

FELLETÁR MELINDA

AZ OROSZ HÁRFAISKOLA
BEMUTATÁSA

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2009

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődéstörténeti tudományok besorolású
doktori iskola

AZ OROSZ HÁRFAISKOLA
BEMUTATÁSA,
AZ OROSZ ÉS AZ OSZTRÁK-MAGYAR
HÁRFAISKOLA ÖSSZEHASONLÍTÓ
ELEMZÉSE

FELLETÁR MELINDA

TÉMAVEZETŐ: NINCS

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2009

TARTALOMJEGYZÉK

BEVEZETÉS	IV
I. RÉSZ. AZ OROSZ HÁRFAISKOLA MEGSZÜLETÉSE ÉS FEJLŐDÉSE	1
Szentpétervár	1
Moszkva	7
II. RÉSZ. AZ OROSZ HÁRFAISKOLA MÓDSZERTANI ALAPJAI	19
Hangoló – bevezető a módszertani részhez	19
1. FEJEZET A HANGSZERES JÁTÉK MÓDSZERTANI KÉRDÉSEI	21
A technikáról általában	21
Módszertani irányelvek a hangszeres játékban	24
A hangképzés általában	26
2. FEJEZET AZ OSZTRÁK–MAGYAR ÉS AZ OROSZ HÁRFAISKOLA ÖSSZEHASONLÍTÓ ELEMZÉSE	29
Néhány szó az osztrák–magyar hagyomány szerinti kéztartás magyarországi kialakulásáról	29
Hangképzés	31
Az osztrák-magyar iskola hangképzése	31
Az orosz hárfaiskola hangképzése	33
Az izommunka közelebbről	36
Izommunka az osztrák-magyar hárfaiskola szerinti kéztartásban	39
1. a kéz helyzete	39
2. az ujjak munkája	39
Izommunka az orosz iskola szerint	44
1. a kéz helyzete	44
2. az ujjak munkája	44

3. csuklómozgás	51
Hangszertartás	54
Hangszertartás az osztrák-magyar hárfaiskolában	54
Hangszertartás az orosz hárfaiskolában	55
III. RÉSZ. TECHNIKAI ALAPISMERETEK AZ OROSZ ISKOLA MÓDSZERTANA SZERINT	
A skála	57
<i>Etouffé</i> és <i>staccato</i> játék	59
<i>Flageolet</i> (üveghang)	62
Trilla, <i>tremolo</i>	66
A csúszás, <i>glissando</i>	69
Oktáv- és akkordjáték	74
<i>Arpeggio</i>	75
A GYAKORLÁS NÉHÁNY PROBLÉMÁJÁRÓL	77
A memorizálás	77
Az izomfeszülés és lazítás	81
BIBLIOGRÁFIA	87
FÜGGELÉK	90
I. Táblázat	91
II. Zabel + Szlepuskin keze	92
III. Kéz fotók	93
IV. Kéz rajzok	98
V. Anatómiai ábrák	100
VI. Fénykép album	104
VII. Kottajegyzék	106
VIII. Ujjgyakorlatok	132

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

SOLI DEO GLORIA!

Köszönet mindazoknak, akik szeretetükkel, tudásukkal segítették munkámat, különösen Dr. Lendvai Gábornak, aki a tudós ember rendszerező elméjével, nagyszerű művészi meglátásaival rendszeresen helyreigazított.

Szeretettel ajánlom ezt az írást minden hárfás honfitársamnak, kicsinek és nagynak, közös okulásunkra a sikeres és szebb jövő reményében.

A kézirat lezárva 2009. október 23. Felletár Melinda

BEVEZETÉS

Az oktatásban ugyanúgy szükség van a megtapasztalt nehézségek megoldókulcsának verbális átadására, mint magára a gyakorlati bemutatásra. Ez előbbi olykor igen bonyolult, nehéz a kezdő tanár számára, de mégis rendkívül hasznos és szükséges mindkét félnek, az oktatónak és a hallgatónak egyaránt.

A megfogalmazás kényszerűsége folytán, a szavakkal történő bemutatás által értettem meg igazán, hogy miben rejlik az orosz hárfaiskola nagyszerűsége: miért nem merevszik le és mitől teherbíró a kéz órákon keresztül gyors játékban, és mi biztosítja a laza ujjak, kéz, kar és váll harmóniáját. A tanítás során tudatosult bennem teljességgel, hogy mitől szárnyal az orosz iskolán felnőtt hárfás keze a legcsekélyebb görcsösség nélkül, és mindeközben szól a hárfa, tónus, színek mind együtt vannak. Mindehhez ráadás az individuális jelenlét, az egyéni megformálás, ami valóban lenyűgözővé teheti a hárfajátékot.

Magam az osztrák-magyar és az orosz iskola módszereit egyaránt megtapasztaltam. Tanulmányaimat Magyarországon kezdtem, az Osztrák-Magyar Monarchia idejéből ránk öröklődött úgynevezett osztrák-magyar kéztartással. Érettségi után a moszkvai Csajkovszkij Konzervatóriumban Vera Dulova professzornő vezetése alatt öt éven át teljes képzésben vettem részt. Hazatérésem után hosszú éveket töltöttem a tanult módszertani alapelvek gyakorlatba történő tudatos beépítésével.

A képzés idején és itthon az előadói, és pedagógiai munkában eltöltött évek alatt erősödött meg bennem a meggyőződés az orosz iskola módszertani alapjainak korszerűségéről és nagyszerűségéről, ezért szeretném ezt megismertetni a hazai szakmai közönséggel.

I. RÉSZ AZ OROSZ HÁRFAISKOLA MEGSZÜLETÉSE ÉS FEJLŐDÉSE

Szentpétervár

A mai Oroszország, és a nemrég felbomlott nagy Szovjetunió területének hangszeres zenekultúráját kutatva sokféle hárfára emlékeztető zeneszerszámot fedezhetünk fel képzőművészeti alkotásokon, építészeti remekművek freskóin. Ezek többnyire a korai középkorból származnak, de akad köztük olyan régészeti különlegesség is, amelyen az antik görög világból jól ismert hárfá formája látható. A távoli Szibériától Közép-Ázsiáig, a Kaukázuson keresztül a Krím félszigetig terjedő területeken élő népcsoportok, és a dicső „Kijevi Rusz” birodalmát benépesítő őslakosság, illetve az orosz néppel valamikor történelmi közösségben együtt élő nemzetek gazdag múltja, feltéve őrzött hagyományai izgalmas kutatási teret nyújtanak a hárfá fejlődése iránt érdeklődőknek. Az orosz hárfá előadóművészet eredetét kutatva a számon tartott leletek közül a legérdekesebb, és talán a zenetörténészek által legtöbbet vitatott kép, melyen hárfázó alak látható, a kijevi Szófia Székesegyház egyik freskóján látható. Ez a XI. századból származó értékes falfestmény népi muzsikásokat ábrázol. A *szkamarohi* (vándorkomédiások) muzsikálós tréfamesterek voltak, és a szegényebb rétegekben éppoly közkedveltek voltak orosz földön, akár a nemesi származású *minnesängerek* a német nép körében, vagy a trubadúrok Itáliában. Ami megkérdőjelezi az orosz nemzeti hagyományokhoz való kapcsolódást az az, hogy a kisméretű húros hangszeren játszó zenész öltözete hasonlít a korabeli bizánci muzsikuskéhoz. Arra a kérdésre, hogy a középkori orosz nép mindennapi életében használatos volt-e valamilyen hárfaszerű hangszer, élt-e generációkon keresztül átadott muzsikushagyomány, a mai napig nincs egyértelmű válasz. Korabeli kéziratok iniciáléja és a már említett régészeti emlékek mindössze azt bizonyítják számunkra, hogy a hárfának létezett többféle elődje, de domináns szerep semmiképp nem jutott neki az orosz folklórban.

A ma használatos orosz *arfa* szó önmagában görög eredetet sejtet, mégis közvetlenül, és talán nem véletlenül a német nyelvből (*die Harfe*) került az orosz általános nyelvhasználatba. Korábbi hárfára emlékeztető népi hangszer elnevezései a helyi nyelvi hagyományokhoz kötődnek (például: *ajumaa*, *lébégy*, *készli*, *fandíra*),

tehát biztosra vehető, hogy nyugatról behozott, újkori hangszerről beszélünk az orosz hárfakultúra eredetét vizsgálva.

A mai fogalmaink szerinti hárfák térhódítása Oroszországban a XVIII. század elejére tehető. Körülbelül I. Péter cár idején vált szokássá, és egyben az udvari nemesség általános nevelésének kötelező részévé a zenei képzés. A hárfák egyike lett az udvarban használatos hangszereknek. Az első hárfák az arisztokrácia diplomáciai, és tanulmányi utazásai során kerültek Nyugat-Európából Szentpétervárra.

A nyugati országokból idelátogató muzsikusok nagy része a német kultúra területéről érkezett a XVIII. század első felében, (ez logikus magyarázata a német szó honosodásának) majd a század vége felé mind több francia művész fordult meg a fővárosban, sőt többségük le is telepedett.

1745-ben Szentpétervárra utazik Johann Hochbrucker, a hazájában híressé vált bajor hárfakonstruktőr és előadóművész, hogy koncertjein az általa létrehozott új hárfát bemutassa, népszerűsítse. Találmánya, az 1720-ban megalkotott pedálos hárfák új korszakot nyitottak a hárfázás történetében. (Ezt megelőzően az úgynevezett Dávid hárfákon játszottak, amelyeken a hangok félhangnyi emelését és leszállítását a bal kéz végezte a hangszer nyakán elhelyezett kampócskák elfordításának segítségével.) Sikeres fellépése nyomán megindult a hárfakereskedelem, megrendelésre érkeztek a hangszerek nyugatról a fővárosba. A hárfakultúra elterjedésében az igazi fellendülést azonban a Hochbrucker család egy másik tagjának néhány évtizeddel későbbi oroszországi útja hozta meg. Christian Hochbrucker, a feltaláló unokaöccse, híres virtuóz, koncertező művész és zeneszerző még inkább felkeltette az uralkodó család és a zenekedvelő arisztokrácia figyelmét. II. (Nagy) Katalin cárnő, akinek koronázása és beiktatási ceremóniája 1762-ben, a német hárfavirtuóz első orosz vendégszereplésének évében történt, elődjéhez hasonlóan kultúrátámogató, felvilágosult uralkodó volt. Az ő nevéhez fűződik az első hivatalos hárfaoktatás megteremtése Oroszországban. 1764-ben megalapította a nemesi származású lányok nevelésére hívatott Szmolnij Intézetet, vásároltatott az intézet számára Hochbrucker-féle hangszert, és kötelezővé tette a hárfaorákat az ifjú arisztokrata hölgyek számára. Ez volt az orosz hárfaelőadóművészet évszázadokkal ezelőtti bölcsője, ez időtől, 1764-től számítjuk az orosz hárfaoktatás megalapítását. Az intézet első végzett hárfás növendékei között volt Anasztazia Szimisina, és Glafira Alimova, akik az uralkodónő udvarhölgyei voltak, és gyakran léptek fel műkedvelői koncerteken az

udvarnál. Röviddel a „Nemesi Származású Leányok Társasági Nevelő Intézeté”-nek (Szmolnij Insztyitut) megalapítása után II. Katalin létrehozta a „Különleges Tanintézet”-et, (Oszoblivoe Ucsilise) amelyet polgári iskolának nevezhetünk. Ide bármely alsóbb réteghez tartozó család (beleértve a jobbágyi származásúakat is) beíráthatta tehetséges kisleányát. A két iskola nevelő programja nem különbözött egymástól, a lányok egyenrangú zenei oktatásban részesültek; a polgári tanulói is kaptak hárfa órákat, és részt vehettek az intézeti előadásokon, koncerteken.

Ebből az időből, 1776-ból maradt ránk például egy szentpétervári tudósítás: „Zeifert kereskedőnél a Bolsoj Mesanszkoj utcán lakik egy bizonyos hárfas, aki német földről hozott Dávid-hárfákat árul, órákat ad, emellett kottaolvasást is tanít” (1). Valószínűleg volt kereslet a kínált szolgáltatásra, hiszen az úri réteg divatos időtöltése kis időeltolódással, egyszerűbb, olcsóbb formában rendszerint megjelent a polgári réteg soraiban. A felvilágosult, kultúratámogató uralkodók mindenkor nagy erénye, hogy meg tudják teremteni az igényt a kultúra, a zenei képzés iránt a nemzet egészében.

A XVIII. század második felében a francia kultúra képviselői (építészek, képzőművészek, muzsikus előadók) érkeztek egyre nagyobb számban az országba. Az idelátogató vendégművészek között említést érdemel H. N. Le Pen, aki az uralkodó szolgálatában maradt, letelepült, udvari zeneszerző és hárfas lett (hárfák behozatalával és eladásával is foglalkozott, majd 1789-től az intézet tanára), és Maria Levec, aki a német származású S. Gartmannal együtt a Szmolnij Intézet első felkért hárfatanára volt. Jean Baptist Cardon, aki szintén II. Katalin cárnő udvarában szolgált, 1793-ban telepedett le Szentpéterváron, és élete végéig hivatásos muzsikusként dolgozott. Korának híres kvartettjében játszott, amely gyakran fellépett a Kis Ermitázs előadásain. Nemcsak hárfa előadóművész volt az udvarnál, hanem zeneszerzőként is alkalmazták, akinek gazdag életműve a klasszikus repertoár jelentős részét képezi. Emellett 1797 januárjától speciális hárfas folyóiratot szerkesztett, amelyben a hangszer, és saját zeneszerzői, pedagógiai munkáját igyekezett népszerűsíteni. Ebben különböző kamarazenei darabokat és szóló hárfa írt műveket tett közzé. Áriákat, ariettákat hárfa kísérettel, variációkat, szonátákat szóló hárfa, és a kor jellegzetes kamarazenei szereposztásának megfelelően hárfa szonátákat „hegedű kísérettel” jelentetett meg. (Ezekből 34 folyóiratszám maradt meg).

A századfordulón vált igazán népszerűvé a hárfa Oroszországban. Divatos lett a szalonokban a billentyűs és kisebb vonós együttesek mellett a hárfát, mint különlegességet megszólaltatni. Korabeli zeneszerzők főúri szalonok számára tucatjával ontották a kis kuplékat, románcokat. Ilyen énekesi produkcióhoz mind hangerőben, mind színekben kiváló partnernek bizonyult a hárfa.

A fővárosi Színházi Igazgatóság az uralkodói színházak működtetésével párhuzamosan létrehozott úgynevezett Színházi Iskolákat, ahol a szerződésben lévő művészek, színészek, énekesek, és zenekari zenészek gyermekei tanulhattak. A színi és vokális tagozat mellett zenei részleg is nyílt, ahol hárfaoktatás kezdődött a harmincas években. A külföldiekkel kötött szerződésben a vezetőség kötelezte a művészeket bizonyos számú óra leadására a színházi iskolában. A hárfatanárok — azaz a színház szólóhárfásai — között megemlíthetjük Karl Burgmann Paul és George Schultz angol hárfaművészeket. Ez a kisebb tagozat már a harmadik hivatalos hárfaoktatási fórum volt a fővárosban, ahol művészi érzékkel megáldott, ambiciózus fiatalok képezhették magukat.

Az 1800-as évek elejétől ismertebb zeneszerzők, Bortnyánszkij, Kozlovskij, Alabjev, érdeklődéssel figyelték fel az új, divatos hangszerre és írtak komolyabb szólamokat, egyenrangú zenei szerepeket együtteseikben (Bortnyánszkij: a-moll [1784] és C-dúr [1787] hárfa kvintett, Koncert szimfónia [1790]).

Az orosz romantika nagymestere, Mihail Ivanovics Glinka is lelkesedett a hárfaért. Műveiben például a *Ruszlán és Ljudmilla* vagy az *Ivan Szuszanyin* című operáiban brilliánsan alkalmazza a hárfa színeit, tónusát, egyszersmind mélyreható komoly hangszerismeretről ad tanúbizonyságot. Ezen kívül néhány nyitányában is találunk hárfaszólamot, például az *Aragóniai Vadászat* vagy az *Éjszaka Madridban*. Kifejezetten hárfára írott műve a *Variációk egy Mozart témára* (1822, témája Mozart *Varázsfuvola* c. opera I. felv. Fináléjának kórusa) a *Nocturno* (1828) és a *Szerenád* Donizetti *Boleyn Anna* című operájának témáira (zongora, hárfa, brácsa, cselló, bőgő, fagott, kürt), valamint a „*Kétkedés*”, *románc kontraaltra, hárfára és hegedűre* (1840). Ennek bemutatóján G. Schulz közreműködött, akivel Glinka rendszeres alkotói (konzultációs) kapcsolatban állt.

A XIX. század első felében Oroszországban az említetteken kívül még nem születtek nagyobb lélegzetű szóló hárfadarabok. Ez talán azzal a ténnyel magyarázható, hogy egy igazi, hivatásos hárfás generáció eddig az időig nem nőtt fel

orosz földön, és az átutazó hárfaművészek csak csekély mértékben inspirálták a zeneszerzőket.

A külföldi vendégművészeket illetően meg kell említeni Charles Bochsát, aki a ma is használatos Erard-féle, kettős pedálrendszerű hárfa első nagy virtuóza volt. Ő az újkori egyetemes hárfa eladóművészet alapítója, nagy mestere. Az 1822-ben a londoni Királyi Akadémián megalakult hárfatanszék első tanára éppen N. Ch. Bochsá lett. Bochsá rendkívül sokoldalú egyéniség, virtuóz előadó, zeneszerző és pedagógus volt, aki az egyik legalaposabb összefoglalását adta a francia iskola metodikai alapjainak *Méthode de Harpe á Double Mouvement* címmel (op.321. Paris, 1817) Bochsá 1840-ben mindkét nagyvárosban, Péterváron és Moszkvában egyaránt megfordult. Az újságok harsány lelkesedéssel írtak koncertjeiről: „Paganinihez hasonló hegedűs és Bochsához hasonló hárfás még nem született a Földön...” (2). Nem sokkal ezután, 1847-ben tanítványa Félix Godefróid koncertezett Oroszországban, majd 1852-ben a londoni Királyi Akadémia következő professzora, John Thomas is megfordult koncertturnéja során Péterváron. Ezeket a koncerteket óriási siker jellemezte — Thomas több mint 2000 ember előtt játszott —, ami ékes bizonyítéka a korabeli társadalom zenei érdeklődésének, tájékozottságának, és hozzáértésének. A sajtó lelkes tudósításában nem kisebb egyéniségekhez hasonlítja őket, mint Parish Alvarshoz és Liszt Ferenchez.

1862-ben Anton Rubinstein Szentpéterváron megalapította az első orosz konzervatóriumot. Az új intézmény hárfa tanszakának vezetésére Albert Heinrich Zabelt, a híres, Péterváron letelepedett német virtuózt kérték fel. Ez az a műhely, ahonnan az első orosz hivatásos hárfás generáció kikerült. Zabel kiváló mesterségbeli tudása új korszakot nyitott a hárfa előadóművészet fejlődésében Oroszországban. A szentpétervári hírlap 1853. július 22-én így ír róla:

„...nagy érdeklődéssel hallgattuk Zabel urat. Játéka fényben és színekben tündökölt, és ugyanakkor ízléses volt. Játékának ez utóbbi jellemzője mély benyomást tett ránk. Rendelkezik mindazokkal az erényekkel, amelyek segítik a művészt az önkifejezésben. Kerüli az éles effektusokat, sőt ellenkezőleg, a futamok nyugodtak, mértéktartóak és pontosak. Figyelemre méltó a billentése. Lágy érintéssel hozza rezgésbe a húrokat. A Berlinből hozzánk érkezett Zabel úr udvari hárfásként működik Németországban és évi szabadságát áldozta fel, hogy H.

Hungel úr zenekarával turnézhasson. Mindenesetre a zenekar nagyszerű művészt tudhat magáénak...”. (3)

Ez volt az első híradás róla. Ettől kezdve gyakran jelent meg Zabel neve az újságok hasábjain („Európa legjobb hárfása”, „a közönség kedvence”). A már letelepedett művészberről cikksorozatot is közölt a pétervári hírlap gyermekkorától bemutatva életútját. Ő volt az első Oroszországban, aki játékával bizonyította, hogy a hárfá igazi szólóhangszer, és egyenrangú kamarazenei és szimfonikus zenekari hangszer. Mint zeneszerző, elévülhetetlen érdemeket szerzett a hárfarepertoár gazdagításában. Több, mint negyven különböző nehézségi szintű művet írt hárfára a műfaji lehetőségek széles skáláját érintve. Ezzel a francia hárfás szerzők munkái mellett komoly pedagógiai bázist teremtett a korabeli felnővekvő, és napjaink generációi számára. Zabel zeneszerzői munkássága mellett pedagógiai és ismeretterjesztő munkákat is megjelentetett: *A hárfatanulás módszertana (Methode pour la harpe, 1900)* és *Üzenet a zeneszerző urakhoz a hárfá zenekarban való gyakorlati alkalmazásához* (1899).¹

A XIX. század elejétől kezdve évtizedeken keresztül a hárfás a műkedvelő muzsikusk társadalom gyakran fellépő, elismert tagja, mondhatni központi figurája lett Oroszországban. Főúri családok leánygyermekkeit hárfázni taníttatták, s a hangszer oly divatba jött, hogy népszerűségben kezdte utolérni a zongorát. Ez a hangszer az Erard-féle hárfá, amely hosszas előkészületek után, számtalan konstrukciós próbálkozás megkoronázásaként 1803-ban született meg a francia muzsikusk-feltaláló műhelyében. A házi zenéléssel párhuzamosan fejlődött a hárfá hivatásos muzsikusi szerepkörének jelentősége, emelkedett technikai színvonala, rangja, mígnem ez utóbbi túlnőtte a szalonok adta keret lehetőségeit. A század második felében, a hárfával szemben támasztott növekvő hangzás és technikai követelmények hatására a műkedvelői vonal fokozatosan visszaszorult.

A zeneszerzők szívesen alkalmazták a hárfát nagyszabású műveikben is. Elég csak az orosz géniuszt, Pjotr Iljics Csajkovszkijt említeni, aki egymás után írta meg új korszakot teremtő balettjeit a Bolsoj társulata számára. Az ezekben hallható

¹Személyes tapasztalataim által arra a következtetésre jutottam, hogy ez utóbbihoz hasonló írás ma is aktuális és értékes szakirodalommá válhatna pályakezdő zeneszerzőtársaink körében. A zeneszerzői versenyek díjainak odaítélése során pedig hasznos volna egy az értékelésben aktívan közreműködő hangszeres muzsikusk bizottság létrehozása.

hárfaszólók és kadenciák minden bizonnyal örök időkre a színházi hárfairodalom gyöngyszemei maradnak. Szinte mind komoly technikai felkészültséget és fejlett artisztikus érzéket igényel (*Hattyúk tava, Diótörő, Csipkerózsika*, stb.).

