

HECTOR BERLIOZ: A KARMESTER művészetének elmélete¹ (1854)

(2/1.rész)

Fordította: Dr. Győriványi Ráth György

Úgy tűnik, hogy a művészetek közül a zene a legigényesebb, a legnehezebben művelhető, és amelynek produkcióit a legritkább esetben mutatják be olyan körülmények között, melyek lehetővé tennék számunkra, hogy értékeljük valódi értékét, tisztán lássuk fiziognómiáját, megfejtjük bensőséges jelentését és valódi karakterét.

Az összes alkotó művész közül a zeneszerző szinte az egyetlen, aki a közönség és közte elhelyezett közvetítők sokaságától függ: legyenek azok intelligensek vagy ostobák, odaadók vagy ellenségesek, aktívak vagy közömbösek, közvetítőktől, akik képesek hozzájárulni művének sikeréhez, de arra is, hogy elcsúfítsák, meggyalázzák, elrontsák, vagy akár teljesen elpusztítsák azt.

Az énekeseket gyakran vádolják azzal, hogy ők a legveszélyesebb előadók, de szerintem ez nem igaz. A legfélelmetesebb szerintem a karmester. Egy rossz énekes csak a saját szerepét tudja elrontani, az alkalmatlan vagy rosszindulatú karmester viszont az "egészet" teszi tönkre. A zeneszerző boldog lehet, ha a karmester, akinek a kezébe került, nem egyszerre alkalmatlan és rosszindulatú, mert ez utóbbi káros hatásának semmi sem tud ellenállni. A legcsodálatosabb zenekar is megbénul, a legkiválóbb énekesek is lemerevednek és elzsibbadnak, nincs többé se lelkesedés, sem együttjáték; ilyen irányítás alatt a szerző legnemesebb merészsege örülségnek tűnik, a lelkesedés lendülete megtörik, az ihlet

¹ [Dr. Győriványi Ráth György: Előszó Hector Berlioz A karmester művészetének elmélete \(1854\) c. tanulmányához](#)

(Parlando 2024/6.)

megerőszkolva földre kerül, az angyalnak nincsenek többé szárnyai, a zseniális emberből extravagáns vagy eretnek lesz, az isteni szobor lekerül a talapzatáról és sárban fetreng; és ami még rosszabb, a közönség, sőt még a magasabb zenei intelligenciával rendelkező hallgatók is képtelenek lesznek, - ha új műről van szó,- hogy első hallásra felismerjék a karmester által gyakorolt pusztítást, felfedezzék az ostobaságokat, a hibákat, a bűnöket, amiket elkövet.

Ha egyértelműen látják is az előadás bizonyos hibáit, akkor sem a karmestert, hanem az áldozatait vonják felelősségre. Ha lemaradt a kórusok belépése egy fináléban, ha nincs összhang a kórus és a zenekar, vagy a hangszercsoportok két szélső oldala között, ha örülten elsietett egy tempó, vagy ha éppen szétesik, ha a karmester megszakított egy énekest egy frázis vége előtt, azt mondják: a kórus értetlen, a zenekarnak nincs tartása, a hegedűk eltorzították a dallamívet, mindenkiből hiányzott a lendület, a tenor hibázott, nem tudta a szerepét, a harmónia zavaros, a szerző figyelmen kívül hagyta az összhangzattan szabályait stb., stb.

Az intelligens hallgatók is csak a már ismert és megszentelt remekművek meghallgatásánál fedezhetik fel a valódi tettet, és nevezhetik meg; de ezeknek a száma még mindig annyira korlátozott, hogy ítéletük csekély súlyú marad, és hogy a rossz karmester ugyanazon közönség jelenlétében, amely könyörtelenül füttyülne ki egy jó énekest egyetlen gikszeres hangja miatt, teljes nyugalommal, szkepticizmussal és alkalmatlansága teljességében trónt ülhet.

Örömmel emlékezem meg itt egy ritka kivételről: a karmesterről, aki alkalmas vagy sem, de buzgó.

Ezzel szemben a jóakarátú karmester, csekély képességekkel nagyon is gyakori. Ne is említsük a számtalan középszerűt, akik gyakran náluk magasabb rendű művészeket irányítanak, vagy a zeneszerző-karmestereket, akik ugyan aligha vádolhatók azzal, hogy összeesküdtek volna saját

szerzeményeik ellen, mégis azt képzelve, hogy tudnak vezényelni, ártatlanul rontják el legjobb eredményeiket.

Beethoven állítólag nem egyszer tette tönkre szimfóniáinak előadását, amelyeket mindenáron vezényelni akart, még akkor is, amikor már szinte teljesen süket volt. A zenészek, hogy együtt tudjanak játszani, végül megegyeztek abban, hogy a koncertmester finom jelzéseit követik, és nem nézik Beethoven pálcáját. Tudni kell, hogy egy szimfónia, nyitány vagy bármely más olyan kompozíció vezénylése, amelynek tempói hosszú ideig változatlanok, vagy alig változnak és kevés nüánsszal árnyaltak, csupán játék egy operához, vagy olyan műhöz képest, amelyben recitativók, áriák és számtalan olyan zenekari belépés van, amelyet nem kiszámolható szünetek előznek meg. Beethoven példája kapcsán, amelyet az imént idéztem, azt állítom, hogy ha a zenekar irányítása nehéznek tűnik is egy vak számára, akkor lehetetlen egy süket számára, bármilyen is volt technikai tudása, azelőtt, mielőtt elveszítette hallását.

A karmesternek látnia és hallania kell, hajlékonynak, de egyszerre szigorúnak kell lennie, ismernie kell a kompozíciót, a hangszerek sajátosságait és terjedelmét, tudnia kell kottát olvasni, és rendelkeznie kell egy rendkívüli tehetséggel, amelyet talán építő képességnek határozhatnánk meg, na meg még valami megmagyarázhatatlannal is, amely nélkül nem jön létre az a láthatatlan kapocs közte, és az általa irányítottak között. Az együttes ennek hiányában megtagadja átadni érzelmeit, és ennek következtében a tudás, a hatalom és az irányítás minden elpártol tőle. Ekkor már nem karmester, irányító többé, hanem egy egyszerű taktusverő, feltéve, hogy tudja legalább, hogyan kell ütni és szabályosan osztani egy ütemet.

