni.

Miután egy-egy rész tempóját, dinamikáját, karakterét megadtuk, vissza is vonulhatnánk, a következő változásig szinte senkinek nincs ránk szüksége.

„Nem is kellene vezényelnünk, de azt tempóban” mondták tanáraink szellemesen, magyarul engedjük a zenészeket muzsikálni, ne akarjunk mindenáron főszereplővé válni, és főleg ne zavarjuk őket.

Pontosan kell azonban tudnunk, mikor kell majd ismét beavatkoznunk.

Addig foglalkozzunk a többi eldöntendő kérdéssel:

- Milyen hanghosszúságokat szeretnénk?

Sok szerzőnél nem eldöntött kérdés, és nem is konzekvens, hogy egy negyedtet pl. kitarva, vagy röviden kellene játszani. Sokszor ugyanazon a ponton az egyik hangszer negyedtet játszik, míg a többiek nyolcadot szünettel. Van, ahol ugyanazt az állást egyszer különböző kötőívekkel látja el a szerző, a hasonló helyeken pedig másfajta frazeálást talál a muzsikus. Mahlernél, Puccininál például gyakori, hogy szerzői szándék szerint másképp kötik a hangokat a fúvósok, mint a vonósok. Náluk ez szerzői elhatározás. Mindenesetre a jó zenekari zenész tudni akarja a hang hosszúságokat, és erre, ha mi nem térünk ki, rá is fog kérdezni.

Miután sokszor oldalakon keresztül nem kell a tempóba beavatkoznunk, bal kezünk segítségével szuggerálhatjuk pl. a hanghosszúságokat a zenészeknek, akik ha lereagálták jelzésünket, a hasonló helyeket valószínűleg automatikusan így fogják játszani. A bal kéz szolgálhat erre. Horizontális húzása hosszú hangot jelent, míg vertikális rövid leütése rövidet.

- A zenészszerzők többsége nem jelzi a fúvósok levegővételét.

A zenekari művészek ezt rutinszerűen megoldják ugyan, de ha a zene megköveteli, hogy a különböző hangszereket a levegőket egyszerre, vagy dallamukban azonos helyen vegyék, erre szintén fel tudjuk hívni figyelmüket. Bal kezünket kissé megakasztva (fél leintés), időt hagyunk a levegővételre.

- A frázisok kidolgozásának van egy természetes dinamikája. Bal kezünkkel szintén irányíthatjuk a dallamvezetést és a dinamikát húzva bal kezünket tenyérrel kissé felfelé a csúcspont irányában, majd ellenkezőleg, quasi csitítva a zárás irányába.
- Fontos, hogy a dinamikát is irányítsuk. Egy általános fortéban is vannak kevésbé fontos, vagy túl hangos szólamok. Ezeket szemafor-szerű bal kézzel direkt rájuk nézve tudjuk lejjebb venni, miközben jobb kezünkkel a többieket akár serkentethetjük is.

Itt is fontos a megelőlegezés. Ha egy rézkart nagy vehemenciával beintünk, és ők ezt követve meg is szólalnak forte, már csak rádióztatni tudunk, amelynek pedig már semmi hatása nincs.

Viszont a forte hangzás megszólalásait is tudjuk differenciálni. Bal kezünk mutató és hüvelykujját összetéve határozottan a megszólalókat sforzato játékmódra sarkalhatjuk, míg ha bal kezünket ezután visszavesszük, máris a diminuendót is elvezényeltük.

Természetesen ezen effektusok vezénylését mindenkinek magának kell kitalálnia, fontos az, hogy figyelmes zenekarunknak apró jeleinkkel minél több információt megelőlegezve át tudjunk adni, így nem veszünk értékes próbaidőt a hosszú, körülményes szövegeléssel. A zenészek is hálásak lesznek, hogy a zenélés felfüggesztésével nem vesznek el a játék koncentrációját. Ha jól dolgoztunk, munkánk eredménye nem csak a létrejött hangzás, de látni fogjuk, hogy sokan ceruzát ragadnak, és jelzéseinket ugyanúgy beírják, mintha azokat szóban mondtuk volna el.

Abban az esetben, ha nem tudtuk megmutatni mondanivalónkat előszörre, sokszor jobb, ha másodszor is kísérletezünk vele, mielőtt beszélni kezdenénk. Egy olyan instrukció, hogy játsszuk el ismét A betűtől és kérem, figyeljenek a hanghosszúságokra, amelyeket mutatok, sokszor többet ér, mintha elkezdjük sorolni melyik hangszer, milyen hosszan játssza a különböző ütemekben a hangokat.

Ilyenkor a legtöbb probléma már megoldódik abból adódóan is, hogy a zenészek koncentráltan a hanghosszúságokra fognak figyelni.

Ezek után elég lesz valószínűleg néhány keresztkérdésre válaszolni, és helyére kerül minden.

Persze fontos, hogy nagyon pontosan igyekezzünk meghatározni mit is szeretnénk.

Például sokszor meg tudjuk pontosan fogalmazni elképzelésünket akár olyan egyszerűen is, hogy minden negyed legyen rövid, mintha nyolcad lenne.

Fontos, hogy mondanivalónkat hangosan, mindenki számára érthetően mondjuk el. A hangzásból induljunk ki, ne otthon határozzuk el, mit fogunk mondani. Előttünk is jártak már karmesterek a zenekarnál, lehet, hogy a kotta már ki van javítva, vagy természetes ösztönüknél fogva a zenészek eleve például röviden fogják a negyedeket játszani. Ilyen esetben egy, a korábban leírt instrukció örökre aláássa tekintélyünket.

A karmester személyes adottságai

Leszögezhetjük, hogy vannak tulajdonságok, amely nélkül nehezen elképzelhető, hogy valaki karmester legyen.

Elsőként talán a vezetőszemélyiséget említeném. Biztos nem lesz karmester egy döntésképtelen, zárkózott személyiségből, aki nem mer emberek előtt megnyilatkozni.

Itt mesélném el egy élményemet. Amikor megkérdeztem a Berlini Filharmonikusok egyik koncertmesterét, aki sokat játszott Carlos Kleiberrel, hogy szerinte mi volt Kleiber titka? Erre ő szemrebbenés nélkül azt válaszolta: Olyan bizonytalan és elesett volt, hogy mindannyian szerettünk volna neki segíteni.

Aki látta Kleibert próbálni, az tudja, hogy ez nem igaz. Nagyon tudta, hogy mit akar, és ezt bár nagyon egyéni stílusban, de nagyon konzekvensen és akaratosan véghez is vitte. El tudta azonban érni, hogy a muzsikusként úgy érezték, mintha segítenék a karmestert egy közös ügy érdekében. Ez tette Kleibert sok más mellett naggyá.

Biztos, hogy jó szervező készség is szükséges. Nem csak a próbákat kell beosztani, de főleg operák esetén a próbára szükséges énekeseket, a felvételeken, pedig az egymás után felveendő részeket, az ahhoz szükséges előadó apparátust is, de erről majd később.

Vannak jobb és rosszabb mozgáskoordinációjú karmesterek, elegánsabbak és kevésbé, jóképűek és nem. Bár azt hinnénk ezeknek az adottságoknak is fontos szerepe van egy karmester elismertségében, de mégis a számtalan ellenpélda mutatja, hogy igazán még sem meghatározó.

A kommunikatív képesség annál inkább. Egy karmesternek nemcsak az előadó apparátussal kell megtalálnia hangot, de ma már nélkülözhetetlen, hogy a szponzorokkal, politikusokkal, menedzserekkel, a közönséggel is képes legyen szót érteni.

Egy jó adag pszichológia is a dirigens munkájához tartozik. Tudnia kell, meddig mehet el elképzelése megvalósításáért. Éreznie kell, a muzsikusként fáradtságát, a húrt, amit feszíteni lehet, de túlfeszíteni soha. (Erről is majd egy külön fejezetben beszélek.)

Egy biztos, hogy senki sem lehet tökéletes, sok tulajdonsággal rendelkezhet, és sokkal nem. Az egyik erősség helyettesítheti a másik gyengeséget.

Van azonban néhány dolog, amely mégis mindennél meghatározóbb. A muzikalitás, alázat a zeneszerzők által lejegyzett művek iránt, a zene ismerete, és az előadandó mű a lehető alapos tudása. Ráadásul az utóbbiak, amelyek a legjobban fejleszthetők, sok- sok szorgalommal, ha kell megszállottsággal.

Sok hangszeres művész nyilatkozza, hogy azért választotta hangszerre helyett a karmesterséget, mert unta a gyakorlást. Ez egyrészt igaz, hisz egy karmesternek a technikai tudás elsajátítása után gyakorlatilag nem kell a vezénylést gyakorolnia. Mégis nyugodtan állíthatom, hogy kilóra mérve nincs olyan hangszeres szólista, akinek több zenét kellene megtanulnia, mint egy karmesternek.

Csak az menjen karmesternek, aki indíttatást érez, hogy egész életét tanulással, művek alapos tanulmányozásával töltse.

Férfi vagy nő?

Egyik nagy karriert befutott női karmesternek az unokaöccsét mindig elvitték a nagynéni előadásaira, koncertjeire. Az egyik szünetben találkoztak egy ismerőssel a büfében, aki megkérdezte: - Te is karmester leszel, ha nagy leszel? A fiú szemrebbenés nélkül válaszolt: - Dehogyan! Az olyan női dolog.

Korábban elképzelhetetlen volt, hogy nő karmester lehet, de hát a zenekarokban sem voltak női muzsikusok. Mára világossá vált, hogy semmi olyan nincs ebben a mesterségben, amit egy hölgy nem tudna maradéktalanul magas szinten elvégezni, ha rendelkezik a karmesterséghez szükséges adottságokkal.

Az előbbieken már beszéltünk a különböző technikai elemekkel, most inkább térjünk rá a legfontosabbra: a felkészülésre.

A partitúraolvasás

Természetesen nem a hangok elolvasását szeretném itt tárgyalni.

Ez alapkövetelmény a transzponáló hangszerek biztos olvasásával egyetemben. Nyilván, ha valaki jól zongorázik, előnyben van, de gyengébb pianisták is képesek vázlatokat játszani a partitúrából, ahol a legfontosabb mozzanatokat képesek összejátszani. Valószínűleg a zongorán nem játszó is képesek lehetnek a szólamokat valahogy összehallani. Mindenkinek legyen magánügye, hogy ezt hogy csinálja.

Mielőtt rátérnénk a minket érdeklő részre, ismét tisztáznunk kell, hogy egy zenekar mit is vár el a karmestertől, melyek elsősorban azok a részletek, amelyeket egy karmesternek a partitúra olvasás során tudatosan is tisztáznia kell.

Tempó A zenekar előtt nem lehet kísérletezni. Pontosan kell tudnunk, hogy egy darabot milyen tempóban szeretnénk vezényelni. Nagyrészt adva vannak a szerzők előírásai, jobb esetben metronóm számokkal is ellátva. Nem biztos, hogy a metronóm számok játszhatók, de mindenesetre támpontot adhatnak. Legfőbbképpen a tempórelációk megértésében lehetnek segítségünkre, amennyiben a szerző a tempóváltozást is ellátja metronómjelzéssel.

Mindenképpen tisztázzuk magunkban, hogy a kisebb nagyobb lassításokat, gyorsításokat milyen mértékűre képzeljük.

Lényeges a gyorsítás és a lassítás indításának pontos helyét is tisztázni. Ez a legtöbb zeneszerzőnél nem pontosan van lejegyezve, általában egyszerűen az ütem elejére, közepére írják ki.

A zenét mindig a frázisok tempó karakter váltásánál tudjuk megmozgatni, vagy lassítani. Ha egy új zenei karaktert a régi tempóban kezdünk el vezényelni, a reményeink odavesztek, hogy eredménnyel tudunk közbeavatkozni.

Ugyanez érvényes olyan tempóváltásokra is, ahol nincs semmilyen tempóreláció.

Ez a zenészek tempóérzete ellenébe hat, és ezért nagyon nehezen végrehajtható.

Ha nincs közvetlen reláció a két tempó között, sokszor egy kis gyorsítás, vagy lassítás segíthet a természetes átmenet elérésében.

Ide tartozik a tempó túlságos lelassítása, vagy gyorsítása a tempóváltás előtt, így szintén elvesztjük a megfelelő tempóérzet fenntartását, az új tempóérzet kialakulását.

Addig kísérletezzünk, ameddig az adott darab tempóit úgy tudjuk magunkban végigképzelni, hogy abban minden részlet az általunk elképzelt módon előadható legyen.

Ha van tempowatch-unk, akkor könnyen ellenőrizhetjük tempónkat, azt be is írhatjuk kottánkba.

Ha másnap is ugyanazt a tempót képzeljük el, akkor már közel állunk ahhoz, hogy tempó elképzelésünk egy darabról letisztult legyen.

Próbáink után ismét ellenőrizzük a tempónkat, hisz a zenekaron - főleg eleinte- azért gyakran módosul majd a tempóérzetünk. A zeneszerzők tempó elképzelései is azért irányadóak csak, mert a zenekari hangzásnak nehézkedése van. Más egy tempó fejben, és más zenekarral.

Még a terem akusztikája is módosít majd a metronómszámokon. Érdekes módon viszont a tempóreláción nem.

Dinamika Egy klasszikus partitúrában általában általános dinamikát találunk piano-tól fortéig. Később már pp-t és ff-t, esetleg mf-val színezve. Még később megjelenik a ppp, a mp a poco forte stb. Minden zenész tudja azonban, hogy ezek a dinamikák csak hozzávetőleges információt tartalmaznak.

Egy kíséret forte dinamikája nyilván kevesebb kell, hogy legyen, mint egy dallamé, nem beszélve egy tartott pedál hangnál.

Egy trombita fortéja sem lehet olyan erős, mint egy hegedű szólistáé. És nagyon fontos, hogy egy tonika sem lehet olyan hangos, mint az előtte lévő domináns, vagy különösképpen egy váltó- vagy mellékdomináns.

Egy fontos ellenszólam, nem lehet olyan halk, mint a kíséret többi része. stb.

A karmester legfőbb dolga, hogy a zenekar színeiben rendet tegyen. Természetesen zenészeink jól ismerik a különböző stílusokat. Egy trombitás kis valószínűséggel fogja forte játszani egy Mozart menüett kísérő szólamát, de az már ízlésünk és elképzelésünk dolga, hogy az arányokat hogy választjuk meg, melyik hangszeret emeljük ki, vagy szorítjuk vissza, és mennyire.

Frazeálás A zeneszerzők a zenetörténet folyamán egyre pontosabban igyekeztek meghatározni a hangok hosszúságát, a legato íveket, sokszor a levegővétel helyeit is, de ezek, főleg a korábbi szerzők esetén nem precízek, és még a darab folyamán sem mindig konzekvensek. Persze ez sokszor a dinamikára is vonatkozik. Nekünk kell minden esetben eldöntenünk, milyen hang hosszúságokat, a legatók milyen elválasztását szeretnénk a zenekartól hallani. A zenekar nagyon kényes erre, szinte ezt a döntést várja el legjobban a karmestertől a világos vezénylés mellett.

A hang hosszúságnak és az elválasztások mértékének persze nagy szerepe van a tempónk megválasztásában is.

A partitúránkat tehát úgy kell megtanulnunk, hogy az összes felmerülő kérdésre előre próbáljunk gondolni.

Minden a partitúrában szereplő szöveget tudnunk kell értelmezni! Tempó, karakterutasítások, dinamikai jelek, díszítések stb.

Célszerű az összetartozó ütemeket kottánkban jelölni. Ebből jobban megismerhetjük egy-egy darab szerkezetét, formáját, az induló és érkező, a súlyos és súlytalan ütemeket, a meglepetéseket.

Ennek alapján készíthetünk egy stratégiai tervet is a zenemű egészének felépítésére.

Egy adott pillanatban honnan hová haladunk.

Jó előadásban nincsenek üres pillanatok.

Az európai zene feszültségek és oldások váltakozásaiból áll.

Készíthetünk egy részletes harmónia vázlatot is, akár számozott basszusok segítségével. Ennek alapján pontosan tudjuk értelmezni a fontos és kevésbé fontos harmóniákat, modulációkat.

A crescendók, decrescendók, a gyorsítások, lassítások mind a zenei frázisokból, harmóniákból, formai egységekből adódnak. Ha ezeket biztosan ismerjük, akkor tudjuk irányítani is őket.

Tudatosítanunk kell mindent ahhoz, hogy utána a zenekar közös tehetségének az erejével spontánnak tűnő produkciót tudjunk elérni.

Analizáljuk a hangszerelést. Kísérjük meg megérteni, miért pont a partitúrában szereplő hangszereket használta a zeneszerző az adott pillanatban.

A fontos szólamokon kívül van-e valami, amelyet jól hallhatóvá kell tennünk. Kell-e dinamikailag beavatkoznunk.

Próbáljuk felmérni egy-egy hangszercsoport, vagy az egész zenekar együtt-játékának nehéz helyeit.

Ezek azok a pontok, amelyeket a próbán majd először, és többször át kell játszattunk, hogy egyrészt mindenki tudatosítsa a nehéz állásokat, amelyeket esetleg egyénileg is meg kell néznie, másrészt ezek lesznek azok a részek, amelyeket közösen is be kell biztosítanunk.

Itt jegyezném meg, hogy egy jól képzett zenekari muzsikus ezeket a pontokat kottájára való ránézéskor is felismeri, és a próbák kezdete előtt minden bizonnyal meg is nézi. Azonban az igazán nehéz zenekari állások még akkor is nehezek, ha azokat a zenészek egyenként tudják.

A muzsikuskok hálások, ha nem a könnyű, részek újra és újra játszátásával megy el a próba nagy része, hanem a valóban nehéz, vagy kérdéses helyek tisztázására.

Időközben megnézhetjük, mely hangszerek nem játszanak egy-egy tételben. Ők nagyon hálások lesznek, ha a próbabeosztáskor figyelembe tudjuk venni, hogy azt a tételt, amelyben nem szerepelnek, a próba végére hagyjuk, így hamarabb elhagyhatják a próbatermet.

Minden szólamot játsszunk, vagy képzeljük el külön-külön is. A zenének és a zenészeknek egyaránt jól esik, ha szólamaik szépségeinek legalább egy összekacsintás elejéig helyet tudunk biztosítani, vagy nehézségeik esetén sokszor elég csak rájuk gondolni, és ettől már is jobban érzik majd magukat.

A fúvós szólamokat is érdemes végig énekelni. Így érteni fogjuk, körülbelül mennyi időnként kell majd levegőt venniük a muzsikuskoknak. Magunknak határozzuk meg a levegő vételek helyeit is.

A vonósok vonásait, és játékmódjait is jó beírni a partitúránkban.

Foglalkozunk sokat a vonósok játékmódjaival, különösképpen, ha magunk nem vagyunk vonós hangszeresek. A lefelé vagy fölfelé vonásnak meg van a saját érzete. Lehet ez ellen természetesen tenni, de a természetes tulajdonságok maguktól jobban fognak szólni egy teljes zenekaron.

Nem mindegy, hogy egy állást milyen húron, milyen fekvésben, a vonó melyik részén, a fogólapon, vagy a láb közelében, milyen vonó sebességgel, milyen vonó hosszal és nyomással, vibrátóval, vagy a nélkül játszanak a muzsikások.

Azonos hangzást csak azonos vonásokkal érhetünk el.

Kezdetben hallgassunk jó zenekarokat, és figyeljük, hogy hogyan érnek el bizonyos effektusokat, kérdezzünk vonós barátainktól, tanulmányozzunk kijelölt zenekari anyagokat. Próbáljuk megérteni, mi miért van? Persze a vonós iskolák is mások országonként, de a legfontosabb dolgokat nem vonósként is megérthetjük. Persze, ha van kedvünk, kísérletet tehetünk egy-egy hangszer megismerésére is, hogy az érzeteket saját bőrünkön is tapasztalhassuk.

Így van ez a fűvós és az ütőhangszerekkel is. Fritz Busch írja könyvében, hogy ő valamennyi hangszer csoport egy-egy hangszerén játszott. Ez biztosan csak segítheti egy karmester munkáját.

Itt térnék rá még egy nehezen körülírható feladatra. Beszéltünk arról, hogy a jobb és bal kezünknek milyen teendői vannak, illetve, hogy hogyan csökkenthetjük karunk mozgását, a pálcák kilengését.

Nagyon fontos azonban, hogy mozgásunk összhangban legyen zenekarunk játékmódjával.

Ha spiccato játszik a vonóskar, a vonók koncentráltan kis helyen ugranak a húron. Ilyen esetben nekünk is koncentráltan pontosan kell ütnünk. Nagy mozgás egy ilyen esetben zavarhatja a játékosokat. Más a helyzet, ha széles nagy vonókkal játszanak, ha vonójukat lassan koncentráltan kell húzniuk, vagy éppen ellenkezőleg könnyedén, flautato. Valamennyi játékmódhoz hozzá kell a saját mozgásunkat is szabni anélkül, hogy a ritmikus támpontot elvesztenénk.

A pizzicato-k például egy határozott, jó auftaktot, és egy rendkívül határozott leütést kívánnak. A vonósoknak pontosan kell tudniuk, mikor pengessék meg a húrt.

Minden hangszer tanulásakor szinte a legtöbb időt az igényes hangképzés elsajátítása veszi igénybe, amely hangszerenként nagyon sok tényezőtől áll. A jó karmesternek fontos a zenekar muzsikusaival arra ösztönöznie, hogy a legigényesebb hangképzéssel muzsikáljanak.

Karakter Minden zenének meg van a maga karaktere, amelyet természetesen a dinamika a tempó, és a frazeálás is befolyásol, de elsősorban ez az, ami a zenélésnek kifejező erőt ad.

Már auftaktunknak éreztetni kell a zene karakterét, de a zenekarnak ezt folyamatosan éreznie kell vezénylésünk során.

Ha a zene előadása nem tartalmazza a mondanivalót, akkor bármennyire lenyűgöző is lesz zenekarunk kidolgozottsága, az előadásunk mégis unalmasnak fog bizonyulni.

Biztos hallottunk már olyan felszólalást, beszédet, amelyet monoton, kifejezéstartalankon, töltet nélkül adnak elő. Bármennyire érdekes is a mondanivaló, egy idő után azon kapjuk magunkat, hogy nem figyelünk, csak arra koncentrálnak, hogy a szemünk nyitva maradjon.

Persze ezt a témát nem lehet kézzelfoghatóan körülírni, belejátszik minden előadó egyénisége, előadói tehetsége, szuggesztivitása is. A kifejezés erőssége, és a titok az, amely minden nagy előadót jellemez.

Pontosan ez a titok az, amely egy előadást különlegessé emel a hétköznapiaságból. Ha nincs a titok, a muzsikálás nem tud emelkedni a földtől, és ott ragad.

Ez a része nem tanítható a művészetnek, és pont ezért szép.

Kívülről vagy kottából?

Ennyi tanulás után már szinte biztosan kívülről is el tudjuk majd vezényelni a darabot.

Van ennek előnye, hiszen így folyamatosan minden figyelmünket a zenekari muzsikásoknak tudjuk szentelni. Hátránya, hogy koncentrációnk egy részét az emlékezésre kell fordítanunk. Legjobb, ha a kezdetekben kívülről vezényelünk, később majd megérezzük, mikor kell a muzsikussal felvenni a szemkontaktust, hiszen ők sem néznek folyamatosan minket, nekik is olvasni kell a szólamaikat. Ők is csak a fontos pillanatokban fognak ránk vetni egy pillantást.

Persze akinek semmilyen problémája nincs nagy anyagok könnyed memorizálására, az bátran vezényeljen partitúra nélkül. A zenekarra és a közönségre is jó hatással van ez. Igaz is az a mondás, hogy:

A partitúra legyen a fejedbe, és ne a fejed a partitúrában!

Giuseppe Patané több száz partitúrát tudott fejből, és láttam olyan próbáját, ahol a próba elején tüntetőleg ráült a kottájára, és még a ciffer számokat is fejből mondta. Ilyen képességre persze nem egykönnyen tehetünk szert. Itt is igaz a mondás, legjobb, ha saját magunkat adjuk.

Ellenpélda is van. Emlékszem egy koncertre, ahol Lovro von Matacic az Istenek alkonyának harmadik felvonását vezényelte a Zeneakadémián. Szinte fel sem tekintett a partitúrából. Mégis végig érezni lehetett a belőle áradó magnetizmust. Egyszer tekintett csak fel, égnek emelve kezét. Ez a Siegfried gyászzené tetőpontján volt. Leírhatatlan volt az élmény.

Egy karmesternek persze nem elég, ha az adott zenemű partitúráját ismeri. A szerző minél több művének ismerete segít a szerző stílusának alaposabb megismeréséhez. Ha mind emellett még a kortársak darabjait is ismeri, az megint csak az előnyére válik majd. De tanulmányozza az adott korszak társzművészeit, filozófiáját, irodalmát, akár politikáját is.