Elindult tehát az a felfelé ívelő útja a hangszernek, aminek során az iskola olyan magas szintre fejlődött, hogy az orosz hárfások szűk két évszázad alatt a világ élvonalába kerültek. Zabel 1910-ben bekövetkezett halála után tanítványa, Jekatyerina Walter-Kühn vette át az osztály vezetését. A konzervatóriumban és a Szmolnij Intézetben párhuzamosan tanított, Ezt megelőzően pedig még 1903-ban mesterének, A. Zabelnek színházi nyugállományba vonulásakor meghirdetett próbajátékon szerepelt kiemelkedően sikeresen, így a szentpétervári Mariinszkij Színház zenekarának szóló státuszát is elnyerte. Első osztályú hárfás volt, kiváló átiratokat készített. Operatémákra épülő híres fantáziája (Csajkovszkij: *Anyegin*) igen népszerű lett nemcsak saját életében, hanem a későbbi generációk körében is. Osztályából neves hárfások kerültek ki, így például a híres szovjet hárfás, Xénia Erdeli, A. Gelroth, M. Gorelova, E. Alimova. Walter-Kühn tanítványai játékát korabeli muzsikuskok véleményéből így összegezhetjük: magas professzionalizmus, igényes, nagy és szép hang jellemezte mindannyijuk muzsikálását.

Még egy intézményt kell megneveznünk, ahol ez idő tájt hárfaoktatás folyt, ez pedig a szentpétervári *Udvari Kapella* volt, ahol F. Schollar az osztrák-magyar metódus szerint oktatott (Frantisek Schollar W. A. Sztanyek tanítványa volt). Őnála tanult I. Polomarenko, N. Parfjonov, V. Kanicev, és D. Grigorjev. Ami érdekes és fontos észrevétel, hogy ezek a tanítványok később szinte mind elpártoltak a Schollar-féle iskolától, és a Moszkvában a századforduló után híressé vált Szlepuskin-féle iskolához csatlakoztak.

Moszkva

Mint ismeretes, Szentpétervár és Moszkva, a két nagyváros és kulturális központ Oroszországban párhuzamosan fejlődött az elmúlt néhány évszázadban, azonban a XVIII.-XIX. században Moszkvát kevésbé érték nyugati hatások, ugyanis kiesett a lüktető kereskedelmi kapcsolatok és pezsgő kulturális élet vérkeringéséből. Ennek oka, hogy az 1700-as évek elején I. Péter cár a fővárosi rangot Moszkvától elvette és az Észak-Velencéjének nevezett Szentpétervárnak adományozta. Ettől

kezdvé Szentpétervár bő két évszázadon át előnyöket élvezett mind gazdasági, mind kulturális tekintetben az ősi orosz várossal szemben. Így történhetett, hogy a pétervári kulturális fellegvár kialakulásának, és az intézeti hárfaoztatás megindulásának idejéhez képest lemaradva, évszázados késéssel indult meg a hivatalos hárfaoztatás Moszkvában. Ezernyolcszázhatvanhatot írunk, amikor Nyikolaj Rubinstein — a pétervári Konzervatórium alapítójának, Anton Rubinsteinnek fivére — létrehozza a moszkvai Konzervatóriumot, majd nyolc év elteltével, 1874-ben kezdetét veszi a hárfaoztatás.

Moszkvában, a szentpétervári kulturális élethez hasonlóan, már korábban is megfordultak külföldi előadóművészek. A korabeli híradásokból úgy tűnik, Moszkvába régebbi időktől vándoroltak be, és telepedtek le muzsikusként, mint Szentpétervárra, és a magán hárfaoztatás is korábban létezett, mint Szentpéterváron. A hírtöredékek a hagyományos német kultúra beáramlásának nyomaira utalnak csakúgy, mint később a fővárosban. A német vonatkozás oka vélhetően a már említett bajorországi hangszer-történeti esemény, és az ezt megelőző nyilvánvalóan magas szintű német hárfá előadóművészeti kultúra, amely „kitermelte”, sürgette a konstrukciós változtatásokat, fejlesztéseket. Ez a szenzációnak beillő korszakalkotó találmány, a pedálos hárfá, később nemcsak a konstruktőr Hochbrucker családnak hozott hírnevet és gazdagságot, hanem a hangszer kevésbé kiemelkedő, de ügyes, talpraesett művelőinek is, akik idegen földön próbáltak szerencsét vele, kerestek boldogulást általa. A korabeli feljegyzésekben olvashatjuk, hogy Frederick August Lorenz, Sziléziából jött német muzsikusként — jó néhány hangszer virtuóz mestere — hosszú éveken keresztül adott hárfáórákat Moszkvában a 30-as években (4).

Bár a város nem dicsekedhetett olyan pezsgő zenei élettel, mint a főváros, mégis tehetősebb arisztokrata képviselői mindent megtettek, hogy az idelátogató, színvonalas produkciót nyújtó, tehetséges muzsikuskat marasztalják, szűkebb pátriájukban megtartsák. Gróf Seremetyevo is ilyen művészetbarát volt, aki saját tehetséges jobbágyaiból és meghívott külföldi zenészekből válogatta állandó kamarazenekarának tagjait. Az 1789-ben az országba érkező Jean B. Cardon — a később orosz földön magas karriert befutott zeneszerző-előadó — a moszkvai grófi birtokon kezdte pályafutását. A grófnak jól működő színháza is volt, amelynek híres primadonnája, Praszkovja I. Zsemcsugova életében a francia művész letelepedése új távlatokat nyitott: a színésznő nemcsak a korábban kezdett hárfá tanulmányaiban

érezhetett fellendülést, hanem egész artisztikus kifejező eszköztára megújult a párizsi fellegvárból érkezett művészember hatására². Cardon rövid időt töltött Moszkvában, és a Moszkva környéki grófi birtokokon. Kiváló előadóművészetének hamar híre ment, az „Uralkodói Színházak” vezetősége pedig rövidesen csábítóan előnyös szerződést kínált fel számára a fővárosban, amit el is fogadott.

Koncertturnéi során több külföldi művész megfordult a városban. A XIX. század elején bővült az idelátogató muzsikuskör: szép számmal találunk a már említett német ajkúakon kívül cseh, francia, olasz, és más nemzetek képviselőit. Magyar is volt köztük Fischer Albert személyében, aki fiatalon érkezett Oroszországba 1795-ben, és a továbbiakban egész élete Moszkvához kötődött: időszakosan felkért művészként dolgozott a kevésbé ismert Medoksz Színháznál.

Ch. Bochsa 1840-ben koncertturnéja során Moszkvába is ellátogatott. Ekkor azonban már az orosz muzsikuskör társadalom saját hárfavirtuózzal büszkélkedhetett: Nyikolaj Petrovics Devitte (1813-1844) Moszkvában született, de családja korábban Hollandiából telepedett be. Rövid alkotói pályája mindvégig Moszkvához fűződött. Az orosz hárfa előadóművészet első nagy egyénisége ő, aki először képviselte a honi hárfakultúrát külföldön. Sajnálatosan rövid életpályája Angliában tragikus véget ért. Tanára a már említett George Schultz, angol nemzetiségű hárfaművész volt, aki eleinte Moszkvában élt és a környező városokban adott koncerteket, majd később áttelepült a fővárosba. Schultz személyében valószínűleg épp a Londonban élő francia nagy mester, Bochsa iskolájának egy képviselője hódította meg a zenekedvelő orosz közönséget.

A moszkvai hárfaoktatás XIX. századi legkiemelkedőbb eseménye a zenekonzervatóriumi hárfatanszak megszervezése volt 1874-ben. Az 1866-ban megalapított Zenekonzervatórium első tanári kara —hasonlóan a szentpéterváriéhoz — javarészt külföldi vendégművészekből állt, azonban itt már találunk friss diplomás hazai előadó tanárt, akit a testvérintézmény bocsátott útnak, és Moszkva tárt karokkal várt (például Csajkovszkij, stb.). A hárfatanszak vezetésére felkért első hárfatanár a német származású Ida Papendik, később férjezett nevén Eichenwald lett. Ida (Papendik) Eichenwald ugyanannak a berlini iskolának a képviselője, amelynek hírnevét Karl Grimm alapozta meg, és amely később számos nagy egyéniséggel ajándékozta meg az egyetememes hárfakultúrát. Ida Eichenwald pályafutása sok

²A híres színésznő hárfája ma is megtekinthető az osztankínói múzeumban.

hasonlóságot mutat honfitársának, A. Zabelnek életútjával. Amellett, hogy Zabel tanította is rövid ideig német földön a fiatal tehetséges lánykát, a későbbiekben minden bizonnyal segítette Ida koncertjeinek létrejöttét Oroszországban. A sikeres pétervári bemutatkozás után Eichenwald előnyös állásajánlatot kapott, letelepedett, így karrierje életre szólóan Oroszországhoz kötötte. Sokoldalú tehetségének megmutatkozására hamarosan új lehetőségek nyíltak. Nagy hírnevű honfitársától, tanárától elváltak útjai; Zabel a fővárosban maradt, Eichenwald pedig Moszkvába települt.

A moszkvai tanszak indítása sok tekintetben komoly nehézségeket zúdított az első tanár vállára. A fővárosi helyzettől eltérően Moszkvában semmilyen intézményesített oktatás nem létezett³. Ezért gyakorlatilag nem volt felvételi vizsga Eichenwald osztályába, a kezdeti idők tanulmányi színvonala pedig –a tanszaki koncertek megmaradt műsorfüzeteiből ítélve—igen szerénynek volt mondható. A tanszak hosszú ideig kis létszámmal működött. Hogy mennyiben befolyásolta a diákok létszámának alakulását Eichenwald sokrétű elfoglaltsága—kamara és szóló koncerteket adott, színházi szólista volt, a „Russzkoje Muzikalnoje Obsesztvo” zenekarában játszott, emellett 11 gyermeknek adott életet — nehéz megítélni. (X. Erdeli könyvében némiképp negatívan értékeli Eichenwald pedagógiai munkásságát: szerinte egyszerűen nem szeretett tanítani. (5) Egy biztos: összehasonlíthatatlanul nehezebb dolga volt ennek a szimpatikus német asszonynak Moszkvában, mint A. Zabelnek a fővárosban. Emellett a színház hárfaszólamának összes nehézségét is másodmagával kellett megoldania, míg ki nem nevelte saját növendékét, Elisabeth V. Dimitrijevat, aki a későbbiekben már teljes értékűen tudta őt helyettesíteni a zenekari árokban. (Ez a tanítványa volt az első orosz hivatásos hárfás a hölgyek között, aki hazai intézetben nevelkedett. Ezért 1881-ben diplomájának elismeréséül a zenetörténetből—Csajkovszkij életútjából—oly jól ismert Nagyezsda Fjodorovna von Meck asszony egy Erard hárfát ajándékozott a fiatal lánynak.)

Miután Ida Eichenwald színházi állásából visszavonult, a tanítást még 1906-ig folytatta a Konzervatóriumban. Az új idők magasabb kihívásainak hatására ekkorra már további oktatási intézmények létesültek Moszkvában. Az 1900-as évek elején két zeneművészeti középiskoláról vannak feljegyzéseink: az egyik a Moszkvai

³Tudjuk, hogy Szentpéterváron, a Szmolnij Intézetben majd az Udvari Capellában több, mint száz évvel azelőtt, már 1764-től hárfaoztatás folyt.

Filharmoniai Társaság zene- és dráma tagozatos középiskolája, a másik a Zograf-Plaksina Uchilishe⁴.

A XX. század első évtizedében tűnik fel az a rendkívüli személyiség az orosz hárfa előadóművészet történetében, akinek életpályája üstökös megjelenéséhez hasonlatos módon új korszakot indított nemcsak az orosz, de az egyetemes hárfa kultúrában is. Alekszander I. Szlepuskin egyike azoknak a nagy pedagógus egyéniségeknek, akiknek neve, és életműve kitörölhetetlenül bevésődött a hangszeres zeneművészet évszázadokat felölelő történelmi albumába.

Életét, és a hárfával való találkozását kalandos, váratlan események sorozata alakította. Bár gyermekkorában szívesen tanult zenét, mégis szülei kívánságának eleget téve a kor polgári felfogásának megfelelően a biztos egzisztenciát nyújtó katonai pályát választotta. Törzskapitányi rangot viselt már, katonai karrierje fényesen ívelt felfelé, amikor egy baráti összeövetelen először hallott, és csodálhatott meg hárfát közlől. Ez a testközeli élmény olyan mély benyomást tett rá, hogy legközelebbi kártyacsatájuk alkalmával a győzelemért ezt a hárfát kérte barátjától, a vesztes házigazdától adóssága fejében. Ettől a pillanattól kezdve a hárfa központi helyet foglalt el életében, kiszorítva fokozatosan a katonai élet minden bohémságát, izgalmas kalandját, és biztonságot nyújtó anyagi juttatását.

Hallatlan buzgalommal vetette bele magát az önképzésbe. Hamarosan sorsdöntő lépésre szánta el magát: kilépett az ezredből, maga mögött hagyva egész addigi életét, 30 évesen tanítómestert keresett magának, és nekilátott, hogy elsajátítsa a hárfa előadóművészet alapjait. Mivel a nagy tekintélyű A. Zabel ekkor már hajlott korba ért, Ida Eichenwald is leköszönőben volt a pályáról, a Badenből orosz földre települt August Insprucker, a szentpétervári operaház szóló hárfaa vette pártfogásba a túlkoros tanulót. Az ő tanácsára határozta el Szlepuskin, hogy elutazik Németországba a kor egyik leghíresebb virtuózához, ismert pedagógusához, Wilhelm Possehoz. Posse neve nem csak a néhány évtizeddel azelőtti orosz birodalomban tett koncert körútjáról volt ismert, hanem valószínűsíthető, hogy Insprucker személyesen is kapcsolatban állt vele, talán tanárának tisztelhetette. A századfordulóra nagy tekintélyt szerzett német hárfaiskola reformátor, W. Posse ugyanannak a Karl Grimmnek a tanítványa volt, mint A. Zabel, és Ida Eichenwald. Insprucker—lévén

⁴ Ez azért is érdekes számunkra, mert a középszintű képzés híresen magas színvonalú volt és maradt az orosz iskolában. A középiskolai követelmények sok tekintetben felülmúlták a konzervatóriumi diákokkal szemben támasztott elvárásokat.

maga is a német iskola képviselője— a német módszertani alapokat adta át Szlepuskinnak, így kézenfekvő volt, hogy továbbképzésre Szlepuskin a német hárfakultúra bölcsőjéhez, Berlinbe, a kor kiemelkedő virtuózához, Posséhoz utazzon. Ezután mindössze négy évig tanult Szlepuskin Possenél Németországban. Ez idő alatt alkotói és mély emberi barátság szövődött közöttük. Azt, hogy mikor vált Szlepuskin alkotói értelemben önállóvá, mi volt az a fordulópont, amelytől kezdve saját útját kezdte járni, nem tudjuk. Egy biztos: először mindent megtanult Possenél, amit csak lehetett. Hihetetlen elszántsággal dolgozott. Kortársai elbeszélése szerint 8-10 órát gyakorolt naponta, hogy behozza a maga korabeli hivatásos muzsikusk tudásához mért lemaradását.

Néhány év múlva Oroszországba egy kitűnően képzett, mesteri fokon játszó, határozott koncepciókkal rendelkező muzsikusk tért vissza.⁵ Szlepuskin a Possetől átvett tudást nem csupán importálta az országba. A lelkiismeretes, szorgalmas munkával töltött évek, az ügy iránti feltétlen alázat, és nem utolsósorban sokoldalú egyénisége, lelki gazdagsága, gyakorlatias, ügyes problémamegoldó képessége új, ismeretlen terekre vezette a hangszerkezelés művészetében. A már jól működő német módszertani alapokat vadonatúj elemekkel gazdagította. Célja a hangzás, a hang minőségének jobbítása volt. Kutatásainak eredménye kikristályosodott, mélyen átgondolt koncepcióvá formálódott: hitvallásává vált, hogy a hang minősége a kéz pozíciójától függ.

1908-ban szenzációszámba menő moszkvai Bolsoj színházi próbajátéka után közvetlenül meghívást kapott a konzervatórium katedrájára is. Így jó ideig aktív muzsikusként tanította a nála tanulni kívánó növendékeket. Szlepuskin tanítása nyomán fellendült a hárfa tanszak élete: színesedett a repertoár, és bővült a felvételizők, az új módszert tanulni kívánók száma. 1918-ban Szlepuskin váratlan halálával óriási veszteség érte az orosz hárfás társadalmat. Rövid egy évtizedes pedagógiai munkájában azonban sikerült tapasztalatait maradéktalanul átadni a következő nemzedéknek, és bár írásos munkája nem maradt hátra, a szigorúan megkövetelt tananyag teljessége átöröklődött és hamarosan meg is jelent könyv formájában tehetségesebb növendékei keze nyomán.

⁵ Itt jegyzem meg, hogy különös módon a mai német hárfaiskola módszertani alapelvei — főképpen nem elméleti, hanem vizuális, és auditív tapasztalatokból ítélve — igen kevés rokonságot mutatnak a ma is, immáron több mint egy évszázada élő orosz iskola változatlanul tanított, megkövetelt, és gyakorlatban is megtapasztalható alapelvei között.

Közülük kettőt feltétlenül meg kell említeni: az egyik Maria Karcsinszkaja, aki közvetlenül Szlepuskin halála után vette át a tanári stafétabotot, és nagy elődje tanainak hiteles továbbadójává vált. Sajnos a kíméletlen politikai események hatására emigrálni kényszerült 1924-ben⁶.

A másik, Nyikolaj Parfjonov neve ismerősen kell csengjen hazai oktatóink előtt, hiszen több kiadást megért hárfaiskolája a szlepuskini módszertan tolmácsolása mellett okosan felépített, gazdag tematikus anyagot nyújt a biztos alapokat megszerezni kívánóknak. Többek között tudjuk róla, hogy eredetileg a Udvari Capellában kezdte hárfa tanulmányait Frantisek Schollarnál (aki cseh származású, és az osztrák-magyar nyitott kéztartást tanulta a prágai konzervatóriumban, később pedig ezt tanította élete végéig Szentpéterváron), ezután a szentpétervári Zenekonzervatóriumba felvételizett. Ott eltöltött 1-2 évet, de vizsgáit nem tette le, mert magasabb művészi ambíciói, a szlepuskini játékmód megismerésének vágya Moszkvába hajtotta. A „rég-új” fővárosban lelkesedéssel látott neki az új módszer elsajátításának. Ennek olyannyira elkötelezett hívévé vált, hogy Szlepuskin halála után felvállalta a teljes eszmei hagyaték dokumentummá szerkesztését. Megalkotta *A hárfajáték technikája — A.I.Szlepuskin professzor módszertana szerint* című könyvét, majd néhány évvel később ennek kibővített, pedagógiai repertoárral gazdagított változatát; *A hárfajáték iskolájá-t (Skola igri na arfe)*. Szükséges még említést tenni néhány kiemelkedő művész-pedagógus egyéniségről. Pedagógiai munkásságát 1900-ban kezdte Xénia A. Erdeli, és közel hetven esztendeig tanította, nevelte az ifjú hárfás nemzedékek hosszú sorát. Széleskörű koncert tevékenységet folytatott, többek között az ő nevéhez fűződik Ravel *Bevezetés és Allegro*-jának bemutatása Oroszországban 1909-ben. Sokoldalú tehetség — zeneszerző, karvezető, zongoraművész és hárfaművész volt, végül a hárfát választotta élethivatásul— életműve maradandó nyomot hagyott az orosz hárfa előadóművészetben. Ő a zabeli Walter-Kühn vonalat képviselte az iskolában. Ez a két irányvonal —Zabel és Szlepuskin—mára teljes egészében összeolvadt, csakúgy, mint az Egyesült Államokban a Salzedo és Grandjany-féle iskola. Viszont az oroszországi viszonylatokban napjainkban egyáltalán nem létezik az úgy nevezett F. Schollar

⁶ Karcsinszkaja muzsikus műhelyéből került ki az orosz hárfa előadóművészet egyik legnagyobb XX. századi alakja, Vera Dulova, aki több nemzedéket és számos nemzetközi verseny győztest nevelt ki.

nevével fémjelzett osztrák-magyar nyitott kéztartású iskola, ami a XX. század elején még javában élt, és népes tábora volt az orosz birodalomban. /Függelék:VI/

Érdekes egy kissé elidőzni a K.Grimm alapította német iskola XIX. század végi, és XX. századi képviselőinek módszertani, kéztartásbeli különbözősége felett. Ariadna Tugaj, orosz zenetörténész és előadóművész könyvében vázlatot közöl a két mester, Albert Zabel és Alekszander Szlepuskin kéztartásáról. (Függelék: II). A két kéz húrra helyezése nem egyezik; az egyikén skála alaphelyzetet, a másikon az 1-2.ujj között húrkihagyásos pozíciót látunk. Azonkívül a rajzok tökéletlensége is zavaró. Zabel hüvelykujja amorf látványt nyújt, és a húrok dőlésszöge is más és más, így a kézfejek dőlésszöge érdemben nem elemezhető, mégis kétségtelen a kéztartásbeli rokonság a két kéz hangszerérintése között. Vitatható ugyan a rajzolók hiteles ábrázolása (az egyik Parfjonov iskolájából vett ábra, a másik Zabel munkájában jelent meg), de a lényegét tekintve megállapítható, hogy akár ugyanazon kéz különböző fogása is lehetne. Ami egyértelműen közös, az a húrokra ráfordított kézfej, lefelé néző tenyér, a kiegyenesített, magasra nyújtott hüvelykujj (ez utóbbi konkrétan megfogalmazódik Zabel *Méthode pour la harpe* című munkájában), és a jó súlyponti elosztású, egyensúlyban lévő kézfej. Ami a rajzból nem derül ki, az az érintő felület koncepciózus különbözősége: Zabel az ujjbegy lehetséges legkisebb falatkáját ajánlja érintésre munkájában, míg Szlepuskin épp a lehetséges legnagyobb felületet követeli meg tanítványaitól — ami a legfelhangdúsabb hangzást eredményezi. Valószínűsíthető, hogy az ujjtöből való billentés Zabelnél nem volt meghatározó szempont, mint ahogy a tenyérbe érkezés, és a csukló artikuláció sem szerepelt az idős mester elvárásai között. Zabel mindössze „egy kevés elasztikus mozgást” ajánl oktáv játéknál.

Mindezekből kiderül, hogy a szlepuskini módszer nem csupán egy generációkkal későbbi változata az eredeti német — francia iskola módszerének, hanem a modern hangzásvilág igényének megfelelően (nagy szimfonikus zenekarok hangzásához nagy tónusú hárfajáték kialakítása volt szükséges) továbbfejlesztett, egyéni módon kialakított, legapróbb részleteiben is precízen kidolgozott új orosz iskola alapköve. Szűk száz év elteltével az alapkövetelmények mit sem változtak. Senki hozzátenni még nem tudott a zseniális reformátor munkájához orosz földön.