Éreznünk kell, hogy a karmester érzi, megérti a művet, hogy hatása alatt van; majd képes érzését és érzelmeit átadni azoknak, akiket irányít, belső lángja felmelegíti, elektromossága felvillanyozza, impulzusereje továbbviszi, maga köré vetíti a zeneművészet létfontosságú sugárzásait. Ha viszont közömbös és fagyott, éppen ellenkezőleg, mindenkit megbénít maga körül;

mint sarki tengerek jéghegyei, amelyek közeledtét a levegő hirtelen lehűléséből sejtethjük.

A karmester feladata összetett. Nemcsak olyankor kell a szerző szándékait képviselnie, amikor az előadók már tudják a darabot, hanem át kell tudnia nekik adni mindezt a tudását akkor is, amikor egy ismeretlen alkotásról van szó. Javítania kell a próbák során elkövetett hibákat, és meg kell tudnia szervezni a rendelkezésére álló erőforrásokat, hogy a lehető leggyorsabban ki tudja hozni belőlük a legtöbbet; mert a legtöbb európai városban manapság a zeneművészet olyan rosszul szervezett, az előadókat olyan rosszul fizetik, a felkészülési igényeket olyan kevésbé értik meg, hogy az időbeosztást a karmesteri képességek legfontosabb követelményei közé kell sorolnunk. Lássuk, miből áll ennek a művészetnek a mechanikus része.

Egy átlagos karmester tehetségét, még ha a magas zenei képességeektől el is tekintünk, nehéz megszerezni, és nagyon kevesen rendelkeznek vele.

A karmester jelzéseit, annak ellenére, hogy meglehetősen egyszerűek, bizonyos esetekben mégis bonyolítják az ütembeosztások és azok tovább osztása.

A karmesternek mindenekelőtt világos elképzelésekkel kell rendelkeznie arról a darabról, a fő jellemzőiről és jellegéről, amelynek előadását, vagy a próbáit irányítani fogja, hogy habozás és hiba nélkül meg tudja határozni a zeneszerző által kívánt tempókat. Ha nem tudott közvetlenül a szerzőtől kapni utasítást, vagy a darab tradicionális tempóit nem ismeri, akkor az előírt metronóm jelzésekre kell támaszkodnia, alaposan tanulmányoznia kell azokat. A legtöbb mai zeneszerző már kiírja ezeket a darab elején és folyamán.

Ezzel nem azt akarom mondani, hogy a metronóm matematikai szabályszerűségét kellene utánoznunk; minden ily módon előadott zene jéghideg lenne, sőt kétkem, hogy egyáltalán sikerülne-e ezt a tompa egyformaságot akárcsak néhány ütemen keresztül is fenntartani. De a

metronóm alkalmas arra, hogy megismertesse az alap tempót és annak változásait az előadóval.

Ha a karmester nem rendelkezik sem a szerző utasításaival, sem az előadási tradíciók ismeretével, vagy a metronóm jelzésekkel, ami gyakran megtörténik a régi remekművek esetében, amelyek még a metronóm feltalálása előtt születtek, akkor nincs más útmutatása, mint a tempók jelölésére használt homályos kifejezések, saját megérzései, vagy a többé-kevésbé kifinomult, többé-kevésbé pontos ismerete a szerző stílusát illetően. Kénytelenek vagyunk elismerni, hogy ezek az útmutatók gyakran félrevezetőek. Erről könnyen meggyőződhetünk, amikor régi operákat hallgatunk meg olyan városokban, ahol ezeknek a műveknek már nem létezik az előadási hagyománya. Tíz különböző tempóból mindig lesz legalább négy rossz. Egyszer hallottam egy német színházban egy kórust az Iphigenia Taurisban című operából. Az Allegro assai-t kettőben és nem négyben játszották, vagyis pontosan dupla olyan gyorsan, mint kellene. A végtelenségig szaporíthatnánk az ilyen katasztrófális példákat, amelyek akár a karmesterek tudatlanságából vagy hanyagságából, akár abból a valós nehézségből adódtak, hogy még a legtehetségesebb és leggondosabb embernek is nehéz megfejtenie az olasz tempót jelző kifejezések pontos jelentését.

Kétségtelen, hogy senki sem jön zavarba, hogy megkülönböztessen egy Largót a Prestótól. Ha a Presto két ütésben van, akkor egy kissé is jártas karmester a darabban található melodikus történések alapján könnyen megtalálja azt a tempót, amelyet a szerző elképzelt. De ha a Largo négy ütemű, egyszerű dallamszerkezetű, ütemenként csak kevés hangot tartalmaz, hogy találja ki a szerencsétlen karmester a valódi tempót és hány tévedési lehetősége van? Az ilyen Largo kivitelezésénél a lassúság fokozatai igen sokfélék, így a karmester egyéni megérzése és nem a szerző szándéka lesz az egyetlen mozgatórugó. A zeneszerzők ezért nem hanyagolhatják el műveikben a metronóm jelzések megadását, a karmestereknek pedig

kötelességük ezeket alaposan tanulmányozni. Ennek az utasításnak a figyelmen kívül hagyása vétek.

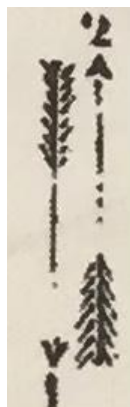
Feltételezem, hogy a karmester tökéletesen tájékozott annak a műnek a tempóiról, amelynek előadását, vagy betanítását irányítani fogja; a zenészeknek így megadhatja azt a lüktetést, amely meghatározza az egyes ütemek időtartamát, és ezt az időtartamot minden előadó egységesen betartja majd. Ezt a precizitást és egységességet a zenekar és a kórus, a nagy létszámú együttesek csak a karmester által vezényelt jelzések útján tudják elérni.