Láthatjuk, hogy nem lehetünk elég körültekintőek a tanulásban, kíváncsiságban.

Örülök, hogy tanítványa lehettem Leonard Bernsteinnek. Nála érezte azt az ember, hogy egy zeneművel kapcsolatban mindent tud, és ez a komplex tudás süttött belőle, amikor a pódiumra lépett.

Próbák

Tudjuk tehát a darabot, technikailag is felkészültek vagyunk már. Eljött a próba ideje.

Minden zenekar előre közli velünk, mennyi próba áll rendelkezésünkre.

Később talán majd meg is kérdeznék minket, hogy egyes műsorhoz hány próbára lenne szükségünk, de ezt pályánk elején ne nagyon várjuk.

Első dolgunk, hogy megpróbáljuk gondolatban beosztani az időnket.

Figyelembe kell vennünk van-e szólistánk, és mikor érkezik. A daraboknak a zenekari összeállítása milyen. Van-e olyan muzsikusz, aki csak egy darabban szerepel stb.

Kérdezzük meg, milyen hosszúak a próbák mikor és mennyi szünetet kell kiadnunk.

Ez minden országban, és zenekarnál más lehet.

Egyszer úgy jártam egy zenekarnál, hogy megmondták: 12 és fél 1 között van a szünet. Én háromnegyed 12 kor befejeztem egy tételt, és úgy döntöttem, már nem fogok bele újabb tétel eljátszásába. Nem értettem, miért olyan boldog a zenekar. Kiderült, hogy így is fél 1-ig tartott a szünet, csak most már háromnegyed órás lett.

Nem árt tudnunk, hogy a zenekar játszotta-e, és ha igen, mikor az adott darabokat.

Mindenképpen nézzünk bele a zenekari anyagba jóval a próba előtt.

Ebből megtudhatjuk, ki van-e jelölve az anyag, az megegyezik-e az elképzelésünkkel.

A kottában lévő korábbi bejegyzéseket a zenekar nagy valószínűség szerint játszani fogja.

Ha például egy negyed fölött az előző karmester tenuto-val jelezte a hang hosszú mivoltát, akkor - ha mi is így képzeljük-, egyszerű a dolgunk. Ha staccato szeretnénk viszont hallani, akkor ezt jól érthetően jeleznünk kell, sőt nagy valószínűség szerint kérnünk is kell legalább a tenuto kiradírozását.

Külön gonddal ellenőrizzük, hogy szerepelnek-e próba zifferek, betűk, taktusszámok az anyagban, és ezek egyeznek-e a mi partitúránkban lévőkkel. Ha nem, akkor feltétlenül írjuk be a partitúránkba a zenekar jelzéseit. E nélkül nagyon nehézkes próbálni, sok időt és energiát fogunk elveszteni.

Ha speciális zenekari anyagra van szükségünk (Urtext stb.), azt még a felkéréskor tisztáznunk kell a szervezőkkel. Ennek beszerzése a zenekarnál anyagi vonzattal járhat, amelyet nem minden zenekar hajlandó viselni.

A legjobb megoldás természetesen, ha saját, - legalább vonós- stimmeikkel rendelkezünk, mert így megspórolhatjuk a felesleges javítgatások idejét. Az anyagunknak viszont jól olvashatónak, és alaposan kijelöltnek kell lennie.

Sok szólamvezető és koncertmester azonban sértésnek veszi ezt, és bizonyos repertoár darabok esetén egy-egy zenekarnak lehetnek jól bejátszott szokásai, amelyeket nem szívesen, és nem könnyen változtat meg. Legyünk körültekintőek és óvatosak ez ügyben!

Tudjuk meg, milyen a zenekar ültetése? Ez különösen a kezdő karmestereket lepheti meg. Egyre gyakrabban találkozhatunk a hagyományos 1.-2. hegedű- brácsa- cselló, mögöttük bőgő ültetés mellett az 1.-2. hegedű- cselló- brácsa-, vagy az 1. hegedű- cselló- brácsa- 2. hegedű ültetéssel. Az operaházak zenekari ültetéseinek meg szinte felsorolhatatlanok a lehetséges variációi.

A zenekarok többsége kifejezetten ellenzi a szokásuktól eltérő ültetést, ezt főleg fiatalon ne erőltessük!

Gyakrabban kérdezik meg, milyen vonóslétszámmal kívánunk előadni egy-egy darabot.

Még inkább, hogy a versenyművet kisebb létszámmal kívánjuk-e előadni.

Erről a kérdésről előre döntsünk, mert a zenekarok többségében a zenekari tagok mindent el fognak követni a meggyőzésünkről, hogy a versenymű kísérete nagyon hangos lesz a szimfónia vonóslétszámával. (Ha kisebb zenekart kérünk, jó néhányan hamarabb haza mehetnek)

A szimfonikus vonóslétszámok általában: 14-12-10-8-6, vagy 12-10-8-6-6, de lehet ettől kevesebb, kevés esetben több is.

Általában 2 játékosal kevesebb az 1. hegedűnél a 2., és így tovább.

A tréfás mondás úgy tartja, hogy 1 bőgőnél csak két bőgő hamisabb, ezért vagy 1 bőgőt, vagy hármat használjuk.

Páratlan vonóslétszám azonban amúgy sem praktikus, mivel így valaki egyedül kerül egy pultba. Lapozáskor, vagy a szólam megosztásakor érezhetően csökken a hangzás.

Nagy szimfonikus zenekarok vonós létszámát nem célszerű kamarazenei méretűre csökkenteni, hisz ők ehhez a hangzáshoz, és a hozzátartozó hangképzéshez nincsenek hozzászokva.

Ma már nem divat a fáfűvós szólamok duplázása.

Régebbi időkben szokás volt például Beethoven szimfóniákat nagy vonós létszámmal és szokásos kettős fáfűvós szólamaikat négyes fáfűvós szólamokkal helyettesíteni. Ilyenkor a karmesterre volt bízva, mely állásokat kívánja kettőzni, és melyeket nem.

A próba menete

A próbát mindenképpen érdemes a darab átjátszásával kezdeni.

Egy zenekari oboista barátom mesélte egyszer, hogy a zenekari zenészek úgy tartják, hogy azok a karmesterek, akik rögtön fél órát próbálják az első taktust nem is tudják elvezényelni az egész darabot, a zenekaron kívánják azt megtanulni.

Nekünk is jobb, ha megismerhetjük a zenekart, és pontosíthatjuk a problémákat a hosszabb játék közben.

Így utána, már pontosan azokhoz a részekhez nyúlhatunk, amelyeket nem találtunk megfelelőnek.

Bízzunk benne, hogy egy jól irányított eljátszáskor a muzsikások is észleltek egy csomó hibát, amelyet legközelebb már automatikusan maguk is javítani fognak. Nem célszerű tehát rögtön a sebeken vájkálni, a hibákat részletezni. Egy hiba után elég egy irányzott pillantás, és láthatjuk a játékos észrevette-e a tévedést. Egy gikszer viszont mindig jobban fáj az elkövetőjének, mint nekünk, tehát igyekezzünk észre sem venni. Persze, ha többedszerre is előfordul jobb megisméltetni a helyet, hogy ne alakuljon ki pszichés félelem az állással kapcsolatban.

Éreznünk kell, meddig mehetünk el a zenekarral. Ha eltaláljuk azokat a pontokat, amelyek valóban kritikusak, a zenekar szívesen dolgozik. Főleg, ha megérzik, hogy a koncert jól sikerülhet. Ha nem tartjuk szem előtt a „Mire van szüksége a zenekarnak” részben leírtakat, és olyan részeket ismételtetgetünk, amelyek jól mentek, vagy amelyet a zenekari művészek a koncert hevében úgy is jól fognak játszani, akkor zenész társaink nem fogják szeretni a próbát, és a koncerten sem fognak odaadással játszani.

Persze itt sem lehetünk kategorikusak. Vannak, voltak és lesznek olyan nagy karmesterek, akik újra és újra próbáltatják zenekarukat. Azok ettől megörvülnek, de az eredmény mégis lehet szenzációs.

Mravinszkijről, a legendás orosz karmesterről mesélik, hogy a Leningrádi (ma Szentpétervári) Filharmonikusok első Japán turnéja előtt, - amely nagy szó volt még a Szovjetunió idején-, rengeteg próbát tartott Csajkovszkij 5. szimfóniájából. Képzeltük, hogy egy ilyen kiváló orosz zenekar ezt a darabot amúgy is jól ismerte. Egy egész turnén, számtalan koncerten próbálták és játszották a darabot frenetikus sikerrel. Visszatérve Leningrádba másnap a próbatáblán aztán azt látták: Csajkovszkij 5. Szimfónia-émlékeztető próba.

Ha szükséges részletező próbát is tarthatunk, meghallgathatjuk pl. hogy egy-egy nehezebb helyet hogy játszik el mondjuk az 1. hegedű. Ilyenkor a zenészek sokkal nagyobb koncentrációval játszanak, hiszen az egész zenekar hallhatja őket. Így könnyen megfigyelhetjük, hogy a korábbi problémák ettől a külön eljátszástól javultak-e.

Az egyénenként való „szólóztatást” a zenekarok többsége nem engedélyezi a karmesternek, és a zenészek nagyon nem szeretik. Csak kirívó esetekben éljünk vele.

A kényesebb részeket nyugodtan lassan is gyakoroltathatjuk.

Persze nem érdemes ezeket a gyakorló próbákat rögtön az első próbán végezni.

Hagyjunk időt a zenekari muzsikuskoknak, hogy a próbák között a nehezebb részeket megnézhessék. Ezután együtt is könnyebb lesz.

Egy-egy intonációs nehézség, vagy ritmikai lötyögés általában technikai problémából adódik. Gyakori ilyen probléma, hogy a zenekar tagjai nem ugyanúgy képzelnek el egy ritmuselemet, pontozást, átkötött hangot. Ilyenkor ez megzavarja az együttjáratot, és nemcsak a ritmus, de gyakran az intonáció is megbillen.

Különösen érvényes ez, ha például a vonósoknak együtt kell játszania egy fúvós szólistával, vagy csoporttal.

Segíthet természetesen, ha a korábban leírtak alapján segítjük mozdulatainkkal is az együttjáratot.

A ritmuson kívül egyeztetni kell természetesen a hanghosszúságokat, levegővételeket is.

Ha a darab egy- egy szekció számára különleges nehézséget jelent, kérhetünk szólampróbát is a csoporttal, vagy szervezhetjük úgy próbáinkat, hogy egy próba elején vagy végén külön dolgozhassunk az adott szekcióval. Erről időben értesítsük a szólamot, hiszen akkor fel is tudnak készülni jobban. Néhány zenekarnál ehhez a vezetőség, vagy a szakszervezet engedélye is kellhet. Mielőtt döntünk, kérjük ki a véleményüket.

A részletező próbák után aztán hagyjuk játszani a zenekart. Ha időnk engedi, és lehetőségünk van rá, ne csak a főpróbán játsszuk át a teljes darabot. Ha a zenekar muzsikusai pontosan tudják az elképzelésünket, akkor egy átjátszásnál is pontosan fogják tudni az elkövetett hibákat, és mindenre tudjuk őket emlékeztetni mozdulatainkkal, vagy egy pillantásunkkal.

A bizalom a jó koncert alapja!

Intonáció

Aki a zongorán kívül más hangszeren is játszik már megtanulta, hogy majd minden hangszeren intonálni kell, és hogy a különböző hangszerek sajátosságai alapján néhány hangot különös figyelemmel kell játszani, mert természetesen vagy túl alacsonyak, vagy túl magasak.

Egy vonós minden hangot külön intonál, és hozzászokott a lehetőség kiaknázására, hogy egy felfelé oldódó vezető hangot magasabban, egy lefelé oldódót kissé lefelé intonáljon. A zenekarban játszó fúvósok is tudatában vannak annak, hogy akkordban való elhelyezkedésüknél fogva kell igazítaniuk a hangokat.

A jó zenekarok ezeket az adottságokkal jól ismerik, és többnyire maguk megoldják a problémákat.

Egy fuvola-oboa párhuzamban a fuvolista megpróbál kicsit lejjebb intonálni, amikor az oboának kényesen alacsony hangjai vannak, és fordítva.

Egy 2. fagottos tudja, hogy általában ő a bázisa a fafúvós akkordnak, és eleve kissé többet ad.

Ha zongorista létünkben kifolyólag nem halljuk pontosan az intonációt, jobb, ha nem mondjuk, hogy hamis, ne avatkozzunk bele, mert megégethetjük magunkat. Fejleszthetjük azonban ezt a képességünket zongoránk néhány alkalommal történő felhangolásával.

Ezután biztosabban intézkedhetünk a zenekarnál is.

Mindig jobb, ha egy-egy kényes fúvós akkordot a következőképpen fújatunk össze:

- Alaphang és oktávjai.
- Amikor ez tiszta, jöhet a kvint és oktávjai.
- Ezek után a terc, illetve bonyolultabb akkord esetén a többiek.

Általában egy domináns szeptim akkord alacsonyabb szeptimmal, egy nón akkord pedig magasabb nónával érzi jól magát.

Egy ilyen munka hosszadalmas, de így nem csak az akkordot tisztítjuk ki, de ezen túl a muzsikuskok tudatosan intonálják majd ezt az akkordot a legközelebbi eljátszásoknál is.

A zenekar hierarchiája

Tisztában kell lennünk a zenekar hierarchiájával!

A karmester után a koncertmester szava a perdöntő, különösen a vonósokat illetően.

Ő alá tartoznak a szólamvezetők, akik dönthetnek természetesen önállóan is, de ha például egy dallam vonása több hangszercsoportban előfordul, akkor a koncertmesterét kell alkalmazni.

Természetesen a fúvósok között is a szólisták (első fúvósok) határozzák meg a játékmódokat, ha a karmester, vagy a koncertmester nem rendelkezik másképpen.

A hierarchián belüli vitáknak nem célszerű teret engedni, legfeljebb a szünetben lehet egyeztetni a felek között.

Egy zenekar különböző, kiváló képességű, jól képzett művész gyűjtőhelye, pontosan a karmester feladata, hogy ne mindenki a saját ízlése, és felfogása szerint muzsikáljon, mert ez egy bábeli zűrzavarhoz vezetne, hanem megpróbálja ezeket, a különböző elképzeléseket összehangolni, vagy saját, már előzőleg egységessé alakított elképzelésének követéséről meggyőzni a muzikusokat.

Ez a két különböző attitűd, a karmesterek két alapvető csoportját is körülírja.

De természetesen vannak átmenetek is. Egy jó zenekartól, jó zenészekről mindig van mit tanulni.

Sokszor fog előfordulni, főleg kezdetekben, hogy a zenészek spontán jobb megoldást sugallnak egy-egy frázis eljátszására, mint amit otthon kispekuláltunk. Megpróbálhatjuk ezt rögtön beolvasztani elképzelésünkbe, de ha nem is megy azonnal, a darab legközelebbi előadása előtt biztos felhasználhatjuk az így szerzett tapasztalatainkat.

Igaz ez egy technikai problémára is. Ha a próbákön és a koncerten ugyanaz a tempóváltás, kényes indítás nem sikerült, biztosak lehetünk benne, hogy velünk volt a baj. Legközelebbre találunk ki jobb megoldást. Általában, ha egy jó zenekar nem tud egy helyet megoldani, ott először mindig a saját hibánkat keressük.

Utasításainkat mindig igyekezzünk hangosan, röviden és precízen megfogalmazni.

A helymeghatározással kezdjük!

A betű előtt **négy** taktussal, de **B** után **ötödik** ütemben a korrekt meghatározás!

Előre szóljunk, ha a kiírt ismétléseket be akarjuk tartatni, vagy sem.

Legyünk rövidek: kérem röviden, hosszan, halkabban, hangosabban.

Több fuvola, vagy kevesebb kürt stb...

Valamelyik hangszercsoport visszahúz, vagy siet...

Éppen Carlos Kleiber csodálatos, rövid hasonlatokat alkalmazott, amelyek nemcsak megvilágították a karaktereket, de fel is keltették a muzikusok figyelmét, érdeklődését.

Legyünk nagyon udvariasak!

Ennek mértéke országonként különböző, például Olaszországban még a legnagyobb tiszteletet kifejező Voi a megszólítása a karmesternek, de a legjobb barátunk sem tegez le egy próba alatt. Magyarországon ez változóban van.

A muzikusban igyekezzük világossá tenni, hogy nem kritizáljuk a munkáját, hanem esetleg csak mást szeretnénk tőle kérni. A kérésen legyen mindig a hangsúly!

Történeteket, életrajzokat,- itt a zeneszerző azt gondolta... stb.- ne meséljünk. Egyrészt a zenekari zenészek egy része tájékozott ezekben a kérdésekben, másrészt szívesebben muzsikálnak inkább.

Szólista

Az eddigiekben arról beszéltem, hogyan valósítsuk meg önálló elképzeléseinket.

Már a zenekari repertoárban is fogunk találkozni olyan zenekari szólókkal, amelyet bár esetleg segítve, de mégiscsak kísérnünk kell.

Egy- egy nagy lélegzetvételi szót a muzsikus többnyire jól ismer, hasonlóképpen elő is készít a próba előtt, mint mi a partitúrát. Kész elképzeléssel érkezik ő is.

Minden esetben mérlegelendő, hogy a szólista koncepciója belefér-e a mi általunk elképzeltbe.

Semmiképpen ne nyissunk ez ügyben a zenekar előtt vitát, ne utasítsuk a szólistát az elképzelésünk követésére. Kövessük le. A szünetben beszéljünk vele, próbáljuk meggyőzni, vagy találjunk kompromisszumos megoldást.

Már az ilyen zenekari szólok esetén is igaz, ami aztán a szólisták esetén különösen: A szólistát minden körülmények között kísérni kell, akár a pokolba is.

Persze egyértelmű szempontok felülírhatnak egy szólista elképzelését, pl. ha ritmikus kíséret fölött túl szabadon akar játszani.

A szólistát mindig meg kell várni, vigyázni, esetleg gyengéden vezetni, de szabadságában nem célszerű korlátozni, és dinamikáját nekünk kell követni, legyen az akármilyen egyéni és szabad.

Legendás Bernstein koncertje Glenn Goulddal, ahol Bernstein az előadás előtt a közönségnek is elmondja mennyire nem ért egyet Gould Brahms elképzelésével, mégis mivel annyira tiszteli, lekíséri.

Saját elképzelésünk egyeztetésére többnyire az első próba előtt találkozhatunk a szólistával.

Kérdezzük meg, milyen tempóban szeretné a tételeket, illetve azok egyes részeit játszani, hol kíván a kiírttól eltérően lassítást, gyorsítást játszani, különleges dinamikákat alkalmazni.

A kényesebb kadenciák végződéseit játszassuk el vele még a próbaszobában, hogy lássuk érteni fogjuk-e, mikorra kell a zenekart behoznunk?

Manapság a szólisták kevesebb szabadságot engednek meg maguknak. Ennek az az oka, hogy divat lett karmester nélkül is játszani versenyműveket, így rá vannak kényszerítve, hogy maguk is megértessenek egy-egy kényesebb átmenetet vagy a kadenciák végét.

Megismerik az alapvető igazságot, hogy ugyan egyenként mindenki körülbelül tudja, mikor van egy kadenciának vége, de a karmesternek ezt egy auktakttal meg kell előlegeznie, tehát egy felfutásban, vagy egy trilla utókában a karmester felütésének is helyének kell, hogy legyen!

A szólisták esetén is hasonlóan kell előkészítenünk a partitúrát, mint a szimfonikus műveknél. Meg kell néznünk, melyek azok a részek, amelyeket a szólista folyamatosan, és melyek, amelyeket mondjuk a technikai, vagy zenei megoldások miatt agogikákkal játszanak. Ennek megfelelően kell felhívni a zenekar figyelmét is időben a változásokra.

Sok szólista siet bizonyos technikai motorikus részeknél. Muszáj követnünk, és *accelerando*-t vezényelnünk, hogy ne maradjunk le róluk.

Fiatal karmester koromban Kovács Dénest kísértem Brahms hegedűversenyével. A harmadik tételben éreztem, hogy egyre gyorsabban játszik, bár még sikerült a zenekarral követnem őt. Az egyik szólórész aztán már szinte játszhatatlanná vált. A szünetben így szólt hozzám:

- Kérem, ne engedje, hogy gyorsuljak, mert sajnos a koncerten ez a rossz szokásom még jobban elő szokott jönni.

Nagy élmény volt Yo Yo Ma próbája Csajkovszkij Roccoco variációival Tanglewoodban. Növendékét kísértem, de egyszer csak a pódiumon termett és átvette a csellót. Azt akarta megmutatni, hogy a szólistának minden zenekari belépést úgy kell előkészítenie, hogy a karmesterre akár ne is legyen szükség. A szólistikus frázisokat párbeszédszerűen kell a zenekartól átvenni és átadni.

És valóban minden a lehető legtermészetesebbé vált. A jó szólistákat nagyon egyszerű kísérni a legnehezebb versenyművekkel is.

Kórus

Másik különleges vezénylési feladat a kórus vezénylése zenekarral.

Sok kiváló kórus karnagy nem tud a zenekarral hangot találni, de számtalan a karmesterek száma is, akik a kórussal nem boldogulnak.

A kórusvezénylés, hasonló a zenekaréhoz. Technikailag kevés a különbség, irányok, beintés, leintés, dinamika ugyanúgy működnek.

A nagy különbséget a levegő vétel és az éneklés jelenti.

Míg egy zenekari muzsikusra sokszor elég ránézni belépése előtt, addig a kórus szólamait jóval hamarabb elő kell készíteni, szinte velük együtt lélegezni. Ez az állandó kontaktus nélkülözhetetlen a kórusok vezénylésénél, különben mindig csak azt fogjuk érzékelni, hogy a kórusok késnek, és ez az operák vezénylésénél, - amelyet később külön taglalok - ez halmozottan fog előfordulni.

A kórusok esetében előny és egyben hátrány is, hogy a kórus vezetője az első próbánk előtt bepróbálja a darabot. A kórus tehát majdnem a szólistákhoz hasonlóan kész koncepcióval érkezik.

Mindenképpen javaslom, különösen, ha nem lehetséges a kóruskarnaggal a tempókat és a karaktereket előzetesen, még a kórus próbák előtt egyeztetni, tartsunk úgynevezett kartermi próbát, ahol a kórusral külön elpróbáljuk a darabot, mielőtt a zenekarhoz érkezünk. Itt több időnk van részletekbe menőleg kidolgozni a művet, és a kórust a saját elképzelésünkhöz, tempóinkhoz szoktatni.

Oratóriumok esetében ez fokozottan érvényes a szólistákra is. Egy-egy szobapróba rendkívül lecsökkenti a zenekari próba igényt, és mindenki sokkal nyugodtabban próbálja majd együtt a darabot, amelyről már pontosan tudja, milyen elképzelés mentén kell előadnia.

Több énekes esetén pedig az ének-együttesek dinamikáját is kényelmesebben ki lehet dolgozni, mint a zenekar és a kórus jelenlétében.

A zenekar így egy szinte kész produkciót kap már az első közös próbán, amelyet csak kísérnie kell. Tovább könnyíti a dolgunkat, ha volt lehetőségünk a nehezebb zenekari állásokat előzőleg a zenekarral is átvenni.

Opera karmester

Az eddigiekben aránylag egzaktul meg lehetett határozni és körülírni a teendőket ahhoz, hogy szimfonikus karmesterré válhasson valaki.

Az opera karmesternek ennél még sokkal több dologgal kell szembesülnie hivatásának gyakorlása során.

A szimfonikus repertoárban is nagy számmal vannak művek, amelyeket irodalmi művek, esetleg drámák inspirálnak. A dal illetve oratórium irodalomban ennél is közvetlenebb a szöveg és zene kapcsolata. Mégis az opera az a műfaj, amelynek lételeme a szöveg, a színház, a dráma, és maga a színpadi cselekmény.

Mindennek az a következménye, hogy az opera vezénylés alapkövetelménye az eddigiekben leírtakhoz képest még, hogy a karmester színházi vénával rendelkezzen. Emellett szinte nélkülözhetetlen az alapos nyelvismeret, hogy jól ismerje azt a nyelvet, amelyen az opera előadatik.

Egy operában nem elég nagyjából ismerni a mondatok jelentését, a színpadi történetet. A szavak adott pillanatban történő kiejtésének, drámai töltetének meghatározó szerepe van.

A zenés színház egy sor olyan ismeret meglétét feltételezi, amelyet nagyon nehéz karmesteri stúdiumok folyamán elsajátítani. Itt részben a repertoár oldalszámokban is mérhető mennyiségéről, az ének technika, a színpadi szituációk megismeréséről, a zenés színház bonyolult működéséről és hierarchiájáról, a zenekari árok sajátosságairól és a zenekari játék sajátos dinamikai viszonyairól van szó.

