

DR. HABIL GYŐRIVÁNYI RÁTH GYÖRGY¹
KARMESTERI KÉZIKÖNYV (3/3.)²
(2021)



Dr. habil Győriványi Ráth György
(szinhaz.hu)

TARTALOM:

Opera karmester 3

Opera-repertoár 3

A klasszikus opera 4

Bel canto 6

Verdi 7

Puccini 8

A veristák 9

Wagner 10

¹ [ÉLETRAJZ | rath-info-hu](http://rath-info.hu)

² A Karmesteri Kézikönyv 3/1. és 3/2. része a Parlando előző számaiban jelent meg:

[Dr. habil Győriványi Ráth György: Karmesteri kézikönyv \(3/1.\)](#)

[Dr. habil Győriványi Ráth György: Karmesteri kézikönyv \(3/2.\)](#)

Bartók, Janáček, Sosztakovics, Prokofiev, R. Strauss, Berg, Schönberg, Debussy	11
Opera partitúrák tanulása	11
Opera próbák	12
Színpadi zene	20
Stúdió felvételek	20
Főzeneigazgató	25
Pszichológia	28
Ami nincs benne ebben a kézikönyvben	29
Összegzés-karrier	30
Függelék	32
Gyakorlatok	32
L. van Beethoven: 1. szimfónia, C-dúr	36
R. Schumann: a-moll zongoraverseny	53
W. A. Mozart: Varázsfuvola – Sprecher jelenet	55
G. Puccini: Tosca, Cavaradossi levéláriája	65
Somogyi László, az idős mester tanácsai fiatal pályakezdő növendékének	70
A kísérésről	71
L. van Beethoven: 3. szimfónia, Esz-dúr, „Eroica”	71
R. Wagner: Tannhäuser – nyitány	73
A melléktanulmányokról, műveltségről	73
Karmester és Zenekar kapcsolatáról	74
Intelmek	74

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 történetét. A szavak adott pillanatban történő kiejtésének, drámai töltetének meghatározó szerepe van.

A zenés színház egy sor olyan ismeret meglétét feltételezi, amelyet nagyon nehéz karmesteri stúdióumok 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, és általában a barokk zene előadásmódja mára már olyan specifikus részét képezi az előadó művészetnek, amelyet egy ilyen könyv keretében nem lehetne megfelelő részletességgel taglalni. A díszítések, trillák, az előadói apparátus eldöntése, a hangszerek, illetve játékmódjaik kiválasztása, a leírt zene hű visszaadása vagy az improvizáció szerepe, a continuo, a számozott basszus, a dinamika, az énekhangok és az énektechnika, ezen belül a szoprán és alt szólamok férfiakkal, fiúkkal, vagy kasztráltakkal való énekeltetése megannyi olyan kérdés, amelynek megfelelő körülírására ebben az írásban nem vállalkozhatom.

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 recitativót 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 recitativót kísérő zongorista majd a megérkezésre lép be a zenekar.

Előfordulhat, hogy mint a pl. a Figaro házassága esetében is történik, a secco recitativóban 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 recitativó 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.

Ha sok taktuson keresztül nem ütöttünk ki ütemeket, csak ütemegyvet adtunk, a belépés előtti utolsó ütemben mutassunk egy világosan rajzolt ütemet, hogy a zenekar fel tudjon készülni az azt követő ütembeli belépésére.

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 recitatívóban való tájékozódás kedvéért jobb mutatni az egyet a fentről való leütéssel.

Fontos tudnunk, hogy a recitatívókban 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 recitatívókat 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 kantilénaszerűen 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 vételekről. Különösen nehéz karmesteri feladat az igazi bel canto stílust kíséreni, mivel a zenekart nem túlságosan motiválja a zenekari anyag, legfeljebb egy-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 éneklés 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 olaszjókú 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 hangszeresek melyik hangon tartsanak koronát az énekessel együtt. (3. példa) Verdi gyakran használ metronómjelzéseket, amelyeket ma már illik betartani, vagy legalábbis a tendenciájának engedelmessé válni.