Ezek a jelzések jelzik a fő ütembeosztásokat, az ütemek tempóját, és sok esetben az ütemegységek felosztását. Mivel zenészekhez beszélek itt, nem magyarázom meg itt, hogy mit értünk erős és gyenge ütemen, ütemrészen.

A karmester általában egy kis, fél méter hosszú, inkább fehér, mint sötét (így jobban látható) világos színű pálcát használ, amelyet jobb kezében tart, hogy jelzései jól láthatók legyenek, amellyel a kezdést, a belső felosztást és az egyes ütemek végét jelzi. A némelyik hegedűs-karmester által használt hegedűvonó kevésbé alkalmas erre. Túl rugalmas, és a merevség hiánya, valamint a szőr levegőbeli ellenállása miatt a jelzések kevésbé lesznek pontosak.

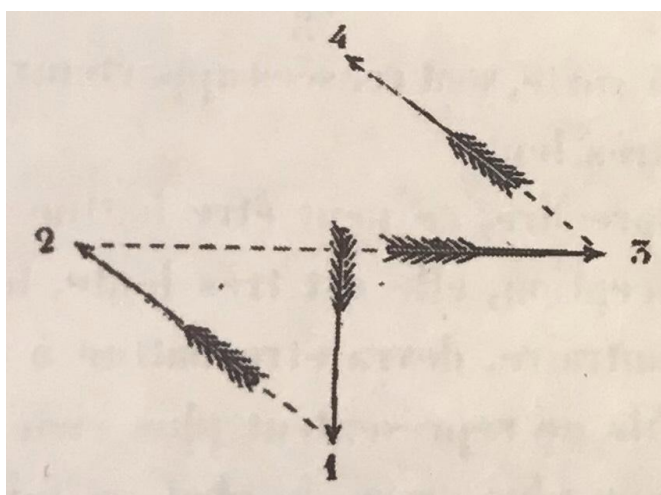
Az összes ütemmutató közül a legegyszerűbb, a kétütemes mérték, amely igen egyszerűen üthető. A karmester karját és botját felemeli úgy, hogy a keze a feje magasságában legyen, az egyet a bot hegyét merőlegesen tartva felülről lefelé eresztí (a csuklót lehetőleg behajlítva, nem pedig a kar teljes egészét leeresztve), a kettőt pedig ellentétesen a bot merőleges felemelésével.

így:



Mivel együtéses ütem különösen a karmester számára nincs a valóságban, csak egy rendkívül gyors kétütemes, ezt ugyanúgy kell ütni, mint az előzőt. A karmester azon feladata, hogy emelje fel botja hegyét, miután leengedte, szükségszerűen két részre osztja az ütemet.

A négyütemes ütemben az első felülről lefelé tett gesztussal, amelyet általában mindenhol alkalmazunk, megjelöljük az első leütést, az ütem kezdetét. A második mozdulattal, amelyet a pálca jobbról balra felemelve teszünk jelöljük meg a kettőt (1. súlytalan ütemrész). A harmadik, balról jobbra keresztbe a hármat jelöli (2. erős ütemrész), a negyedik pedig, amelyet alulról felfelé ferdén ütünk a négyet (2. súlytalan ütemrész). Együtt a négy ütés a következőképpen ábrázolható:

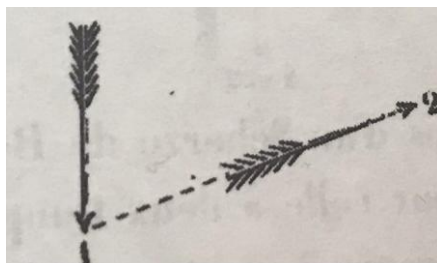


Fontos, hogy a karmester, amikor ezekbe a különböző irányokba üt, ne mozgassa sokat a karját, és ennek következtében a pálcával ne öleljen fel túl nagy teret, mert minden mozdulatának azonnal kell megtörténnie, és szinte észrevétlennek maradnia. Ha viszont az ütések közötti távolság érzékelhetővé válik, és hatványozódik megismétlődésük számával, akkor a karmester mozdulatai elkésnek, és vezénylése bosszantóan elnehezedik. Ez a hiba, amely feleslegesen lefárasztja a karmestert, ráadásul azzal az eredménnyel is jár, hogy túlzott, már-már nevetséges mozdulatai ok nélkül

elvonják a nézők figyelmét, és még ráadásul kellemetlen látványt is nyújtanak.

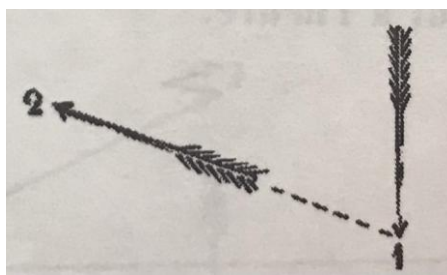
Három ütemű ütemben az első ütést fentről lefelé, mint mindenhol másutt alkalmazzák az 1. ütem megjelölésére, de a második jelölésének már két módja van. A legtöbb karmester ezt balról jobbra tartó mozdulattal jelzi.

így:



Néhány német mester viszont ezt pont fordítva teszi, pálcáját jobbról balra mozgatja.

így:

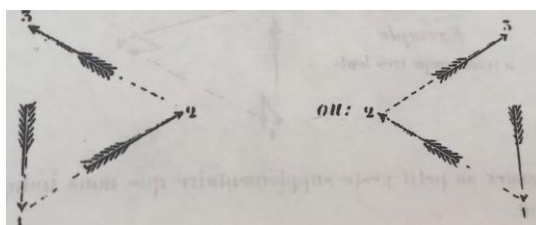


Ennek a módszernek megvan az a hátránya, hogy amikor a karmester hátat fordít a zenekarnak, mint általában a színházakban, csak nagyon kevés zenész látja majd a nagyon fontos második ütést, a karmester teste ekkor elrejtja a kar mozgását. A másik módszer jobb, hiszen a karmester kifelé nyújtja a karját, elmozdítja a mellkasától, és a pálcája, ha ügyel arra, hogy egy kicsit a váll szintje fölé emelje, minden szem számára tökéletesen látható marad.