Nem véletlenül régen az operakarmesterek mind ugyanazokat a lépcsőket járták be, korrepetitorként, majd studienleiter-ként, később beosztott karmesterként évekig dolgoztak színházakban, mielőtt főzeneigazgatóként megvalósíthatták volna saját operai elképzeléseiket.

Jobbnál jobb szimfonikus karmesterek véreztek el különösen az olasz repertoárban a zenés színházi próbálkozásaik folyamán.

Opera-repertoár

Az opera repertoárt az alábbi karmesteri ismeretek szempontjából merőben különböző stílusokra oszthatjuk:

A barokk operák

A klasszikus operák

Az Olasz bel canto operák

Verdi operái

Puccini operái

A veristák operái

Az Orosz romantikusok operái

A német romantikusok operái

A francia nagy operák

Wagner operái

XX. századi operák

Kortárs operák

A barokk operák mára már olyan specifikus részét képezik az előadó művészetnek-elsősorban a korabeli hangszerek és azok játékmódjai miatt,- hogy ennek taglalására nem vállalkozom.

A klasszikus opera

A klasszikus operák zárt számokból állnak.

A nagyobb áriákat, jeleneteket recitatívók, vagy a singspielek esetén dialógusok előzik meg. A recitatívók lehetnek secco-k, vagy accompagnato-k, azaz csembalóval-zongorával, vagy zenekarral kísérték.

A secco recitatívót kísérhetjük csembalóval, vagy fortepianóval esetleg zongorával a színház lehetőségei és az ízlésünknek megfelelően. A billentyűs szólamot játszhatja a karmester, de külön billentyűjátékos is.

Vezénylési teendő nincs vele, kivéve, ha az utolsó akkord találkozik a zenekar belépésével. Ekkor általában az utolsó domináns akkordot már a karmester vezényletével játssza a recitatívót kísérő zongorista majd a megérkezésre lép be a zenekar.

Előfordulhat, hogy mint a pl. a Figaro házassága esetében is történik, a secco recitatívóban több énekes egyszerre énekel, vagy a kórus is belép. Ilyen esetekben a karmester beavatkozására szükség lehet.

Ez úgy működik, hogy a belépés előtt átveszi a cembalista irányítását a karmester, elvezényli a kritikus részt, majd a recitativo folytatását ismét a billentyűsre bízta.

Az accompagnato recitativo ennél sokkal bonyolultabb.

Az énekes ilyenkor általában szabadon énekel, a karmesternek ehhez kell biztosítania a kíséretet.

Akkordikus kíséret

Sokszor az énekes ütemeket egyedül énekel, majd a zenekar megerősíti a tonalitást vagy a modulációt egy- két akkorddal. A dinamika minden esetben a mondanivalóhoz igazodik.

Kérni is kell az énekest, hogy olyan indulattal énekelje a frázisokat, amelyre természetesen lehet válaszolni a kiírt dinamikával.

Technikai szempontból ez úgy néz ki, hogy azokban a taktusokban, ahol csak az énekes énekel, leütjük a taktus **Egy**-ét, hogy a zenekar művészei a kottáikban kiírt ütemeket számolni tudják.

Időközben, - ha vannak-, a változó ütemmutatókat határozott irányokkal mutatjuk a változás pillanatában. Ez szintén a taktusokat számoló zenészek számára iránymutató.

Azokban az ütemekben, ahol a zenekar már játszani fog, az ütemegy leütése után elhelyezkedünk arra a pontra, ahonnan majd az auftaktot kell adnunk.

Egyre érkező akkordra a jobb oldali ponton vagyunk.

Kettőre fent, és a kettő előtt ütjük le magunk elé az **Egy**-et.

Háromra a bal oldali ponton várunk,

Négyre jobb oldalt.

Ez teljesen megegyezik a könyvünk legelején leírt auftaktok vezénylési módjával, amelyet gyakorlatainkban gyakoroltunk, kivéve a kettőre érkező akkordot, amelyet normálisan magunk előttről indítanánk, de a recitativóban való tájékozódás kedvéért jobb mutatni az egyet a fentről való leütéssel.

Fontos tudnunk, hogy a recitativókban az énekes többnyire nemcsak a karaktert, de a tempót is előkészíti a zenekarnak. A tempórelációk szabályai itt is érvényesek.

Természetesen ez a zenekarra is vonatkozik, ha az éneket zenekari bevezető vagy átvezető előzi meg

Hogy megfelelő időben tudjunk reagálni, a recitativókat mindennél jobban tanuljuk meg!
(A függelékben részletes elemzést találunk Mozart Varázsfuvolájának Sprecher jelenetéről)

Bel canto

A bel canto egy éneklési stílus, amely elsősorban Bellini és Donizetti operáiban használatos, de egyes elemei Verdin keresztül Puccini zenéjének előadásában is fellelhetők, sőt ma már Csajkovszkijt vagy Wagnert is gyakran hallunk ezzel az olaszos éneklési stílussal.

A stílus a vonalvezetésen alapszik. A levegő folyamatos és egyenletes adagolásával kantiléna szerűen oldja meg az énekes a különböző regiszterekbe való átváltást. Ez egy kiegyenlített, minden lágéban puha, hajlékony éneklést eredményez, és a zenének egy folyamatos legató érzetet biztosít.

(Ha az énekes éneklés közben a szája elé tart egy égő gyertyát a láng nem alszik el)

Minden hangfajnak megvannak a váltó hangjai, a passagio-ja, ahol az énekes hangja regisztert vált. Itt a legnehezebb énekelni. Nemcsak fárasztó, de veszélyes is, mert könnyen elcsuklik a hang. A bel canto segít ennek a passagionak az észrevétlen áténeklésében is.

Az igazi bel canto stílus tele van melizmákkal, díszítésekkel.

A zenekari kíséret egyszerű, a nehézséget, mint egy Chopin zongoraverseny esetében is az okozza, hogy a díszítések tempómódosításokkal járnak, nem beszélve a levegő vételeiről.

Különösen nehéz karmesteri feladat az igazi bel canto stílust kíséreni, mivel a zenekart nem túlságosan motiválja a zenekari anyag, legfeljebb egy-jó énekes.

Ezeket a darabokat csak úgy lehet jól vezényelni, ha a karmester pontosan ismeri, mennyi időre van szüksége az adott énekesnek a frázisok kiéneklésére, és a levegővételekre. Együtt lélegzik, együtt él az énekessel. Sokszor emiatt a nagy bel canto énekesek ragaszkodnak karmestereikhez, akik többnyire egyben korrepetitoraik is.

Verdi

Verdi korai darabjait leszámítva a bel canto melizmatikus dekoratív részétől eltávolodik. Ez neki útban van az általa mindig elsődlegesnek tartott drámai folyamatok kiteljesítésében.

Azonban az éneklési stílusa itt is változatlan, a vonalvezetést a levegővezetés követi, a magas hangok kinyílnak, és egy enyhe nem túlzott ritenutónak is mindig helye van a frázisok tetőpontján. Ezek egy részét maga Verdi is kiírja, de az énektechnika, a stílus és a tradíció máshol is megköveteli ezt.

A szimfonikus irodalomból érkezett karmesterek itt követik el a legnagyobb hibákat. Vagy nem engedik ezeket a szélesítéseket érvényesülni, vagy érezve a lassítást eltúlozzák azt, és benne maradnak a nyújtott tempóban, amely az énekes megfulladásához vezet.

Ezekben az áriákban érvényesülni kell, a húzd meg ereszd meg elvnek, azaz a kiszélesítés után azonnal vissza kell venni a tempót.

Az olasz opera partitúrák tanulásakor nélkülözhetetlen az énekszólamok éneklése, és a levegővételek helyeinek stabilizálása. Ez is a nyelv, és szövegismeretből, valamint a stílusismeretből adódik.

Ma már nem szokás a korábbi gyakorlat, hogy megváltoztatják a szöveg elhelyezését a levegővételek érdekében. Ezt csak néhány kivételes esetben engedi meg a mai előadási hagyomány.

Sajnos nem olaszajkú országokban még mindig hallani abszolút téves levegővételeket szavak, mondattanilag nem elválasztható részek közben. Ezt jó ízlésű énekes és karmester nem engedheti meg magának, illetve az énekesnek!

A levegőkre időt kell hagyni, a koronákat sokszor meg kell szervezni a példa alapján, hogy a hangszerek melyik hangon tartsanak koronát az énekessel együtt. **(3. példa)**

Verdi gyakran használ metronómjelzéseket, amelyeket ma már illik betartani, vagy legalábbis a tendenciájának engedelmeskedni.

Manapság egyre kevesebb húzás engedélyezett. A cavatina-cabaletta típusú áriáknál hagyják ki időnként a cabaletta visszaismétlését. Ritkán, de még ma is előfordul az egész cabaletta kihagyása.

Ha repertoár színházban kell egy operát vezényelnünk, mindenképpen kérjük el a húzások listáját, amely minden színházban más és más, sőt manapság néhány opera pl. a Macbeth esetében szokás az ősváltozat egyes részeit behelyezni a későbbi változatokba.

Mehet egy-egy Verdi opera balettel és balett nélkül.

Ha Verdivel foglalkozunk mindenképpen ajánlatos Julian Budden három kötetes könyvét elolvasni, ahol minden opera esetében megtalálhatjuk Verdi levelezéseit is, amelyből sokat tudhatunk meg a szereplők karakteréről, tempókról, karakterekről, az első előadások történetéről, nehézségeiről.

Verdinél a karmesternek különösen ügyelnie kell a zene arisztokratikus jellegére. Verdi szereplői nemesek, királyok, de legrosszabb esetben is nagypolgárok. A hangzás, az éneklés nemességének itt mindig jelen kell lennie!

Puccini

Puccinit sokan találják giccses zeneszerzőnek. Valószínűleg elsősorban irigyei terjesztik ezt, akik nem tudnak zöld ágra vergődni ennek a zseninek leírhatatlan, és mind növekvő sikerével.

Puccini hősei már zömében hús-vér emberek: művészek, kispolgárok, hajóskapitányok, rendőrök, stb.

Puccini operáinak vezénylése talán a legnehezebb karmesteri feladat. Az operák virtuózul, talán néha kissé vaskosan vannak hangszerelve. Szimfonikus jellegüket nem lehet letagadni.

A karmester kezében van az irányítás, de az énekesek teljes szabadságával!?

Nem ellentmondás ez? De! Puccini azonban minden tempórezdülést kiír a partitúráiban. Sokan túl szabadosan kezelik ezeket a tempókat. Talán innen is jön a vélemény: Puccini giccses.

Mindenki számára kötelező olvasmány, aki Puccinit vezényel, vagy előad Luigi Ricci könyve: Puccini Interprete di se stesso.

Ricci Puccini aszisztense volt, és végig követhette Puccinit bemutatóin, ahol csak a zeneköltő betanítóként jelen volt. Minden nagy operáját (természetesen a Turandot kivételével, amelyet nem fejezett be) szinte taktusonként elemzi végig. Felhívja a figyelmet a tempók változásaira, azok Puccini által preferált metronóm számaira, mely tradicionális lassítást, koronát engedélyezett Puccini és melyeket nem.

Érdekes, hogy a 20-as 30-as évek operafelvételein még jól nyomon követhetők ezek az instrukciók. Mára lettek sokkal szabadosabbak a Puccini előadások.

Mindenesetre Puccini operáinak óramű pontossággal kell működniük.

Érdekes, hogy Ricci leírása is a Verdi operák előadásánál leírtakat erősíti, a lassítás után és koronák után rögtön visszatérni a tempóhoz!

A Bohémélet nagyon próbaigényes, mind színpadilag, mind zeneileg az énekeseknek nagyon összeszokottnak kell lenniük.

A Tosca sekrestyés jelenete és az azt követő Te deum az egyik legnehezebb vezényelni való. A 3 felvonás Cavaradossi áriáját pedig külön elemezzük a függelékben.

A Puccini operák nehézsége abban rejlik, hogy úgy kell az énekeseket, a kórust a külső karokat a zenekart irányítani, hogy mindenki szabadnak érezze magát, de egy pillanatig se kerülhessen ki az irányítás alól.

A veristák

Leoncavallo, Giordano, Mascagni operáit nem könnyű vezényelni, hiszen hasonlóan az előbbiekhöz. Nagy szabadságot kell adni az előadóknak, de itt már a túlzások sem kizártak. A szereplők már a nép fiai, nagy, őszinte, személyes érzésekkel.

Itt is a bel canto alapelv működik, azt a játékot kell érvényesíteni, amelyben pontosan tudjuk, mikor és mennyi szabadságot adjunk az előadóknak.

Az orosz, a német romantika, és a francia nagyopera darbjait nagyon keveset játsszák ma már a világ operaházaiban, így nálunk is. Ezekre az operákra itt nem térnék ki külön.

Wagner

Wagnert sokan nehéz karmesteri feladatnak tartják, pedig előadása sokkal jobban hasonlít egy szimfonikus műéhez, mint egy operához. A darabok szerkezete döntő többségükben nem más, mint egy szimfonikus zenemű fölé énekelt zenebeszéd.

A korai darabok viszont érdekes hasonlóságot mutatnak az olasz operákkal, és a német romantikával.

Ezeknek a daraboknak, mint nagy formáknak a felépítése a fontos, a megfelelő dinamika megtalálása, ahol az énekesek a nagy zenekari apparátus ellenére hallatszódhatnak.

Bartók, Janacek, Sosztakovics, Prokofiev, R. Strauss, Berg, Schönberg, Debussy

Janaceknek két operáját is vezényeltem nem ismerve eléggé a nyelvet. Orosz tudásom alapján igyekeztem szavakra lebontva is megérteni a darabot, amelynél pedig különösen fontos a szavak beszédszerű kifejezése.

R. Strauss esetében Solti leírását ismerjük, amely szerint Strauss a tempóit úgy definiálta, hogy olyanoknak kell lenniük, amelyben a német szöveget természetesen, beszédszerűen tudjuk kiejteni.

A 20. század operái már nagyon igényesen vannak lejegyezve. Mind a tempók, mind a dinamika vonatkozásában általában elég követni a szerzői utasításokat. Itt is a többnyire szimfonikus kidolgozottság a lényeg. Az apparátus nagysága miatt viszont különös gonddal kell a zenekar dinamikáját meghatározni.

A kortárs zene, így az operák előadása is sokszor speciális technikát igényel.

A kotta lejegyzése is eltérhet a klasszikus értelemben vett kottaképtől, és pl. az aleatorikus zene vezénylésére is kialakult egy sajátos stílus, amelyet az ilyen zenét gyakran játszó együttesek kiválóan értenek és követnek.

Opera partitúrák tanulása

Az opera partitúra előkészítése hasonló részletességgel történik, mint ahogy azt a szimfonikus partitúrák előkészítésénél leírtam.

Megelőzi azonban a szöveg szóról szóra történő fordítása.

Nem elég műfordításban megismerni egy operát!

Tudni kell, melyik hangon milyen szó van, és annak milyen súlya van az eredeti mondatban. Ezek után jöhet csak a megfejtése annak, hogy az adott szöveg milyen zenére inspirálta a szerzőt.

Az ének szöveg elemzése, éneklése, a levegővételek meghatározása a jó operavezénylés kulcsa.

A vezetek- kísérek játék megtervezése.

Mind közben végig kell gondolni a darab dramaturgiáját.

Milyen egy-egy szereplő karaktere, változik-e ez a darab folyamán?

A szereplők egymáshoz való viszonya, és annak változásai.

Mi a fő vonal? Milyen események befolyásolják a történéseket, és a szereplők gondolkodását?

Egy-egy szituációkban kinek milyen belső érzései vannak?

Mindennek megkeresése a zenében, a zenei történésekben.

Miután mindezt megismertük felépíthetjük az egész operát.

Opera próbák

A próbák a szobapróbákkal kezdődnek.

Ha nem magunk korrepetáltuk az énekeseket, ezeken a próbákon ismerhetjük meg egymás elképzeléseit.

Sokszor sajnos az énekesek nem rendelkeznek komolyabb zenei előtanulmánnyal. Mire kívülről megtanulják, a szerepeiket számtalanszor kell elénekelniük, így nehezen tanulnak át homlok egyenesen más elképzelést. Berögzött hibáik vissza-visszatérnek.

Velük legjobb szövegen keresztül kommunikálni. Természetesen a ciffreket is megtalálják, de sohasem tudhatjuk, milyen kottákból tanultak.

Ha szerencsénk van jó korrepetitoruk volt, vagy már énekelték a darabot jó irányítás alatt. Az előadás sikere érdekében ne engedjük, hogy a darab minden részletet alaposan ne tisztázzuk, mert csak így van remény, hogy zenekarral, és különösen az előadások izgalmával együtt is jól fog menni minden.

A profi énekes tudja, hogy a szobapróbán, és a zenekaros próbákon hanggal kell énekelni.

Egy énekes tempói a legjobb szándék mellett is merőben változnak markírozva, és kiénekelve. Ez magától értetődik, hisz a levegő beosztása változik meg.

Ugyanígy elengedhetetlen a kartermi próba.

Ne feledjük, hogy mind a szólisták, mind a kórus a kartermi próbán többnyire kottából fog énekelni, míg a színpadon nem fogja azt többé használni. Ott ráadásul még a színpadi akcióban is részt kell venniük.

A zenei anyagot meggyőző biztonsággal kell, hogy tudják még a színpadi próbák megkezdése előtt.

Ha szükségét látjuk, kérjük meg őket a kényesebb részek kotta nélküli eléneklésére.

Többnyire a zenekarral is tarthatunk zenekari próbát, vagy, ahogy azt Magyarországon nevezik: zenejavító próbát!?

Repertoár előadás esetén ez ritkán elegendő az egész darab eljátszására, többnyire a nehéz, vagy kényes részeket kell átjátszatnunk a zenekarral.

Bármennyire is ismerik az adott operát a zenekar tagjai, többnyire legalább egy éve nem volt a kezükben az anyag. Fontos, hogy a szükséges nehéz részeket alaposan nézzük át.

A zenekari szólam anyag előzetes átnézése az operák esetében még fontosabb, mint a szimfonikus repertoárnál.

A színházi előadás folyamán állandóan változtatnunk kell a leírt dinamikán, hogy az énekes szólamok hallatszódjanak.

Ezeket többnyire elődeink a pulpituson már beírták a zenekarral.

Ha mégis hiányoznának ezek a beírások, a legkritikusabb helyeket meg kell nézni, még akkor is, ha egy opera zenekar általában sokkal flexibilisebb, mint egy szimfonikus.

Ebben bízhatunk is. Meg természetesen a rutinban. Egy opera zenekar mindig kész a tempóváltoztatásokra, az énekesek után való ugrásra, sajnos kevésbé könnyen a dinamika lejjebb vételére.

Az énekesek,- még a legrutinosabbak is- elveszthetik a ritmikai kontrollt a szerepjátszás miatt. Nézzük, meg mi mindenre kell emlékezniük.

A zenén kívül, mikor hová kell haladniuk a színpadon, tárgyakat kell mozgás és éneklés közben felvenniük, vagy lerakniuk, vagy éppen átadniuk. Ha ezt elfelejtenék, megállna az egész színpadi cselekmény. Persze a partnerek is hibázhatnak. Sokszor változtatni kell az egész jeleneten, mert valaki egy kelléket nem hoz be, vagy rossz helyen áll meg. Ilyenkor a zene is felborulhat a kieső koncentráció miatt.

Ezért a jó opera karmester olyan, mint egy radar folyamatosan követi az eseményeket, hogy az énekes ne is tudjon mást csinálni, mint a korábban megbeszélteket, vagy ha mégis, időben tudjon intézkedni.

Az operazenekarok nem szeretik, ha rendszeresen nekik kell a színpad hibáit kiigazítani. Szeretnék jól zenélni, ennek az alapja azonban, hogy a színpadon minden úgy működjön, mint egy Doxa óra.

Érdekes, hogy manapság pontosan ennek a feltételét hanyagolják el a karmesterek.

Ez pedig a házi színpadi próba. Pedig ebből még egy átlag repertoár előadáshoz is elég áll rendelkezésre.

Ha a karmester jelen van ezeken a próbákon, akkor ő vezényli a zongorát, és természetesen az énekeseket is. Ugyan ilyenkor az énekesek csak markíroznak, de mégis figyelhetik a karmester beintéseit, a dirigens pedig jobban megismerheti az énekesek bizonytalan pontjait, esetleg tovább korrigálhatja a szükséges helyeket.

Ne feledjük a karmester ezeken a próbákon csak „vendég”, a próbát a rendező vezeti, ő osztja be. Ha egy részt szeretnénk az együtt játék miatt megismételni, várjuk meg, míg a rendező az intézkedéseit befejezi, és utána tőle kérjük engedélyt a korrekcióra. Ezt általában minden esetben örömmel meg is szokták adni, ha nem vesz el túl sok időt a próbájukból.

A darab nehézségétől függően színpadi zenekaros próba, vagy próbák következnek, ahol a szereplők többnyire főleg a repertoár színházakban jelmez nélkül, díszletjelzésekkel próbálnak. Magyarul mondva a színpadon csak jelezve vannak a nagyobb díszletelemek, ajtók helyei.

Azokon a próbákon, ahol zenekar van, már a karmester az úr. Itt a rendezőnek kell kérnie, ha valamit ő szeretne megisméltetni.

Viszont - nem csak udvariasságból- mielőtt egy új jelenetbe kezdenénk ajánlatos megkérdezni a rendezőt, hogy a részéről minden rendben van-e?

A próbák tervezésénél gondolnunk kell a jelenetek rendjére. Korrekciókat az előtt tegyünk, mielőtt a műszak egy-egy jelenetre állna, a díszletet, kelléket elmozdítanák, és ameddig az adott énekesek még a színpad közelében vannak. Rengeteg időt spórolhatunk így meg.

Ne gondoljuk viszont, hogy nem változik minden merőben meg a tényleges előadáson.

Ezt rögtön első előadásomon megtanultam, amelyet a Magyar Állami Operaházban vezényeltem.

26 éves voltam. Traviata volt műsoron. A próbák jól mentek. A színpadi próbán a kórus hölgyei mind rám néztek, a férfiak viszont tüntetőleg nem. Míg ők jelentős késéssel énekeltek, addig a hölgyek pontosak voltak. Az előadáson aztán minden megfordult. A hölgyek gyönyörű báli ruhájukban kellették magukat schleppelve, míg a férfiak le nem vették a szemüket az árokról, halál pontosan énekeltek.

Más a helyzet egy új produkció esetén, ott jelentősen több a próba.

A színházban persze a szimfonikus koncertektől eltérően nem csak énekesek, karmester, kórus és zenekar van, hanem rendező, díszlet és jelmeztervező, koreográfus, balettmester, sűgő, játékmester, rendezőasszisztens, korrepetitor, segéd szereplő, ügyelő, műszaki személyzet, világosító, kellékes, fodrász, sminkes, öltöztető. Mindannyian közösen hozzák létre az előadást. Mindenkinek a lehető legpontosabban kell végeznie a dolgát, hogy minden klappoljon.

Míg a zenei megvalósításért a karmester felel, addig a színre vitelért a rendező, később a már futó repertoár előadás esetén a játékmester.

A karmester a rendezővel fontos, hogy kiegyensúlyozott munkakapcsolatot tartson fenn az előkészítő munkák során.

Ha a karmester, mint ahogy kell, részt vesz a házi színpadi próbákon, úgy a kritikus részeknél, még melegiben változtatásra kérheti a rendezőt a könnyebb technikai megvalósítás érdekében.

- Ne legyenek kényes részeknél túl hátul az énekesek.
- Ha több énekes együtt kell, hogy énekeljen, ne legyen a köztük lévő távolság olyan nagy, hogy ne hallják egymást, vagy, hogy az együtt hangzásuk ne legyen homogén.
- A kényes színpadi akciók ne akkor történjenek, amikor egy nehéz tempóváltásnál éppen ki kellene néznie az énekesnek a karmesterre, vagy az őt helyettesítő valamelyik monitorra. Ezeket a kéréseket, ha valóban megalapozottak, a rendezők szívesen teljesítik.
- A színpadi cselekmény, ha az a zenével szinkronban kell, hogy legyen, valóban úgy történik-e.

Nem szerencsés ugyanakkor, ha a karmester csak zenészként gondolkodik.

Fontos nyitottan először megismerni a rendezők elképzeléseit, átgondolni a drámai szituációt, mielőtt vitába szállnánk velük.

Valószínű a próbák szakaszában már amúgy sem tudunk jelentős változást fogatosítani, addigra már gyártás alatt vannak a jelmezek, a díszlet.

Legfeljebb elhagyni tudjuk a produkciót, ha szellemiségével végképp nem tudunk azonosulni.