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 ösváltozat 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 asszisztense 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 darabjait 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.

Wagner maga Lohengrinjének egyik karmesterét Strauss-ot így dicsérte: „Tempói inkább túl gyorsak voltak, mint vontatottak, de mindig magvasak és jól játszhatók!

Egy más helyen: „Csak a melódiavilág helyes megértése eredményezhet helyes tempókat. A kettő elválaszthatatlan. egyikből következik a másik.” vagy „Ha mindent össze akarunk foglalni, amitől egy zenemű helyes előadása függ, amelyből kiderül, azt mondhatjuk, hogy minden a karmester helyes tempóválasztásától függ. amelyből kiderül, hogy a művet megértette-e vagy sem”

Ezt egyszerűbben Otto Klemperer úgy fogalmazta, mikor megkérdezték, mi művészetének titka: „Ich nehme ein Tempo”

Wagner nemcsak zenét írt sokat, de írásai is hasonlóan nagy számban fellelhetők.

Sokat tanulhatunk belőlük darabjainak előadásmódjával, művészi gondolkodásmódjával kapcsolatban is.

Über die Aufführung des „Tannhäuser” (1852) című írása például igen részletesen foglalkozik az opera bemutatásához szükséges tudnivalókkal.

Bartók, Janáček, Sosztakovics, Prokofjev, R. Strauss, Berg, Schönberg, Debussy

Janáčeknek 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 a kortárs 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.

A kortárs zene előadásához nagyon fontos, hogy képesek legyünk adott metronómszámokat reprodukálni, és előfordul, hogy két kezünkkel, két különböző tempóban kell vezényelnünk, vagy több zenekarra írt kompozíciókban a többi zenekart vezénylő karmesterekkel együttműködnünk.

Nagyon sok darabhoz az abszolút hallás szinte elengedhetetlen, hogy a hangokat, hangzatokat kontrolálni tudjuk.

A kortárs zene egy bizonyos ága, ugyanúgy specialistákat igényel ma már, mint a barokk zene előadásmódja.

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 szólam elemzése, éneklése, a levegővételek meghatározása a jó operavezénylés kulcsa.

A vezetek-kísérek játék megtervezése.

Mind eközben 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. Berögött hibáik vissza-visszatérnek.

Velük legjobb szövegen keresztül kommunikálni. Természetesen a ciffereket 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 már 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 legtöbb karmestert sokkolja, hogy a repertoár színházakban a próbák és előadások során változtatják egymást a zenészek, vagyis, új és új zenészekkel találkozhatnak minden próbán.

A muzsikások szemrebbetés nélkül állítják, hogy ez nem zavarja a próba és az előadás menetét, hisz mindenki nagyszerűen ismeri a darabot, ha pedig valaki megbetegedne, úgy jobb, ha a próbák folyamán a váltó társ is már játszotta a művet.

A jobb zenekarok muzsikusai valóban jól reagálnak a karmester mozdulataira, és a beugrás az adrenalin szintjüket is emeli, így talán akár nyerhetünk is az ilyesmivel néhány jól sikerült pillanatot. Viszont, ha valóban nem lenne

különbség próbával vagy próba nélkül játszott előadás között, az alapján kérdőjelezné meg a próbák szükségességét. Remélhetőleg, ez azért nem minden karmester próbái esetében igaz.

Stuttgartban a megbetegedett Gabriele Ferro helyett ugrottam be Verdi Macbeth című operáját vezényelni. Előtte a zenekart nem ismertem, az énekeseket, a rendezést sem. A taps alatt az árookban találkoztam velük először. Mindazonáltal életem egyik legnagyobb élménye volt, amikor pár perc után éreztem, hogy az addig visszafogottan és óvatosan muzsikáló zenekar átadja magát a vezetésemnek, és engedi, hogy sokszor az eddigiektől merőben eltérő elképzelést érvényesítsek.