Ha a karmester az előadókkal szemben van mindegy, hogy a második ütést jobb vagy a bal oldalra üti.

Mindenesetre a három ütemegységből a harmadikat mindig az ütem utolsójaként jelöljük egy ferde mozdulattal alulról felfelé.

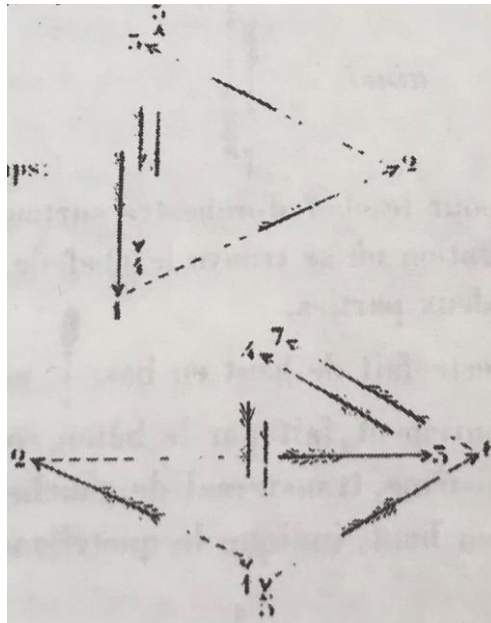
Példa:



Az öt és hét ütemegységes ütemek érthetőbbek lesznek az előadók számára, ha ahelyett, hogy speciális gesztussorozattal rajzolnánk meg őket, az egyiket a hármás és kettes ütemek összetételeként kezeljük, a másikat pedig a négyes és hármás ütemek összetett ütemeként.

Ezért ennek megfelelően így jelöljük az ütemeket.

Példa az ötös ütemre:



Példa a hetes ütemre:

Ezeket a különféle, így felosztandó ütemeket a mérsékelt tempójú darabok esetében használjuk. Már nem lenne ugyanez a helyzet, ha a tempó vagy nagyon gyors vagy nagyon lassú lenne.

A két ütemegységes ütemet, mint ahogy már korábban láttuk, nem lehet másképp ütni, bármilyen legyen is a sebessége, de ha kivételesen nagyon lassú, akkor a karmesternek fel kell osztania.

A nagyon gyors négyütemes ütemet éppen ellenkezőleg, két ütésben kell dirigálni; a moderato tételben használt négy gesztus, már annyira gyorsá válna, hogy a szemnek már semmi pontosat nem tudna adni, de a biztonság helyett inkább csak zavarná az előadót. Ráadásul – és ez sokkal súlyosabb – a karmester e négy hasztalan, gyors mozdulatával zavarná a ritmust, és egyben elvesztené mozdulatainak szabadságát is, amely a taktus egyszerűbb felosztásával viszont megmarad.

Általában a zeneszerzők tévednek, ha ilyen esetben négy ütemegységben adják meg az ütemjelzőt. Amikor a mozgás nagyon élénk, mindig csak a **C** jelet kellene írniuk, és nem C-t, ami félrevezetheti a karmestert.

Ugyanez igaz a nagyon gyors három ütemegységes ütemre, a 3/4-re vagy 3/8-ra. Meg kell szüntetni a második ütést, és az első ütésre még egy ütemegységet kell hagyni, csak a harmadik ütemegységre kell felemelni a pálcát

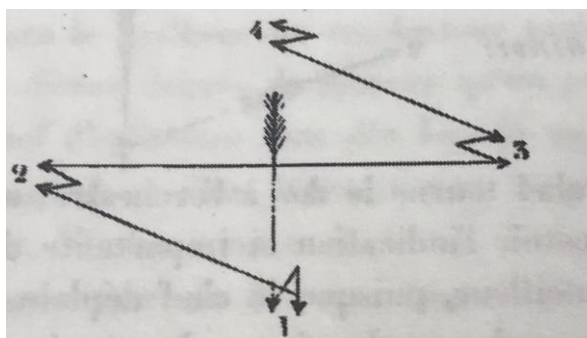
példa:



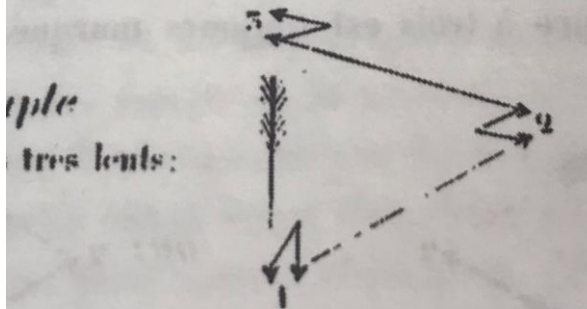
Nevetséges lenne egy Beethoven Scherzót három ütessel vezényelni.

A korábban leírtakhoz képest azonban ennek az ellenkezője történik, ha a tempó nagyon lassú. Ebben az esetben minden ütemet fel kell osztani úgy, hogy a négyes ütemhez nyolc, a hármassal pedig hat mozdulatot teszünk rövid mozdulattal megismételve a korábban jelzett fő mozdulatokat.

Példa a nagyon lassú
4 ütemegységre



Példa a nagyon lassú
3 ütemegységre



A karnak abszolút nem kell kapcsolódnia ahhoz a kis kiegészítő mozdulathoz, amelyet az osztásnál végzünk, itt egyedül a csuklóval kell mozgatni a pálcát.

