

BAKOS TAMÁS*
A VARGA TIBOR MÓDSZER A HEGEDŰOKTATÁSBAN
(Szakdolgozat1, Budapest 2021)



Varga Tibor mesterkurzust tart
[Public Masterclass with Tibor Varga. \(9:52\)](#)



Válogatás Varga Tibor YouTube-n találgató felvételeiből
[TELJES LEJÁTSZÁSI LISTA MEGTEKINTÉSE](#) (56 felvétel)

Varga Tibor 100
Csodagyerekek a Pannon Filharmonikusokkal
[Örökség – In memoriam Varga Tibor – Pannon Filharmonikusok – 2021 \(7:28\)](#)
A kisfilm jeleneteit Pécssett, a Kodály Központban rögzítették. A stáb a főpróba alatt és után forgatott, a hangverseny 2021. október 14-én volt.

*A szakdolgozat az ELTE PPK Pedagógiai és Pszichológiai Kar Pedagógus Szakképzés, Mentorszakon készült Szajli Claudia egyetemi tanársegéd konzulensi közreműködésével. A tanulmány szerzője hegedűművész, karmester, az Andreetti Károly Általános Iskola és Művészeti Iskola hegedűtanára.

Nyilatkozat szakdolgozat szerzőség szabályainak betartásáról

Alulírott.....BAKOS TAMÁS..... (Netpun kód: AHWX4B)

jelen nyilatkozat aláírásával kijelentem, hogy a
AVARGA TIBOR MÓDSZER A HEGEDŰOKTATÁSIZÁN című szakdolgozatomat
magam készítettem, azt sem más műhelymunka kurzusra, sem szakdolgozatként, sem ezen,
sem más egyetemen és szakon, sem én sem más be nem adta értékelésre.

Mindezek alapján jelen dolgozat önálló munkám, annak elkészítésekor betartottam a szerzői
jogról szóló 1999. LXXVI törvény szabályait, valamint az egyetem által előírt, a dolgozat
készítésére vonatkozó szabályokat, különösen a hivatkozások és idézések tekintetében.

Fentiekén kívül kijelentem, hogy az önállóságra vonatkozóan, a dolgozat készítése közben
konzulensem nem tévesztettem meg.

Budapest, 2021.....04.12.....

.....Bakos Tamás.....

Név

Tartalom

Bevezetés.....	4
1. Varga Tibor bemutatása.....	6
2.1. Az európai zene, a kottairás és a hegedű születése.....	9
2.2. Az írott, rendszerezett, szerkesztett hegedűiskolák története.....	11
2.3. A francia hegedűiskola Viotti, Kreutzer, Rode, Baillot.....	12
2.4. A német hegedűiskola Spohr, Joachim, Flesch.....	15
2.5. A magyar hegedűiskola Auer Lipót, Hubay Jenő.....	18
3.1. A Varga Tibor hegedűtanítási módszere.....	22
3.2. A hegedűtartás fejlődése és az álltartó.....	23
3.3. A vállpárna, hídpárna.....	25
3.4. A kulcsont.....	29
3.5. A hegedűtartás, balkar, hüvelykujj.....	29
3.6. Az ujjak szerepe.....	32
3.7. Ujjgyakorlatok.....	36
3.8. A fekvésváltás.....	40
3.9. A Skála.....	44
4.1. A jobb kéz technika. A vonófogás fejlődése.....	47
4.2. A vonóhúzás.....	50
4.3. Fejlesztő etűdök.....	52
4.4. Az intonáció.....	53
4.5. Gyakorlással és zenével kapcsolatos megközelítései.....	53
5.1. Varga Tibor tanítási koncepciója.....	55
5.2. A Varga Tibor módszer alkalmazása a saját tanításomban.....	56
5.3. Gondolataim, újításaim, pedagógiai céljaim.....	57
6. Stuller Gyulával készült mélyinterjú (melléklet 1.) tartalom összegzése.....	63
Összegzés.....	65
Felhasznált irodalom.....	68
Melléletek.....	70

Bevezetés

A választott témát azért tartom fontosnak és aktuálisnak, mert a zeneoktatás egyre nehezebb helyzetben van a mai gyorsuló életben, a gyerekekre zúduló információ és élményvilágban. Kevés gyerek érdeklődik a hangszertanulás iránt. Elvonja a figyelmüket a tablet a mobil telefon, a számítógép. Egy olyan virtuális világban élnek és olyan elszívó hatása van a gombnyomásra működő gyors játékoknak, hogy nehéz bármi mással lekötöni őket. A kényelmes és gyors örömszerzés ellen kell felvenni a küzdelmet. Különösen fontos a kezdeti lépéseknél az érdeklődés felkeltése. Szerencsére óvodás és kisiskolás korban ma is megvan a gyerekekben a kíváncsiság, az érdeklődés. A hangszertanulás kitartó figyelmet, hosszú távú elköteleződést, türelmet kíván. Mégis azt gondolom, hogy hatékonyan, gyorsan kell sikerélményhez juttatni, főleg a kezdő gyerekeket. Nem vonzó, ha heteken, hónapokon keresztül csak unalmas gyakorlatokat játszatnak a gyerekekkel, sokszor vonó nélkül pengetve, és a szülőkkel is elhitetve, hogy látható eredményre az első három évben ne számítsanak. A hegedű nem pengetésre való hangszer. Úgy nem ad kellemes hangzás élményt. Szerintem megfelelő módszerekkel lehetséges rövid idő alatt biztos technikával játszani. Meggyőződésem, hogy ha többen ismernék a Varga Tibor módszert, színesebbé és hatékonyabbá tehetné a magyarországi hegedűoktatást. A témaválasztásom abból indult ki, hogy nagy hatású és életre szóló, máig meghatározó élmény és tapasztalat volt, kezdő tanárként fél éves diplomával a zsebemben a Varga Tiborral való Finnországi első, majd többszöri találkozás. Érdeklődésemet az keltette föl, hogy olyan alapvető, lényeges, relevanciaként ható dolgokat hallottam tőle, amiket Magyarországon és addigi tanáraitól soha. Akkor kellett rádöbbenem, hogy mennyi fölösleges időt töltöttem a Konzervatóriumban és a Főiskolán, és mennyi mindent nem tanítottak meg az arra rendelt időben. Ezért érdeklődésem még inkább a hegedűjáték technikai és zenei részleteinek, trükkjeinek megismerése és elsajátítása felé fordult. Minél többet meg akartam tudni az elmulasztott évek után. Ezért kutatásokat végeztem. Nemzetközi szakirodalmat kerestem, gyűjtöttem és olvastam. Próbáltam magamat fejleszteni hegedűtechnikai és zenei téren. Híres zenészek biográfiáit olvastam, hogy gondolkodásukat, céljaikat megismerjem és a nekem tetszőket magamba szívjam. Miután sok hibát kijavítottam magamon és az induktív gondolkodásom fejlődött, átláttam az irányokat, összefüggéseket. Egyre nagyobb örömet jelentett a tanításban átadni az összegyűjtött tudást, hogy másnak ne kelljen megküzdenie

azzal, amit én nem kaptam meg. Célom és reményem, hogy mentorként talán még jobban tudjam majd továbbadni a módszer koncepcióit.

Ahhoz, hogy megértsük Varga Tibor pedagógiai hozzáállását először is meg kell ismerni. Átfogó képet kell kapni életéről, tanulmányairól, nemzetközi zenei pályafutásáról, érdemrendjeiről, tapasztalatairól. Ezt foglalom össze az első fejezetben. A második fejezet a zenei írásbeliség, a hegedű, a hegedű technika és a hegedűtanítás történelmi fejlődéséről ad képet, amik hatással lehettek, befolyásolhatták Varga Tibor módszerének a kialakulását. Ő maga mesélte például, hogy „A régi német hegedűiskolára az volt jellemző, hogy könyvet tettek a tanuló hóna alá és úgy kellett gyakorolni.”¹ Részletesen bemutatom a nemzetközi és a magyar hegedű tanítás hagyományait és elért eredményeit. Hegedűtechnikai tanácsainak és filozófiai megjegyzéseinek részletes elemzése egyrészt saját személyes tapasztalataimon és jegyzeteimen, másrészt az általa kitalált, komponált gyakorlatokon alapul. Hihetetlen módon ugyanolyan elkötelezett és lelkiismeretes volt a tanításban, mint nemzetközi szólistaként. Azon kivételes, ritka előadó volt, aki átadni, tanítani is tudott. Nem show műsornak tekintette a tanítást. Nem csak néhány odavetett szóval vagy apró részlet kijavításával tanított. Minden technikai problémára megmondta a megoldást és zenei kérdésekben is általános és konkrét segítséget adott. Egyik mondása szerint. „Öt óránál többet nem alszom éjszakánként. Majd alszom, ha meghalok.”² Gyakran az éjszakában írta személyre szabott ujj és vonó gyakorlatait, etűdeit.³ A harmadik fejezetben fejtem ki a hegedülés fejlődését, főleg a tartás és a balkéz különböző technikai részletein keresztül. A negyedik fejezetben a jobb kéz technika fejlődéséről, etűdökről, az intonációról, a gyakorlásról lesz szó. Az ötödik fejezetben a tanítási koncepcióját, és gondolataimat osztom meg módszerének használhatóságáról. Módszere használható-e a 21. században, és ha igen hogyan? Bemutatom tapasztalataimat a gyakorlatban, tovább fejlesztett újításaimat, tanítási koncepciómat. Az utolsó fejezet az összegzés. A mellékletben található a mélyinterjú Stuller Gyulával, Varga Tibor korábbi asszisztensével, valamint általános áttekintést adok, arról, hogy miért érdemes megőrizni és tovább vinni ezt a tudást és örökséget.

1 Samuel Applebaum & Henry Roth, *The Way They Play* book 10, (1981) 178.

2 Saját jegyzet

3 etűd = Zenei tanulmány a hangszerjáték technikai készségét fejlesztő, segítő pedagógiai célú darab.

Varga Tibor bemutatása

Ki volt Varga Tibor? Mit lehet tudni Varga Tiborról, a világhírű hegedűsről, karmesterről és pedagógusról? Jelentősége a nemzetközi zenei életben és a hegedű pedagógiában.

1921, július 4.-én született Győrben. Érdekesség, hogy ezen a nyugat magyarországi területen születtek olyan hegedűs nagyságok, mint Joachim József (Köpcsény), Auer Lipót (Veszprém), és Flesch Károly (Moson). Akik megalapozták a német, orosz, amerikai és magyar hegedűiskolát. Flesch úgyis, mint tanár nagy hatást gyakorolt Varga Tiborra. Egy utcában született Richter Jánossal, a híres karmesterrel is. Négy éves korában kezdett érdeklődni a hegedű iránt. Ettől kezdve két évig apja irányításával tanult hegedülni. (Apja Varga Lajos maga is kiváló hegedűs volt, de első világháborús sérülése miatt fel kellett adnia a hegedűs pályafutását. Ezután egy nyereséges zeneműboltot nyitott hanglemez eladó, hangszer készítő és javító lett.) Hat évesen a helyi zeneiskolában folytatta tanulmányait és ekkor játszott először koncerten. Tíz évesen zenekarral játszotta a Mendelssohn hegedűversenyt. Erre felfigyelt Hubay Jenő is a nemzetközi hírű hegedűs, egyben a budapesti Zeneakadémia igazgatója. A következő évtől már a Zeneakadémián Gábor Ferenc növendékeként folytatta tanulmányait. Művész diplomát szerzett tizenhat évesen. Együtt dolgozott Weiner Leóval. Személyesen ismerte Bartókot, aki nagy hatással volt rá. Hubay halála (1937) megakadályozta, hogy nála fejezze be tanulmányait. A Hubay emlékkoncert szólistájaként őt választották meg, ahol Hubay 3. hegedűversenyét játszotta Dohnányi vezényletével. 1935-ben 13 évesen készítette az első lemezfelvételt Hubay Zephyr, Chopin: Nocturno és Ferrara: Burlesca című darabjával a Radiola lemez cégnél. 14 éves korától már külföldi koncert turnékon vett részt Lengyelországtól Párizsig, és több hegedűversenyen nyert első díjat. Elnyerte Weis Manfred gazdag iparmágánál ösztöndíját, ami lehetőséget adott, hogy játsszon Bronislaw Hubermannak,⁴ akinek kedvenc tanítványává vált. Megengedte, hogy elkísérje koncertjeire és figyelhette hegedű gyakorlását. 15 évesen magyar zenekarokkal játszott Brahms hegedűversenyt. 1937-ben bemutatkozott az angol közönségnek is. 1939-ben újabb felvételeket készített a „His Master’s Voice” lemez cégnél. Sztravinskij: Bercause, Franceur-Kreisler: Siciliano – Rigaudon, Dohnányi: Ruralia Hungarica című darabokkal. Zenei tevékenysége megszakadt a második világháború miatt. Ez idő alatt filozófiát és orvostant hallgatott a Budapesti Egyetemen.

4 Bronislaw Huberman (1882–1947) lengyel hegedűművész, az Izraeli Szimfonikusok alapítója.

Rögtön a háború után először szülővárosában segített megalapítani a konzervatóriumot, (Ma a győri Széchenyi István Egyetem Zeneművészeti tanszéke az ő nevét viseli.) és visszatért a koncert életbe. Olyan világhírű karmesterekkel dolgozott, mint Furtwangler, Ferrara, Markevitch, Dobrowen, Failoni, Rosbaud, Ansermet, Böhm, Solti, Doráti, Boulez, Bernstein és mások. 1947-ben a Columbia Gramophone Copmpany Londonba hívta, hogy lemezre vegyék Principe: El Campielo, Geszler: Humming top, Sarasate: Introduction et Tarantella, Szymanowsky: The fountain of Arethusa, Paganini: Mózes fantázia, De Falla: Dansa espagnola című műveit. Koncertet is adott a Wigmore Hallban, majd ott maradt Angliában és letelepedett. „Szembe kellett nézni a kíméletlen gazdasági valósággal a háború utáni Európában. Rákényszerült, hogy úgy éljen meg, ahogy tud. Legalábbis egy angol család mesélte később, hogy nagyon meglepődtek, amikor egy briliáns szólistát láttak a színpadon, egy fiatalembert, aki megjavította a mosogatójukat néhány nappal korábban, akit mint vízvezeték szerelőt kértek meg.”⁵ Hatalmas klasszikus repertoárja mellett szívesen adta elő kortárs zeneszerzők műveit is, mint Berg, Schönberg, Bartók, Scheiber, Hartmann, Nielsen, Sosztakovics. Boris Blacher és Ernst Krenek egy-egy művét személyesen neki ajánlotta. A Berg koncertet egy hét alatt tanulta meg és mutatta be Bécsben 1946-ban, Berg halála után 10 évvel. Ez Amszterdami, Münchener és Londoni meghívásokat és fordulópontot jelentett a pályafutásában. A Schönberg koncert Európai bemutatója 1949-ben szintén kiemelkedő jelentőségű volt karrierjében. Az egész zenei világ valódi ovációval fogadta. Schönberg zenetörténelmi fontosságú Varga Tiborhoz írt levelében méltatta, mint hegedűversenyének legautentikusabb előadóját. 1921. június 27., „...Miután tisztességesen hallottam, (lemezfelvételen) értem, miért emlegeti akkora lelkesedéssel Önt és játékát az egész világ. Valóban úgy hangzik, mintha már 25 éve ismerné a darabot, tolmácsolása oly érett, oly kifejező, oly jól formált. Bevallom, sose hallottam még ilyen jó előadást, hacsak nem működtem közre minden részleténél. Nemcsak nagyszerű tehetségének bizonyossága, hogy minderre egyedül rátalált; de azért is örömmel tölt el, mert megmutatja, zeném képes rá, hogy érthetően szóljon az igazi muzsikushoz: az magyarázatok nélkül, pusztán a leírt kottából megismer engem. Nagyon köszönöm ezt az élményt és szeretném, ha fiatalabb lennék s még több ilyenfajta anyaggal láthatnám el...”⁶ Varga nevéhez fűződik a Bartók 2. hegedűversenyének második lemezfelvétele a Deutsche Gramofon lemezcégnél (1951-ben), a Berliini Filharmonikusokkal és Fricsay Ferenc vezényletével. A Székely Zoltán féle első

⁵ <https://www.theguardian.com/news/2003/oct/28/guardianobituaries.artsobituaries>

⁶ Arnold Schönberg levelei (1974) 379.

felvétel után a legautentikusabb előadásnak tartják. Híres művészek, azóta is felülmúlhatatlan, különleges kincsnek tartják előadását. Bach játékát csodálattal fogadták. Az Urania lemezcég felvette egy nyilvános koncerten Varga Beethoven hegedűversenyének előadását, ami olyan messzire ható benyomást keltett, hogy sok kritikus a mű egyik legkiemelkedőbb interpretációjának tartotta. Mozart hegedűversenyeinek előadását a Mozart stílus előadásának kritériumaként tartják nyilván.

Mint pedagógus történelmi jelentőségű volt. Mester kurzusokat tartott Londonban, Párizsban, az USA-ban (Boston, Los Angeles, Fort Worth, Indiana) Darmstadtban, a Salzburgi Mozarteum nyári akadémián, az angliai Darlingtonban, az Olaszországi Sienában, a Finnországi Naantaliban, Weimarban. 1949-ben tanszékvezető lett a detmoldi főiskolán (*Hochschule für Musik Detmold Németország*) 1986-ig. 1954-ben megalapította a Varga Tibor kamarazenekart, amivel sok zenekari és szólista felvételt készített. Habár angol állampolgárságot kapott, a fia egészsége érdekében kénytelen volt elköltözni Svájcba 1956-ban. 1963-ban megalapította Sionban a Varga Tibor Zeneakadémiát (*Académie de Musique Tibor Varga*), 1964-2001 között a Varga Tibor fesztivált, 1967-től pedig az évenkénti Varga Tibor hegedűversenyt. A győztesek között olyan későbbi híres hegedűsök voltak, mint Nam Yun Kim, Jean-Jacques Kantorow, Eugen Sarbu, Vadim Repin. A Lyoni Nemzeti Zenekonzervatórium társalapítója (1980). 2002-ben meghívott vendég professzor a Grazi University of Music and Dramatic Arts. Tanítványai nemzetközi versenyeken nyertek díjakat és lettek szólisták. Vezető zenekarokban lettek tagok és professzorok különböző zenei egyetemeken, mint Nam Yun Kim (Szöul), Sherry Kloss (USA) (Heifetz asszisztense). Madeleine Carruzzo pedig a nemzetközi sajtó dicséretét kapta, mint az első nő, aki tagja lett a Berlini Philharmonic Orchestra-nak. Stuller Gyula a Lausanne-i kamarazenekar koncertmestere és Varga tanársegédje Sionban. Művészeti és pedagógiai tanácsadóként is szolgált a francia és a portugál kulturális minisztériumnál. Kitüntették az első osztályú német érdemkereszttel, de kapott Francia Magyar és Svájci magasrendű kitüntetések is. Tiszteletbeli francia állampolgár. Több Svájci és francia város is tiszteletbeli polgárává választotta. Beszél angolul, németül, franciául, olaszul. 2003. szeptember 4.-én halt meg váratlanul egy balesetben. (82 évesen) Grimisuatban (Svájc). Megházasodott 1948-ban. Első feleségétől, Száva Judittól volt egy fia Gilbert Varga kiváló karmester és egy lánya Suzanne Rybicki-Varga csellista és tanár. 2001-ben megházasodott másodszer Angelika Behrerrel.

Mint zeneszerző az 1979-ben Grazban alapított Alpok-Adria egyetemének rektori konferenciájára komponálta Etude-Caprice-át 4 hegedűre. A művet, 2003-as halála után az Európai Egyetemek Szövetségének hivatalos himnuszává választották. The Snake A kígyó –

fantázia szólóhegedűre című műve, tanítványa Mirijam Contzen szóló lemezén található. Varga Tibor a lemezfelvételeken saját maga komponálta kadenciákat játszik. Paganini első koncertjében és Mozart számos művében. Sokszor fellépett, mint kiváló brácsaművész is. Birtokában volt 1960-tól egy Joseph Guarnerius Del Gesu hegedű 1733-ból.

2.1. Az európai zene a kottairás és a hegedű születése.

A hegedűiskolák kialakulásához érdemes visszatekinteni a zenei lejegyzés és a hegedű kialakulásának okára, helyére, módjára. Időszámításunk kezdetén a vallási liturgiákban jelent meg a zene. A pap énekkel előadott imádságában, az ószövetség 150 verses imádságának, a zsolnároknak éneklésében Isten dicsőítésére, és a vallási szövegek recitáló felolvasásában. A kereszténység az üldözések után fejlődésnek indult a Római Birodalomban. Ezért a keresztény zene is Itália, dél Franciaország, észak Spanyolország területén fejlődött ki. A liturgikus énekek fejlődése a 4. században megalakult szerzetesrendek segítették. A gregorián ének (hangszer kíséret nélkül) kialakulása több száz éven keresztül tarthatott, de csak a 8. századtól található zenei lejegyzések. A 9.-10. századra alakult ki a dallam bizonyos „neuma írásos” rögzítése. Ennek is többféle változata terjedt el. Eredetileg dallam jelölést jelentett, csak később alakult át hangonkénti jelöléssé. Sokáig az énekelt szöveghez kötött jelölésekkel próbálták leírni a zenét. Arezzói Guido 992-1050-ig élt olasz bencés szerzetes újításaival megreformálta a zenei írásmódot. Szakított a szöveghez kötött lejegyzéssel, és először illesztett hangjegyeket és kulcsokat négyvonalas vonalrendszerre. Az új módszer az oktatásban is újat hozott. A pontos hangmagasságot a „Guido-i kéz”-en lehetett mutatni. A szolmizációval a hangmagasságot biztosan eltaláló módszert gondolt ki. Hatfokú hangsort alkalmazott. Bevezette az F és C kulcsot. A gregorián ének tanításáról írt könyveket. Módszere az iskolákban is elterjedt. Azelőtt egy ismeretlen mű betanulásához szükség volt egy énekmesterre és hosszadalmas gyakorlásra, ismételtetésre. Az új módszerrel könyvből is meg lehetett tanulni a dallamokat. A gregorián hangjegyírás lett egész Európa zenei anyanyelve. A gregorián éneklésben ma is a négyvonalas rendszert használják. Azt lehet mondani, hogy a zenei lejegyzés a betűírás fejlettségi szintjére 2000 év késéssel érkezett meg. A 12. századi frank quadrát (négyzetes) írás szintén külön álló hangokat jelölt. A hangok magasságán kívül elsőként a hosszúságát is pontosan jelölte. III. Miklós pápa a 13. században elégettette a régi neuma írású misekönyveket és újakat íratott quadrát írásmóddal. Az európai hangjegyírás kialakulásával megalapozta a fejlődést a többszólamú és a szöveg nélküli hangszeres zene irányába. A zsolnárok eredetileg hangszeres kísérettel előadott dalok.

Kezdetben pengetős és ütőhangszerekkel később vonós hangszerekkel kísérték az éneket. Itáliában alakult ki a latin kereszténység központja és ez inspirálta a zene fejlődését. Az egyházi központok iskolái és énekes–iskolái voltak a fejlődés helyszínei. A fejlett lejegyzés és oktatás hatására a világ zenei nyelve az olasz lett, ami a mai napig így van.

A zene fejlődésével a hangszerek is fejlődésnek indultak. Köztük a hegedű is. Valószínű, hogy valamikor réges-rég az íj lehetett az ősi tárgy, a kifeszített húrral és a lövés közben adott pendülő hanggal, amiből elindult a hangszerré válás. A két legrégebbi vonós hangszer, mint a hegedű őse, az indiai ravanastron és a kínai erhu lehetett. Az arab rebab már fejlettebb volt. A Bizanc-i lyra a 10.-11. század körül már Európában jelent meg a Balkánon. A Cantigas de Santa Maria Spanyol kódexben 1280-ból látható hegedűszerű vonós hangszer ovális testtel, rövid fogólappal, előre néző hangoló kulcsokkal és 5 húrral. Hasonló hangszer látható egy Oxfordban található zsolttároskönyvben 1310-ből. Ugyanolyan egy Heidelbergi kódexben 1305-1315. A Lyra de Bracio (karban tartott lyra) a 15-16. századi Itáliai reneszánsz udvarokban használt hangszer volt. Ennek a rezonancia teste már 8-ast formált és F formájú nyílás volt rajta, mint a mai hegedűkön. A fogólap szélesebb a láb íve laposabb volt 5 játszó és 2 rezonáló húrral. A lapos láb azt jelzi, hogy valószínűleg éneket kísérték harmóniákkal és kevésbé játszottak vele dallamot. Az alsó 5. D húron kívül megegyezett a hangolása a mai hegedűkével. Gaudenzio Ferrari (1471-1546) észak olasz festő és szobrász a Saronno-i Madonna dei Miracoli templomban levő 1530 körüli freskóján az „Angyalok koncertje”-én és a „Madonna angyalokkal és szentekkel a narancsfa alatt” című festményén 3 húros hegedűt ábrázol már csigavonalban végződő hangolókulcs tartóval. Az első olasz violino szó 1538-ban tűnik fel egy háború utáni szerződésben, mint Milánó-i violino (hegedű). A legrégebbi bizonyítottan fennmaradt hegedű Andrea Amati Cremona-i készítő műve, a címke szerint 1564-ből. Egy másik Amati hegedű a New Yorki Metropolitan múzeum tulajdona 1558-ból. Azonban az évszámok nem teljesen hitelesek. Ehhez képest elég nagy ugrás, hogy az első hiteles legrégebbi hegedű Antonio Stradivari 1716-ban készített „Messiás” nevű hangszere, ami az Oxford-i múzeum tulajdona. A 300 éves hangszerek ma is használatban vannak, sőt nagyon értékesek, habár a 19. században mindet át kellett építeni, hogy a nagyobb hang igényének megfeleljenek. A középkortól kezdve a reneszánszon és az újkori barokk korszakon keresztül a keresztény Itália államai olyan gazdasági fejlődésen mentek keresztül, ami lehetővé tette a különböző művészetek támogatását és hihetetlen fejlődését. Ez kiterjedt az építészetre, a szobrászatra, a festészetre úgy vászonra, mint falra, és a zenére úgy kompozíciókra, mint hangszerekre. Lehetővé tette, hogy a különböző uralkodók udvarában zenekarokat működtessenek.

2.2. Az írott, rendszerezett, szerkesztett hegedűiskolák története.

A hegedű kifejlődésének elmaradhatatlan következménye, hogy egyre fejlődött a hangszerjáték is. Az újabb kutatások szerint az első hegedűiskola John Lenton *The Gentleman's Diversion* (1693) című munkájának tulajdonítható, ami inkább kezdőknek és szórakozást keresőknek szól. Bár tudtak róla, azt gondolták egy példány sem maradt belőle, de 1982-ben a Cardif-i könyvtárban megtaláltak egy másolatot az első kiadásból. Sokáig úgy tudtuk, az első hegedűiskola 1751-ben jelent meg Londonban a „Hegedűjáték művészete” címmel Francesco Geminianitól (1687-1762). Szakmailag mégis ez az első legrészletesebb, magasabb szintű munka. Geminiani más elméleti műveket is írt, mint „A jó ízlés tanulmánya”, vagy a „Kísérés művészete”. Geminiani Itáliában Vivaldi, Angliában Haendel kortársa volt. Zeneszerzést Scarlattitól, hegedűt Corellitől tanult. Corelli (1653-1713) Róma-i pedagógiai munkássága is már iskolának („Római iskola”) tekinthető, abban az értelemben, hogy híres hegedűsök kerültek ki a keze alól, mint Geminiani, Veracini, Locatelli, Somis. Geminiani 1714-től felváltva Londonban és Dublinban működött. Hegedűiskolájában részletes leírást ad a technikai alapokról, amit példákkal illusztrál, majd 12 hegedű cselló kompozícióval segíti a további fejlődést. Az első hegedűiskolák viszonylag későn jelentek meg ahhoz képest, hogy a hegedűjáték már korábban is magas szinten lehetett. Ez azt is jelenti, hogy ezek a művek az addigi tudást egybegyűjtve, összefoglaló munkák voltak. Megemlítek még egyéb jelentősebb hegedűiskolákat is. Öt évvel később (1756) Wolfgang Amadeus Mozart születésének évében jelent meg Augsburgban apjának, Leopold Mozartnak (1719-1787) „A hegedűjáték alapvető elveinek tanulmánya” című hegedű iskolája. Ugyanabban az évben, Párizsban jelent meg Tartini „A vonó művészete” című munkája. A legmegdöbbentőbb, hogy Geminianit, és Tartinit a barokk korszakhoz, Leopold Mozartot fia miatt már a bécsi klasszikához soroljuk és csupán öt év választotta el egymástól a hegedű alapjait adó két elméleti művet. Kreutzer (1766-1831) francia hegedűs és zeneszerző 42 gyakorlata 1796-ból a mai napig a hegedű tanulmányok alapja. A 19. században megszorodtak a hegedűiskolák, gyakorlatok egyéb oktatási anyagok. Olyan művek jelentek meg, mint Baillot,- Rode,- Kreutzer: *Methode de violon* 1803-ban, Gaviniés 24 etűd 1800-ban, Rode 24 etűd 1815-ben. Kiemelkedő jelentőségű Paganini 24 *Caprice*-a 1820-ban. Dont Etűdök hegedűre 1850-ben Bécsben. A 19. század végéig főleg francia és német területen születtek a meghatározó oktatási anyagok. Nem szabad azonban figyelmen kívül hagyni a 20. századra fordulva a magyar vagy magyar származású hegedűsök munkáit sem. Hubay Jenő 6 Etűden 1896. Joachim József: *Violinschule* 3 kötet Berlin 1902-5-ig, Bloch József 5 kötetes

hegedűiskolája Budapest 1904. Auer Lipót: The Violin Playing as I Teach It New York 1921, Flesch Károly Die Kunst des Violinspiels 1923-8 Berlin. Sándor Frigyes hegedű ABC Budapest 1949. Dénes László hegedűiskola Budapest 1966. Dénes – Szász-Réger Hegedű ABC 1997. A 20. század második felében már inkább az angol nyelvterületről és Japánból érkeztek a meghatározó új tanítási koncepciók. Havas Kató: A New Approach to Violin Playing London 1961, Ivan Galamian: Principles of violin playing and Teaching New Jersey 1962, Yehudi Menuhin Six Lessons with Yehudi Menuhin. London 1971, Shinichi Suzuki: The Suzuki Concept California 1973, Havas Kató: Stage Fright London 1974, Paul Rolland: (Reisman Pál) The Teaching of Action in String Playing New York 1974, Ruggiero Ricci: Left-Hand Violin Technique Milwaukee 1988.

2.3. A francia hegedűiskola Viotti, Kreutzer, Rode, Baillot

Az „iskola” szó jelentését érdemes pontosan meghatározni. Általában tudományos, irodalmi vagy művészeti irányzatot jelent. Jelentheti egy jelentős mester által tanított tanítványokat, vagy egyéneket, akiket hasonló alapelvek, metódusok, gyakorlatok jellemeznek. Sokszor az iskola elnevezések a mester nevét viselik (Platon-i iskola, Freud-i iskola,) vagy földrajzilag körülhatárolt helyeket jelölnek ahol az egyének tanultak vagy működtek (Velence-i iskola, Flamand iskola). A hely megjelölések mégis átvitt értelemben inkább közösségeket, doktrinákat, stílusokat jelentenek. Ez abból is látszik, hogy a jelentős hegedűsök, mint iskolaalapítók, sokszor más országban alkottak, tanítottak, mint ahonnan származtak.