Ha egy színházban szokásban van a muzsikuskok váltogatása, nem tehetünk semmit!

Új premierok esetében azonban valóban fontos, hogy minden zenész megismerje a darabot.

Előnyös viszont megszervezni a változásokat, hogy azok ne egyszerre történjenek, tehát ne fordulhasson elő, hogy valaki csak az első, a másik meg csak a második felvonást próbálta.

Célszerű egyes színpadi próbákat, vagy az előadási elő-főpróbát annak szentelni, hogy a váltó zenekari tagok is megismerhessék a darabot és elképzeléseinket

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 beírátták 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 legrutinósabbak 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.

Szeretnének 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 kérjünk engedélyt a korrekcióra. Ezt általában minden esetben örömmel meg is szokták adni, ha nem vesz el túl sok időt a próbájukból.

Új bemutatók esetén a házi színpadi próbák után a produkció átkerül a nagyszínpadra, és itt az eredeti méretekben kerülhet sor zongorakíséret mellett a színpadi játék tökéletesítésére.

Mondanom sem kell, hogy ezeken a próbákon is nagyon hasznos, már-már nélkülözhetetlen a karmester aktív vezénylése, hiszen itt már a távolságok

megegyeznek a leendő előadásával, és gyakran a próbák idejére az árkot is lesüllyesztk, hogy mindenki szokja a helyi feltételeket.

Mielőtt a színpadi próbákhoz a zenekar is csatlakozna, kerül sor az utolsó zongorás főpróbára a színpadon, ahol a szereplők már leendő jelmezükben besminkelve, és az előadás világitásával próbálják végig a darabot.

Ezen a próbán fontos, hogy mindenki igyekezzen megőrizni a nyugalmát.

Többnyire semmi sem működik, ami ezelőtt olajozottan ment. A ruha, a cipő szorít, zavarnak a fények, mindenki elfelejtkezik a szövegről, belépésekről, rendezésről.

Fontos, hogy a házi színpadi és színpadi próbán úgy vezényeljünk, hogy minden információt tartalmazzon dirigálásunk, de ne tévesszük szem elől, hogy csupán egyetlen zongorista követ minket, aki ráadásul jól is ismeri az operát.

Túlzott mozdulataink nevetségesnek tűnhetnek, de ha nem vagyunk kellően világosak, az énekesek leszoknak róla, hogy minket figyeljenek.

Követeljük meg ezeken a próbákon – még ha markírozva énekelnek is az énekesek, – a teljes zenei pontosságot!

Manapság sajnos egyre kevesebb esetben kerül sor az úgynevezett ülőpróbára (prova italiana), amely az utolsó zenei összpróba azelőtt, hogy az énekesek már zenekari kíséret mellett színpadra lépnének. Ezen a próbán mindenki jelen van, de itt még mozgás nélkül, tisztán zeneileg próbálja át a darabot az egész együttes. Itt van lehetőség az arányok beállítására, az apró nüanszok kipróbálására. A zenekarok természetesen jobban szeretik ezeket a próbákat a zene javító próbáknál, ahol legfeljebb a karmester nem mindig pallérozott énekét kell kísérniük, de a színpadi próbákkal szemben is előnybe részesítik az ülőpróbát, mert ezeken a próbákon kevesebb a pontatlanság, lötyögés, amely a színpadi mozgásból adódik.

A darab nehézségétől függően a repertoár rendszerben színpadi zenekaros próba, vagy próbák következnek, ahol a szereplők többnyire jelmez nélkül, díszletjelzésekkel próbálnak.

Magyarul mondv a színpadon csak jelezve vannak a nagyobb díszletelemek, ajtók helyei.

Bemutatók esetében természetesen a színpadi próbák száma arányos az opera hosszúságához és nehézségéhez. Ennek megfelelően 5.6 próba is rendelkezésre szokott állni.

A próbákon van díszlet és jelmez, sok esetben világítás is.

Végezetül az előadási elő-főpróba (antegenerale) majd a főpróba következik.