A ma élő, gyakorlatból jól ismert hárfaiskolák közül a francia iskola elméleti, és gyakorlatban is megtapasztalható jellemzői állnak legközelebb az orosz iskola módszertanához, és hangzásvilágához..

A történeti részhez hozzátartozik az a XX. század közepén bekövetkezett esemény, amelynek közvetve óriási szerepe volt az iskola nemzetközi szintű elismerésében. 1947-ben megnyílt az első orosz hárfagyár. Ily módon a könnyen és viszonylag olcsón beszerezhető hangszer révén gomba módra szaporodott a zeneiskolai hárfatagozatok száma. Az ilyen széles körben folyó alapszintű oktatás pedig, jól tudjuk, a későbbi kiválogatódás legfontosabb feltétele. (Jelenleg több, mint 35 zeneiskola, és két speciális, középfokot is magába foglaló zeneiskola működik csak Moszkvában.) A XXI. századi orosz iskola nagy pedagógus egyéniségei közt említést érdemel Milda Agazarján, és Szvetlana Paramonova neve, akik növendékeik nemzetközi sikereivel öregbítik az orosz iskola hírnevét napjainkban.

Befejezésül álljon itt néhány adat az iskola nemzetközi megmérettetéséről, elismerésének bizonyítékául (a felsorolás nem teljes):

1965 TEL-AVIV /IZRAEL/

I. M.Geliot / FR/
II. E. Moskvitina /USSR/
III. N. Shamejeva /USSR/
IV. N. Zechanovskaia /USSR/

1969 HARTFORD /USA/

Gold medal:

I. N.Shamejeva /USSR/
II. I. Bloha /USSR/
 III. C. Michell /FR/
T. Tauer /USSR/
E. Moskvitina /USSR/
 M. Epstin /USA/

1971 PÁRIZS /FR./ „M. TOURNIER”

„TOURNIER DÍJ”

I. S. Mildonian /FR./
II. A. Levina /USSR/
 III. nem ismert
I. Bloha /USSR/
 C. Mishell /FR/

1974 GENF /CH./

Silver medal:

I. O. Ortenberg /USSR/
 II. Ch. Matieu /FR./
 III. nem ismert
O. Eldarova / USSR/
L. Snegiriova /USSR/

1981 RÓMA /IT./	I. nem ismert /IT/ II. Naoko Yoshino /JAP/ III. Ilona Nokelainen /USSR/ Maria Smirnova /USSR/
Külön díj:	
1993 PÁRIZS /FR./ „L.L.” (junior)	I. Valerie Kafelnikov /RUS/
1996 PÁRIZS /FR./ „L.L.”	I. Tatiana Oskolova /RUS/ II. Nika Riabchenko /RUS/ III. Anne Yeung /USA/
1996 HAMBURG /GER/	I. Maria Goudimova /RUS/
1997 MOSZKVA (1.Intern. Harp Comp.)	I. Anna Verkholtantseva /RUS/
1999 DEAUVILLE /FR./ (Junior)	I. Varvara Ivanova /RUS/
1999 PÁRIZS /FR./ („Hom. á Martine Geliot”)	I. Maria Kruchevskaia /RUS/
2002 DEAUVILLE /FR./ („L.L.”)	I. Jane Yoon /KOR/ II. Maria Kruchevskaia /RUS/ III. Angela Dastrup /USA/
2002 DEAUVILLE /FR./ „L.L.” (junior)	I. Jimin Lee /KOR/ II. Aleksander Boldachev /RUS/
2003 TEL-AVIV /ISR./	I. Varvara Ivanova /RUS/ II. Julie Bunzel /USA/ III. Albane Mahe /FR./
2005 DEAUVILLE /FR./ „L.L.”	I. Anneleen Lenaerts /B/ II. Nina Kupriyanova /RUS/ III. Reine Takano /JAP/
2005 DEAUVILLE /FR./ „L.L.” (junior)	I. Pauline Haas /FR./ II. Sofia Kiprskaja /RUSSIA/ III. Reine Takao /JAP/
2006 CAERNARFON /WALES/ (child.)	I. Benjamin Creighton Griffiths /WALES/ II. Artemy Izmaylov /RUS/ III. Xenia Karrask /RUS/
2007 NICE /FR./	I. Stéphane Tenente /FR./ II. Lilyana Safikhanova /RUS/

2007 BLOOMINGTON /USA/	III. Coline Jaget /FR./
Külön díj I. Külön díj II. Külön díj III.	I. Maria Kruchevskaia /RUS/ II. Hanako Hirano /JAP/ III. Coline-Marie Orliac /FR/ Maria Kruchevskaia Maria Kruchevskaia Maria Kruchevskaia
2007 CARDIFF /WALES/ (junior)	I. Elisaveta Bucheva /RUS/
2008 DEAUVILLE /FR./ „L.L.”	I. — II. Rino Kageyama /JAP/ III. Aleksander Boldachev /RUS/
2008 DEAUVILLE /FR./ „L.L.” (junior)	I. Benjamin Creighton Griffiths /WALES/ II. Lilyana Safikhanova /RUS/ III. Wesly Hsu /USA/ Lilyana Safikhanova /RUS/
Külön díj	
Ezek már az orosz módszer hazai sikerei: (tanárok feltüntetve):	
1999 ARLES /FR/ (kamarazenei verseny)	I. — II. Anasztázia Razvaljajeva (Felletár M.) és Kocsis Krisztina /HUN/ III. nem ismert /FR./
2008 MOSZKVA (RUS) (junior)	I. Tikhonova Aleksandra /RUSSIA/ II. Olasz Flóra /HUN/ (Gorbunova N.) III. Petrulevich Dmitry /RUS/
2008 MADRID (ESP) (kamarazenei verseny)	I. Sylvia Vicario /IT/ és Cristina di Bernardo II. Király Orsolya (Gorbunova N.) és Borbás Johanna /HUN/
2009 BELGRAD (SRB)	I. Razvaljaeva Anasztázia /HUN/ (Vigh A.) II. Kozuh Anja III. Marinkovic Mina
junior I.	I. Dornik Andela II. Kozarcic Tijana /SERBIA/ III. Király Orsolya /HUN/ (Gorbunova N.)
Children I.	I. Alexandra Tikhonova /RUSSIA/ II. Olasz Flóra /HUN/ (Gorbunova N.) III. Petrovic Lenka /SRB/

Children /simple harp/

I. Szilágyi Zsuzsanna /HUN/ (Kolarics Kinga)

II. Varga Patrícia /HUN/ (Gorbunova N.)

III. Durovic Isidora /SRB/

II. RÉSZ AZ OROSZ HÁRFAISKOLA MÓDSZERTANI ALAPJAI

HANGOLÓ – bevezető a módszertani részhez

Népes családom minden tagja érdekelt valamilyen sportágban. Így aztán élénk figyelemmel kísérvük a hazai, és a nemzetközi sporteseményeket. Mindig izgalmas dolog sport kiválóságainkat közről látni, amint erejüket, figyelmüket pattanásig feszülten egy cselekvéssorra összpontosítják. A vizuális élmény lebilincselő: szuper mentális összeszedettség, + évtizedek munkája, rutin, azaz TECHNIKA.

A különböző sportágakban más-más testrész kerül előtérbe. Manapság az a sportág tud igazán sikeres lenni nemzetközi viadalokon, amelyik az utánpótlást korai gyermekkorban kezdi kinevelni. Az erőnlét és technikafejlesztés nehéz, soha befejezettnek nem tekinthető, hosszú folyamata kezdődik el.

A magam dilettáns módján én is igyekszem egyfajta test-és léleknevelő tevékenységet folytatni és ezzel felzárkózni családom aktív életviteléhez. Minden sportok alfája és omegája, a futás az, amely mindannyiunk számára elérhető, hasznos, sőt tanácsolt mozgás-forma. Ez az a „terápia”, amely felüdülést hoz a megfáradt szellemnek, a kiüresedett léleknek, és lazítja az ülőhelyzetben meggémberedett izomzatot és csontozatot.

Magányos, önsanyargató kocogásaim idején jó alkalmam nyílik megfigyelni embertársaim különböző mozgáskultúráját. Csodálatos az a színskála, melyet szigeti futótársadalmunk „látványmunkája” szemünk elé tár. Mindenekelőtt két egymástól élesen elkülönülő csoportra lehet osztani ezt a tarka embertömeget: civil „futómunkások”, és a hivatásos testgyakorlók, sportolók nagy táborára. E képzeletbeli hierarchikus rend alsóbb rétegeinél, azaz az először említett társaság soraiban mindenféle korosztály megtalálható, és végtelen a futási stílusirányzatok száma.

Ebbe a népes csoportba sorolok be magam is időről időre. Képzetlenségünkön fogva testrészeink együttes működését gyermekkortól beidegződött, olykor sete-suta mozdulatok irányítják. Udvarias libasorban futunk, kocogunk, rójuk a métereket, egyéni kondíciónk, tempónk szerint. Segédeszköz kellékárunk kifogyhatatlan: tucatnyi kisegítő-besegítő mozdulattal próbáljuk előrehaladásunkat könnyíteni: van, aki kezével lapátol, némelyek felsőtestük jobbra-balra történő elfordításával evickélve haladnak. Egyesek a sarkuk oldalirányú kidobásával kissé nőies stílusban szaladnak. Van, aki kacsázva, vállaival libikókázva kocog, mások vertikális irányú túlzott kilengésekkel „ügető” stílust testesítenek meg. Idősebb küzdőtársaink pedig inkább a gyaloglást részesítik előnyben, lassított mozdulataikban azonban megőrizve a futás illúzióját.

A legkritikusabb pont mindannyiunk számára a talajjal való érintkezés, az elrugaszkodás pillanata. Kis közösségünk szinte minden tagja teljes, vagy majdnem teljes talpra érkezik. A továbbbrugaszkodás gyenge vagy éppen semmi. Gyakorlatilag egyik térdízületéről a másikra huppanunk, mi több, zuhanunk teljes testsúlyunkkal. Ennél fogva a futóműveink csak 50%-os kihasználtságúak, azaz csak a térdtől talpig terjedő rész dolgozik igazán. Ezért a léptávolság kicsi, ez pedig nagyban befolyásolja az amúgy is alacsony sebességet.

Nos, így araszolgatunk mi, laikusok a pályán. Kezdeti lelkesedésünk az első párszáz méter után alábbhagy, mivel energia beosztásunk esetleges, rutintalan. Az én gyakorlatomban állandósul az elcsigázott állapot: elmémben még visszhangzik a TOVÁBB! parancs, de a test erőtlen. Egyfajta darabos mozgássor esetén ismétlődésével vonzsolom magam tovább a kitűzött cél felé.

És ekkor bekövetkezik a csoda, vagy nevezhetnénk délibábos tüneménynek. Nyáresti hűvös szellőként elsuhan mellettem valami. Emlékeimben felrémlik egy pillanatkép, amint az autópályán haladunk, és a szomszéd sávban hangtalanul előz, „állva hagy” minket egy autó. Ebben az állapotban ez a vízió is beillő asszociáció fájdalmas és bénító. Mire felocsúdok már jóval magam előtt látom a jelenséget. Mi ez? Minden kétséget kizáróan megállapítom, ő kis társadalmunk arisztokrata rétegének egyik képviselője: élsportoló, méghozzá atléta. A hatás egyidejűleg sokkoló, és lenyűgöző. Mintha más dimenzióban mozogna, mintha lebegne, előrehaladása oly könnyed és laza. Mintha a gravitáció törvénye rá nem volna érvényes. Futásában semmilyen felesleges mozdulatot nem látni, testének minden porcikája harmóniában működik együtt a cél érdekében: előre, minél sebesebben! Kidolgozott combizmaival játszi könnyedséggel nyújtja előre lábait, ezzel kisebbfajta balett spárgákat rajzol a levegőbe. A talajra érkezése külön tanulmányt érdemel. Mint egy gazella finoman, puhán érinti a gumiszőnyeget. Testének egész mozgása ritmikus, erőteljes, ugyanakkor plasztikus, kecses, mint egy fergeteges Chopin scherzo. Lázás sietséggel igyekszem rögzíteni agyamban a csodálatos látomást, hátha a hátralévő szakaszon, vagy legközelebb sikerül hasznosítani valamit belőle.

Hazafelé ballagva képzeletben többször lepergetem a látottakat, mint egy rövidfilm kedvenc jeleneteinek képsorát. Hát, így is lehet... Mi mindent tudhat ez az ember a futásról! Nagyszerű adottságok, és technika, rutin. Évek, esetleg évtizedek kemény munkája, és az eredmény káprázatos.

Ilyen és effajta élmények gyakran színesítik szigeti kiruccanásaimat.

Hogyan lehetne definiálni azt a szakadékot, amely elválasztja tőlünk, laikusoktól ezt a nemes, és képzett mozgású elit társaságot. Ők szigorú szabályoknak eleget téve, tudatukkal irányítják izmaik működését. Mi szabadjára engedjük tagjaink mozgását. Ők tudatosan kiszűrik az időpocsékoló, felesleges mozdulatokat, mi pedig akarva-akaratlanul mindenféle „trükköt” bevetünk a futásban maradásért, mint a vízben fuldokló, aki nem koordinálja mozgását, mert nem tudja, nem ismeri a célravezető mozdulatok sorrendjét. Ők ismerik a sebességnövelés titkait, módjait, mi tudatlanok vagyunk, de ha ismernénk a titkokat, akkor sem tudnánk megvalósítani, mert izmaink fejletlenek, tagjainkat nem vagyunk képesek koordinálni. Röviden tehát: JÓ ADOTTSÁGOK---ELMÉLETI TUDÁS---TECHNIKA= PROFIZMUS., elméleti tudás hiánya—esetleges kivitelezés= dilettantizmus. Valahogy így lehet összefoglalni a két tábor közötti különbség lényegét.

Minél gyakrabban nézem hivatásos sportolóink kemény fizikai munkáját, annál inkább erősödik bennem egyfajta szimpátia irántuk. Már nemcsak az ügyetlenül kocogó ember szemével látom őket. Sokkal inkább egy egész más hivatás képviselőjeként érzek rokonérzéseket küzdelmekben. Nemde nekünk, muzsikusoknak is hasonlóan küzdelmes a pályánk? „Tréningezés” évtizedeken keresztül—lehetőleg gyermekkortól, izomépítés az emberi test egy részének, a kéznek mikrokozmoszában. Mentális nevelés pódiumon való szerepléshez. Az előadó muzsikusnak—bizony lássuk be—hasonlóan kemény, sportszerű életet kell élnie, hogy megfeleljen külső és belülről jövő elvárásoknak. A mi pályánkon is létezik mindkét kaszt, műkedvelői, és profi tábor. Aki előadónak, azaz profinak készül, mi tagadás, éppúgy le kell mondania az ünnepnapok, szünidők édes semmittevéseiről, mint sportolóinknak. A „jobbá válni”, fejlődni akarás bogara kiirthatatlanul befészkelte magát tudatalattinkba.

A kidolgozott, gyors technikát vajon mikor és hogyan éri el a muzsikus? Hogyan lesz erőteljes, és mégis laza a kéz? Lehetséges-e az ujjak mozgásának „részidejét” a minimálisra csökkenteni? Milyen módon fejleszthetjük mi muzsikusok a kezünk izomzatát?

Effajta kérdések tucatjaira keresem a választ már jó ideje. Úgy gondolom, ha a sportolók munkáját tanulmányozzuk, és megértjük az izmok „nagybani” működését, sok problémára fény derülhet, amely a kéz és az ujjak mozgását gátolják.

1. FEJEZET A HANGSZERES JÁTÉK MÓDSZERTANI KÉRDÉSEI

A TECHNIKÁRÓL ÁLTALÁBAN

Lássuk csak mit jelent a szó, technika. Értelmező szótárunk a következőképpen fogalmaz: „Magasabb rendű tevékenységhez szükséges mesterségbeli tudás, elsajátítható és fejleszthető készség. A hangszeres játék, a kutatás technikája, sportág begyakorolt, célszerű mozgásformáinak összessége. ” (6) Tehát készség, és tudás.

Mi mindent lehet megtanulni az életben? Gyakorlatilag mindenfajta tevékenységnek van optimálisan gyors, és hatékony elvégzési módja, technikája. A szellemi feladatmegoldásoknak is van technikája. Aki elsőként sajátítja el a legcélravezetőbb, legegyszerűbb módszereket, az megelőzve társait hamarabb kerül a helyes eredmény birtokába.

A zenetanulás terén sincs ez másként. Vannak írott és íratlan szabályok, amelyeket meg kell tanulnunk a zenével kapcsolatban, mert ezek nélkül nem lesz hiteles a muzsikálásunk. Megtanuljuk megérezni a stílusokat: a romantika áradó, hatalmas íveit éppúgy fel kell tudnunk építeni, mint a klasszikus periódusok rövid, de annál tüzeesebb frázisait, valamint a barokk zene hiteles világát, Egy idő után bizony vérünnké kell váljon a feszültség és oldás örök törvénye, domináns – tonika, illetve a disszonancia és annak oldása. Azután az alapharmóniakon túl megtanuljuk nem csak észrevenni, hanem megmutatni az izgalmas hangzásokat (álzárlat, szűkített, bővített akkordok, stb.).

A ritmikus, jól appericiálható játékmódot is meg lehet tanulni. Ismerni kell a ritmus alaptörvényeit: a hangsúlyos és hangsúlytalan ütések szigorú, íratlan rendjét csak a mindenkori szerző külön utasítására szabad felborítani, illetve bizonyos stílusok másságát (például dzsessz, vagy táncok különböző karakterei), speciális ritmusképeit automatikusan kell tudnunk kezelni. Tudnunk kell azt is, hogy a felütés időtartama hosszabb, mint az ütemközi azonos értékű kottahang. Azután a fontosabb zenei történéseket (mint például a hangnemváltás) „felnagyítjuk”, az utána következő ütemeket kissé gyorsabban játsszuk, mintegy „behozzuk” a tempót. A felfelé menő hangsor – szerzői utasítás nélkül – mindig „nyílik”, a lefelé menő „megnyugszik”. Éneklő dallamvezetésnél minél nagyobb hangközt lépünk át, annál értelmesebben, relatíve későbben kell megszólaltatni a következő hangot. Az ilyen és ehhez hasonló

dolgok mind-mind a zene törvényei, amit sokéves gyakorlattal tudunk megérezni, elsajátítani, megmutatni. És akkor még nem beszéltünk a kottában található írásjelekről, amelyeket szintén meg kell tanulnunk hitelesen előadni. Ennek kapcsán érdekes elgondolkodni a „passzív” játék fogalmán. Szintén a hivatásban eltöltött éveim számával egyenes arányban erősödik a meggyőződés bennem, hogy akárcsak beszédünkben a gondolatok kisebb-nagyobb szünettel történő, egymástól való elválasztásának, a muzsikálásban a zenei tagolásnak van óriási jelentősége. Egy színész egy vers elmondásakor megsokszorozhatja a gondolat súlyát a kellő kivárással, vagyis a gondolatjel művészi „előadásával”. Lejátszani egy zeneművet elfogadható szinten – kis túlzással – előbb-utóbb mindenki képes szorgalmas, ügy iránti alázatos hozzáállással, és kitartó munkával. De hogy ez valaha elérje-e a művészi előadás szintjét, ez bizony többek között a zenei értelmezésen múlik. Mit jelent ez a zenében? A koronák, kettős vonalak „eljátszása”, a frázisok újraindítása, a kis –nagy tetőpontok kiemelése, más szóval: a kivárás művészete. Ezek azok a zenei írásjelek, amiket életre kell keltenünk ahhoz, hogy a zeneszerző által leírt zenei gondolatoknak értelme legyen. A legsúlyosabb mondanivaló, a dráma, vagy éppen a vicc poénok a zenében is — a játékban tartott, pont elegendő hosszúságú szünetekben szülehetnek meg. Röviden szólva tehát, a kottaolvasásnak is megvan a maga technikája.

Most nézzük meg, milyen nehézségekkel találja magát szemben egy muzsikus, aki választott hangszerén profi módon szeretne játszani. Kezének izmait az adott hangszer sajátosságainak megfelelően be kell „idomítani”. A kéz miniatűr izomvilágában más izomcsoportokat edzenek vonós kollégáink, (itt különleges, aszimmetrikus a két kéz fejlődése) mást fúvósaink, és ugyancsak más izmokkal dolgoznak billentyűs társaink. Mi, hárfások ez utóbbi csoporttal vagyunk legközelebbi rokonságban.

A muzsikus kéz óriási fejlődésen kell keresztülmenjen ahhoz, hogy egy szinten hivatásos zenész munkaeszközüvé váljon. Aki a pályára készül, annak kézizomzatát képessé kell tennie a legfinomabb mozdulat, mozdulatsor elvégzésére. Ehhez a tenyér, és az ujjak izmait folyamatosan nyújtani, erősíteni kell. A kéz megművelésében a legnagyobb feladat az ujjak egymástól való függetlenítése, az ujjak közötti „úszóhártyák” kötöttségének hatástalanítása. Rendkívül hosszadalmas,

és bonyolult a folyamat, amíg az ujjak teljes önállóságra tesznek szert. Ennek érdekében hosszútávú, okosan végzett, jól irányított izomedzés szükséges.

Ahhoz, hogy egy muzsikushivatásos szintre eljusson, ismernie kell az adott hangszer megszólaltatásának különösen nehéz szegmenseit, annak elméleti és gyakorlati vonatkozásait. Tanulóévei alatt fel kell készülnie ezen nehézségek tökéletes áthidalására. Ezalatt megismeri és elsajátítja a lehető legjobb, legegyszerűbb módszereket, amely által játékát plasztikus, virtuóz szintre tudja fejleszteni — más szóval megszerzi a kéz ügyességével kapcsolatos technikát. Ezzel a tudással már bármilyen tempóban, tetszőleges hangerővel, szabadon muzsikálhat, figyelme zavartalanul irányul a zene mondanivalójára.

Még egy fontos része van a hangszerkezelés technikájának: a helyes hangerő és hangminőség megválasztása. Bizonyos fokig velünk született adottság, így egyéni a hang a kezünk alatt, de ez is, mint oly sok más dolog a zene terén, például hallás, ritmusérzék, stb., fejleszthető, sőt kívánatos a reflexszerű hangerő-, hangszínváltási készség kialakítása. Előadóként, tanárként tapasztalom, milyen nehezen alakul ki az a bizonyos optimális hangzás. Véleményem szerint mindez egyáltalán nem lebecsülendő része a tanulásnak. Legjobb, ha a kezdetektől tudatosul, hogy figyelmünknek erre is ki kell terjednie.

A kész előadóművész egyfajta „automatikával” tud megszólaltatni, ha kell gyors egymásutániságban *dolce piano*-t és zengő *forte*-t, vagy épp fordítva. A *piano*-nak éppúgy „élnie” kell, akár a *forte—fortissimo*-nak. Ezt röviden úgy összegezném: tónusigény. Ez is valami olyasmi, amit ki lehet fejleszteni, el lehet sajátítani. Fülünket is idomítjuk, hogy hallja a különbséget szép – szebb – és legszebb között.