Már említettem Corelli Róma-i iskoláját ahonnan Geminiani Angliába, Somis (1676-1763) Torinóba költözött. Érdekes megjegyezni, hogy az észak olasz, Franciaországgal és Svájcjal határos Piemonte tartományban és környékén fejlődött a hegedűkészítés és a hegedűjáték a legjobban. Somis tanítványai voltak Giardini, Leclair és Pugnani (1731-1798). Pugnani leghíresebb tanítványa Giovanni Battista **Viotti** (1755-1824) volt, aki mesterével koncert körutat tett Drezdába, Varsóba és Szentpétervárra. Majd Párizsi koncertje és reveláció értékű sikere után ott telepedett le (1782) és ő lett a francia hegedűiskola megalapítója. A francia forradalom körüli időben a gazdasági társadalmi feszültségek miatt többször Londonban is élt és dolgozott. „Különleges hatással volt a közönségre. Soha nem láttak, hallottak ilyen nemes és elegáns hangszínnel játszani, ilyen tüzes és mégis kiegyensúlyozott vonásokkal és senki nem mutatott még ilyen melankolikus, édes, elbűvölő kantiléna

hegedülést.”⁷ Az egyik róla elnevezett vonást ma is „Viotti vonás”-nak nevezik. Tipikus példája megtalálható a Kreutzer 42 Etüd 36-os gyakorlatában. (1. ábra)

(1. ábra)

Nehézségét máig a vonásirányok aszimmetrikus súlyozása adja. Ő volt az első, aki használta az első továbbfejlesztett Francois **Tourte** (1747-1835) vonót. 74-75 cm hosszúsággal, nehezebb fejjel, jobb kiegyensúlyozással, melegítéssel hajlított ívvel, és feszítő, leengedő csavarral. Valószínűleg ez a megújított vonó is segítette könnyed, virtuóz játékmódját. „A vonó fejlődésének köszönhető a különleges vonások kifejlődése. A természetes szétválasztott vonások változásnak indultak az erőteljes, több legato vonás irányába.”⁹ Viotti 29 hegedűversenyt írt, amiből a No. 22-es a-moll koncertet (1792) ma is gyakran előadják. No.16-os koncertjét Mozart meghangszerelte. Egy időre felhagyott a hegedüléssel is és megszakításokkal működve borkereskedéssel foglalkozott. Iskolájának leghíresebb tanítványai Rodolphe Kreutzer (1766-1831), Pierre Rode (1774-1830) és Pierre Baillot (1771-1852) voltak. A Conservatoire de Paris-t (Párizsi konzervatóriumot) 1795-ben alapították és ők hárman voltak a hegedűtanszak tanárai. **Kreutzer** egy koncert turnén Bécsben játszott, ahol nagy hatással volt Beethovenre. Összebarátkoztak és Beethoven neki dedikálta Op. 47-es szonátáját, ami „Kreutzer szonáta”-ként vált híressé. 1810-ben karját törte, így ezután már csak tanított, vezényelt és komponált. Írt 40 operát, 19 hegedűversenyt és a máig a hegedű oktatás alapját jelentő 42 Etudes-t. **Rode** Tanulmányai után koncertezett Hollandiában, Berlinben, Londonban, Madridban. Szentpétervári sikere után a cár, állást ajánlott és öt évig maradt, mint tanár és az udvari zenekar szólistája. Párizsba való

7 Francz Farga: Violins and Violinsts (1969) 15.

8 Kreutzer: 42 Gyakorlat (1908) 58.

9 https://www.researchgate.net/publication/236822814_The_French_Violin_School_From_Viotti_to_Beriot

visszatérése után Beethoven meghívta Bécsbe, ahol Op. 96-os szonátáját játszotta Rudolf főherceggel. Beethoven nem volt elégedett, Spohr (osztrák hegedűs) pedig hidegnek mesterkéltnak, félénknak és bizonytalannak tartotta. Habár ezután nem voltak sikerei, leépült a hegedülése, mégis jelentős képviselője a francia hegedűiskolának. Komponált 13 hegedűversenyt és a híres 24 Caprices-t, ami ma is az oktatás alapja. **Baillet** mint hegedűs talán kevésbé volt csillogó, mint másik két kortársa, de különösen sikeres volt, mint tanár. Szintén eltöltött négy évet Szentpéterváron, így azt lehet mondani, hogy Rode-dal együtt a francia iskola, hatással volt a későbbi orosz iskolára. Az említett három hegedűs megírta és kiadta a *Methode de Violon* (1803) tanulmányt a haladó szintű tanulóknak. Baillet megírta a *L'Art du Violon*-t (1834), kibővítve közös hegedűiskolájukat. Ebben a 310 oldalas műben minden hegedűvel kapcsolatos tudást összefoglalt. A hegedű keletkezésétől a hegedűsök a bal kéz, jobb kéz technikai és stílus kérdésein keresztül a kifejezőkészségen és az apró részleteken át a gyakorlásig. Olyan mélységekig jutott, hogy részletezte a vonó három részének használatát különböző zenei karaktereknél. Kifejti a négy húr, különböző hangszínének jellemzőit. Baillet szerint egy igazi művész nem dicséretet vár, hanem tanácsot és érzelmi visszajelzést. Meghatározó szempontnak tartja, hogy egy hegedűs ne csak egy technikailag képzett zenész legyen, hanem igazi, széles látókörű, kulturált, érzékeny, kreatív, nagyszívű, emelkedett lelkű, a szépért és igazért lelkesedő muzsikus. Fontos megjegyezni, hogy a kor szokásának vagy lehetőségének megfelelően a szólisták saját kompozícióikat játszották, de ők voltak az elsők, akik egyszer-egyszer más szerzők műveit is előadták. Ezzel megszületően volt az interpretáló művész, aki megpróbálja a zeneszerző szándékát, szellemét a kotta alapján megérteni és közvetíteni a közönségnek. Rode egyik művét még Paganini (1782-1840) is érdemesnek tartotta előadni, pedig ő is saját műveit játszotta a koncerteken. A fentebb említett négy francia hegedűs írt vagy 90 hegedűversenyt, mégis ezeknek a műveknek a jelentősége, olyan nagy mértékben lecsökkent a 20. századra, hogy ma már a művek beszerzése is nehézséget okoz. Ellenben pedagógiai céllal született műveik ma is nagy népszerűségnek örvendenek és alapvetőek az oktatásban. A francia klasszikus hegedűiskola jellemzői az *Allgemeine Musikalische Zeitung* német újság 1811-es kiadása szerint. „A nagy erős, telt tónus, az erőteljes, átható, éneklő legato variánsai, a változatosság, elbűvölőség, fény és árnyék a vonások legnagyobb változatosságának alkalmazásával.”¹⁰

10 Lukey Katherine „Damon or Philosopher: The artist and teacher Tibor Varga (2011) 12.

2.4. A német hegedűiskola Spohr, Joachim, Flesch

A német hegedülés legkorábbi neves képviselője **Louis Spohr** (1784-1859) volt. Talán az egyik utolsó hegedűs, aki zeneszerzésben is jelentőset alkotott, szimfóniái és operái által. Tanult Szentpéterváron, ahol hatott rá Viotti és Rode is. Turnézott Itáliában, Játszott Londonban és Párizsban is. Dolgozott Bécsben, Frankfurtban és Londonban. Beethoven halála után ő lett a legünnepeltebb zeneszerző Németországban. Szerteágazó zenei tevékenységébe beletartozott a hegedűtanítás is. Neki tulajdonítják a hegedű álltartójának feltalálását (1820). Hegedűiskolát írt 1832-ben, amiben az újabb vonást a spiccato-t is bemutatja és útmutatást ad a gyakorlásához. Egyik fontos tanítási koncepciója volt a vonó beosztás és a vonó érintkezési pontjának, a vonó sebességének és nyomásának arányát változtatva tudatosan használva segítse a finom kifejezés megvalósítását. Hogy a hang könnyed és világos legyen. Mindez nagy segítség a különböző zenei stílusok művészi megvalósításához. Számtalan tanítványa közül Ferdinand David (1810-1873) az egyik legjelentősebb. A Lipcse-i Gawandhaus koncertmestere lett 1835-ben és az első hegedűtanár a városban alapított konzervatóriumnak (Leipziger Konservatorium für Musik) (1843). David tanítványa volt **Joachim József** (Josef Joachim), aki nagy hatást gyakorolt a német hegedűjátékra a 19. század második felében. 1831-ben született Köpcsényben, Moson vármegyében. Szülei Pest-Budára költöztek és itt kezdett hegedülni. Ezután Bécsben Joseph Böhmnel és Lipcsében Ferdinand Daviddal tanult tovább. 1844-ben mutatkozott be 12 évesen Londonban Beethoven hegedűversenyével, Mendelssohn vezényletével. Még kadenciát is írt hozzá. Londonban valamiért nem fogadták lelkesedéssel a német zeneszerzők műveit. Beethoven versenyművét másod harmadrangú zenének tartották. Joachimnak köszönhető, hogy ezt a Beethoven művet visszavezette a koncertéletbe. Olyan dicséretet kapott a korabeli kritikáktól, hogy még az évszázad hegedűsének is nevezték és egy Stradivari hegedűvel is megajándékozták. Ezután egész életében sikerrel tért vissza Angliába. Bach zenéjét is értetlenül fogadták, lejátszhatatlannak tartották. Az egyik legnagyobb tette Bach zenéjének megismertetése volt.

Amikor 1890-ben Bach C-dúr fűgáját játszotta a London-i St James Hallban, George Bernard Shaw¹¹ így írt. „E mű második tétele három vagy négyszáz ütemből álló fűga. Természetes, hogy hegedűn nem lehet igazán eljátszani egy következetesen háromszólamú fűgát – ámde kettősfogásokkal, és az egyik szólamból a másikba történő agyafűrt ugrálás segítségével föl lehet idézni egy fűga visszataszító kísérletét, ami „elme gy”, ha Bach és

11 George Bernard Show (1856 Dublin – 1950 Hertfordshire) Nobel-díjas ír drámaíró

Joachim garantálják. Joachim eszeveszetten nyekergett, olyan hangokat hallatva, melyekhez képest a szerecsendiónak csizmatalpon való lereszelésére irányuló kísérlet hangja eolhárfa lágy zenéje lett volna. Azok a hangok, melyek elég zeneiek voltak ahhoz, hogy felismerhető hangmagassággal bírjanak – azok hamisak voltak. Borzasztó volt – pocsek! Ha ismeretlen művész játszott volna, ismeretlen szerzőt mutatva be – hát nem menekülélve. Ámde így, mindannyian – én sem kevésbé, mint mások – érdeklődőek voltunk. Hevesen tapsoltunk, és Joachim teljes komolysággal hajlongott. Az ő tekintélyes művészi pályafutása és Bach hírnevének nagyszerűsége olyannyira hipnotizált minket, hogy egy förtelmes zörgést a szférák zenéjeként üdvözlöttünk.”¹² Két évvel később előadta Mendelssohn 1845-ben írt hegedűversenyét Schumann vezényletével. 16 évesen tanársegéd lett a Lipcsei konzervatóriumban. 1879-ben Lipcsében bemutatta Brahms neki dedikált hegedűversenyét. 20 éves korában Liszt Weimarba hívta a zenekar élére. 1869-ben kinevezték a Berlin-i Királyi Zeneakadémia igazgatójának. Majdnem 50 évig tanított, így nem csoda, hogy nagynevű hegedűsök vallják, hogy nagy hatással volt rájuk és sokat tanultak tőle. Többek között Auer Lipót, Flesch Károly, Fritz Kreisler, Bronislaw Hubermann, Hubay Jenő, Nachez Tivadar. 1902 és 1905 között Andreas Moserrel kiadta a hegedűiskoláját három kötetben. Ebben közread 16 vezető hegedű művet a zeneirodalomból. Rövid bevezetőt ad minden mű előtt a keletkezésről, a kéziratról és bizonyos helyeken főként a dallam ívekről, adinamikákról, és a hangulatokról, ami hasznos a technikailag kész hegedűsöknek. Nem az alapokról szól, hanem a művészi előadásmódról. Tanácsai a különleges tehetségeknek szólnak, akik szinte magukat tanítják. 1903-ban 72 évesen, ő volt az első hegedűsök egyike, akivel a hanglez felalálásakor lemezfelvételt készítettek. Meghalt 1907-ben Berlinben.

Habár **Flesch Károly** Mosonban született Magyarországon 1873-ban, mégis a német hegedű iskola folytatójának tekinthető és képviseli a különböző országbeli hegedűiskolák egymásra hatását is. Szülővárosa után Bécsben tanult, majd Párizsban Marsicknál (1847 – 1924) Ezután 6 évig Bukarestben majd öt évig Amszterdamban tanított. 1905-ben Berlinben 300 év hegedűjátékáról tartott koncert sorozatot és itt telepedett le családjával. 1924-től négy éven keresztül a Philadelfia-i újonnan alapított Curtis Institute-ban tanított Amerikában. 1930-ban felvette családjával a német állampolgárságot, de 1935-ben Hitler hatalomra jutása után elvették tőle, ezért Londonba ment. Innen rendszeresen járt Hollandiába, de amikor a németek 1940-ben elfoglalták, nem engedték vissza Londonba. Végül Dohnányi Ernő segítségével Budapestre utazhatott. 1943-ban Svájcba ment és a Luzerni konzervatórium tanára lett és itt is

¹² Szigeti József: A hegedűről (1974) 173.

halt meg 1944-ben. El lehet mondani, hogy egész Európára hatott tanítása. Olyan kiváló és híres tanítványai voltak, mint Max Rostal, Henryk Szeryng, Ida Haendel, Ginette Neveu, Ricardo Odnoposoff, Ivry Gitlis és jelentős hatással volt Varga Tiborra is.

Flesch a Hegedűjáték művészete című tanulmányát 1923-ban adta ki. A első kötet technikai gyakorlatokat tartalmaz. „Helytelen, hogy csak a hagyományos hegedűoktatásra támaszkodjon a hegedűs, mert ez egyfajta lustaság. Nagy hegedűs csak olyan szokásokat sajátít el és művel, amelyek egyéni sajátosságaihoz illenek. Minden iskola csak az egyetemesen érvényes alapelveken alapulhat.”¹³ A könyv nem kezdőknek szól. Flesch hisz abban, hogy tanítható, fejleszthető a jó hangminőség, a jó intonáció, a technikai szakértelem, és a hallgatási, hallási képességek. Hasznos anyag, mert a szerző játékmódját nem erőlteti a tanulóra, így mindenki kialakíthatja saját stílusát. Különlegesen kiemeli, elmagyarázza, hogyan kell a különböző technikai elemeket megvalósítani. Generációkon keresztül bizonyítottan lehet tanítani ezzel a technikával majdnem minden tanulót. Ezzel a tanulmánnyal a „gondolkodó” hegedűsöket célozza meg és azokat, akik ehhez akarnak csatlakozni. Érdemes ideidézni Varga Tibor történetét. „12 éves voltam, amikor megint játszottam Fleschnek és az egyetlen dolog, ami nem tetszett neki az a vibrátóm, amelyik túl lassú volt. Akkor elkezdte magyarázni, hogy fordítsam körbe a karom. Már fél órája foglalkoztunk ezzel, mialatt anyám és az ő felesége a másik szobában teázta. Be kell vallanom ezalatt az idő alatt keveset haladtam előre. Nem volt boldog, és még kevésbé volt elégedett, amikor megkértem - Flesch professzor volna olyan kedves megmutatni nekem, hogy csinálja? - Fogta a hegedűt és játszott egy pár hangot, ami gyönyörű volt, amikor kikottyantottam, - De Flesch úr, teljesen másképp játszik, mint ahogy magyarázta. - Elkezdett boldogan nevetni, megölelt és bevezetett a másik szobába és azt mondta. - Varga asszony, azt hiszem a fia ki fog találni dolgokat magától tanárral vagy a nélkül.”¹⁴ Flesch szerint „A tanár elemzi hegedűtechnikai szempontból a tanuló játékát és rámutat, hogy miért nem működik valami, és hogy működhet. A tanár meghatározza a pontos diagnózist és kiválasztja a gyógyító módszert a készletből és előírja a megfelelő használatot.”¹⁵ Részletes tanácsot ad a tanárnak hogyan kezelje az egyedi eseteket, meghatározott sorrendben figyelje meg az általános hegedűs szokásokat, mint az intonáció, a hangképzés, a hangszín, az általános technika, az alkalmazott technika, a stílus és a személyiség. Flesch tanítási filozófiájának újítása, hogy az elsők között vette figyelembe a tanulók egyéni karakterének szükségleteit, és

13 Carl Flesch: The Art of Violin Playing 2. (2000) VI.

14 Samuel Applebaum & Henry Roth: The Way They Play (1981) 181.

15 Carl Flesch: The Art of Violin Playing 2.(2000) 102.

hogy követni és alkalmazkodni kell a kor ízlésbeli változásaihoz. Állítja, hogy „A társadalomra folyamatosan hatással vannak a kortárs irányzatok és a hegedű tanároknak kötelességük, hogy ne hagyják ezt figyelmen kívül és neveljék a tanulókat a korszak előadói ideáljai szerint.”¹⁶ Továbbá hangsúlyozza „A tanárnak türelmes, önzetlen, objektív hozzáállást kell mutatnia, figyelembe véve a tanuló fizikai, lelki és érzelmi tulajdonságait.”¹⁷ Egy másik hihetetlen, szinte korát megelőző meglátása szerint „Az ideális tanár nem gondol a szakmájára, mint megélhetési forrásra, hanem mint egy elhivatottságra, a léte értelmére az élete lényegére.”¹⁸

2.5. A magyar hegedűiskola Auer Lipót, Hubay Jenő

A magyar hegedűiskolának két ága van. Az egyik Auer Lipóttól ered, a másik Hubay Jenőtől. **Auer Lipót** 1845-ben született Veszprémben. Itt kezdte hegedű tanulmányait, majd Budapesten és Bécsben Jakob Dontnál folytatta. Végül Joachimnál fejezte be a tanulmányait Hannoverben. „Joachim inspirálóan hatott rám, s a művészetnek olyan felsőbb régióit nyitotta meg számomra, amelyek addig rejtve maradtak. Vele nem csak a kezemmel dolgoztam, de a fejemmel is, mikor mesterek partitúráit tanulmányoztuk és megpróbáltunk a művek legmélyére hatolni.”¹⁹ 1864-ben sikeres szóló koncertet adott a Lipcse-i Gawandhaus zenekarral. Ezután 19 évesen koncertmester lett Düsseldorfban, két évvel később Hamburgban. 1868-ban Londonban játszott Rubinsteinnel, aki meghívta őt a Szentpétervári konzervatóriumba professzornak. Wieniawski²⁰ után foglalta el ezt a pozíciót. Kezdetben összehasonlították az elődjével és kritikák érték, de Csajkovszkij csodálta őt, fokozatosan elismerték így 49 évig maradt Oroszországban. Csajkovszkij neki írta Melankólikus szerenádját, sőt a hegedűversenyét is neki ajánlotta. „Azonnal megragadott az első tétel második témájának lírai szépsége, és a második tétel, a szomorkás Canzonetta bája. ...mikor megvizsgáltam a partitúrát, úgy éreztem...bizonyos helyeken nem volt hegedűszerű..... elhatároztam, hogy magam változtatom meg és alakítom a hegedűhöz”²¹ Két évig halogatta a vállalását ezért Csajkovszkij másnak ajánlotta művét. „Őszintén beismertem, hogy én voltam mindennek az oka és neki tökéletesen igazat adtam.”²² Barátságuk helyreállt. Az átigazított változatot 1893-ban mutatta be Münchenben. Glazunov neki ajánlotta hegedűversenyét 1904-

16 Carl Fleisch: The Art of Violin Playing (2000) 100.

17 ugyanott 100.

18 ugyanott 100.

19 Rakos Miklós: Auer Lipót (1995) 122.

20 Henryk Wieniawski (1835 Lublin – 1880 Moszkva) Híres Lengyel hegedűvirtuóz és zeneszerző

21 Rakos Miklós: Auer Lipót (1995) 60.

22 Ugyanott 60.

ben. Sokat turnézott Európában. Nyaranta kurzusokat tartott Londonban, Loschwitzban (Németország) Kristianiában (Oslo). 1917 Nyara után a bolsevik hatalomátvétel miatt nem tudott Kristianiából hazautazni, ezért hajóra szállt és elutazott New Yorkba. A sajtó és tanítványai nagy lelkesedéssel fogadták. A Juilliard School és a Curtis Institute tanára lett. 79 évesen hegedült a Carnegie Hallban és 82 évesen vezényelte a New York-i Filharmonikusokat. Nyaranta Európába ment és 1930-ban Loschwitzban betegedett meg és meghalt.

Hihetetlen pedagógiai munkássága miatt őt tartják az orosz, később a szovjet és a 20. századi amerikai hegedűiskola megalapítójának. Auer iskoláját két dolog fémjelzi. Az egyik, a több mint háromszáz tanítványa, akik között, olyan hírességek voltak, mint Jasha Heifetz, Misha Elman, Efrem Zimbalist, Nathan Milstein, Tosha Seidel, Oscar Schumsky, Max Rosen, Miron Poliakin. Auer két tanítványának a tanulói voltak Szentpéterváron Abram Jampolszki (1890-1950) és Jurij Jankelevics (1909-1973), akik később Moszkvában megalapozták a Szovjet hegedűiskolát. Auer sokszor az 1860-as években évente fellépett Magyarországon. Iskolájának hatása csak kis mértékben érvényesült Magyarországon egyetlen magyar tanítványán Melles Bélán²³ keresztül, aki később az Opera koncertmestere és a Zeneakadémia tanára lett. Máig jelentős mű a hegedülésről írt könyve a *The Violin Playing As I Teach It* (1921 New York). Bár ez nem olyan alapos és minden részletre kiterjedő munka, mint Baillot, Spohr vagy Flesch munkái, mégis fontos és alapvető támpontokat ad a jövőbeni hegedűseinek. A bevezetésben részletezi, hogy egy hegedűsnek milyen tulajdonságokkal, képességekkel kell rendelkeznie. „...Ha valaki nem képes a kemény szellemi munkára és a tartós koncentrációra, akkor csupán időpocsékolás a hegedű tanulásába fogni.”²⁴ „Éles hallás tartozik a képességek közé. A neki adott tanácsokra való alapos odafigyelés és a munka közbeni lankadatlan éberség. Legyen hallás érzékenység. A kéz fizikai felépítése, az izmoknak, a karnak, csuklónak a rugalmassága, az ereje fontos feltétel. Túl vastag, rövid, gyenge ujjak igen nagy probléma. A megfelelő fizikai adottságokon kívül ritmusérzéssel is rendelkezni kell. Az érzék a szakemberben a mestersége apró finomságai iránt, intuíció által, ösztönösen. Jó egészségüknek és türelmüknek kell lenni, hogy legyőzzék az akadályokat hosszú és fáradságos küzdelem után.”²⁵ Ha röviden és tömören is, de tanácsokat ad és foglalkozik a hegedű és vonó tartásával, a vonásokkal, a bal kéz technikai kérdéseivel, az előadás módokkal, a dallamformálással és a nüanszokkal, apró finomságokkal

23 Melles Béla (1891 Baja-1939 Budapest) hegedűművész

24 Rakos Miklós: Auer Lipót (1995) 105.

25 ugyanott 106-107.

is. Beszél még a gyakorlásról és a lámpalázzról, valamint tanítási és előadói repertoárról. „A művészet ott kezdődik, ahol a technika véget ér. De az interpretálás és a természet ikertestvérek. A hegedűs, aki hallgatja a természetet és kifejleszti a nüanszok interpretálását, sose válik egy hegedűs automatává.”²⁶ Fontos megfigyelése és megállapítása még, hogy „A zenei történet és a nagy hegedűsök életrajza azt mutatja, hogy nagyrészüket 5 és 7 éves koruk között kezdték el a tanulmányaikat.”²⁷ „A hegedűs, akinek a játéka olyan, mint a fény a sötétségben, aki megérezteteti a közönséggel, amit ő érez, az megtanulta a stílusjáték utolsó leckéjét is.”²⁸

A magyar hegedűiskola másik ága **Hubay Jenőtől** ered. Valójában ő tekinthető a nemzetközi színvonalú hegedűtanítás magyarországi megteremtőjének. Pesten született 1858-ban. „Öt éves voltam, mikor az első igazi hegedűt kaptam s kezembe vehettem. Apám tanított, kezdetben a lecke negyedórát tartott. Mikor ennek vége lett, szobámba siettem, s egyedül próbáltam bajkolódni a vonóval... Gyermekéveim emlékeinek ez maradt a központja: első hegedűmön át emlékezem szüleimre, pajtásaimra, játékaimra.”²⁹ Nagy hatással volt rá Liszt Ferenc koncertje 1865-ben. 1873-tól Berlinben tanul Joachimnál három éven keresztül. Amikor befejezte tanulmányait Joachim azt írta a bizonyítványába. „Huber Jenő, aki három éven át tanítványom volt, a legnagyobb reményekre jogosít, ha továbbra is meglesz a kellő szorgalma, ami nélkül komolyabb művészet nem képzelhető.”³⁰ Joachim mániákusa volt a munkának és a szorgalomnak. Világszerte ismert nyilatkozata volt Wagnerről, „ha komolyan tanult volna, még vihette volna valamire”.³¹ Ezután két évig Budapesten és Magyarországon adott koncerteket. Liszt Ferencsel Beethoven szonátákat játszott, majd Franciaországba költözött. „Párizsba költözésem valóságos megváltásnak tűnt fel. Az akkori sajtósági zenei viszonyok és a pesti zenei világ el nem palástolt németisége, amely minden hazafias és komoly zenei törekvést nemzeti alapon lebecsmérelt és lehetetlenné tett, azt az elhatározást érlelte meg szívemben, hogy soha többé hazámba vissza nem térek...”³² „1878 tavaszán Liszt ajánlólevelével Párizsba költöztem.... Mindenütt zárt ajtók, meg nem tartott ígérek. Mennyi viszontagság, csalódás, szenvedés várt rám! És nyomorúság, nyomorúság!”³³ A kezdeti nehézségek után a monarchia főkonzulja segítette, hogy bekerüljön a Párizsi művészeti élet szalonjaiba. Megismerte Rippl-Rónay Józsefet, Munkácsy Mihályt, Victor Hugot, Alexandre

26 Auer The Violin Playing as I Teach It (1980) 67.

27 Ugyanott 38.

28 Ugyanott 84.

29 Halmy-Zipernowszki: Hubay Jenő (1976) 16.

30 Ugyanott 22.

31 Ugyanott 23.

32 Ugyanott 28.

33 Ugyanott 28.

Dumast, Saint-Seanst, Edouard Lalo-t, Charles Gounot-t. Koncertjén ott ült Jules Grévy köztársasági elnök, Pablo Sarasate. Hubay meglátogatta Henry Vieuxtemps-t (1820-1881) híres belga, virtuóz hegedűst. „Egy nap kopogtattam Vieuxtempsnak, a nagy, mesternek ajtaján. Egészsége akkor már olyan nagyon leromlott, hogy orvosai megtiltották neki a hegedülést. Ez számára halálos ítélet volt”³⁴ A bizalmatlan kezdet után Hubay eljátszotta neki a mester 5. koncertjét és ez fellelkesítette. Behívta lányát és annak férjét. „Megölelt, megcsókolt s azt mondta – Lássátok, ez lesz az én utódom Brüsszelben.”³⁵ Hubayt ezután tanítványává fogadta és barátság alakult ki köztük. Vieuxtemps 1881-ben meghalt Algírban Hubay jelenlétében. 1882-ben 23 évesen 4 évig a Brüsszeli konzervatórium hegedű tanszékének vezetője lett. 1886. márciusi, hatalmas sikert arató Budapesti koncertjének kritikájában így említik a mesterek hatását. „... Ily ifjú embernek fölküzdenie magát a virtuózság ma hallott legmagasabb színvonalára, ahhoz a legőszintébb odaadás és egyszersmind a zseni adománya kell. Hubay Jenő a legkiválóbb hegedűsök egyike, akiket manapság találhatunk... E ragyogó iskolán ott a Joachim és Vieuxtemps kezének nyoma.”³⁶ E siker nyomán minden lap megírta, hogy „Nemzeti művelődésünknek páratlan nyereséget jelentene, ha a „megjelenésével Petőfi arcképére emlékeztető” ifjú művészt sikerülne Budapesthez láncolni.”³⁷ Végül a magyar Közoktatási Minisztériummal megállapodva elhatározta, hogy visszaköltözik Magyarországra. Liszt nem örült ennek. „Fogadja meg a tanácsomat kedves Jenő, maradjon Brüsszelben. Nagyon szeretem a hazámat és Magyarországra mérhetetlen nyereség lenne az ön művészete, de nem hiszem, hogy boldogulna az otthoni viszonyok között.”³⁸ Ettől kezdve több mint negyven éven keresztül 1937-es haláláig Budapestről indult Európai koncert körutakra és tanított Magyarországon.

Hegedű iskolájából olyan hírességek kerültek ki, mint Szigeti József, Vecsey Ferenc, Zathureczky Ede, Fenyves Lóránd, Végh Sándor, Geyer Stefi, Martzy Johanna, Gertler Endre (A húszas évektől Hubay egykori helyén a Brüsszeli konzervatórium tanára.) Fehér Ilona, Arányi Jelly, Telmányi Emil, Székely Zoltán, Dohnányi Ernő (később karmester.) Ormándy Jenő (később karmester) Gábrriel Ferenc (Varga Tibor tanára a zeneakadémián)

Hubay Jenő tanítását nem nevezte módszernek. Mint művész, ösztönös hegedülése egyé vált a pedagógusi munkával. Életkor, rátermettség, kézalkat szerint tanított. Sokáig ez az ösztönös hegedűs vélemény volt róla, aki csak a gyakorlati tanítással foglalkozott.

34 Halmy- Zipernewszki: Hubay Jenő (1976) 30.

35 Ugyanott 30.

36 Ugyanott 54-55

37 Ugyanott 55.

38 Ugyanott 56.

Hagyatékában azonban a kutatók találtak egy kéziratot, miszerint foglalkoztatta egy nagyszabású mű megírása, ami a hegedülésre és tanításra vonatkozó minden tudnivalót tartalmazott volna. A munka azonban valamiért félbeszakadt vagy elveszett. Megvan a címlap (A hegedű oktatás és tanulás módszere és a hegedű zeneirodalom becsebb és ajánlható műveinek jegyzéke) a tartalomjegyzék. Elkészült az 1.2. 3. fejezet a hegedű eredetéről, a hegedű készítés mestereiről, a hegedű alkatrészeiről, a megóvásról. A 4. fejezetből az „Útmutatás a tanításra” csak néhány sor maradt. Hubay halála után öt évvel 1942-ben már megjelent egy könyv „Hubay Jenő hegedűtanítási módszere” címmel Zipernovszky Mária szerkesztésében, amiben a tanítványok részletesen elemzik tanításának jellegzetességeit. Köztük megtalálható Gábrriel Ferenc (1889–1968) írása is, Varga Tibor, Martzy Johanna, Vermes Mária, Hidi Péter és Halász Ferenc tanára. Külön érdekesség, hogy 1979-80-as tanévben tanított engem Vermes Mária, utána a főiskolán Hidi Péter kamarazenére, majd mesterkurzusokon Varga Tibor is. A tanítványok egybehangzóan állítják, hogy Hubay az egyéniségüknek megfelelően tanította őket. Hagyta, hogy kibontakozzanak. Műveltséget és sokoldalúságot várt el. Például zongoratudást, de szeretni és tanulmányozniuk kellett az irodalmat is. „Szereplés előtt mindig bátorította őket és dicsérte játékukat. Jól tudta, hogy ez a növendék önbizalmát növeli és bátrabban fog játszani, mintha az utolsó órákon mestere az esetleges hibákat szóvá teszi.”³⁹ Végül lássuk Flesch véleményét. „Hubay növendékeinek nagyon jól kifejlesztett bal kéz technikája volt és egy természetes érzésük a hang szépségére.... de a vibrátójuk.... túl lassú és széles. Valamint hiányzik a dinamikai kontrasztok figyelembevétele.”⁴⁰

3.1. Varga Tibor hegedűtanítási módszere

Varga Tibor állítása szerint, nincs sajátos tanítási módszere, és támogatja a tanulókat, hogy találják meg saját útjukat. Tanításának egyik lényeges eleme, hogy példákat hozva elmondja saját tanulási folyamatainak tapasztalatait. A hegedű alapállásában a kis terpesz, mint a legstabilabb állás terjedt el. Már Baillot is ezt tanítja a bal lábra helyezett testsúllyal. Ugyanezen az elven van Flesch és Varga is. A német iskolában a testsúly elosztás hasonló, de a lábakat közel egymáshoz kell tartani. Hubay szerint „Kezdőknél a – vigyázz - állás a célszerű kiindulás, majd a lábakkal való ütemezés megkönnyítése végett a jobb lábat mintegy 10 centiméterrel előbbre lehet helyezni.”⁴¹ Mivel Hubay nem szerette a metronómot, érthető,

39 Halmy- Zipernowszki: Hubay Jenő (1976) 152.

40 Lukey Katherine „Damon or Philosopher: The artist and teacher Tibor Varga (2011) 25.

41 Zipernovszky Mária: Hubay Jenő hegedűtanítási módszere (1942) 14.

hogy hangsúlyt helyezett a lábbal való ütemezésre. Játék közben a testnek egyenesen, de nem merev és teljesen mozdulatlan állásban kellett lenni. „A hegedülés közben a testtel való túlzott mozgás nem helyes.”⁴² Varga is ennek a szemléletnek a híve volt. A 20. század végétől egyre inkább terjedő, - többet a szemnek, mint a fülnek - koncepció mentén sok hegedűs hatalmas mozdulatokat tesz játék közben. Erre egy jó példa, hogy 1984 nyarán a Finnországi Naantaliban játszott egy koncerten Mozart Sinfonia concertantéját Pauk György hegedűn és Varga Tibor brácsán. A másnapi Helsingin Sanomat kritikája kiemelte, hogy Pauk játék közbeni lendületes testmozgásával ellentétben Varga mozdulatlansága, de elbűvölő, varázslatos hangja lenyűgözte a közönséget. Manapság is sokan a nagy mozgásos hegedülést akarják eladni, pedig a zene a hallás nem pedig a látás művészete. Varga szerint „a bal karnak, statikusnak a jobb karnak pedig dinamikusnak kell lennie.”⁴³ Természetesen a balkar is mozog fekvésváltáskor, de egymáshoz képest helytálló a megállapítás.