Természetesen, ha két vagy több szereposztás is van, akkor ezeket a próbákat a rendezővel egyetértésben meg kell közöttük osztani.

Itt térnék ki arra, hogy az énekesek többsége megalázonak érzi, ha a 2. szereposztásban kellékelnie, és tüntetőleg nem kíván részt venni azokon a próbákon, amelyeken az 1. szereposztás énekel.

Ugyanígy az 1. szereposztás tagjai sem akarnak lealacsonyodni a 2. szereposztás szintjére.

Így a rendezőnek és karmesternek mindent kétszer kell elmondania, elpróbálnia. Nyert ügyünk van, ha sikerül olyan munkaléggkört teremtenünk, hogy mindkét szereposztás előadói kollégáknak tekintsék egymást, és legalább a színpadi zenekaros próbákon megtekintsék a másik szereposztás munkáját. Sok energiát spórolhatunk így meg mindenki számára, hiszen egymás erényeiből, de akár figyelmetlenségeiből, vagy nehézségeiből is mindkét szereposztás tagjai levonhatnak következtetéseket. Természetesen az egymással való versengés is felszabadíthat pozitív energiákat.

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

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

A próbák tervezésénél gondolnunk kell a jelenetek rendjére. Korrekciókat az előtt tegyünk, mielőtt a műszak egy-egy jelenetre átállna, a díszletet, kelléket elmozdítanák, és ameddig az adott énekesek még a színpad közelében vannak, nem kezdenek esetleg átöltözni. 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.

Bár sok rendező nem szereti, de jó, ha a főpróba nyilvános, mert így a lámpaláz egy része a főpróbán elillan, és a főpróba rokonokból, barátokból álló általában lelkesebb közönségének meleg fogadtatása megnyugtató érzéssel tölti el az előadókat, és a közreműködőket egyaránt.

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, segédszereplő, 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 rendező által elképzelt drámai szituációt, mielőtt vitába szállnánk velük. Valószínű a próbák szakaszában már amúgy sem tudunk jelentős változást foganatosítani, addigra már gyártás alatt vannak a jelmezek, a díszlet. Legfeljebb elhagyni tudjuk a produkciót, ha szellemiségével végképp nem tudunk azonosulni.

Fiatalkarmesterként 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 szeniális 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 zenei produkció első számú felelőse a karmester, a színpadra vitelért pedig a rendező felel. Az énekesek ezek után következnek.

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

Vannak persze nagyon kollegiális dívák 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 díva 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 muzsikusokat 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.

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 teltházás színház terem.

A muzikusokat 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 fölkében ülő segítsége.

Mivel ő nem kell, hogy vezényeljen, maximálisan arra tud figyelni, hogy a muzikusok 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 hangzáskép 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 felvételkor, 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 szabdaljuk, 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 felvételkor 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 részeiket 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 muzsikuskok 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 szeretnék, 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 hangzasképet.

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 elkerüljük!

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. Egyéneként 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 zenésziünket, 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. játszhatunk, 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 újként 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 muzsikusként általában különösen érzékeny lelki alkatúak, hiszen ezért is választották ezt a hivatást.

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

A zenekari muzsikusként 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 megmértetnek 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 felejteni 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.

Máskülönben 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 frappansabban 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 visszakeríti 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, 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 Rozsgyenzstvenszkijtől is tanulhattam. Követtem Soltit a világban, láttam próbáit és koncertjeit Karajannak, Matacicnak, 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 Távols 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.