Fiatal karmesterként biztos nem fognak bevonni minket a szereposztások eldöntésébe, de mondanom sem kell, hogy egy opera esetében több mint meghatározó az énekesek személye.

Később, ha már lehetőségünk van, éljünk vele, és válasszuk ki mi azokat a művészeket, akikkel egy- egy darabot a legmagasabb színvonalon meg tudunk oldani.

Egy színházi produkció csak akkor tud igazán sikeres lenni, ha minden részletében egy koncepciót képvisel. Hiába tökéletes zeneileg egy előadás, ha a látvány nem harmonizál vele, és hiába zseniális egy színrevitel, ha zeneileg nem áll kellőképpen a lábán.

Ezért mindenki részéről egy új produkció létrehozása az éjjel- nappali munka mellett, egy tökéletes team együttműködés kell, hogy legyen.

Ismétlem: az operai hierarchia szerint a produkció első számú felelőse a karmester, a színpadra vitelért pedig a rendező felel. Az énekesek ezek után következnek.

De mindenki tudja, hogy a végén úgyszólván a sztárenekes diktál, hisz anyagilag ő kerül a legtöbbször a színháznak, és a közönség is többnyire őérté veszi meg a jegyet.

Vannak persze nagyon kollegiális divák és sztárok, sőt a legnagyobbak többnyire ilyenek.

De vannak elviselhetetlenek is, akik csak azt tartják szem előtt, hogy körülöttük forogjon a világ.

Számukra a fontos, hogy lehetőleg ne kelljen próbálniuk, mert ők már így is tökéletesek, a zene a rendezés a smink, a ruha és minden olyan legyen, amilyen őket az általuk elképzelt legjobb színben tünteti fel.

Ilyenkor van szükség pszichológiai virtuozításra. Többnyire elszabadul a pokol.

Ha a diva így viselkedik, akkor sztár tenorunk sem akar majd alul maradni, és így tovább.

Itt nincs tanács, túl kell élni, és valahogy mégis átvinni a legfontosabbakat.

Ne gondoljuk azonban, hogy a végeredmény feltétlenül rossz lesz. Ezek a divák, sztárok többnyire rendkívüli emberek, amit elvesztünk a nyugodt emberi munka hiányával, azt ők visszahozzák színpadi jelenlétükkel, vagy kimagasló énekesi teljesítményükkel. Ez is a zenés színház része.

Színpadi zene

Berlioz karmestereknek szánt írásában hosszú fejezetet szentel a színpadi zenének.

Mára már a monitorok és a hangszórók világában minden egyszerűbbé vált, mint az ő idejében, amikor még különböző mechanikus szerkezetekkel próbálták megkönnyíteni az együtt játékot. de így is a színpad mögötti, a színpadon és az árokban játszó együttesek együtt muzsikálása az opera partitúráknak általában a legkényesebb pontja.

- A legegyszerűbb helyzet, amikor a színpad mögötti zenét az árokban halk kísérettel kell követnünk. Általában a színpadi zenét jól halljuk, és ennek alapján rávezetjük az árokban lévő muzikusokat a felhangzó anyagra.
- Nehezebb, amikor a színpadi zene, és az árok zenekara felváltva kell, hogy játsszon. A távolság miatt ilyenkor mindkét fél később hallja az anyagot, így késésre kell számítanunk. A színpadi zenét többnyire tapasztalt vezénylő korrepetítorok irányítják, ők automatikusan meg fogják előlegezni belépéseiket.
-

- A harmadik esetben a színpad mögött is és az árokban is egyszerre kell muzsikálni, sőt közben még a színpadon énekelnek is. Ha nem halljuk elég jól a színpadi zenét az árokban hangzótól, kérjünk egy hangszórót, amelyen keresztül a színpadi zenét közelről hallhatjuk.
- A Bohémélet első képének fináléjában a színpadi zene mozog a színpadon, erre énekelnek nehéz belépésekkel az énekesek, és csatlakozik időnként az árokban lévő zenekar. Nem egyszer a rendezés, még a közönség közé is beviszi a színpadi zenét játszó együttest
- A Tannhäuser fináléjában aztán jobbról is és balról is játszik a színpadi együttes, a Zenekari árokban is muzsikál a zenekar, és az énekesek belépései is kényesek.

Itt is és minden esetben érvényes, hogy tudatosan úgy vezényeljünk, hogy mi vagyunk az igazodási pont. Ne akarjuk megelőlegezni a belépéseket, mert avval elbizonytalanítjuk a különböző csoportokat.

Legyünk világosak, és határozottak, de legyen nyitva szemünk és fülünk!

Stúdió felvételek

Bár manapság egyre kevesebb stúdió felvétel készül, a megmaradt rádió zenekarokkal még előfordulhat, hogy stúdió felvételekre kérnek fel bennünket.

A felkészülés hasonlóan történik, mint a korábbiakban leírt esetekben.

A különbség a felvétel speciális körülményei között vannak.

Tudnunk kell, hogy a bekapcsolt mikrofonok szinte ugyanolyan körülményeket nyújtanak a felvételen közreműködők számára, mint egy teltházas színház terem.

A muzsikusokat a legjobb teljesítményre, vagy legalábbis a hibátlan előadásra sarkalják.

Sok, a felvételhez nem szokott zenekar kifejezetten gyengébben játszik, mert lámpalázás lesz a mikrofonok látványától.

A rádió zenekarok viszont nap, mint nap a stúdió munkához vannak szokva. Ők ebben a steril környezetben megszokták, hogy a legprecízebb játékot várják el tőlük.

Míg az operazenekarok flexibilitását már kiemeltük, itt nyugodtan elmondhatjuk, hogy precizitás és koncentráció tekintetében a rádió zenekaroké a pálma.

A felvételek során a karmester számára két partner adott, a hangmérnök, és a felvétel zenei rendezője.

A hangmérnök felel a technikai megvalósításért, a mikrofonozásért, a keverésért, a felvétel hangszíneinek beállításáért.

A zenei rendező ezzel szemben a karmester a felvevő fülkében ülő segítségével.

Mivel ő nem kell, hogy vezényeljen, maximálisan arra tud figyelni, hogy a muzsikások játéka elég precíz-e, nem hallható-e pontatlanság, vagy rossz hang az eljátszáskor.

A hangmérnök felé pedig közvetíti, ha egy-egy fontos szólam mikrofonja nem kellőképpen van beállítva, bizonyos szólamok túl hangosra vagy éppen túl halkra lettek keverve.

Ha egy mikrofon hangerejét a többi rovására megváltoztatjuk, és erősebbre vesszük, akkor a hangszer úgy tűnik, mintha térben is közeledne felénk. Úgy is mondjuk, túl közelre került.

A hangmérnök nagyon fontos része a felvételnek, hiszen komplett meg tudja változtatni egy zenekar hangzását. Ezért nemcsak az nagyon fontos, hogy jó technikai felszerelés álljon a rendelkezésére, de az is, hogy ezzel jól tudjon bánni, jó zenei ízléssel rendelkezzen, és jó hangzásideál „lebegjen a füle előtt.”

A zenei rendező az ő munkáját is segíti, mert míg a hangmérnök sok esetben nem zenész, addig a zenei rendező többnyire az. A próbák folyamán megérti, hogy a karmester vagy a szólista milyen hangzást szeretne elérni, és segít a hangmérnöknek, hogy ez a hangzásképp a mikrofonokon keresztül is létrejöjjön.

Mindketten kíváncsiak az előadók véleményére, úgyhogy főleg a felvétel elején bátran merjünk nyilatkozni, hogy a stúdióban hallott arányok megfelelnek-e az elképzelésünknek.

Ma már sok sávra rögzítenek felvételt, és a sávokat ugyan később is lehet keverni, de előfordulhat, hogy egy mikrofon felerősítése más kevésbé fontos szólamokat is magával húz, úgyhogy ezt jobb rögtön a felvétel elején tisztázni.

Felvételt alapjaiban kétféleképpen lehet készíteni

- A darabot apró részletekre szabdaltjuk, és a részeket vesszük fel, majd a különböző részeket a hangmérnök a zenei rendező segítségével a részek legjobban sikerült előadását kiválogatva összevágja.
- A zenemű egy nagyobb részletét előre bepróbálva azt egyben rögzítik, majd ebbe a kevésbé sikerült részeket pótolják.

Mindkét esetben a legfontosabb, mint azt már korábban említettük, hogy a karmester a darabot részleteiben és egészben is mindig azonos tempóban dirigálja, hiszen így lesznek majd összeilleszthetők a részek, vagy beilleszthetők a pótlások.

Ebben a felvételt is segítheti a karmester munkáját a tempowatch.

A karmesterre vár a stratégia kidolgozása, milyen módon, és milyen részenként kívánja rögzíteni a művet.

Ehhez tudni kell, hogy bár a technika egyre több újdonsággal áll elő, mégis vannak szinte megoldhatatlan feladatok az összevágásnál.

- Nincsenek együtt a szólamok (létezik ugyan egy program, amivel a részletek tempóin változtatni lehet, de ritkán, és csak egyszerűbb esetekben lehet jó eredményt elérni vele)

- Hamisak a szólamok, különösen az akkordok. (létezik ugyan egy program, amellyel változtatni lehet akár egy szólam intonációján is. Sokszor hasznos lehet, de csak erre sem lehet hagyatkozni.
- Vágni nem lehet maradéktalanul olyan kicsengés után, ahol a két rész között nem ugyanaz a kicsengés. Például, ha egy nagy tutti akkord után szeretnénk egy halk részt bevágni, de a bevágandó anyagon nem vettük fel az akkordot. Hallatszani fog a vágáson a két rész közötti különbség.
- Nem lehet muzsikát vágni, tehát, ha unalmasan játszunk egy állást, az a felvételen is unalmas lesz.

Legjobb hirtelen hangos részre vágni, vagy nagy formai egységeknél, hosszú szünet után.

Azért mindig jobb a tervezett vágó pont után néhány taktussal a felvételt megállítani, és a vágópont előtt kezdeni a bevágandó anyag felvételét.

Minél rövidebb részt veszünk fel, annál biztosabb, hogy a zenekar koncentrációja nem lankad, bár nyilván van egy kritikus határ, amely alatt viszont az együttesnek nem sikerül majd felvenni a zene és a koncentráció fonalát.

Minél hosszabb részt veszünk fel, annál nagyobb az esélye, hogy zenélni is tudunk benne.

Az előbbi megoldásnál szinte nem is kell próbálni, csak felhívni a figyelmet néhány dologra, a másodiknál viszont szinte koncertszerűen be kell próbálnunk az anyagot.

Ennek ellenére én például mindig egész tételeket igyekszem bepróbálni, és utána felvenni, így sokkal élettelibb, majdnem koncertszerű felvételeket lehet készíteni.

A felvétel megtervezése nagyon fontos feladat, különösen operák felvételekor.

Ha a darabban sorban haladnánk, úgy minden énekessel, a kórusnak folyamatosan ott kellene lennie a stúdióban. Amikor tartósan nem énekelnek, „kihülne a torkuk”.

Ezért úgy kell beosztanunk a felvételt, hogy mondjuk, az egyik próbán végezzünk a kórusal, és az éppen felvételt készítő énekessel kapacitását a lehető legjobban aknázzuk ki. Persze a fárasztásban sem mehetünk a végletekig. Konzultáljunk a főbb énekesekkel, milyen sorrendben szeretnék a részeit felvenni.

Ők mindig jobban ismerik fizikumukat, teherbírásukat.

A felvétel készítőinek is spórolhatunk, ha a felvétel összeállításánál figyelembe vesszük a zenekari és kórus beosztást. Például, felvesszük azokat a részleteket, ahol a kórus vagy nagyobb apparátus játszik, így őket nem kell minden felvételi napra szerződtetni.

A felvétel, a stúdió költségek nagyon magasak, így a kottát még a szokottnál is nagyobb gonddal készítsük elő. Így a próbaidőt még rövidebbre csökkenthetjük.

Adjuk ki az elkészített tervünket a zenekarnak is, így a muzsikások is koncentráltan tudnak egy-egy nehéz állásra, ha szükséges- egyénileg előkészülni.

A karmester számára fontos feladat, hogy emlékezzen rá, hogy melyik részben, milyen hibákat követett el az együttes, vagy hol nem jött létre az a zenei megoldás, amelyet elképzelt. Arra is kell figyelnie, hogy az ismételt felvételek folyamán az adott tévedés egyszer már helyesen is elhangzott-e. Bár a zenei rendező dolga, hogy ezt a partitúrájába is bejegyezze, de előfordulhat, hogy a zenei rendező nem azzal az intenzitással képzel egy részt, mint mi, így ugyan az együttjáték szempontjából hibátlan a hely, mi még sem leszünk megelégedve vele.

Emiatt fontos, hogy az összevágandó részek kiválasztásában tevékenyen vegyünk részt!

Mindjárt a helyszínen is megbeszélhetjük a rendezővel melyik részleteket szeretnénk, hogy a végleges felvételen szerepeljen, de kérhetünk egy másolatot is a rögzített anyagból, amelyről ellenőrizhetjük, hogy a rendező által kiválasztott rész megegyezik-e a mi elképzelésünkkel.

A kész összevágott anyagot a végső leadás előtt még hallgassuk meg, lehetőleg a hangmérnökkel, zenei rendezővel együtt.

Ekkor még észrevehetünk apróbb hibákat, egy rossz vágást, vagy nem megfelelő arányokat.

Manapság gyakoribb, hogy koncerteket rögzítenek, és később CD, vagy DVD formájában kiadják.

Ha a zenekar és a karmester is jól végezte a munkáját, akkor így is létrejöhet jó felvétel.

A koncertet és a főpróbát általában ugyanazon a napon, ugyanabban a teremben tartják.

A főpróba előtt szokták a felvételt előkészíteni, a mikrofonozást beállítani, és a főpróba alatt állítják be a körülbelüli hangzást.

Ritkán rögzítik azonban a főpróbát, mert az bármennyire is koncentrált érdekes módon mégis másképpen hangzik, mint a koncert felvétele. Az akusztikát a közönség jelenléte is befolyásolja, de még inkább a koncert keltette feszültség, amely a zenekart sokkal nagyobb koncentrációra, és intenzitásra sarkalja.

Ennek ellenére, ha tudjuk, hogy a koncert felvételét kiadásra is szánják, kérjük meg a főpróba rögzítését is. A mai technika már képes a különböző akusztikai viszonyok összedolgozására, és a koncerten történhetnek olyan hibák, gikszerek, amelyek egy koncert sikerét nem befolyásolják, de egy felvételen visszahallgatva mégis kellemetlen hatást keltenek. Ezeket a részeket egyszerűen kisimíthatjuk a főpróbán készült felvételtől vett anyaggal.

Ne feledjük el közölni a zenekarral a főpróba felvételét, hogy a zajokat itt is elkerüljék!

Saját magával is sokszor vághatunk egy anyagot.

Egyszerűen kivághatjuk a korán érkező belépőket.

Mivel a szimfonikus repertoárban sok az ismétlés, helyettesíthetünk egy rosszul sikerült ütemet az ütem a szimfóniából vett azonos ütemével.

Nagyszerű intellektuális játék ez, és az eredmény sokszor meglepően jó.

Főzeneigazgató

Része a karmesterségnek sok apróság is. A karmesterhez fordulnak a zenészek, amikor a főpróbán szemükbe világít a reflektor, vagy nyikorog a szék lába, vagy éppen túl hideg, vagy meleg van.

Így aztán elkerülhetetlen, hogy egy karnagy mindennel foglalkozzon, és előbb utóbb zenekart, vagy színházat is bíznak rá.

Itt neki kell a műsorokat összeállítani, a kollégákat, szólistákat, énekeseket felkérni. Ő dönt majd a próbarendekről, a zenekar összeállításáról, a fizetésekről, a prémiumról, a szabadságolásokról, a vendég fellépésekről, a hangszervásárlásokról.

Mindezeknek a döntéseknek a következményeiért is őt vonják majd felelősségre.

A kritikát is bírnia kell, egyrészt amely a kollégák felől jön, hisz nem lehet minden döntés mindenkinek jó.

A kellemetlen, rossz döntéseket is meg kell hoznia valakinek.

Másrészt a hivatalos kritikáét is. Hajlamosak vagyunk azt hinni, hogy a jó kritikának igaza van, a rossz pedig hazudik. Pedig sokszor a rossz is lehet jó, mondjuk, a kritikus észreveszi a szándékainkat és csak egyszerűen nem tetszik neki. Vagy a jó is lehet rossz, amikor azt dicsérik, amit pedig nem is állt szándékunkban létre hozni. (Sőt egyenesen rossznak tartunk)! Mindazonáltal sokszor sokat lehet tanulni a kritikákból, ha mást nem, önuralmat.

A túl oldalról viszont egy saját zenekar lehetőséget ad arra, hogy fejlesszünk egy együttest. Fejlesszük az együtt játékát, hangképzését, a munkához való viszonyát.

Minden karmesternek kell, hogy legyen saját hangzásideálja, amely az évek folyamán egyre színesedik.

Megtanulja az idősebb, tapasztalt zenészektől, hogy sokszor segít a hangzáson, ha az alsó szólam többet ad egy oktávmenetben. Így könnyebb a nehéz felső szólamnak intonálnia, és a hangzás is felhangdúsabb lesz. Ilyenkor a felső szólam halkabban is játszhat, jobban koncentrálva az intonálásra.

- Hasonló jól bevált zenekari trükk a nehéz kényes ritmikus vonósállások húrról és nem levegőből való indítása.
- A hosszabb vonó használatával tágabb lehetőséget tudunk adni a tempó alig hallható korrekcióinak egy flexibilis kíséretet biztosítva.
- A fúvósok intonációs megoldásairól már szóltam.
- Megtanulhatja, hogy egy rézfúvós akkord hangzása sokszor a többet ésszel, mint erővel elven szebben szól. Ha az akkord együtt szólal meg és tisztán, az nagyobb hangzást kelt, mintha mindenki belead atyait, anyait.
- Egyébként általában a határozott akkordindítások nem takarják a szólistát énekest, míg a mf tartott akkordok vastagok, megölnek mindent.
- És nem utolsó sorban a zenekari piano hangzás is kialakul igényeinkben.

Egyénenként egy piano-nak is teste kell, hogy legyen. A zenekarban viszont játszhatunk olyan gyönyörű pp-t, amely egy-egy játékosra levetítve szörnyű hangképzést jelentene. Együtt mégis nagyon szépen szól.

Egy jó zenekart elsősorban a diszciplína tesz jó zenekarrá!

A kiváló zenekarokban sokszor nem jobb zenészek ülnek, csak olyanok, akik elkövetnek mindent, hogy magukból a legjobbat hozzák ki, és munkájukkal egymást erősítsék.

Ha sikerül elérnünk, hogy a zenekar tagjai tudásuknak legjavát adják egy koncerten, meg lehetünk elégedve munkánkkal!

Tehetünk egy kísérletet is. Próbáljuk rábízni legkevésbé motiváltak tűnő zenészünket, hogy korrepetáljon egy zeneművet fiatal kezdő kollégájával. Biztosak lehetünk benne, hogy mindent el fog mondani neki a darabról. Sok olyasmit is, amit ő már évek óta lustaságból nem úgy játszik.

Vezetőként a mi feladatunk, hogy együttesünk repertoárját, és a különböző stílusokban való jártasságát fejlesszük.

Sok vezető karmester elköveti azt a hibát, hogy vendégként nála csak gyengébb karmestereket hív.

Ne essünk mi is ebbe a hibába! Mindig a legjobb kollégákat hívjuk meg, és a legjobb szólistákat, hiszen ez az, ami motiválja a ránk bízott zenekart, és ami egyben a művészi fejlődését is biztosítja.

Gondolnunk kell a közönségre is. Válasszunk olyan programokat, amelyek egyszerre töltik be a kellemes élmény és a szellemi táplálék szerepét. Játshatunk, sőt kötelességünk játszani kortárs darabokat, ritkán játszott érdekességeket, de ne akarjunk mindenáron népet nevelni! Ugyanakkor ne akarjunk csak populárisak sem lenni!

Ne feledkezzünk meg az ifjúságról, és természetesen az idősekről sem!

Ne telepedjünk rá egy zenekarra, tudjunk időről időre tovább lépni, új művészi korszakot kezdeni, új kihívásokat keresni!

Érdekes időnként egy-egy általunk sokat játszott darabot pihentetni, majd új kottát vásárolni belőle, és mint új darabot újra tanulni.

Pszichológia

Erről a témáról egy külön könyvet lehetne írni. Mivel azonban minden karmester más lelki alkat, az előforduló problémákra mindenki habitusának, neveltetésének, és empátia érzékének megfelelően fog reagálni.

A függelék tartalmazza Somogyi László karmester önvallomását, aki mind a hozzám intézett levelei között, mind a Kar mestersége című művében taglalja, milyennek kellene lennie optimálisan a zenekar és karmestere közötti viszonynak, és beismeri, munkássága folyamán nagyon sok időt vesztegetett el, míg ezt az optimális viszonyt felismerte.

Mivel ő legendásan híres volt nemcsak nagyszerű koncertjeiről, de a muzsikusaival szembeni könyörületlenségéről, őt idézném itt is, mivel nagyon szépen fogalmazza meg a kapcsolatot karmester és zenekar között:

„A zenekar nem egy élettelen hangszer! Sok-sok élő muzsikusból tevődik össze, akik maguk is tudják mesterségüket. Velük együtt, közösen adjuk elő a műveket, és azért egy elismerően megértő, emberi kollegiális kapcsolat elengedhetetlenül feltétele egy hibátlan és szép előadásnak.

Megvető pillantások, szitkozódások nemcsak megzavarják, bántják a zenészeket, és rossz játékot eredményeznek, hanem az inspirált előadást lehetetlenné teszik.”

A zenekar sok-sok muzsikusa mind egy egyéni lelki világ, egy külön emberi történet.

A muzsikuskok általában különösen érzékeny lelki alkatúak, hiszen ezért is választották ezt a hivatást.

A zenekarban való évekig, évtizedekig való összezárttság különleges egymás közötti kapcsolatokat eredményez.

A zenekari muzsikusk és a karmester között a hierarchiából adódóan akkor is alá fölérendeltségi viszony van, ha a karmester éppen most került ki az iskolapadból.

Nap, mint nap megmérettetnek a munkájukban.

És ekkor még nem beszéltünk arról, hogy sokan közülük szólista karriert dédelgetve végezték tanulmányaikat, és zenekarba való kerülésüket, mint egy életre szóló kudarcot élték meg.

Megérthetjük, hogy ezen összetevők után felfokozott érzelmekkel, sokszor megtépázott idegszálakkal kell, hogy muzsikáljanak.

A fenti Somogyi idézet szem előtt tartása mellett fontos, hogy olyan légkört próbáljunk teremteni a próbákon és az előadáson, ahol legalább a zene perceire el tudják felejtetni napi konfliktusaikat, problémáikat.

Ehhez minimális elvárás a karmester udvariassága, emberiessége.

Számtalan a munka jellegéből adódó konfliktus helyzetbe fogunk kerülni.

Próbáljuk ezeket a fenti alapelvek mentén kezelni.

Ami nincs benne ebben a kézikönyvben

Nem véletlenül adtam a kissé technikai kézikönyv címet írásomnak.

Valóban mindenről beszéltem könyvemben, csak arról nem, amiről a karmesterek által írt hasonló munkák eddig szóltak: a zenéről, a kifejezésről.

Minderre csak érintőlegesen utaltam, mint a nagy titok részére, amely egy zeneszerzőből nagy zeneszerzőt csinál, és egy karmesterből nagy karmestert egy koncertből, operaelőadásból felejthetetlen estét.

Innen már esztétikai fejtegetésbe kellett volna bonyolódnom, és saját elképzelésemet a zenéről illetve egy-egy műalkotásról előtérbe tolnom.

Azonban minden ember más egyéniség, és mindenki másképp érzi a körülötte levő világot, és ezt saját lelkén, saját életének megélt, vagy megsejtett élményein, tapasztalatain szűri keresztül. Mindenkinek más a karaktere, temperamentuma, látásmódja, de akár világnézete is. Más és más szemüvegen keresztül szemléli, és tapasztalja meg a világot.

A zene ugyan igyekszik egzaktul lejegyezni a hangokat, és azok előadásmódját, de egy darab előadása, - interpretációja nagymértékben az előadó szűrőjétől függ.

Máskülönbén hogyan különbözne Toscanini Furtwänglertől, Karajan Bernsteintől, Böhm Gardinertől?

Vannak karmesterek, akikhez közelebb áll az impresszionizmus világa, vannak, akik a klasszikusokban remekelnek. Mások inkább romantikus előadók.

De az sem kizárt, hogy egy-egy karmesternek éppen azt az oldalát szereti a közönségből valaki, amely éppen nem divatosan az erős oldala.