3.2. A hegedűtartás fejlődése és az álltartó.

A hegedűtartás története visszanyúlik a kezdetekhez. Ábrázolások és leírások bizonyítják a korabeli tartást. Kezdetben föl se merült, hogy az állal tartsák a hegedűt. Sőt az volt a kérdés, hogy a kulcsont fölött vagy alatt kell-e tartani. Egy 1654-es London-i leírás szerint a bal mellkason kellett feküdnie a hegedűnek valamivel a váll alatt. 1695-ös Augsburg-i leírás szerint, tartsd a hegedűt a mellkas alatt, de a kar szabad maradjon, ne támaszd a hasadnak. Geminiani szerint 1751-ben a hegedűnek kicsivel a kulcsont alatt kell feküdnie. Leopold Mozart szerint kicsivel a mellkas fölött kell tartani, de ugyanabban a hegedűiskolájában azt is írja, hogy kényelmesebb a nyaknak támasztani. Már 1712-ben a Párizsi Montclair azt mondja, hogy a hegedű biztos tartásához, hogy ne mozogjon, a húrtartó gombot neki kell nyomni a nyaknak a bal áll alatt. Az 1782-es Németországi Geminiani kiadás azt írja a hegedűt a kulcsont és az állcsont között kell tartani a húrtartó jobb oldalán és nem a balon. Az eredeti műben szó sincs erről. 1832-ben Spohr szerint ha a tanuló nem kívánja használni az álltartót, akkor a negyedik húr oldalon helyezze az állát részben a hegedű hasára, részben a húrtartóra. Baillot szerint 1834-ben a hegedűt a kulcsontra kell helyezni, elfordítani a hegedűt jobbra kb. 45 fokos szögben és a nyaknak nyomni. Az állal a baloldalon tartani, de nem a húrtartón. A példák szerint többféle tartást ajánlottak a különböző iskolák. A hegedűtartásban 1820 után teljesen elfogadottá vált az álltartó használata. Egyes magyarázatok szerint a hegedűirodalom egyre nagyobb technikai nehézségei miatt találta ki

42 Ugyanott 14.

43 Saját jegyzet

Spohr, ezzel megkönnyítve a hegedűjátékot. Másik érv szerint Paganini is álltartó nélkül játszott, mégis elő tudta adni hihetetlenül nehéz műveit. Érdekes még Sarasate spanyol hegedűs álltartója, ami csak egy keskeny perem a hegedű szélén, a tányérszerű rész teljesen hiányzik, mintegy átmenet az álltartó nélküli és az álltartóval játszás között, (2. ábra) habár a 19. század második felében élt, amikor már elterjedt az álltartó.



(2. ábra)

„Hubay az egészen lapos, széles álltartót ajánlotta, amely éles szögleteivel nem vág.”⁴⁴ A Varga Tibor féle álltartó is egyéni, hiszen apja Varga Lajos készítette és, ahogy mesélte „38-szor lakkozta be. Így olyan lett, mint a bőr és jól tapadt az állhoz.”⁴⁵ Jellegzetessége, hogy van egy magas pereme, ahová beakad az áll, így lefelé fekvésváltáskor nem csúszik ki a hegedű az áll alól, és egy lapos része. Minden álltartótól megkülönböztethető, mert a perem jobb oldali vége nem lekerekített, hanem homorú. Kapható a kereskedelemben. A húrtartó fölötti átívelésnek két fontos szerepe van. Az egyik, hogy az áll így nem tudja nyomni a húrtartót és nem hangolódik el a hegedű. A másik akusztikai jellegű. A rögzítést úgy alakították ki, hogy a szorítócsavar, a belső tőkénél „fogja” a kávé, így az álltartó rögzítése kevésbé zavarja a hangszertest rezonanciáját. Manapság a historikus játékmódot képviselő zenészek visszatértek az álltartó nélküli játékhoz.

44 Ugyanott 16.

45 Saját jegyzet

3.3. A vállpárna, hídparna

Az álltartó használata eldőlni látszik. Általánosan elfogadottá vált, de van egy másik kérdés, ami továbbra is két táborra osztja a hegedűsöket. Vállpárna használatával hegedülni, vagy a nélkül. Először talán érdemes leszögezni, hogy a hegedűjátékban a világhírű hegedűsök között voltak és vannak párnával és a nélkül játszó. Tehát jól hegedülni mind a két módon lehet. Érdemes ideidézni Auer Lipótot, aki szerint „El kell kerülni, hogy a hegedű a vállon támaszkodjon vagy, hogy a vállat fölhúzzuk a hegedű alá. Valamint azt is el kell kerülni, hogy párnát tegyünk a hegedű alá, hogy jobban megtámogassuk az állal való hegedűtartást. Ezek rossz szokások, amit a kezdetektől óvatosan el kell kerülni. Ez nem csak elrontja a tartást általában, de – és ez különösen fontos - a hegedűs természetes hangerejének legalább egy harmadát is elvesztheti függetlenül attól, hogy a hangszer különleges vagy közönséges, hangos vagy halk.”⁴⁶(Mai tudományos vizsgálatok ennél kevesebb hangerő csökkenést mértek.) „Azok a hegedűsök, akik a vállnak támasztják a hangszert és párnát tesznek a hegedű mögé – mindkettő hangfogóként működik – és katasztrofális hatást gyakorol, a hangjukra.”⁴⁷ Auer egyik tanítványától idézek egy másik véleményt: Nathan Milstein mondja: „Én nemcsak, hogy feleslegesnek tartom a párnát, de úgy érzem, hogy nem is kell az egész vállat felemelni ahhoz, hogy megtartsuk a hegedűt. Nem látom értelmét, hogy miért kell a teljes vállunkkal tartani egy olyan könnyű hangszert, mint a hegedűt. Először is ez energiapazarlás. Én nem használok párnát, még csak zsebkendőt sem. A hegedűt az állcsont és a kulcsfont között kell tartani.”⁴⁸ Ehhez hozzátenném, hogy a hegedű körülbelül 450 gramm súlyú. A kar ennél nehezebb. Tehát nem annyira a hegedűt, mint inkább a kar súlyát kell tartani. Erre remek példa Varga Tibor mondása: „Fogj egy papír zsebkendőt és tartsd kinyújtott karral. Meddig tudod tartani?”⁴⁹ Mindenki azt hiszi, akármeddig, hiszen a zsebkendőnek szinte nincs súlya. A karnak viszont van. Azt pedig párnával is tartani kell. Ide idézném még Gábrriel Ferenc véleményét, aki Hubay (vagy saját) módszerét írja le. „A hegedűt a bal kulcsfontra helyezve, az állal kell tartani.... Ha a kulcsfont és az áll nyomása által rögzített hegedűt nem tudjuk balvállunk felemelése nélkül vízszintes helyzetben tartani, úgy célszerű a hegedűpárna használata.”⁵⁰ Varga Tibor szerint „Meg kell mondanom, hogy nagyon ellene vagyok a vállpárna használatának. Nekem a hegedű olyan, mint egy torok

46 Auer: The Violin Playing as I Teach it (1980) 10.

47 Ugyanott 11.

48 Samuel & Sada Applebaum: The Way They Play (1972) book 1.132.

49 Saját jegyzet

50 Zipernovszky Mária: Hubay Jenő hegedűtanítási módszere (1942) 15

helyettesítő. A hegedűnek énekelnie kell az F nyíláson keresztül. Párna nélkül jobban érzem a vibrációt. A játszóknak párnával nincsenek olyan biztonságban, mint akik a nélkül játszanak. Gyakran párna használattal is a hegedű csúszni kezd. Nem vagyok biztos benne, hogy a hosszú nyak elég ok a párna használatra. Inkább azt ajánlom, hogy használjanak egy szokatlanul magas álltartót, hogy kitöltsék a rést. Bár óvatosnak kell lenni, mert az extra súly, minden plusz gramm befolyásolja a hegedű hangját. Túl sok súly lecsökkenti a pianissimo rezonanciáját és a hegedű kevésbé lesz rugalmas. Azt látom, hogy akik párnát használnak, más hozzáállással játszanak. A hangszer a test kiteljesedésének, részének kellene lenni nem elkülönülnie tőle. Ha új tanítványom van és hídpárnát használ, megkérem, hogy fél évig próbálja ki nélküle. Ezután visszaadom a párnát. Ez lehetőséget ad nekem, hogy megmutassam a különbséget. Már egész gyűjteményem van ezekből az eldobott szerkenyűkből. Akik nagyon függők, azoknak egy párnát ajánlok, ami a hegedű vagy a ruha alatt van, így kevésbé érzik idegennek a hegedűt.”⁵¹

Érdekesség, hogy honnan eredt Varga Tibor párna nélküli játékmódja. A Hubay iskola növendékei többnyire nem használták párnát. Egyszer megkérdeztem Vermes Máriát,⁵² aki ugyanattól a tanártól tanult, mint Varga Tibor, de vele ellentétben párnával hegedült. „Gábrriel Ferenc párnával vagy a nélkül tanított? - Nem szólt bele, hogy valaki párnával vagy a nélkül játszott.”⁵³ - válaszolta. Varga Tibor mesélte, hogy „Kezdetben gondjai voltak. Általában felhajtott frakk gallérral hegedült, amikor egyszer csak egy koncerten rájött mi a tökéletes módja a párna nélküli játéknak.”⁵⁴ Ez megmagyarázza, miért játszottak eltérő módon ugyanannál a tanárnál. Varga Tibor hatására magam is átálltam a párna nélküli játékre. Azelőtt mindig igazgatni kellett, csak rövid ideig volt kényelmes. Amióta átálltam, nincs gondom a hegedűtartással. A hegedűt testrészemnek érzem.

Mivel a párnával való játékmód annyira elterjedt a világban, ismert előadóművészeket idézek ide a 20. századból, akik párna nélkül játszottak, játszanak. Varga Tibor, Aaron Rosand, Arthur Grumiaux, David Oistrakh, Jascha Heifetz, Szigeti József, Yehudi Menuhin, Henryk Szeryng, Ivry Gitlis, Mischa Elman, Nigel Kennedy, Nathan Milstein, Michael Rabin, Fritz Kreisler, Efrem Zimbalist, Erick Friedman, Ivan Galamian, Zino Francescatti, Jacques Thibaud, Tossy Spivakovsky, Sergiu Luca, Eugén Ysaye, Fenyves Lóránd, Zino Francescatti,

51 Samuel Applebaum & Henry Roth, *The Way They Play* (1981) book 10. 201.

52 Vermes Mária (1923–2018) magyar hegedűművésznő

53 Saját jegyzet

54 Saját jegyzet

Párna nélkül játszottak, de a vállon támasztották a hegedűt a következők: Anne-Sophie Mutter, Ida Haendel, Ruggiero Ricci, Eugen Fodor, Oscar Shumsky, Kovács Dénes, Baráti Kristóf.

Párnával a zakó alatt, a vállon támasztott hegedűvel játszó, Isaac Stern, Pinchas Zukerman, Itzhak Perlman. Idekívánkoznak a párnával játszó hírességek is. Salvatore Accardo, Kyang Wha Chung, Leonidas Kavakos, Joshua Bell, Hillary Hahn.

A párnáknak két fajtája létezik. A régebbi, amikor különböző formájú párnák vagy szivacsok - például úgynevezett vesepárna – fölfekszenek a hegedű testére, a hegedű váll felőli oldalán. A hűrtartó gombon, illetve a hegedű csücskén rögzítve. A későbbi úgynevezett hídpárnák a hegedű két szélén rögzülnek, és keresztben átívelnek bizonyos állítható távolságra a hegedű testétől. A vállpárna, különösen a hídpárna a huszadik század közepétől, második felétől kezdett igazán elterjedni. Azelőtt nem használták. A hídpárna egyik elterjesztője Joseph Kun, (Kun József) magyar származású zenetanár, hegedű és vonókészítő mester 1930-ban született Kassán. 1968-ban a kommunizmus elől a Kanadai Ottavába menekült, ahol megalapította műhelyét. Fenyves Lóránd⁵⁵ története szerint, „Torontóban felkeresett Kun József és engem kért meg, hogy mondjak véleményt a hídpárnájáról.”⁵⁶ Bár Fenyves természetesen párna nélkül játszott. A legfontosabb vonzerő a hídpárnák használatánál elsősorban a tartás biztonsága és a kényelem, ami a kezdők tanításánál gyors sikereket eredményezhet. A hídpárnával viszont egy túlságosan kényelmes állapot jön létre, ami a hegedűtartás tanulásánál tökéletesnek tűnő tartást eredményez, de a zenékben előforduló változatos játékhelyzetekben való mozgásra nem alkalmas. A hídpárna ugyanis egy stabil és fix helyzetben tartja a hangszert, így a különböző játékhelyzetekhez nem tud kellően alkalmazkodni. Különösen szélsőséges technikai körülmények között mutatkozik meg a hátránya, amikor például magas fekvésekben korlátozza a bal kéz helyezkedéseit. Távol tartja a vállat a hegedűtől, nagyobb izom feszültséggel lehet elérni a fogólap felső végénél levő hangokat. A hídpárna valójában mindig idegen „test”-ként ékelődik a váll és a hegedű közé. Sokszor játék közben meglazul a rögzítése és vagy igazgatni kell, vagy leesik. Ez eltereli a figyelmet a zenei előadásról. Többször előfordult, kurzusokon, hogy Varga Tibor elvette a tanuló hegedűjét, amin hídpárna volt, hogy megmutasson valamit. Aztán játék közben egyszer csak hirtelen megállt, ijedten fölhúzta a szemöldökét, majd óvatosan fölemelte a hegedűt és leesett a hídpárna, aztán mosolygott ő is és minden jelenlévő.

55 Fenyves Lóránd (1918 Budapest-2004Zurich) Magyar-Izraeli-Kanadai hegedűművész és tanár, Hubay növendék

56 Saját jegyzet.

Ezen kívül akusztikai problémák is felmerülnek. A hegedű szélén történő rögzítés is gátolja a hegedűtestnek a rezonanciáját. „A hídpárnától még a hangszer felhangrendszere is sérül, ami az optimálistól gyengébb, fénytelenebb hangot eredményez.”⁵⁷ „Hallatszik a vas.”⁵⁸ Ahogy Varga Tibor mondta.

A párna nélküli játékmódban a hegedű két egymástól távoli ponton támaszkodik. A kulcscsonton és a hüvelykujjon. A párnával játszóknál is két ponton támaszkodik a hegedű. A kulcscsonton és a vállon, ami két közeli pont. A hegedű másik vége pedig messze, alátámasztás nélkül áll a levegőben. Ez kevesebb stabilitást ad. Ezen kívül ne felejtsük, hogy a hegedű nem vízszintesen áll, hanem az állkapocs csont dőlésszögét veszi föl. Sokan azt hiszik, hogy azért, mert álltartónak hívják, az állcsúcsot kell az álltartóba tenni. A hiedelemmel ellentétben a baloldali oldalsó állkapocsot, mintegy be kell akasztani az álltartó lehetőleg magas peremébe. Ez persze akkor igaz, ha a húrtartón átívelő álltartót használunk, mert akkor az állcsúcs a húrtartó jobb oldalára esik, és a levegőben van. Az állcsúcs álltartóba helyezése automatikusan a fej döntését okozza. Az álltartó lapos részére gyakorlatilag semmi szükség sincs, ráadásul azt a tévkepzetet kelti, hogy azt a mélyedést teljesen ki kell tölteni az állal, ami csak döntött fejjel lehetséges. Baloldali álltartó használata esetén elképzelhető, hogy az állcsúcs az álltartóban van, de nem érhet a húrtartóhoz, mert megnyomása esetén elhangolódna a húrok.

A fejet vagy egyáltalán nem vagy csak kissé egy-két centiméterrel kell balra fordítani, a függőleges helyzetét megtartva. Lényeges, hogy nem dönteni, mert a döntött fej később nyaki és gerinc problémákat fog okozni. Talán még egy kicsit magunk felé is húzhatjuk az állunkat. Ez biztosítja, hogy hátul a gerinc és a fej egy vonalban folytatódjon. A párna nélküli játékban Varga szerint „Az állat lazán kell tartani, csak a lefelé fekvésváltásnál kell kissé növelni a nyomást az álltartón, hogy ki ne essen a hegedű az áll alól, de utána rögtön lazítani kell.”⁵⁹ Fölfelé fekvésváltásnál természetesen erre nincs szükség, mert a nyaktól a hegedű nem tud elmozdulni. Másik mondása, hogy „Csak akkor emelkedik fel a váll a hegedű alá, ha magas fekvésben játszom. Ha lemegyek, rögtön leengedem a vállam.”⁶⁰ Egyetértett Flesch-sel, hogy a párna nélküli játék közelebbi fizikai kapcsolatot jelent a hegedűvel. Bár Varga nem említette, gyakorlatai nyomán kialakult az alapérvzés, mintha a hegedűt a kézzel kissé a nyak felé húznánk. Ez biztonságot ad. Akik leveszik a párnát és úgy próbálnak hegedülni, úgy

57 <https://www.parlando.hu/2013/2013-4/2013-4-21-Sarosi.htm>

58 Saját jegyzet

59 Saját jegyzet

60 Saját jegyzet

érezik, leesik a hegedű, mert nem húzzák a nyak felé. A hangszer nyakhoz nyomását már Baillot is említette, de a mai tanításból ez hiányzik. Kivéve a historikus zenélés képviselőinél.

3.4. A kulcscsont

Beszélni kell a kulcscsontról is. Ezt a kérdést mindig mellőzni szokták. A legtöbben, akik korábban párnával hegedültek, leveszik a párnát és a kulcscsontra teszik a hegedűt, fájdalmat és kellemetlen érzést éreznek. Ez általában el is riasztja őket a további próbálkozástól. Itt két dolgot kell tudni. Az egyik, hogy akik párnával játszottak és leveszik, azok ugyanolyan erővel szorítják az állukkal a hegedűt párna nélkül, mint előtte. Ezért akár fájhat is. Holott csak támaszkodnia kellene a hegedűnek a kulcscsonton, és mivel a hüvelykujjon is támaszkodik ezért mindenfajta szorítás felesleges. Felemelt fejjel is lehetne hegedülni és csak a lefelé fekvésváltásnál kellene az állat beakasztani az álltartó peremébe. A másik dolog, hogy valóban a kulcscsonton csak bőr van, mint a sípcsonton és semmi nem védi. Sok embernél ez érzékeny lehet. Az emberi test viszont kiválóan alkalmazkodik különböző helyzetekhez, ami azt jelenti, hogy pár hét türelmes próbálkozás után ez a csont elveszti az érzékenységet, sőt sok gyakorlásnál az is előfordulhat, hogy a csont és a bőr közé egy kis párnaszerű képződmény nő. Kezdetben persze jobb ingben vagy szűknyakú ruhában gyakorolni, esetleg egy zsebkendőt odatenni, hogy legyen valamilyen ruhaanyag a bőr és a hegedű között. Egy idő után úgy meg lehet szokni, hogy a csupasz bőrön sem fog semmilyen panaszt okozni. Megjegyzendő, hogy akik helyesen használták korábban a párnát vagy hídpárnát azoknál is a kulcscsonton kellett lenni az egyik támaszkodási pontnak, tehát az érzékenységnek szintén el kellett múlnia.

3.5. A hegedűtartás, balkar, hüvelykujj

Azt mondja Auer „Mindig próbáljuk a hegedűt olyan magasra emelni, amennyire csak tudjuk, azért, hogy a kéznek, egyik fekvésből a másikba, a legnagyobb mozgási szabadságot biztosítsuk... különösen a G húron, ahol emiatt megnövekszik a hangszer zengése. Kezdetben egyáltalán nem könnyű emelve tartani a hegedűt alátámasztás nélkül, de rövid idő alatt az ember megszokja és eredményeként megkönnyíti a magasabb fekvések elérését.”⁶¹ Jó példa a magas hegedűtartásra tanítványa Jasha Heifetz. (3. ábra)

⁶¹ Leopold Auer: The Violin Playing as I Teach It (1980) 11.



(3. ábra)

Egyes vélemények szerint Paganini párna nélküli játéka miatt tartja lefelé a hegedűt számtalan rajzon és festményen. (4. ábra)



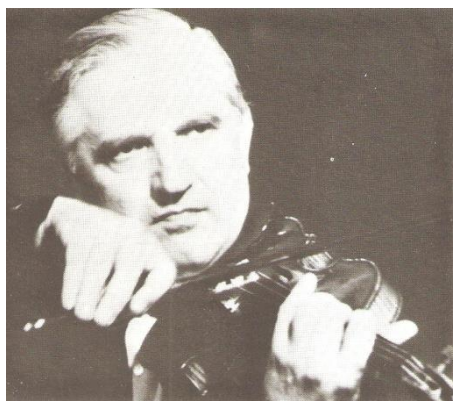
(4. ábra)

Ugyanakkor egy halála előtt készült dagerrotípián 1839-ben, egyenesen tartja a hegedűt. (5. ábra)



(5. ábra)

Ruggiero Ricci (1918–2012) amerikai hegedűs, a legnagyobb Paganini játékos szerint „Tegyük lejjebb a hegedűt, ha a kar és a csukló nincs elég magasán a G-húron. Lefelé lógó hegedűn könnyebb játszani pl. Paganinit, de ha fent van, az jobban néz ki.”⁶² Érdemes visszaemlékezni, hogy Baillot említi egyedül a 45 fokos szöveget, ami szerintem is fontos. Én úgy szoktam meghatározni, hogy a váll irány és a has irány között félúton 45 fokos szögben kell tartani a hegedűt. Varga Tibor mondta a tartásról, hogy „A hegedűtartás nem egy természetes helyzet. Senki nem nyúl a sóért a bal karját hátrafelé csavarva.”⁶³ A bal kéz fontosságáról, hogy „A párna nélküli játékmód nagyjából bal kéz technika kérdése.” A bal karról is eltérőek a vélemények. Az nem kérdés, hogy a hegedű nyaka a hüvelykujj és a mutató ujj között fekszik. Pontosabban a mutatóujj töcsontja fölötti mélyedésben. A hüvelykujjról már eltérőek a vélemények. Auer szerint „A hüvelyk nem nyúlhat a fogólap fölé, ami megvédi a játszóat attól, hogy hozzáérjen a G húrhoz.... Ha első fekvésben a D húron leteszi a második ujját az F hang helyére, akkor a hüvelyknek pont szemben kell lennie. Ez a jó helye.”⁶⁴ Gábrriel szerint „a hegedű nyaka könnyedén illeszkedik a bal mutatóujj töve és hüvelyk első perce közé, miközben a könyök jobb felé a hegedű alá húzódik.”⁶⁵ Mivel Vargánál az ujjak tartják a hegedűt, ezért a hegedű nyaka a mutató ujj és a hüvelyk második ujjperce között fekszik a csonton, mert csak kemény felületen lehet a kezét csúsztatni. Így természetesen az ujj látható a fogólap fölött. Ott is leginkább az Á és É húron játszás közben. A D és G húron már vízszintes állásban a fogólap alatti síkon van, és nem látszik. (6. ábra)



(6. ábra) Varga Tibor

Hasonló volt a hüvelykujj tartás Heifetzénél is. (7. ábra)

62 Saját jegyzet

63 Saját jegyzet

64 Leopold Auer: *The Violin Playing as I Teach It* (1980) 12.

64 Zipernovszky Mária: *Hubay Jenő hegedűtanítási módszere* (1942) 15.



(7. ábra) Jasha Heifetz

Egy másik tanácsa „A hüvelykujjnak mozgékonynak és rugalmasnak kell lennie.”⁶⁶ Ne felejtjük, hogy a fekvésváltáskor a hüvelykujj vagy együtt mozog a többi ujjal vagy megelőzi, vagy követi azokat. Hagyni kell a hüvelykujjat, hogy az többi ujj állásától függően, szabadon megtalálja a természetes helyét. Varga másik mondása „Az lenne a legjobb, ha minden ujjal szemben lenne egy hüvelykujj. Ezért a hüvelykujjnak az alacsony második ujjal szemben van a helye. Kissé az ujjak közepe felé, de feszültség nélkül.”⁶⁷ A hüvelykujj helyében véleménye egyezik Auerrel. A könyököknek szabadon természetesen kell lefelé lógnia. Varga szerint „a húr váltáshoz nem kell behozni a könyököt, mert attól elferdülnek az ujjak. Ehelyett a húr váltáshoz az alkart kell befordítani és akkor az ujjak ugyanolyan álló helyzetben maradnak minden húron.”⁶⁸ Fenyves Lóránd szerint „két pozíciója van a karnak. Egy az É, Á, húrnak és egy a D, G, húrnak.”⁶⁹ A behúzott könyököknek akkor van szerepe, ha például lent hagyott ujjakkal három vagy négy húron keresztül játszunk arpeggiót, és hogy az ujjak ne érjenek másik húrhoz direkt elferdítjük az ujjakat.

3.6. Az ujjak szerepe

Másik fő probléma a párnával való játéknál, hogy kevesebb szerepe lesz a bal kéznek és az ujjaknak. Pedig a hegedű és az ujjak között egy állandó közeli kontaktusnak kell kialakulnia. Varga Tibor szerint „Abból kell kiindulni, hogy minden ujj a húron van, és néha felemeljük a megfelelőt.”⁷⁰ Így az ujjak könnyen visszatálnak a kiinduló helyzetbe. Általában sok ujjgyakorlatot írtak a szakirodalomban, de magyarázatot vagy koncepciót annál

66 Saját jegyzet

67 Saját jegyzet

68 Saját jegyzet

69 Saját jegyzet

70 Saját jegyzet

kevesebbet. Az ujjak mozgásáról részletes leírás kevés létezik, és inkább csak nagy általánosságokat mondanak, hogy az ujjaknak, erőseknek és rugalmasoknak kell lenni. Kladviko Vilmos Hubay tanítványa ír a sokat vitatott fekvő ujjokról. „Az ujjak fekvő hagyása okvetlenül szükséges: 1. a tiszta intonálás megalapozása, 2. az ujj izomzat dolgoztatása (mert az izmok egészen másképpen vétetnek igénybe a felemelt ujjal vagy pedig a fekvő hagyott ujjal való játéknál) és 3. az ujjak függetlenítése szempontjából. Az ujjak fekvő hagyása a játékfolyamat gördülékenységét biztosítja. A hangok skálaszerű felfelé meneténél, általában futamoknál, gyors játéknál teljesen céltalan volna az ujjakat helyükről felkapkodni. Nem vitás, hogy nem tartjuk fekvő az ujjakat vibrált hangok egymásutánjánál, továbbá a magas fekvések skáláinál, mert ezeknél úgyszólván egyik hang helyére törekszik a másik.”⁷¹ Ugyanezen a véleményen van Varga is. „Az ujjakat egyszerre kell letenni a húrra. Tehát bármelyik ujjunkat tesszük le, a mögötte levő valamennyi ujjat le kell tenni. Ráadásul, nemcsak akárhova, hanem az adott hangnemben megfelelő hangok helyére. Ezzel az érhető el, hogy ha a mögötte lévő ujj következik, akkor csak föl kell emelni az ujjat, az egy mozdulat, és mögötte helyén van a következő hang. Ezzel ellentétben, ha csak egy ujjat teszünk le, akkor két mozdulatot kell csinálni egyszerre. A mögötte levőt letenni az elől levőt fölemelni. Ráadásul az időbeli koordinálás is nehéz, hiszen a mögötte levőnek egy pillanattal előbb kell a helyére menni, mint ahogy a másikat fölemeljük. Ez pedig nagyon gyors játéknál sok problémát okozhat.”⁷² Varga Tibor különleges ujjgyakorlatokat ajánl arra, hogy az ujjakat egyszerre és egymástól bármilyen távolságra lehessen letenni. Az alábbi példák ezt mutatják. (8/a,b ábra)

(8/a ábra)



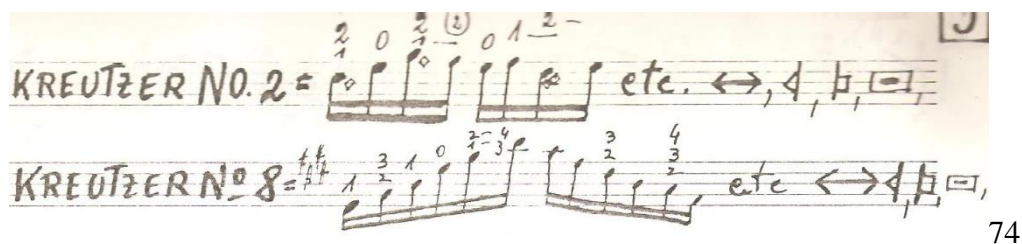
⁷¹ Ráth-Véghné Zipernovszky Mária: Hubay Jenő hegedűtanítási módszere (1942) 22.
⁷² Saját jegyzet

(8/b ábra)



Ez a módszer biztosabbá teszi az intonációt. Könnyebben rögzül az ujjak távolsága egymáshoz képest. Ennek a technikának a gyakorlását ajánlja a Kreutzer etüdökben is.

(9.Ábra)



(9. ábra) Kreutzer 2.8.

Az ujjak egyszerre letevéséről is megkérdeztem Vermes Máriát, akivel egy tanárhoz jártak. „A tanára Gábrriel Ferenc tanította-e az ujjak egyszerre lerakását? – Nem ajánlom, hogy egyszerre tedd le, mert elmerevednek tőle az ujjak.”⁷⁵ - volt a válasz. Ebből a válaszból is látszik, hogy azonos tanár esetén is milyen különböző irányba fejlődhetnek a tanítványok koncepciói. Egy másik általános elv, hogy az ujjaknak a húr fölött kell lenniük közel és készenlétben. Ami logikus, mert akkor csak le föl kell mozgatni az ujjakat, mint a zongorán és biztos lesz az intonáció. Ugyanakkor azt is tanítják, hogy az ujjak legyenek lazák. Ez a két elv egy önellentmondás. Ernyedt izmokkal nem lehet a húr fölött tartani az ujjakat. Ezért Varga

73 Varga Tibor: Le Violon / jegyzet gyakorlat gyűjtemény 33.

74 Varga Tibor: Tonleitern Sammlung / jegyzet, 3.

75 Saját jegyzet

azt ajánlja, hogy a kis ujjat ki kell nyújtani a húr fölé és az odahúzza a harmadik ujjat is a helyére. Felemelés után pedig tartsuk a húr fölött az ujjakat. (10. ábra)



(10.ábra) Varga Tibor egyenes kisujj

Kezdetben ez nehéz, mert a tenyér szélén a kisujjat feszítő izom gyenge, de gyakorlatokkal megerősíthető. Sokan főleg a 3. 4. ujj hegyét fölemelés után visszarántják az ujj tövéhez, ami egy előre hátra mozgást eredményez a föl-le mozgás helyett. Ez bizonytalanná teszi az intonációt, de meg kell állapítani, hogy nagyon sok gyakorlással messziről is el lehet találni a hangok helyét, így is lehet eredményt elérni. Varga Tibor azt az alapelvet is megosztotta velem, hogy a kéznek olyan helyzetet kell találni az első fekvésben, amiben elmozdulás nélkül elérhető az 1. és a 4. ujj is. Ehhez körülbelül egy ujjnyi távolságra kell lennie az első ujj tövének a húr végétől. Hihetetlenül fontos, hogy az első ujjat hátra kell húzni a húr vége felé például az Á húron a H-nál is, nemcsak a B-nél. Erre még Varga Tibor figyelmeztetett engem személyesen. Így egy kézhelyzetből tisztán elérhető az összes hang, előre hátra csúszkálás nélkül, ami kezdőknél gyakori hiba. Az első ujj hosszú, így szinte bármilyen messzire hátra húzható. A 4. ujj rövid és korlátozottan nyújtható. Ezzel a módszerrel, a fentről 4. ujjtól hátrafelé nyúlással valósítható meg a híres Paganini fogás is. A négy Á (vagy Ász) megfogása a négy húron négy ujjal. Az első fekvésben a négy ujj elhelyezésének az elve az, hogy a négy ujjhegyet egy vonalba kell egymás után tenni egy egyenes vonalon, a húron, de az ujjak különböző hosszúságúak és az ujjtövek különböző távolságra vannak a hegedűnyaktól. Szerencsétlenségre a hosszú 1. 2. ujj van közel a nyakhoz, a 3. 4. rövid ujjak pedig messze. Ezért kell az 1. ujjat nagyon behajlítani és hátra húzni, a 2. ujjat jól behajlítani, a 3. ujjat már kevésbé behajlítani, a 4. ujjat pedig szinte teljesen egyenesen letenni. Így a letett ujjhegyek, a kis ujj hossza, és a négy ujjtő, mintegy háromszöget formál. Ajánlatos még az 1. 2. ujjat úgy letenni a húrra, hogy a húr a köröm közepe alatt fusson. A 3. ujjnál már nem esik a húr a köröm közepére, a 4. ujjnál pedig a

köröm sarkánál jön ki a húr. Sokan elkövetik azt a hibát, hogy nagyon behajlítva teszik le a 4. ujjat és így az ujjhegy nem előre, hanem hátrafelé áll. Magasabb szinten az ujjaknak képesnek kell lennie rugalmasan, biztonságosan nyúlnia a szomszédos fekvésekbe is a kéz elmozdulása nélkül. Általában elmondható, hogy az ízületek lazasága, hajlékonysága mellett az izmoknak erőteljes, nyújtásra és összehúzásra alkalmas állapotban kell lenniük. A nyújtott izmok tudnak rugalmasak, erősek és lazák lenni.