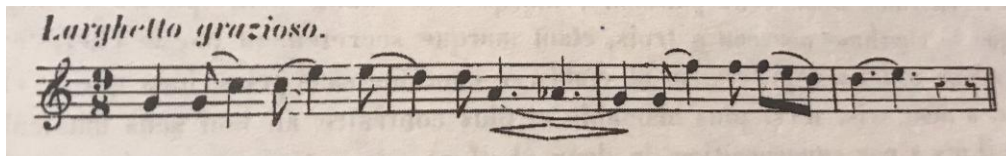
Ennek az ütemfelosztásnak az a célja, hogy megakadályozza a ritmikai eltéréseket, amelyek könnyen előfordulhatnak a különböző muzsikuskoknál az ütemegységek között. Ha a karmester az ütemegységek között nem jelez semmit, akkor a tempó rendkívüli lassúsága miatt az előadók teljesen magukra maradnak, és mivel a ritmikus érzék nem mindenkinben egyforma, ennek eredményeként egyesek sietni, mások viszont lassulni fognak, és az egész hamarosan össze fog omlani. Ez alól a szabály alól csak egy elsőrangú, egymást jól ismerő, összeszokott és az általuk előadott művet szinte fejből tudó, virtuózokból álló zenekar lehet a kivétel. De ilyen körülmények között is egyetlen zenész figyelmetlensége balesethez vezethet. Miért tegyük ki magunkat ennek? Tudom, hogy bizonyos művészeket sért az önbecsülésükben, ha ily rövid pórázon tartják őket (ahogy a gyerekek szokták mondani), de egy olyan karmester szemében, akinek csak a végeredmény sikere számít, ennek a megfontolásnak nincs jelentősége. Még egy kvartettben is ritka, hogy az előadók egyéni érzéseiket teljesen szabadon engedhessék; egy szimfóniában egyedül a karmester művészetén múlik; a mű megértésének és az együttessel közös reprodukálásának sikere, és az egyéni vágyak, amelyek ráadásul gyakran összeegyeztethetetlenek egymással, nem szabadulhatnak el.

Ezt megértve, úgy gondoljuk, hogy a felosztás még lényegesebb a nagyon lassan játszott összetett ütemeknél; mint például a 6/4-től 6/8-ig, 9/8-tól 12/8-ig stb.

De ezek az ütemek, ahol a hármas lüktetés ilyen nagy szerepet játszik, többféleképpen is felbonthatók.

A 6/8 allegrettót és 6/4 allegrót ezért úgy üjtük, mint a kettes ütemegységeket: C=, vagy 2=, vagy 2/4; a 9/8 allegrót mint a 3/4-es moderatót, vagy a 3/8 andantinót; a 12/8 moderatót vagy allegrót pedig mint

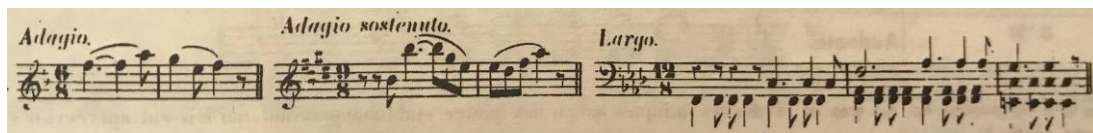
egy egyszerű négyes ütemet. De ha a tétel adagio és még inkább largo-assai vagy andante maestoso, akkor a dallamformától vagy az uralkodó karaktertől függően, vagy az összes nyolcad hangra ütünk egyet, vagy egy negyedhangot ütünk, amelyet minden egységnél egy nyolcad hang követ.



Ezekben a hármás ütemben nem szükséges az összes nyolcad hangot kiütni; elég a negyedhang ritmusát, amelyet minden ütemegységre egy nyolcadhang követ.

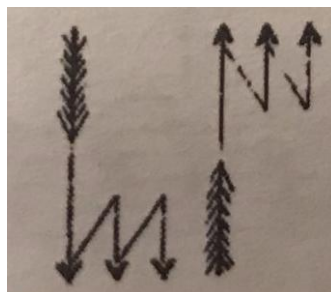
Az osztást kis mozdulatokkal végezzük úgy, hogy minden ütemegységre két nem egyenlő mozdulatot végzünk, láthatóvá tesszük a negyedhang és a nyolcadhang értékét.

Ha a tempó még lassabb, ne habozzunk kiütni minden nyolcad értékét,

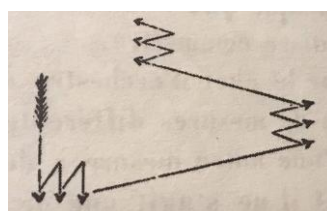


mivel csak így leszünk urai a helyzetnek.

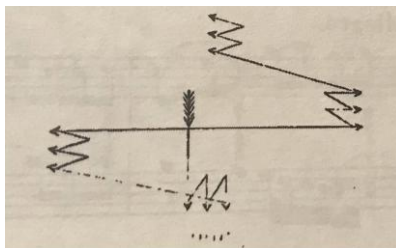
Az ilyen hármás lüktetésű ütemek esetében a karmester ütemegységként három nyolcadot üt, hármat lefelé és hármat fölfelé a 6/8 ütemek esetében



Hármat lefelé, hármat jobbra és hármat felfelé a 9/8-nál



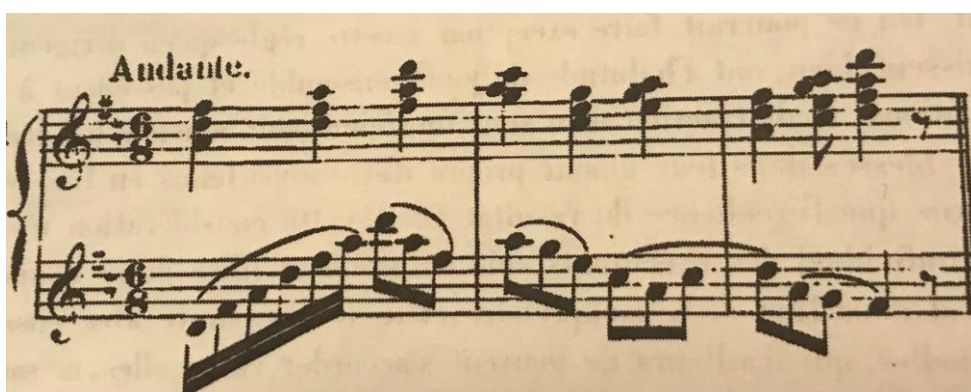
Hármat lefelé, hármat balra, hármat jobbra és hármat felfelé a 12/8 ütemeknél.



Néhányszor előfordul olyan nehéz helyzet is, amikor egy partitúrában tenuto, vagy ritmikus kontraszt miatt, az egyik szólam hármás lüktetése mellett a másik szólam kettős lüktetése található.