Talán a művészetre is igaz, hogy az **all in 1** mindig kevésbé jó, mint egy a különleges célra kifejlesztett termék.

Nem akartam olyan, szintén nehezen megfogható kérdéssel sem foglalkozni, mint a művész fejlődése élete és karrierje folytán. Ezt Bruno Walter nálam sokkal frappánsabban már amúgy is megfogalmazta A muzsikáról és a muzsikálásról című könyvében:

Három fázisra osztotta a karmester fejlődését, bár vonatkozhat ez általánosan az összes művész életének felosztására is..

1. fázis: A karmestert vele született tehetsége, lendülete vezeti. Látszólag egyszerűnek tűnik minden. A fiatal művész ekkor éli ki azokat az őszinte érzéseket, amelyeket a mű öbelőle kivált. A mű megértésétől még messze van, az csak alkalom számára, hogy zenei ösztönének temperamentumának szárnyakat adjon.

2. fázis: Akkor kezdődik, amikor az önmagával való elégedetlenség érzése határozott erővel fellép. Mindaz, ami eddig könnyűnek, természetesnek tűnt, problémává lesz. Most kezd az ösztönös művészből tudatossá válni.

3. fázis A tudatos biztonság korszaka. A művész akkor válik igazán mesterré. Az a művész, aki elérkezik erre a fokra, tudatosan visszaszerzi ösztönösségének szárnyakat adó erejét, eredendő lendületét- csakhogy megnemesítve, magasabb rendűen.

Ennek alapján a zenekarok és a közönség is más elvárásokkal állnak egy ifjú, egy érett, és egy idősebb karmesterrel szemben.

A karmesteri kézikönyvbe azokat az információkat igyekeztem beleírni, amelyek eszközt adhatnak egy zenész számára, hogy magát, és a benne élő zenét a zenekar előtt kifejezze, meg legyenek azok az eszközei, amelyekkel az első fázisba léphet.

Remélem azok is okulhattak ebből a kis könyvből, akik szerették volna megtudni miben is rejlik ennek a misztikus, összetett mesterségnek a miben léte

Összegzés- karrier

Van tehát egy vezető típusú, jó zenei előképzettséggel rendelkező, kíváncsi, szorgalmas és jó szervező ifjú, aki úgy dönt, hogy könyvem mégsem tántorította el, és belefog ebbe a gyönyörű hivatásba. Megtanulja a mesterség alapjait, elsajátít néhány nyelvet, olvas és művelődik, amennyit csak lehet. De hogyan fog karriert csinálni?

Amikor én kezdtem, még remek karmesterektől lehetett tanulni. Magam Somogyi Lászlónál és Lukács Ervinnél folytatott tanulmányaim után részt vehettem Kurt Masur weimari, Franco Ferrara sienai, Leonard Bernstein tanglewoodi, mesterkurzusán, ahol még Seigi Ozawa-tól és Genadii Rozsagyensztvenszkijtől is tanulhattam. Követtem Soltit a világban, láttam próbáit és koncertjeit Karajannak, Maticinak, Patanénak, nemcsak koncertjét, hanem kurzusait is hallgathattam Giullininek, és Celibidache-nak.

Megnyerhettem akkor még létező karmesterversenyek díjait, és ennek következtében bejárhattam a magam útját ennek a mesterségnek a világában Európán kívül Amerikában, Dél-Amerikában a Távol Keleten egész Új Zélandig.

Mások azt az utat választották, hogy egy-egy nagy karmester mellé szegődtek. Karajan, Solti vagy mások asszisztenseiként járták végig inas éveiket.

Megint mások operaházakban helyezkedtek el korrepetitorként, vagy beosztott karmesterként.

Voltak és vannak, akik saját zenekart verbuválnak.

De láthattunk üstökösöket is, akiket felpumpáltak, és látványosan induló karrierjük után eltűntek a süllyesztőben.

Ne feledjük, a karmester, amikor elkezdi a pályáját még abszolút kezdő.

Míg a hangszeresek diplomával a kezükben már önálló koncertek százait adták, a karmester diplomások jó, ha egyszer-kétszer dobogóhoz juthatnak tanulmányaik során.

Sok-sok türelem és kitartás kell, hogy elmondhassa valaki, ő már karmester.

Akit csak a hírnév, a pénz és a hatalom vonz, az a pillanat, amikor a karmester egy hatalmas zenekar és kórus előtt fogadja a közönség ovációját, az ne válassza ezt a mesterséget, mert nem lesz ereje végig járni az odavezető utat. Aki viszont végig járja, az egy boldog, teljes életet élhet.

Jó muzsikával, nagy élményekkel, sok élettapasztalattal gazdagodhat.

Függelék

Gyakorlatok

Somogyi Lászlótól kaptam a szintén a függelékben található kis ütemváltozás gyakorlatra írt dalocskát.

(gyakoroljuk ezt is különösen jól mutatva a 4/4 és a 3/4 Egy-ének irányát)

5.



5. ü - tem vál - to - zás - hoz ez a kis dal i - gen

5 jó: most ü - ssél hár - mat, de várj, mert

9 négy jól be - csap, sőt! ra - va - szul is - mét

13 há - rom jön.

Nagyszerű gyakorlat Hermann Scherchené, aki gyakorlatában gyakoroltatja mind az ütemmutatók változásait, mind az egyszerűbb tempórelációk vezénylésének módját.

(gyakoroljuk a függelékben található kis etüdot.)

A további gyakorlatok is az előbb taglalt vezénylesi különbözőségeket gyakoroltatják

1. etűd: ütemváltások és auftaktok a különböző ütemegységekre

2. etűd: auftaktok a különböző ütemegységekre. (Gyakoroljuk alla breve is)

3. etűd: Az ütemegység utáni belépések különbözősége.

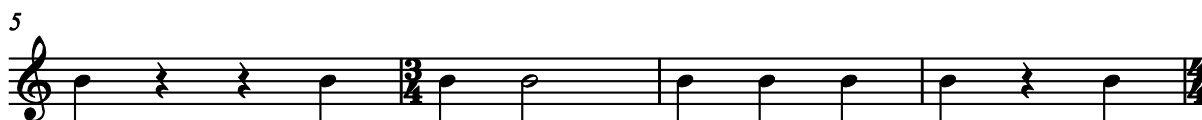
a, közel az ütem egyhez

b, középen

c, az ütem egytől távol

4. etűd: ritmusok, különböző indulásokkal, accelerandóval, ritenutóval, és dinamikával együtt.

1. Allegro maestoso



2.



3.

5

9

13

17

4. Andante

f

p

ritard.

5

9 a tempo accel. Allegro

f

13

p

17

dolce

pp

f

21

pp

Beethoven: 1. szimfónia

A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Karmester Tanszakán hagyományosan Beethoven 1. szimfóniája a felvételi anyag. Én ezt mindig egy kicsit furcsállottam. Úgy gondolom, ezt a szimfóniát csak megbízhatóan elsajátított technikai tudással lehet jól elvezényelni. Szerintem sokkal alkalmasabb lenne az első, vagy a második év vizsgájára ez a darab.

Ennek a műnek az elemzésén keresztül viszont kiválóan szemléltetni tudom mindazt, amit az eddigiek folyamán megkíséreltem könyvemben elmondani.

1. tétel Adagio molto – Allegro con brio

Figyeljük meg a Beethoven által megadott metronóm számot ♩ = 88

Beethoven metronóm meghatározásával egyben meg is adta, hogy a bevezetést 8-ban, azaz mint a korábbiakban leírtam osztott 4-ben kell vezényelnünk.

Tanulmányaim során rendszeresen hallgattam előadásokat Beethoven metronómszámairól. Egyesek tudni vélték, hogy Beethoven metronómja rossz volt. Mások azzal érveltek, hogy ha ferdén állt a Mälzel féle metronóm Beethoven zongoráján, akkor nem pontos értékeket adott. Hallottam olyan véleményt is, hogy attól is függött a metronóm gyorsasága, hogy mikor volt felhúzva. Arról kevesebben értekeztek, hogy Czerny metronóm jelzései a Beethoven zongoraversenyekhez, amelyeket a Mester maga nem adott meg, hasonlóan gyorsak.

Mára már természetesnek vesszük a Beethoveni tempók betartását, vagy legalábbis az ahhoz való közelítést.

A szimfónia a Prometheus nyitányhoz hasonlóan egy első fokú mellék domináns szeptim akkordon indul, ami igen szokatlan volt még Beethoven korában.

Beintése nem könnyű, mert egy kényesen intonálható fűvós akkorddal indul melyet a vonósok pizzicatója kísér.

Az előbb említett mellékdomináns a szabályoknak megfelelően a szubdomináns F dúrba oldódik. Az oldódás jellegét maga Beethoven is kifejezi a forte induláshoz képest piano dinamikával.

A második ütemben a forte domináns G dúr után piano oldódásos álzárlat, (amely azért mégis jelentőségteljesebb, mintha C dúr tonikára oldana) található, majd a harmadikban piano indul egy D dúr váltódomináns szeptim akkord az ütemen belül háromszor ismételve és crescendálva. Ez vezet minket a G dúr dominánssra. Egyszer, s mint ez az első arco megszólalás is a vonósokban. Értéke pontozott negyed.

Innen piano (cantabile) nyolcadokban indul a melódia oktávban az 1. és 2. hegedűben.

A gisz hang, majd az f hang további tonalitási bizonytalanságot sejtet, amelyet az első fuvolában, az első fagottban és különösen a basszusban megerősített domináns szekund f hangja vezet a valóságos tonalitás C dúrja felé. A cisz hang megjelenése azonban ismét a váltódominánszt hangsúlyozza.

A 9. taktusban végre megérkezünk a C dúr első fokú kvartszextjére, de oh, jaj, a leghangsúlyosabb pillanatban pianóra változtatott dinamikával. Ez azért van, hogy még egyszer a meglepetések sora következhesen. A felemelt 5. fok, - gisz - forte álzárathoz vezet, melyet végre az első fokú kvartszext akkord forte megjelenése tenne helyre, de ez az akkord is decrescendál, és a kürt szólója után bizonytalanságban hozza a G dúr dominánst -

szabályszerű G dúr skálával físszel,- amelyet az akkord hirtelen domináns szeptimmé válása- az f megjelenése-, után induló harminckettes felütéssel indítja az Allegro con brio-t végre valóban a tiszta meggyőző C dúrban, de piano dinamikával.

Igen ez Beethoven! Meglepetés meglepetés hátán, szabálytalanság szabálytalanság után.

„Beethoven fiam mit csinált már megint?”

Gondolkozzunk el a metronóm számon $\text{♩}=112$. A Tempó reláció itt megközelítően az adagio egy tizenhatoda egyenlő az Allegro con brio egy nagy triolájával. ($4 \times 88=352$, $352:3=117$)

De ha a bevezetőt kissé nyugodtabban vezényeljük, $\text{♩}=72$, akkor az Adagio egy tizenhatod triolája egyenlő kb. az új taktus negyedével. ($3 \times 72=216$, $216:2=108$)

Választhatjuk bármelyik megoldást, egy biztos, hogy az Adagio és az Allegro között nem nyolcad egyenlő fél kotta viszony van. ($2 \times 88=176$, $176:2=88$)

Mit jelent mindez a karmester szempontjából?

A darab elején a fafűvósok az első akkordjuk feloldását akár szabadon is játszhatnák. Érzik az oldódást, amelyet akár szívesen meg is késleltetnének. A vonósok a pizzicato-ikat viszont egzakt kell, hogy játsszák. Mi a teendő? Határozott auftaktot adunk a fűvósok megszólalásához, majd a bal kezünkkel a fp-t mutatjuk. Az oldás helyét határozottan, de piano mutatjuk.

Közben hallgatjuk, hogy a kürt fortéja egyensúlyban van-e a fafűvósok dinamikájával?

Tiszta-e az akkord?

Ha nem, tisztítása így néz ki: A 2. fagott vezet. Az 1. fagott, és az 1-2 kürt C- jéhez a 2. klarinét, aki egyedül játssza a kvintet. Miután ez tiszta, a b hangok kicsit a szokásosnál mélyebben, az e hangok kicsit magasabban kell, hogy szóljanak vezető irányuk miatt. Az oboák vezetnek, akiknek a légében könnyű az intonáció, erre intonálnak a fuvolák.

Természetesen, ha tisztának halljuk az akkordot, minderre nincs szükség!

A harmadik ütemben határozottan, de a pianóra fel hívja a figyelmet kell a pizzicatókra gondolva vezetni a crescendót.

A 4. ütemben kis időt kell hagyni a vonósoknak az arco igényes előkészítésére, vigyázva, hogy az üres húrok és a lefogott hangok az akkordban kiegyenlítetten, tisztán szóljanak.

Itt figyeljük meg, hogy minden hangszeresnek egy negyed van írva, még a 2. hegedűnek is, csak az 1. hegedű játszik pontozott negyedet. Viszont a gisz hangot, már a 2. hegedű is játssza, sőt a széphanzás eléréséért szebb, ha ő vezeti az 1. hegedűt, magyarul intenzívebben játszik.

Eldöntendő kérdés: mennyire játsszuk legátó a g-gist az 1. hegedűben?

A 6. ütemben elő kell készíteni az oboa és a klarinét tovább menetelét. Mivel ők az előző taktusban egy pedált játszottak ezt előbb fel kell melegíteniük. Használjuk gyengéden a bal kezünket, és nézzünk időben rájuk!

Persze az 5 taktusban a fuvola és az 1. fagott is megér egy pillantást, hogy az ellenszólamot piano, de szólisztikusan hozzák.

A 7. ütemben a két oboa és a két klarinét csatlakozik a crescendáló, már korábban folyamatos tizenhatodokat játszó fuvolára, fagottra, 1.-2. hegedű- brácsára.

A folyamatot kell irányítani!

A belépő trombita, timpani dinamikája nem lehet több a fafúvós szólaménál. A fúvós kar együtt vegyen levegőt a tenútó akkord előtt.

A subito piano előtt, habár senkinek nincs rá szüksége, mégis mindenkinek újra levegőt kell vennie, vagy legalábbis egyszerre el kell választania. Új frázis indul. A crescendóban a basszus gisze vezet az álzárathoz. A taktus második felében őket kell vezetni, de rá kell csatlakozniuk az 1.-2. hegedű, kürtök, fuvolák, oboák, klarinétok dallamára, akik már korábban mozogni kezdenek az ütemben.

Figyeljük meg, hogy Beethoven legató játszatja a fafúvósokat, és külön legató nélkül az 1.-2. hegedűt. A fagott is külön játszik ugyanebben az ütemben, míg a cselló- bőgő rákötí a félkottára a nyolcadot. Nem gondolom, hogy Beethovent felül kéne bírálni, de a zenekari muzsikások rákérdezhetnek, legyen döntésünk ez ügyben!

A 10. taktusban a tenuto akkord előtt ismét legyen levegővétel együtt, és az egész bevezetőt úgy kell felépítenünk, hogy a csúcspontja a forte megérkező első fokú kvartszext legyen. Ez az akkord amúgy is a klasszikus zenében mindig a legsúlyosabb.

A G dúr skálát játszassuk legató, crescendo nélkül.

Az Allegro felütésénél ismét döntésre lesz szükség!

Elválasztjuk-e a lefutó harmincketteket az előttük lévő tartott hangtól, a bevezető lassú tempójában játszattuk-e, vagy már, mint az Allegro felütését annak tempójában és hegyesebb karakterével. Mindkét megoldás mellett, és ellen szólhatnak érvek. Én inkább a meglepetéses megoldás mellett voksolnék, hisz Beethoven előre hozhatta volna az Allegro con brio jelzését.

Technikailag nagyon különböző ez a kényes indulás.

Ha a meglepetés mellett döntünk, akkor a leütésben, és főleg egy nagyon határozott kettőben kell megmutatnunk az új tempót. Ez a határozott kettő segíti majd a zenekar vonós karát is egy kis cezúrát játszani a c és a g hang közé.

Az állás az 1. hegedűnek is nagyon kényes, mert az Allegro 3. ütemében spiccato kell együtt játszaniuk a vonó egy bizonyos pontján, ahol a vonó könnyen ugratható. A vonó beosztást már az első ütemben ehhez kell igazítaniuk, és nagyon kevés vonóval játszani a pontozott fél kottát. A pontozott nyolcad viszont kötve van a tizenhatoddal, nem portato!

Az Allegro 5.-6. ütemében a fafúvósok crescendálnak, de Beethoven nem határozza meg mennyire, csak, hogy az érkezés subito piano.

El kell döntenünk mennyire, legyen intenzív ez a crescendo. Még egy érdekesség, a vonósoknál sincs dinamika, de Beethoven újra kiírja náluk is a piano-t. Ebből számomra az következik, hogy őket először hangosabban kell beinteni, majd a subito piano-t az egész zenekarnak jelezni.

A subito piano pillanatában ugyanúgy egy negyed hangunk van, mint az Allegro indulásánál, mindkét helyen döntést kell hoznunk a negyed hosszáról is.

Mivel a 2. és 3. ütemben a kíséretet biztos, hogy rövid negyedekkel fogjuk játszani, így evidens, hogy az említett ütemekben is így kell, hogy játsszanak!

Figyeljük meg, hogy a mellékdomináns akkord egyedül a klarinétban van rákötve az érkező d moll akkordra. Ők se lóghatnak túl a negyedükkel.

A nehéz döntés most következik: a második frázis crescendója sf-ra érkezik. Beethoven azonban nem ír dinamikát. Játsszhatjuk a részt úgy is, hogy a sf-t piano-n belül értelmezzük és csak a FF előtti ütemben kezdünk crescendálni a piano-ról egész a ff-ig, de természetesen dönthetünk másképpen is. Ha a piano változat tetszik, akkor viszont a trombita timpaninak fel kell hívnunk a figyelmét, hogy sf belépésük csak piano-ban értendő.

Mindenképpen nehéz a FF előtti taktus!

Az 1.-2. hegedő folyamatos nyolcadokat játszik nagy crescendóval, míg a brácsa, cselló, bőgő csak a taktus második felében csatlakozik. Nyilván a dinamikájuk sem piano már, hiszen a hegedűk az ütem közepére már jelentősen erősödtek. A semmiből kell indulniuk, meg van az esélye, hogy lekésnek, vagy visszahúzzák a tempót.

Mindezt még nehezíti, hogy a fúvósok és a timpani átkötött egésszokta után három negyedhangon crescendálnak. Ő velük is előfordulhat, hogy késnek, vagy visszatartanak.

Erre az ütemre nagyon koncentráljunk, határozottan, kérlelhetetlenül indítsuk a hegedűk auftaktját, amely előtt az előzményekhez hasonlóan cezúrát kell játszaniuk a muzsikusoknak. Bal kezünkkel nagyon határozottan mutassuk az Egy-et, ami után a fúvósoknak indulniuk kell, és gondoljunk, -de ne akasszuk meg a mozgásunkat- a brácsa, cselló, bőgő belépésére.

Ha jól végeztük a dolgunkat, akkor az akkordok és főleg az utána kezdődő nyolcad kíséretnek meg lesz a tempója, és a zenészek magabiztosan, lötyögés, igazítás nélkül kezdek az új témának neki. Hogy megszülessen rendesen, adnunk kell a sf-t, amely a melódia súlytalan 2. ütemére van elhelyezve, tehát a muzsikus a súlyt, ha a sf jelzés nem lenne, nem játszaná. Ráadásul az 1.-2. hegedűnek ez felfelé vonásra jön ki, amely a csúcson amúgy is súlytalanabb. Kifejezetten rá kell koncentrálnia minden hegedűsnek, hogy az effektus létrejöhessen. Itt is a 2. hegedűnek kell vezetnie az oktáv párhuzamot, így tömörebben fog szólni. Vigyázzunk, hogy az indulás után az ismételt nyolcadokkal vonuljanak vissza a kíséret játékosai, mert különben csúnya vastag lesz a hangzás, és a melódiát is elnyomják majd. Csak a legjobb zenekarok fognak maguktól visszahúzódnia a két fontos ütem után úgy, hogy a nyolcadokat már ők is a basszussal együtt kíséretszerűen, könnyedén játsszák, és engedjék a fuvolákban, a klarinétokban és az 1. fagotton megszólaló válasz melódiát hallhatóvá tenni, majd két ütemenként- hol FF szólisztikusan, hol kíséretszerűen visszahúzódva játszani.

Erre általában nekünk kell felhívni a figyelmet, és akár beíratni a zenekari anyagba is.

A modulációs szakaszban ismét crescendo-t ír Beethoven (Már mindenki FF játszik), amelynek a megérkezése megint FF, tehát valahol vissza kell fognunk a dinamikát. Erre a legjobb alkalom, ha a második kíséretszerű nyolcadolás után a hegedűk nem térnek vissza a szólisztikus FF dinamikára, hanem egy alacsonyabb szintről indulnak és így lehetőség van az előbb említett crescendo-val eljutni a FF-ig.

A most érkező szakaszban vigyázzunk, hogy a vonós akkordok elegánsak maradjanak, csak így nem fogják elnyomni az 1. fuvolába, oboába és fagottba, a csellóra és bőgőre írt melódiának a válaszát. A basszusok se játsszák ezt a nyolcad menetet túl robosztusan, mert akkor nemcsak a hangzás nem lesz szép, de nem tudunk zenei összefüggést sem teremteni a fafűvósokkal.

Az egész előző átvezető részben el kell döntenünk a negyedek hosszúságát.

Az A betű előtt 1 ütemmel egy tipikus bécsi zárattal találkozunk, amelyet mindenképpen úgy kell játszani, hogy a második taktus ne kapjon súlyt. Ezt a zárlatot úgy is hívhatjuk fallen lassen, vagyis a súlyos taktus után a forte ellenére engedni, hogy a dinamika magától súlytalanná váljék.

A melléktéma következik most. Az oboa és a fuvola majd később a klarinétok legátóban játszanak. Igen ám, de az oboa auftaktja milyen? Hosszú, quasi éneklő, mint a melléktéma maga, vagy rövid, mint az eddigi negyedek, és a kíséret staccato negyedei?

A dinamika itt végig piano, a sf a piano-ban értendő!

Az A betű 8. taktusában van a melléktéma 8 ütemes periódusának utolsó súlyos üteme.

Az A betű 9. taktusa nem kaphat súlyt!!!

Mivel a periódus minden korábbi taktusa vagy súlyos volt, vagy sf-kal tűzdelt, itt mindenképpen fel kell hívni a zenekar figyelmét a súlytalanságra. Bal kezünkkel vezényeljük diminuendo-t! Majd adjunk egy pontot a meglepetés basszus sf-nak.

Ha mindenki dinamikával is feloldja az A dúr domináns szeptimet D dúrba, ez a váratlan sf-s szeptim hang annál jobban fog érvényesülni

Amikor a hegedűk átveszik a melódiát, szintén tudniuk kell rövid, vagy hosszú-e az auftakt. Mindenképpen nagyon halkan kell játszaniuk, mert csak az 1. oboa és az 1. fuvola válaszol nekik.

Itt a periódus 8. üteme a legsúlyosabb, -az első fokú kvartszext!,- amelyet most decrescendónak kellene követnie, de a basszus a d-ről c-re lép, amely mégis rávezet minket a következő forte, de játékos karakterű témára, amelyhez egy jó auftaktot kell adnunk, hogy a vonóskar spiccatója együtt indulhasson. A három forte indulás után a négy nyolcad induljon súlytalanul, hogy előkészíthesse az újabb fortékat.

A sf-val induló taktusok után is legyen súlytalan a crescendo indulása, hogy jelezzük a sf hiányát. A vonósok maradjanak végig spiccato, a brácsa, cselló, bőgő pedig tartson cezúrát a nyolcad menetek előtt, és pontosan indítsa azokat.

Nincs mindenhol kiírva, de egyértelmű, hogy minden nyolcad itt staccato kell, hogy legyen.

A B betű előtti trombita kürt belépés dinamikája nyilván nem lehet FF.

B betűnél nagyon fontos a dinamika. A PP még Beethovennél is nagyon ritka. Itt még fontosabb, hogy nagyon halk misztikus legyen a hangzás, mert a FF után subito érkezik ez a mollra sötétedett téma (g moll!!!).

Végig a basszus vezet, vigyázzunk azonban, hogy az érdekes modulációk ne csak tiszták legyenek, de maradjanak PP-ban. Itt az oboa intim belépésétől a zene három ütemenként tagozódik. Az utolsó három ütemben van a crescendo!

A kiírás szerint a g moll résztől a kíséretet ütemenként portato kötik a vonósok. A crescendóval együtt két ütemen keresztül két hangonként, majd a forte előtti ütemben hangonként szoktak játszani a hegedűk, brácsák. Meg kell előre terveznünk a hanghosszúságokat. Célszerű talán a crescendóval együtt a negyed hangokat is rövidebbre venni, így növelhetjük a feszültséget, és egyben a feszességet az utolsó forte, illetve FF megszólalás előtt.