3.7. Ujjgyakorlatok

A továbbiakban balkéz fejlesztő gyakorlatokat fogok bemutatni. Auer mondja „Sose felejtse, az ujjak nem lehetnek túl erősek. Tedd az első ujjat az F hangra az É húron, a másodikat a C-re az Á húron, a harmadikat a G-re a D húron, a negyediket a D-re a G húron. Amikor minden ujj a helyén van, tornáztasd az ujjakat egyesével. Emeld föl és hagyd, visszaesni a helyére sokszor egymás után. Ebben a sorrendben 2. 4. 1. végül 3. ujjal, úgy, hogy a húron maradó ujjak ne érjenek egymáshoz. A gyakorlatnak két eredménye lesz. Az abszolút tökéletes ujj helyzet, különösen a hüvelykujj szempontjából és erősebbek lesznek az ujjak.”⁷⁶Ezt a fogást hívják Geminiani fogásnak, (1751 óta), ami egyúttal segíti az alkar befordulás megszokását is. (11. ábra)

B shews a Method of acquiring the true Position of the Hand, which is this : To place the first Finger on the first String upon F ; the second Finger on the second String upon C ; the third Finger on the third String upon G ; and the fourth Finger on the fourth String upon D. This must be done without raising any of the Fingers, till all four have been set down ; but after that, they are to be raised but a little Distance from the String they touched ; and by so doing the Position is perfect.

77

(11. ábra) A Geminiani fogás leírása a hegedűiskolájában.

A harmadik ujj felemelése kezdetben lehetetlennek tűnik, mert közös ín szalagja van a kis ujjal, de kitartással megerősödik az izom és megvalósítható. Az ujjak letevésénél Varga szerint alapvető, hogy „hirtelen kell letenni és hirtelen kell fölemelni az ujjakat. Így elvágólag, pregnánsan szólal meg a hang eleje legátóban is.”⁷⁸ A letett ujj mintegy hozzáragad a húrhoz és hirtelen fölemelve, mint valami mini balkéz pengetés pukkan a hang eleje. Vigyázni kell, hogy a gyors felemeléstől az ujjak ne emelkedjenek a szükségesnél magasabbra. Varga a *Le Violon* című jegyzetében olyan ujjgyakorlattal indít, ami szintén

76 Leopold Auer: *The Violin Playing as I Teach It* 1980 12.

77 Geminiani: *The Art of Playing on the Violin* (1751) 2.

78 Saját jegyzet

alapelve volt, hogy először az egymás melletti ujjaknak kell biztosan megtalálniuk a helyüket. „A kis szekundokat jó közel, a nagy szekundokat jó messzire kell tenni.”⁷⁹ (12. ábra)



80

(12. ábra) Ujjgyakorlatok egymás melletti ujjakkal

A hegedűn ezeket a hangközöket izgalmasabban feszültebben lehet játszani, mint a zongorán. Gyakorlás közben nemcsak vég nélkül kell ismételtetni, de koncentráltan kell hallgatni a tisztaságot, hogy az ujjak megtanulják, hogy egyből, maguktól a jó helyre essenek. Nem lehet csúszkálva a húron javítani az intonációt. A négy ujjas gyakorlatoknál, legátóiban már harmóniailag kell hallgatni az intonációt és vigyázni kell az egyenletességre. (13. ábra)



81

(13. ábra) Ujjgyakorlat négy ujj sorban különböző távolságra

Ehhez hasonló gyakorlatot is szoktam adni, hogy négy hangot össze kell kötni, de üres húrral 0, 1, 2, 3 és vissza 4,3,2,1. Ebben az esetben általános hiba, hogy az első ujj üres húr után hamar akar leesni, a negyedik meg hamar akar fölemelkedni. Ezért az üres húr és a negyedik ujjat hajszállal hosszabbra kell játszani, mint gondolnánk. Addig, amíg meg nem szokják az ujjak. A lassútól a lehető leggyorsabb sebességig kell gyakorolni. Az egyenes bal csuklóval inkább lehet ujjheggyel hegedülni, ami világosabb hangot eredményez, viszont

⁷⁹ Saját jegyzet

⁷⁹ Varga Tibor: Le Violon /jegyzet, gyakorlat gyűjtemény 30.

⁸¹ Varga Tibor: Le Violon / jegyzet, gyakorlat gyűjtemény 31.

laposabb ujjakkal puhább hangon szól a hegedű, ha a zene azt kívánja. Ahogy Varga fogalmaz. „Melyik a legjobb módszer az ujjak húrra tevéséhez? Ha teljesen lapos az ujj a húron a hang nagyon puha lesz. Ha egy kissé kiegyenesített, a hang keményebb lesz. Ha teljesen függőleges köröm érintéssel, akkor a hang fémes hangzású lesz.”⁸² Érdekes itt megjegyezni, hogy Ruggiero Ricci⁸³ is hasonlóról beszél. „Amikor játszunk, igyekezzünk inkább az ujjbegyen, mint az ujjhegyen játszani, és tartsuk az ujjakat közel a húrokhoz”⁸⁴ A két vagy három ujj egyszerre letevését gyakoroltató Varga féle példa. (14. ábra)



(14. ábra) Ujjgyakorlat egyszerre letevés minden távolságra.

A gyakorlat lényege a két ujj le egy ujj fel gyakorlat kiinduló helyzete, minden ujj egymás mellett. Ebből indul a minden ujj messze irányba és utána visszafelé. Ez különösen nehéz, a végére az izmok szinte fájnak. Varga szerint „úgy kell tekinteni ezekre a gyakorlatokra, ahogy a sportoló edzi és erősíti az izmait. Ha eljutunk a kis fájdalomig, akkor napról napra erősebb lesz az ujj. Idővel nem is fog jelentkezni a fájdalom.”⁸⁶ Ezt saját hasonló példammal is bizonyíthatom. Amikor elkezdtem tanulni Paganini Mózes fantáziáját, ami csak a G húrra íródott, sok magas fekvéssel, egy két oldalnál többet nem bírtam eljátszani a négyből az izom elfáradása miatt. Célul tűztem ki, hogy addig fogom gyakorolni, hogy kétszer is el tudjam játszani az egész művet egymásután. Sikerült a célt megvalósítanom. Az előző példagyakorlat csak akkor okoz némi fájdalmat az utolsó pár ütemnél, ha minden ütemet négyszer játszok. Ha kevesebbszer, akkor nem érzek semmi feszültséget. Vargára hatással lehetett Flesch Károly, mert már 1911-ben kiadott Urstudien (Alapvető tanulmányok)

⁸² Samuel Applebaum & Henry Roth, *The Way They Play* (1981) book 10. 197.

⁸³ Ruggiero Ricci (1918-2012) világhírű amerikai hegedűs a legnagyobb Paganini játékos

⁸⁴ Ruggiero Ricci: *Left-Hand Violin Technique* (1988) 55.

⁸⁵ Varga Tibor: *Le Violon / jegyzet, gyakorlat gyűjtemény* 34.

⁸⁶ Saját jegyzet

című művében hasonló ujjerősítő, nyújtó gyakorlatokat írt. Három részben először a vertikális, aztán a horizontális és végül az akkordjátékhoz szükséges izmokat tornáztatja, fejleszti. Az alábbi példán láthatók. (15. ábra)

87

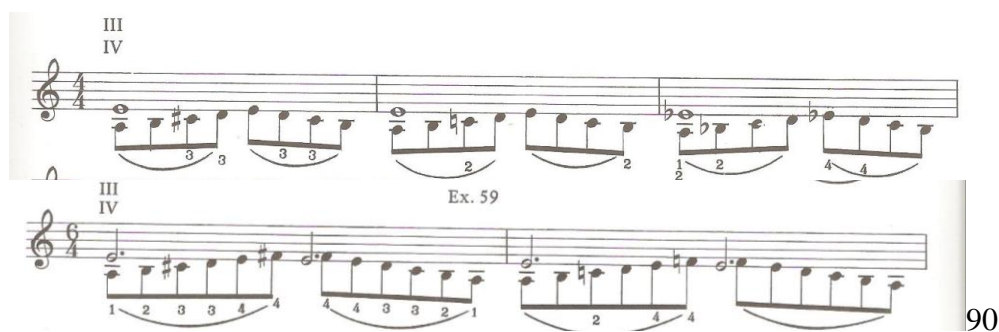
(15. ábra) Vertikális, horizontális, akkordjáték példák.

Egyúttal figyelmeztet, hogy „Az ilyen tornáztató gyakorlatok sok hegedűsnek újak, és nagyon gyorsan elfárasztja a kezüket. Nem lehet elég gyakran ismételni, hogy különösen veszélyes, nem törődni a természet figyelmeztetésével, és folytatni a gyakorlást pihenés nélkül. A legjobb, gyakran pihentetni a kart, hogy a vérkeringés visszaálljon a normális állapotba,”⁸⁸ Ruggiero Riccinél⁸⁹ találunk még hasonló kézgyötrő, ujjerősítő gyakorlatokat. „A következő gyakorlatok segítenek a bal kéznek kinyúlnia a kvint távolságra, sőt fölé a szextre is. Ezt „akkord koncepciónak” hívja, mert a felső húron fekvő első ujjal kettősfogásban kell játszani. A nyújtáshoz fontos, hogy legyen egy horgony ujj, ami nem mozdul. (16. ábra)

87 Carl Flesch, Urstudien, (1911) 11-15.

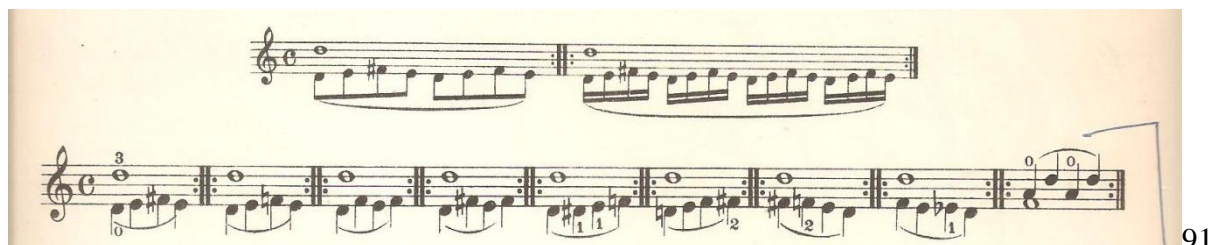
88 Ugyanott 13.

89 Ruggiero Ricci (1918 San Francisco – 2012 Palm Springs) világhírű amerikai hegedűs a legnagyobb Paganini játékos



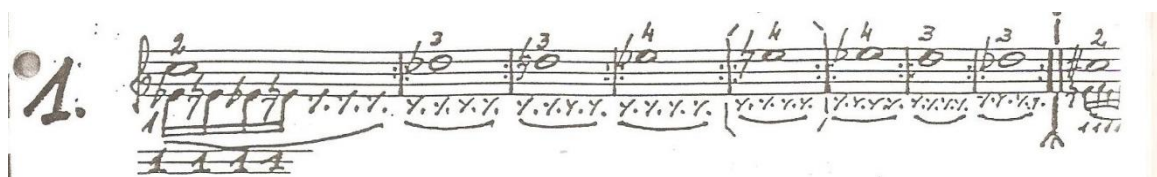
(16. ábra) 5 és 6 ujjas koncepció

Hasonló gyakorlat található Otakar Sevcik (1852–1934) cseh hegedűs és pedagógus hegedű iskolájában Op. 1. 23. gyakorlatában. Ahol szintén kettősfogásban az egyik húron tartott hang, míg a másik húron ujjmozgással erősíti az ujjakat. Igaz, hogy ebben extrém nyújtások nincsenek. (17. ábra)



(17. ábra) Kettősfogás gyakorlat

Több példát összehasonlítva, meg kell állapítani, hogy habár Varga Tibor ujjgyakorlatai kevésbé hangsúlyozzák a kettősfogásban gyakorlást – kivéve az alábbi példa – (18. ábra)



(18. ábra) kettősfogás gyakorlat

92 mégis egészen egyedülálló a bal kéz technika fejlesztésében. 1. Az ujjak fekvé hagyását még megemlítik (Hubay, Sevcik), de az ujjak egyszerre letevése sehol nem jelenik meg külön, mint alapelv. 2. Az ujjgyakorlatok kromatikus ismétlése fölfelé a fogólapon szintén egyedi. 3. A gyakorlatok sebesség variációi a lassútól az extrém gyorsig szintén nem található másnál.

90 Ruggiero Ricci: Left-hand violin technique (1988) 21.-22.

91 Otakar Sevcik: Schule der Violintechnik Op. 1 (1951) 31.

92 Varga Tibor: Le Violon / jegyzet gyakorlat gyűjtemény 36.

3.8. A fekvésváltás

A fogalom tisztázására annyit érdemes elmondani, hogy a hegedű szaknyelvben ez azt jelenti, amikor a kéz elmozdul a hegedűnyak végétől, az alaphelyzetből (első fekvés), a hegedűláb irányába és azt a hangot, amit eddig a harmadik ujj játszott, azt az első ujj fogja játszani (harmadik fekvés).

Varga fekvésváltás gyakorlatai három részre tagolódnak. Először csak az ujjal váltást ajánlja a szomszédos fekvésekbe nyúlva föl és le. Utána csak kézfejjel kromatikus félhanglépésekben harmadik fekvésig föl és vissza mindig azonos ujjal. Minden gyakorlatot külön, mindegyik ujjal meg kell csinálni. A harmadik fokozat a karral váltás magasabb fekvésekig. Ehhez egész különleges gyakorlatot ajánl. Karral fekvésváltás azonos ujjal félhangonként oktávig, de minden váltás után visszaváltani az első fekvésbe. Majd az oktáv távolság elérése után, ugyanez visszafelé. (19. ábra)



(19. ábra) fekvésváltás gyakorlat

A gyakorlatokat mindig kettős kötéssel kell játszani, tehát kötés közben kell fekvést váltani. Úgy, hogy ne hallatszódjon csúszás. Mintha egyik ujjról a másikra váltanánk. Ennél a változatnál a karnak, kéznek, hüvelykujjnak teljesen együtt kell mozogni. Egyik sem maradhat hátra. Szinte föl kell dobni a kezét könnyedén az ujjal vagy ujjakkal mindvégig könnyedén, lazán érintve a húrt és csak érkezéskor lenyomni. Különleges még a hármashangzat játék egy ujjal, azonos húron, négyes kötéssel föl és le, (20. ábra)



(20. ábra) hármashangzat felbontás egy ujjal

93 Ugyanott 39.

94 Ugyanott 42.

valamint a két ujjas váltott ujjakkal egy húron föl és le gyakorlat. **Melléklet 2.** Varga szerint „a vonó nem csalhat, elengedve a nyomást a váltás alatt, hogy a csúszás ne hallatszódjon.” Ezt a bal kézzel kell megoldani. Segít, ha elképzeljük az induló és az érkező hangot. Varga további tanácsa „a magas fekvésekben a mutatóujjnak minél tovább begömböltve kell maradnia, vagyis az ujjtő minél közelebb maradjon a fogólaphoz.” Ez különösen igaz, ha mind a négy ujjal játszani kell. Ha csak az 1. 2. ujjat használjuk, akkor elég csak fölnyúltni és az ujjak lehetnek egyenesebbek is és a hüvelyk maradhat az előző helyzetben. Egész magas fekvésben csak a hüvelykujj hegye marad a hegedűnyak alatt és tulajdonképpen a hüvelykujj töve támaszkodik a hegedű pereméhez. Ebből a helyzetből minden elérhető. A lejövetelnél pedig a hüvelykujj hegyével lehet visszahúzni a kezét az alacsonyabb fekvésekbe. Párnával játszó magas fekvésekben a hüvelykujjat kihozzák a fogólap szélére, ami szerintem egy bizonytalan helyzetet teremt. Magas fekvésben jobb a harmadik ujjat használni, mert az hosszabb és erősebb, mint a kisujj, valamint a hangok közelsége miatt többször kell ujjismétlést alkalmazni. A Varga által ajánlott háromféle mozgás használatával fejlődik a hegedűs fekvésváltó képessége. A különválasztott mozgások egyúttal előkészítik a különböző vibrató mozgásokat is. Varga szerint „a szétválasztott mozgások ellenére a leggyakoribb természetesen a karváltás.”⁹⁵ Ruggiero Ricci ezt „alapváltásnak” hívja, és figyelmeztet, hogy „a hegedűsök gyakran elhanyagolják az azonos ujjas rövid váltások sorozatát – glissando skála (csúsztatott skálának nevezi) – pedig ez segít, hogy ne kapkodó, hanem sima legyen a váltás. Paganini, Wieniawski, Ernst műveiben látszik mennyire fejlett glissando technika szükséges.”⁹⁶ (21. ábra)



97

(21. ábra) glissando skála

„Jó módszer a váltás ellenőrzésére, ha a hegedű csigáját a falnak támasztva játszik a hegedűs. Ebben a helyzetben nyilvánvaló, hogy nehéz simán fekvést váltani a hegedű rándulása nélkül.”⁹⁸ Egyedül Riccinél találtam meg a hasonló, azonos ujjas elgondolást. Varga a saját gyakorlatai után ajánlja a Sevcik féle egy ütemes, minden ujjat használó, számtalan figurációs, fekvésváltó gyakorlatokat is. Ezek a gyakorlatok két különböző ujj

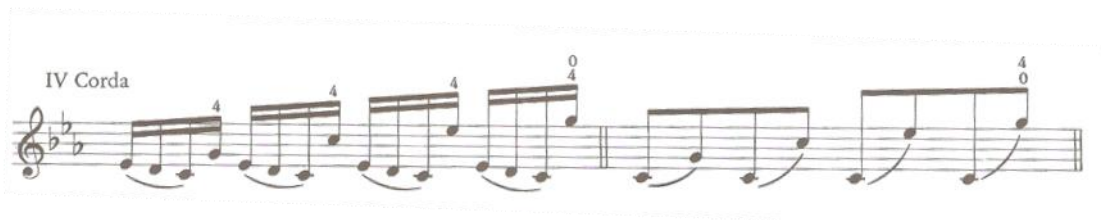
95 Saját jegyzet

96 Ruggiero Ricci, *Left-Hand Violin Technique* (1988) 31.

97 Ugyanott 30.

98 Samuel Applebaum & Henry Roth, *The Way They Play* (1972) book 1. 153.

váltásáról szólnak, ami viszont Vargánál csak egy példában van. Érdekes, hogy több hegedűs is három részre osztja a fekvésváltást. Idesorolnám Vargát, ahogy már írtam. **Ricci**, aki szerint van a glissando technika, a crawling (mászó) technika, ahol az ujj megelőzi a váltásban a hüvelykujjat a sima, folyamatos váltás kedvéért, és az elhanyagolt pivoting (tengelyforgó) technika, ahol a hüvelykujj tartja mozdulatlanul a hegedűt, mint egy tengely vagy horgony a hegedűnyak tövéénél, az ujjak pedig v alakban oldalra hirtelen fölnyúlnak, aztán hirtelen vissza, akár többször ismételve. Ezt mutatja az alábbi példa Paganini 19. caprice-ban, (22. ábra)



(22. ábra) forgó mozgás

de hasonló rész van a Mózes fantáziában is. **Galamian** 100 fél fekvésváltásnak hívja, amikor csak nyúlik az ujj és a hüvelyk marad a helyén. A teljes fekvésváltást három részre osztja. „1. A fekvés váltás ugyanarról az ujjról indul és ugyanarra érkezik. 2. Az induló ujj csúszik, de másik ujjra érkezik. 3. Az érkező ujj csúszik, vagyis végzi a fekvésváltást.”¹⁰¹ **Sevcik** nem osztja háromfelé a fekvésváltást. Gyakorlatainak logikája, hogy együtemes figurációkat ismételve, ugyanazt a fekvésváltás távolságot kell gyakorolni, különböző kiindulópontból. pl. 1.-ből – 3.-ba, 2.-ből - 4.-be vagy 1.-ből – 7.-be, 2.-ből - 8.-ba, egész tizedik fekvésig. Flesch szerint „A technikai fekvésváltást lassan vagy gyorsan kell-e végrehajtani? ... tanulás és gyakorlás közben lassan kellene csinálni. csúszó, nem ugró ujjal. Előadásnál olyan gyorsan és észrevétlenül kell történnie, amennyire csak lehet. A csúszás lassú gyakorlásának nagy előnye van, mert a résztvevő ujj és az izmok pontosabban fognak emlékezni a megfelelő távolságokra. Így elkerülve az akaratlan hangsúlyokat, amit a rázkódó mozgás okoz.”¹⁰² Galamian szerint „A fekvésváltással járó mozgás gyorsaságának a szakasz általános tempójához kell igazodnia. Lassú tempóban lassabban, gyors tempóban gyorsabban.”¹⁰³ Varga is ezen a véleményen van, de a gyakorlatoknál mégis a kéznek könnyed gyors mozdulatát tanítja. Látható, hogy ha vannak is átfedések a gondolatokban és a

99 Ricci: Left-Hand Violin Technique (1988) 40.

100 Ivan Galamian (1903 Iran-1984 New York) örmény –amerikai hegedűtanár

101 Galamian: A hegedűjáték és tanítás alapjai (1978) 28-29.

102 Carl Flesch, The Art of Violin Playing, book 1(2000) 14.

103 Ivan Galamian: A hegedűjáték és tanítás alapjai (1978) 29.

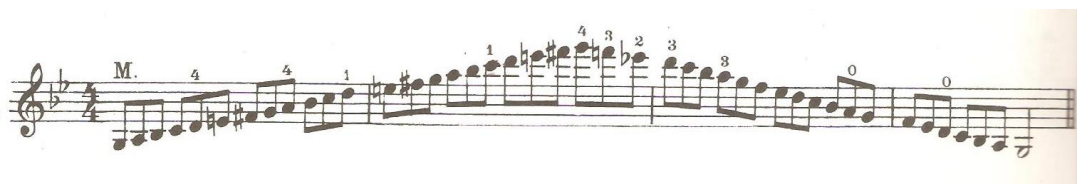
gyakorlatokban, minden hegedűsnek saját elképzelése van a fekvésváltás elméletéről és gyakorlatáról. Hozzátenném a magamét. Kezdőknek mindig a hirtelen fekvésváltást javaslom, mert különben a bőr tapadása, ellenállása miatt az érintkezésből nehezen mozdul ki a kéz és általában vagy a kéz a karhoz képest, vagy az ujjak, - hüvelyk is - a kézhez képest hátra marad, és nem egyszerre fog mozdulni. Fölfelé váltásnál a hüvelyk, lefelé váltásnál a többi ujj szokott lemaradni. ezért először a harmadik fekvést tanítom. Arra kérem a tanulókat, hogy egyenes csuklóval, hátrahúzott első ujjal bátran ütközzenek neki a hegedű testének (csontig) és akkor pont ott lesz a tiszta hang. Magasabb ötödik fekvésbe csúszásnál azt tanítom, hogy a hüvelykujj második percénél kell a hegedűnyak tövének ütközni. Ha még magasabb fekvésbe kell menni, akkor az ujj hegyével kell tartani a hegedűt és onnan mindent el lehet érni. Fontos, hogy a hüvelykujj hegye mindig a nyak alatt maradjon, mert így lehet lefelé jövet hátrahúzni a kezét.

3.9. A Skála

Sevcik op. 8. Fekvésváltás és skála előtanulmányát 1895-ben adták ki. Bemutatja az alap verziót három oktávon át C-dúr, a-mollban és utána ajánlja még 22 hangnembe transzponálva gyakorolni. Ezek csak skálák hármashangzat felbontások, kettősfogás skálák nélkül. Flesch híres (Das Skalensystem) Skálaszisztémáját 1926-ban adták ki. Ebben említi, hogy „A skálagyakorlás nemcsak a technikai fejlődés miatt hasznos általában, de jelentős időt is spórol azzal a határozott feltétellel, hogy – a tanuló váltogatni fogja a skálákat minden nap és így fokozatosan transzponálja az alap típust minden hangnembe.”¹⁰⁴ 24 háromoktávos skálát írt ebben a könyvben, a C-dúr és a-moll után bé-s skálák 1-től 6 bé-ig, majd vissza 5 keresztől 1 keresztig. Minden hangnem le van írva, mert tapasztalata szerint a tanulók az alap verziót lusták átranszponálni másik hangnemekbe. A gyűjtemény komplexitását mutatja, hogy ebben vannak hármashangzat felbontások, domináns szeptim és szűkített formában is. Kromatikus, (félhangos) terc, szeksz, oktáv, decima, üveghang és kettős üveghang skálák. Mindezt különböző kötés és vonás variációkkal színezi. Varga véleménye a skálázásról. „Azt hiszem a hegedűtanulásban csak skálát játszani, az egy unalmas, nem kifizetődő rutin (gyakorlat) és túl sok időt vesz el. A skálák számomra a létra csúcsát jelentik a technikában. A skálában minden szükséges technika benne van. Az ujjak letevése és fölemelése, a húrútváltások és a fekvésváltások. Ha valaki rögtön a skálákkal kezd, anélkül, hogy előkészítené a többi dolgot, akkor sokáig fog tartani, megtanulni a helyes skálázást. Egy

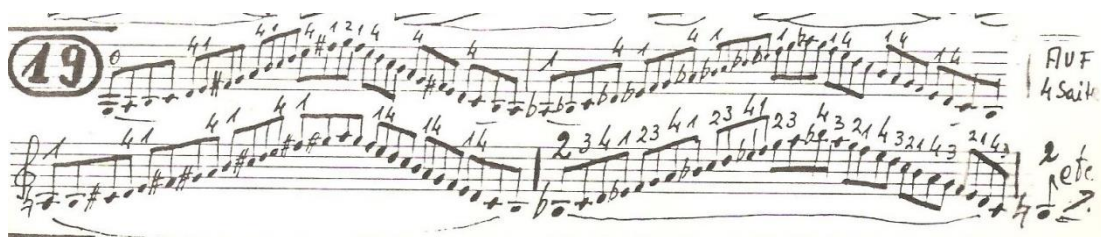
104 Carl Flesch: Das skalensystem (1953) preface

tanuló borzasztóan sok időt veszthet, ha nem tanulja meg előbb rendszeresen, hogy tegye le, és hogy emelje fel az ujjait, együtt az ujjak tökéletes koordinációjával, a húrváltással, a fekvésváltással stb. Más szóval előkészíteni mindent, ami a skálához kell és AZTÁN mindezt összerakni. Először lefektetni az alapokat és aztán építeni rá. Mindig ezt tanácsolom a tanítványaimnak.”¹⁰⁵ Egy másik idézet szintén megvilágítja gondolatait.” Amikor Varga tanítani kezdett Detmoldban, megkérdezték tőle mi a különbség a magyar és a német tanulók között? - Magyarországon mi azért tanultunk skálákat, hogy el tudjuk játszani Beethovent. Németországban gyakran játszanak Beethovent, hogy tudjanak skálázni.”¹⁰⁶A Flesch skálák minden hangnemben egy oktávos egy húros skálákkal kezd három különböző regiszterben, minden húron. A háromoktávos négy húron keresztüli skálánál az Á húron javasolja az első fekvésváltást. (23. ábra)



107 (23. ábra) skálagyakorlat

Ezzel szemben Varga az egy oktávos egy húros skálákat nem hangnem szerint csoportosítja, hanem kromatikus rendben minden húron. Közbeiktat két oktávos, négy húron keresztül haladó skálát fekvésváltás nélkül, a húrváltásra koncentrálnak. Ajánlja, hogy fölfelé menetkor a negyedik ujjal egy időben tegyük az első ujjat a következő magasabb húrra. Így segítve a sima, zökkenésmentes húrváltást, szintén kromatikus rendben. (A finom, sima húrváltás másik trükkje, skálán kívül, hogy a húrváltás utáni hangot árnyalatnyit halkabban játszunk.) Egyúttal B-dúrtól kezdve kromatikus fölfelé minden skálát 2. ujjal kell kezdeni.(24. ábra)



105 Samuel Applebaum & Henry Roth, The Way They Play book 10.(1981) 201.

106 Lukey Katherine „Damon or Filosofer: The artist and teacher Tibor Varga (2011) 47.

107 Carl Flesch: Das skalensystem verlag von Ries és Erler / Berlin (1953)

108 (24. ábra) két oktávos skála

Varga a háromoktávos folyamatos skálában, csak az É húron javasolja megtenni az első fekvésváltást. (25. ábra)



109 (25. ábra) háromoktávos skála

Azt a logikát követve, hogy az első fekvésben keresztül haladva a négy húron (a fogólapon vertikálisan), utána az É húron menve a felső fekvésekbe (a fogólapon horizontálisan) csengőbb, ragyogóbb hangszínt, virtuózabb hatást eredményez. Érdekes még, hogy a kromatikus skálában, már Geminiani szerint se jó, gyors tempóban az azonos ujjak csúsztatásán alapuló ujjrend alkalmazása. Leopold Mozart viszont a csúsztatott ujjakat ajánlja. (26. ábra)



110

(26. ábra) L. Mozart kromatikus skálája

Flesch a kromatikus skálákhoz csúsztatott, ujjisméltéses ujjrendet ajánl, Varga pedig az 0-1-2-1-2-3-4-es váltott ujjas, sokkal pergőbb, hatásosabb ujjrendet. (27. ábra)

107 Varga Tibor: Tonleiter Sammlung / jegyzet, skála gyűjtemény 2.

108 Varga Tibor: Tonleitern Sammlung / jegyzet, skála gyűjtemény 3.

110 Leopold Mozart: Viollinschule (1922) 3. főrészt 66-67.



111 (27. ábra) Varga féle kromatikus skála

Így Geminiani és Varga van azonos véleményen. A skálák gyakorlásánál nem szokták figyelembe venni, hogy milyen fontos a hangképzés. Nemcsak a bal kézre kell figyelni, hanem a jobbra is. Varga szerint erős, határozott hangon kell játszani és hallgatni a különböző húrok karakterbeli különbségét. Saját fülemmel hallottam Varga skálázását, ami úgy szólt, mint egy géppuska ropogás. Nagy hangerővel, gyors és tökéletesen egyforma, legatóban is különálló hangokkal.

4.1. A jobb kéz technika, a vonófogás története

A vonófogás az 1600-as évek előtt és után is sokáig kettévált. Az olasz iskola szerint a hüvelykujjat a pálca és a vonószőr közé tették, a többi ujj pedig nagyon mélyen lent volt a kápa mellett. A francia iskolában a szőr alatt fogták a hüvelykujjal a többi ujj pedig szinte teljesen a pálca tetején. Ennek gyakorlati oka is volt. A hüvelykujjal szorítva a szőrt, tudták szabályozni a szőr feszességét. (Nem létezett még a csavaros állítási lehetőség.) Ezt valószínűleg tánczenéhez használták, ahol akár ütőhangszer szerűen is használhatták a vonót.

Az olasz zene kifinomultabb volt, ezért a vonófogás is más. Tehát a vonófogás leginkább a zene fajtájától függött. A 18. században az olasz vonó hosszabb lett a szonáta játékhoz. Idővel a franciák is átváltottak a rövid tánczenéhez való vonóról hosszabbra. A 18. század közepén

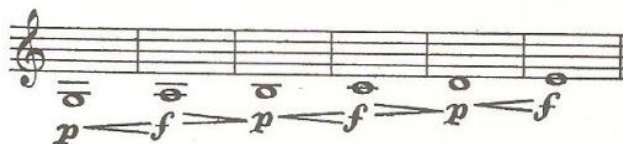
Geminiani azt ajánlja, hogy a vonót kissé a kápa fölött kell fogni. Így játszott még Bartolomeo Campagnoli 12 a 18-19. század fordulóján is. (Spohr írta róla „Igaz, hogy a régi iskola módszere szerint hegedül, de a játéka tiszta és érett.) Ugyanakkor **Leopold Mozart** már leszögezi, hogy a vonót a kápanál kell fogni. A mutatóujj a középső ujjpercnél érintse a vonót.