Fúvósok:

Vonósok:



Kétségtelen, hogy ha ebben a példában a fúvós hangszerek szólamát nagyon muzikális zenészekre bizzuk, akkor nem kell változtatni a taktus vezénylésén, és a karmester tovább oszthat hatban, vagy egyszerűen kettőben; de ha több előadó tétovázni látszik az adott pillanatban, amikor is a szinkopált formula használatával a hármás ritmus a bináris ritmussal keveredik, akkor jobb, ha biztosságot adunk nekik. Az aggodalom, amelyet ez a váratlan ritmus megjelenése okoz, és az, hogy a zenekar többi része velük ellenkezőleg játszik, arra készíti az előadókat, hogy ösztönösen a karmesterre pillantsanak, segítségét kérve tőle. Kissé feléjük fordulva neki is rájuk kell néznie tehát, és nagyon apró mozdulatokkal meg kell jelölnie a hármás ritmust, mintha háromban lenne a taktus úgy, hogy a hegedűk és a többi hangszer, akik bináris ritmusban játszanak, ne vegyék észre ezt a változást, amely teljesen megzavarná őket. Ebből a kompromisszumból következik, hogy miközben a karmester titokban megjelölte a hármás

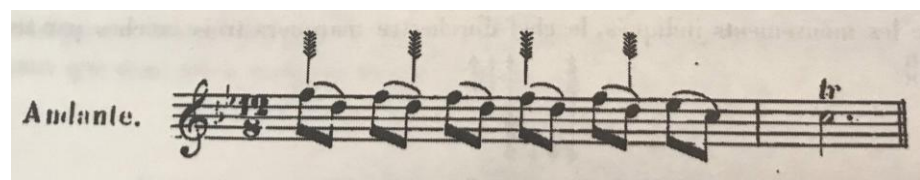
lűktetésű ritmust és ezzel a segítséggel ezt sikeresen végrehajtják, aközben nem zavarja, hogy a korábban biztosan kialakult kettes lűktetés gond nélkül tovább folytatódjon.

Másrészt véleményem szerint nincs elítélendőbb és a jó zenei érzékkel ellentétesebb, mint ennek az eljárásnak az alkalmazása olyan zenei szövetnél, ahol nem épül egymásra két ellentétes természetű ritmus, ahol csak a szinkópák használata található. Itt, ha a karmester felosztja a taktust a benne lévő ékezetek számával, megsemmisíti a hallgatók számára a szinkópált ritmus hatását és lapos ütemváltással helyettesíti a legérdekesebb



ritmusjátékot is. Ez történik, ha Beethoven Pasztorál szimfóniájának ebben a szakaszában az ütemegységek helyett a hangsúlyokat jelöljük:

így a korábban kialakult négy ütés helyett hat mozdulatot teszünk a fenti



példa szerint, amelyek megakadályozzák, hogy észrevegyük és érezzük a szinkópákat:

Ez a ritmikus formának való engedelmesség, amelyet a szerző éppen az ellenkező szándékkal tervezett meg, az egyik legnagyobb stílushiba, amit karmester csak elkövethet.

Van még egy másik nagyon aggasztó nehézség is a karmester számára, amikor minden lélekjelenlétére szüksége van; ez az, amit a különböző ütemmutatók szuperpozíciója eredményez. Könnyű egy olyan ütemet eljátszani, amelyben két bináris ütemegység van és ez egy másik olyan ütem

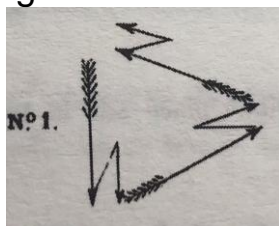
fölé vagy alá van helyezve, amelyben két hármás ütemegység található, ha mindkettő ugyanabban a tempóban van; ekkor egyenlő időtartamúak, és csak a két fő ütemegység megjelölésével kell felosztanunk őket. Példa:



De ha egy lassú tétel közepette egy új, élénk tempójú forma kerül bemutatásra, és ha a zeneszerző ezt az új tempójú témát akár azért, hogy az előadást élénkítse, vagy azért, mert nem lehetett másként lejegyezni, úgy választotta ki, hogy a rövid ütem megfeleljen a régi tempójának, akkor akár két vagy három rövid ütem is fölé helyezhető egy lassú ütemnek.

A karmester feladata ekkor, hogy ezeket a különböző számú és értékű ütemeket egybetartsa. Ezt az előző példában úgy éri el, hogy a 6/8-os Allegro belépését megelőző Andante (No 1) ütemében elkezd osztani, majd ezt követően folytatja az osztást, de ügyelve arra, hogy ezt határozottan tegye. A 6/8 allegro előadói ekkor megértik, hogy a karmester két rövid gesztusa az ő rövidebb ütemüknek a két részét jelenti, az Andante előadói pedig azt, hogy ez a két gesztus számukra csak az ütemegységük megosztását jelenti.

ütem
No 1



és No 2 és No 3 és az azt
követők.

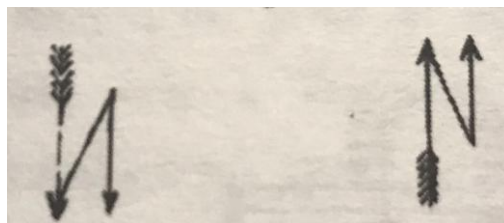


Ez, mint látjuk, alapvetően elég egyszerű, mert a kis ütem mértéke és a nagymérték felosztása megegyezik egymással. A következő példa viszont, ahol egy lassú ütemet helyeznek két rövid ütemre, anélkül, hogy létezne ez



az egyezés, már keményebb.