Vigyáznunk kell nagyon, hogy a melléktémában, de különösen a g moll PP részénél ne lassuljunk, mert így a zárótéma nem érkezik majd az eredeti tempóban!

Ahhoz, hogy a FF második, és különösen negyedik taktusának érdekes szűk akkordjait intenzívebben tudjuk játszani, a harmadik taktust kezdjük egy kicsit kevesebbbről és crescendáljunk a negyedik ütem felé.

Az utolsó téma sf-i piano-ban vannak. Ezek a sf-k rá vannak kötve az egyre, így a klasszikus zene szabályai szerint megelőlegzett hangsúlynak játszánánk amúgy is oldva az Egy felé. Ezt erősíti a sf-kal Beethoven. Az Egy nem kaphat hangsúlyt!!!

Az első hangsúlyos Egy éppen a FF megérkező G dúr akkord.

Vigyázat ne legyen csúnya a vonós akkord!

Ha mindent jól csináltunk, akkor az ismétlés az eredeti tempónkban tér vissza.

A kidolgozási szakaszt egy váratlan Á dúr akkord kezdi.

Nyilván ezt hosszan és intenzíven kell játszatnunk. Egyben ez a buktató is. A második taktus felütésének már nemcsak pianónak de spiccatónak is kell lennie. Nagyon hegyesen kell adnunk a kettőt, hogy a hegedűk egyszerre visszavehessék a vonóikat a megfelelő vonóhelyre. Ezt háromszor kell megismételnünk

Miután a tizenhatodok elindultak, már csak a beintéseket kell adnunk pontosan ráirányítva a monoton ritmusra a figyelmet. Gondosan kell megkövetelni a beethoveni dinamikákat.

Nehezebb az 1. és a 2. hegedű válaszolgtatós része. Már a subito piano, a tizenhatodból hirtelen nyolcados spiccato, majd a kettős kötés utáni ismételt spiccato kényes vonástechnikailag, de főleg ennek az összehozása a negyed, nyolcad szünet 5 darab nyolcaddal nem kis feladat. Ehhez még egy szünettel induló negyedes kíséret is társul.

Ugyanez fortéban sf-val, decrescendóval.

Ha együtt és az alaptempó megmaradásával megérkeztünk az Esz dúr kattogáshoz elégedettek lehetünk.

Itt arra kell ügyelnünk, hogy a pontozott nyolcad tizenhatodok pontosan illeszkedjenek a nyolcad kísérethez, és az ezt követő legátók se maradjanak le róla.

Vigyázat végig piano ez a rész! Crescendo csak a FF előtti utolsó ütemben van!

A FF ütemében és C-nél, a visszatérésnél ismét egy határozott kettővel kell segítenünk a továbbmenetelt, és a cezúrát.

Az egész kidolgozási részben próbáljunk nem sokat beavatkozni.

Ne vezényeljünk sokat, de azt tempóban!

A visszatérés a hangszerelési különbségeken és néhány átvezetésen kívül nem sok újdonságot hoz.

A kódában végre az eddig háttérbe szorított rézfúvósok is részt vehetnek fanfárjaikkal a tétel diadalmas befejezésében.

Nagyon fontos, hogy már a tétel tanulásakor ellenőrizzük a különböző témák tempóit.

A tétel nagy veszélye, hogy lelassul az eredeti tempóhoz viszonyítva.

2. tétel Andante cantabile con moto

Már az első hangszeres óráink egyikén biztos megtanultuk, hogy a felütés súlytalan és utána a megérkező ütem Egy súlyos.

Gondolom, mindenki később azzal is találkozott, hogy a klasszikus zenében a megelőlegzett ütem Egy, azaz, ha az ütem súlytalan utolsó egysége rá van kötve az Egy-re, akkor az átveszi annak súlyát, tehát a súlytalan válik súlyossá, és a súlyos súlytalanná.

Beethoven a szimfónia 2. tételét erre építi. Az auftaktot ráköti az egyre, amitől az auftakra kerül a súly, az Egy hangsúlytalanná válik, az ütem kettő pedig még súlytalanabbá. Majd ismét az előlegezett hangsúly, és így tovább.

De ne szaladjunk előre. Nézzük meg a tempót. ♩ = 120.

Ma már nem is tűnik olyan gyorsnak, mint amikor én vezényeltem először.

Azóta sokat változtak a klasszikus zene előadói szokásai

Itt ebben a tempóban a con moto-n van a hangsúly. Egy bájos táncos tétel, ahol az előbb részletezett súlyeltolás még hangsúlyozottabbá teszi a táncos karaktert. Mintha rizsporos párókás úriemberek egymást üdvöznének egy bálon hajbókolva.

A hangnem a szubdomináns F dúrban a klasszikus szimfónia ortodox szabályai szerint.

A témát a 2. hegedű mutatja be. Ez ritkaság. Utána a brácsa a csellókkal válaszol, majd a bőgő és a kürtök kezdenek bele a témafejbe, de hamar rájövünk, hogy ez egyszer ez csak egy kis becsapás, egy bővítmény, mert máris az 1. hegedű a fuvolával és az oboával indítja a témát.

Az indulások megfelelnek a fuga rendjének Dux- cones.

Vigyázat a téma 6 ütemes! A 4. 5. ütem súlytalan, a 6. súlyos majd a hetedikre súlytalanul zár, de itt lép be a következő szólam a megelőlegezett hangsúllyal.

Az utolsó témafej is ezzel a súlyrenddel szólal meg, amelyet 8 ütem bővítmény követ, amelyben különösen érdekes a súlyrend. A 2. és a 4 taktus eleje kap súlyt, ezt Beethoven sf-kkal meg is erősíti hangsúlyozandó, hogy végre az Egy-re van a hangsúly, majd az 5.-6-taktusban az amúgy súlytalan második nyolcadra helyezi a súlyt. Mindezen játék után A betű előtt 4-gyel megérkezünk a dominánsra, innen fallan lassen.

Ez azt jelenti, hogy A betű előtt 1 taktus súlytalan!!!

Ha előbb nem, itt világossá válik, hogy a forma klasszikus, a melléktéma következik. A 8 taktusos téma, mint a főtéma az előlegezett súlyokra épül.

Vigyázat a téma 5.- és 6 üteme súlytalan, a 7 súlyos, majd fallen lassen. A melléktéma 8 ütemét variálva megismétli Beethoven a 2. hegedű vezetésével. Itt azonban csak 7 ütemes a frázis, a 7. súlyos taktus után egy kétarcú ütem következik, amely egyben az előző zárása, és az új, záró téma indítása.

A záró téma elcsúsztatja a súlyokat a kettőre. Ez a játék egészen a B betű előtt egy taktusig tart, ahol helyére kerülne minden. Hirtelen egy taktus timpani tr.

A pedál után végre minden rendben lenne, ha a kíséret nem hemiolákat játszana.

Ismét a végtelen beethoveni meglepetések sora.

Vigyázzunk, hogy 4 ütem az ismétlés előtt súlytalan. Utána két ütem utótag.

Természetes az utolsó két ütem is fallen lassen!

A második rész PP indul, és ismét az megelőlegezési játékokra épül.

A FF-nál ügyelni kell, hogy a pontozás elég éles legyen, Nem minden hangszernél van kiírva a sfp, valahol csak sf szerepel, ez néhány muzikusnak megtévesztő lehet.

Az egész tétel folyamán egy jó auftakt után elég, ha a súlyos és súlytalan ütemek, és a dinamika értelmezésében segítjük a zenekart.

Az első igazi segítséget a C betű után második ütemben kell adni, ahol a gyakorlatok mintájára kell segítenünk egy ütéstől távol eső harmincketted továbbindulását egy cezúra után. Ráadásul, míg a hosszú hang forte, a továbbmenet piano.

A C betű után 7.-ben kis crescendót igényel az alterált cisz, a 8. ban súlyos taktus, onnan lezárás a súlytalan felé, amire viszont megérkezik a visszatérés a 2. hegedűben.

A visszatérés előtti taktus lezárását, viszont nem szabad lassítani engedni, sőt épp ellenkezőleg, vissza kell vennünk a tempót, amelyet esetleg az utolsó átvezető ütemek zenei történései folytán elvesztettünk.

Ha az expozíció táncos lejtése egy kicsit szabadabbra sikerült is, itt erre már biztos nincs mód. A cselló ellenszólám nem tűri a szabadságot.

A tétel visszatérése ugyan variált, de az expozícióhoz képest nem hoz jelentős újításokat.

A kóda az E betű után 10. taktusban kezdődik. Előtte az expozícióval ellentétben csak egy taktus utótag van.

A kódában is figyeljünk a dinamikára, és döntsük el a két megismételt zárófrázist kívánjuk-e echo-szerűen ismételtetni, amely jobban kidomborítja a különbséget a fuvola pontozott skála felmenetét.

A tétel, mint egy összefoglalva a lényegét- a megelőlegezést,- úgy zárul, hogy az utolsó súly a megelőlegezett auftakton van a vége előtt két ütemmel.

Onnan minden súlytalan!

Annak ellenére, hogy technikailag nem nehéz a tételt vezényelni, ne gondoljuk, hogy egyszerű előadni. A hangsúlyok helyes értelmezése, a dinamika sokrétűsége, a kényes ritmusok és karakterváltások nem egykönnyen születnek meg. A könnyed, táncos karakter, a gyöngyöző spiccatók, a mindig könnyed, áttetsző hangzás elérése nehéz karmesteri feladattá teszi a tétel előadását.

3. tétel Menuetto Allegro molto e vivace $\text{♩}=108$

Azon kevés Beethoven tételek egyike, amelyet már a régebbi korokban is a metronómszám tempójában, vagy inkább gyorsabban vezényeltek.

Ez is bizonyítja, a téves teóriákat Beethoven rossz metronómjával kapcsolatban.

A darabot Egy-ben, de inkább 4- ben vezényeljük. (Egy négy ütemes összetartozó egységet vezényelünk a 4/4 ütemrajz szerint)

Ehhez szükség van az összetartozó ütemek alapos elemzésére.

Az első 8 ütemmel nincs gond, a zene a 7. ütemre megy, onnan fallen lassen.

A második rész A betűig végig 8 illetve 4 ütemenként tagolódik.

A harmadik ütem súlytalan. A kettős kötések mindegyike a klasszikus zene szabályai szerint rövidek. -Ezt az 1.- 2. hegedű nem mindig játssza így magától.-

A FF, és az utána következő ütemek teszik helyre a súlyos és súlytalan ütemeket a szabályos kerékvágásba: 1. ütem súlyos, 2. ütem súlytalan.

Ügyeljünk a PP dinamika megszületésére, és a válaszoló pontozott félkották tenuto, végig tartott jellegére.

Az A betűnél 7 taktusos a frázis, itt az ötödik ütemtől egy hármat kell dirigálnunk, majd háromszor két ütem következik. Ezek után a 8 taktusos periódusban az első súlytalan a második súlyos, a kettőre érkező sf-k pedig végképp összekavarják a súlyokat, hogy aztán a subito piano-nál kisimuljon minden. Itt a kíséretet dirigáljuk pontosan, nem hagyva lehetőséget az átkötött negyedek túllógására. Az első részt egy kéttaktusos fallen lassen zárja.

A trio kezdése rögtön a döntésünkre vár. Rövid, vagy hosszú legyen az auftakt. Az éneklő karaktert, vagy a táncos lüktetést kívánjuk hangsúlyozni?

Itt minden 8 illetve 4 ütemenként halad.

Figyeljük a levegővételeket. 8. ütem után, majd a 16. ütem után.

Az éneklőbb karakterből marcato kezdésre kell váltanunk. A sf. az utolsó súlyos taktus.

Az utolsó ütem súlytalan!

A Trio második részének 9. ütemétől egy 6 taktusos egység van, decrescendóval.

A záró ff ismét egy ritmikai játék. A sff mutatják a súlyos ütemeket, a kettőre érkező sf-k elbizonyítják a ritmus érzetét, majd a záró sf tesz minden helyre, egyben ez az utolsó súly is!

Ha kicsit lassabban vettük a Triót, itt tudatosan kell visszatérnünk a tempóhoz.

Megfontolandó a szokásoktól eltérően itt legalább a menüett első részét, de akár mind a kettőt megismételni. (Az első rész szokatlanul rövid, csak 8 ütem)

A tétel indításánál nagyon fontos a magunkba vetett hit, hogy a zenekar el fog indulni.

Ne várjunk rájuk, mert akkor elvesztjük a tempót. Kezdetben próbálkozhatunk két ütem előre ütésével is. Vigyázzunk azonban, hogy a második ütemet húzzuk meg! A belépő negyed hang az ütéstől távol van.

A több ütemes egységbe gondolkodás folyamatosságával segít a tempótartásban is, de a súlytalan és súlyos ütemek periódusos játékának a jobb érzékeltetésében is.

A tételt nehéz vezényelni mind az együtt játék, mind a tempótartás szempontjából.

Ne a pp-ra koncentráljunk, hanem –legalábbis jobb kezünkkel- üssünk bátran, határozottan!

Az ilyen kényes helyeken mondta mindig Solti:

„ Én ff vezényelek, maguk pp játszanak ”

4. tétel Adagio Allegro moderato e vivace

A 4. tétel indításáról már korábban is szoltunk.

Az első akkordot egy súlyos auftaktal kell indítanunk. Mindenkinek éreznie kell nem csak a megszólalás helyét, és dinamikáját, hanem a karakterét is.

Az indítás ugyan FF, de az 1.-2 hegedű, brácsa mély üres g húrjukat is megzengetik a domináns, több oktávban felrakott unisono g hangon, ezért olyan beintést kell alkalmaznunk, ahol nem az indulás élét, hanem inkább a súlyát, hosszú intenzitását érzékeltetjük.

Képzeljük el a vonósok mozdulatát, ahogy egy ilyen intenzív, hosszú, lassú vonóvezetésre felkészülnek!

Miközben a bal kezünket a levegőben tartva érzékeltejük a hang intenzív hosszát, a jobb kezünkkel szinte észrevétlenül üssük le az Egy-kettő-hármat, és álljunk meg a jobb oldali ütőponton.

A FF hangot mindenkinek egyszerre kell befejeznie, és az 1. hegedűnek egy cezúra beiktatásával piano kell elindulnia pontosan a negyedik ütésre. Ezt úgy érzük el, hogy bal kezünk leintő mozdulatára indulunk a jobb kezünkkel, és adunk egy piano, de pontos auftaktot az 1. hegedűnek. A 4-et kicsit meghúzzuk, hogy a húzott ütés, és az azt következő Egy megmutassa a harmincketted pontos helyét.

Az érkező nyolcadnak a többi, külön staccato jelzéssel ellátott hanghoz képest, hosszúnak, teljes értékűnek kell lennie, hogy később a crescendo utáni subito pianonak, és az azt követő koronának legyen értelme.

Ezt a hosszúságot mutassuk a bal kezünkkel, és intsük is le a hangot, egy finom mozdulattal.

A következő belépést a harmadik ütés húzásával tudjuk pontosan indítani, -a hang a ponttól távol esik!- majd a 4-nek pontosnak, de ismét húzottnak kell lennie, egy pontos ütemeggyel, mivel a második harminckettednek is érzékeltenünk kell a helyét.

Az érkező nyolcadot ugyanúgy dirigáljuk, mint elődjét.

Vigyázzunk, hogy a harminckettedek elég élesek legyenek, és a zenekar ne crescendáljon!

Az ezt követő belépés két harminckettedre az ütések közepére esik, ezért már ne húzzuk a hármat, hanem inkább mutassuk meg kissé ritmizálva a tizenhatodok helyét!

Ezen a négy hangon, és az érkező nyolcadon már tart a crescendo, ezt mutassuk bal kezünkkel.

A triolák, már inkább az ütés után indulnak, ezért ne húzzuk a hármat, hanem adjuk meg a triolák simaságát mozdulatunkkal.

Az érkező subito piano csak akkor jön létre, ha az utolsó crescendáló triolát jól kijátsszák, és a nyolcad előtt egy kis cezúrát is beiktatnak az 1. hegedű játékosai. Minderre időt kell hagynunk!

A piano e hang után PP kell játszani pontosan a harmadik és a negyedik ütés között érkezve.

Ezt a PP mindkét kezünkkel segítsük, fontos, hogy az eddigi hangzásnak a felére csökkenjen a dinamika.

A koronáról és az utána való indulásról már szóltam a kényes indítások című fejezetben.

A koronát magunk előtt a középső ponton tartjuk, majd miközben a ballal ritmikus leintjük, a jobbal anélkül, hogy még egy Egy-et adnánk, indítjuk az auftaktot egy nagyon precíz, határozott jól megütött kettő felé, amely a már a húrra letett vonóval startra kész 1.-hegedűnek a spiccato tizenhatodait indítja.

Ugyan Beethoven a tempót fél kotta lüktetésre adja meg, legalábbis az indítást mindenképpen negyedeket ütve kell vezényelnünk.

Figyeljük meg Beethoven tempórelációját ♪=63, majd ♩=88.

Ez körülbelül annak felel meg, hogy a régi tempó egy hatvannegyede megegyezik ez új tempó egy nagytriolájával. ($4 \times 63 = 252$, $252 : 3 = 84$)

Tudatosan kell gondolnunk rá, hogy a 4. tétel Allegro molto e vivace- jának a felütése mindig másfél ütem. Eközben nem zavarhatjuk a hegedűket az ütésünkkel. Arra kell koncentrálnunk, hogy a vonós kart majd az Egyre együtt és biztosan behozzuk.

Ne vezényeljünk, de azt ritmusban!

Innen már szinte megy magától minden, hiszen megteremtettük a ritmikai bázist, elég nem zavarnunk a folyamatot.

Segítsük az ismétlőjel utáni 3. taktusban egy határozott kettővel az 1. hegedű újraindulását, anélkül, hogy a tempót megakasszuk, és vigyázzunk, a zene 2 ütemenként tagozódik, magyarul két ütemenként jönnek a súlyos taktusok. (Ezért is ír Beethoven egészütemes metronómszámot). A megérkező tonika azonban a-jelen esetben a váltódominás miatt G dúr- az ismétlőjel utáni 7. ütemben a klasszikus zene szabályai szerint nem kaphat hangsúlyt!

Időben mutassuk ezt zenekarunknak bal kezünk felkönnyítő mozdulatával!

A több mint egy ütemes auftakt tovább folytatódik, tehát az új frázis első súlyos üteme az ismétlő jel utáni 9. ütem. Továbbra is két ütemenként súlyos a zene, és változatlanul a tonikai (itt C dúr) megérkezés hangsúlytalan.

Annál nagyobb a meglepetés, hogy A betűnél éppen ez a hangsúlytalan ütem indítja az átvezető rész új témájának súlyos induló ütemét.

Vigyázzunk, a most következő rész hajlamos a lassulásra, és ennek mi is az oka lehetünk.

A fanfárt a timpani ritmikus anyagával a tempóban vezetni kell, az 1.-2. hegedű három nyolcadát megakasztás nélkül egy határozott ponttal indítani, de úgy, hogy azt a zenei lüktetés tényleges súlya felé, a periódus 3. és 7. üteme, a tizenhatodok indítására vezessük.

A Beethoveni ritmus eltolási játék újabb fejezetbe lép.

Beethoven elcsúsztatja a sf-kkal a súlyt a periódus első, és harmadik ütemének kettője felé, majd a B betű előtt 7 ütemmel a periódus 2. és 4 ütemének kettője felé, hogy aztán B betűnél egy kétütemes bővítménnyel készítse elő a játékos melléktémát.

A melléktéma minden üteme súlyt kap, természetesen ezt a súlyt átveszik az Egyre rákötött felütések. A crescendóval, majd a forte sf-kkal még jobban belénk sulykolja ezt a lüktetést Beethoven, hogy aztán a FF-val meglepetés legyen a kettőre áthelyezett hangsúly A bizonytalanságot a sf-s szinkópákkal még tovább fokozza, hogy végre megérkezzen a záró témára, ahol visszahozza a két ütemes szimmetrikus súlyozást, a második hegedű a fő témából kölcsönzött skálázásai közepette.

Vigyáznunk kell, hogy a FF meglepetése csak akkor jöhet létre, ha a sztereotip taktusegy hangsúlyozás ebben az ütemben elmarad. Erre hívjuk fel a zenekar figyelmét, a legsúlytalanabbá téve ütésünk Egy-ét, és hangsúlyozva a FF kettőt.

Mutassuk intenzíven a záró téma sf-it, hogy a hangszeresek a megütés után kellőképpen visszamenjenek ahhoz, hogy a 2. hegedű felfutásai jól hallatszanak.

Ha mind mi, mind a zenekarunk jól végezte a dolgát, az ismétlésre ugyanabban a tempóban érkezünk, ahogy az expozíciót elkezdtük.

A kidolgozási részben az eddigiekhez hasonlóan segítsük az 1. hegedűt majd a többi vonós tizenhatodos spiccato témafoszlány indulásait, mindig kerülve a tempó megakasztását, de határozott pontokat adva jobb kezünk kettőinek kis mozdulataira.

Ügyeljünk a pontos dinamika betartására PP, FF, fp sempre piano!

Crescendo csak ahol írva van!!!

FF majd sf FF-ban

A visszatérés előtt négy ütemmel még két ütem FF-t játszanak a fáfűvósok, majd hirtelen piano, és indul az 1. hegedű auftaktja, amely visszavezet a reprízhez.

Itt jelentős különbséget már nem találunk, A záró téma FF-ja és sf-i alatt már az 1. hegedű is csatlakozik a skálákhoz, és a basszus vezeti a modulációt a c-h-b-a-asz-g-fisz-f-h kromatizmusával. El kell döntenünk engedjük-e, - és ha igen mennyire- a korona előtti lassítást.

Az első korona előtt három ütemmel húznunk kell a kettőket, és pontos következő ütemegyed adni, hogy a taktusokat záró tizenhatodokat a zenekar pontosan érezze, és a korona előtti ütemben hanyagolni az Egyet, hogy a súly áttétele a kettőre érkező sf-s fisz alapú szűkített akkordra világos legyen. A korona taktusában, bár zeneileg nem történik új, mégis jobb kezünkkel jelezni kell az átkötött hang alatt az új taktus indulását. Korona.

Az első koronát határozottan le kell intenünk. A bal kezünk leintésével együtt indítjuk a felütésünket a következő Egy-re, amelyet azzal a tudattal adunk, hogy a fő súly a kettőre, a sf-s domináns kvintszext akkordon lesz.

Itt is le kell ütnünk a koronás taktus egyét a jobb kezünkkel.

A tizenhatodos indulás hasonlóan történik, mint a 4. tétel Allegrójának az indítása.

A korona leintésével együtt pont nélkül indítjuk a jobb kezét a kettő felé vezető auftaktra, de itt határozott, de nem ugyanolyan indítást adunk, hisz a 2. hegedű legátó és nem három, hanem csak két tizenhatod felütéssel indul.

Kényes rész. Pontos és nem lassuló indulásokra kell sarkalnunk a 2. majd az 1. hegedűt az 1. fuvolát, klarinétot és fagottot, majd PP-ban ismét az 1. hegedűt, Majd egy remek határozott kis ponttal a kettőn együtt indítani az 1. fuvola staccato és az 1. hegedű spiccato téma felütését. Indul a Kóda.

Itt is kerüljük el a fals akcentust a váltódomináns utáni G dúr megérkezésre!

F betű előtt 5 ütemmel az 1. tétel fináléjához hasonlóan fontos szerepet kapnak a trombiták és kürtök

Fanfárijai. F betű után a 9. ütemben segítve a legatő tizenhatod indulásokat érkezünk a teljes vonóskar plusz klarinét fagott felfutásokhoz sf-s FF- ban. Itt is segítsük a tizenhatodok indulását, hogy azok egyszerre indulhassanak a teljes zenekaron.

Schumann: Zongoraverseny

Vannak művek, amelyek örök problémákat okoznak karmesterek generációinak, és újabb és újabb trükkök keletkeznek megoldásukra.

Ilyen volt Mozart Varázsfuvola nyitányának kezdete, amelyet a karmesterek különböző trükkökkel osztogattak, hogy világossá tegyék a még nem létező tempóban a 2. ütem felütés tizenhatodának a helyét. És hát többnyire nem sikerült.

A problémára az tette a pontot, hogy a régi zene előadók felfedezték a bevezető francia nyitány eredetét, így ma már szinte senki nem játssza ezt a felütést a bevezetés mára már amúgy sem lassú tempójában.

De megmaradt még Schumann Zongoraversenye 3. tételének második témája.

A zongoraverseny amúgy is egyike azoknak a daraboknak, amelyen egy karmester felkészültsége lemérhető.