Az ujjak közel legyenek egymáshoz. A mutatóujjat előre nyújtani nagy hiba, mert feszessé teszi a kezet. A kisujjat semmiképp nem szabad fölemelni. (Meglépően hasonló a Varga tanításához). Kezdő hegedűsöknek azt ajánlotta, hogy mindig erős, egyenletes, végig kitartott hangon hegedüljenek. Elvárta, hogy a felső fél vonón is tudjanak hangosan játszani. Ami különleges elvárás, mert az akkor használt vonók csúcsa könnyebb volt, mint a maiak. **Auer**

110 Varga Tibor: Tonleitern Sammlung / jegyzet, skála gyűjtemény

112 Bartolomeo Campagnoli (1751–1827) olasz hegedűs és zeneszerző. Műve: Új metódus a hegedűre 1827

szerint „A tiszta és komplett (teljes) megértés, egy jó tanár tehetsége, aki adagolja vagy visszatartja a magyarázatokat az egyetlen gyakorlati útja, hogy valaki elérje a tiszta, szép, kedves hegedűhangot, ami minden hegedűs célja.”¹¹³ „Tartsd a vonót könnyedén, de elegendő határozottsággal, hogy könnyen lehessen kezelni. Mindenekelőtt ne próbálj nagy hangot kihozni a hegedűből odanyomva a vonót a húrokra. Ez maga egy művészet és csak kemény munkával és tapasztalattal lehet kifejleszteni. Ne nyomd le a vonót a karral. A hang egész testességét a csukló és alkar könnyed nyomásával lehet megteremteni. A nyomás finom fokozatos növelésével lehet elérni a teljes hangot, ami egyformán tiszta és erőteljes az egész vonó hosszán.”¹¹⁴ „Hogy tudjuk elérni az egyenletes hangot a vonó kápájánál és a csúcsánál? A kéz természetes tendenciája, hogy lenyomódik a vonóra a kápánál - a vonó ezen részének nagyobb súlya miatt, - és ellenkezőleg, gyengül a nyomás a csúcsnál – a leggyengébb részén a vonónak. Ezért a (csúcsnál) a csukló hozzáadott nyomásával ellensúlyozni kell.”(28. ábra)



115

(28. ábra) Auer fële vonógyakorlat

Ezt az elvet úgy tanítom a tanítványaimnak, hogy ha a kéz közel van a testhez, (kápánál) az túl nagy erő és tartani kell a kar, kéz és vonó súlyát. El kell venni a súlyt. Ha a kéz messze van a testtől, (csúcs) az túl kevés erő és akkor rá kell adni a súlyt a vonóra. **Flesch** három hegedűiskolának a vonófogását írja le. A **régi német iskola** szerint a mutatóujj az első második ujjperc között érintkezik a vonóval. A hüvelyk a középső ujjal van szemben egyensúlyozva a súlyt. A többi ujj elég közel van egymáshoz és inkább a vonó tetején helyezkednek el a mutatóujj miatt. Az ujjak inkább nyújtottak, nem behajlítottak. A kis ujj egyenes. A mutatóujj a vonóhoz képest talán csak 80 fokos szögben fordul a vonó irányába. Így nehéz nagyobb súlyt helyezni a pálcára. Ehhez tartozott még az alacsony kartartás (ez jól látszik például a Joachimról készült képeken) és az a gyakorlási módszer, hogy ha valaki helytelenül a könyökét följebb emelte a csukló magasságánál, akkor könnyvel a hóna alatt kellett gyakorolnia.

Flesch a vonófogásban a **belga-francia iskola** hagyományait követi. „A mutatóujjat le kell nyomni a pálcára egyfajta oldalirányba. A vonó az ujj közepén érinti az ujjat. (középső

113 Leopold Auer: The Violin Playing as I Teach it (1980) 19.

114 Ugyanott 20.

115 Ugyanott 21.

ujjperc) A mutatóujj kissé külön áll a középső ujjtól a csúcs felé. A hüvelykujj szemben áll a középső ujjal.”¹¹⁶ A középső és a gyűrűs ujj pedig a kápa mellett vannak. Lejjebb, mint a német fogásban. A mutatóujj a vonóhoz képest körülbelül 50 fokos szögben fordul a vonóra. Így könnyen lehet a mutatóujjon keresztül nagyobb súlyt helyezni a vonóra.

Az **új orosz iskola** vonófogásában a mutatóujj kicsit még távolabb van a többi ujjtól, mint az előző fogásokban. A vonó a harmadik ujjpercnél érinti a mutatóujjat. Így az első és második ujjperccel körbe öleli a vonót. A mutatóujj a vonóhoz képest talán 30 fokos szögben fordul a vonóra. A nagy ráfordulás miatt az így játszó hegedűsök, amikor a felső fél vonón játszanak, fölemelik a kisujjukat, az alsó fél vonón pedig visszateszik. A mutatóujj harmadik ujjpercén támaszkodás azt is eredményezi, hogy a középső ujj annyira mélyen lenne, hogy lenyúlna a kápa alá. Ezért fölhúzzák és az ujjhegyet a kápa oldalához érintik, így viszont a középső ujj köralakban kiemelkedik a többi ujj síkjából és belül nem érintkezik a vonóval. Ennek a fogásnak tipikus képviselője Vladimir Spivakov (sz.1944).

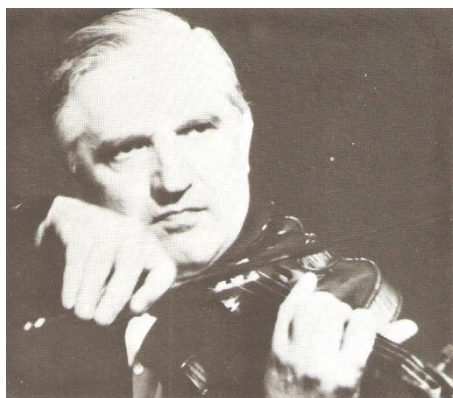
Hubay véleménye a vonófogásról Országh Tivadar¹¹⁷ tolmácsolásában. „A vonó fogása és tartása között érdemi különbség van. Ha levegőben úszkáló pelyhet akarunk elfogni, azt az elfogás után gyengéden tartjuk kezünkben. Nem baj, sőt helyes, ha az az érzésünk, hogy a vonó ki akar esni az ujjaink közül. Az nem baj, ha a leglendületesebb játéknál a vonó kirepül a kézből (mint Joachimmal egyik hangversenyén állítólag megesett), mert ez csak a könnyed vonótartás bizonyítéka. Ugyancsak ez a könnyedség biztosítja a hosszú vonók állandó használatát, ami a nézőben azt a benyomást kelti, hogy a hegedűs szinte végtelen hosszú vonóval játszik.”¹¹⁸ **Varga Tibor** Hubay érdemének tekintette, hogy Budapestre hozta Wieuxtemps belga-francia hegedűiskoláját. „Ahogy visszagondolok, azt hiszem az egy nagyon jó iskola volt. Talán nem is annyira a balkézre. De a jobb karra egy sima folyó és érzékeny vonóhúzást kínált.”¹¹⁹ Érdemes megnézni **Varga modern vonófogását.** (29. ábra)

¹¹⁶ Carl Flesch: The Art of Violin Playing book 1.(2000) 35.

¹¹⁷ Országh Tivadar (1901-1963) hegedűművész, Hubay tanítványa.

¹¹⁸ Ráth –Véghné Hubay Jenő hegedű tanítási módszere (1942) 54.

¹¹⁹ Samuel Applebaum & Henry Roth, The Way They Play book 10. (1981) 185.



(29. ábra) Varga Tibor modern vonófogása

Látható, hogy a vonó a középső ujjpercénél érintkezik a mutatóujj oldalával. Az ujj kicsit távolabb van a többi ujjtól. Azt tanította, hogy az ujjaknak közel kell lenni egymáshoz, de a ráfordulástól természetes módon távolodik el kissé. A hüvelykujjal szemben van a középső ujj, amelyik a gyűrűsujjal együtt a kápa oldalával érintkezik. A vonóhoz képest a mutatóujj mintegy 30 fokos szögben fordul rá a vonóra. Mindig hiányolta a tanulóktól az „állandó kontaktust a vonó és a húr között”¹²⁰ A ráfordulást egyedi módon magyarázta. „A csuklóban henger ízület van, így a kézfej föl-le mozgatva tud szabadon hajolni, oldalirányban limitált a hajlékonysága. Ezért az alkarat könyökből be kell fordítani, (pronáció) hogy a vonóhúzás irányába nézzen a csukló és jól tudjon hajolni.”¹²¹ Ezzel a karfordítással csak akkor lehet az erőt átvinni a mutatóujjon keresztül a vonóra, ha se a csuklónál, se a mutatóujj a tövénél nem törik be a belső könyöktől a mutatóujj hegyéig tartó egyenes. Másik alapelve volt, hogy „a kézfejnek mindig olyan vízszintesnek kell lenni, mint az asztallap.”¹²² A vízszintes kézfej garantálja, hogy a vonó mindig tökéletesen egyenes lesz, párhuzamos a hegedűlábbal. A kápánál figyelni kell, hogy a behajlított csukló legyen a legmagasabb pont, a csúcson pedig, hogy döntött legyen a vonó, így a csukló nem feszül le, nem kerül a vonó alá.

Ennek ellentéte egy másik stílus. Sok hegedűst látni, akik nem fordítják be az alkarjukat. Nem is tudják behajlítani, ezért egyenes marad a csukló a kápánál, így viszont a vonó csúcsa balra, a fej felé fordulna. Ezt úgy kompenzálják, hogy fölfelé húzásnál fölemelik a könyököket. Másik kompenzáció, ha a mutatóujjnak a vonót érintő pontját csúsztatják az ujj hegye felé, majd vissza, vagy a mutatóujjat egyenesítik ki a kápánál vonóváltásnál, és úgy húzza lefelé, mintegy integető mozgást végezve.

120 Saját jegyzet

121 Saját jegyzet

122 Saját jegyzet

4.2. A vonóhúzás

Varga egyedülálló módon figyelmet fordít a helyes, egyenes vonóhúzás karmozgására. Tanítása szerint három részre osztja a vonóhúzást. A kápától indulva a felkar húzza a vonót (könyök indul oldalirányba). A vonó harmadánál megáll a felkar (könyök) és az alkar veszi át a mozgást. A vonó vége előtt a felkar (könyök) előre mozdul és teljesen kiegyenesedik. Fölfelé húzva a felkar (könyök) indul hátrafelé, majd megáll, és az alkar mozgatja a vonót. Az utolsó harmadánál az alkar megáll, és a felkar (könyök) mozog előre. Ez a mozgás biztosítja az egyenes vonóhúzást. Varga megjegyezte még, hogy „bizonyos túlzott testmagasságnál és karhossznál már komolyabb problémák lehetnek a jobb kar mozgásával. Az ismert hegedűsök nem voltak magas növésűek”.¹²³ Több vonógyakorlata is segíti a vonó három részének gyakorlását. **Melléklet 6.** Ezt a fajta vonóhúzás koncepciót senki másnál nem lehet megtalálni.

A vonóirány váltását úgy magyarázta. „A karnak, a kéznek, és a vonónak súlya van. Ezt a három súlyt nem egyszerre, hanem időben eltolva kell váltani.”¹²⁴ Mindig a kar vált irányt először, utána a csukló és végül az ujjak. Pontos gyakorlatai vannak az ujjváltásra. Lefelé vonásnál hajlított hüvelyk és kisujj. Fölfelé vonónál egyenes hüvelyk és kisujj. (30. ábra)



125 (30. ábra) vonóváltás gyakorlatok

Hangsúlyozta még, hogy „habár a kisujjnak nincs szerepe a csúcsonál, ne emeljük föl.”¹²⁶ Fontos még megjegyezni, hogy míg a csúcshoz érkeve a fordulás után rögtön emelkedik a csukló, addig a kápához érkeve, ujjfordulás után a csuklónak fönt kell maradnia és a felkarral (könyökkel) kell elindulni. Ha rögtön lecsapnánk a csuklót a vonó elferdülne. Tehát a két irányba váltás nem teljesen egyforma. Másik mondása, hogy „a vonót gyorsan is tudni kell kihúzni. A legtöbben ezt nem tudják”¹²⁷ Ehhez ad segítséget gyakorlata, ahol különböző hosszúságú hangokat kell játszani mindig egész vonóval, így különböző sebességgel, 60-as metronómmal. (31. ábra)

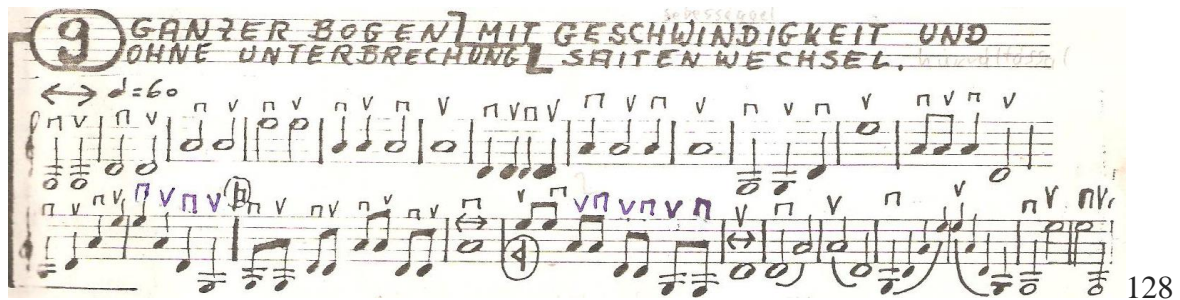
123 Saját jegyzet

124 Saját jegyzet

125 Varga Tibor: Tonleitern Sammlung/ jegyzet 1.

126 Saját jegyzet

127 Saját jegyzet



(31. ábra) vonósebesség gyakorlat

Ez Hubay tanításában is jelen volt. „A Kreutzer 5-ös számú etüdben úgynevezett repülő martelé vonást kívánt. Tehát úgy le, mint felfelé irányuló vonás esetében egy martelé vonással kiinduló és a másodperc minél kisebb töredéke alatt a húron, teljes hosszában villámgyorsasággal végiglendített és éppoly hirtelenül megállítandó vonót. Az egyes vonások után nagy szünetet kellett tartani, s ezalatt kellett felkészülni a következő lendítésre. Az első kísérletek természetesen durván hangzottak; ezzel azonban nem kellett törődni, úgyszintén azzal sem, ha a vonó a lendítés alatt szabálytalanul csúszkált a húron. Ez a vonás hallatlan biztonságérzetet ad a játékosnak és megtanítja a gátlásmentes vonóvezetésre.”¹²⁹ Ennél a gyors vonásnál is alapvető, hogy lefelé vonásnál a vonó felső felén, a megfelelő mértékben oda kell nyomni a vonót a húrhoz, különben elrepül. A sebesség növekedésével egyre jobban. Felfelé pedig pont fordítva a vonó alsó felén tartani (emelni) kell a kar és vonósúlyt.

Megemlíteném még Ruggiero Ricci¹³⁰ néhány összefoglaló jellegű, általános tanácsát a jobb kézzel kapcsolatban. „A csukló soha ne menjen a vonó szintje alá - lassan se. Ha a csukló lejjebb kerül túl sok nyomás lesz a vonón. A vonót akármelyik három ujj tarthatja. Az egyik szélén levő nyomja, a másik elemeli. Ha a mutatóujj feszes nem tud vonót váltani. A vonó mindig a legalsó pontja a rendszernek. A könyök sem lehet alacsonyabban a vonónál úgy, mint a csellójátékban, természetesebb a kar a vonó fölött. A belga-francia iskolában egy tengely körül forog a jobb kéz. A sűrű húr váltásnál közel kell maradni a vonóval, a húrokhoz. A hatékony hegedülés kis területen gazdaságosan mozog. Nem keresztbe érezni le-föl a vonómozgást, hanem egyenesen, oldalirányba. A mutatóujjtó betörve sohasem jó. Szabad hangon játszani, nem nyomottan. A hegedű, éneklő hangszer, mégis sokan és sokszor forszírozzák a hangot. Több vonót kell használni az e-húron, a g-húron pedig kevesebbet. G-

128 Varga Tibor: Tonleitern Sammlung/ jegyzet 1.

129 Rázh-Véghné Hubay hegedűtanítási módszere (1942) Országgh Tivadar leírása 55.

130 Ruggiero Ricci (1918 San Francisco – 2012 Palm Springs) világhírű amerikai hegedűs, a legnagyobb Paganini játékos

húron mindig hangosabban kell játszani. Az E-húron fönt nem kell hangosan játszani, úgyis hallatszik. Rövid vonónál nemcsak a karnak, de az ujjaknak is kisebbet kell mozogniuk.”¹³¹

4.3. Fejlesztő etűdök

Varga a hegedülés technikájának további fejlesztésében nem tér el a korábbi és későbbi hegedűiskolák által használt kottairodalomtól, de egyéni látásmóddal kibővítve tanítja. Szintén alapműként kezeli Kreutzer 42 Etűdjét. Ajánlja, hogy egy hegedűsnek végig kell játszania ezt az egész gyűjteményt. Az 1-es etűdhez (Vargánál 2-es) 42 különböző vonást írt. **Melléklet 3a/b.** Ennél többet csak Abram Yampolsky (1890-1956) a Moszkva-i konzervatórium tanára ajánlott. Az Izdatelsztvo Muzika Moszkva 1973-as kiadása szerint 46 vonással, amiből 13 esetben A-B variációval. Érdekes, hogy a nagyszámú variációk ellenére, csak 13 esetben találtam átfedést a két kiadás között. Hubay 1908-as 'Harmonia' Budapest kiadásában az 1-es gyakorlathoz 16 vonást kínál. Az Editio Musica Budapest Sándor kiadása 1973-ban 18 vonást, az Edition Peters Hermann kiadásában 1976-ban 12 vonást. Az összevetésből látszik, hogy szinte végtelen a vonáskombinációk száma. Az 1-es gyakorlatból Varga írt egy kétszólamú változatot is hogy a harmóniában hallgatással még jobban fejlődjön az intonáció. **Melléklet 4a/b.** Varga a Kreutzer 1-es, 3-as, 5-ös, 8-as gyakorlatokban főként a két ujj egyszerre letevését gyakoroltatja és a vonó különböző részein. **Melléklet 5.** Látható, hogy ezt egyedülálló módon, mennyire fontosnak tartja. Minden gyakorlatnál jelöli, hogy mekkora vonóval a vonó melyik részén kell játszani.

A Kreutzer gyakorlatok után, Rode: Caprices, Gaviniés: 42 Matinéés, Dont: Etudes, végül Paganini: 24 Caprices-t ajánlja a fejlődés útjának.

4.4. Az intonáció

Varga véleménye az intonációról egy 2000-ben az Odessa-i ESTA (European String Teacher's Association)¹³² konferencián elhangzott beszédében. „A kapcsolat két, három hang között, amit általában harmóniának hívnak, egy nagyon összetett téma. Két hangnak a kapcsolata, egyik a másikhoz, egy feszültségnek a fizikai állapotát fejezi ki, és ez okozza a megfelelő feszültség érzését a hallgatóban.... A temperált skála és a jellegzetes cigány stílusú intonáció között nagyszámú fokozat létezik. Ezek az árnyalatok különösen a terc és a szekszet hangközökre van hatással. Az én személyes meglátásom, hogy egy Fis, amelyik beleillik Bach egy zenedarabjába, nem illik egy Mozartéba. Hasonlóképp egy Fis egy Csajkovszkij műben, – még ha ugyanabban a hangnemben is, – másképp kell szólnia, mint egy

¹³¹ Saját jegyzet

¹³² ESTA (fordítás) Európai Vonós Tanárok Szövetsége

Mozartéban.”¹³³Ugyanezt jelentette, amikor személyesen nekem mondta. „A terc és a szeksz hangköz intonációja ízlés kérdése.”¹³⁴

4.5. Gyakorlással és zenével kapcsolatos megközelítései

A tanulóval kapcsolatos tanácsa volt, „Hogyan működik a tanulás folyamata? A feladat megértése fél percig tart, a megvalósítása két percig. Ahhoz, hogy gondolkodás nélkül, automatikusan működjön, két hét kemény gyakorlás kell.”¹³⁵ Ez a mondása értette meg velem, hogy agyunk egyik felével, a tudatos aggyal kell kitartóan és helyesen ismételtetni a mozgásokat ahhoz, hogy idővel átkerüljön a tudatalattiba és a kezem magától végrehajtsa. A nehézség abban áll, hogy a tudatos agy rövid ideig tud koncentrálni, hamar elfárad, és akkor téveszt. Kemény küzdelem kitartás kell ahhoz, hogy a tudatalatti, amelyik nem fárad és nem téveszt, átvegye a mozgások irányítását. Másik mondása, „Aki abbahagyja a gyakorlást, amikor fáradt, az lusta. Aki abbahagyja a gyakorlást, amikor az óra jelez, az ostoba. Aki abbahagyja a gyakorlást, amikor elérte a célját, az okos.”¹³⁶ A lassú gyakorlás fontosságára a következő történetet mesélte. „Megérkeztem egy városba. Sétáltam az utcán és az egyik ablakból kihallatszott, hogy valaki nagyon lassan gyakorolja Bach Chaconne-ját. Egy hotel ablaka volt. Bementem a recepcióra megkérdezni, hogy ki gyakorol? Azt mondták Henryk Szeryng.¹³⁷ Még egy ilyen híres hegedűs is, aki százszor játszhatta koncerten a művet, még ő is lassan gyakorolt.”¹³⁸ A lassú gyakorlás mellett ajánlotta azt is, hogy a művet játsszuk gyorsabban, mint kellene, így az, utána rendes sebességnél, könnyebbnek tűnik.

„Új mű tanulásánál gondosan ki kell dolgozni az ujjrendet és a vonást. Ha ez rendben, azzal a tanulás fele megvan.”¹³⁹ Egyik története szerint a Carl Nielsen hegedűverseny zsűrijében ülve, csodálkozva hallotta vissza a saját vonásait és ujjrendjeit egy versenyzőtől, aminek egyetlen magyarázata, hogy a korábban megjelent Varga féle lemezfelvételtől hallgatás útján lemásolták. „Ezek szerint ez lehetséges” - állapította meg. Egyik fontos tanulási tanácsa volt, hogy gyakorlásnál nem feltétlenül jó újra és újra átjátszani a műveket, hanem a technikailag nehezebb részeket kiemelve, külön kell gyakorolni, amíg tökéletes nem lesz, és akkor az egész mű javulni fog. Megfogadva ezt a tanácsot, amikor később a Fesztiválzenekarral Mahler szimfóniát játszottam, 50 oldalt kellett megtanulni egy hét alatt. Átjátszva a művet

133 Lukey Katherine „Damon or Filosofer: The artist and teacher Tibor Varga (2011) 55.

134 Saját jegyzet

135 Saját jegyzet

136 Lukey Katherine „Damon or Filosofer: The artist and teacher Tibor Varga (2011) 56.

137 Henryk Szeryng (1918-1988) világhírű lengyel később mexikói hegedűs

138 Saját jegyzet

139 Saját jegyzet

bejelöltem a nehezebb oldalakat és azt gyakoroltam. Utána bejelöltem a nehezebb sorokat, majd a nehezebb ütemeket és végül a kényesebb ugrásokat, váltásokat és ezeket ismétелgettem külön. Így sikerült a feladattal időre megbirkóznom. Hasonló tanácsa volt, hogy egy futam vagy részlet gyakorlása közben egyszerre csak egy szándék, feladat legyen a gondolatokban. Sose tetszett, hogy a konzervatóriumi hegedűtanárom, minden instrukciója, mondata másra irányult. Mindig követtem ezt az elvet, mert új részleteknél csak egy dologra tudunk figyelni. Ez a tudatos agy feladata. Egy másik tanácsa volt, hogy „a gyakorlás hosszabb kihagyása után mindig az intonáció romlik el és a két kéz közötti koordináció.”¹⁴⁰ Ezt tudva, tudatosan lehet, rövid idő alatt visszaszerezni az érzeteket. Mindig ujgyakorlatokkal vezetem vissza az ujjakat, hogy emlékezzenek a helyes távolságra egymástól. A koordinációs gyakorlatokkal, hogy a bal kéz mindig megelőzze a jobb kezét, például Kreutzer 1-es gyakorlatával tudom megvalósítani. Minden hang után megállítva a vonót, de abban a pillanatban a szünetben a következő ujjat a helyére téve.

Fontos zenei tanácsai voltak, hogy „A zene a csendből születik és oda tér vissza. A zeneművek mindig fejlődnek valamilyen irányba, vagy hirtelen valaminek az ellentéte jön. A zene arról szól, hogy feszültséget teremt és felold.” Haydn, Mozart, Beethoven zenéjében a nyolcad hangok Mozartnál a legrövidebbek, Beethovennél a leghosszabbak. Haydnnél a kettő között.” Egyszer különleges színészi arcjátékkal mutatta meg, hogy minden hang fontos és, hogy melyik hang milyen érzelmeket vált ki belőle. Másik gondolata. „Ha valaki Bachot vagy Mozartot játszik jól, de tud játszani Csalkovszkijt, attól a Bach játéka jobb lesz. Ha tud játszani Paganinit, akkor még jobb lesz. Az én tanítási koncepcióm az, hogy a technikának jobbnak kell lenni, mint amennyit a zenedarab megkíván. A zenei tapasztalat és a technikai tudás közti különbség ne legyen túl nagy.” „A tanulóknak mindig olyan darabokat kell adni, amik a technikai képességeik alatt vannak. Lehetetlen technikát tanulni darabokon. Az csak csalódáshoz vezet. A tanulók nagyon gyakran beleugranak egy nagy műbe azt gondolva, minél nehezebb művet játszom, annál jobb hegedűs vagyok. Ebben legtöbbször a tanárok a hibásak, akik próbálják felgyorsítani a tanuló fejlődését, olyan darabokat adva, amik a tudás szintjük felett vannak.”¹⁴¹ Hangsúlyozta, hogy egy mű előadásánál nem szabad figyelmen kívül hagyni, elemezni kell, meg kell tervezni, hogy hol van szükség nagyobb fizikai erőre és hol lehet lazítani, pihentetni az izmokat.

140 Saját jegyzet

141 Lukey Katherine „Damon or Philosopher: The artist and teacher Tibor Varga (2011) 55.

5.1. Varga tanítási koncepciója

„Nem akarok dolgozni emberekkel és tanítani őket, csak hogy csináljanak valamit. Viszont, ameddig csak lehet, dolgozni szeretnék az emberekkel, amíg megértik, miért csinálják. Aztán hagyom őket menni a saját útjukon. Ez teljesen az ellentéte sok másik módszernek, ahol a hangsúly az imitáláson és a gyakorláson van, és az ok, hogy miért vannak a dolgok, a háttérben marad. A legjobb eredményeket azokkal a tanulóimmal érem el, akik felkészültek, hogy maguk keressenek, kutassanak. Nem tudok mit kezdeni azokkal a tanulókkal, akik elém állnak és kérnek, hogy csináljak belőlük híres hegedűst.”¹⁴²

Erre rímel Carl Flesch hasonló állítása. „Az a vágyam, hogy felvértesszem a hegedűsöket a képességgel, hogy saját maguk, gondolkozzanak logikusan és működjenek, mint a saját tanáruk.” Varga szerint a hegedű technikai problémákat meg kell oldani 12 éves kor előtt. Egy tanulónak a hegedűs képzését be kell fejeznie, mielőtt az élet elkezdődik. Az ember persze fejlődik, de az alapoknak meg kell lenni.

Varga véleménye a mesterkurzusokról. „Az úgynevezett mesterkurzusokon a következő típusú tanulókkal találkoztam. Az első azért vesz részt, hogy kapjon egy hivatalos papírt arról, hogy egy különleges névvel tanult, hogy az önéletrajza hatásosabb legyen. A második csoport azért jön, hogy dicséretet és elismerést kapjon a tanártól. A harmadik kategória, ami ritka, azok, akik valóban tanulni akarnak valamit.”¹⁴³

Varga számomra szimpatikus hozzáállása, amikor új tanulót kezd tanítani. „Mindenekelőtt nem mutatom semmi jelét, hogy bármit is meg akarok változtatni. Inkább csak hozzá akarok tenni ahhoz, ami már van. Ha a személyt valóban érdekli, hogy elérje a teljes potenciáját a hangszeren és zenészként, akkor a személyes problémákat könnyebb megoldani. Ha a játékos látja, hogy fejlődik napról napra, ez bátorítani és inspirálni fogja.”¹⁴⁴

Ezzel szemben idézném Hubay tanítási módszerét Ország Tivadar tolmácsolásában. „Első Hubay leckém az 1922. év decemberében volt. ... Hubay tanításomat azzal kezdte, hogy kivette kezemből a hegedűt és a vonót s a terem közepére állított, a leglazább pihenő állásban...” Annyira lógjon a jobbkar, mintha a testétől független idegen tárgy volna, mintha megszűnt volna minden kapcsolat a válla és a karizmai között „ – mondotta. ... Ugyanakkor eltiltott félévre mindennemű egyéb hegedűjátéktól, ami a szigorú programon kívül esnék, tehát a szereplésektől is.”

142 Ugyanott 59.

143 Ugyanott 60.

144 Samuel Applebaum & Henry Roth, *The Way They Play* (1981) book 10. 200.

Amikor a budapesti konzervatóriumban folytattam a tanulmányaimat, nekem is hasonló, számomra lelombozó tapasztalatom volt. A tanár azzal kezdte, hogy „most felejts el mindent, amit eddig tanultál a hegedülésről (6 év tanulás). Elölről kezdünk mindent. Az állást, a hegedűtartást, (az addigi vese párna helyett hídpárnával) a vonófogást, a vonóhúzást, a skálázást. 3-4 hónapig nem játszunk semmi mást.”¹⁴⁵ Szerintem ez a fajta hozzáállás a pszichológia és az érzékenység teljes hiánya. Az önbizalom teljes lerombolása egy pillanat alatt. Ehhez képest nem csoda, hogy szimpatikus volt a Varga féle hozzáállás. Azóta én is ezt követem. Volt olyan esetem, hogy aki hozzám jött tanulni, annál semmi nem volt rendben. A hüvelyk ujjja nem érintette a hegedű nyakát, egyetlen hangot sem talált el, de jó hallása volt és minden hangot az ujj csúztatásával javított. Csak egy nagy csúszkálás volt a hegedülés, a vonófogásnak köze nem volt a helyeshez, a ritmus sem hasonlított a leírthoz. Korábban valahol Londonban tanult, de azt hittem ilyen nincs. Ez volt a legnagyobb kihívás, hogy visszafogjam magam és ne soroljam föl a hibáit, ne akarjak rögtön megváltoztatni mindent, ne romboljam az önbizalmát. Ezért a legkisebb apróságot kerestem és mondtam elsőként, hogy a fél kottánál húzza a vonót kicsit lassabban. Mindezt azért, hogy érezze, csak hozzáadok valamit a játékához. Ráadásul mindig várni kell. El kell telni egy pár hétnek, hogy megismerjük egymást, hogy bízzon bennem. Érezze, hogy én is bízom benne.

5.2. A Varga Tibor módszer alkalmazása a saját tanításomban

Mindenekelőtt le kell szögezmem, hogy alapfokon tanítok. Sok gyereket indítok el a hegedülés útján. Ritkán, főként, ha új állásba kerülök, akkor kapok hirtelen, korábban más tanárnál tanuló gyereket. Ezért a kezdőket következetesen párna nélkül tanítom, de akik azzal kezdtek, azokra nem erőltetem rá, hogy váltsanak. Ennek ellenére sokan kipróbálják és rájönnek, hogy nincs is szükség rá, sőt kényelmesebb. Azokat a tanulóimat sajnálom, akik utánam olyan tanárhoz kerülnek, akiknek nincs fogalmuk erről a technikáról és ráerőltetik a gyerekekre a párnahasználót. Egy két kivételtől tudok, amikor a gyerek nem engedett és tovább játszhatott párna nélkül.

Tapasztalatom szerint a gyerekek sokkal hamarabb tanulnak meg tisztán játszani, ha együtt teszik le az ujjukat, ahogy Varga ajánlotta. Meglepő felfedezésem volt, hogy amikor a tanítványom hamis hangot játszott, nem azt mondtam neki, hogy melyik ujját és merre, föl-le korrigálja, hanem azt ajánlottam, hogy a két ujját tegye le egyszerre. Ettől magától tiszta lett. Hihetetlen módszer. A hegedű órákat mindig pár perces Varga féle vonógyakorlattal és

143 Saját jegyzet

ujgyakorlattal kezdem, hogy a helyes mozgásokra visszaemlékezzenek az ujjak. A vonófogásnál ugyanazt a bedöntött kézfejet tanítom. Sok gyereknél ez tökéletesen működik. Sajnos vannak, akiknél a bal csukló sehogy se akar egyenes maradni, a jobb csukló pedig behajolni. Ezeket az órán kijavítjuk, azután hazamegy. Otthon vagy nem gyakorol, vagy nem figyel oda és rosszul csinálja. a következő találkozásnál kezdődik mindig előlről. az ilyen tanulóknak se akarom elvenni a kedvét, ezért mindig játszunk szép dalokat.