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

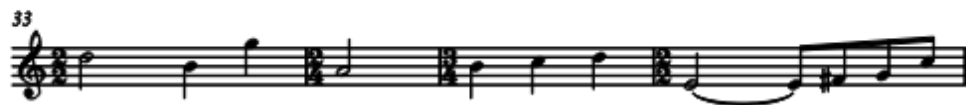
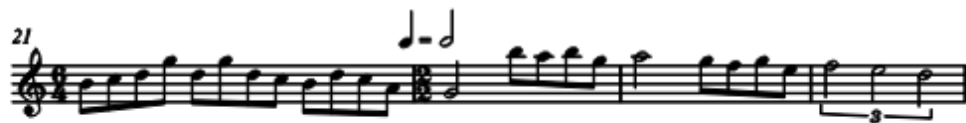
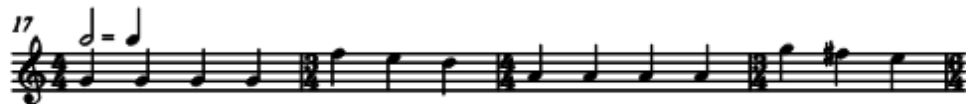
13
há - rom jön.

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

(gyakoroljuk a függelékben található kis etűdöt.)

Allegro moderato

H. Scherchen



A további gyakorlatok is az előbb taglalt vezénylési 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

5

9

13

2.

f

5

3.

5

9

13

17

4. Andante

f *p* ritard.

a tempo accel. **Allegro** *f*

p

dolce *pp* *f*

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 elsőfokú mellék domináns szeptim akkordon indul, ami igen szokatlan volt még Beethoven korában.

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

Az előbb említett mellékdomináns a szabályoknak megfelelően a szubdomináns F dúrba oldódik. Az oldódás jelleget 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 dominánusra. 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 valószínű tonalitás C dúrja felé. A cisz hang megjelenése azonban ismét a váltódominánst hangsúlyozza.

A 9. taktusban végre megérkezünk a C dúr elsőfokú 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 álzarlathoz vezet, melyet végre az elsőfokú 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 físzel, – amelyet az akkord hirtelen domináns szeptimmé válása – az f megjelenése –, után induló harminckettedes 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 fafúvósok 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 fúvósok 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 fafúvósok 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 felhívja 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 negyedeket. Viszont a gisz hangot, már a 2. hegedű is játssza, sőt a széphangzás 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 álzárlathoz. 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 Beethoven felül kéne bírálni, de a zenekari muzsikuskok 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 elsőfokú 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 harminckettedeket az előttük lévő tartott hangtól, a bevezető lassú tempójában játszadjuk-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. Játshatjuk 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 egészskotta 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 kezhetnek 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 csúcsnál 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 fafúvósokkal.

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

Az A betű előtt 1 ütemmel egy tipikus bécsi zárlattal találkozunk, amelyet mindenképpen úgy kell játszanunk, 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 súlytalanává váljék.

A melléktéma következik most. Az oboa és a fuvola majd később a klarinétok legatóban 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 dúr-ra, 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 halkán 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 tervezni a hanghosszúságokat. Célszerű talán a crescendóval együtt a negyedhangokat is rövidebbre venni, így növelhetjük a feszültséget, és egyben a feszességet az utolsó forte, illetve FF megszólalás előtt.

Vigyáznunk kell nagyon, hogy a melléktemában, de különösen a g moll PP részénél ne lassuljunk, mert így a zárótema 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 kevesebbről 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 megelőlegezett hangsúlynak játszanánk 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 játszani. 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 megismételni.

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 válaszolmányos 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!

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 auftaktra 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 rizsposz parókás úriemberek egymást üdvözölnék 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-ekkel 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 fallen 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, zárótema 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 muzsikuskak megtevesztő 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 ellenszólam 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 lényeg- 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 válaszolható pontozott félkották tenuto, végig tartott jellegére. Az A betűnél 7 taktusos a frázis, itt az ötödik ütemtől egy hármast 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 aufttakt. 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 érzetet, 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 negyedhang 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 szóltunk.

Az első akkordot egy súlyos auftakttal 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 érzékeltetjük 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 érzékeltetnünk 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 tizenhatodik 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 hármát, 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 szoltam a kényes indítások című fejezetben.

A koronát magunk előtt a középső ponton tartjuk, majd miközben a ballal ritmikusan 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.

$\text{♩}=63$, majd $\text{♩}=88$.