Itt érdekességgént megemlíteném egy hazánkban sajnálatos módon kevésbé, de határainkon túl annál inkább ismert, világhírű hegedűművészünk személyes vallomását. A sors kivételezettjének érzem magam, amiért még életének utolsó éveiben találkozhattam Varga Tiborral, hallhattam szakmai vélemény nyilvánítását, és saját tanulmányairól való emlékezését. Elmesélte hogyan dolgozott a hangzáson, hogyan alakította ki egyéni hangvételét. Már kész, koncertező művész volt, amikor egyszer csak úgy érezte, hogy nem elég szép, és kifejező a hegedű hangja. „Fogta magát, bezárkózott” egy szobába, és gyakorlatilag három napig ki sem mozdult onnan: kitartott hangokat húzott különböző húrokon. Kereste a megfelelő sebességű, intenzitású vibrátót órákon, napokon keresztül. Megdöbbenést, és mélységes

tiszteletet váltott ki bennem ez az elhivatottság és elszántság. Mint tudjuk az eredmény lebilincselő. Varga Tibor hegedűhangjának vibrátója soha senkiével össze nem téveszthető: édesen behízelgő, lágy, de ugyanakkor lobogó, izzó, és erőteljes. Kár, hogy a fiatal hegedűs nemzedék nagy része a nevét sem ismeri.

Végezetül egy gondolat Lev Tolsztojtól, a nagy orosz klasszikustól, amely rámutat milyen jelentőséggel bír a technika a mesterfok elérésében. „A művészetekben 95% megtanulható, 5% nem. De ezért az 5%-ért érdemes csinálni.”

A továbbiakban szeretnék bemutatni egy nagyszerű hárfaiskolát, amely meghódította az egész világot, és amely a hárfa előadó művészet terén a teljes 95%-ban megoldó kulcsot nyújt a felmerülő nehézségekre.

MÓDSZERTANI IRÁNYELVEK A HANGSZERES JÁTÉKBAN

Nos, miután az ember tisztázza magával a pályaválasztás rendkívül nehéz kérdését és megállapodik egy hivatásnál (esetünkben a zenei pálya az életre szóló elkötelezettség), a következő fontos napirendi kérdés a mesterségbeli tudás megszerzésének hogyanja: hol, tanuljunk, milyen módszert válasszunk, melyik iskolának higgyünk, melyik mesterben bízunk?

Bármely hangszer iskoláját vizsgáljuk, minden bizonnyal a végső cél a virtuóz, mesterfokú technika elérése minden esetben. A mesterfokú technika elérésének alapvető tényezője a kéz izmainak optimális fejlesztése. De vajon melyek azok az iskolák, amelyek a leoptimálisabb fejlődést biztosítják a kéz izmainak?

Ettől a ponttól kezdve kikerülhetetlen egyfajta vizsgálódás, amely segítségével a kéztartás vizuális jellemzőin túl az adott iskola módszertani fundamentumát ismerhetjük meg: milyen alapelvek szerint helyeződnek a még „tudatlan” kéz a hangszerre, milyen ütemű a kéz megterhelése a tanulás folyamatában, az izmok kifejlesztése mikor érhető el az elvárt hivatásos muzsikusi szinten.

Az adott módszertan eredményességének fokmérője, hogy milyen nemzetközi eredményeket tud felmutatni a már képzettnek tekinthető muzsikusai révén, azaz melyik iskola tudja magasabb ügyességi szintre fejleszteni a kezét. Itt rögtön meg is születik a kérdés: mi a helyzet azzal a gyermekkel, aki ösztönös ráérzéssel, tanulatlanul is tökéletesnek tűnő technikával, jó tónussal szólaltatja meg a hangszer.

Talán felesleges mindenféle iskolák szigorú szabályait ráerőltetni a zenélni vágyó ifjúságra, és ezzel visszavetni a kezdeti nagy lelkesedést?

Valóban, éppúgy, mint a nagyszerű zenei képességgel megáldott etnikai kisebbségünk vonós hangszereseinek körében, kis hárfásaink között is akad olyan, aki születetten laza izmokkal, meglepően gyors, és ügyes ujjakkal rendelkezik, így különösebb iskolázottság nélkül, viszonylag hamar vehet kézbe magasabb nehézségű darabokat. Ilyen gyermekkel azonban ritkán találkozunk. Ezek a tanulók csodagyerekként válnak híressé, ami bizonyos mértékig igaz. Óriási előnyöket élvez az a muzsikusz palánta, akinek kézizmait nem szükséges tágítani. Gondoljunk csak a társzművészetek területén hivatásos táncosaink napi spártai edzésére: vannak közöttük olyan hajlékonyak és laza izomzatúak, akik kis túlzással angol spárgával jönnek a világra, és meg is marad ez a képességük életük végéig. A táncosok többsége azonban keményen megdolgozik érte. Tágítja combizmait napról napra, évről évre. A végeredmény ugyanaz. Csupán az a kérdés marad, hogy az ösztönösen lazán játszó muzsikusz tud-e mit kezdeni a mesteri szintű darabokkal, elegendő-e a csak készségszerű tudás a legnehezebb technikai fogásoknál. (Felsőfokon gyakran fordul elő, hogy megáll a fejlődés a klasszikus értelemben vett iskolázottság hiánya miatt.) Egy jó iskolának legfőbb jellemzője, hogy nem 1-2 kiemelkedően gyors kezű tanítványt tud felmutatni, hanem a tanulók 95-100%-a eléri a megkövetelt, magas, tanulható technikai szintet.

A jó technika elsajátításának egyik fontos és kívánatos feltétele, hogy a gyermek és ifjú testi fejlődésének lehető legkorábbi szakaszában érje el az optimális izomlazaságot. Minél hamarabb uralja testének izmait, annál hamarabb kezdheti elsajátítani a mesteri szintű technika csínját-bínját. A kéz izmaival ugyanez a helyzet. Ez a kíváncsi az, amiért az elemi szintű oktatás kulcsfontosságú szerepet játszik a későbbi virtuóz technika kialakulásában.

Mielőtt részletes hárfatechnikai elemzésbe bonyolódnék, jó lenne általánosságban tisztázni, mi az aktív, hasznos munkavégzés a kéz izmainak tekintetében, mi a nem aktív, de szükséges, tehát hasznos, és mi az, ami felesleges és szükségtelen. Hasznosnak tekinthetünk minden olyan irányú mozgást, mozdulatot, amely a hangok gyors egymás utáni, minőségi megszólaltatását szolgálják. Ehhez a mozgásnak két fázisa jöhet szóba; a billentés és a rögtön azt követő — jó esetben azzal egybeolvadó — lazítás. Ez utóbbi éppúgy fontos, mint az előző, mivel nélküle

nem jöhet létre a következő egészséges hang billentési mozdulata. Mindenfajta más mozgás ezen túl haszontalan, idő fecsérő, figyelmet elterelő.

Akadémiai nyelvészeink megfogalmazásában elhangzik egy kulcsfontosságú kifejezés az izommunka technikáját illetően: „célszerű mozdulatsor”. Bevallom, a különböző iskolákat tanulmányozva évek óta foglalkoztat az a kérdés, hogy a hárfajátékra levetítve mi az a célszerű mozdulatsor, amely egészséges tónusú, gyors billentést eredményez folyamatos játékban.

Villantsuk emlékezetünkbe a sportolók világát: bármilyen irányú és mértékű kitérő az eredeti mozgássor vonalából – a sokszoros ismétlődés miatt összeadódva – óriási idővesztést eredményezhet. Amikor tehát kezünket a hangszerre helyezzük, kibillentünk egy hangot, célszerű ujjunkat a lehető legrövidebb úton a következő húrra helyezni.

Most pedig elérkeztünk egy ponthoz, amelyen a geometria tudományának egyik legegyszerűbb törvényével találjuk magunkat szemben: két pont között legrövidebb út az egyenes. Itt találkozik a tudomány a sporttal, és a művészettel, és ez az a törvény, technikai arany szabály, amire az orosz hárfaiskola épül.

Hogy milyen „történetek” zajlanak le a kéz izomzatában két egymás utáni hang megszólaltatása között az orosz technikával játszóknak esetében, azt megtudhatjuk, ha egy film képsor lassított lejátszásának mintájára felnagyítjuk, mikroszkopikusan kielemezzük a parányi izmok működését. Ennek megvilágítása dolgozatom alapvető célja.

Hogy még érthetőbb, és átláthatóbb legyen az elemzés, segítségül szeretném párhuzamosan bemutatni a hazánkban meghonosodott kéztartási technikát. A két iskola ismertetése nem a teljesség igényével történik, írásom kifejezetten módszertani jellegű. (pedál használat, ülés beállítás, hangolási módok gyakorlata, kisgyermekek kéztartásának játékos beállítása, különleges, új effektusok feltárása, stb. egyéb elemzés feladata.)

A HANGKÉPZÉS ÁLTALÁBAN

Mit is jelent a szó hang? A hang rezgés. Mi hárfások ezt a rezgést az ujjbegyünk húrra helyezett érintésével, majd annak elhagyásával, a súrlódás által

állítjuk elő. Az így előállítható sokféle hangzás közül a klasszikus értelemben vett, telt tónusú hangzás kialakítása elsődleges, központi cél. Ezt erősíti meg a különböző iskolák képviselőinek egybehangzó véleménye is. Világhírű pedagógus-hegedűművészünk, Havas Kató röviden így ír: „...Nagyon fontos megemlítenünk, hogy a hang anyagát a felhangok megléte, ill. minősége határozza meg. Ezek eredményeképpen létrejött rezgés járja át a fát, és nyilvánvalóan minél inkább zavartalanok és szabályosak ezek a rezgések, annál kifejezőbb, és gyönyörűbb a hang.” (7) „Minden hárfa tanulmány a hangzásban teljeseedik ki.” – vallja Melanie Bauer-Ziech a század elején megjelent hárfaiskolájában (8). „Ideálisnak a telt, könnyen szabályozható hangot nevezhetjük. Éppen ezért mindenfajta módszertan irányadó alapelve kell legyen ezen hangzás kialakítása, minthogy a technika csupán előkészíti a művészt a kifejező, és szép játékra.” – olvashatjuk Hans Joachim Zingel, a híres német zenetudós és pedagógus négykötetes módszertani munkájának bevezetőjében (9).

Akkor hát milyen módon kivitelezett súrlódás eredményez szép, telt tónusú hangot? Dulova szerint „Amikor egy hárfás elsajátítja a hangképzés alapjait, új feladattal találja magát szemben, amelynek célja a mély, éneklő hang kialakítása. Ennek záloga az egyes ujjak hangzásának egyenletessége.” (10)

Az egészséges hangképzésnek tehát előfeltétele az ujjak egyenletes erejű billentése, amit a helyes, szabályos kéztartás biztosít. Ezt meg is fordíthatjuk, hiszen amennyiben folyamatos, tetszőleges tempójú játékban, szép, dús tónusú hang létrejöttét is képes szolgálni kezünk helyzete és mozgása, alighanem jó súlyponti elosztású a kéztartásunk, kiegyenlített az ujjaink billentése.

Mivel a hárfa az egyik legfelhangdúsabb hangszer, annak zengését, kicsengését is szabályozni kell. Ez azt jelenti, hogy ahol nem szükséges, megakadályozzuk a hosszantartó kicsengést, elnémítjuk, lefogjuk a húrokat. Ahol viszont kell a dús hangzás, ott két dologra figyelünk: az egyes húr hosszúságában mely pontra helyezzük ujjunkat és milyen minőségben érintjük a húrt.

A hárfahúrnak az alsó villáktól a rezonáns lapig terjedő szakaszán belül körülbelül a közepén van az a pont, ahol a legfelhangdúsabban tudjuk megszólaltatni a húrt. Ennél lejjebb, vagy feljebb történő pendítés felhangokban szegényebb rövidebb kicsengést, kopogósabb, szárazabb jelleget, más karaktert eredményez. (Ennek legszélsőségesebb megnyilvánulása a *pre de la table*, a deknél való

játékeffektus. Az optimális középpont és a *pre de la table* szintje között, a szárazabb hangzás tekintetében — különösen a 4. oktávától lefelé—rendkívül gazdag játéktér áll rendelkezésünkre.)

Miután az optimális pontot szemünkkel megtaláltuk háromféle dologgal tudjuk pozitívan befolyásolni a húr teljes hosszanti, erőteljes rezgését:

1. az érintési felület maximális kiterjedésre való növelésével, és az erre kifejtett előzetes nyomással,
2. az erővel, a megfelelő pontból induló izom munkával,
3. a ujj húr elhagyásának módjával.

Ezt a 3 tényezőt vizsgálom meg részletesen a következő fejezetben a két iskola hangképzésében.

2. FEJEZET AZ OSZTRÁK–MAGYAR ÉS AZ OROSZ HÁRFAISKOLA ÖSSZEHASZNÁLÓ ELEMZÉSE

NÉHÁNY SZÓ AZ OSZTRÁK–MAGYAR HAGYOMÁNY SZERINTI KÉZTARTÁS MAGYARORSZÁGI KIALAKULÁSÁRÓL

Mint ismeretes, hazánk történelme szorosan összefonódott Ausztria történelmével, így zenekultúránk is sok területen erősen kötődik az osztrák kultúra hagyományaihoz. Ez alól hárfaiskolánk kialakulása sem kivétel, ami indokolja a fenti, osztrák-magyar iskola kifejezés használatát. Ez az iskola kifejezetten közép-európai karaktert képvisel. Megalapítói a XIX században cseh, és osztrák muzsikusként voltak; A. Zamara, J. Burjan. Legszembetűnőbb jellemzője az úgynevezett „nyitott kéztartás”. Az iskola az ezernyolcszázad évek végén és az ezerkilencszázad évek elején terjedt el Közép-Európában, ekkor élte fénykorát. A XX. században a feltörekvő, új módszertani lehetőségeket hordozó francia, és orosz iskola világméretű térhódításával az osztrák-magyar iskola elvesztette európai befolyását, fokozatosan visszaszorult. Napjainkban a „nyitott kéztartás”, mint nemzeti hárfaiskolai sajátosság Magyarországon kívül csak néhány szomszédos országban figyelhető meg.

Híres Zeneakadémiánk megalapítása után szűk két évtizeddel, 1894-ben indult meg az intézetben hivatalosan a hivatásos muzsikusi hárfaoktatás Magyarországon. Érthető, hogy a sok tekintetben függőségben lévő Magyarország egyetemi szintű intézményeiben az oktatásra meghívott első mesterek között szép számmal voltak osztrák nemzetiségűek. Operaházunk zenekara is főleg német, osztrák nemzetiségű muzsikusból állt. Itt dolgozott később világhírűvé vált karmesterünk, Nyikisch Artúr keze alatt Alfred Kästner osztrák hárfás. Minden bizonnyal Nyikisch reálisan látta a hárfás képzés égető szükségességét, hiszen a romantika évszázada ontotta a gazdagon hangszerelt remekműveket, amelyekben a hárfá – sokszor duplázva – előkelő szólisztikus szerepet töltött be. (Évtizedekkel a *Fantasztikus szimfónia* (1830) megírása után vagyunk, Wagner, és az olasz verista szerzők népszerű operái pedig állandó repertoárdarabként szerepeltek Európa valamennyi dalszínházában.) A zseniális karmester felkérésére A. Kästner elfogadta a Zeneakadémia tanszak alapító,

hárkatanári állását, emellett változatlanul az opera „szólóhárfas” státuszának teendőit is ellátta.

Erről a kezdeti időszakról viszonylag kevés információ áll rendelkezésünkre. Moravcsik Géza átfogó leírásából, mely a Zeneakadémia működésének beindulását tárja fel, mindössze két növendékről kapunk tájékoztatást: Revere Gyula — aki később, 1918-19-ben tanárként is szerepel az intézet történetében — 1895-ben kezdi meg tanulmányait, majd őt követi Hiekisch Richard 1897-ben.⁽¹¹⁾ Belépésük idején mindketten már állásban lévő, gyakorló muzsikusok, így feltételezhető valamilyen előképzettségi szint, melyet a két működő zeneiskola (Nemzeti Zenede, Budai Zeneakadémia /Bónis /) valamelyike nyújthatta. A Nemzeti Zenedében Moshhammer Román, a híres osztrák hárfas, később a M.K. Zeneakadémia tanára tanított, aki Gustav Mahler —az Opera akkori zeneigazgatója — meghívására érkezett az országba 1889-ben, az Opera 1. hárfaosa lett. A Moshhammer fivérek, Román, és Ottó művészete, pedagógiai működése alapvetően meghatározta a magyar hárfaiskola kialakulását. Mivel Kästner rövid néhány év után az Egyesült Államokba távozott, így az Opera szóló hárfaosa, Moshhammer Román, majd 1920-ban bekövetkezett váratlan halála után öccse, Ottó vette át a tanári katedrát az Akadémián. Ezután pedig tanítványuk, Rékai Miklós — aki közeli rokoni szálakkal fűződött a Moshhammer családhoz (Ottó leányát, Stefániát vette feleségül) — folytatta már tanárként az iskola megkezdett útját, továbbadva a módszertani irányelveket. Ez időtől származtatjuk a Magyarországon széles körben jól ismert, ma is használatos úgynevezett „nyitott kéztartás” elterjedését.

Ez a kéztartás az elmúlt 1 évszázad folyamán rengeteg új elemmel egészült ki: látható ma Magyarországon ez a kéztartás francia hüvelykujjas megoldással, német balkezes pozícióval, itt ott még orosz elemeket is fel lehet fedezni. Igen nehéz lenne pontos körülírást adni a ma Magyarországon használatban lévő hárfas kéztartásról. A dolgot még bonyolítja, hogy nemcsak intézményenként,(tanáronként) hanem osztályon belül, gyermekenként is változik a kép.

A közelmúltban Magyarországon rendezett nemzetközi hárfa-verseny néhány napja alatt alkalmam nyílt közelebbről megismerni a hazai hárfaoktatás kéztartásbeli sokszínűségét. Mivel dolgozatomban nem hivatott mindezek felsorolására, igyekszem az eredeti, talán leggyakrabban fellelhető Osztrák-Magyar Iskola „nyitott

kéztartásának” legszembevetőbb stílusjegyeit az orosz technika kéztartásának főbb jellemzőivel összevetni.

HANGKÉPZÉS

AZ OSZTRÁK-MAGYAR ISKOLA HANGKÉPZÉSE

Az osztrák-magyar hárfaiskola (a továbbiakban O.M.H.I. rövidítéssel jelzem) kéztartása által az optimális kicsengésű hang életre keltése akkordikus játékban a kézfej helyzeténél fogva igen jól megvalósítható (ennek részletes leírását lásd A kéz izommunkája című alfejezetben).

A három hangképzést befolyásoló tényező közül a másodikként említett erő, azaz izommunka előnyt élvez a másik kettővel szemben. Azonban a négy ujj nem képes egyforma erővel nyomást gyakorolni a húrokra, ugyanis a tenyérizmusokat elsősorban a 2., 3. és 4. ujj mozgósítja és állítja azokat saját feladatának szolgálatába. Az 1. ujj nem rendelkezik erőbázissal, és igencsak magára hagyatottan áll szemben a másik hárommal (kéz fotó: A/1).

Lássuk közelebbről a hangszer érintését. A 2., 3. és 4. ujj alsó ujjpercének (*phalanx distalis*) húspárnáját, annak 1/3-nyi, ujjvégi hússzeletét a húrok síkjával merőleges irányú ráhelyezéssel találjuk a húron. (kéz fotó: A/2., 3.) Ezek az ujjak így viszonylag nagy felületet tudnak felhasználni a húrtapadásra. A húr elhagyásának iránya mindhárom ujj esetében egyenként a saját ujjtő (*articulatio metacarpophalangea*) felé mutat. (kéz fotó: A/4., 5.)

Más a helyzet az 1. ujjal. Az 1. ujj alsó ujjpercének (*phalanx distalis*) mindössze a felső 1/5-nyi húspárnája fekszik a húron. (kéz fotó: A/6., 7.) Gyakorlatilag az ujjbegy legteteteje, köröm alatti szeletkéje érintkezik a húrral, a húrok síkjával nem egészen merőleges helyzetben. Itt a tapadás igen kis felületen történik. Az 1. ujj húrelhagyási útja a 2. (mutató) ujj felé, lefelé irányul. Ezért (és a következő alfejezetben bemutatott pendítési mód miatt) az 1. ujj hosszantartó csúsztatása nem lehetséges a húr felületén, sőt a gyér érintkezési felület miatt még a hang megszületését szolgáló előzetes húrra gyakorolt nyomás sem a dús kicsengést, hanem megemelt hangerő esetén a keményebb, rövid *marcato* hangok létrejöttét segítik. Ez

pedig meglehetősen negatívan befolyásolja az 1. ujj melódiavezetésének hang minőségét.

Akkordikus játékban a másik három ujj ugyan derekasan állja a sarat hangerő tekintetében, azonban az akkordok legfelső hangjának minősége — amely néhány egymás utáni akkord esetében a melódia fontos része — az 1. ujj minimális tapadása miatt csorbát szenved. Ez a probléma hatványozottan jelentkezik gyors tempójú dallamvezetésnél akár a jobb, akár a bal kezet nézzük, vagy éppen skála mozgásnál.

Gyakran tapasztaljuk nyitott kezű játékosnál, hogy technikai szempontból problematikus helyeken annak érdekében, hogy a kis tapadási felülettel és gyér erőtartálékkal rendelkező 1. ujj által keltett hangzás szegénysége miatt „lyuk” ne keletkezzen a zenei szövetben, a hárfás automatikusan visszaveszi a többi ujj hangerejét is. Ezzel a hangzás többé-kevésbé kiegyensúlyozott marad, azonban gombnyomásra jó néhány fokozattal alacsonyabb dinamikai teraszon találja magát a hallgató.