Sose felejttem el azokat a pillanatokat, amikor Varga Tibor hallgatta egy-egy tanítványát, kissé előre tartott fejjel, tökéletes koncentrációval, rezzenéstelen arccal, mozdulatlanul. Sokáig találgattam, hogy vajon mire gondolhat közben. Aztán egyszer rájöttem. Belső hallással hallgatta a művet a fejében, ahogy annak lennie kell és összehasonlította a valóságban megszólalóval. Így rögtön kiderült hol van eltérés és hol kell segíteni a növendéket. Azóta én is hasonlóképpen tanítok. Nagyon aprólékos elképzelésnek kell lennie. Így lehet meghallani akár a dallamformálási hiányosságokat is.

5.3. Gondolataim, újításaim, pedagógiai célom

Fontosnak tartom, hogy motiváljam a gyerekeket. Elsősorban jó példát szeretnék mutatni. Mindig eljátszom, az új dalokat, hogy felkeltsem az érdeklődést. Mindig szép dallamokat választok, hogy kedvük legyen megtanulni. Tanulás közben is időnként megmutatom, hogy képelem én. Szoktam mondani utána néhány lelkesedő szót is a műről, hogy érezzék nekem milyen örömet jelent a szép dallam. Néha mutatok híres hegedűdarabok, hegedűversenyek részleteit is, hogy lássanak messzebbre, hogy milyen csoda szépségű zenék léteznek. Ezzel azt is szoktam mutatni, hogy az ember jobban és gyorsabban tudja váltogatni a zenéket, mint a You Tube. Nem kell beírni a zenecímeket, csak rágondolok, és már játsszák is az ujjaim. Ennek hatására több tanítványom is megfogalmazta már, hogy szeretnének úgy hegedülni, ahogy én. Ennek mindig nagyon örülök és bátorítom őket a kitartásra, a rendszeres hegedülésre, hogy ne veszítsék szem elől ezt a célt és inkább jobbak legyenek, mint én.

A zene és a technika tanításában kissé eltérek a Varga féle megközelítéstől. Talán azért, mert én kezdőkkel foglalkozom alapfokon. Nagyobb gyerekeknél, akik már komolyan veszik a hegedűtanulást, el tudom képzelni, hogy technikai gyakorlatokkal megalapozzuk a nehezebb zeneművekhez szükséges tudást. Ha valaki élsportolóhoz hasonlóan nagyon jó akar lenni, annál elkerülhetetlen a kemény technikai alapozás. Ezen magam is keresztülmentem. A mai világban, ebben a vizuális kavalkádban, amikor annyi minden eltereli a gyerekek figyelmét, nehéz az érdeklődés fönntartása. Így a motiválást fontosabbnak látom, mint a technikai alapozást, ezért dalokon keresztül tanítom a különböző technikai és ritmikai

elemeket. Sőt, ha valakinek kívánsága van, hogy milyen zenét szeretne eljátszani, (például filmzenét) akkor nem lebeszélem róla, mondván „a dal túl nehéz neked”, hanem támogatom, és minden segítséget megadok. Hiszen a saját kívánságban rejlő motivációs erőt nem szabad hagyni, hogy elveszen. Volt már olyan tanítványom, aki másnál kezdett hegedülni és egy évig csak vonó és ujjgyakorlatok ismételtetésével voltak elfoglalva. Egyetlen dalt sem tanultak. Szerintem ez rossz irány, hogy a gyerekek semmi öröme ne legyen benne. Mindenki a dalokért kezd hangszer tanulni. Ráadásul technikailag így sem volt minden rendben. Sok tanár hiszi, hogy előbb mindent technikát tökéletesen megtanít, utána jöhet a zene. Szerintem több éves folyamat a tökéletesedés és az éréssel, a tudatosság fejlődésével ez akár 10 évig is eltarthat. Szeretem a gyerekeket minél előbb eljuttatni ahhoz, hogy Vivaldit tudjanak játszani, még ha egyszerű koncertekről is van szó, mert az már igazi zene.

Meglátásom szerint a tanításban fel kell használni az önbizalom erejét. Ezért ezt állandóan építeni kell. Ez nem jelent ész nélküli dicséretet. „Nem vak bizalomról van szó, hanem arról, ami kemény munka után jön, abból a tudásból, hogy a zene bennünk van.”¹⁴⁶ Az önbizalom hiány általában abból fakad, hogy félünk a feladat megvalósításától, kételkedünk a saját képességeinkben. Úgy is meg lehet fogalmazni, hogy általában a tudatos agyunk nem bízik a tudatalattiban. „Amikor bízunk, akkor a tudatalatti átveszi a kontrollt a tudatostól, és ez nem azt jelenti, hogy a bizalmat vakon föladjuk. Hagyjuk működni azt a sok éves zenehallgatási tapasztalatot és az éveken keresztül gyakorolt fizikai mozgásokat a játékunkban. A testünk elraktározza az emlékeinkbe azokat a darabokat, amiket valaha hallottunk. Az idegrendszer pedig gyorsabban reagál, minthogy a tudatos agy kiadná a parancsot 'a harmadik ujj jön ebben a futamban'”¹⁴⁷ Yehudi Menuhin¹⁴⁸ mondása szerint „A kontrollunk akkor a legjobb, amikor a legkevésbé vagyunk tudatában”¹⁴⁹ Magasabb szinten Leonard Bernstein¹⁵⁰ mondott hasonlót „Csak onnan tudom, hogy egy valóban emlékezetes előadást csináltam, hogy teljesen elvesztettem az egóm és vezénylés közben az adott zeneszerzővé váltam.”¹⁵¹ Segíteni kell a tanulókat, hogy éveken keresztül, minél több élményt gyűjtsenek arról, hogy a dalokat jól el tudták játszani, ezzel erősítve önbizalmukat.

Ha megnézzük, az embernek az életében állandóan olyat kell csinálnia, amit még soha azelőtt. Visszanézve, a korábbi sikeres tetteinkből tudunk önbizalmat nyerni, erőt meríteni, és bízni a következő feladatok megvalósításában és a jövőben.

144 Barry Green – W. Timothy Gallway: The Inner Game of Music (1987) 90.

147 Ugyanott 98.

148 Yehudi Menuhin (1916 New York-1999 Berlin) Amerikai-zsidó, világhírű hegedűművész

149 Ugyanott 98.

150 Leonard Bernstein (1918 Massachusets – 1990 New York) világhírű amerikai zeneszerző és karmester

151 Ugyanott 95.

Ha a gyakorlásnál mindig csak előlről végig játsszuk a darabokat, akkor azt reméljük, hogy az ujjak, a ritmus, a tisztaság, a vonás, a dinamika, a stílus mind rendben lesz. Általában, nem lesz. Ha új művet kezdünk, a leghatékonyabban úgy tudunk tanulni, ha egyszerre csak egy problémát akarunk megoldani és arra koncentrálunk. Azt szoktam mondani, hogy olyan az agyunk, mint a computer. A programozást is csak lassan és egyszerre egy bittel lehet végezni.

A szavak erejét is fontosnak tartom. Például nem szoktam hagyni, hogy azt mondjuk, hogy „nehéz hangszer a hegedű.” Egyrészt nem igaz az állítás, hogy nehezebb, mint a másik hangszer. Minden hangszer megtanulásához idő és gyakorlás kell. Minden hangszernek megvan a maga nehézsége. Az új dalokra pedig könnyen rámondják, hogy „nehéz”. Ezért nem használom ezt a szót, hogy „nehéz”. Ettől a szótól félelem és merevség alakulhat ki. Esetleg elmegy a kedvük a gyakorlástól és feladják. A gyerekeknek is megtanítom, hogy helyette használják azt a szót, hogy „újdonság”. Az újdonságnál természetes, hogy nem megy az elején. Ha a jelenben nem sikerül valami, akkor „csak ismételni kell és menni fog”. Ilyen esetben nem a jelenben kell állítani, hogy megy, mert az nem igaz. A megoldás, hogy a jövő felé kell biztatni. Ez minden felmerülő új problémánál igaz. A régi daloknál, amiket sokszor játszottak és már tudják, föl sem merül, hogy nehéz. Nem használok negatív instrukciókat, hogy mit ne csináljon, mert abból nem lehet tudni, min kell változtatni. Például: „ne szorítsd az ujjaiddal a húrokat” helyett” puha ujjakkal játssz.” A puha ujjak sokat segítenek a tiszta hegedülésben. Heifetz mondása volt, hogy „Én is játszom hamis hangokat, de mindenkinél hamarabb észreveszem és javítom őket.” Tapasztalatom szerint a puha ujjak maguktól korrigálnak, míg az erősen nyomott ujjak nem tudnak finom, szinte észrevétlen mozdulatokat tenni.

Varga ujjgyakorlatait szoktam tanítani, mindenekeelőtt az ujjak közti távolságok beidegzéséhez. Ide kapcsolódik Gerle Róbert¹⁵² meghatározása. „A hegedűirodalmat módszeresen rendezve kiderül, hogy a játék minden pillanata korlátozott számú ujjkombináció valamelyikéhez tartozik. Ezeket viszont az ujjak pillanatnyi elhelyezkedése, a köztük levő egész és félhang-lépések rendje határozza meg. A különböző fogásmódok számát a legtöbb nyugati zene, azonos húrra helyezett első és negyedik ujj megszokott távolsága, a kvart határolja be.”¹⁵³ A „fogásmód” szót Varga nem használta, pedig szerintem jó megfogalmazása annak, hogy akárhány hang van, a négy ujj többnyire négy alaphelyzetben

152 Gerle Róbert 1924 Abbazia – 2005 Hyattsville, Maryland) magyar- zsidó - amerikai hegedűs, Kresz Géza (Hubay növendék) tanítványa Emmy díjas (1970)

153 Gerle Róbert: A hegedűgyakorlás művészete (1987) 23.

rendeződik el. Vagy mindegyik ujj távol van egymástól, vagy az első második, vagy a második harmadik, vagy a harmadik negyedik van egymás mellett a többi pedig távol. Léteznek más kombinációk is de ritkábban. A gyerekeknek szoktam mondani, hogy ha ezt megtanulják, akkor a hegedülés egyszerű.

Tanítás közben nem teszek fel nyitott végű kérdéseket. „Miért így csinálod? Miért játszol hamis, rossz hangot?” A miéltre a tanárnak kell tudni a választ. Honnan tudná egy gyerek. A „milyen volt a hang magassága” kérdésre, rossz válasz a „hamis”, mert abból nem lehet tudni, mit kell csinálni. A „túl magas vagy túl alacsony” jó válaszból lehet tudni, hogy mi a teendő. Sokszor kérdezem, hogy szerinted mi volt jó és mi nem sikerült. Általában helyes először a jól sikerült dolgokat elmondani, aztán a javítani valókat. A szavakat lehet úgy is használni, ha egy ismert hiba előtt időben mondok egy segítő szót, és akkor időben tud rágondolni és változtatni a mozdulaton. Néhány eljátszás után kivonulok a szóbeli segítségből. Vannak varázsszavak is, amik hatására a tanuló az addig rosszul végrehajtott mozgást automatikusan jól csinálja. Sokszor előfordul, hogy bizonyos megszokott szavak nem hozzák a kellő eredményt. Olyankor egy tanárnak képesnek kell lenni új szavakkal másként és másként megfogalmazva segíteni. Vannak olyan gyerekek, akiknél semmilyen szóra és megmutatásra nem változik a hiba. Ami másoknál természetes, hogy szavak hatására változtatnak a mozdulataikon, az egyeseknél nem működik. Erre találtam ki azokat a szavakat, hogy „küldd ki a parancsot az ujjaidnak”. Csodák csodájára ezután bekövetkezik a várt változás.

Mindig szoktam figyelni a gyerekeket, hogy a tudatos aggyal vagy a tudatalattival játszanak-e. Mennyire működik az automatizmus. Mert a tudatalattival játszva tudja valaki igazán a dalt és akkor lehet élvezni is. Mindig arra törekszem, hogy ezt elérjék.

Néhány technikai újításom sokat segít a kezdeteknél. A hegedű feltevését és a vonó megfogását ugyanúgy tanítom, ahogy magam is teszem. Sok tanár azt hiszi, hogy a gyerekek ügyetlenek, buták és valami mesterséges módon kell tanítani nekik, pedig maguk se úgy csinálják. Persze ebben benne van fél évszázad vagy több, hagyomány is. Ahogy mi tanultuk, másoknál láttuk, a Főiskolán tanították. Kezdő tanárként én is így tanítottam, de szakítottam ezzel a gyakorlattal. Így a gyerekek egy fél óra alatt megtanulják a hegedűtartást és másik fél óra alatt a vonófogást. A módszer működésének legfőbb bizonyítéka, hogy egy kislány pont az első két hegedűóráját kapta, amikor a koronavírus járvány miatt először bezárták az iskolákat. Onnantól kezdve online tudtuk folytatni a hegedülést probléma nélkül. A lényege, hogy mind a két tárgy megfogását és helyes tartását egy kézzel a másik segítése nélkül tanulják az első pillanattól kezdve. A bal kezet a hegedű testéhez kell tenni a hegedűnyak

tövénél úgy, ahogy a zenekari zenészek tartják a kezüket, amikor ülve, pihenő helyzetben a térdükön támasztott hegedűt tartják. Az ujjak előrenyúlnak a húrokon és ebből a helyzetből csak az alkar körbefordításával és a kulcsontra helyezésével a hegedű a megfelelő helyzetbe kerül. Persze utána a kart föl kell emelni. A helyes helyzet az, amikor előre néző fejnél az álltartó a bal fül alá kerül. Két dolgot a tanítványaimtól tanultam. Az egyik, hogy álló helyzetben a nyaknál marokban fogott hegedű alsó szélét a hasának vagy a csípőjének támasztva, (a húrok a föld felé néznek) a nyak tövére csúsztatja a kezét, ujjait előrenyújtva a húrokon, ugyanúgy ahogy itt írtam, a hegedűt a helyére teszik. A másik, amit egy gyerektől tanultam, hogy a vonót marokra fogva a csavart a hasnak támasztva átteszi a hüvelykujját a kápa egyik oldaláról a másikra a vonóra, majd a kis ujjat kinyújtva a pálca tetején, mintegy támaszként megvan a fogás. Egy hét után már támasz nélkül is átteszik az ujjukat. Az újítás lényege, hogy a vonót függőlegesen tartva kell megfogni és marok fogásból a hüvelykujjat áttenni, ahogy a felnőttek. A kezdők ezért hihetetlen gyorsan a harmadik hegedűórán már el tudják játszani a Süss fel nap egyujjas változatát.

A Varga Tibor mondta „a kézfejnek vízszintesnek kell lenni, mint az asztallap.” A jobb csukló behajlítása fölfelé vonónál, nem minden gyereknél sikerül. Ha nehézsége van, akkor egy radírt vagy pénzérmét teszek a kézfejre és úgy kell húznia vonót, hogy le ne essen.

Alapvetően a kezdőkkel kapcsolatban, hogy a gyerekek hegedülni szeretnének, ezért a húrok pengetését sok kollégával ellentétben mellőzöm. A hegedű amúgy sem pengetésre való. Ha valaki pengetni szeretne, akkor a gitárt vagy a hárfát választaná. Rögtön vonóval kezdjük a tanulást. Az elején a szokásoktól eltérően a hangszer kezelését és a kottaolvasást nem tanítom egyszerre, mert a szemre szükség van az ujjak mozgásához és a vonó húzásához a helyes koordinációhoz. A legtöbb hiba abból adódik, hogy kapkodja a szemét a kezei és a kotta között. Ha mind a négy ujjával tud hegedülni, akkor kezdem a kottaolvasást. Akkor viszont azt ajánlom, hogy ne nézzék az ujjukat.

A hegedűóra kezdetén szándékosan hagyom, hogy a tanuló végigjátssza a tanult művet megállás nélkül. Egyrészt, mint a sportolónak, idő kell az ujjak és az agy bemelegedéséhez. Amikor én magam gyakorolok, akkor is az első tíz percben nem játszok semmi megerőltetőt, időt hagyva a ráhangolódásra. Gyerekeknél ez különösen fontos. Az első eljátszásnál jobb, ha nem alkotok véleményt, mert lehetnek hibák, amik maguktól javulnak másodszori próbálkozásnál. Ha ismétlődő hibákról van szó, akkor segítek. Hegedűtanároknál, de karmestereknél is gyakori hiba, hogy néhány eljátszott hang után már leállítják a tanulót vagy zenekart, mintegy diadalittasan, hogy sikerült felfedezniük valami hibát és vehemensen

magyarázzák, mit kell másképp csinálni. Tapasztalatom szerint ez rossz érzést kelt a tanulóban és a zenészekben.

A gyakorlással kapcsolatban szoktam ajánlani, hogy ha hiba van, ismétlésnél a hiba előtt kell megállni, hogy átgondolva a helyes mozdulatot tegyük meg. Tanuló koromban azt hittem addig kell ismételn a hibás részeket ameddig jó nem lesz, aztán mehetek tovább. Ma már azt csinálom és tanítom, hogy amikor sikerül helyesen eljátszani, nem szabad abbahagyni. Akkor az csak egy alkalom lesz a sok sikertelenhez képest. Az ujjak másnap a sok hibásra a többre fognak emlékezni. Ezért ajánlom, hogy 3x 5x egymásután hibátlanul játssza el, mert akkor már van esély, hogy a jóra emlékeznek az ujjak. Az is fontos, hogy a kijavított rögzült részeket az előzménnyel is gyakorolni kell, mert lehet, hogy amikor a javított részhez érünk az ujjnak a hibás mód jut eszébe. Ilyenkor szoktam egy pillanattal előbb bementeni a varázsszót „új módon”. Így segítve, hogy az agyi impulzusok időben induljanak a beillesztéshez.

A tanításomban minden gyerek fontos, akár tehetséges, akár nem. Mindenkinek a legtöbb segítséget akarom megadni. Ha valakinek nehézségei vannak, az inspirál, hogy megtaláljam a problémájára a megoldást. Nem szeretem a sztártanár hozzáállást, amikor kiválogatják a tehetséges gyerekeket és akkor jó tanárnak látszanak. Ha kell, átcsábítják más tanártól, ha pedig mégsem halad eléggé, akkor eltanácsolják. Tehetséges gyereket nem nehéz tanítani. A nehézséggel küzdővel foglalkozni, az a kihívás. Meglepődve találtam rá Kladivko Vilmos¹⁵⁴ megjegyzésére 1942-ben, aki ugyanezt vallja. „Míg azelőtt a nem alkalmas kezű tanítványt lebeszéltek a tanulásról és csak az igazán rátermetekkel foglalkoztak ma már a kevésbé 'jó kezű' hegedűs tanulásától is eredményt várunk és igyekszünk megmenteni a zene számára. Vagyis a veleszületett tehetség értékelése mellett megjelent a kifejlesztett képesség értékelése.”¹⁵⁵ A gondolat tehát nem új. Úgy látszik, mint régen, úgy ma is megvan mind a két nézet a tanároknál.

Azt vallom, hogy egy tanárnak hiteles személyiségnek kell lennie. Szeretnie kell a tárgyat, amit tanít, életbe vágó fontosságúnak kell tekintenie, lelkesedni kell érte, mindezt úgy, hogy a tanítványok lássák. Olyan sokat kell tudni a hangszeréről, a zenéről, hogy a gyerekek elámuljanak, példaképként nézzenek a tanárra és egyszer továbbvigyék a tudást, a lelkesedést és a szeretetet.

¹⁵⁴ Kladivko Vilmos Hubay növendéke

¹⁵⁵ Ráth-Véghné: Hubay hegedűtanítási módszere. (1942) 22.-23.

6. Stuller Gyulával készült mélyinterjú (melléklet 1.) tartalom összegzése

Stuller Gyulával készült interjút azzal kezdtük, hogy milyen körülmények vezettek a Varga Tiborral való kapcsolathoz. Továbbá, hogy Varga, hogy került Svájcba. Milyen hatással volt a környezetére, hogyan vált jelentős személyiséggé a svájci kisvárosban. Hogyan vált fokozatosan nemzetközi hírű és jelentőségű helyé Sion a fesztivál, a kurzus, és a hegedűverseny miatt. Beszéltünk Varga egyediségéről úgy a játékában, mint a tanításában.

A legfontosabb hangsúly a hegedűtechnikai kérdéseken volt. Vargának ebben nemzetközi szintű jellegzetességei voltak. Többek között a párna nélküli játék nagy képviselője volt az annyira elterjedt hídpárnás oktatással szemben. Ebben a kérdésben Stuller Gyula és bizonyos esetekben én is megengedőbb állásponton vagyunk. Aki nagyobb gyerekeket vesz át más tanártól, annak ezt a kérdést óvatosabban kell kezelni, hogy ne ijessze el a gyermeket és a bizalomépítés ne rombolással kezdődjön.

Átbeszéltük a bal kéz technika kérdéseit, főleg a fekve hagyott és az együtt letett ujjak kérdését, ami szintén alapvető a Varga módszerben. Ebben a témakörben érintettük a hüvelykujj szerepét, hogy mint alátámasztás, mennyire fontos a két kéz összehangolódásában. Főlemlítettük az ujjak különböző érintési pontjait, a vibrató különböző sebességének jellemzőit és alkalmazását, a hűrváltás balkéz előkészítéseit, a háromféle fekvésváltás variációt, az egy ujjas és két ujjas gyakorlási módjait.

Elemeztük a jobb kéz kérdéseit, mint a mutatóujj különböző érintési pontjait, a vonófogást történelmi kontextusban is és a vonóhúzás speciális három részre tagolt Varga féle oktatását. Témáink voltak még az intonáció dilemmái, a félhangok és tercek játéka különböző hangnemekben az ujjgyakorlatok és a skálák. Kitértünk még olyan oktatási kérdésekre is, mint az előadás, a személyiség formálás vagy a tanár és kezdő tanár feladatai és hozzáállása.

Nagyon fontosnak tartottam az improvizálásról mondottakat. „Ha csak egy féleképpen tudok valamit mondani, akkor nem biztos, hogy az annak a gyereknek jó. A tanítás nagyon érdekes dolog, ahol, valahol a végén improvizálni kell.” Magam is azt gondoltam mindig, hogy a személyes oktatás egyfajta improvizálás, hiszen hiába tervezünk, az óra attól függ, hogy gyakorolt-e a tanuló? Jól gyakorolt-e? Milyen váratlan probléma merül fel? A hangszeritanítás improvizációs jellege szóban is ritkán hangzik el, de Írásban még sehol se láttam.

Nagyszerű megfigyelése volt Stuller Gyulának, mintegy továbbfejlesztése Varga módszerének vagy további magyarázatként használható, hogy „egyszerre le kell rakni

legalább két ujjat, de az az igazság, amire rájöttem, erről nem beszélnek, hogy az ujjak, amik ott vannak mögötte, de nem játszanak még, azt nem nyomom olyan erősen.”

Hihetetlenül újszerű megfigyelése és frappáns meghatározása a kisszekundok intonációjával kapcsolatban, hogy „Van egy nagyon egyszerű szabály. Ha ugyanaz a neve a hangnak módosítva, például F - Fisz, akkor azt nem szabad túl közel rakni. Ha más neve van a hangoknak, például Fisz – G akkor nagyon közel kell tenni.” Ezt mindenkinek tudnia kellene.

Az interjú során világosan látszott, milyen fontos számára az a szemléletmód, hogy „Az a baj, amikor valaki kijelenti, hogy ez így volt. Lehet, hogy valaki úgy játszott, de nem azt jelenti, hogy mindenki.” Ezzel figyelmeztet, hogy általában óvakodjunk a kategorikus kijelentésektől. Úgy a múlttal, mint a különböző technikai kérdésekkel kapcsolatban. Mindig meg kell vizsgálni a körülményeket, a feltételeket, mert a kijelentések bizonyos helyzetekben, és összefüggésben lehetnek igazak.

Nagyra értékeltem azt a meglátását is, hogy „Nem lehet mindenkit ugyanúgy tanítani, mert nem ugyanarra van szüksége.” Ez is megerősíti azt a véleményem, hogy az oktatásban nincs egyedül üdvözítő módszer. Minden tanár más egyéniség és minden tanulónak mások a motivációik, a céljaik, nem beszélve a szociális háttérükről, ami szintén különböző.

Miközben fejből tudjuk idézni Varga Tibor különböző értékes mondását, tanításunkban a módszeréhez hozzáadjuk saját ötleteinket, személyiségünket is. Pont ugyanúgy nem lehet tanítani, mert minden ember más és más életutat jár be. Megállapíthatom, hogy hasonló hatással volt az interjúalanyomra és rám is a Varga Tibor személyisége és a tanítási módszere. Mindkettőnk örömeire szolgált, hogy életünk legfontosabb témájában ilyen mélyreható beszélgetést tudtunk folytatni.

Összegzés

Az oktatásról szóló tanulmányok általában vagy inkább az elméleti vagy a gyakorlati irányba mutatnak. A hegedülés eléggé gyakorlati tevékenység, de mint látható, ebben is vannak ideológiai különbségek, mint például párnával vagy a nélkül, fekvő hagyott ujjak vagy nem, különböző típusú és koncepciójú ujj és fejlesztő gyakorlatok, különböző élet célkitűzések stb. Magam inkább a gyakorlati, konkrét kérdéseket és válaszokat preferálok. A tanulmányomban utaltam a legkorábbi szakirodalmakra. Alapvető részletekben hasonlítottam össze különböző korok és iskolák álláspontjait Varga Tibor véleményével és módszerével. Részletesen ismertettem a francia, német és magyar hegedűiskolák képviselőit és elgondolásaikat. Még modern amerikai szerzőkét is. Mindazokét, akik hozzájárultak a hegedülés és a hegedűoktatás fejlődéséhez. Minden szakirodalom bizonyos koncepció mentén

fejt ki álláspontját. Így én is. Ebben a tanulmányban sok olyan részletet írtam le, amik tapasztalataim szerint fontosak, de máshol még nem írtak le és nem jelent meg. Például az álltartó helytelen használatának egészségügyi következményei, a kulcscsont kérdése, az ujjak pontos húrra helyezésének módja, kezdők fekvésváltás oktatása, az önbizalom építése, mint cél, a szavak ereje, a példamutatás. A legfontosabb részletek a Varga Tibortól erednek, a hegedű oktatás megújítójától. Eddig két megjelenést találtam a Varga Tibor módszerről. Terjedelmi okok miatt módszeréről csak néhány részlet jelent meg Samuel Applebaum *The Way They Play* című könyvében. A másik tanulmány Varga életének utolsó évében nála tanult ausztrál hegedűstől, Katherine Lukeytól jelent meg. Mindkét tanulmány angolul hozzáférhető, így talán ez a magyar nyelvű dolgozat hiánypótló lehet a magyar közegben. Lukey tanulmánya az oktatásnak egy pszichés fejlődési ívét próbálja a történelmi hegedűiskolákon keresztül fölrajzolni. Én ezt a vonalat nem láttam bizonyíthatónak. Hiszen visszanézve, a régi idők és a közelmúlt nagy hegedűsei és oktatói hasonló gondolatokra jutottak pszichológiai kérdésekben is, mint a ma embere. Gyakran kétszáz évvel korábról is találunk ma is érvényes elképzeléseket, ahogy a tanulmányban jeleztem. Sokan azt gondolják, hogy ma minden kornál okosabbak vagyunk, de a régi irományokat tanulmányozva kiderül, hogy ez nem így van.

Azok a tanulók, akik a Vargánál tanulhattak, egész életükben talán sok száz növendéknek adhatták tovább módszerét és gondolatait. Sok tanítványa a világban és én is a magam lehetőségein belül Finnországban és Magyarországon. Ez a tanulmány, hasonló kezdeményezést indíthat, mint a „Hubay Jenő hegedűtanítási módszere” című könyv, ahol a tanítványok írásaiból gyűjtötték össze a mester gondolatait. Ez a módszer talán működne a Varga Tibor esetében is. Nehezítő tényező, hogy nem Magyarországon élt, ezért külföldön kellene megkeresni volt tanítványait, hogy egy-egy írással örökítsék meg Varga emlékét, amit könyvbe rendezve lehetne kiadni. Sajnálatos, hogy nincs Magyarországon olyan jelentős hegedűs, aki nála tanult volna és mintegy a személyiségével adná tovább az ő szellemiségét. Mint a példa mutatja, aki tovább adhatná, Stuller Gyula sem Magyarországon él. Fontos lenne, hogy a világiárvány után alkalmat kellene teremteni, hogy ha rövid időkre is, de rendszeresen Magyarországra jöjjön és tanítsa a következő generációkat. A módszer csak olyan értelemben tovább fejleszhető, ahogy mindenki, aki kapcsolatba került vele, a saját személyiségén átszűrve hozzáadja a saját egyéniségét, de Varga Tibor utánozhatatlan volt.

Megállapíthatjuk, hogy Varga Tibor volt minden idők egyik legnagyobb hegedűse. Virtuozitását már tizennégy évesen készült lemezei bizonyítják. A legnagyobb karmesterekkel és zenekarokkal játszott. Ami megkülönböztette másoktól, hogy immunis volt korunk zenei

világának bajától, ahol a főcél a hírnév, az elismertség, a lehető legtöbb pénzkereset, az ő idejében a „best-seller” lemezek és a nyilvánosság. Ezt főleg amerikai hegedűsöknél lehetett tapasztalni. Saját bevallása szerint „Az úgynevezett karrier, mint presztizs, üzleti alapon működik, és annak megvannak a saját törvényei. Ezzel nem akarom ezt leszólni, de az egy egészen más világ, ami – őszintén mondom – engem soha nem érdekelt. Anyagilag mindig volt anyyim, hogy meg tudjak élni. Nekem mindig az volt a legnagyobb örömöm, hogy zeneileg megvalósíthattam azokat a zenéket, amik engem érdekelték. Játszani érdekesebb, mint eladni.”¹⁵⁶ „Szeretek a zenéért élni nem a karrierért”¹⁵⁷ Mint hegedűs nem tartotta magát tévedhetetlennek. Ez mutatja emberi nagyságát, pedig rendkívüli, lenyűgöző technikája volt, gyönyörű vibrátója, egyedi hangszíne, és eredeti mély értelmű dallamformálása. Egy zenekritikus véleménye szerint „meg vagyok győződve, hogy sokan végtelenül hálásak neki, mert megmutatta mi az igazi zene.” Vargának volt egy hihetetlen szenvedélyes lelkülete, ami átjött minden lemez felvételen és inspirálta a tanulóit és mindazokat, akik meghallgatták és meg fogják hallgatni. Habár nem volt olyan híres a világban, mint sok más hegedűs, a zenei hagyatéka olyan kiemelkedő, hogy mindenképp a hegedűsök arany korszakának¹⁵⁸ művészei közt kell emlegetni.