Az első tétel fűvós bevezetése után tud-e összenézni a zongoristával és eközben egy olyan auftaktot adni, amely időt hagy a zongoristának az éneklő téma előkéjének a bejátszására, és egyidejűleg biztos pontot adni a csellók és bőgők pizzicatójának.

Az egész tétel egy kiváló példája az olyan folyamatos vezénylésnek, amelyben időt kell biztosítani a zenei anyag problémamentes eljátszásának anélkül, hogy a folyamatok megakadjanak. Mindez folyamatos tempo- karakter váltások közepette.

De beszéljünk a harmadik tételről.

Tempója Allegro Vivace (♩.=72)

Előtte az átvezetés végén két ütemünk van, hogy a lelassított Andantino Grazioso (♩.=120) gyorsításával elérjük ezt a tempót.

Ez úgy a legtermészetesebb, ha az új tempó kétszeresére gyorsulunk, már szinte az első ütemben (♩.=144), a másodikban átváltunk 2/4-re (♩.=72), amely már megegyezik az új tempónk pontozott félkottájának tempójával.

Az Allegro Vivacét egyben üjtük, illetve mivel a zene nyolc ütemes periódusokban tagolódik periódusonként 2x4 ütemben.

A rövid skálafelfutásos bevezetés után a témát hosszasan táncos daktilusokban kísérik.

El kell döntenünk a leírás ellenére mennyire röviden játszunk a félkottát illetve a negyedeket.

Ezt a zenekar vonósainak minden szólamában egységesíteni kell!

Az első kisebb nehézség a 41. ütemben kezdődő átvezető rész kísérete.

A zongorának itt folyamatosan kell tudnia játszani, úgyhogy a vonósok nem késhetnek le a belépéseikkel. Itt nem lehet hezitálnunk. Hallgatva szólistánkat pontos és jó auftaktot kell adnunk a vonósok p belépéséhez, amely, ha a 4 ütés irányában vezényeljük periódikusan a darabot a 2. és a 4. ütésre esik. Vigyázzunk a pontozott félkották is folyamatosak legyenek!

A 77. ütemben várható, hogy a szólistánk ebben a 4 ütemben előkészíti a második témát. Ez általában a 77. ütem kis meghúzásával, majd a többi három ütem a tempó felé való visszatérésével szokott történni.

Nekünk a 79. ütemre kell koncentrálnunk, hiszen a 80. taktusban nagyon precízen ponttal indítva (a hang az ütéshez közel) kell vezényelnünk a téma egész ütemes auftaktját.

Innen a zene 3/2-be van, tehát az eddig ütott tempónkhoz képest hemiola.

Vannak karmesterek, akik egyszerűen átmennek 3/2-be nem törődve azzal, hogy a darabot esetleg nem ismerők, innen teljesen elveszthetik a fonalat. Különösen az olyan belépőkre gondolok, mint a fagott, aki ezek után nem tudja kiszámolni üres ütemeit.

A gondolat azonban jó úton jár, hiszen a zenekar és zongorista innen valóban 3/2-ben érzi a zenét, és ennek alapján játszik majd mit sem törődve a karmesterrel.

Itt kell alkalmaznunk a bölcs mondást:

Ne vezényeljünk, de azt ritmusban!

Periódusos vezényletünkben teljesen hanyagoljuk el a 2. és 4. taktust, kicsit hegyesebben de szinte észrevétlenül adva az 1. és 3. ütemet. A zenekar problémamentesen fogja játszani a szakaszt egészen a 120. ütemig, ahol éppen a 4. ütemet kell erőteljesen indítanunk a forte, határozott indulás érdekében. Ugyanezt kell megismételnünk 8 ütemmel később.

A 144 ütemben kezdődik a fekete leves.

A zongorista végig nyolcadokat játszik, úgyhogy fülünkkel, mint radarral rajta kell lennünk!

Periodikus vezényletünkben minden 2. ütemet hegyesen kell adnunk, majd a 3. ütemet világosan, mint valójában **Auftakt- Egy**. A 153. ütemtől egy 6 taktusos egység van, tehát be kell iktatnunk egy 2 ütéses egységet!

A 167. taktusban aztán kicsit húzva az **Egy** (hang az ütestől távol), de a 172. ben visszatér a 2. ütem pontos hegyes ütése (hang az ütéshez közel). Mindeközben ugye nem felejtkeztünk el a szólistáról!?

Ne örüljünk a C dúr megérkezésnek, itt csak 8 ütem elejéig szabadultunk meg a hemioláktól, hogy az Á dúr visszatérést még néhány, az előbb leírt ritmikai megoldás után érjük el.

Higgyük el, ha követjük ezt az útmutatást, és csak akkor avatkozunk be puhán, amikor a leírtak alapján a zenekarnak szüksége van egy kis biztonságra, és a szólistát sem hagyjuk el egy pillanatra sem fülünkkel, a zenekar problémamentesen fogja előadni a részletet már az első olvasatra is.

Mozart: Varázsfuvola- Sprecher jelenet

(A taktus számok a Bärenreiter kiadó számozása szerint)

A jelenet remek példája a recitativo kísérésnek. Mivel a Varázsfuvola a legtöbb operaházban repertoár darab, így többnyire az ifjú karmesternek próba nélkül kell abszolválnia a feladatot, amely sikere, vagy sikertelensége esetén talán egész későbbi karrierjére kihathat.

Mindenekelőtt alaposan tanuljuk meg a jelenet szövegét énekelve, a jelenet szituációjának drámai töltetével együtt.

Tamino a jelenetet elgondolkodva kezdi bármikor, a karmesterre nem néz, ne is számítsunk rá.

A három fiú bevezetője után jól láthatóan üssük le a 39. ütemet, amely jelzi a Recitativo kezdetét.

Mihelyt az énekes énekelni kezd, lassan húzzuk fel a kezünket a „**legmagasabb pont**” irányába. A „Knaben” szavakkal üssük le az egyet határozottan, de auftakt nélkül és ezzel adjunk auftaktot a belépő piano vonós akkordoknak (mint a technikai részben **És-Kettő-Három**)

Követve az énekest a koronához, leütve az **Egy**-et ne ott álljunk meg, hanem a kettőn, hiszen onnan adjuk majd az **És-Négy**-et.

A következő két taktus nagyjából tempóban van, bár a gondolkodástól megvárattathatja az énekes őket egy kicsit. Nekünk az **És-Négy**-re kell készen állnunk.

Figyelem! Az érzelmi kitörés, amely a fp-t készíti elő időt igényel. Húzzuk meg a **Kettő**-t, és adjunk egy határozott auftaktot a **Három**-ra.

A következő staccato negyedek pianóban vannak.

Figyelem a „daß Klugheit” a szituációból adódóan jöhet hamarabb, vagy később. Legyünk készen az **És-Négy**-re, majd rögtön az **És-Kettő**-re.

A „Künste hier weilen lehet az eddigi tempónál kétszer lassabb is. Erre kész kell lennünk!

Az Allegro-nál a basszust kell vezetni. A többiek erre játsszák rá az esztámot.

Miután elindult, be kell intenünk Tamino indulását „Wo Tätigkeit thronet”, mert nem biztos, hogy az énekes jól hallja a zenekart, de a fagottosok is nagyon hálásak lesznek, ha vetünk rájuk egy pillantást, mert nem szokásos helyen kell belépniük, majd segítsük Tamino átkötött g hangjának tovább menetelét. Ugyanezt tegyük az „und Müßiggang weich”-t frázis esetében is.

A forte akkordok még az Allegro részei, tempóban vannak.

Az Allegro assai a **Kettő**-n kezdődik. Az új tempó egy pontos, precíz auftaktot igényel!

Az „ich wage mich mutig zur Pforte hinein” tempóban szokott menni, de hanyagoljuk el az ütést legyünk készenlétbe a „Pforte hinein” auftaktra, amelyet még akár húzni is tudunk, hogy ismét egy precíz beintést adjunk a zenekarnak.

Az 58. ütem végén azonban egy cezúra kell, hogy legyen, mert az azt követő taktusban subito p van. Akasszuk meg egy pillanatra a 4. ütest, és adjunk egy új auftaktot a pianóhoz. Nem baj, ha késik, az a zenének is jót tesz, és a vonósoknak is kell idő a forte h hang után a piánót elválasztani.

Ne vesszünk a koncentrációnkból, mert az „Absicht is edel, und lauter und rein” bármikor érkezhethet.

Legyünk rá készen, azaz hanyagoljuk az akkord kiütését, és inkább húzva a **Négy**-et várjuk az énekes „ist edel” felütését.

És-Kettő, És-Négy precízen, majd a „rein” alatt vegyük fel a korábbi Allegro assai tempóját.

Az „Erzittre feiger Bösewicht” tele van fűtöttséggel, lehet kissé gyorsabb, de tartott is. Mindenesetre legyünk készenlétben rögtön a **B** ütésponton. Ott várjuk be az énekest, és adjunk világos tempót az akkordhoz és a skálához. A tempó még mindig Allegro assai!

A taktus **Egy** mutatása, majd korona a **Kettő**-n. **És-Négy**.

Korona a **Kettő**-n, majd jó húzott **Három**-mal az **És-Négy**.

Minél strettóbb akarjuk a tizenhatodokat, annál jobban húzzuk a **Hármat**!

A D dúr akkordtól vezényelhetünk végig 4-ben, de alla breve is.

Fontos, hogy egy nagyon precíz pontot adjunk a forte, és a piano trilla közti elválasztáshoz a 68. ütemben, és a 70. taktus forte auftaktja után a **Négy**-et húzzuk meg helyet biztosítva az általában külső karral énekelt Eine Stimme-nek. „Zurück”

A kórusnak ki kell mondania a „Zurück”-ben a ck végződést, amely a németben nagyon hangsúlyosan ejtett.

Viszont legyünk készen rögtön az énekes belépésére!

Ő indulatosan, de legalábbis határozottan kell, hogy énekelje „zurück”-jét.

Mindkét ütemben hanyagoljuk el a **Hármat**, és a **Négy**-en várjunk, és tartsuk a tempót!

Ha lekésünk, a 73. és a 74. ütem akkordjai között nagyon nagy lesz a szünet, Elvesztjük a recitativo lendületét.

A 75. ütemre ismét a **Négy**-en várjunk.

G mollban minden, mint előbb, de legyünk a kórus „Zurück”-ck-ja után máris a „**legmagasabb ponton**” ! A tenoristák itt többnyire indulatosságukban nem várják ki a szüneteket. Itt is elvesztjük a tempót, ha késünk!

A „Da seh’ich noch eine Tür” alatt hanyagolva az ütések menjünk a **B** pontra.

Itt várjuk be a „Tür”-t.

A G dúr szekund akkord után szintén menjünk rögtön a **B** pontra, hogy az énekest ott várjuk be, és adhassunk egy világos felütést a c mollhoz, amely ugyanúgy kezdődik, mint az előbbiek.

A 84. ütemben azonban fontos döntést kell hoznunk! A 85. ütemben Sprecher nyugodt, bölcs, emberi, hangon kell, hogy megszólaljon, ezt, mint egy bársonyszőnyeget terítve elé készítjük elő a zenekar Ász dúr akkordjával.

Ritenuto-val tudjuk elérni a legmegfelelőbb hatást, vagy egy cezúrával, vagy mindkettővel együtt? Milyen legyen ezeknek a mértéke?

Innen kezdve az énekeseknek, és így nekünk is érzékeltetnünk kell a két különböző vérmérsékletet, a két külön világot. Sprecher mindig nyugodt, Tamino hol lelkes, hol büszke, hol harcias, mindenképpen azonban mindig gyorsabb.

Az Andante természetesen menősebb, mint az Adagio, azonban a gyönyörű frázis végét le kell kerekítenie az énekesnek. Erre a szubdomináns után érkező feloldásra nemcsak diminuendót, de ritenútót is kell vezényelnünk!

Sprecher nyugodt kérdése alatt szintén már a következő 91. ütemre koncentrálhatunk, lassan a **„legmagasabb pont”** felé húzva a **Négy-et**.

A portatós három nyolcadot olyan nyugodtan kell játszani, hogy Sprecher „allein”-ja, továbbra is ezt a mélységes nyugalmat, és magabiztosságot árasztassa.

A „wie willst du diese finden?” indulására leütjük az ütem **Egy-et**, és a **C** ponton várjuk, hogy Sprecher kiejtse a „finden” szót. Itt ritkán hallhatunk négy tizenhatodot, és két nyolcadot, többnyire az énekes a négy tizenhatodot igen nyugodtan énekli ki.

Sprecher a 93. ütemben ki kell, hogy hangsúlyozza- quasi reflektálva Tamino szavaira- a „Lieb und Tugend nicht” szavakat.

A Lieb szóra le kell ütnünk az **Egy-et**. Hagyományosan a taktus második felét nyolcadokban kell ütni, és a crescendóval egy enyhe accelerando is társul, de ez változóban van.

Egyeztessünk az énekessel. Mindenesetre akár 8-ban, akár 4-ben vezényelünk is nagyon határozottan mutassuk az irányokat, a 4 esetében bal kezünkkel mutathatunk határozottan, és mindenki számára láthatóan 4-et.

Ez egyébként is bevett gyakorlat az Opera repertoárban, hogy a kétes részeknél az irányok időben, nagyon világos mutatása mellett bal kezünkkel jelezzük, hogy hányban kívánunk ütni.

Vigyázz! Tamino a „Nur Rache für den Bösewicht”-et gyorsan és szenvedélyesen fogja énekelni, de a 95. ütemben piano játssza a zenekar a g moll akkordot, amely már Sprecher mondanivalóját festi alá. Legyünk készen a **B** ponton erre az akcióra!

A most következő részhez jó reakció képességre van szükség. Tamino mindig gyors, majd Sprecher rögtön lassú. Ez a 97 ütemben különösen fontos, hisz Tamino „Sarastro herrscht in diesen Gründen?”, mely frázis alatt hanyagolva az ütem többi részét a **„legmagasabb pont”**-ra érkezve várjuk be a „Gründen?” szót, amellyel együtt **És-Kettő**.

Vigyázz! Tamino indulatos, de az akkordok pianóban vannak!

Majd rögtön nyugalom a három lassú, húzott a négy előtt Sprecher nyugodtan mondja „Ja, ja Sarastro herrschet hier,”! Sőt még esetleg a „herrschet hier” szótagokat le is lassíthatja. Legyünk kész erre!

Tamino nagyon izgatott és gyors lesz, és nekünk a fp-t is vezényelnünk kell, úgyhogy gyorsan üssük le a következő taktus **Egy-ét**, és a „Tempel” szóval indítsuk az auftaktot a fp felé, nagyon élesen adva, hogy a zenekar ne késhessen.

Sprecher ismét lassan énekel, és a „Weisheitstempel hier!”-t ugyanúgy lelassíthatja, mint előbbi frázisát.

Tamino ismét indulatos, de csak a frázis elején a „So ist denn alles szavakkal, majd karaktert vált, és inkább elkeseredésbe csap át. Ez időt vesz igénybe, de egyben elő is készíti nekünk az új kissé nyugodtabb, de lemondó zenét, az 1. hegedű sóhajtásával.

A tremolóra legyünk készen, és a „Heuchelei” tempó és karakterváltását sugalljuk szólistának és zenekarnak egyaránt!

Sprecher kérdésével és az ismételt sóhajjal aztán nincs gondunk, de Tamino ismét határozottan indul. A **C** ponton egy pillanatra megállva várjuk meg indulását, és rögtön adjunk egy menős tempót az akkordokhoz abban a tempóban, amit Tamino előkészít nekünk.

A korona az egyen van, de mi a taktus leütése után a **C** ponton várjuk Tamino tovább menetelét. A „Tempel” szóval adunk ismét új karaktert a sóhaj motívumnak.

Tamino-nak ezt is elő kell készítenie indulatilag. A koronáig határozott, majd ismét inkább elkeseredett. A „Tempel” szóra emiatt lassítás is kijár, amellyel előkészíti a sóhaj motívum tempóját.

A 108. ütemtől a 111. ütemig egy határozott Moderato tempót kell vennünk. Így a tremoló utáni nyolcad feloldás, és az utána következő forte akkord sem áll le, majd Tamino határozottan, de tempóban fejezheti be a frázist: „das ist mir schon genug!”.

Erre a zenekar is teljesen tempóban válaszol a két akkorddal.

Mindkét akkordon kis vonal található, de míg a felütés nyolcad, a leütés negyed!

Döntést kell hoznunk, hogy érzékeltetjük-e a hang hosszúság változását, vagy csak egyszerűen a G dúr szext akkordra nagyobb nyomatékot adunk.

Ha hosszabbra akarjuk játszani az érkező negyed hangot, akkor ezt mozdulatunkkal is ki kell fejeznünk. Ebben a bal kezünk segíthet egy húzó mozdulattal, de rögtön vegyük is el az akkordot, nehogy valaki is tenuto játsz hassa!

A **C** ponton várjuk meg Sprecher indulását, amely kissé indulatosabb a szokásosnál, mi a „liebst” szóra indulunk egy húzott **Hárommal**. (a felütés az ütéstől távol van)

Már korábban is voltak jelzés nélküli forte negyedek, itt is ilyen az érzés.

El kell döntenünk, hogy ezeket a stílus szabályainak megfelelően rövidre játszadjuk, vagy a leírtak megfelelően hosszúra. Szintén döntésünkre szorul, hogy itt a 111 ütemben a tizenhatod a stílus szabályainak megfelelően stretto, vagy a leírt formában legyen?

Ennek alapján kell a **Hármat** húznunk, és a **Négy**-et dirigálnunk. Ebben ismét a bal kezünk segíthet.

Sprecher észreveszi, hogy indulatos talált lenni, és nyugodtan folytatja „so rede, bleibe da!”

A zenekar is hirtelen piano dinamikát vesz, amelyet nekünk különös figyelemmel kell mutatnunk, nehogy valakinek elkerülje a figyelmét.

A c moll lezárást Sprecher megkésleltetheti!

Sprecher kérdőre von „Sarastro hassest du?” Leütjük még Sprecher megszólalása előtt az **Egy**-et és a **C** ponton várjuk a „hassest du?” szavakat, amellyel a fp-t beintjük.

A 114. taktusban a vonósok tremolóról kitartott hangra váltanak, míg a fúvósok átkötik az akkordot. A váltás pillanatát pontosan kell mutatnunk, és intsük is le, hogy mindenki egyszerre tudja befejezni az akkordot.

Követjük Sprecher szavait, és a „Gründe an!”-ra érkezve leütjük az **Egy**-et, és mutatjuk a zenekarnak, hogy a **Kettő**-re érkező akkord piano!

Tamino ismét indulatos, és harcias lesz. Mielőtt megszólal, maradjunk a **C** ponton!

Induljunk, amikor ő kiejti az „Unmensch”-t, így határozottabban tudunk egy **Négy**-et vezényelni.

Az összes akkord tempóban van, de itt is döntésre vár, hogy különbséget teszünk-e a jelzéstelen B dúr terc-kvárt akkord, és az érkező c moll akkord negyed hosszúsága között.

Sprecher ismét nyugodt. Követve őt, üssük le az **Egy**-et, majd egy nyugodt, piano akkordot vezényeljük **Négy**-re.

Tamino „Durch ein unglücklich Weib bewiesen,” frázisa tempóban kimondva egy logopédiai gyakorlatra hasonlítana. Ezt emiatt a tenoristák a leírtól szabadabban szokták kezelni.

Az egy leütése után várjuk a „Weib” megérkezését, amellyel indíthatjuk az auftaktot a piano akkord megszólalására.

A 120. ütem **Egy**-ét világosan mutassuk, majd a kettőn piano!

Sprecher irónikus, lebecsmérlő:

„Ein Weib hat also dich berückt?-,

Itt is az ütem **Egy**-ét világosan mutassuk, majd a kettőn piano!

Sprecher itt bölcselkedni fog:

„Ein Weib tut wenig, plaudert viel, du Jüngling glaubst dem Zungenspiel-,

Ezért a 121. ütem **Kettő**-jére jövő akkord után egy pillanatra állítsuk meg ütésünket, mielőtt a **Hármon** lévő akkordot beintenénk, így időt hagyunk Sprechernek a frázis előkészítésére.

A frázis végén kövessük az énekest, és jól láthatóan üssük le 123. ütem **Egyét**!

Sprecher óhajának ad hangot: „Oh legte doch Sarastro dir...”

Láthatóan üssük le az ütemegyet, és az óhajtó karakternek megfelelően kissé megtámasztott szűkakkordot intsünk **Három**-ra, amelynek az oldása majd a következő taktus **Négyé**-re jövő d moll akkord lesz.

Tamino ismét indulatra gerjed. Legyünk rögtön készen, minél hamarabb üssük le az ütemegyet, majd várjuk a **C** ponton a „Klar”-t, hogy határozott indulatos forte akkordot vezényelhessünk **Négy**-re!

Az ezt követő két akkord menete is ez, az indulásaink végszavai: „Erbarmen” és „Armen”.

Ennek a három ütemnek különösen tanuljuk meg a szövegét, mert a sok szöveg miatt itt sem lehet egészen a leírt ritmusra számítani, és a szeretett Pamina nevének említésére Taminóink rendszerint kisebb fermátát is be szoktak iktatni.

Meglepetés taktus következik! Le kell ütnünk jól láthatóan az ütemegyet, és megvárni Tamino közbeszólását „Wo ist sie,” a **B** ponton. Ne késsünk a következő ütem forte akkordjával, mert Tamino kieshet a ritmusból, tempóból! A zenekar is összekeveredhet!

Tamino ismét karaktert vált, és szomorúan gyászosan énekli „man opferte vielleicht sie schon”

A megérkező akkord nem lehet elég érzéki. Miután leütöttük az **Egy**-et, szugeráljuk Taminónak és a zenekarnak ezt a mágikus pillanatot.

A 133. ütemben intsük le finoman az akkordot, és kicsit maradjunk a **C** ponton, mert Sprecher lelassíthatja a „nicht erlaubt.” szavakat,

Tamino türelmetlen, indulatos, Készüljünk rögtön a „**legmagasabb ponton**” a belépésére, hogy a „Rätsel” szóra rögtön indíthassuk az **Egy**-et, majd tempóban maradván a **Négy**-et.

Fontos!, hogy itt viszont a **B** ponton maradjunk, ne menjünk az **Egy** irányába, mert Sprecher később, és lassan fogja hozni a „Die Zunge bindet Eid und Pflicht!” frázisát.

Induljunk lassan az auftakttal a „Zunge” szó hallatán a piano akkord felé, és vigyázzunk, mert az „Eid und Pflicht” is lassulhat!

A 136-146. ütemig érdemes tájékozódni a zenekari anyagból, hogyan szokták az adott színházban ezeket az ütemeket játszani. Régen innen 8-ban vezényeltek végig, de ez mára kezd az előadási divatból kimenni. Van olyan megoldás is, hogy a 136., a 137., és a 138. ütemet 8-ban, majd az azt követő 2 taktust 4-ben ütik, majd ismét 8-ban vezényelnek.

Természetesen az Andante egyértelműen, és ráadásul nem is lassú 4-t sugallja, de a 8-hoz szokott zenekart és kórust megtévesztheti, ha másképpen dirigáljuk ezt a részt!

A külsőkar után várjuk meg Tamino első „Bald”-ját!

A „nie?”-t a „**legmagasabb ponton**” várjuk, hogy leüthessük az **És-Kettő**-t.

Kövessük Taminót az „Ihr unsichtbaren”, felütéssel, hogy a legjobban előkészíthessük a fp-t.

A „Lebt denn Pamina noch” frázis vége lassul, és ismét a külső kar tempója.

4? vagy 8?

Itt különösen világosan kell intenünk, hogy a hátsó kart vezénylő karmester kollégánk időben el tudja indítani a kórust a zenekarral együtt.

Ha 8-ban vezényeljük a részt, egyszerűen üssük ki a taktus első felét már nyolcban, ha négyben ugyanezt cselekedjük csak 4-ben, világosan mutatva az irányokat.

Ez egy Taktstock szólnak fog tűnni, de más különben nem lesz esélyünk a külső kórus és a zenekar együtt indulására.

A kórus leintése után, irány a „**legfelső pont**”, hogy készenlétben legyünk Tamino boldog indulására „Sie lebt,”, amellyel együtt leütjük az **Es-Kettő**-t tempóban, boldogan.

Ezek után mindig az ütemegy leütése után a **C** ponton várakozunk a „wäre,» és az „Ehre” szavakra, hogy ne késsünk a **Négy**-re érkező akkordokkal, de hagyjunk időt a sok szöveg kicsit ritmuson kívüli kimondására.

Ne feledjük a 156. ütem ütemegyét, és hogy a sok f akkord után a C dúr kvintszept akkord piano kell, hogy érkezzen. Mutassuk az oldódást az F dúr felé úgy, hogy az érkező akkord ne legyen túl rövid, hogy érvényesülhessen benne az ének késleltetése.