Figyeljük meg Beethoven tempórelációját

Ez körülbelül annak felel meg, hogy a régi tempó egy hatvanegyede 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 egészsütemes 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 tizenhatodik 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 fafúvósok, majd hirtelen piano, és indul az 1. hegedű auktaktja, 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 ütemegyet 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 auktakra, de itt határozott, de nem ugyanolyan indítást adunk, hisz a 2. hegedű legató 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.

Fanfárjai. F betű után a 9. ütemben segítve a legató 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 fúvós 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 bögők 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 ($\text{♩}=72$)

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

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

Az Allegro Vivacét egyben ütjük, 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 ütött 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!

Periodikus vezénylésünkben 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 megismételni 8 ütemmel később.

A 144. ütemben kezdődik a fekete leves.

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

Periodikus vezénylésünkben 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 ütéssel egységet!

A 167. taktusban aztán kicsit húzva az **Egy** (hang az ütéstől 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 érijük 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 egypillanatra 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 aüftakt nélkül és ezzel adjunk aüftaktot 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 aüftaktot 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,

hogyan 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. ütést, 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 ütésekkel 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.

Ritenuo-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 játszhasa!

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 érkezés.

El kell döntenünk, hogy ezeket a stílus szabályainak megfelelően rövidre játszadjuk, vagy a leírtnak 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 auktaktot 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 **Négy**-re jövő d moll akkord lesz.

Tamino ismét indulatra gerjed. Legyünk rögtön készen, minél hamarabb üssük
le, 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 opferete 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 maradv 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 szólónak 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 És-Kettő-t tempóban, boldogan.

Ezek után mindig az ütemegy leütése után a C ponton várakozunk a „wäre,,” és az „Ehre” szavakra, hogy ne késünk 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 kvintszext 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 éneklő 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 kíséretét 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 vehemensen 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.

Vezényeljük 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 crescendót, 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 fermáta 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 stentate 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 vezényeljük 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 auktunkkal.

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 marcatós 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 fájalmát 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 karmestervezeti 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 vezetett 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 említet, pedig ez nehezebb a Vonós-szerenádnál. De ez sajnos 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 játszott 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 Schwein! 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 más 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 „forszírozni”, 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 ¾-nél (amit egyben kell ütnünk) legtöbbször két ütés is elég. Egyik a leütés, a másik pedig kitölti a taktus másik részét. A ¾-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 belegyömöszölni.

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 gondolok. 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 kéz ügyességgel párosult zenei tudás. (Genf, 1982. dec.17.)

Karmester és Zenekar kapcsolatáról

A zenekari tagoktól, és játékuktól lehet a legtöbbet tanulni. (Genf, 1985. november 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. február 16.)

Szomorúan hallom, hogy bajod volt zenekaroddal... Az ilyenfajta bajaimról én is tudnék egy hosszú litániát mesélni... Amit ma már nagyon szégyellek és sajnállok, 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