Ennek az iskolának a hangképzési, húrérítési módját azért is találom rendkívül szerencsétlennek, mert az ujjak tapadásának különbözősége, és az ebből adódó kolosszális problémák az alapfoknál jóval később, közép-és felső szinten jönnek elő. Ott már nem tetszőleges a tempóválasztás, nem megengedett a nehéz állások elnagyolása. Felsőfokú intézményben a muzikális, de hasonló allűrökhöz szokott felvételizővel szemben tehetetlenül áll a felvételiztető tanár. Ha ilyen tudással rendelkező növendéket kezdünk tanítani, munkánk hasonlatos lesz a könnyelmű építő munkások által hamarjában felhúzott, szilárd alapköveket nélkülöző épület állandó javítgatást igénylő restaurációjához. A díszítő elemek felrakása helyett az alsóbb szintű lyukakat tömködjük be a rendelkezésre álló néhány év alatt, vagy teljesen előlről kezdünk mindent. Havas Kató így fogalmaz: „Az igazi kihívást egy tanár számára nem a kezdők — legyenek bármilyen korúak is — tanítása jelent. Az igazi kihívás, ha újra kell tanítani olyan embereket, akik már tanultak hegedülni, néha mondhatni egész életükön keresztül mást sem csináltak. [...] Céljaink eléréséhez szükséges, hogy a diák megértse, mi helyettesíti a régi játékmódját, amit viszont tökéletesen el kell felejtenie.” (12) Ezeket a problémákat — elfelejteni minden régit, újat elültetni — természetesen hárfás viszonylatban magam is átéltem szenvedő diákként annak idején, és szenvedő tanárként újabb időkben. „A kezdeti tanítás minőségének fontosságát nem lehet eléggé hangsúlyozni. Egy épületnek a biztonsága

elsősorban a biztos alaptól függ. [...] A legnemesebb szándékok is hajótörést szenvedhetnek a hiányos technikai alapok szikláján, például nehézkes trilla, elégtelen oktáv-technika, [...] Mindezen nehézségekkel még az alapok tanulása közben kell megbirkózni. Az alapok megtanítása idején elkövetett mulasztás bűnének következménye olyan bilincs, amit sokszor egész életen át hordozni kell.” – írja Flesch Károly a hegedűjáték tanításáról szóló pedagógiai írásában (13). Ez a néhány gondolat tökéletesen, és érzékletesen összefoglalja a hangszerek általános alapfokú tanításának lényegét. A hárfajátékra levetítve pedig „mindezen nehézségek ” alatt értsük például az 1. és 2. ujj azonos tapadású, görcsmentes harmonikus együtt játékát, ami a trilla és a díszítések előkészítése, vagy a kézfej egyensúlyának 2. ujj általi megéreztetését, ami stabil kezet biztosít a nyaktörő alá- és fölétevések idején később.

Összefoglalva; a négy ujj különböző kiterjedésű tapadási felülete nem képes egyenként azonos erősségű rezgésbe hozni az érintett húrokat. Nem biztosított az ujjak előzetes, egyenlő mértékű nyomás gyakorlása a húrokon, így a hangképzés két fontos feltétele, amely a telt tónust segíti létrejönni nem teljesül. A hangképzés nagyobb részt erőkifejtésre épül. (A következő alfejezetben azonban látni fogjuk, hogy az erőmegoszlás sem egyenletes.) Folyamatos játékban, de kiváltképp polifon szerkesztésű zenében a tónus változékony, időről-időre „kirakat” jelleget kap.

AZ OROSZ HÁRFAISKOLA HANGKÉPZÉSE

Az orosz módszertani munkák szinte mindegyike külön fejezetet szentel ennek a technikai részletnek. Úgy nevezik: „Kultura zvuka” – a hang kultúrája. Ez az a pont, amelytől kiindulva megérthetjük az orosz hárfajáték legfőbb jellemzőit. Az egyes hangok megszólaltatása kidolgozott, mindegyik hangnak külön-külön „teste” van. A tizenhatod menetek pregnánsak, jól appericiálhatóak, a romantikus, nagy *arpeggió* dúsan zengőek. Mitől lehetséges ez?

Az orosz módszertanban a húr érintése-elhagyása kiemelten nagy jelentőséget kap. „A hárfatanulásban, mint bármely más hangszeres tanulmányban, az elsőszámú feladatok közé tartozik a helyes kéztartás kialakítása. Ennek alapvető célja, hogy a

helyes hangképzést szolgálja, így annak alárendeltje.” (14) –írja M. Rubin, a nagy tekintélyű orosz pedagógus.

A telt hangzás érdekében megállapítottuk tehát, hogy a lehetséges legnagyobb felülettel kell ujjunkat a húrra helyezni. Az ujj mely része jöhet szóba? (Ismerkedjünk meg a kéz anatómiájával: Anatómiai ábrák 1.,2.) A szóba jöhető maximális érintő felület ujjunk tenyértől legtávolabb eső ujjperce (a *phalanx distalis*) (kéz fotó: B/1., 2., 3.).

Ezt az ujjpercet az orosz iskola úgy hasznosítja, hogy teljes hosszanti irányban, az utolsó ízületől (*articulatio distalis interphalangealis*) az ujjbegy legtetejéig (érzetre) függőlegesen, a húrok síkjával körülbelül párhuzamosan helyezi a húrra (tökéletesen párhuzamosan nem lehetséges, itt az érzetnek kell működnie). Ennek a húspárnának a szélső, körülbelül 1/3 szeletkéje támaszkodik így a húrba. Parfjonov hangsúlyozza, hogy ez az ízület (*articulatio distalis interphalangealis*) érjen a húrhoz(kéz rajzok: 1) Annak ellenére, hogy a 2., 3. és 4. ujj más helyzetben van, mint az 1. ujj (az előbbieket függőlegesen lefelé, az utóbbi épp ellenkezőleg felfelé) az érintésre és támasztásra használt húspárna kiterjedése, és minősége teljesen azonos minden ujj esetében. (kéz rajz: 2.)A húrra gyakorolt nyomás is azonos az 1. ujj pendítési mechanizmusának (lásd később) köszönhetően. H. J. Zingel nagyszabású metodikai munkájában így ír a hangképzésről, azon belül is a húrra gyakorolt nyomásról: „A pengetős hangszereken a hang az ujj húrra gyakorolt nyomásának következtében a húr meghosszabbítása és kifeszítése által, majd pedig annak felengedése, azaz a pendítés nyomán jön létre. A hang minősége és zengzetessége főleg ennek a módnak a kidolgozottságától függ.”(15) Később így folytatja: „Minden ujjnak elő kell készülnie a fontos megjelenésre, azaz minden ujjnak meg kell nyújtania a húrt mielőtt a hang kiszakadna abból.”(16)

Megemlítem, hogy bevált orosz pedagógiai gyakorlat a kéz hangszerre helyezésekor készíteni a tanulót a húr ellenállásának érzékelésére. Sorban minden ujjal, majd egyszerre is erős nyomást gyakoroltatunk a húrokra a 2., 3. és 4. ujjal magunk felé, lefelé, az 1. ujjal pedig tőlünk távolodó irányban, felfelé. Ez nagyszerű alkalom az ujjizmok aktivizálására, erősíti a „benne a húrokban”érzetet, amely húrközelség a későbbiekben elengedhetetlen alapfeltétele a gyors technikának.

Aktív hárfásként elmondhatom, hogy mind zenekari gyakorlatban, mind szólójáték tekintetében elképzelhetetlennek tartok exponált hangindítást (Bartók:

Concerto, I. tétel, a hárfa legelső megszólalása oboaszóló közben [kotta jegyzék: A/1.], Rimszkij K.: Seherezádé, a hegedűszólót kísérő akkordok [kotta jegyzék: A/2.] valamilyen mértékű húrra gyakorolt, előzetes nyomás nélkül.

Ezt a pillanatnyi időt a fúvós hangszerek megszólalását közvetlenül megelőző holtidőhöz tudnám hasonlítani. Közöttük is legérzékletesebb az oboa, vagy a kürt megszólalása. A megszólalást megelőző másodperc töredéknyi időben óriási feszültség koncentrálódik a muzsikusból: a levegő már áramlik a „csőbe”, teljes izzásában él a hang, de még nem hallható. Ugyanilyen eszpresszivitás indítja útjára a hangot a hárfa húrra gyakorolt nyomása által.

Különösen fontos ez a melódiavezetésre hivatott jobb 1. ujj esetében. Mint tudjuk, mindennemű *legato* bejegyzés a hárfa kottában –gyakorlati értelemben — legfeljebb a kéz nem elvételezt jelentheti a húroktól. (A zenei megvalósításra jó néhány megoldást ismer a hárfa előadóművészet.) A jobb kéz 1. ujjaz, amely a legszorosabb értelemben képes megvalósítani a *legato* fogalmát, mert a *csúszás* (az egyik húrról a másikra történő átcsúszás értendő) technikai manővere a hüvelykujjal vihető végbe a leggördülékenyebben. Ezenkívül a hosszantartó 1. ujjas dallamvezetésnél az erőteljes nyomáskifejtés következtében a hallgatóságban egységes ív érzetét keltő, felhangdúsabb hangokból álló melódia rajzolódik ki mint a többi ujj által megszólaltatott kíséret hangjai. (Nyilvánvaló, hogy hangos, és hangos között ilyen módon minőségbeli különbségek vannak: például az erőteljes *forte* és a meleg tónusú, eszpresszív, felhangdús *forte* jól hallhatóan elkülönül — itt játszik különösen fontos szerepet a húrra gyakorolt nyomás.) Többszólamú zenemű esetében tehát kiválóan lehet hasznosítani az orosz hangképzés sokoldalú hangképzési technikáját.

A 2. tényező, az erő kifejtés, azaz az izommunka, kiemelt fontosságú, ezért azt részletesen a következő alfejezetben külön tárgyalom. Most pedig térjünk át a hang minőségét befolyásoló 3., szintén „ügydöntő” fontosságú tényezőre.

Az osztrák-magyar iskola tanításában nem találunk a húr elhagyására vonatkozó speciális utasításokat.

Az orosz iskola tanítása szerint mindkét kéz 4-4 ujjaz szigorú rendben előírt, meghatározott irányban mozdulhat el a húrról. A 2., 3., 4. ujj a húrok síkjától távolodva, lefelé, testünk irányába, míg az 1. ujj tőlünk (testünktől) távolodó, felfelé haladó irányban hagyja el a húr felületét. Fontos megjegyezni, hogy a két irány

pontosan ellentétes, de a különböző ujjak az azonos ujjpercek egyugyanazon helyén, és ugyanolyan módon mozdulnak el a húrról. A rezgés megszületése egy erőteljes nyomással egybekötött csúszási folyamat végeredménye.

Minden ujj csúszására érvényes az az elv, hogy a hosszú kicsengés érdekében a tapadást az utolsó pillanatig meg kell őrizni. A hangot az ujjak nyomással megerősített csúsztatásával „szakítjuk ki”. Minél hosszabb idő áll rendelkezésünkre a csúsztatás elnyújtására, annál gazdagabb lesz felhangokban a megszületett hang. Ezt a zengést még tovább tudjuk erősíteni a csúszás irányának folytatásával, ujjaink artikulációjával (lásd a köv. alfejezetet)⁷.

Minél kevesebb idő áll rendelkezésünkre, azaz rövidebb ritmusértékű hangot keltünk életre, annál kisebb felületet használunk tapadásra, és annál sebesebben csúsztatjuk le ujjunkat a húrról. Gyors játékban az ujjperc legszélső, legalsó „sarokfalatkáját” használjuk — ugyanazt minden ujj esetében.

Összességében, az orosz iskola hangképzésében az optimális hangzás feltételeinek mindegyike biztosított. Minden ujj azonos ujjbegy szeletkével, azonos kiterjedésű tapadási felülettel, azonos mértékű előzetes nyomással, és azonos módon történő csúsztatással hagyja el a húrt. Így a hangzás kiegyenlített, felhangdús és mélyen zengő. Az így születő hangok mindegyikének egyenként „magvas” jellege van, együttes hangzásban, akkordjátékban pedig telt, hosszan kicsengő.

AZ IZOMMUNKA KÖZELEBBRŐL

A kéz izommunkáját, azt, hogy mely izmok lépnek működésbe a játék folyamán, alapvetően befolyásolja az ujjak helyzete és a kézfej dőlésszöge a húrok síkjára.

Nézzük meg tehát a két kéz, és az ujjak helyzetét, és azt, hogy hogyan szolgálja a két iskola kéztartása a plasztikus mozgást, a gyors, és laza, de mégis erőteljes izomműködést, és végeredményben a telt tónus létrejöttét. Hogyan lehet teherbíró, erős, és ugyanakkor laza izomzatot létrehozni úgy, hogy a mesteri szinten előforduló technikai problémákat is könnyed kézzel, egészséges tónussal, jól hallhatóan tudja

⁷ Ez a művelet sok vonatkozásban hasonlít vonós kollégáink hangképzésére. Ők a vonó szőrét csúsztatják a lehető legszélesebb felülettel a húron, sőt, a vonó elvételének egy bizonyos módja a húrról, a csúszási mozdulat folytatása a levegőben esetükben szintén erősíti a zengést.

megoldani a muzsikust? M. Rubin, a kéztartásról így vélekedik. „A kéztartást nem lehet a játék folyamatától elkülönítve vizsgálni, mivel az előadói eszköz, és így nem lehet öncélú.” (17) A továbbiakban a kéz izommunkája, az erő kifejtés folyamata kerül nagyító alá.

Tudjuk azt, hogy mindenfajta fizikai munkavégzés — esetünkben a húrok rezgésbe hozatala — az ujjak billentő mozdulata, az adott munkára alkalmas izomszalagok megfeszülése által jöhet csak létre. Ez a fázis kikerülhetetlen a mozdulatsor folyamatában. Vajon ez a tény kizárja-e a laza kéz létezését? Egyáltalán nem. Hogy laza marad-e a kéz a billentés folyamatában, azt három kulcsfontosságú tényező határozza meg:

1. mely pontból indul az izommunka,
2. mennyi a minimális, legszükségesebb erő kifejtés, amely által létrejön a munkavégzés és szép tónusú hang születik,
3. megoldott-e a teljes fellazulás.

A sportvilágban például ha kajakosaink mozgását figyeljük észrevehetünk egy rövid időintervallumot, amiben megszűnik az aktív munkavégzés. Az evezőlapát vízbemerítéskor hatalmas erőt fejt ki a sportoló: jóval maga előtt fog vizet, húzza a lapátot maga felé a víz alatt, de amint a lapát eléri a hajóban ülő test vonalát az izmok kezdenek felengedni, a lapát helyzeténél fogva fokozatosan elveszti húzóerejét. A mozdulatsor azonban nem ér véget. A lapát folytatja útját ugyanabba az irányba. Az izommunka új fázisa következik: az izmok fellazítása. A lapát a test vonalának elhagyása után már a sportoló erő kifejtése nélkül halad tovább a víz alatt, mert az előző izommunka következtében létrejött lendület viszi tovább. Végül elhagyja a vizet a lapát, de ekkor már a sportoló adott oldalán működő kar-, váll-, hátizma teljesen ellazult, és átadta az aktív működés elsőbbségét a másik oldalnak. A kajakos elindítja a munkavégzést: a mozdulatsor elején összpontosítja az erő kifejtést. A sportoló testében csodálatosan harmonikus izommunka folyik. „Feszültség és oldás” fázisok szoros egységben figyelhetőek meg. Mindez egyszerűnek és magától értetődőnek tűnik a test mozgásának egészét vizsgálva.

Minél gyorsabb ismétlődéssel és hosszabb ideig végez erő kifejtést egy izom, ami a parányi izmok (például a kéz) esetében különösen jellemző, annál nagyobb az izomgörcs létrejöttének veszélye, ha az izom működtetése nincs jól irányítva, azaz

nem a megfelelő pontból indul, ha az indító pillanatban nem a minimálisan szükséges mértékű az izmok megfeszülése, és ha nem biztosított az ellazulás.

Testünk bármely részén az izmok megfeszítésére bármelyikünk képes – valamilyen mértékben. Ezt amatőr módon is lehet fejleszteni, erősíteni így, vagy úgy. Azonban az izommunka másik két, ugyanolyan fontos fázisára, az indítás minőségére, és az ellazítás művészetére meg kell tanítani az izmainkat.

A sebességnövelés, időnyerés érdekében az izomfeszülést kiiktatni nem lehet a folyamatos zenélés során — hasonlóképpen a sportmozgásokhoz —, mert akkor nem születik meg a következő egészséges hang. Viszont az izom feszülését a lehető legminimálisabb időtartamra kell leszorítani, és a teljes nulla fokozatot, tehát tökéletes ernyedtségi szintet kell tudni elérni a következő izomfeszülés előtt. A lazítás, azaz a passzív izommunka olyan része a munkavégzés folyamatának, amit automatikussá kell fejleszteni: úgy is mondhatjuk: feltételes reflexet építhetünk ki tudatos tanulással az évek folyamán. Évek óta tartó megfigyeléseimben egyre nagyobb jelentőséget tulajdonítok ennek a fázisnak.

Az izomfeszültség és izomlazítás elválaszthatatlan egységet alkot a folyamatos izommunkában. Bármely fázis elégtelen működése a munkavégzésben előbb-utóbb fennakadást idéz elő. Ha az első nem éri el a kívánt szintet, teljesítménycsökkenés következik be: a játék nem meggyőző a tónus szegénysége miatt, esetenként fontos zenei részek nem hangzanak el. Ha a második fázis nem kielégítő módon zajlik le, bizonyos idő után izomgörcs jön létre, ami a további izommunkát fokozatosan gyengíti, majd megbénítja. Ennek gyakori előfordulása pedig inszalag megbetegedéshez vezethet.

A jól képzett előadó játékában az ujjak izommunkáját figyelve a két fázis szemmel nem követhető gyorsasággal váltakozik. Ha a kézfej jó súlyponti elosztású, kiegyensúlyozott, az izommunka minimális, jól irányított, egészséges, és jól működő, akkor bármely gyors zenei rész megszólaltatását a kívánt dinamikával tetszőleges ideig képes végezni a kéz. Ilyen módon szinte korlátlan az izmok működtetésének lehetősége, a technikának perspektívája van.

Melyik tehát az a pozíció, amelyben az ujj a minimális izomfeszülés által billent egészséges tónusú hangot, és mi biztosítja az izomfeszülés—izomellazulás zökkenőmentes, gyors váltakozását? Ezekre a kérdésekre keressük a választ a két kéztartás esetében.

IZOMMUNKA AZ O.M.H.I. SZERINTI KÉZTARTÁSBAN

1. A KÉZ HELYZETE

Mint már láttuk a korábbi HANGKÉPZÉS fejezetben az osztrák-magyar kéztartásban, vagyis a „nyitott kéz” pozíciójában mindkét tenyér lapja szembenéz a húrok síkjával és egymással (kéz fotók: A/8).⁸ A kézfej súlya a tenyér alsó élén és ennek folytatásában, az 5. ujj alsó részén oszlik el. Ebből kifolyólag a kézfej jótékony súlya nem oszlik meg egyenletesen a négy játszó ujjon. De mivel az 5., nem játszó ujj együtt működik a 4. ujjal, így ez kap némi súlytöbblet segítséget. Az 1., 2., és valamely mértékben a 3. ujjnak nem marad más, mint erőből, izommal dolgozni minden egyes hangért. (kéz fotó: A/8., 9.)

A 2.,3.,4 ujj alsó ujjpercének alsó, körülbelül 1/3-ad szeletkáját (köröm végződéssel azonos vonalban) érinti, mintegy keresztbe vágja a húr. A három ujj, 2.,3.,4. (és az 5.) vízszintes fekvő helyzetben közeledik a húrok függőleges síkjához, azzal nagyjából derékszöget zár be, és egymással párhuzamos síkban mozog. Az 1. ujj az elhelyezkedés tekintetében igen magára hagyatottan, a 2.-től távol, erősítés nélkül áll a húron. (kéz fotók: A/2., 3.) A 2. ujj alsó (*phalanx distalis*) ujjperce szembenéz az 1. ujj alsó ujjpercével, a kéznek így körülbelül olyan tartása van, mint mikor egy csokor virágot tart az ember. A 2. ujj enyhe félkörívet formál, amelynek szinte tökéletes folytatása, a körív bezárása az 1. ujj, csak egy kissé felemelt helyzetben. A kézfej formája olyan, mintha egy kisebb méretű labdát tartana. Nyugalmi állapotban a kézfejnek,—a tenyérnek és az ujjaknak ez a helyzete kifejezetten természetes hatást kelt. Valóban, ha felemeljük könyökből mindkét alkarunkat, a két laza öklünk, benne a 4-4 ujjköröm egymással szembenéz. Tehát a kézfej a hangszerre helyezés pillanatában a kezdeti, csecsemőkori ököltartás helyzetét mutatja.

2. AZ UJJAK MUNKÁJA

Kövessük tovább a HANGKÉPZÉS fejezetben elindított mozdulatsort. A 2., 3. és 4. ujj azonos irányba, de nem azonos mértékű izommunkával hagyja el a húr felületét. A 4.-et az 5. és még a kézfej teljes súlya segíti a billentésben, így lényegesen kisebb erő kifejtésre kényszerül, mint a többi ujj. Ez különösen az akkord

⁸ Ezt a kéztartást az orosz szakirodalom nyitott kéztartásnak nevezi a látható, nyitott tenyér miatt.

fogásokban könnyebbség a 4. ujj számára, viszont a 3., 2. és 1. ujjnak annál inkább dolgoznia kell a hátrányos helyzet jeleinek eltüntetéséért.

Milyen izmok aktivizálódnak ezekben az ujjakban, és mely pontból indul az izommunka? Az izommunka a tenyérhez közelebb eső ízületből (*articulatio interphalangealis proximalis*, IPP) indul el (Anatómiai ábrák: 1, 2). Így két ujjperc, az alsó, és a középső működik aktívan. Ennek oka a kiindulási pozíció, amelyen felfedezhetjük az IPP ízület nagyon markáns, mondhatni derékszögű törését. Ez a törés megakadályozza az ujjak ujjtöböl történő billentését, és nemcsak megfelel az ujj izomerejét, hanem végérvényesen kizárja a kézfej és az alkar izmainak jótékony besegítését. Az elpendítés pillanata után a kéznek egy még nagyobb megpróbáltatása következik: a soron következő lazító fázis pihentető pozíciója helyett az ujj egy igen furcsa, természetellenes pozícióba érkezik: a felső és a középső ujjperc (*phalanx proximalis et phalanx media*) izmai a közöttük lévő (IPP) ízületet „V” alakba rántják. A törzshöz legközelebbi, felső ujjperc (*phalanx proximalis*) a tenyér síkjának folytatásává válik. A pendítéshez képest az ujjakat egy új, még feszültebb helyzetben találjuk. (kéz fotó:A/4-5.) A fentebb taglalt izomfeszülés — izomlazulás fázisainak láncolata szerint a billentést követő pillanatban az izom lazulásnak kellene következnie. Ez a „V” alakba rándult ízületi állapot a legnagyobb jóindulattal sem nevezhető lazító fázisnak. Ebből az állapotból ki kell vezetni az ujjakat. Útban a húrok felé vissza meg kell oldani a lazítás fázisát. Gyakorlatilag az történik, hogy az izomfeszülés — izomlazítás két fázisából három fázis keletkezik: izomfeszülés — izomfeszülés — izomlazítás. A V alakba rántott ízületi állapotból az ujjak tudatos irányítással előre mozdulnak és az izmok ellazulnak. Ennek során az ujjak térben kisebbfajta háromszöghöz hasonlítható utat tesznek meg. Mindez harmadik egységnyi idővel megnöveli egy hang billentésének az időtartamát, vagyis két hang megszólaltatása közötti feltétlenül szükséges időt. Mindaddig ez nem okoz gondot, amíg a következő hang lejátszására elegendő idő van. (közepes tempó, középszintű darabok). Természetesen ugyanazzal az ujjal megszólaltatandó következő hangról van szó. Ebben a játékmódban a lazító fázis — az erőteljes izomfeszítéssel együtt járó 1. fázis után — egy 2. feszült állapot miatt relatíve sok időt vesz igénybe. Ebből kifolyólag ez a technika más megoldást kínál a tempóban maradáshoz: a kritikus virtuóz állásokban az erőteljes billentés elmarad, így az ujjak erő kifejtés nélkül, csak pusztán érintéssel hozzák rezgésbe a húrt. Az előző fejezetben láttuk, hogy a minőségi

hang képzéséhez szükséges maximális érintési felület és a húrra gyakorolt előzetes nyomás ebben a kéztartásban nem biztosított, ezért gyors tempójú daraboknál az erő kifejtés minimálisra csökkentésével így egy speciális, zizegő, susogó hangzás alakul ki. A dinamikai árnyaltságok a *piano* kategóriáján belül léteznek.