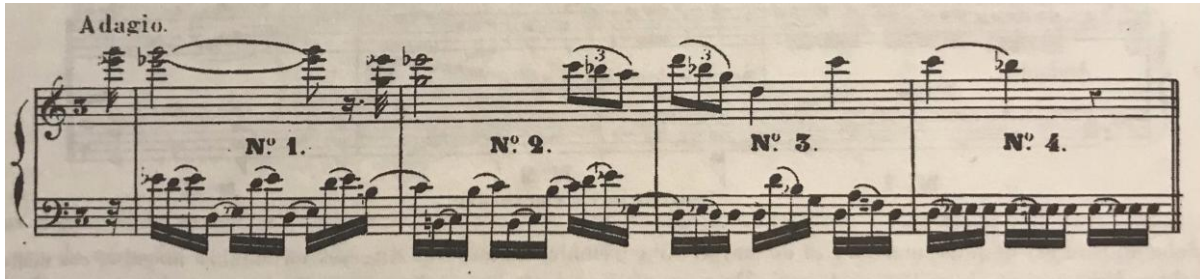
Itt az Allegrettót megelőző három Allegro assai ütemet egyszerűen kettőben kell ütni. Abban a pillanatban, amikor elkezdődik az Allegretto, amelynek egy üteme az előző kétszerese, de ugyanakkor a brácsák megtartják benne előző tempójukat, a karmester osztott kettőben vezényli a hosszú ütemeket, lefelé és felfelé két nem megegyező mozdulattal:



A két nagy mozdulat ketté osztja a hosszú ütemet, és világossá teszi az oboák számára az ütemértéküket anélkül, hogy megzavarná az élénk mozgást folytató brácsákat, a karmester kis mozdulata az ő ütemüket kettéosztja. A No. 3 jelzéstől már nem kell osztania a hosszú ütemet négygel, mert ez ellentétes lenne a 6/8-as dallam hármás lüktetésű ritmusával. Ezután már csak a nagy ütem két ütemegységére szorítkozik, mivel az immáron gyors ritmusukba lendült brácsák nehézség nélkül folytatják játszanivalójukat megértve, hogy a karmesteri pálca minden mozdulata a kis ütemük kezdetét jelzi.

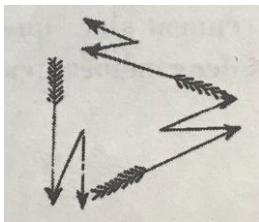
Ez az utolsó megjegyzés azt mutatta, hogy milyen körültekintéssel kell egy ütemet felosztani, amikor egy hangszeres vagy énekes csoport triolákat

játszik. Egy, a triolák közepére ütött mozdulat az előadást bizonytalanná, vagy teljesen lehetetlenné teheti. Még a kettes ütem felosztásánál is őrizkedjünk a kétfelé osztástól azon pillanatok előtt, ahol a ritmikai vagy dallam vonal hármas osztásra vált, nehogy ellentétes ritmusérzést adjunk az

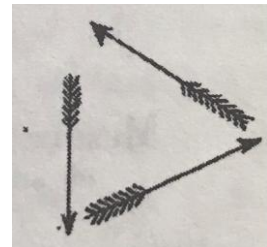


előadóknak ahhoz képest, amit hallaniuk kell.

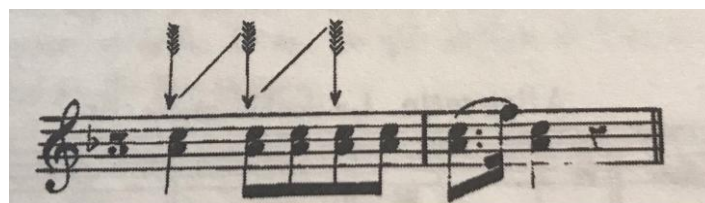
Ebben a példában az ütem hattal, vagyis az ütemegységek kettővel való osztása hasznos, amely nem zavaró az 1. ütemben. Így vezényelünk tehát:



de ettől a 2. ütemben már tartózkodnunk kell, és itt az egyszerű három ütésre kell áttérni,



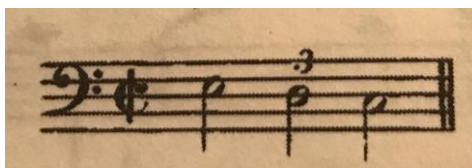
mivel a harmadik ütemegységre triola érkezik és az ütemegységenkénti két ütés ott nagyon zavaró lenne. Mozart Don Giovanni-jának híres báli jelenetében a három különböző ütemmutatóban megírt három különböző zenekar együtt játéka nehezebb, mint gondolnánk. Pedig elég csak annyit



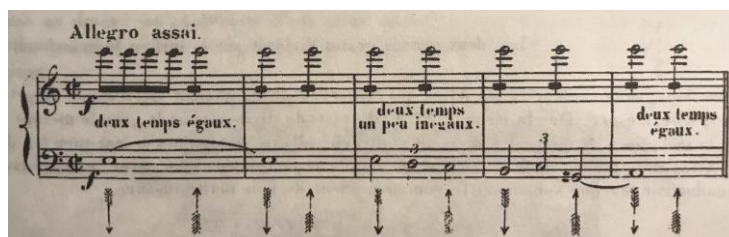
tenni, hogy a Tempo di menuetto minden ütemegységét lefelé kell ütni.

Mihelyst a kis 3/8-os Allegro belép, annak egy egész üteme a minuetto ütemének egyharmadát teszi ki, a másik 2/4-es allegro egész üteme a kétharmadát, vagyis két ütemegységet képvisel. Tökéletesen illeszkednek egymáshoz és a fő témához, és a legkisebb zavar nélkül. A kulcs az, hogy a megfelelő időben léptessük be a csoportokat.