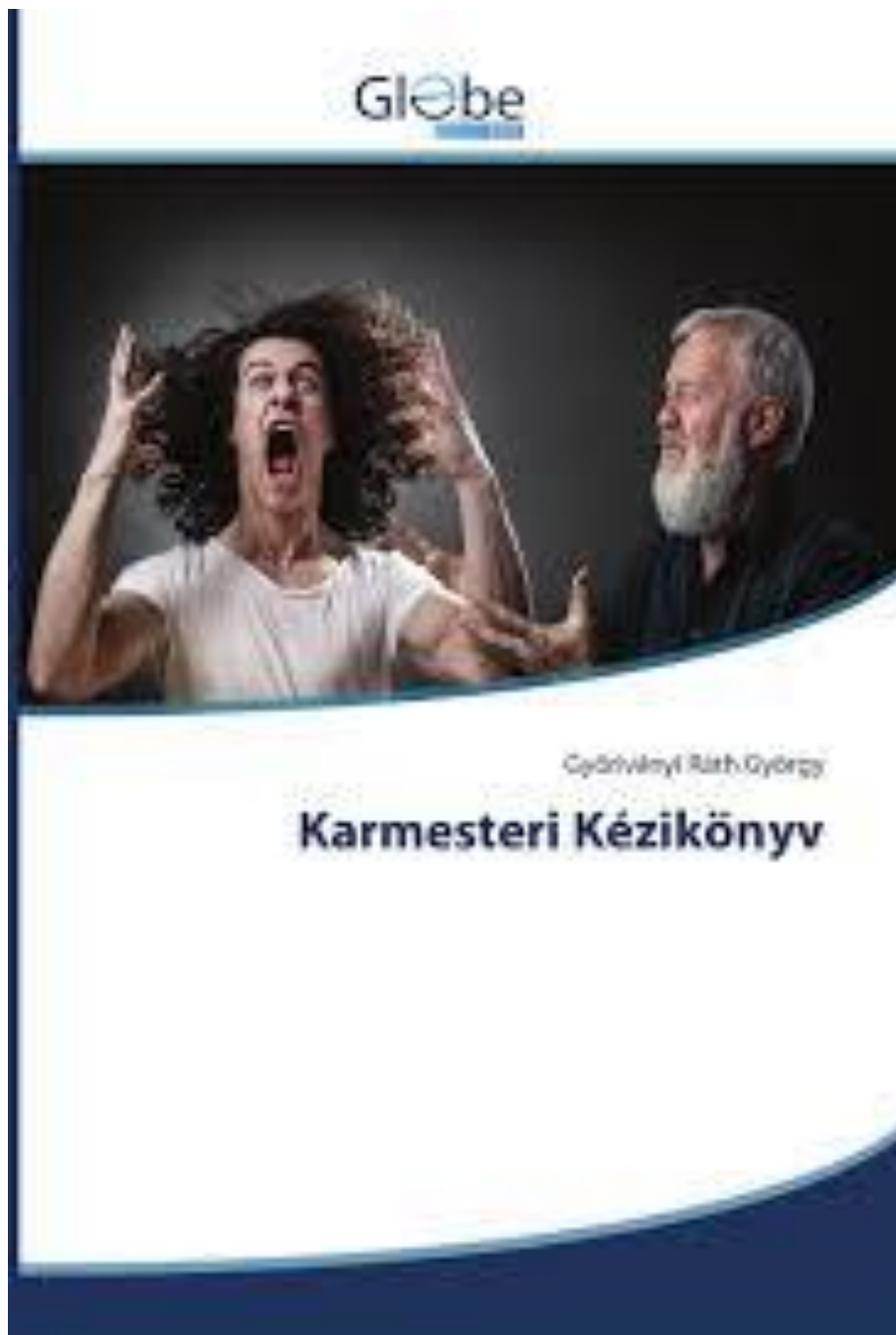
Nagyszerű, hogy van módod megismétlésekkel gyarapítani gyakorlatodat és tudásodat.

(Nem szabad sietni, mint ezt Bruno Walter mondta „Warten ist die grösste Kunst!”)

Hagyj időt magadnak, hogy érhesél. Remek, hogy erre van is módod, lehetőséged.

Koncertjeid hosszú sora is azt segíti, hogy mélyítsd tudásodat és gyakorlatodat. Repertoárod 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.



Azok (és nemcsak azok) számára készült ez a könyv, akik elegendő zenei képzettséggel rendelkeznek ahhoz, hogy elkezdjék karmesterséget tanulni.

Számos értékes tanácsot ad szinte minden zenei és technikai témában a zenekarral együtt muzsikáláshoz. Segít eligazodni az operai és szimfonikus együttesekkel való munkában, azok írott és íratlan szabályai közt. Tartalmazza ennek a bonyolult mesterségnek az esszenciáját. Mindezt időnként humoros, ironikus stílusban teszi. Ha van tehetsége ahhoz, hogy karmesterré váljék, ez a könyv nagyon hasznos lehet.