Még drámaibb a helyzet az 1. ujjal. Anatómiai sajátossága ennek az ujjnak a szeparáltság. Ebből következően az ujj egyenrangú együttműködése a többivel különösen akadályoztatott. Ezt még erősíti az 1. és 2. ujj nyitott kezes helyzete (kézfotó: A/1.). Míg a többi három; mutató, középső, gyűrűs-ujj egymást erősítik, — sőt, az 5., nem játszó kisujj a 4.-et hivatott erősíteni — addig az 1. lényegesen hátrányosabb helyzetből kezdi a pendítést.

A kéz hangszerre helyezésekor az 1. ujj az ujjbegy felső, szélső szeletkéjével nyugszik a húron. Mindkét ízület, az (*interphalangealis* és a *metacarpophalangealis*) enyhén megtörik, így az ujj kissé domborúvá válik, íves tartást vesz fel. (kézfotó: A/8., 10.). (Többek között ez az enyhén köríves ujjtartás az okozója az 1. ujj szegényes húrtapadásának: egyszerűen eltávolítja az alsó ujjpercet a húrtól.) Mivel a nyitott kéztartásban a kézfej egész súlya a tenyér alsó részére nehezedik — a gravitáció törvényéből kifolyólag — a 4. és 5. ujj izmaival együtt masszív erőbázist képez. Az 1. ujj viszont semmilyen segítséget nem kap, erő kifejtés tekintetében csak saját izomzatára támaszkodhat, azonban ezt sem használhatja teljes egészében. Mindennemű mozgást erőből kell végeznie. A nyitott kezes 1. ujj munkája a leggyengébb láncszem a kéz izommunkájában. Miért? Mert azon túl, hogy a kéztartás jellegénél fogva térben távol van a többi ujjtól az 1. ujj izommunkája mindössze egyetlen ujjperc (*phalanx distalis*) aktív részvételére épül. Az izommunka az alsó ujjperc ízületéből (*articulatio interphalangealis*) indul. Az ujj erőteljes lökessel elrugaszkodik a húrtól, és ez a mozdulat a másik három ujjhoz hasonlóan betört „V” alakba rántja a interfalangeális ízületet. (kézfotó: A/5., 11.). Ez még deformáltabb, még természetellenesebb ujjtartást eredményez, mint azt a 2., 3. és 4. ujj esetében láttuk. Ugyanis az 1. ujj mindkét ízülete (*interphalangealis*, *metacarpophalangealis*) erősen kidomborodó, megfeszített, (bütykös) alakzatot vesz fel. A pendítési mozdulat végén az alsó ujjperc ráhajlik a 2. ujj felső ujjpercére (*phalanx proximalis*) meglehetősen távol kerülve így a húroktól. Bizony az ujj ízületeinek fellazítása, kiegyenesítése, újbóli húrra helyezése temérdek energiát (mentális, fizikai) emészt fel. A betört ízület blokkolja, felezi, illetve harmadolja az

egész ujjban rendelkezésre álló erőkészletet. Ez a részleges (betört 1. ujjperc általi) erő kifejtés emlékeztet az iskolai kislabda dobás során tapasztalt erő kifejtésre. Mindannyian emlékszünk elemis tornaóráinkra, amikor a lányok szinte mind, kivétel nélkül könyökből, csak az alkar izmait használva dobták a labdát, míg a fiúk ösztönös ráérzéssel vállból, egész karral és hátizmok segítségével hajították a labdát. Az eredménykülönbség önmagáért beszél. De idesorolhatnám az egyszeri futóember kocogó stílusát (térdízületből emelt láb), vagy éppenséggel a ping-pong ütőt tartó játékos tenyeres-kontra ütését: mennyivel erőteljesebb az ütés egész karral, vállból kivitelezve, mint könyökben megtört változatban, csupán alkarból.

Az 1. ujjnak ez a pendítés utáni megfeszített, ízületekre tört állapota a kéz izommunkájának a legszerencsétlenebb pillanata. Gyakorlatilag kizárt a nyitott kezes 1. ujj gyors repetíciója. Az 1. ujj ismétlődő tizenhatodos játékánál megoldhatatlan az ujj lazítása, és az ujj fokozatosan elveszti aktivitását, gyengül, majd megszűnik a hangképzése. A hárfás mentális energiáját kénytelen a hüvelykujj görcsállapotának oldására használni. Zenekari játékban, nyílt állásnál az ilyen pozíciójú 1. ujj munkája alighanem eleve kudarcra van ítélve. Gondolok itt például a jól ismert „Kékszakállú” zenéjére: kinyílik a kincseskamra ajtaja, és a megszámlálhatatlan arany-ezüst pénz szivárványos színekkel kezd csilingelni. Ezt az effektust főleg a hárfa állítja elő véget nem érő, 44 ütemen keresztül tartó tremolójával. (kotta jegyzék: A/3.) Ez az emberpróbáló zenei megoldás kiváló vizsgaalkalom arra, milyen sebességgel tud egymás után működésbe lépni az 1. és a 2. ujj, (trilla, tremolók életre keltésében főszerep jut az 1. és 2. ujjnak) miközben a tónus nem eshet vissza: kürt szóló, trombiták és egyéb hangszerek hangzásából kell fényesen kicsengeni. A kép hosszú percekig tart. Ebben az állásban a nyitott kezes 1. ujj körülményes pendítési módja teljesen blokkolja az amúgy viszonylag gyors 2. ujj mozgását. Gyakorlatilag pantomimjáték keletkezik, mert a tónus erőltetése az 1. ujj, majd pedig az egész kézfej lemerevedéséhez vezet. (kéz fotók: A/10)

Elsősorban a klasszika csipkés zenéje állítja a legnagyobb feladat elé a kezét: *mordentek, trillák*, 16-od, 32-ed skálamenetekkel, amelyeket hallhatóan, szeparáltan ki kell játszani. (Ennél már csak a virtuóz, nagyszabású művek nehezebbek, különösen azok, amelyekben a nagy tónusú, széles akkord fogások pillanatszerűen váltakoznak a csipkés, finom technikát igénylő virtuóz részekkel.) A klasszikus zenében nem áll rendelkezésünkre magas decibel számot elérő maximális basszus

hangerő, ami a romantikában esetlegesen játékon „ápol, s eltakar”. Itt fedetlen minden, és vagy ki vannak billentve a hangsor hangjai, vagy sem, de elbújni nem lehet. Megemlítenék még egy jól ismert zenekari állást, amely szintén komoly „tréning állapotot”, stabil kezet, kidolgozott technikát követel. Nem véletlen, hogy a jelentősebb zenekarok állandó próbajáték anyaga a *Lammermoori Lucia* hárfaszólója. (I. felv. 2. kép, kotta jegyzék: B/1), ami a színházi hárfa repertoár egyik legkellemetlenebb, nyílt skálamozgásos szólóállása. (A dolgot még nehezíti, hogy a hárfás az előadás kezdetétől „ölbe tett kézzel ül”, nincs játszánivalója, és körülbelül 30 perces várakozás után hideg kézzel és izmokkal indítja a 2. kép bevezető zenéjét. Kiegyensúlyozott kézfej és egyenletes súlyelosztású, kidolgozott billentés nélkül a hárfás keresztre van feszítve.)

A skálamozgás, hangzatfelbontás, azaz hosszú *arpeggio* (egy kézzel kivitelezett formában) több oktávon keresztül a hárfatechnika egyik legnehezebb része. A legfőbb problémát az ujjak alá- és fölétevésének zökkenőmentes kivitelezése jelenti — hasonlóan billentyűs kollégáink nehézségeihez. Nos, az osztrák-magyar hárfaiskola kéztartásában alá-föléteveskor kicsi a tapadási felület, minden ujj görbített alakban látható, tehát relatíve távol a húroktól. Az alá-fölétevés pillanatában (a 4. ujj, ill. az 1. ujj áthelyezésekor) a kézfej, pontosabban a 2. ujj tenyérhez kapcsolódó ízülete (*articulatio metacarpophalangealis*) még jobban eltávolodik a húroktól. Ennek az ízületi pontnak a térbeli mozgása (a húrok síkjától el és vissza) eredményezi többek között a kézfej billegését, a kéz instabilitását. Emiatt még a kiinduló helyzet tapadási felülete sem őrizhető meg az amúgy is kockázatos manőverben. A tapadási felületszegénység az alá-föletett ujjak esetében még nagyobb hangzáskülönbséget eredményez a skálahangsor hangjaiban. (kéz fotó: A/11-12.)

Összefoglalva: a nyitott kéztartásban a kézfej súlya, (a csontok és az izmok) nem oszlik meg a játszó ujjakon, a kéz súlya az 5., és 4. ujjra nehezedik, abban érezhető. Ez egyenlőtlen erőviszonyokat teremt az ujjak számára. Az ujjak oldalirányú mozgásukból kifolyólag pusztán erőből kényszerülnek dolgozni. Nem érvényesül a két pont közötti legrövidebb út elve, mert a pendítés mind a 2., 3., és 4., mind az 1. ujj tekintetében három fázisból tevődik össze. (egy további izomfeszülési fázis jelentkezik, így a lazítás különálló, aktív mozdulatként csak harmadik fázisként lép működésbe). A hüvelykujj melódiavezetési képessége korlátozott a blokkolt

izomzat miatt. A zenei díszítések az 1. és 2. ujj bonyolult pendítési mechanizmusának köszönhetően egészséges tónussal nem kivitelezhetőek.

IZOMMUNKA AZ OROSZ ISKOLA SZERINT

1. A KÉZ HELYZETE

Az orosz technika szerinti kéztartás legszembeütőbb jellemzője a magasra felnyújtott 1. ujj, és az ellentétes irányban lefelé eső 2., 3. és 4. ujj (kéz fotó: B/1, kéz rajzok: 2.). Az osztrák-magyar kéztartástól merőben eltér a kézfejnek a húrok síkjához közelítő helyzete. A tenyér lefelé, a lábfej felé, a kézfej pedig érzetben a játékos törzse felé néz (a valóságban nem teljesen). Mindkét kéz csuklóban lágyan megtörik, az alkar a kézfej felső részével enyhe tompa szöget zár be. Kulcsfontosságú a kéz súlypontjának megtalálása az orosz pozícióban. Az orosz technikáról megjelent összes pedagógiai írás mindegyike kiemeli a 2. ujj döntő fontosságú szerepét. Ez az ujjunk, ha úgy vesszük, a libikóka középpontja, ez biztosít egyenlő esélyeket úgy az 1., mint a 4. ujj billentése számára. A kézfej egyensúlya a 2. ujj jól beállított megtámasztása által alakul ki (kéz rajzok: 3). Mark Rubin így fogalmaz: „A kialakított pozícióban, amikor minden ujj a húron van, olyan érzetünk kell legyen, hogy a 2. ujj a legfőbb, legbiztosabban támaszkodó az összes közül.” (18) Ebben a pozícióban a 2. ujj tenyérhez csatlakozó ízületének (*articulatio metacarpophalangealis*) térbeli helye állandó: a húrok síkjához igen közel helyezkedik el, tőle nem távolodhat el, azzal párhuzamos síkban mozog, így biztosított a kézfej húrok síkjára ráfordított helyzete. Ez a kéztartás a „dovjornutaja ruks” (kéz fotó: B/5).

Összességében egy velünk szemben leállított képzeletbeli szék háttámlájára lazán támaszkodó kéz benyomását kelti ez a kéztartás, ahol az 1. ujj kivételével (amely kiegyenesítve felfelé mutat) minden ujj saját súlyánál fogva lefelé „függesszkezik”.

2. AZ UJJAK MUNKÁJA

A legteltebb hangzást eredményező, optimális rezgés a húrok síkjában maradó húr kilengésével érhető el. Az orosz iskola szerinti kéztartás, az ujjak billentése a

húrok ilyen irányú mozgását segítik elő, azaz a játékos maga felé húzza, illetve (1. ujjal) magától elhaladó irányba tolja a húrt. Az 1. ujjat a hüvelykujj-kéztő ízületétől (*articulatio carpometacarpealis*) az alsó ujjperc végéig teljes hosszúságában határozottan kinyújtva, — ennek vonalát egyik ízület kitüremkedése sem törheti meg — érzetre a húrok síkjával párhuzamos síkban, szemre enyhe dőlésszögben, körülbelül 40°-ban találjuk. (kéz rajzok: 3). Ebben az állásban az 1. ujj alsó ujjperce a lehetséges felület teljes hosszával, az alsó ujjperc ízületétől az ujjbegy végéig meg tud tapadni a húron (kéz fotó: B/2).

Mi lehet a magyarázata annak, hogy az orosz technikában — a billentyűs hangszeresek ujj helyzetéhez hasonlóan — a 2., 3. és 4. ujj egyszerűen lefelé „függeszkedik”? Ha a zongora klaviatúrája függőlegesen állna, a zongorista vajon ugyanolyan mélységgel tudná-e kibillenteni a skálamenet egyes hangjait, mint a fekvő klaviatúrán, ahol az ujjak billentésébe a kézfej és a kar súlya is besegíthet? A tónus vajon nem sínylené-e meg az ujjakat felépítő csontok, izmok jótékony súlyának hiányát? A jóval népszerűbb, és ismertebb zongora előadó művészetben, mint tudjuk, óriási különbség van billentés és billentés között. Legalább úgy lehet rangsorolni billentési kultúra szerint a zongoristákat, mint kimunkált vibrátójuk szerint a vonós előadókat.

Nos, a hárfa előadóművészetben, ahol a felhangok teljességének életre keltése talán még összetettebb (a megfeszülő húr közvetlen, emberi érintése miatt), a billentés erejének, súlyának, mélységének szintén döntő szerepe van. A 2., 3. és 4. ujj akkor van a legkedvezőbb helyzetben, ha a hangok megszólaltatását nem csak izommunkával végzi, hanem pozíciójuknál fogva az ujjak súlya is belesegít az erő kifejtésbe. Egy újabb fizikai törvénnyel találjuk magunkat szemben, a tömegvonzás törvényével. A laza kéztechnika és egyben a telt tónus kialakításában a gravitáció „szolgálatba állítása” mérföldkövet jelent. Ily módon az orosz technika az erő és önsúly sajátos billentési komplexumát valósítja meg a 2., 3. és 4. ujj esetében. Hogyan is épül ez be az orosz technikával játszó kéz működésébe? Meg kell ismernünk az iskola billentési módszerét.

Azt már tudjuk hogyan, mekkora felülettel tapad meg a 2., 3. és 4. ujj a húrok felületén. Szó volt arról is milyen irányban hagyja el azokat. Kövessük tovább az ujjak mozgását, mivel a hangképzés korántsem fejeződik be a húr elhagyásával. Ezután következik az egyik legfontosabb pillanat: az izommunkával, ujjtöbblől

lendülettel elindított ujj a megkezdett pendítési irányt folytatja, és a lefelé irányuló mozgás következtében a saját súlyával megnövelt erő által egészen a tenyér belsejéig halad. (kéz rajzok: 4) A tenyérbe ütközve az ujj saját súlyánál fogva ugyanazon lendülettel kipattan onnan. A tenyér érintésekor az izommunkából eredő mindenfajta maradék izomfeszülés megszűnik és az ujj automatikusan elernyed, vagyis észrevétlenül bekövetkezik a lazító fázis. Tehát, a lazító fázis a billentési mozdulat szerves része. Az elindított mozdulatsornak azonban még mindig nincs vége. A tenyérből kipattanó ujj a maradék lendülettel — hangsúlyozom lendülettel és a gravitáció törvényének engedelmeskedve saját picit súlyánál fogva — visszaérkezik a húrra 100%-osan kilazulva, így azonnal készen áll a következő hang megszólaltatására. Ez az egész művelet egyetlen aktív, tényleges munkavégzési pillanatra épül; méghozzá arra a mozdulatsor elején kifejtett csekély erőre, ami elindítja a pendítési folyamatot. Ez az egyszerű mozdulatsor ugyanakkor egy minden igényt kielégítő, nagyszerű billentési folyamatot eredményez. Az ilyen módon kibillentett hang mélyzengésű, felhangdús, és egyidejűleg magvas. Az ilyen módon pendítő ujj soha nem fárad el, hanem mint egy kicsi hinta, mindenféle plusz mentális, vagy fizikai erő kifejtés nélkül, az előző, jól indított izommunka következtében lendületből, „magától” talál vissza az eredeti helyére — a létező legrövidebb úton (a hinta lengés közben önmagától nem képes a két pont közti legrövidebb útból kitérni, ezzel időt veszteni). A lazító fázis, az izmok elernyedése a tenyérbe ütközés pillanatában következik be, tudatos beavatkozás nélkül. Az orosz technika ezt az egész mozgást úgy hívja, hogy „az ujjak artikulációja”. A billentés tanulásának idején kulcsfontosságú az ujjak tenyér érintésének tudatos irányítása, ugyanis ekkor, alapfokon sajátítja el a tanuló a 100%-os lazítási reflexet, amely a későbbi gyors technikának elengedhetetlen része. Ezért tehát alapfokon, a billentés megtanulásának idején dől el laza, erőteljes lesz-e később a muzsikusi technikája.

Azonban ahhoz, hogy ez a billentés zavartalanul működjön még egy fontos dolgot tudni kell az ujjak munkájáról. A 2., 3. és 4. ujj (és az utóbbival együtt az 5.) billentése, tehát az izommunka szigorúan a kézközép-ujjperc ízületből (*articulatio metacarpophalangealis*) indul, máskülönben az ujj teljes önsúlya nem tud jótékonyan közreműködni, a működési mechanizmus összedől. Bármely másik két ízületből indított izommunka blokkolja az ujj mozgékonyágát. Az ujjtöből történő billentés fontosságának érzékeltetésére érdemes elolvasnunk Havas Kató — bár szük

szakmánktól távolinak tűnő hegedűtechnikai és hangképzéssel kapcsolatos, mégis hallatlanul tanulságos — e témakörhöz kapcsolódó írását. „...Ezzel a fajta hangképzéssel nincsenek úgynevezett technikai nehézségek, mint ahogy az ujjvégeken sincs bőrkeményedés.” (19) „Mivel az ujjtő súlya az, nem pedig az ujjvégek nyomása, amit a húrra ejtünk, az ujjbegy annyira puhává és elengedetté válik, hogy képes lesz a megfelelő intonáció érdekében egy gyorsan korrigáló keresésre, ami egy idő után tudatalatti mozgássá válik.” „...hogya ha a hangképzés eredendően jó, ami azt jelenti, hogy az ujj nem üt, hanem ujjtőből billentve a saját súlyánál fogva esik a húrra, a kapcsolat az ujjhegy és a húr között könnyű, és érzékeny lesz.” (20) Ez utóbbi mondat kis korrekcióval — nem „esik”, hanem csúszik a húrról, nem „ujjhegy”, hanem ujjbegy — mondhatni, legalább annyira érvényes a hárfás hangképzésben, mint a hegedűjátékban. Meglepően egyezik a vonós játékos bal kezének hangszer és húr érzékelése a hárfás ujjtőből induló billentő mozdulatának húr érzetével.

Az ujjtőből történő indítás, és a „tenyérbeküldés” a legfontosabb, és legnehezebb feladat a kéz beállításakor. Csak az ujjtőből mozduló ujjak tudnak egymástól tökéletesen függetlenül mozogni. Többek között ez is a mesterfok egyik mérhető szintje.

Mint tudjuk, az ujjak fürgeségének nagy ellenségei az ujjak közötti „úszóhártyák”. Az ujjtőből induló izommunka az első pillanattól kezdve nyújtja, tágtítja az ujjakon végighúzódnó ín- és izomszalagokat, lazítja az ujjak közötti kötöttséget, így a „hártyák” is rugalmassá, engedelmessebbé válnak.

Nos, az eddig leírtak mind a telt tónust szolgálják. Azonban a különböző stílusok, a dinamika ezer és ezer árnyalata, valamint a tempó mind befolyásolják az ujjak artikulációjának milyenségét. Parfjonov az artikuláció problematikáját taglalva így ír: „... az ujjak billentési útjának hossza változékony; függ a tempótól, a hangerőtől, az átfogott hangköz nagyságától, és az ujj erejétől.” (21) Az artikulációnak jó néhány, egymástól nehezen megkülönböztethető változata van, minthogy éppen a zene sokszínűségének érzékeltetésében szolgál eszközzül. Az orosz iskola a tenyérbe billentés kultúrája szerint két nagy csoportra osztja a technikai feladatokat: így megkülönböztet; széles, nagy technikát (*krupnaja tyehnyika*), itt intenzív, lendületes, többnyire 100%-os billentés szükséges (a tenyér erőteljes megütéséről van szó), és finom technikát (*melkaja tyehnyika*), ahol az artikulációnak

többféle fokozata létezik (a tenyeret épp csak érinti az ujj, illetve érintés nélkül is visszafordulhat a húrok felé). A tempó növekedésével fordítottan arányosan alakul az artikuláció mértéke: egyre mérséklődik az ujj tenyér felé irányuló eltávolodása a húroktól, csökken az erő kifejtés, mígnem a végső gyors tempó elérésével elérkezik a pendítés egy olyan minőségű szakaszhoz, amelyben az ujjak gyakorlatilag majdnem kizárólag csak saját súlyukkal pendítenek. A játékos dolga már csak indítani a mozgást, és visszairányítani az ujjakat a húrra. Ez a mesterfok „mérhető” technikai tudás szintjének egy másik fontos állomása. Minden ujj tudja a maga „dolgát”, engedelmesen a kellő irányban halad, zökkenőmentesen végzi a feladatát. Izommunka gyakorlatilag alig létezik, a hárfa mégis gyönyörűen szól. A játékos a zenével, a zene mondanivalójával szorosan összefüggő billentés karakterével, annak indításával foglalkozik.