Egy durva hiba, amit láttam, hogy egy alla breve darabban, amelybe a szerző nagytriolát iktatott be kiszélesítik az ütemet:



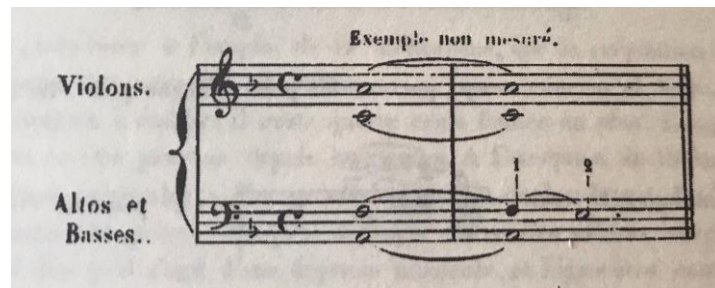
Ebben az esetben a harmadik félhang semmit sem ad hozzá az ütem időtartamához ellentétben azzal, ahogy azt egyes karmesterek gondolják. Megtehetjük, ha akarjuk és ha a tempó lassú vagy mérsékelt, hogy ezeket az ütemeket háromban vezényeljük, de a teljes ütem időtartamának akkor is azonosnak kell lennie. Abban az esetben, ha ezek a triolák egy gyors tempójú ütemben vannak, (Allegro assai) a három ütés csak zavart okozhat, és feltétlenül szükséges, hogy kettőben maradjunk, üssünk egyet az első triola egységre, egyet pedig a harmadikra. Ez a két ütés a tempó gyorsasága



miatt alig észrevehetően tér el a két szimmetrikus ütéstől, így nem akadályozza a zenekarnak azon részét, amely nem játszik triolát.

Szóljunk most a karmester recitatívón belüli feladatairól, ahol a recitáló énekesre vagy hangszeresre már nem vonatkoznak az ütemfelosztás szigorú szabályai. Figyelmesen követve őket kell beavatkozni, a zenekart precízen beléptetni, vagy váltani a kísérő akkordokat, vezényelni a recitativo

hangszeres közjátékait, álljanak azok kitartott hangokból, vagy többszólamú tremolóból. Ezek közül néha ez utóbbi a kevésbé világos, itt kell a karmesternek a legjobban ügyelnie, mert a vonó mozgása közben történik meg az akkordváltás.



Ebben a példában a karmesternek, miközben követi a tempóban a szabad recitáló részt, mindenekeelőtt a brácsa szólammal kell foglalkoznia, és a második ütemben az első ütés helyett a második ütemegységen kell továbbintenie őket. (lásd az F- E váltást a második ütem elején) Enélkül a jelzés nélkül, mivel ezt a részt többen is játszák, egyesek hosszabb ideig tartanak az F-t, mint mások, ami átmeneti összevisszaságot okozna.

Sok karmesternek megvan az a rossz szokása, hogy a recitativók irányítása során nem veszi figyelembe az ütemek előírt felosztását, és csak egy felütést ad a zenekar rövid akkordja előtt még akkor is, ha ez az akkord

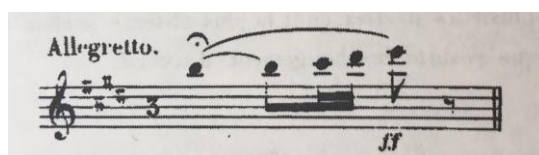


éppen hangsúlytalan ütemegységre kerül.

Ilyen esetekben felemelik a karjukat az ütemet indító szünetre, és az akkord belépésre engedik le. Az ilyen megoldást nem tudom helyeselni, mivel ezt semmi sem indokolja, és gyakran balesethez is vezethet. Nem értem,

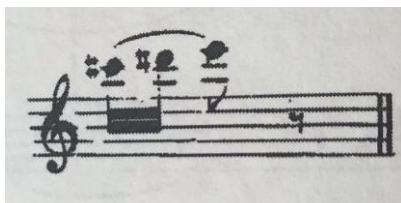
miért hagyják abba az emberek a szabályos ütemegységek vezénylését a recitativókban, ahelyett, hogy idejében leütnék az éppen aktuális ütemeket ugyanúgy, ahogy azt a metrikus zenében tennék. Azt tanácsolom, hogy az előbb idézett zenei példában is az első ütemegységet a szokásos módon üssük le, és a pálcát balra vigyük, amikor a második ütemben beintjük az akkordot. Ugyanígy tegyünk a hasonló esetekben is, mindig szabályszerűen osztva fel az ütemeket. Nagyon fontos, hogy mindig a szerző által leírt módon mutassuk a tempót, és ne felejtjük el, ha a tétel allegro vagy maestoso karakterű, és a recitáló szólista sokáig kíséret nélkül énekelt, nemcsak mindenkinek megmutatni az üres ütemeket, de a zenekar belépése előtt az allegro vagy a maestoso tempóját is. Mert amikor a zenekar egyedül játszik, akkor ezt általában ritmikusan teszi; csak akkor játszik szabadon, ha éppen egy recitáló énekest, vagy hangszeres szólistát kísér. Abban a kivételes esetben, ha a recitativót a zenekarnak, a kórusnak, vagy éppen a zenekar és kórus együttesének írták, legyen az akár unisono vagy harmonizált, olyankor, amikor mindenkinek együtt kell játszania egy meghatározott tempó nélkül; ebben az esetben a karmester lesz az igazi recitáló, akinek meg kell adnia az általa megfelelőnek ítélt tempót az ütem minden egységére. A frázis formájától függően kell felosztania az ütemeket, hol a súlyokat kell, hogy jelölje, vagy ott, ahol vannak a tizenhatodokat, végül a pálcájával meg kell rajzolni a recitativo dallamformáját. Természetesen az előadóknak, akiknek szólamukat szinte fejből kell játszaniuk, állandóan a karmesterre kell, hogy nézzenek, mert enélkül nem tudnának biztonságosan együtt muzsikálni.

Általánosságban elmondható, hogy a zenekarnak, még a tempóban előadott zenék esetében is a lehető leggyakrabban kell a karmesterre néznie. Egy olyan zenekarnak, amelyik nem nézi karmestere pálcáját, nincs is karmestere. Gyakran egy tartott hang után például, a karmester addig nem is mehet tovább, amíg nem érzi, hogy összes zenésze ránéz. A karmester feladata, hogy a próbák folyamán hozzászoktassa zenekarát, hogy a fontos



pillanatokban mind ránézzenek.

A mellékelt ütemben, a tartott hang, mint egy orgonapont korlátlanul tartható, nincs olyan szabály, amelyet itt érvényesíthetnénk. A továbbmenetet:



nem lehet együtt indítani anélkül, hogy a zenészek, ne néznék a karmester pálcáját, ne tudják, mikor üti le a második negyedet és folytatja a tartott hang utáni figurációt.

(Folytatjuk)