Tamino kétszer lassabban éneklí általában a 158. ütemet. Erre válaszolhatunk a lezárással az ő tempójában, tehát 8-ban ütve, de kétszer olyan gyorsan is 4.-ben. Ha a 8 mellett döntünk, akkor azért ez is inkább a Kettő megállítása legyen és nem egy extra ütés, nehogy valaki beugorjon!

Érdekes megfigyelni, hogy ebben az ütemben a Kettő-re érkező (auftakt) domináns a hosszú, és a leütés tonika a nyolcad. Ha ezt a különbséget is meg akarnánk mutatni, arra a bal kezünk adhat segítséget.

Ezzel az igen hosszú elemzéssel azt szándékoztam demonstrálni, hogy egy ilyen bonyolult recitativo kísérését igenis célszerű a legapróbb részletekig megtervezni, mert a legkisebb karmesteri bizonytalanság is rögtön meghallatszódik a zenekaron, és azonnal elveszthetjük egész előadói apparátusunk bizalmát.

Puccini: Tosca, Cavaradossi levéláriája

Amikor először kellett megtanulnom ezt az áriát egy karmesterversenyre, teljességgel tanácstalan voltam. Nem értettem, hogy a kottakép, és az általában ismert hangzóanyag miért nincsenek köszönőviszonyban sem egymással. Reménykedtem, hogy nem ezt az áriát húzom. Szerencsém volt!

Persze ha ismertem volna már akkor Luigi Ricci könyvét Puccini interprete di se stesso címmel, sokkal egyszerűbb lett volna a helyzetem. Hasonlóképpen, ha egy jó operaházban eltölthettem volna néhány évet, mint korrepetitor. Akkor is megtanulhattam volna talán ennek az áriának a hagyományos előadásmódját.

A Ricordi partitúra számozását használom.

A harmadik felvonás 7. cifferénél érkezünk Róma hajnali harangzúgása után a tartott hátborzongató h hangra, amely a mélyvonósokon és basszusklarinéton szólal meg.

Ebből születik meg az ária dallama a teljes vonós karon pp dinamikával.

A kotta szerint egyenletes nyolcadokat kellene játszani úgy, hogy az első három hangot tenuto játsszuk, majd az utolsó negyeden ritenuto van.

Ricci azt írja mutassuk meg jól az első nyolcadokat, majd a következő négy nyolcad rubato, végül a **Négy-en** ritenuto.

Itt fontos megjegyeznem, hogy az olasz nyelvben a rubato-nak nem szabad a jelentése, mint azt nálunk a népdalelemzésekben megszoktuk, hanem egyértelmű gyorsítást jelent,- El kell lopnunk az értékeket!- (rubare=lopni)

A gyakorlatban ez úgy fest, hogy az auftakt-tól 8-ban vezényeljük az első három nyolcadot, majd átváltunk negyedes vezénylésre a **Kettő-n** és a **Hármon**, majd a **Négy-en** mintha korona lenne, visszatérünk nyolcra.

Ez igazán azt jelenti: hogy 4/4 helyett az ütem 3/4-ben van, mint az a későbbiekben így is van. Persze mindez meglehetősen szabadsággal kell kezelni!

A Largo aztán 4-ben.

Ricci azt írja, hogy a Largo 3. ütemét vissza kell fogni, majd a következőt ismét tempóban vezényelni.

A gyakorlatban a Largo 2. ütemének második felét 8-ban vezényeljük, hogy a 3. taktust kiszélesíthessük a **Hármon** egy kis fermátával, majd egy ütem elejéig visszavesszük a tempót 3-ban.

A Largo 5. ütemét auftaktjával ismét nyolcadokban kezdjük, de itt már valóban 3/4 ben van lejegyezve a zene, mint azt jeleztük.

A 6. ütemtől ismét a tempo 3-ban.

Ricci azonban azt mondja, hogy a 8. ütemet nagyon ki kell szélesíteni, majd a 9.-ben visszatérni a tempóhoz, a 10.-ben ismét kiszélesíteni, hogy majd a 11.-ben megint visszatérjünk az eredeti tempóhoz.

Mivel megzavarhatjuk a zenekart az örökös vándorlással a negyedes és a nyolcados vezénylés között, tanácsos a Ricci által leírtakat mind 8-ban elvégezni.

A 8. ziffer aztán Ricci szerint úgy fest, hogy a taktus 3. negyedére érkező c-d hangoknak nemcsak lassúnak, de a d-nek koronásnak is kell lennie, majd a fennmaradó 4 db. harmincketted hang rubato, azaz sietve adandó elő.

A 2. ütem első negyede a tempo, a 2. negyede tenuto, a harmadik pedig koronás rallentando molto. A koronás hangot kéretik pp-ban kezdeni és crescendo molto-val elérni a következő a tempo-s ff.-t.

Ugye látjuk mennyire más ez, mint a partitúrában lejegyzett anyag.

Természetesen a 8. ciffer utáni 2. ütemben visszatérünk 3-ba, meghúzzuk a Kettő-t, és koronás pp crescendo molto-t vezényelünk háromra.

Ajánlatos a 8. ciffer utáni 3. taktusban külön beadni az **Egy** második nyolcadát, hogy a posanok az 1. fagottal és a basszusklarinéttal egyszerre tudjanak megszólalni!

A 8. ütem 5. ütemében le kell intenünk a fúvósokat, de a vonósok még további két ütemig tartják a hangot.

Ezt ritkán játsszák el a zenekarok, többnyire együtt hagyják abba leintésre, mivel a Carceriere recitativo-ja tempón kívül van.

Ha mégis az eredeti verzióhoz ragaszkodnánk, azt nagyon vehemenssen kell a zenekar tudtára hozni, magyarul a fúvósok leintése közben a bal kézzel tenuto-t vezényelni a vonósoknak.

A 9. számot 3-ban vezényeljük.

Figyelem! Az "Io lascio al mondo" felütés a bel canto szabályai szerint, - mivel át kell énekelni a passagio-t- lassabb lehet, de az „una persona cara” érzelmi töltése miatt biztos, hogy az lesz.

Ez készíti elő a 4 szólócsellista nehéz, de gyönyörű közjátékát.

A szóló rész 2. ütemében nem zavarva üssünk tovább 4-ben. A nagy triolákat a csellisták a szóló csellista vezetésével könnyedén be fogják osztani.

Ügyeljünk, hogy megszülessen a ppp a 4. ütemben.

Hallgassuk az énekest az ütemegy leütésével.

A „scriva un sol motto” triolája megadja a következő taktusok tempóját.

Vezényeljünk tovább bátran 6.-ban a 10. cifferig, azaz a triolák legyenek az egységeink.

A 10 ciffernél viszont nagyon határozottan kell 4/4-be visszamenni! A zenekarnak itt szüksége van ránk. Használjuk ki a mf dinamikát, és a crescendo-t, hogy itt határozottan vezethessük a tempót.

A Meno quartett-je 6-ban vezénylendő, bár ezt a szólisták maguktól fogják eljátszani.

Az első fontos akció a 6. ütemben lesz, ahol az allargando-t segítenünk kell, és ha az 1. felvonás szerelmi kettőse nyomán itt is kis fermátával akarjuk segíteni a crescendo kijátszását, akkor világosan kell adnunk a fermata utáni 5.-6. ütést segítve a 4. szólistát a nyolcadai indulásának megértésében.

Legyünk határozottak a dinamika megkövetelésében, a csúcspont fortéja után nem szeretik eljátszani a decrescendo piano-t majd a rit. crescendo fortét a csellisták.

A 11. ciffer előtti ütemben nagyon világosan kell adnunk a Bögők és a hárfa együttindulását a 2. ütés után.

A klarinét szólóban is előre kell mennie a rubatóval a szólistának és a ritenuto-t pedig kellőképpen megvárattathatja.

Az Andante lento appassionato molto 3-ban vezénylendő.

A bevezetőtől eltérően itt nem kell osztogatnunk, hiszen csak egy szólistánk van, és a kíséret is egyszerű. A szólistának viszont meg kell csinálnia mindazokat a nüanszokat, amelyeket Ricci a vonósok esetében kért.

Az Andante lento 5. ütemét vezényeljük 6-ban, így a fuvola és a hárfa könnyebben együtt tud indulni a klarinét szólistával. Ne feledkezzünk meg azonban rögtön utána a rubato-ról és a ritenuto-ról!

A következő ütemben aztán visszatérhetünk 3-ba.

A stentato ütemekben is maradhatunk 3-ban, időt hagyva a kifejezésre és kissé megakasztva a 3. ütést a ritenutóra, de az azt követő ütemben vegyük fel az a tempo-t.

A 12. ciffer előtt 2 ütemmel csatlakozik a 2. klarinét. Innen vezényeljünk nyolcadokban. Az elején leírtak alapján a három első nyolcad után lassabb a g-a lépés, és az a-n egy enyhe korona, majd az ütemet záró tizenhatodik sietősen a tempo felé haladnak.

A 12. ciffer előtti taktus 3-ban, a 3. ütésén korona. Hagyjuk kimondani Cavaradossinak a „cadea” szót, majd induljunk helyet adva neki a „fra le braccia” szenvedélyes kiejtésére.

A 12. ciffer ütemét aztán ismét vezényelhetjük 6-ban, hogy határozottan indulhassanak a vonósok, és a kürtök is precízen csatlakozhassanak az ütem végén.

„Oh! dolci baci, o languide carezze” 8-ban figyelve az énekes minden rezdülését!

Korona a fiszen, megvárva, hogy az énekes nyugodtan kiénekelje a baci i-jét és váltson az o-ra. Ekkor indulunk mi is tovább auftaktunkkal.

A „languide” végén ismét kis korona. Meg kell éreznünk, mikor kell továbbmenni és nekünk indítani, hogy a „carezze” a zenekarral együtt legyen!

A „mentr’Io fremente” előtt levegő van! Érezzük össze a továbbindulást, de ne várjunk soká, mert megáll a folyamat!

A „le belle forme disciogliea”-tól ismét nyolcadokban kövessük az énekest.

Lassítás lesz a „forme” szótagokon, és korona az a-n. Az énekes itt visszaveszi a hangerőt piano-ra, ekkor lágyan időt hagyva a két előkéjére beadjuk a zenekarnak a **Hármat**. Ezen még egy korona!

A taktus végét ismét mi indítjuk!

A következő ütem ismét 3-ban, de külön kell adni a taktus végén a kürt és a brácsa marcátós nyolcadát.

A „Svaní per” lassú nyolcadokban, a „sempre il sogno” mérsékelt rubato-val, a „mio” korona.

Ismét meg kell éreznünk, és indulnunk kell, hogy a „d’amore” együtt jöjjön a zenekarral.

Innen ismét két ütem 3-ban, majd,- mint az elején is- a stentato ütemek nyolcadolva, az azt követő taktusok 3-ban.

A 13. ciffer megoldását már ismerjük.

A koronás a hang általában olyan hosszú, amilyen a tenorista kondíciója, éreznünk kell, mikor akar tovább menni, és azt nekünk kell indítani, mivel az egész zenekar együtt játssza a rubato-t.

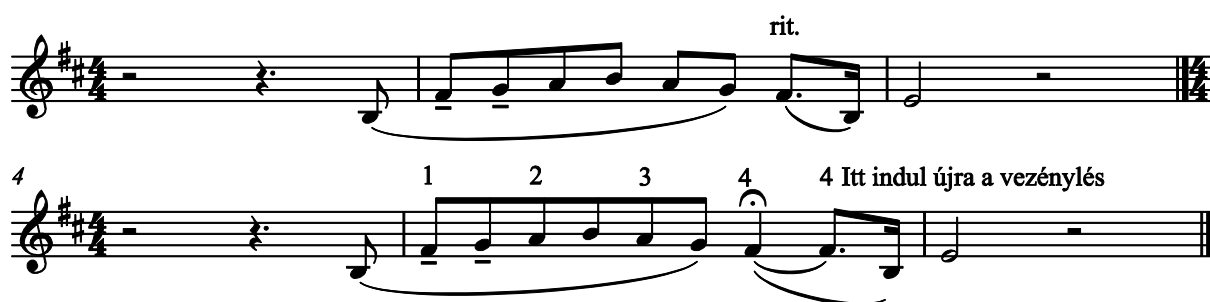
A 13. ciffer 2 ütemében, amely ismét a tempo 3-ban, a 3. negyeden hosszú korona.

Cavaradossi elkeseredetten egész életének fájdalmát beleéneкли egy crescendóval ebbe az auftakt-ba.

Az egész áriában és Puccini operáiban a nehézséget az jelenti, hogy megtervezett szabadságot kell biztosítani az énekesnek. Ez azt jelenti, hogy tudnunk kell a frázisok előadás módját, úgy kell engedni az énekest, hogy az esetek többségében mégis mi irányítsuk a tovább meneteket, hiszen e nélkül reménytelen lesz a zenekarral történő együttjáték.

Igen gyakori Puccini operáiban a pontozott nyolcadon tartott korona, amelyet egy tizenhatod feloldás követ. Mindezt általában az énekesnek, vagy szólistának és az egész zenekarnak együtt kell játszania.

Technikai megoldás korona az utolsó negyeden, majd a tovább menetel előtt újra indítom az ütést, mintha csak a következő negyedre adnám az auftaktot úgy, hogy mindenki érezze a tizenhatod helyét, amely nem változtatja eredeti hosszúságát. Az újra indulást a karmester vezeti együtt érezve, lélegezve az énekessel. (25. ábra)



Somogyi László, az idős mester tanácsai fiatal pályakezdő növendékének

Somogyi László egyike volt kora legjobb magyar karmestereinek. 1945-ben közvetlenül a háború után újra szervezi a Bp.-i Székesfővárosi Zenekart, amelynek 1950-ig vezetője, majd 1951-től 1956-ig a Magyar Rádió szimfonikus zenekarának a vezetője. 1949-től 1956-ig a budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola karmester tanszakának tanára, a magyar karmester oktatás alapító mestere.

Én először 1981-ben, majd 1982-ben vehettem részt, mint aktív hallgató a szombathelyi Bartók Szeminárium általa vezetett karmester kurzusán. Ő volt első karmester tanárom, őt követte Lukács Ervin a budapesti Zeneművészeti Főiskolán, aki viszont maga is Somogyi növendék volt.

A Genfben élő Somogyival 1988-ban bekövetkezett haláláig levelezésben voltam. Beszámoltam neki tanulmányaimról, első koncertjeimről, első sikereimről, nehézségeimről. Válasz leveleiben hasznos tanácsokkal látott el, mint pályakezdő karmestert. Megosztom ezeket az értékes tanácsokat, mert azok a leendő karmester generációknak is hasznosak lehetnek.

A kísérésről

A Brahms koncertet kísérni nem könnyű. Én Menuhinnal, Oistrakhhal, és sok mással csináltam, de a legnagyobb öröm volt magamat általuk vezettetni hagyni. (Ez a nyitja a kísérésnek!)

A Christian Bach B dúr szimfónia kicsi és úgy is kell dirigálni. Kis mozdulatokkal és egy jó tempót adva, hagyni a zenekart szinte magától játszani. Csodálom, hogy a Roccoco-variációk nehézségét nem említed, pedig ez nehezebb a Vonós-szerenádnál. De ez sajnós még mindig arra mutat, hogy az ilyen fellelkesítő zene Neked még mindig jobban fekszik, mint a „szimplább” klasszikusok. Nem baj, majd kinövöd, de mennél több „egyszerűt” kell dirigálnod, melyeknek nincsen külső hatása.

A Hacsaturján hegedűverseny nem könnyű feladat egy, még rutintalan karmesternek, különösen, ha a zenekar még sohasem játszotta és csak két próba állt rendelkezésre. De ez a tapasztalat jót tehetett neked, mert a harmadik tételt lazán kell dirigálni. Remélem, ez sikerült.

Eroica

Gratulálok, hogy már a második vizsgádon az „Eroica-t” dirigálhatod. Nem könnyű feladat. Pontosan 50 évvel ezelőtt Bruxellesben, Hermann Scherchen kurzusának nyilvános befejező hangversenyén az ottani Filharmonikusok élén én is ezt vezényeltem. Úgy jártam, mint Te az első próbádon. Ugyanis egészen másképp vezényeltem, mint az órákon, ahol zongora helyett a növendékek csak énekeltek, dúdoltak, füttyültek és doboltak. Így is megtanultam minden szükségeset, kotta nélkül vezényeltem, nagy sikert arattam és még meg is voltam elégedve magammal. Csupán másnap reggel támadt rám Scherchen a következő szavakkal: „Sie Scwein! Sie haben völlig anders dirigiert als bei den Stunden!”

Igaza volt, mert másképp nem is lehet! Bármilyen jó elképzelésünk van, a zenekar előtt a felhangzó, szinte maguktól megszólaló hangok megijesztik az embert, és kiderül, hogy

minden másképp van, mint ahogy elképzelte. Gyakorlat kell hozzá, hogy tudjuk mikor, mire és mennyire van szüksége a zenekarnak „segítségünkből”.

Az „Eroica” indulása jó példa arra, hogy mit nem kell dirigálni. Az első két akkordról nincs mit mondani. A probléma csak a harmadik taktusnál kezdődik. Ehhez csak egy pontos és jó „Auftakt” és leütés kell. Ezzel a nyolcadok megindulnak és felettük lévő dallam megy, mint a vízfolyás. Egyenletesen folyik, és csak ott kell valóban ütni, ahol ezek a crescendót és a sokatmondó harmóniaváltozást kell, hogy kifejezzék.

Véletlenül éppen tegnap hallottam, illetve láttam a Tv-ben ...-val ezt a szimfóniát. Rossz volt nézni elejétől végig, hogy folyamatosan (erőszakos mozdulatokkal!) ütötte a három negyedét. Ebbe már a zenekar is beleszédül, és a karmesternek nincsen módja mást kifejezni, mint a tempót ütni, mert két taktus után a karmesternek elfogynak az eszközei.

Nem mondom, hogy sehol sem szabad 3/4 - et ütni- sőt ellenkezőleg. De ha a karmester már az első taktusokban elsütötte minden puskaporát, akkor a továbbiakban nem marad más eszköze, csak „förszírozni”, vagy „20 centiméterre összezsugorodni”, mert másképpen nem tudja „kipréselni” zenekarából elképzeléseit.

...Nem segít, ha sokat dirigálunk, hanem ellenkezőleg a mennél kevesebb mozdulat adja meg a lehetőséget, hogy a kifejezést ott, ahol kell, fokozhassuk.

A nem túl lassú 3/4-nél (amit egyben kell ütnünk) legtöbbnyire két ütés is elég. Egyik a leütés, a másik pedig kitölti a taktus másik részét. A 3/4-nek vagy egy hangsúlya van, (az egyen), vagy két súlya, (az egyen és kettőn, avagy az egyen és hármon), aszerint hogy a zene mit kíván. Ebből következik, hogy az egyben ütésnél a leütés után elegendő helyet, illetve időt kell hagynunk a felfelé húzásnál, hogy a hangok, illetve mellékhangsúlyok jól beleférjenek.

Ha ezt megérted, akkor megtalálod a módját, hogy hogyan kell egy Walzert jól dirigálni. Ezt egyébként is a legjobb módnak találom az „egyben ütés” gyakorlatához. A felületesen, slamposan dirigáló rutinos karmesterek sohasem adnak elég időt az „egy utáni taktusrész” kijátszására. Ezt jól jegyezd meg a „Denevér” nyitány dirigálásakor, és ajánlom, hogy dirigálj mennél több Walzert! (Ez még az egyben ütendő „alla breve”-hez is segít)

Visszatérve az „Eroica”-ra, ha jól ki akarod tölteni a lassú tétel legkisebb egységeinek is helyet adva, akkor első sorban magadban kell érezned a legkisebb ritmusokat is. Csak ez esetben kívánhatod, hogy a zenekar tagjai is érezzék őket! Ne törődj a mozdulataid szépségével és kifejezésével, hanem igyekezz a mozdulatokkal az ütések közti időt kitölteni, hogy minden egyes hang és ritmus beleférjen.

Ez esetben a zenekar magától is eljátssza, ami a kottába van írva- és nem kell őket nyomorgatni.

(Genf, 1984. nov.10.)

Tannhäuser nyitány

Kevésbé örültem, és nagyon meglepett, hogy Masur- szinte „beugrásként”- a „Tannhäuser nyitányt” bízta rád. Ez nem könnyű darab, még akkor sem, ha a zenekar bizonyára igen jól ismerte. A lassú bevezetés még hagyján, ott csak nyugalomra, és a szép kiegyenlített hangzásra van szükség . A „Bachanalle” nem nehéz, és Neked bizonyára fekszik. Nagyobb problémát a bevezetés ismétlése fortéban, és a nyitány vége, ahol a 16.-os hegedű passage-okat nyugodtan kell hagyni kijátszani. Nem szabad, hogy a karmester, önkívületbe esve elveszítse a fejét! Remélem, ez sikerült. Talán emlékeztél mondásomra, hogy

Egy 4/4-es taktusban nem 16 tizenhatod van, hanem 16 tizenhatod tesz ki egy taktust!

Remélem, az eszedbe jutott, és úgy ütötted a taktusokat, hogy abba a hegedűk minden hangja belefért, és nem kemény ütésekkel igyekeztél a sok hangot belegyömszölni.

Ne feledd sohasem, hogy a dirigálás alapja az éneklés!

Javasolnék olyan műveket, melyeknél lassú tempóban (lassú ütéseknel) sok minden belefér. Kifejezés, indulat, érzelem, stb.stb. Ilyesmi után már könnyű és egyszerű gyors ütésekkel vezényelni.

(Genf, 1983. okt. 4.)

A melléktanulmányokról, műveltségről

Örülök, hogy munkád jól megy, és minden szakon örömed van. Főleg a zongorázásra gondolk. Jó, hogy átírtál néhány partitúrát zongorára, de remélem, hogy előbb-utóbb már zongoradarabokat fogsz hangszerelni kisebb-nagyobb együttesre. (Remélem ezt is tanítják!) Örülnék annak, ha legközelebb már azt is olvashatnám, hogy sokat olvasol, mert az általános műveltség a karmesterséghez ugyanolyan fontos, mint a kézügyességgel párosult zenei tudás.

(Genf, 1982. dec.17.)

Karmester és Zenekar kapcsolatáról

A zenekari tagoktól, és játékuktól lehet a legtöbbet tanulni. (Genf, 1985. nov.30.)

Te is jól dirigálhattad, mert érződik, hogy megértéssel és szeretettel követtek.

Csak a zenekarral való jó kapcsolatból adódhat egy szép zenélés, ahol a zeneszerző elmondhatja, amit érzett és gondolt. Előadónak és karmesternek szinte el kell tűnnie! (Genf, 1982. febr.16.)

Szomorúan hallom, hogy bajod volt zenekaroddal... Az ilyenfajta bajaimról én is tudnék egy hosszú litániát mesélni.... Amit ma már nagyon szégyellek és sajnálok, mert sok évet veszítettem vele....

A zenekar nem egy élettelen hangszer! Sok-sok élő muzsikusból tevődik össze, akik maguk is tudják mesterségüket. Velük együtt, közösen adjuk elő a műveket, és azért egy elismerően megértő, emberi kollegiális kapcsolat elengedhetetlenül feltétele egy hibátlan és szép előadásnak.

Megvető pillantások, szitkozódások nemcsak megzavarják, bántják a zenészeket, és rossz játékot eredményeznek, hanem az inspirált előadást lehetetlenné teszik. (Genf, 1982 május 21)

Intelmek

Nagyszerű, hogy van módod megismétlésekkel gyarapítani gyakorlatodat és tudásodat.

(Nem szabad sietni, mint ezt Bruno Walter mondta „Warten ist die grösste Kunst!”)

Hagyj időt magadnak, hogy érhessél. Remek, hogy erre van is módod, lehetőséged.

Koncertjeid hosszú sora is azt segíti, hogy mélyítsd tudásodat és gyakorlatodat. Repertoárodát nem kell bővítened – csak az esetleg kért újabb művekkel, melyek esetleg technikai tudásodat segíthetik. De a gyakori ismétlések érlelik meg a karmester képességeit (Genf, 1987 szept. 11.)

Bármennyire tehetséges vagy, és öntudatod is megvan, mégis legyél szerényebb. Ez ugyan általában nem karmesteri erény, de én azért tartottam Fritz Buscht a legjobb karmesterek egyikének, mert szerény volt, minden tudása, nagysága mellett.

Példák az aszimmetrikus ütemekre

Dohnányi: Szimfonikus percek 2. tétel

Bartók. Concerto. 1 tétel

4. tétel

Bartók: Táncszvit váltakozó ütemes rész

Bartók Zene 2 tétel fuga

Stravinszkij: A katona története Marche Royal

Stravinszkij. Sacre utolsó tánc