Amint az a fentiekből kiderül, gyors játéknál, finom technikában a hárfas nem dolgozik, az erő kifejtés a minimumra csökken, a hang azonban változatlanul testes, mert a jó szögben húrra helyezett, ujjtöből indított, és jól irányított ujjak önsúlyától megmarad a szeparált, magvas hang. Ugyanakkor szinte a *forte* kategóriáig megmarad a széles dinamikai árnyaltság is. Ez a technika szükséges például olyan zeneművekben, mint Mozart: Fuvola-hárfa verseny III. tétel (kotta jegyzék: B/2), Boieldieu: Hárfa-verseny I. tétel (kotta jegyzék: B/3), Prokofjev: *Prelud* (kotta jegyzék: B/4), Tailleferre: Sonata III. tétel (kotta jegyzék: B/5), stb. Az előző széles, nagy technika artikulációjához sorolható például Fauré: Impromptu (kotta jegyzék: B/6), Debussy: *Dance Profane* nagy akkordjai, (kotta jegyzék: A/4) Bartók: Hegedűverseny II. tétel (kotta jegyzék: A/5), de említhetném a zenekari gyakorlatból oly jól ismert *Fantasztikus szimfóniát* (Berlioz), ahol a „Bál” jelenetet indítják a hárfák sziporkázóan bravúros skálamenettel (kotta jegyzék: A/6). Itt már a 16-odok nem engedik a 100%-os tenyérbe billentést, azonban a szólóállás exponáltsága (a szerző *fortissimo*-t írt) nagy tónust igényel, így a játékos egyéni kéz adottságától, ujjai súlyától függően a kéz erején és az ujjak fürgeségén múlik, milyen mély billentést engedhet meg magának az adott tempóban. Britten: *Variációk egy Purcell témára* — bemutatkozás-, (kotta jegyzék: A/7) majd a darab végén a fuga, amely a gyors tempó és a nagy tónus követelménye miatt (a fúvósok ritmikus, pregnáns szólója után — bár vonósokkal együtt játszik a hárfa — nem eshet vissza a hang) — ugyancsak komoly feladat elé állítja a hárfast. (kotta jegyzék: A/8)

Az orosz technika, amint ez a történeti részből kiderül, legközvetlenebb szálakkal a német, azon belül is a berlini iskolához kötődik. Az ujjak ujjtöbbször indított billentése, tenyérbe küldése, azaz az artikuláció a legfontosabb része a technikának, amit Szlepuskin a W. Possetől tanultak után egyéni módon fejlesztett tovább. Zingel, aki Max Saal növendék volt⁹, szintén előtérbe helyezi tanulmányában a tenyér érintésének fontosságát. És hogy kerekesebb legyen az európai körkép tudnunk kell, hogy ez a hangképzési kultúra és a német iskola technikai alapjai nagy valószínűséggel a Németországban az 1830-as évek elején letelepedő, korának egyik leghíresebb virtuózától, Elias Parish-Alwarstól terjedtek el és honosodtak meg német földön (22, Függelék: 1). Ily módon pedig megérkeztünk az újkori hárfa előadóművészet bölcsőjéhez, a francia kultúrához. Ugyanis P. Alwars angol születésű, de a Londoni Királyi Akadémián a francia iskola hagyományain nevelkedett. Bochsa, Dizi, Labarré francia hárfások voltak tanárai. A módszertani gyökerek nyomon követhetőek, és megerősítést nyernek a XX. századi francia iskola egyik kiváló pedagógusának és előadóművészenek módszertani munkájában. Henriette Renié az artikulációnak három típusát különbözteti meg: 1.hosszú, 2.közepes és 3.rövid artikuláció (23). Módszertanának idevonatkozó fejezete hosszan taglalja ezeknek a billentési módoknak az alkalmazási lehetőségét. Így tehát francia, angol, német iskolák hangképzési alapkövetelménye rímelt egybe az orosz iskola egyik meghatározó jellemzőjével.

Az ujjak izommunkáját vizsgálva az eddigiekben megismerhettük a 2., 3. és 4. ujj billentési mechanizmusát. Nézzük tovább, hogyan működik az 1. ujj. Mi is a rendeltetése ennek az ujjnak? Nekünk hárfásoknak ez az ujjunk egyfajta magasabb rendű szerepet tölt be a muzsikálásban, mint a többi. Számunkra ez egy „élő vonó”, amely a legtökéletesebben viszi végbe a dallamvezetést. A technikai feladatát illetően ez az ujj pozíciójánál fogva egyik fontos tartó pillére a kézfejnek (a 2. ujj után, és mellett) az orosz iskolában.

Először is az elhelyezkedéséből adódó hátrányról: messze van a többitől, nem „harmadmagával” dolgozik, éppen ezért a stabilitás megteremtéséhez egy új kis birodalmat kell felépíteni. Előnye, hogy a többiektől való térbeli elszakíttóságának következtében kivételes adottsággal rendelkezik: az egyetlen ujjunk a hüvelykujj, amely körkörös mozgásra képes (Anatómiai ábrák: 4) (24). Az orosz iskola erre a

⁹ Saal a K.Grimm alapította berlini iskola következő nemzedékbeli képviselője

különleges adottságra építi az 1. ujj billentő mozgását, bázis funkcióját. A tenyérbe ugyan nem tud belebillenteni, mivel épp a tenyérrel ellentétes irányba, felfelé hagyja el a húrt, azonban a körkörös mozgással meg tudja teremteni magának az intenzív, lendületes pendítéshez szükséges teret.

Az 1. ujj magasan a többi három fölött helyezkedik el a húron. (kéz fotó: B/18) A játékosban a függőleges ujjtartás érzete képződik, bár az ujjnak csak az utolsó, alsó ujjperce igazán függőleges elhelyezkedésű. A térbeli elszakítottság ellensúlyozására az iskola egyedülálló billentési koreográfiát dolgozott ki. A korábbiakból tudjuk, hogy az 1. ujj alsó ujjperce csaknem teljes hosszúságban tapad a húrra. Hasonlóan a 2., 3. és 4. ujj ujjtöböl indított mozgásához ez az ujj is teljes egészében megmozdul, méghozzá úgy, hogy kiegészül a hüvelyk ízületi ponttól (*articulatio metacarpophalangealis*) a csukló illeszték pontig (*articulatio carpometacarpealis*) terjedő izmos szakasszal, ami a hüvelykujj hasznos hosszát a kétszeresére növeli. (Az erőkar meghosszabbítása a fizikában, mint tudjuk, felére, negyedére csökkentheti a szükséges erő kifejtést, így a teljesítmény kétszeresére, négyszeresére nő.) Az 1. ujj izommunkájában a tenyérizmok csaknem fele részt vesz, mivel a kéznek ez a rövid szakasza, amelynek folytatása a hüvelykujj, hatalmas izompárnával kapcsolódik a tenyérhez. Így óriási erő bázis mozdul meg az 1. ujj megsegítésére. (A tenyérizmok ilyen módon megosztlása által jön létre az egyensúly az 1., és a 4. ujj között, mivel a 2. ujj mintegy felezi a tenyér izmokat.)

Az első ujj mozgása során az izommunka a csukló illeszték pontból indul meg. Az alsó ujjperc hatalmas húspárnájával lassú csúszással elhagyja a húrt a játékos testével ellentétes irányba, felfelé. Itt azonban nem áll meg, hanem kis ovális ívet rajzolva a levegőben — az út nagy részét már lendületből téve — visszaérkezik a húrok síkjába, a következő húrra. (kéz rajzok: 5) A lazítási fázis a levegőben rajzolt ovális alakzat megtétele közben jön létre úgy, hogy a csukló mozgása is belesegít (ezt látni fogjuk a „csuklómozgás” címszó alatt). Ezzel a mozgással, és az említett izmok segítő együttműködésével az 1. ujj a 2., 3. és 4. ujjal egyenlő, sőt még erőteljesebb munkavégzésre képes, és melódiavezető szerepe is tökéletesen biztosítva van. (Érdemes megfigyelni a kéz anatómiai térképét; két izom végződik a hüvelykujj kézközép ízületi pontján, és egy további a csukló illeszték ponton. Magától értetődő, hogy a csukló illeszték pontból, három izomszalag segítségével mozduló hüvelykujj teherbíróbb, mint az egyetlen izomszalaggal működő

körömujjperc (Anatómiai ábrák: 3, 4,5). Ha a csukló illeszték pontból indul az izommunka — ahogyan ez történik az orosz technikában — ezek az izmok mind közreműködnek a billentésben.)

Még néhány szó az 1. és a másik három kapcsolatáról. Az orosz iskola a virtuóz játék technikáját az 1., 2. és 3. ujj mozgására építi. Ebben is kiemelt fontosságú az 1. és a 2. ujj összehangolt működése. Mint említettem, a 2., 3. és 4. ujj egymást erősítve, teljesen azonos módon, azonos irányba — lefelé a tenyérbe (a játékos teste felé), míg az 1. ujj éppen ellenkező irányba, a testtől távolodva, felfelé mozdul. Hogyan lehetséges hát az együttműködés a tenyér két bázisát képező, az 1. valamint a 2., 3. és 4. ujjat mozgató két izomszövet között? A megoldás nagyon egyszerű. Térjünk vissza a sport világába, és az emberi test egészében vizsgáljuk az izmok összehangoltságát. Képzeljük el újra a kislabdát dobó ember mozgatsorát lassított felvételen. A dobó kar hátrafelé irányuló kinyújtásával egy időben a test ellenkező oldala — ellenkező kéz, láb — mint egy mérleg másik fele, előre nyúlik. Az izmok segítségével a dobókar a labdával megindul felfelé előre. A dobókar szabályos félkörívet rajzol fent a levegőben, miközben a másik kar pontosan ugyanazt a mozgást végzi lefelé, hátra megindulva. Mindez a történés, mármint az ellentétes oldal tükör mozgása, az akarattól független, a központi idegrendszer csodálatos egyensúlyozó működését ismerhetjük fel benne. Ha a sportoló tudatosan belesegít ebbe az ellentétes mozgatlomba, képes lendülettel megsokszorozni az eredeti erő kifejtést. Megint csak az izmok kölcsönhatásának egy végtelenül egyszerű, eredeti, születésünktől fogva természetes megnyilvánulását tapasztalhatjuk meg. Fontos kiemelni, hogy ebben a természetes formában látjuk működni az orosz technikában a kéz parányi izmait is. Ugyanezt a tükrömozgást láthatjuk a beállított kéz 1. és a 2., 3., 4. ujj között. Egyenlő erőviszonyok mellett a test két végtagjának ellentétes irányú mozgása egymást erősítheti, lendülettel növelheti a sebességet. Ez az ellentétes irányú, lendületes mozgás teszi természetessé és automatikussá például az 1. és 2. ujj trillajátékát.

3. CSUKLÓMOZGÁS

Ismerjük már a kezek helyzetét, az ujjak tapadásának módját, az irányt, ahogyan elhagyja a húrok felületét. Azonban a hangképzésnek még mindig van egy

fontos, soron következő és egyben befejező szakasza, amire az orosz iskola rendkívül nagy súlyt fektet; ez pedig a csuklómozgás.

Az osztrák-magyar iskolában csak elvétve találunk erre vonatkozó célzott mozdulatot. A kézfej mozgásával a nagy *forte* akkordok lendületes megszólaltatásán kívül — amikor is oldalirányban távolodik a kéz a húrok síkjától. (kéz fotók: A/7. és 4.) — nem foglalkozik az iskola. Annál inkább az orosz technika, amelyben kettős feladat hárul a csuklóra, az általa végzett mozgásra. Egyrészt a csukló speciális irányú mozdulatának kiemelten fontos a hangminőséget befolyásoló szerepe. Másrészt a „lazítás” technikai manőverét bizonyos zenei szövegekben gyakran a csukló fejezi be. (A csukló mozdulat a húroktól eltávolodó kéz minden esetében megszünteti a kézfejben, az alkarban esetlegesen megmaradt feszültséget.) Hogyan lép hát a rendszerbe a csuklómozgás?

A csukló, azaz a kézfej mozgása minden esetben — legyen az akkord játék, vagy egyes hangok megszólaltatása — az ujjak billentési útját hivatott meghosszabbítani. Ez azt jelenti, hogy a 2., 3. és 4. ujj artikulációjával, tenyérbe billentésével egyidejűleg mozdul a kézfej, mintegy szelíden húzza el az ujjakat a húrtól. Így az ujj billentési útja — a tapadás, a csúszás által a súrlódás — ideje többszörösére is növekedhet, ami a rezgésbe hozott húr kicsengését még hosszantartóbbá, áthatóbbá teszi. A kézfej mindenkor, játsszon akár az 1., vagy 2., 3. és 4. ujj, minden körülmények között a játékos teste felé közeledik: ezt úgy mondjuk; „igraty k szibé”(magunk felé) (kéz fotó: B/7-8; 9-10).

Itt megjegyezném, hogy például a mai francia iskola sok egyéb közös jellemvonás mellett a csuklómozgást nem kiemelten és konkrétan követeli meg. A kiváló, hazánkban is gyakran fellépő francia hárfaművész, Isabella Moretti úgy vélekedett, hogy nincs egységes, koncepcióval alátámasztott csuklómozgás oktatás a francia hárfa előadóművészetben, azonban egy plasztikus, lazító mozdulat mindenképpen szükséges, és elvárt követelmény. Saját tapasztalataim azt mutatják, hogy ilyen billentést meghosszabbító mozdulatot francia hárfásoknál leggyakrabban a „testtől el” haladó irányban látunk. Leszögezném, hogy mindkét iskola nagyszerű hangképzési kultúrával rendelkezik, mindössze talán annnyival több érv szól a „magunk felé” irányuló csuklómozgás mellett, amennyivel például egy kötélhúzáshoz szükséges erő kifejtést „kézenfekvőbb” kivitelezni magunk felé, mint tőlünk eltávolodó irányban (gondoljunk széles, több oktávra kiterjedő akkord

fogásokra, például Bartók: *Concerto* [kotta jegyzék: A/9], Nino Rota: *Sarabanda* [kotta jegyzék: B/7]).

A csukló megmozdulása a legszorosabban az 1. ujj mozgásához kötődik. Ugyanis a csuklómozgás tulajdonképpen egylényegű a hüvelykujj kéztől indított mozgásával, illetve azt megnöveli, így ennek segítségével az 1. ujj még lendületesebben, még intenzívebben tud pendíteni. A kézfej „követi”, vagy inkább vezeti az 1. ujj levegőbeli útját, az artikulációnak erőt ad (kézfotó: 11-12, kéz rajzok: 5). Az ujj tapadása a húron tetszőleges ideig tarthat, mivel a csuklómozgás segítségével az ujj 1-2 cm-t is csúszhat felfelé irányban, míg el nem hagyja annak felületét. Az orosz technika ezt úgy nevezi, hogy „kiszakítja a hangot”. A tulajdonképpeni csuklómozgást az iskola az 1. ujj pendítésének begyakorlásával egyidejűleg tanítja.

A hüvelyk-kéztő ízületén, – amely pontból indul az 1. ujj izom munkája — és a csuklón kéztőszalagok haladnak keresztben. (Anatómiai ábrák: 2) Ezek a kéztőszalagok és a már említett három izom segíti az első ujjat a csukló mozgással megerősített billentés folyamatában. Ugyanezen szalagok tehermentesítik az ujjat az ellipszis, vagy kiskörív formálása közben, útban visszafelé a húrra. Az 1. ujj artikulációjának intenzitása — vagyis hogy milyen mértékben erősíti a csuklómozgás az 1. ujj mozgását, azaz tónusát — hasonlóan a többi három ujj billentési módjához, függ a megkívánt hangerőtől és a hangok között rendelkezésre álló idő tartamától. Míg a széles, nagy, lassú *arpeggioknál* a csuklómozgás elsősorban a hangminőségben játszik meghatározó szerepet, a technikás részekben a szeparált hangzás mellett a kéz lazaságát is biztosítja. Gyors játékban bármilyen rövid, csuklómozgásra felhasznált pillanat azonnal, varázsütésszerűen lazítja a kezét. Ennek óriási jelentősége van a finom technikában, például kétkezes gyors akkord sorozat, *tremolo* (kotta jegyzék: B/8, Pierné: *Impromptu Caprice*).

A csuklómozgás hajlékonnyá, rugalmassá teszi a kezét. Az akkordjátékban kiegyenlíti az erőviszonyokat azzal, hogy erősíti az 1. ujjal pendített hangot a másik hárommal létrehozottakkal szemben, amelyek nyilvánvalóan könnyebben szólalnak meg a magunk felé húzó csukló által. Az *etuffét* és *flageolet* technikai fogásainak különösen szép kicsengést kölcsönöz.

Így tehát mindenféle játékmódban kötelező jellegű, hasznos, és kíváncsú a csukló mozgása, egyetlen kivétellel, ez pedig a szándékolt száraz, fénytelen hangzás, a *secco* effektus (kotta jegyzék: A/10: például Bartók: *Csodálatos Mandarin*).

HANGSZERTARTÁS

HANGSZERTARTÁS AZ OSZTRÁK-MAGYAR HÁRFA ISKOLÁBAN

Az osztrák-magyar hárfa iskola a két alkart az orosz iskolával megegyező módon, többnyire a vízszinteshez közeli helyzetben tartja. Ez a kartartás kismértékben eltérést mutathat attól függően, hogy alsó, középső, vagy felső regiszterben játszik a kéz. Az osztrák-magyar kéztartás szerint a játékos a hárfa a megdöntés után a jobb vállal támasztja, így a játék folyamatában – például regiszter váltások közben — a hangszekrény felső része nem csekély mértékben nehezedik a játékos vállára. Különösen zavaró ez az első-második oktáv két kezes játék közben. Mindenképpen szükséges ugyanis szemmel követni, sőt, megelőzni az ujjak húrra helyezésének pillanatát. A vállon nyugvó hangszer azonban nem teszi ezt lehetővé, mert a felső regiszter a játékos jobb füle mellett helyezkedik el, a váll kötöttsége miatt pedig a nyak, a fej egy bizonyos szögben kénytelen maradni és csak minimális mértékben távolodhat el a fej, illetve fordulhat a szem az első-második oktáv húrjai felé. Gyors futamoknál, még inkább ugrásoknál, váltakozó regiszterű gyors akkord játéknál a hárfa a pendítést megelőző pillanatban nem, vagy csak akadályoztatva tudja szemmel kikeresni a soron következő húrokat, így képtelen bebiztosítani a kéz érkezését. Ez a tartás bizony komoly gondot okozhat a virtuóz művek előadásakor. Ilyen például Ravel: *Tzigane*-a, ahol a lebilincselő hegedűszóló bevezetője után hasonló nehézségi fokú, virtuóz zenei anyaggal mutatkozik be a hárfa, tökéletesen nyílt állásban az 1. oktávon (a fül mellett) mindkét kézzel, *forte* belépéssel (kotta jegyzék: A/11). A belépés természetesen kottából nem játszható, mert fokozott figyelemmel kell követni az ujjak 1.-2. oktávbeli helyzetét.

Összefoglalva; az osztrák-magyar hárfa iskolában a hangszer súlya a vállra is nehezedik, így a váll és a nyak helyzete kötött, és a felső regiszterekben a játékos a kéz munkáját csak nehézségek árán tudja szemmel követni.

HANGSZERTARTÁS AZ OROSZ HÁRFA ISKOLÁBAN

Az orosz iskola módszertani útmutatásának megfelelően miután a játékos megdönti maga felé a hangszer és megtalálja annak súlypontját az alsó talpacsákakon, az előre nyújtott térdeken megtámasztja a hangszekrény középső részét, így erre a testrészre hárul az egyensúlyban tartás feladata. Játék közben a hárfatest mozgásából adódó súlyterhelés is ezen a ponton koncentrálódik, miközben a hangszekrény felső része megérinti az előadó vállát, de nem gyakorolhat arra nyomást. Általánosságban elmondható, hogy ez a hangszerartás a vállak, a hát, a könyök, kar és kéz munkájában teljes szabadságot biztosít az izmok zavartalan együttműködéséhez. Olyan virtuóz műveknél, mint amilyen például Salzedo *Variációk*-jának egyes tételei (kotta jegyzék: B/9), feltétlenül szükséges, hogy az előadó zavartalanul odafordulhasson a hangszerhez és szemmel a húrokon legyen az 1.-2. oktávbeli bravúros trilláknál. Emellett meg kell viszont jegyeznem, hogy egynémely XX. századi kompozíció rafináltabbnál rafináltabb, — nem éppen hangszerbarát — kromatikus menete virtuóz lábtechnikát igényel a hárfástól, így ezekben a helyzetekben mindkét lehetséges támasztó felületre (térd-váll)szükség van, melyek kölcsönösen kisegítik egymást a nehéz pillanatokban (például Debussy: *Dance Profane*, kotta jegyzék: A/12), (Horváth Balázs: *Szimmetria-Aszimmetria*, kotta jegyzék: B10).

Összefoglalva, az orosz iskola neveltjeit lágyan íves, „ölelő” jellegű kartartás jellemzi, amelyben a két könyök stabilizálja a csukló, a kéz, az ujjak közelségét a húrokhöz. Attól függően, hogy a kéz melyik regiszterben játszik, a könyök, az alkar nagyjából vízszintes helyzetével együtt, különböző magasságokban látható, és elérheti a váll szintjét is. A két kéz húrra tett ujjainak egymáshoz való viszonyáról elmondható, hogy a bal kéz folytatása a jobb kéz lazán húrra tett ujjai által alkotott kissé lefele mutató vonalnak. (A bal 1. ujj alaphelyzetben picit a jobb 4. fölött helyezkedik el a húrokon.) A térd tökéletes támasztéka a hangszekrénynek, a váll tehermentes, így az előadó akadálytalanul tud fejfel odafordulni a fül melletti húrokhöz, és kisebb elhajlásokkal a futamok, ugrások felső regiszterbeli záró hangjainak érkezését szemmel meg tudja előzni, be tudja biztosítani.

Össességében, a fentebb bemutatott technikai különbségek tekintetében az a személyes tapasztalatom, hogy az orosz iskola módszertani megoldásaihoz képest az osztrák-magyar technika kevésbé szolgálja a dús tónusú, virtuóz játékmódot. Az ilyen előadásmód megvalósítása az orosz technikával játszóknak számára kevésbé jelent kihívást, ami véleményem szerint teljesebb előadói szabadságot biztosít a játékosnak a muzsikálás folyamán.

III. RÉSZ TECHNIKAI ALAPISMERETEK AZ OROSZ ISKOLA MÓDSZERTANA SZERINT

A SKÁLA

A skálázás, mint köztudott a technikai tudás alappillére. Aki fürgén, jó tónussal tud skálázni, az maga mögött tudhatja a technikai nehézségek nagy részét. Az orosz iskola kiemelten foglalkozik a skála „művészetével”: sajátos ujjrenddel, sajátos alá-fölétevésekkel, és a skála tucatnyi válfajával különleges szintre fejleszti a kezét a tanulás első néhány évében. Úgy is mondhatnám, hogy kősziklára épített ház szilárdságához hasonlatos az a technikai tudásbeli biztonság, amely alapjaiban megfelel az orosz skálázás követelményeinek. Miért került ennyire központi helyre a skálázás? A skála az egyik legcélravezetőbb ujjgyakorlat a kézfej egyensúlyának kiépítésében és a plasztikus kézmozgás kifejlesztésében: a jól kidolgozott alá-fölétevés egy életre stabillá teszi a kezét, minthogy ennek nehézségével minden szinten, és ezernyi módon találkozik a hárfás. A skála a rugalmas kéz kiépítésével egyidejűleg az ujjak egymástól való függetlenítését is segíti. Hogyan mozdulnak tehát az ujjak „egymáson áthajolva”, „egymás alá kúszva” úgy, hogy eközben az „akadályoztatott” szomszédos ujj tónussal, 100%-os biztonsággal képez hangot?