Tanításában több egyedi meghatározó tényező volt. A párna nélküli játék és technika, Az ujjak együtt lerakása, a háromféle fekvésváltás, és az izomfejlesztő gyakorlatok. A vonóhúzás tagolása három részre szintén világ újdonság. Hangsúlyozta a zene technikai megalapozását, valamint a hangszer nélküli gyakorlást a zenei elképzelés elsődlegességét a magvalósítással szemben. Felsőbbrendű képessége volt a zene felépítésének elemzésére, megértésére. Így tudta megtalálni a kulcsot a XX. századi zeneművekhez is. Tanítása közben, amikor beszélt mindig úgy éreztem, hogy sok nyelven beszél, de magyar logikával gondolkodik. Nem mondott közhelyeket vagy felszínes dolgokat. Helyette bölcsességeket. Más témákban is voltak fontos meglátásai. Például, hogy „Egy új hegedűn tisztán kell játszani, mert a hanghullámok hatására bizonyos helyeken megkeményedik a fa és fontos, hogy a tiszta játéktól a megfelelő helyen keményedjen meg.”¹⁵⁹ Számomra az is fontos tanács volt, amikor, nem tudom, hogy került szóba, de azt mondta, hogy „a szekták nem mások, mint üzleti vállalkozások.”¹⁶⁰ Egyszer elmagyarázta a színeképelemzés lényegét is. Ebből látszik, hogy érdeklődése és világlátása sok mindenre kiterjedt és a mögöttes okokat,

156 Varga B. A.: Varga Tibor riport Magyar Rádió (1980 november) 10.

157 Samuel & Sada Applebaum: The Way They Play (1981) book 10 204.

158 Hegedűsök arany korszaka a XX. század középső harmada. Olyan hegedűsök között lehet említeni, mint Heifetz, Milstein, Ojsztrah, Stern, Perlman, Menuhin, Szeryng, Ricci

159 Saját jegyzet

160 Saját jegyzet

nemcsak a zenében látta meg. Minden szavának jelentése volt és oda kellett figyelni rá. Mágnesesen vonzó vibrálóan sugárzó sokat mosolygó egyéniség volt. Életre szóló hatást gyakorolt tanítványaira. Sajnálhatjuk, hogy a kommunizmus miatt el kellett mennie Magyarországról, hogy szabad művészeletet élhessen. 1980-ban térhetett vissza először Budapestre. Koncertet adott a Vigadóban és kurzust tartott a Zeneakadémián. Sajnos nem tudott olyan nagy hatással lenni a magyar fiatalokra, mintha itt élt volna. Mint az interjúból is kiderült a tanítása a XXI. században is érvényes és meghatározó. Tanításának eredményességét bizonyítja számtalan tanítványa szerte Európában és a világon. A mi feladatunk, akik ismerték, hogy módszerét, gondolatait az emlékezetben megtartsuk és továbbadjuk a következő nemzedéknek. Ahogy Ő mondta:

„A fő oknak, amiért egy hangszeren játszunk, a hangszer szeretetének kell lennie”¹⁶¹

Felhasznált irodalom

- Auer, Leopold 1980 *Violin Playing As I Teach It*. Dover Publications, Inc. New York.
- Applebaum, Samuel & Sada 1972. *The Way They Play*. Illustrated Discussions with Famous Artists and Teachers. Paganiniana Publication, Inc. New. Jersey. book 1.
- Applebaum, Samuel & Henry Roth 1981. *The Way They Play*. Illustrated Discussions with Famous Artists and Teachers. Paganiniana Publication, Inc. New Jersey. book 10.
- Farga, Francz 1969. *Violins and Violinists*. Published: Barrie Books Ltd. London.
- Flesch, Carl 2000. *The Art of Violin Playing*. Boosey and Hawks 1.- 2. Lomdon.
- Flesch, Carl 1911. *Basic Studies (Urstudien)*. Carl Fischer, Inc. Nem York.
- Flesch, Carl 1953. *Das skalensystem*. Verlag von Ries és Erler / Berlin.
- Galamian, Ivan 1978. *A hegedűjáték és tanítás alapja*. Zeneműkiadó. Budapest.
- Geminiani, Francesco 1751. *The Art of Playing on the Violin*. London.
- Gerle Róbert 1987. *A hegedűgyakorlás művészete*. Zeneműkiadó. Budapest.
- Green, Barry – W. Timothy Gallwey 1987. *The Inner Game of Music*. Pan Books Ltd. London.
- Halmi Ferenc – Zipernovszky Mária 1976. *Hubay Jenő*. Zeneműkiadó. Budapest.
- Kreutzer, Rodolphe 1908. *42 Gyakorlat*. Harmonia Első hazai zongoragyár. Budapest. Hubay kiadás
- Mozart, Leopold 1922. *Violinschule*. Verlag Carl & Stephenson. Wien.

¹⁶¹ Samuel Applebaum & Henry Roth, *The Way They Play* (1981) book 10 196.

- Rakos Miklós 1995. *Auer Lipót*. VÁR UCCA TIZENHÉT negyedévkönyv III. évf. 1. szám 1.
- Ráth-Véghné Zipernovszky Mária 1942. *Hubay Jenő hegedűtanítási módszere*. Dr. Vajna és Bokor. Budapest.
- Ruggiero Ricci 1988. *Left-Hand Violin Technique*. G.Schirmer, Inc. Milwaukee.
- Schönberg, Arnold 1974. *Levelei*. Zeneműkiadó. Budapest.
- Sevcik, Otakar 1951. *Schule der Violintechnik Op. 1*. Breitkopf @ Hartel Musikverlag. Leipzig.
- Szigeti József 1974. *A hegedűről*. Zeneműkiadó. Budapest.
- Varga Bálint András 1980. november. *Varga Tibor riport*. Magyar Rádió. saját jegyzet.
- Varga Tibor *Le Violon*. jegyzet, gyakorlat gyűjtemény
- Varga Tibor *Tonleitern Sammlung*. jegyzet, skála gyűjtemény
- Lukey, Katherine 2011. „*Damon or Philosopher: The artist and teacher Tibor Varga*”
2021.03.03.
- Dr. Sárosi György 2013.4.21. *A testtartás és a hegedűtartás meghatározó kérdései*
<https://www.parlando.hu/2013/2013-4/2013-4-21-Sarosi.htm> 2021.03.30.
- Schueneman, Bruce R. 2004 január. *The French Violin School: From Viotti to Beriot*
https://www.researchgate.net/publication/236822814_The_French_Violin_School_From_Viotti_to_Beriot 2021.03.20.
- Blomm, Philip 2003 október 28. *The Guardian Tibor Varga*.
<https://www.theguardian.com/news/2003/oct/28/guardianobituaries.artsobituaries>
2021.03.09.

Melléklet

1.

Mélyinterjú Stuller Gyulával a Varga Tibor féle hegedűtanítási módszerről. 2021.03.13.-án

Stuller Gyula 1962-ben született Budapesten. 1986-ban megnyerte a 20. Sioni Varga Tibor hegedűversenyt. Ezután három évig Varga asszisztense lett. Jelenleg a Svájc-i Sionban Varga Tibor helyén tanít és a Lausanne-i kamarazenekar koncertmestere.

Korábbi ismeretség miatt a beszélgetést tegeződve folytattuk le.

B.T. - A Varga Tibor fesztivál, a verseny, ezek az intézmények, amik a nevét viselték, működnek-e még?

S. GY. - Igen. 2003 óta megváltozott a neve, most Sion fesztiválnak hívják, de ez tulajdonképpen annak a folytatása. Eredetileg Gilbert162 fia tüdőbetegsége miatt költözött ide a Varga. Sion egy kelet-nyugati irányú völgyben fekszik, és sajátos mikroklímája van. Északról vannak a Berni Alpok, ami miatt sose fúj az északi szél. Az 1000 - 1500 méter magas hegyoldalon Sion felé tüdőszanatóriumok vannak és állandóan süt a nap. Gilbert fia idővel meggyógyult, de amikor ideköltöztek itt nem volt semmi. 1964-ben megalapította a Sion-i nyári fesztivált, a kurzusokat és 1967-ben a hegedűversenyt. Mindez egyre nagyobb lett. Ez volt benne a fantasztikus ez a három dolog együtt, ami nagyon híressé tette ezt a kis várost. Közel 40 éven keresztül csinálta. Ezt nagyon szeretik a városban. A versenyének a neve megmaradt. Még mindig van Varga Tibor hegedűverseny Sionban, mint azelőtt. Most a Pavel Vernyikov a fesztivál zeneigazgatója ő szervezi a versenyt is. Vernyikov még az Ojsztrahtól163 tanult meg a Sznitkovszkijtől is.164

B.T. - A Varga Tibor élete utolsó évében miért költözött Grazba?

S. GY. - Az új fesztivál elnökkel támadt nézeteltérése.

B.T. - Hogy kerültél kapcsolatba a Varga Tiborral? Ismerted-e személyesen mielőtt megnyerted a Varga Tibor hegedűversenyt, vagy csak utána ismerted meg közelebbről?

162 Gilbert Varga (1952 London-) világszerte ismert karmester

163 David Ojsztrah (1908 Odessa-1974 Amsterdam) Orosz hegedűs. A XX. sz. egyik legnagyobb hegedűművésze Varga Tibor barátja.

164 164 Szemjon Sznitkovszkij (1933 – 1981) Orosz nemzetközi hírnévű hegedűs és tanár David Ojsztrah növendéke, később asszisztense.

S. GY. - Úgy kerültem vele kapcsolatba, hogy a Sioni Varga Tibor hegedűverseny előtt egy hónappal Flesch verseny volt Londonban, amin részt vettem és ott volt ő zsűritag. A verseny után odamentem köszönni neki, hogy megismerjem. Nagyon kedves volt és azt mondta mindenképpen menjek az ő versenyére is. Be voltam nevezve, csak nem voltam biztos benne, hogy elmegyek. Így, hogy rábeszélte, elmentem. Amikor megkaptam a díjat, akkor úgy volt, hogy elmentem volna Salzburgba tanulni a Végh Sándorhoz. Már megvolt az ösztöndíjam. Két héttel a verseny után kezdődött volna a tanév és lebeszélte róla. Mondta, hogy maradjak nála. A tervei már megvoltak a fejében. 1986 nyara volt és 87 januárjában nyitotta meg az iskoláját Sionban. Tudta, hogy mit fog csinálni és kellett neki valaki, így pont kapóra jöttem. A verseny után ott voltam két hétig Sionban, nem volt kurzus, egyedül voltam, ő otthon volt, dolgozott valamin és minden nap adott nekem órát. Elmagyarázta a módszerét. Az alapokat. Napi másfél órás órák minden nap. Elég sok mindent el tudott mondani. Gyakoroltam, mutattam neki, azt mondta jó, tovább. Aztán amikor az asszisztense lettem, hallgattam az óráit három évig. Neki volt akkor 30 növendéke és két asszisztense. Volt 10 éves növendéke is. A legnagyobbak 15 év körüliek voltak. Én 24 voltam és már öregnek számítottam.

B.T. - Ezek szerint a verseny után már egyenrangú félként kezelte téged.

S. GY. - Mindig nagy tisztelettel beszélt hozzám. Engem Stuller Úrnak szólított. Mindig mondta, hogy melyik gyereknél mire kell vigyáznom, mire figyeljek. Amikor tanított és hallgattam, mindig ült bent 4-5 diák, mint a Hubaynál mert a másik nézéséből, hallgatásából is lehetett tanulni. Néha fölteszt egy kérdést, hogy „na, most mit kellene mondani Stuller Úr?” Stresszben voltam ott mindenki előtt. Az volt az érdekes, hogy nála sohasem tudtam előre kitalálni, hogy mit fog mondani. Mikor a növendék játszott és gondolkoztam, hogy mit fog mondani. Elképzeltem, hogy ezt vagy azt, és mindig mást mondott. Ez volt benne az érdekes, hogy ő mindig meglepte a növendékeit. Nem csak úgy ismételte magát. A tanításban a másik nehéz dolog. Ezért nincsenek csodagyerek tanárok, mert minden növendék más, és mindenkit máshogy kell egy kicsit tanítani. Ha csak egy féleképpen tudok valamit mondani, akkor nem biztos, hogy az annak a gyerekek jó. A tanítás nagyon érdekes dolog ahol, valahol a végén improvizálni kell. Kell egy jó szakember, hogy mit kell csinálni, de utána érezni kell. Ebben a Varga nagyon jó volt, ezt nagyon tudta. Mondta is nekem, hogy „a probléma a tanítással, hogy azok, akik tanítanak, de nem jól, az nem azért van, mert rosszakat mondanak, hanem azért, mert rosszkor. Nem akkor mondják, amikor kell. Épp akkor mást kellene mondani, habár jót mondott.” Ez a nehéz. Ezt mondta nekem mindig, hogy „amikor tanítunk, nem az a kérdés, hogy én milyen sokat tudok, hanem, hogy mire van szüksége a

gyereknek.” Ebben volt ő nagy. „Vannak okos tanárok, akik mindent elmondanak a gyereknek egyszerre. A gyerek pedig nem tudja, hogy most ebből mi kell neki.”

B.T. - Tapasztalatod szerint mitől függ, hogy mikor mondasz mit?

S. GY. - Ez a nehéz kiválasztani, hogy mit mondjunk, vagy sőt, mit ne mondjunk. Ez még nehezebb. Látom, hogy ez sem jó az sem jó, de nem mondani. Azt mondta „kiválasztani egyszerű. kezdjük ott, ahol a legrosszabb.” Elkezdjük javítani ott ahol a legnagyobb a baj. Ha kisebb baj van, azzal ne foglalkozzunk, amíg a nagyobb dolog nincs rendben. Azt mondta. „Ha van egy kis tüske az ujjában, de a torka véres, nem a tuskével kell elkezdni foglalkozni.”

B.T. - Voltak-e olyan dolgok, amiket a tanácsai hatására megváltoztattál?

S. GY. - Teljesen. Igen, mert ő párna nélkül játszott. A párnát el kellett dobni.

B.T. - Javaslod-e a párna nélküli játékot?

S. GY. - Javaslom annyiból, hogy kipróbálni. Mert más az érzet. A bal kéz hüvelykujj tartása a fontos. Ha a hüvelykujjon rajta van a hegedű, és nincs párna, nem húzzuk föl a vállunkat, mert az maradjon lent, és a kulcscontra rakjuk a hegedűt, és így tartja valaki, akkor egy olyan érzetet talál meg a hangszer és a vonó között, amit párnával, ha megfogom fejjel nem. Párnával a jobb kézben nem ugyanaz az érzés, mintha a két kéz összedolgozik. Ez volt a Varga Tibor meg általában a jó hegedűsöknek a módszere a kontaktus a két kéz között. Ez egy alap dolog. Ezt párna nélkül jobban meg lehet érezni.

B.T. - Most te párnával játszol vagy a nélkül?

S. GY. - Most párnával játszom, mert az ő módszere nagyon jó, de ez olyan, mint az élsportoló, akinek edzésben kell lenni. Ha valaki zenekarban játszik tudja, hogy ott nem lehet olyan helyzetben ülni, mert a szomszédnak is látni kell a kottát. Amikor elkezdtem játszani a zenekarban, akkor problémáim voltak és visszatettem a párnát. Tudok játszani párna nélkül, de sokkal fárasztóbb. Azt mondom, hogy aki szólista és párna nélkül játszik annak nagyon jó, mert ő csak azt csinálja. Aki zenekarban játszik és egy operát kell végigjátszania párna nélkül, azt nem ajánlom.

B.T. - Kipróbálás után visszaveszik-e a párnát a tanítványaid?

S. GY. - Hozzám nem a picik jönnek, hanem azok, akik már évek óta játszanak. Nekik ez új sokszor. Attól függ, hogy kinek milyen az alkata. Van, aki rájön, hogy a párnája túl magas volt. Ezt mindenkinek magának kell megtalálnia, hogy mivel érzi jól magát. Szerintem nem lehet mindenkinek ugyanúgy. Ha megnézzük például a Varga Tibort, rövid nyaka volt nem is

volt hely odarakni egy párnát, nem is tudta volna odarakni, ha akarta volna se. A Sternnek¹⁶⁵ Perlmannak,¹⁶⁶ Zukermannak¹⁶⁷ pedig be volt varrva a frakkjába a szivacs. Mindenkinek meg kell találni a megfelelőt. Mert mindenki attól fél, hogy kicsúszik a hegedű, - végül is. Csak nem beszélünk erről. Ez ilyen tabu téma. A másik pedig az álltartó. Ha csúszik, hiába párna vagy nem párna. az egy másik probléma.

B.T. - Varga Tibor féle álltartót használasz?

S. GY. - Azt használtam, de most van egy másik, amit Japánban találtam. Ott van egy Japán hegedűs, aki kifejlesztette. Nincs ilyen nagy lapja csak egy ilyen pici pereme. Az pont bemegy az állcsont alá hosszabban. Odateszem, és akkor nekem beakad. Nem tud csúszni, akár hogy izzadok, mert nincs min csúszni. Ezt másfél- két éve találtam Japánban, azóta nem csúszkál semmi, és a hangszerem is jobban szól, mert szabadon jön ki a hang.

B.T. - Átmegy a húrtartó fölött vagy a baloldalon van?

S. GY. - Nem megy át, a baloldalon van, de egy kis része a húrtartó fölé nyúlik.

B.T. - Volt más dolog is, amiben változtattál? Balkéz technikában például?

S. GY. - A bal kézben, hogy a hegedűt a hüvelykujj tartja, annak az, az előnye, hogy akkor a vonóval direkt kapcsolatban van a jobb és bal kéz. Nekem ezt nagyon jól elmagyarázta, hogy ez hogy működik ez a kapcsolat. Ellentámasz van, és akkor nem kell szorítani a nyakkal, csak rá kell ejteni a fejet, hogy a hegedű ne csússzon el. Másik előnye, hogy ha leteszed a többi ujjadat, akkor érzed a hüvelykujjal szemben, hogy mennyire nyomtad le. Nagyon finoman lehet érezni. A hüvelykujj második percénél érinti az ujj a hegedűnyakat. A növendékeimnek mutatom, hogy ezt nemcsak én csinálom így, nézzék meg a Jasha Heifetzet¹⁶⁸, ő is pont így csinálja. Nekem a Varga mondta, hogy a Heifetzet utánozta le. Mert az az Auer¹⁶⁹ iskola, de a fiatalabbak közül a Maxim Vengerov¹⁷⁰ is pont így játszik. Vannak példák, akiket meg lehet nézni. Azért jobb a hüvelykujj második ujjpercénél tartani a hegedűt, mert onnan nem tud lejjebb csúszni a hegedű. Ha megnézed a népzeneészeket vagy a cigányzeneészeket, ők mind így játszanak és az jó.

B.T. - Mi a véleményed az ujjak fekvé hágyásáról, és együtt letevéséről?

¹⁶⁵ Isaac Stern (1920 Lengyelország – 2001 Manhattan) világhírű amerikai hegedűs

¹⁶⁶ Itzhak Perlman (1845 Tel-Aviv) világhírű amerikai hegedűs

¹⁶⁷ Pinchas Zukerman (1948 Tel-Aviv) világhírű amerikai hegedűs

¹⁶⁸ Jasha Heifetz (1901 Vilna -1987 Los Angeles) orosz - amerikai hegedűs a XX. sz. legismertebb hegedűse.

Auer Lipót tanítványa

¹⁶⁹ Auer Lipót (1845 Veszprém – 1930 Loschwitz (Drezda) világhírű magyar hegedűs és pedagógus

¹⁷⁰ Maxim Vengerov (1974 Novoszibirszk) világhírű orosz hegedűs

S. GY. - Amikor fölfelé megyünk, amikor már nincs szükség az ujjunkra 1,2,3,4 akkor az 1.2, már megy a következő hang felé. Egy skálában rögtön áteszem a másik húrra. Viszont amikor lefelé jön a skála, akkor érdekes, mert ha 4. ujjról 3.-ra megyünk, akkor a 3.-nak már ott kell lenni, hogy amikor a 4.-et fölemelem, ott legyen. Ezt mondta nekem a Varga Tibor, hogy „az ellenkező mozdulat, mint a zongorán, hogy amikor lerakom az ujjam, följön a másik, ez a hegedülésben nincs.” Akkor egyszerre le kell rakni legalább két ujjat, de az az igazság, amire rájöttem, erről nem beszélnek, hogy az ujjak, amik ott vannak mögötte, de nem játszanak még, azt nem nyomom olyan erősen. Azt az ujjam nyomom jobban, amelyik szól. Ha például a négy ujjamat leraktam egyszerre, az elsőt nem fogom annyira nyomni, mert az megmerevíti. Ami a lényeg, hogy amikor nem játszunk, a hangközöket elő tudjuk készíteni a levegőben. Az, hogy ilyen harmonikaszerűen működik a kezünk, azt lehet látni a Varga Tibornál. Amikor játszik lehet tudni, hogy milyen hangközöt fog játszani. Előkészítette a levegőben és csak le kell esnie az ujjnak. Ez az előkészítés az egésznek az alapja. Ott kell lenni az ujjnak a húr fölött, hogy ne kelljen minden hangnál forgatni a kezünket, hogy keressük a hangokat. Ha előkészítjük az ujjunkat, tisztábban lehet játszani, mint ha csak úgy össze-vissza játszik valaki az ujjával. Lehet, hogy olyan zseni valaki, hogy össze-vissza is tudja, de a nagyok általában előkészítették és azért játszottak olyan tisztán. Nincs az a mozgás, hogy leteszi az ujját, utána hátra kapja. Ehhez izom kell, hogy ott maradjon az ujj, a kezünk. Ez fárasztó. Ez az edzés kérdése. Ezért kell gyakorolni, akkor úgy marad a kéz, mert ott van az izom. Ha valaki nem gyakorol, visszaszokik a kar a természetes helyzetébe. Ebben a helyzetben meg nem lehet hegedülni.

B.T. - Szerinted inkább ujjhegyen vagy ujjbegyen jobb játszani?

S. GY. - Attól függ. Ha gyors pergő rész van, állítottabb ujjal játszunk. Trillát például nem lehet lapos ujjal. Minél inkább állított ujjal kell játszani. Ha cantilena¹⁷¹ szerű, éneklő részt játszunk, akkor laposabb ujjakkal jobb, mert sokkal melegebb a hang. Az ujjszög fontos. A vibrato¹⁷² miatt az utolsó ujjperc rugalmas, ne merev legyen.

B.T. - Hogy tanítod a vibrátót? Egy laposabb szögből előre kell lendíteni vagy inkább hátrafelé?

S. GY. - Hol erre, hol arra. A vibrátónál a hangmagasság följebb megy, lejjebb megy. A fülünk a hullámnak a tetejét összeköti, és azt fogjuk hallani, mint főhang, intonáció szempontjából. Ha jó helyre leraktam az ujjam s fölfelé vibrálok, akkor lehet, hogy kicsit

¹⁷¹ cantilena = éneklő jellegű zenerészlet

¹⁷² vibrato = zenei effektus, a hangmagasság gyors le-fel változása, hangdúsítás

magas lesz, ha hátrafelé akkor lejjebb megy. A Varga Tibornál attól függött, hogy milyen harmóniában, milyen hangot játszott. Az intonációja nagyon eszpresszív¹⁷³ volt. Néha direkt alacsonyabban játszott, hogy sötétebb legyen a hang, néha meg kicsit följebb. A szeptimet följebb játszotta, hogy az alaphanghoz közel legyen. Nem temperálta, mint a zongora. Azzal, hogy merre vibrálsz, lehet színezní a hangot, hogy mélyebbre akarod vagy följebb.

B.T. - A Varga tanította a különböző vibrátókat? Tanítod ezeket?

S. GY. - Igen, ha nem gyakorolják, valakinek csak egy féle vibrátója van, vagy még az se jó az baj. Nagyon fontos, hogy csuklóból is mozogjon a vibrátó, mert ez sok energiát megspórol. Néha karral szebb a vibrátó. Ujjvibrátó akkor kell, ha valamit nagyon halkán játszunk és kevés kell. A vibrátó a hangnak a része. Ha valaki a G húron forte játszik pici vibrátóval, az nem passzol, szélesebb kell. Egy romantikus műben szélesebb, gyorsabb kell. Ha valaki pianissimóban játszik és ugyanilyen szélesen vibrál az kibírhatatlan.

B.T. - Pianoban lassabban is vibrálsz, vagy csak kisebb mozgással?

S. GY. - Egy lassú tételben nem mindig vibrálok gyorsan. Attól függ, hogy egy kifejezés teli frázist kell-e játszani. A crescendo is bal kézzel, lassabb vibrátóval indul. A piano forte az egy kifejezésváltás, nemcsak egy hangmennyiség és más vibrátóval kell játszani.

B.T. - Felsőbb fekvésekben persze kisebbeket kell vibrálni, mert közelebb vannak a hangok egymáshoz.

S. GY. - Az is igaz. A másik probléma, ha felső fekvésbe megyünk, mindig a dallam teteje, az 3. vagy 4. ujjra esik. Túl nagy a különbség. Azt kellene a legjobban megvibrálni és azok vannak a legkevésbé. Az 1. 2. ujjal az nagyszerűen megy. Még a harmadik fekvésben is, aztán fölme gyünk a 7. 8. fekvésbe és ott már nem is vibrálnak. A probléma, hogy nem jó helyzetben van a karjuk. Amikor mész föl ki kell kerülni a hangszert, akkor a karnak a súlya benne van a 4. ujjban, akkor nem az ujjat fárasztom, hanem csak rátámaszkodom a hangszeren keresztül a kulcscontra. A hüvelykujj és a kis ujj együtt tart. Mint egy arasz két végpontja. Ha valaki a tenyerét megtámasztja a hegedűn, akkor nem tud vibrálni. A legtöbben meg nagyon behúzzák a könyöküket. Pedig az alkarnak kell fönt is befordulnia.

B.T. - Hogy tanította a Varga Tibor a vonófogást, Milyen emléked van erről?

S. GY. - Volt az Auer féle régi orosz iskola, ahol a vonót szinte – ahogy a Heifetznél látszik, - a második ízülettel érintette a mutatóujját a vonóhoz. A francia vonófogás pont a másik irányba, inkább az ujj vége felé az első ízületnél ér a vonóhoz, de aztán már nem nagyon játszottak úgy. Azzal nagyon finom hangot lehetett játszani, de nem volt annyi súly benne. Az

¹⁷³ eszpresszív = erőteljes kifejezés

Ojsztrah féle fogás közepén volt, (az első és második ízület között a második ujjpercen), amiben benne van a rugalmasság, de az erő is. Ez a lényege, hogy hol érünk hozzá. Amikor rárakjuk a karsúlyt, az ne legyen fárasztó. Ha nem rakjuk bele a karsúlyt (kar kifordítva), akkor a kéz csak lóg lefelé. Szép hang lehet így, és ez is kell. De amikor befordítjuk és rárakjuk a súlyt, akkor azt meg kell tartani. Akkor nem jó, ha az ujj vége ér a vonóhoz. Azt lehet látni a Varga Tibornál, ő azt a modern fogást használta, mint az Ojsztrah. A második ujjpercen támaszkodott. A lényeg, hogy a három ujjat (mutató, középső, gyűrűs) ahogy húzod magad felé, odatapad a kápához. Mintha az ujjaddal húznád fölfelé is és lefelé is. A Varga nekem elmagyarázta, hogy „nyolcszögű a vonónak a vége. Nem a legfelsőre kell rátenni a kis ujjat, mert amikor elfordítod (döntöd) a vonót, lecsúszik. Hanem a 7. lapjára, és amikor befordítjuk a vonót, még mindig rajta marad,” és ebben abszolút igaza van, mert akkor valóban nem csúszik le. (Mintha két oldalról a gyűrűs ujj és a kisujj közé lenne befogva a vonó.) A vonó a hüvelykujjon nyugszik és a gyűrűs és kisujj egyensúlyozza. Azzal tartjuk a kápánál, mert különben leesne a vonó. A másik két ujj csak rajta van a vonón. Az akkordjátéknál a kápánál átengedjük a kis ujjal a G- húrra a vonót és akkor nem kell egész karral hűrt váltani. Az ujjaknak funkciója van. Amikor a fényképen a Varga Tibornak egyenes a kisujja, akkor fölfelé húzza a vonót, amikor behajlította a kisujját akkor lefelé húzta. Az Ojsztrah és az Auer teljesen más technika. Az Ojsztrahnak háromszor akkora hangja volt, mint a Heifetznek, de más volt a hang elképzelése. Érdekes, hogy mostanában a barokk zenészek fönt fogják a vonót valahol 20 centivel följebb. De biztos ismered a Leopold Mozart könyvét. Mindjárt az első fejezetben van a helyes és helytelen vonófogás. A helytelen az fönt van és a helyes az lent van a kápánál. Ezt 1756-ban adta ki. A Leopold szerint fönt fogni nem jó. Azt mondják, hogy mindent első fekvésben kell játszani és a könyv végén ott vannak a gyakorlatok, a skálák és akkor a nyolcadik fekvésben kezd a G- húron és átmegy négy húron.

B.T. - Vannak benne ellentmondások.

S. GY. - Az a baj, amikor valaki kijelenti, hogy ez így volt. Lehet, hogy valaki úgy játszott, de nem azt jelenti, hogy mindenki.

B.T. - A barokk zenészek mondják, hogy a barokk korban nem vibráltak. Közben a Leopold Mozart leírja, hogy vannak emberek, akik, mint a hülyék minden hangot megvibrálnak, szerinte pedig inkább díszítésnek kellene használni. Tehát bizonyos helyeken.

S. GY. - Pontosan. Persze, a barokk korban is vibráltak.

B.T. - Tanítod-e ahogy a Varga mutatta, hogy a vonóhúzást három szakaszra osztja?

S. GY. - Igen azt tanítom.

B.T. - Ezt Magyarországon senkitől nem láttam. Te sokfelé jártál, láttad-e valahol máshol a világban?

S. GY. - Nem ezt nem. A Varga Tibor magyarázta így nekünk. Azt nem láttam én se sehhol senkitől. Szerintem ez egy nagyon egyszerű gyakorlat. Jól el lehet magyarázni, hogyan működik a felkar, az alkar, meg ez a mozdulat a csúcsnál, hogy egy kicsit előrébb megy a könyök.

B.T. - Azt például sose hallottam senkitől.

S. GY. - Igen, mert attól függ, hogy tartjuk a hegedűt. Ha valaki lent tartja. Még ki sem húzta a vonót és már a csúchhoz ért. Ha tovább húzza, leesik a húrról a vonó. Ha fölteszi a hegedűt, akkor meg ki kell húzni, hogy elérjen a csúcsig. Tehát a hegedűtartás és a vonóhúzás annyira összefügg, hogy a kettőt nem lehet egyiket a másik nélkül tanítani. A vonót nem lehet jó hegedűtartás nélkül tanítani, mert az teljesen értelmetlen.

B.T. - Emlékszel-e, hogy tanította a Varga Tibor a fekvésváltást?

S. GY. - A fekvésváltás van háromféle. Karral, csuklóból vagy pedig csak az ujjakkal. Azt megtalálod a gyakorlatai között.

B.T. - A régi iskolában azt mondták, hogy be kell hozni nagyon a könyököt. A Varga pedig azt mondta „ha a könyökünket behozzuk, úgy elferdülnek az ujjak. Helyette az alkart kell befördíteni.”

S. GY. - Igen a csuklót kell befördíteni, a kar csak a hegedű alatt van. A könyök behozásnak semmi értelme. Abban a régi iskolában annyi igaz van, hogy az É húr és a G húr között valamennyi különbség van csak nem olyan nagy. Jót mondanak ők is csak el van túlozva.

B.T. - A Fenyves Lóránd két pozíciót javasolt. Egyet az É-Á húrnak, egyet a D-G húrnak.

S. GY. - Ő nem túlozta el.

B.T. - Tanított-e valamit a Varga a húrsváltásról? Skálákban fölfelé menet a 4.-et letéve már tenni kell az 1.-öt a következő húrra, hogy sima legyen a húrsváltás.

S. GY. - Természetesen. Az első ujjnak már ott kell lenni a másik húron, amikor a negyedik ujjat játszom. Nem akkor kell lerakni, amikor jön, az már késő.

B.T. - Mit gondolsz, a fekvésváltás sebességéről? Lassan kell gyakorolni vagy gyorsan?

S. GY. - Mind a kettő van. Attól függ, hogy milyen a zenének a tempója. Egy lassú tételben egy gyors fekvésváltás az kilóg. Nem szép. Ott még csúszeni is kell néha. A hirtelen mozdulat csinál egy hangsúlyt. Szünetben néha gyorsan kell váltani, mert, ha lassan csináljuk, nem találjuk meg a hangot. Sok nagy hegedűst láttam és azt tanították, hogy lassú tételben, abban a tempóban kell váltani, ahogy megy. Egy Csajkovszkij hegedűverseny 3. tételében egy ilyen hirtelen futamban gyorsabban kell váltani, mint egy lassú tételben két negyedhang között.

B.T. - Varga azt tanította az intonációról, hogy a kis szekundokat minél közelebb a nagy szekundokat minél távolabb kell játszani.

S. GY. - Még a kis szekundok között is van különbség. Nem úgy játszunk a kis szekundot, mint a zongora temperálva. Van egy nagyon egyszerű szabály. Ha ugyanaz a neve a hangnak módosítva, például F - Fisz, akkor azt nem szabad túl közel rakni. Ha más neve van a hangoknak, például Fisz – G akkor nagyon közel kell tenni. Ez egy egyszerű szabály, de jól lehet alkalmazni. G - dúr hangnemben egy Fisz – G-nél a Fisz magasabb. Érted, hogy mire gondolok.

B.T. - Igen azt szoktam mondani a gyerekeknek, ha ugyanazzal az ujjal játszunk két egymás melletti hangot, mindenki azt hiszi, hogy ha ugyanaz az ujj, akkor egész kicsi a távolság. Éppen hogy egy C- Cisz vagy F –Fisz, ahogy mondtad úgy kell tenni, mintha nagyon messze lennének egymástól.

S. GY. - Én is így gondolom, ahogy te mondd.

B.T. - Ugyanez az intonáció nem igaz, ha hármashangzatok, akkordfelbontások vannak.

S. GY. - Az akkordfelbontásnál ott a nagy terccel van a probléma, mert a felhangoknak a sorrendjében, amikor a terc jön, akkor az a felhang alacsonyabb. Egy G-dúrban a H felhang az nem az a H, mint egy C-dúrban. Sokkal alacsonyabb. Még alacsonyabb, mint a zongora. Ezért van az, hogyha játszunk egy G-dúr hármashangzatot egy akkordban úgy, hogy a H-t első ujjal játszunk az Á húron, akkor az a szext az üres D-hez a G-vel együtt, annak kicsit alacsonyabbnak kell lenni, mintha az üres É-hez egy kvartot játszunk. Ha tiszta kvartot játszol a H-val, az egy kicsit magasabb. G-dúrban nem úgy fog szólni, mint az a természetes felhang, hanem magasabb lesz, mert az É húrnak magasabb. Ezért van, hogy zenekarban, amikor a fúvósoknak van egy akkordjuk, akkor, aki a nagy tercet játssza, annak egy kicsit alacsonyabbra kell intonálnia, mintha egyedül egy skálában játszáná. Egy G-dúrban a H-t nem lehet úgy játszani, mint egy C-dúrban a H-t, mert hamis lesz. A Flesch azt mondta „miért nem lehet igazán tisztán játszani a hegedűn? Azért, mert a négy üres húr meggátol minket benne.” Mert azt nem tudjuk arrébb tolni. Az ott marad mindig, ahova behangoltuk. Nem tudod följebb vagy lejjebb rakni.

B.T. - Szoktad-e tanítani a Varga Tibor ujjgyakorlatait, skáláit, mennyire használod őket?

S. GY. - Használok a gyakorlatait, persze, mert nagyon egyszerűek. A lényegre vannak leegyszerűsítve. Nagyon jól el lehet magyarázni a funkciókat, hogy kell lerakni az ujjakat. Hogy kell tartani a hüvelykujjat, hogy kell fekvést váltani. Az a lényege, hogy „amikor

valami fontos dolog van, ne a hangokkal legyünk elfoglalva, ami komplikált. „ Ezt mondta nekem a Varga Tibor. Ha a technika rendben van, akkor a zenére tudunk koncentrálni. Nem adta ki a gyakorlatait. A felesége kiadta, most drága pénzért fogják majd árulni Ausztriában. De mond meg mindenkinek, ha valaki akarja a Varga Tibor féle gyakorlatokat, akkor ne vegye meg, hanem a lánya a Suzy is mondta, hogy mindenkinek ingyen elküldjük e-mailben a gyakorlatokat. Az ő szellemében. Ebből ő nem akart hasznot húzni. Kérdeztem, hogy miért nem adta ki? Mondta „Már elég kotta van, nem kell több. Nem a hangok a fontosak, amiket leírtam, hanem, hogy hogyan csináljuk.” Ezért, ha most meg fogják venni, de ha nem tudják mire való, akkor lesz nekik egy Varga gyakorlat.

B.T. - Nagyon sok kottát adnak ki magyarázat nélkül, hogy miért és hogyan kell csinálni.

S. GY. - Most ez a divat, de régebben voltak instrukciók. Ha ilyen régi etüdöket veszünk, amiket a 30-as, 40- es 50-es években adtak ki, akkor minden etüdhöz volt leírás, hogy hogyan kell gyakorolni.

B.T. - Milyen céljai voltak a zenekarával? Mit szeretett volna elérni vele?

S. GY. - Fontos célja volt, hogy zeneileg nevelje a fiatalokat. Erre volt alkalmas a zenekara. Nemcsak azért alapította a kamarazenekarát, hogy együtt játszanak, hanem pedagógiai szempontból is. Amikor zenekari próba volt, akkor mindenki ott ült, Ő vezényelt és a zenével foglalkoztak. Így még több növendéknek tudta átadni zenei tudását, elképzelését. Sokat játszottam vele a fesztiválján koncertmesterként. A Detmoldi kamarazenekarában is játszottam vele. Szólót is játszottunk. Mozart: Sinfonia Concertantéját vele játszottam először. Ezek az élmények olyanok, hogy ma is emlékszem, hogy játszotta a kadenciát.... Nagyszerűen brácsázott. Az ilyen élmények zeneileg meghatározóak.

B.T. - Hallottam, amikor a Pauk Györggyel játszotta a Sinfonia Concertantét 1984-ben Finnországban. Az újság kritikák kihozták, hogy a Pauk több mozgással, a Varga mozdulatlanul, de lenyűgözően játszott.

S. GY. - Ezt mondta nekem, „ami nem megy át az ujjainkon, be a húrokba, a hangszerbe, hiába mozgunk, azt nem hallani.”

B.T. - Szerinted léteztek-e, léteznek-e nemzeti alapon iskolák? Francia iskola, orosz iskola? Van-e jelentőségük? Van-e ma amerikai iskola?

S. GY. - Szerintem ez igaz, hogy vannak ezek az iskolák. A különbség az, hogy a régebbi időkben voltak ezek a nagy mesterek, akiknek saját stílusuk volt. Karizmatikus emberek voltak, nagy művészek. Tulajdonképpen a technikájuk a hang elképzelésükhöz meg a

zeneiségükhöz volt alkalmazva. Azért nem szólt ugyanúgy egy francia hegedős vagy pedig egy orosz, mert más volt a zenei elképzelésük. Ahhoz voltak a különböző technikák, például a vonótartásban. A Heifetznél így volt az Ojstrahnál meg úgy volt. Nagyobb hangot akart és egész más volt a hangja az Oistrakhnak mint a Heifetznek vagy a Milsteinnek.¹⁷⁴ Én még hallottam a Milsteint élőben. Neki nem volt olyan nagy hangja, mint a Szeryngnek vagy az Oistrakhnak. Attól függ mi az elképzelés és ahhoz meg kell találni a technikát. A hegedű oktatás központja most Európából elment Amerikába meg Ázsiába. Régen Bécs egy zenei nagyhatalom volt, most nem lehet azt mondani. Németország és Párizs is más volt. Az is nagy különbség, hogy most mindenki mindent meg tud nézni a You Tubon. Például, ha egy magyar hegedős, aki nagyon szépen hegedül, de nincs állandóan a You Tubon, akkor azt nem ismerik. Már Amerikában is meg lehet nézni a zenekarokat, például a New Yorki Filharmónikusokat, de nemcsak ott. Általában nők vannak a zenekarokban és 70 %-ban koreai származásúak vagy kínaiak. Volt egy francia növendékem, aki elment a Manhattan schoolba tanulni New Yorkba egy Kanadai tanárnővel. Kérdeztem, hogy milyen az osztály? 26-an vannak, abból 23 koreai, van egy francia, egy Kazahsztánból meg egy olasz.

B.T. - Tudsz olyat mondani, hogy bizonyos iskoláknak mi a jellegzetességük? Miről ismerhetők fel?

S. GY. - Ami a Varga Tibor iskolájának a jellegzetessége, hogy a bal kezét mennyire tudatosan használta együtt a hüvelykujját a többi ujjával. Ez volt nekem egy különbség az ő iskolája és mások között. Az orosz iskola, amit a Zakhar Bron¹⁷⁵ tanít az ugyanez. Vagy itt van a Pável Vernyikov, aki ugyanígy játszik és azt mondta „tulajdonképpen csak két iskola van. A jó meg a rossz.” Meg lehet nézni a Zukermant¹⁷⁶. Kicsit másképp játszik a vonóval, de hát neki más az elképzelése kicsit a hangról. Szerintem a dolog lényege, hogy megértjük, hogy működik ez a hangszer és a vonó. Azt mondta nekem a Varga Tibor „ha valaki egy olyan hangot akar kihozni a hegedűből, amit még senki nem hozott ki, akkor ahhoz egy új technikát kell neki kitalálnia, ami kihozza azt, amit még senki nem csinált.” Ha az ember le akar valakit utánozni, akkor megnézi, hogy csinálja, de az hasonlítani fog a hangban is.

B.T. - Lehet még újat kitalálni?

S. GY. - Ő is mondta „Lehet utánozni az embereket, mert végül is mindannyian különbözőek vagyunk és a legfontosabb, hogy átérezzük azt a zenét, amit ki akarunk fejezni. Mert amit nem éreztünk meg mi magunk, azt nem tudjuk átadni.” Azért itt már túllép a hangszeres

174 Nathan Milstein (1903 Odessa – 1992 London) világhírű orosz- amerikai hegedős

175 Zakhar Bron (1947-) orosz hegedős és tanár, híres tanítványai Vadim Repin, Maxim Vengerov

176 Pinzhas Zukerman (1948 Tel-Aviv) világhírű amerikai hegedős

játékon végül is a zenélés, mert itt már az életről van szó. Ezt mondta a Varga Tibor, hogy „a zenében benne van az intellektus, mert meg kell érteni, hogy miről van szó. Benne van a szív, az érzelmek. Benne van a sportoló. Egy hegedűművész az egy élsportoló is, hogyha olyan szinten csinálja. Tehát ebben minden benne van.”

B.T. - Szerinted mennyire lehet használni manapság a Varga Tibor módszerét?

S. GY. - Mikor tanítok, azt látom, hogy azt szeretik a tanításomban, hogy az ő módszerén keresztül a zenét szolgálja a technika. A legfontosabb eleme a Varga Tibor módszernek, hogy ez nem egy olyan módszer, hogy csak csinálunk valamit, aztán majd hozzáadjuk a zenét. A zenéhez kell megtalálni, hogy mit, hogy. Azért nehéz tanítani ilyen metódusokat, mert az emberek szeretik azt hinni, hogy ez a legjobb. Igen ez a legjobb ehhez a frázishoz. A következőhöz meg más kell. Aztán vannak ilyen általános dolgok, hogy mire kell figyelni, de az is változik, hogy piano játszom vagy forte. Ahogy az ujjak. Laposan kell lerakni vagy állítva? Már a kérdés sem jó abból a szempontból, hogy így is jó meg úgy is jó, csak tudni kell mikor. Az ő módszere, hogy megadta a praktikus elemeket, hogy mik az alapjai. S ezek csak elemek, alapok, amit meg kell érteni és utána ebből lehet építkezni. Az ő módszerének az a lényege, hogy egyszerű, könnyen megérthető, mondjuk egy ilyen kéthetes kurzuson meg lehet tanulni. Viszont a használata a zene nélkül használhatatlan. Mert akkor meg kell találni, hogy ehhez melyiket kell abból az elemből kivenni. Nincs túl sok elem. Mondta nekem, hogy „a balkéz is egyszerű csak három féle dolog van. Lerakni az ujjat meg fölemelni, fekvésváltás meg a vibrato.” Mi van még? Ha ez mind jól megy, akkor már egyszerű. Persze a fekvésváltás az ujjakkal a csuklóval, a karral. Ki kell választani, hogy éppen melyiket kell használni. A játékos választás előtt áll, hogy eldöntse, hogy abból mit kell használni.

B.T. - Hogy érzed, mennyire egészíted ki a Varga Tibor módszert a saját egyéniségeddel és ötleteiddel?

S. GY. - Szerintem természetes, hogy az én ötleteim is benne vannak. Amit mondom a növendéknek az a növendéktől is függ. Nem lehet mindenkit ugyanúgy tanítani, mert nem ugyanarra van szüksége. Nem ugyanazt képzelik el nem is ugyanúgy szeretnék előadni. Egy-egy műben is vannak ilyen logikus dolgok, amik benne vannak a kottában, amit meg kell tartani, de azt átélve, még ha ugyanazt látjuk is mindenki másképp fogja játszani és éppen ez a jó. Nemcsak másolgatjuk egymást, hanem a személyes élményt bele kell rakni. Más a hang elképzelés és abban próbálom segíteni a növendékeimet, hogy ők jobban csinálják, amit szeretnének. Csak úgy igazgatom őket. Nem mondom, hogy így kell és kész. Mert az unalmas

nekik is meg nekem is. Ezért nem is jó, ha azt mondjuk, hogy metódust kell tartani, mert akkor száz metódus kell, mindig ahhoz, amit éppen csinálunk. Az jobb, ha mindenfélét ismerünk, mert akkor látjuk az előnyét meg a hátrányát. Akik érdeklődnek a hegedülés vagy a tanítás iránt, mint Te, akkor könyvekből, meg kurzusokból, megfigyelésből sokféle metódust össze lehet hasonlítani. Aki csak egyet ismer, azt hiszi, hogy csak ez a jó a többi rossz. Tulajdonképpen azt kell nézni, ami közös. Az összes iskolában van valami közös. Ha nem így gondoljuk, abból baj van. Aztán vannak a különbségek is. A Varga Tibor azt mondta nekem, hogy „sajnos a növendékek nagy része először a tanár hibáját utánozza le. Azt hiszik az egyéni, és attól ilyen különleges és híres.” Nem attól ilyen nagy és neki is van hibája. Ha megnézünk egy osztályt és mindenkinél ugyanaz a hiba van, akkor az a tanár hibája. De mondta „Sajnos a tanár jó oldalait nem mindig utánozzák le a növendékek.”

B.T. - Van-e valami, amit úgy gondolsz, hogy nem jó a Varga Tibor módszerben és másképp tanítod?

S. GY. - Ilyen nincs. Éppen az, hogy a Varga Tibor nem volt egy ilyen dogmatikus. Nem az volt a lényeg, hogy ezt így kell csinálni, sehogy máshogy. Azt mondta „mindenféle van, de nem lehet azt mondani, hogy mindig így van.” Az a veszélyes, ha valaki csak ismétli, amit egy nagy mester mondott. A Varga Tibor mondta nekem egyszer, hogy „a zseni és a bolond között szinte nincs semmi különbség, mert ugyanazt mondja a bolond is csak rosszkor.” Az, hogy mikor kell így, mikor kell úgy, az a zenétől függ. A lényeg, hogy megértsük, mire tudjuk használni, amit ő mondott. Mindenkinék saját magának el kell képzelni a zenét, és ahhoz megtalálni az eszközt. Ő csak abban tudott segíteni, hogy mi a legcélszerűbb, legpraktikusabb. Talán az egyetlen dolog, amiben nem vagyok olyan szigorú az a párnával vagy párna nélküli játék. De azt is megértem, hogy ő miért ragaszkodott annyira a párna nélküli játékhoz. Mert azzal jobban lehet érezni a hangszert. Sokszor a hangszer is jobban szól, ha nincs ott a párna. Viszont azt látom, hogy a növendékeknek 99%-a nem lesz híres szólista, nem játszanak úgy, ahogy egy szólistának kellene. Ha beülünk egy zenekarba nem is lehet úgy, mert nem passzol bele egy zenekari hangzásba. A másik pedig, aki nem játszott zenekarban, nem tudja milyen kényelmetlen. Nincs hely a zenekari árokban, meg ketten ülünk egy kottaállványnál, nem lehet egyedül szembe ülni a kottával stb. stb. Ott a tartás nehéz. Akkor jobb, ha valaki párnával játszik és nem az egészsége megy rá. De ez nem módszerbeli különbség csak azért mondom, mert én sokat játszottam zenekarban.

B.T. - A Varga Tibor úgy emlékszem foglalkozott néha a gyerekek személyiségével is. Te szoktál-e foglalkozni vele?

S. GY. - Van, amikor a tanulók hozzáállása az élethez, túllép a hegedülésen. Személyes problémáik miatt van gát a tanulásban. Amikor odaérünk, hogy nem lehet csak azzal javítani, hogy a bal kéz kicsit így vagy úgy van, akkor beszélni kell másról is. Ez teljesen egyéni dolog, hogy kinek milyen problémája van. Tulajdonképpen más problémával is törődni kell. Egészségügyi problémákkal, ha valaki beteg, vagy a hegedülésen keresztül lehet látni, hogy milyen feszült állapotban van a kar. De miért olyan feszült a kar? Mert valami nagy akarás és félelem van benne. Ha félelemmel nagy akarással egy tehetséges gyerek gyakorol, akkor innhüvelygyulladásra kap, mert annyira igyekszik. Ha rossz irányba megy, akkor meg kell beszélni, hogy mitől fél. Azt még nem lehet az első hónapokban, mert még nem alakult ki olyan kapcsolat. Ezért nem fogják elmondani, hogy mitől félnek. Aztán később kiderül, mert a hegedűjátékon keresztül nem lehet eltitkolni semmit annak, aki érzékeny meg ismeri a másikat. Tulajdonképpen a jó hegedülés valahol egy terápia. Mondom is a növendékeimnek. Nem az a lényeg, hogy megnyerjed a versenyt, hogy híres legyél. Lehet, hogy az lesz. De az csak úgy jön. Abban nem tudok segíteni. De ha nem ebből fogsz élni, viszont ha a hegedülésen keresztül rájössz, hogy lehetsz egy boldog meg egészséges ember, az már egy nagy dolog. Nem azért kell jól hegedülni, hogy megnyerjük a versenyt, hanem, hogy jobban érezzük magunkat. Fantasztikus dolog ez a hangszer mert szép is meg a zene is szép. Nagy szerencsénk van, hogy ezzel foglalkozhatunk.

B.T. - Akkor tulajdonképpen a tanítással nem érzed, hogy elfásultál, kiégtél volna.

S. GY. - Arra vigyázni kell. Természetesen, aki mindennap tanít nyolc órát egy héten keresztül, egy idő után persze, hogy elfárad. Nem az a kérdés, hogy szeretjük-e a hegedűt vagy nem, de néha a tanárnak is kell pihenni és mást csinálni, akármennyire lelkes. Az ember az elfárad.

B.T. - Vannak-e Vargának olyan mondásai, amik megragadtak, amit szoktál idézni, amit fontosnak tartasz?

S. GY. - Ami nagyon fontos, azt mondta mindig, hogy „először hallani kell előre, hogy mit akarunk játszani. A belső hallás után érezni kell, hogy az milyen fizikai érzetet ad.” Amikor például egy egész hangot játszunk 2. ujjal, akkor már hallom a következő hangot és érzem az ujjamban, készítem a húr fölé és így nem ragadnak össze az ujjaim a levegőben. A belső hallás, az érzet, és a játék. Utána jön a kontroll, az ellenőrzés a füllel, hogy mi valósult meg. Ha nincs meg ez az első két dolog, hogy hallom, hogy mit akarok játszani és előkészítem, hanem csak úgy ránézek a kottára és lejátszom, akkor csak utólag tudom meg mi volt benne. Ja, véletlenül ez jött ki. Így nem lehet fejlődni. Csak az előkészítéssel és a belső hallás fejlesztésével tud valaki egy művészi alkotást létrehozni. Különben csak valami mechanikus

dolog lesz, ami lehet elég jó, ha valaki ügyes, csak egy szintnél nem tud följebb menni. Amit mondott „az elképzelés, az előkészítés és utána a játszás” ez egy olyan alap hozzáállás, ami szerintem az ő játéka a jellemzője. Meg lehet nézni a You Tube-on is. Mindig látszik, hogy előkészítette. Ahogy ő játszott az olyan egyszerűnek tűnt. Nem mozgott sokat csak annyit amennyi kellett. A hangja is fantasztikus volt, amit nem lehet elfelejteni.

B.T. - Milyen tanácsot adott a Varga Tibor egy kezdő tanárnak?

S. GY. - Egyszer a Varga Tibort a zeneiskola meghívta Sionban hogy a tanévnyitón mondjon beszédet. Ez úgy van Svájcban, hogy ott van az összes tanár meg az igazgató. A növendékek nincsenek ott csak a tanárok. Azért egy zeneiskolában sok tanár van. Én is ott voltam, mert tanítottam a zeneiskolában is nem csak az asszisztense voltam. Volt egy pár növendékem. Odament a Varga Tibor és azt mondta „Azt javaslom minden tanárnak, hogy kicsit gyakorolja a darabokat, amiket tanít, hogy valami fogalma legyen.” Tudod Sion lent van a völgyben és körülötte vannak a nagy hegyek. Azt mondta „ez olyan, mint egy hegyi vezető, aki soha nem ment föl a hegyre. Lentről távcsövön nézi és rádióval mondja a hegymászonak, most egy kicsit balra menjél most kicsit jobbra, de fogalma sincs milyen ott fönt lenni.” Egy ilyen alapvető tanácsot adott. Ez az egyik, mert kérdeztem, amikor kezdtem tanítani „Varga Úr miből gondolja, hogy én tudok tanítani? Most fejeztem be az iskolát.” Mondta „Nem baj. Persze, hogy még nincs tapasztalata, de maga meg tudja mutatni, hogy kell csinálni. Ez már egy jó indulás.” Ha valamilyen gyakorlatot tanítunk és mi is el tudjuk játszani, attól világosabb lesz a növendéknek. Az nem azt jelenti, hogy minden darabot el kell tudnom játszani, mint egy koncertező művész tökéletesen. De ha van egy futam, meg tudom mutatni, hogy kell kigyakorolni. Zeneiskolában az a fontos, hogy azt a kis dolgot meg tudja mutatni a tanár. Hogy kell a karját a csuklóját tartani. Nem kell, hogy egy nagy Heifetz legyen. Ez az egyik. A másik pedig az, a Varga Tibor azt mondta nekem, hogy „a legveszélyesebb, ha valaki nagyon igyekszik egy fiatal tanár és rosszakat mond. Akkor már jobb egy lusta tanár, aki legalább nem rontja el a gyereket.” Mert ha belenyomunk valami hülyeséget, akkor utána nagyon nehéz egy kezdőnél kitörölni. Hagyjuk azt is, hogy a zeneisége ki tudjon alakulni egy kisgyerekeknek. Nem csak az a fontos, hogy tökéletesen játssza a hangokat. A hegedű órának legyen olyan része, ahol zenélget és legyen egy kis része, amikor tartást javítunk, és így apránként fölépítjük. Mondta, hogy három rész van a hegedülésben. „A mechanikai rész (technika), van a zenei rész, hogy tudjuk mi az, hogy frázis. Felismerjük, hogy itt négy ütem tartozik egybe. Tehát egy zenei értelem. A harmadik pedig az előadói karizma, hogy kell előadni valamit. Az megint más. Mert vannak, akinek jó technikája van, tudják elemezni a

darabot, de nem egy jó előadó. Van, aki jó előadó, de nem érti rendesen, hogy mit játszik. Vagy a harmadik, hogy jó előadó érti is zeneileg, de nem jó a technikája. Ezt a három dolgot egyszerre kell fejleszteni. Nem megvárni, hogy előbb tökéletes legyen a technikában, aztán majd beszélünk a zenéről vagy fordítva. Ha ez mind ki van egyenlítve egészségesen fognak fejlődni a gyerekek. Van olyan iskola, hogy a technikára nagyon rámennek, de fogalmuk sincs, hogy itt van egy frázis. Hol kezdődik, hol a vége. Az nem jó tanítás.

B.T. - Szerinted lehet tanítani a frázisokat, dallamformálást?

S. GY. - A gyerekek nem olyan buták. Attól, hogy valaki nyolcéves el tud számolni négyig.

B.T. - Erről eszembe jut a konzervatóriumban az orosz hegedű tanárom, akiről nincsenek jó emlékeim, Azt mondta „nem tanítok zenét csak technikát, mert a zene az vagy van valakiben vagy nincs.”

S. GY. - Ez a tipikus rossz oldala az orosz iskolának. Mert ilyenből sok volt Moszkvában. De a legjobb orosz hegedűtanárok pont nem ilyenek. Emlékszem a Sznitkovszkijra¹⁷⁷ az nem ilyen volt. Benne annyi zene volt. A Sznitkovszkijt meg lehetett hallgatni milyen nagy művész volt. Már ahogy megfogta a hegedűt, eljátszott valamit az hatással volt az emberre.

B.T. - Te milyen tanácsokkal indítanál újtára egy kezdő tanárt?

S. GY. - Azért azt mondhatod mindenkinek, a fiataloknak, hogy három dolog, a technika, a zenei értelmezés, és az előadás a fontos. Mind a három dologgal foglalkozni kell kis kortól kezdve. Nem szabad megvárni, hogy ha majd nagyobb lesz. Az már késő.

B.T. - Mit értesz azon, hogy előadói szempont?

S. GY. - Amikor van egy kis koncert a zeneiskolában. Itt Svájcban olyan zeneiskolai koncertek vannak, hogy bejön a gyerek, egyszerűen rá se néz a közönségre. A zongoristát nézi, hangol, és már kezd is. Se meghajlás se semmi, mintha nem lenne ott senki. Pedig erre gyakoroltunk, hogy valakinek játszunk. Amikor előadsz, annak valami különlegesnek kell lenni. Egy előadás az nem egy gyakorlás a közönség előtt. Akkor ott valami személyeset bele kell rakni. A karaktereket előadod, mint egy színész. Valahol a hegedűs is egy színész. Nem pedig csak egy robot, aki lejátszotta a hangokat. Ez az előadó. Ebben van a különbség. Van, aki jól eljátssza, azt mondjuk kicsit iskolás, nem művészi. Emlékszem a Bronyinnak¹⁷⁸ játszottam, amikor jött kurzust adni Budapestre. 13 éves voltam. Azt mondta „Te úgy játszol,

177 Szemjon Sznitkovszkij (1933Odessa – 1981Moszkva) orosz nemzetközi híru hegedűs és tanár David Ojsztrah növendéke, később asszisztense.

178 Volodar Petrovics Bronyin orosz hegedűtanár Leonyid Kogan asszisztense Tanítványai Viktoria Mullova, Szergej Krylov

mint egy nagyon jó növendék, de ez nem jó. Úgy kell játszani, mint egy kis mester, egy kis művész.”

B.T. - Ezek szerint a művészi kifejezést is meg kell tanítani a gyerekeknek.

S. GY. - Rá kell vezetni a gyerekeket, hogy ez is kell, és bátorítani őket, nemcsak azért, mert elrontottak valamit és csak azzal foglalkozni, mert akkor annyira félnek, hogy a művészi kifejezés eszükbe se jut, csak az, hogy ne hogy hibázzanak. A hibától való félelem olyan nagy lesz bennük, hogy kivesz belőlük minden művészt.

B.T. - A Varga Tibornak nagy hatása volt Európára. Akik ismerték, azoknak benne van a gondolataiban mindaz, amit mondott és tanított.

S. GY. - Nem lehet csak úgy elmenni mellette. Nagymértékben befolyásolta jó irányba a hegedűsöket. Örülök, hogy ezt tovább tudod adni, hogy ne vesszen el a jó tudás, hogy a fiatalok tanuljanak belőle.

B.T. Mindig nagy vágyam volt, hogy ezeket összegyűjtssem, leírjam, hogy megmaradjon a jövőnek. Nagyon értékes beszélgetés volt. Köszönöm szépen az interjút.

2.

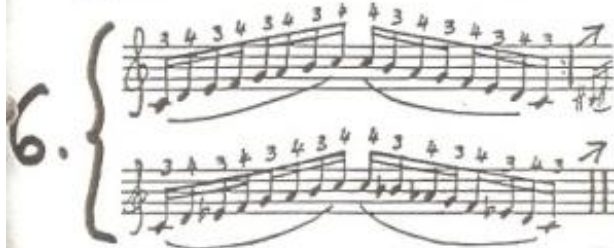
1. 

2. 

3. 

4. 

5. 

6. 

3/a.

KREUTZER NO 2 **KLASSE TIBOR YARGA**

A1

FOR ANFÄNGER → ② → ① →
FOR BEGINNERS · KERDÖKNER.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

ADACIO
ALLEGRO
V

3/b.

KREUTZER N°2.

11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 21 23 24 25

KLASSE TIDOR VARGA

26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42

4A2

staccato

saltarello

SPICCATO

□ □ ◀ ↔

4/a.

Handwritten musical score for guitar, consisting of 12 staves. The title "KREVI 26. No 2" is written in the top right corner. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music features a variety of rhythmic patterns and techniques, including triplets, sixteenth notes, and chords. Some notes are circled, and there are handwritten annotations such as "40" and "410" above certain notes. The score is numbered 1 through 12 on the left side of each staff.

4/b.

Handwritten musical score for guitar, measures 13 through 24. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). Measure 13 is circled with a '2' in a circle, indicating a second ending. The notation includes various guitar-specific symbols such as '4/0' (open strings), '2 3 4' (fingerings), and '6' (barre). The music consists of a series of chords and melodic lines, with some measures featuring a 7th chord (measure 20) and a 9th chord (measure 24). The piece concludes with a double bar line and a 'B' symbol.

5.

Handwritten musical manuscript on aged paper, featuring 10 exercises numbered 20 to 29. The exercises include titles, musical notation (staves with notes, rests, and fingerings), and performance instructions. A box number '3' is in the top right corner.

20 KREUTZER NO 2 $\frac{2}{4}$ 0 $\frac{2}{4}$ ① $\frac{2}{4}$ 0 1 $\frac{2}{4}$ etc. \leftrightarrow , 4, b, ①

21 KREUTZER NO 8 $\frac{4}{4}$ 1 $\frac{2}{4}$ 1 $\frac{2}{4}$ 3 $\frac{2}{4}$ etc \leftrightarrow , 4, b, ①

22 TONLEITER - DUR - 3 OKTAVEN - PROGRESSIV-CHROMATISCH
*1. u. 2. Trache
 2. u. 3. legato, 7. u. 8. u. legato, 11. u. 12. u. Trache*

23 KREUTZER NO 3 $\frac{2}{4}$ ① ② ③ ④ \leftrightarrow , 4, b, ①

24 KREUTZER NO 5 $\frac{2}{4}$ ① ② ③ ④ \leftrightarrow , 4, b, ①

25 KREUTZER NO 6 $\frac{3}{8}$ ① ② ③ \leftrightarrow SOITEN RICHTE NICHT !!! AM ENDE DER TENE! SENDEN IN ZERTALE ZWISCHEN DEN TENEN!

26 KREUTZER NO 7 $\frac{2}{4}$ ① ② \leftrightarrow

27 KREUTZER NO 9 $\frac{2}{4}$ ① ② ③ \leftrightarrow

28 KREUTZER NO 10 $\frac{2}{4}$ etc

29 VIBRATO: $\frac{2}{4}$ ① | ② | ③ | ④ | ⑤ | ⑥ | ⑦ | ⑧ | ⑨ | ⑩ | ⑪ | ⑫ | ⑬ | ⑭ | ⑮ | ⑯ | ⑰ | ⑱ | ⑲ | ⑳ | $\frac{2}{4}$ ① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩ ⑪ ⑫ ⑬ ⑭ ⑮ ⑯ ⑰ ⑱ ⑲ ⑳

6.

GEZEIGT AM: _____ NAME: _____ LEISTUNG AKZEPTIERT AM: _____ 1

① INSTRUMENT: SAITEN, WIRBEL, STEG, KINNHALTER, ETC. KONTR.
BOGENHÄRE, FRÖSCH, UMWICKLUNG, LEDER, ETC.

② KÖRPERHALTUNG = GEIGENHALTUNG = L-STATIK- R-DYNAMIK

③ BOGENGRIFF = DAUMEN, 2+3 FINGER, 1+4 FINGER

④ BOGEN-ARM-POSITIONEN SAITEN-SCHICHTEN, FRÖSCH MITTE
SPITZE, 1x FEST = 2x ANLIEGEN, ENTSPAN

⑤ OBERARMSTRICH = BOGEN (A, D, G) NICHT E) AM FRÖSCH ANLEGE:
FINGER STEIF, HANDGELENK FREI, ENTSPAN!
MIT OBERARM ZIEHEN BIS ELB BOGEN UNTEN IS.
3 MINUTEN 3 MINUTEN 3 MINUTEN
ZEICHEN:

⑥ UNTERARMSTRICH = BOGEN AM OBEREN ENDE DES OBERARM-
STRICHES ANLEGEN (A, D, G, E) FINGER STEIF
HANDGELENK FREI, MIT UNTERARM ZIEHEN OHNE
UNTERARM BEWEGUNG!
3 MIN. 3 MIN. 3 MIN. 3 MIN. 3 MIN.
ZEICHEN:

⑦ SPITZENSTRICH = BOGEN AM OBEREN ENDE DES UNTERARM
STRICHES ANLEGEN (A, D, G, E) FINGER STEIF
HANDGELENK FREI, ELLBOGEN NACH VORN!
DADURCH BOGEN BIS SPITZE, SCHIEBEN.
3 MIN 3 MIN 3 MIN 3 MIN
ZEICHEN:

⑧ GANZER BOGEN MIT UNTERBRECHUNG
ZEICHEN:

⑨ GANZER BOGEN MIT GESCHWINDIGKEIT UND
OHNE UNTERBRECHUNG SAITEN WECHSEL.
d=60

⑩ BOGENWECHSEL = ABSTRICH: DAUMEN+KL. FINGER GERADEN
AUFSTRICH: DAUMEN+KL. FINGER GERADE
BOGEN IN DER LUFT ZURÜCK STELLEN. BOGEN IN DER LUFT ZURÜCK STELLEN. BOGEN AUF SAITE LASSEN
DABEI UMSTELLEN HANDGELENK