Először is nagy felülettel, biztonsággal, egyenletes erő kifejtéssel támaszkodnak a nem mozgó, tartó ujjak a húron az alá-fölétevés idején. (kéz fotó: B/15) Azután az alá-fölétevés mozdulatát az egész kézfej segíti. Ez az iskola megtanítja a kézfejet, egészen pontosan a tenyér és a négy ujj (2.,3.,4.,5.) ujjtövének találkozását képező, négy pontból álló ízületi vonulatát (*articulatio metacarpophalangealis*) egyfajta hajlékony mozgásra. Az ezt az ízületsort összekötő ízületi szalag a kézfej leghosszabb keresztirányú merevítője. Amint ez a vonal az egyenesből egy enyhe kupola alakzat felé el tud mozdulni, tehát a csontok közötti kötöttség lazul, az alá-fölétevés kifejlesztése biztos úton halad. (Gyermek kezek jellegzetessége, hogy ez a négy ízületi találkozás tökéletesen laza, szoros kötöttség még nem észlelhető közöttük, a csontok szinte egyenként kimozdíthatóak a sorból.)

A tenyér szélességét a négy ujj (2., 3., 4., 5.) alkotja. Az orosz iskola ebből hármat mozgósít az aláttevés előkészítéséhez felfelé menő skála mozgásban, és a következőképpen teszi hajlékonnyá a kézközép ízületi szalagokat: a játékos nem egy,

hanem két ujjat nyújt előre az alátevéshez, a 3.,4.-et, és ez utóbbival az 5. szervesen együttműködik. Az alátevés pillanatában a kézközép ízületi vonulat laza kupolaszerű, enyhe gömbölyded alakzatot vesz fel. Az ujjak erőteljesen nyújtózkodnak a rendeltetési helyük felé ujjtöből, így a kézközép ízületek alaposan meg vannak dolgoztatva, statikus merevségükből ki vannak billentve. Az alátevés mozzanata tehát két ujjal zajlik, miközben kettő ujj az 1. és a 2. marad a húrokon. (kéz fotó: B/13-14) Az erőviszonyok nagyszerűen megoszlanak, mert az 1., 2. ujj önmagában véve a legstabilabb súlyponti helyzeténél és támasztási felület nagyságánál fogva. A 3.,4.-et pedig a tenyér 1/2 része segíti, beleértve az 5. passzív ujjat is. Erőteljes tenyérbe billentéssel, és a 3.-4. ujj határozott alányúló mozdulataival a kézfej keresztirányú kötöttségét viszonylag rövid idő alatt kiválóan fel lehet oldani. Ezt a bizonyos alányújtó mozdulatot az iskola előkészíti jó néhány hasznos gyakorlattal. (ujjgyakorlatok: Dulova: 20, Rubin: 1-4) A felső technikai szintet elérő hárfás kézfeje már plasztikusan hajlik és egyenesedik ki, itt már nincs szükség az alátevés irányítására. Gyors tempóban a hárfás a 4.-et tolja a tenyér alá, a 3. készségesen, hajlékonyan követi, nem is szükséges egyszerre húrra érkezniük, a hangzás tisztaság érdekében egymás utáni rövid, határozott érintés a legmegfelelőbb.

Itt meg kell említenem, hogy az alá-fölétevés történésekor az ujjaknak a húrközéphez való igazodását, az alátevés utáni pozíció kialakítását a különböző nagy pedagógus egyéniségek némiképp egymástól eltérő módon tanítják az iskolán belül. Az egyik legmarkánsabb pedagógiai irányvonal az ujjak visszarendeződését a húrközépre az ujjak egy bizonyos függőleges irányú csúszásával tanítja. Tehát, elpendít a 4. és 3., a húron lévő 2. és 1. ujj pedig pici finom csúszással, egy helyben megmozdul ugyanazon húron felfelé, miközben a 4. és 3. megtalálja a soron következő, 1. ujj előtt található húrokat. Ezután játszik a 2. és 1. ujj, és azonnal áthelyeződik a 3. ujj elé mindkettő. A másik módja az alátevésnek a 4. és 3. ujj és kézközép ízületek még erőteljesebb tenyér alá nyújtása, ami azt jelenti, hogy az alátevés utáni, új pozíciónak megfelelő húr magasságot célozza meg a 4. és 3. ujj, és így az 1. és 2. már a megfelelő magasságba kerül, tehát csúszás nélkül történik az ujjak áthelyezése.

Valamivel könnyebb a helyzet a lefelé haladó skálánál. Ekkor az 1. és 2. ujj indít. Amint a második ujj billentett, az 1. ujjtöből kiegyenesedve hosszan előre nyúlik a 4. ujj utáni soron következő húrra, míg a 3. és 4. nem mozdul. Miután az 1.

ujj stabilan megtapadt a húron, billent a 3. és 4., és a lazán a tenyérben várakozó 2. ujjal együtt rövid, egyenes mozdulattal egyszerre érkeznek az 1. ujj utáni húrokra. A szakmában eltöltött évtizedek arra tanítottak, hogy a gyors játékot csakis lassan lehet megtanulni. Ezek azok a miniatűr mozgások, ujj áthelyezések, amelyeknek az útját lassan szükséges kigyakorolni a két pont közti legrövidebb út elvének szem előtt tartásával úgy, hogy az izmok munkavégzésének „részidejét” egyenként kell lecsökkenteni, majd a tempót fokozatosan gyorsítani, fejleszteni.

A lefelé haladó skálában ugyancsak létezik a fölélévés utáni pozíció beállításában a kétféle megoldás; egyrészt a hüvelykujj a saját kiinduló magasságához képest alacsonyabb pontot céloz meg a számára soron következő húr hosszán, és utána rendeződik a többi a 3. és 4. billentését követően, másrészt a 2. ujj elpendítése után, az 1. ujj előre nyújtásának pillanatában a 3. és 4. egyszerre lefelé csúszik egy keveset a húron, majd a többi már hasonló ütemben zajlik: a 3. és 4. billent, majd a 2.-kal együtt érkeznek a helyére, a megfelelő húrmagasságban.

A skálát ajánlatos mindig lassú tempóban kezdeni, ujjtöbblől ritmikusan, erőteljesen tenyérbe billentve, ezután fokozatosan növelni a tempót, arányosan könnyíteni a billentést. Parfjonov hangsúlyozza: „A játékos folyamatosan nyomást kell, hogy gyakoroljon a húrokra «maga felé». Ehhez igyekeznie kell az 1. ujjal lehetőleg kisebb nyomással megtámasztani a húrt, (egyáltalán nem korlátozva annak rugalmasságát) és erősíteni a nyomást a 2., 3., 4. ujj által maga felé....” (25) Az alap skálákat az iskola általában 2. ujjal indítja, ezzel is megerősítve a 2. ujj kulcsfontosságú, súlyponti szerepét.

A skálák fajtái: négy oktávos, kétkezes párhuzamos. Tükör mozgás négy oktávon: a 3. és 4. oktáv „C”-jétől a kezek ellenkező irányba mozognak. Skálák 2-2 ujjal: 2+1, 3+1, 4+1, 3+2, 4+3, 4+2. Skálák 3-3 ujjal: 4+3+1, 4+2+1, 4+3+2, 3+2+1. Egy kezes, kétszólamú skálák (a két kéz párhuzamosan dolgozik): terc skála: 4-2+3-1, kvart skála, kvint skála.

ETOUFFÉ ÉS STACCATO JÁTÉK

Ez a hangzás éppen ellentétes húrelhagyási módot igényel, mint amit a „hangképzés” fejezetben a telt tónus és a hosszabb kicsengés létrejöttének érdekében megismerhettünk. Talán az egyik legbensőségesebb, legintimebb szint lehet ilyen

módon előhívni a hangszerből, amelyet Ch. Bochsa találóan „költői” jelzővel illetett. Valóban a régi zenében, vagy bármely klasszikus koncertben, szonátában egy visszafogott dinamikájú, puha „párnácskával” tompított skálamenet a stílusnak az adott zene tüzességével, robbanékonyságával szemben egy egészen más, finom szféráját tudja megteremteni. Persze ennek a technikai fogásnak is van több tucat fajtája, előadási módja. Különböző tempók, különböző dinamikai jelzések szerint (a mindenkori szerző karakter-megjelenítési szándékát szem előtt tartva) más-más kivitelezési módot kell alkalmaznunk.

Hogy ez az effektus milyen régi keletű, érdemes az antik világba visszatekintenünk. Bizonyítékaink ugyan nincsenek, de H. J. Zingel a megmaradt korabeli képzőművészeti alkotásokon ábrázolt hárfázó alakokat tanulmányozva olyan messzemenő következtetéseket vont le, hogy az ókori muzikusok meglepően magas előadói kultúrával rendelkeztek: ugyanis a megjelenített hárfások ujjainak, kézfejének, csuklójának helyzete meghökkentő hasonlóságot mutat a maival, olyannyira, hogy némely kép azt sugallja, nem kizárt, hogy a takarás, egyujjas *étouffé* játék (sőt, az üveghang megszólaltatása is) ismert és alkalmazott technikai fogás volt művészetükben (26).

A *staccato* bejegyzés a kottában önmagában jelzi, hogy a korábban taglaltakkal ellentétben a lehetséges legkisebb ujjfelületet kell a húrra helyezni, a húr elhagyásának pedig minimális artikulációs mozgással gyors, rövid mozdulattal kell történnie. Ez a pendítési mód rövid kicsengést, viszonylag száraz hangzást, pregnáns dallamvezetést eredményez. Amennyiben az *étouffé* szó, vagy jel nincs feltüntetve, gyakorlatilag az előadótól függ, hogy milyen mértékben valósítja meg a *staccato* fogalmát. Ha a tempó, engedi lehet egyfajta *étouffé*-hez hasonló késleltetett takarást alkalmazni. (Ilyen típusú részleges, vagy késleltetett hangelfojtást tulajdonképpen az értelmes frazeálás, zenei tagolás során rendszeresen alkalmazunk, különösebb jelzés nélkül is.)

A még rövidebb kicsengés elérésének érdekében a következő fokozat az, amikor az előadó a megszokott húrközéptől eltérően a rezonáns szekrényhez kissé közelebb játszik. Szinte minden klasszikus zenei darabban a bal kéz ilyen módon, tehát kissé a húr közepnél lejjebb játszik a basszus regiszterben a tisztább, könnyebben appericiálható szólamvezetés érdekében. Ha egészen a dekk közelében

játszik a kéz, a *pre de la table* effektus születik meg. Az így felhangzó zenei anyag máris új színnel gazdagodik: ez a gitár hangjait juttatja eszünkbe.

Végül a direkt módon megszakított hang, az *etouffé*, amely egészen sajátos hangulatot tud teremteni, és amely igen figyelemreméltó manuális ügyességet követel az előadótól. Ezt a hatást is többféle módon lehet megvalósítani, például húr közepén és dekkhez közel játszva, amely utóbbi a legfojtottabb effektust hozza létre a hárfán. A hárfával kapcsolatos hanglefogás, elfojtás „művészete”, az *etouffé* effektusban csúcsosodik ki a leginkább. Különösen a gyors tempójú egy ujjas takarás igényel kifejezett technikai bravúrt, ugyanis a hangzás puha, könnyed kell legyen, miközben a kéz nem lazulhat el, és az izomzat egyfajta pozícióban tartott, feszített állapotban működik. Az egy ujjas *etouffé* az egyik kivételes momentum a jobb kéz technikájában, amikor megengedett a 2. ujj alsó ujjperc ízületének betört állapota. Felfelé haladó irányban a 2. ujj gyors, rövid mozdulattal ugrik egyik húrról a másikra, miközben ugyanezen ujj említett ízülete érintéssel elnémítja a maga mögött hagyott rezgő húr (kotta jegyzék: B/11). Dulova egy másik módját is ismerteti a jobb kezes *étouffé* skálának, amihez a húrok síkjára erősen ráfordított kéz szükséges. (27)Ekkor a 2. ujj kinyújtott helyzetben halad, ezzel egyidejűleg az 1. ujj erőteljes nyomással rátapad a 2. középső ujjpercére. Az elpendítés utáni pillanatban a 2. ujj alsó ujjperc ízülete takar. A basszus felé, lefelé haladó irányban is kétféle módon kivitelezhető az *etouffé*. A 2. ujj pendít, az 1. ujj pedig kissé hajlított helyzetben alsó ujjperccel takar, vagy 1. ujj pendít és a 2. illetve 3. ujj alsó ujjperce takar. Ez utóbbiból *etouffé* helyett könnyen születhet *flageolet*, ha nem elég gyors és pontos a mozgás.

Az *etouffé* legkönnyebben a bal kéz 1. ujjas játékával állítható elő, és ez az *etouffé* leggyakoribb előfordulása is egyben. A 2., 3., 4. ujj kinyújtott állapotban egymáshoz zár, ebben a helyzetben a tenyér puhán a húrokra fekszik. A kézközép ízületi vonulat az 1. ujj pendítésével egyidejűleg kis háztetőt alkotva lazán megemelkedik, eltávolodik a húrok síkjától, miközben a 2., 3. és 4. ujj ujjbegye, és a tenyér csukló illeszték pontja a húrokat nem hagyja el. A takarást a tenyér, illetve az 1. ujj ujjtő párnája végzi. Ez a hang effektus (kiváltképpen *forte* dinamikában) intenzív csuklómozgás által jön létre. Az egész kézfej mozgása az 1. ujj minél aktívabb, ügyesebb, és kulturáltabb hangképzését hivatott szolgálni, és nagyban képes annak teherviselését megkönnyíteni. Gyors tempóban természetesen csökken a

csuklómozgás intenzitása, és csak kis mértékben, alig láthatóan emelkedik el a húroktól a kézközép ízület. például Mozart: Fuvola-hárfa verseny I. tétel (kotta jegyzék: B/12) Ebben a mozgásban megtaláljuk az orosz iskola kézfejjel segített, ujjtöből induló 1. ujjas billentését. Ennek a kézfej mozgásnak az elültetésével az iskola kiemelten foglalkozik, mivel a klasszikus repertoár bővelkedik ilyen jellegű gyors, mondhatni virtuóz skála mozgásokkal. Stabil, kiegyenesített, jól megedzett 1. ujj szükséges az effajta zenei megoldásokhoz. (Például: Spohr: *Fantázia*, kotta jegyzék: B/13) Basszustól felfelé haladó irányban a tényleges takarást a tenyér alsó szélének oldalsó, és alsó dús húspárnája végzi, gyors tapadással a zengő húron. Lefelé haladó irányban az 1. ujj tövének gazdag izom párnája oldja meg a hangelfojtást kissé elfektetett helyzetben. Bal kézben is előfordul egyujjas takarás (többnyire ez a 2. ujj, hasonlóan a jobb kézhez). Ilyenkor rendszerint egy hangot kell megszüntetni egy esetleges akkordhangzásban. Az *etouffé* játék magas iskolája Prokofjev híres virtuóz darabjának, a *Preludnek* középrésze. A két kéz egyidejűleg és folyamatosan *etouffé*-t játszik gyors tempóban (kotta jegyzék: B/14).

Végezetül nem lenne helyénvaló, ha nem említeném meg az újabb kori zenék, különösen a XX. századi szerzők effektusban gazdag zeneműveit, különösen a francia hárfa repertoárt, amelyben az akkord *etouffé* alkalmazása hamar zeneszerzői gyakorlattá vált. Az akkord *etouffé*, a nagy erejű, markáns akkordok azonnali, tökéletes elfojtása ugyanazon ujjak villámgyors visszahelyezésével a húrokra, váratlan, izgalmas hatást képes előidézni (Caplet: *Spanyol Divertimento*, kotta jegyzék: B/15)

FLAGEOLET (ÜVEGHANG)

Minden bizonnyal az egyik legvarázslatosabb hangeffektus tárgyalásához érkeztünk, amely úgy a zenekari alkalmazásban, mint a szóló repertoárban mindig különleges, jól exponált helyet foglal el. Egyedülálló az atmoszférateremtő ereje, így nem is csoda, hogy az impresszionista szerzők hamar felfedezték, és előszeretettel alkalmazták műveikben. Egyetlen ügyesen megszólaltatott *flageolet* is képes mesés szférába ragadni a hallgatóságot, ha kellő időben és kellő áhítattal sikerül a kivitelezése. Ez valami olyan „csoda” a hárfán, amire mindig időt kell hagyni, mindig oda kell figyelni a hallgatóságot. Ezért rendkívül fontos a precíz, jól

előkészített megszólaltatás, máskülönben úgy járunk, mint egy bűvészmester, aki a legérdekesebb mutatványával sül fel – azaz, a természetes, szép hárfa hang folytatásaként egy süket, dugóhúzásra emlékeztető pukkanást produkálhatunk.

Mielőtt rátérnék a kéz, az ujjak különleges helyzetének taglalására, fontos még egy dolgot kiemelni: a *flageolet* megszólaltatását szinte 100%-os biztonsággal meg lehet tanulni. Ennek technikája elsajátítható, precíz kéztartással kifejleszthető. Azonban nincs két egyforma hárfa, amely egy ugyanazon magasságban adja egy bizonyos hang *flageolet*-jét. A különbség minimális,—lehet milliméterekről is szó— de minthogy a legtökéletesebb mester sem tudja a hangszer nyakat két egyező típusú hangszeren milliméter pontossággal ugyanúgy a testre helyezni, és ennek függvényében a húrok hosszúsága (minősége) sem egyezhet tökéletesen azonos hangok esetében, így a *flageolet* megszólaltatási helye sem esik egy ugyanazon magasságba a húr hosszán két hangszer esetében. Mi következik ebből? Soha nem szabad rutinból, korábbi hangszer érzékelésünk tapasztalatára támaszkodva véletlenre bízni ennek a gyöngyszemnek a létrejöttét. Még a megszokott, saját hangszer esetében is ajánlatos koncert előtt „kikeresni” az exponált hangokat, rögzíteni szemmel a húr hosszán a megfelelő pontot ahhoz, hogy teljes pompájában, szivárványos színekkel, felhangdúsan megszülethessen a tónus nemes ékszere, a *flageolet*.

A XIX. századi zeneirodalomban többnyire a *flageolet* alaptípusát, az oktáv *flageolet*-et találjuk. A XX. század szerzői, kiváltképp a francia zeneszerzők gyakran, és sokféle formában díszítik darabjaikat *flageolet*-tel (terc, akkord, stb.). Azonban tudnunk kell, hogy a leghosszabb bélhúrjainkon — igaz kissé körülményesen — megszólaltatható még a felhang rendszernek megfelelően az oktáv-kvint, az oktáv-oktáv, sőt az oktáv-decima *flageolet* is. (Egyik-másik XX. századi szerző művében már fellelhető ilyen színerős próbálkozás.) Ezek megszólaltatása más-más helyen történik az adott húr hosszán. A *flageolet* játék többnyire a bal kéz privilégiuma, amely ezt a 4.oktáv hangjaitól az 5. oktáv utolsó bélhúrjaiig tudja a legügyesebben, legszebben megvalósítani. Fémhúrokon is játszunk *flageolet*-et, azonban ennek kicsengése eltér színeiben a bélhúrokon hallottaktól. A jobb kéz leggyakrabban a 3.oktávon (ritkábban a 2. oktávon) játszik *flageolet*-et.

A *flageolet* problematikája a kettős húr érintésben rejlik. Ugyancsak azzal a nehézséggel találjuk szemben magunkat a kéztartást illetően, mint azt az *etouffé* esetében láttuk: egy puha, *dolce* hangot kell előállítanunk relatíve megfeszített izomzatú kézzel, ráadásul itt feltétlen hosszú kicsengés szükséges. A pendítés, mint tudjuk, önmagában igényel a pendítő ujjtól egyfajta pillanatnyi izomfeszülést. Ehhez most a kéznek egy másik pontját is feszültségbe kell hoznunk, ugyanis a második érintési ponton a kéznek kifejezetten erős nyomást kell gyakorolnia a húrra. Amennyiben a pendítő ujj ujjbegye nem kellő erővel pendít, halk, vérszegény, suttogó hang keletkezik, amely nem hogy a zenekari hangzásból nem tud kiemelkedni, de még szóló előadásban is csak találgathat a hallgatóság, vajon mire hivatott a pillanatnyi csend, miközben a hárfás keze működésben van. Ha az alsó érintés, azaz nyomás nem megfelelő erejű, akkor rendszerint egy nem sikerült *flageolet*, azaz „natúr” hang keletkezik (esetleg halk pukkanás), amit tompítva, fakón, lerövidített kicsengéssel hallunk. Így tehát kulcskérdés, hogy milyen minőségben, mekkora felülettel, milyen erővel, és mennyi ideig érintjük az alsó ponton a húrt.

Gyakorlatilag azt mondhatjuk, hogy az egész kézfejnek összpontosítania kell az erőket erre a bizonyos alsó érintési pontra, hogy az a lehetséges legkisebb felületen (fizikából tudjuk, hogy azonos erő kifejtés kisebb felületen nagyobb nyomást eredményez) pillanatnyi idő alatt a megfelelő, épp elegendő erőt tudja kifejteni. A pendítés után következő pillanat sem érdektelen a kicsengés szempontjából. Mint fentebb láttuk, a telt tónus létrejötte— több más tényező mellett — nagyban függ a húr elhagyásának módjától. A *flageolet* megszólaltatásának bonyolult mechanizmusában ugyancsak tudjuk hasznosítani a pendítésnek a kicsengést meghosszabbító momentumát, a csúsztatást. A különbség annyi, hogy nem a pendítés időbeli elnyújtására illetve a pendítő ujj ujjbegyének (a pendítő felületnek) húr elhagyására koncentrálunk, hanem a kéznek az alsó érintési pontról történő elemelésére figyelünk. Véleményem szerint két dolog a 100%-os kicsengésű *flageolet* megszületésének a záloga: egyrészt a húrt az alsó érintési ponton mindig a kéz ugyanazon pontjával kell érinteni; ez a pont nem lehet a bal kéznél véletlenszerű, esetleges, kicsit ide, kicsit odatolt tenyérrészt, (jobb kéz esetében magától értetődőbb a támasztási felület állandó helye, rövid húr esetében kicsit változik a helye), másrészt a húr elhagyása az alsó pontnál felfelé irányuló csúsztatással történjen. Itt lép be újra

az orosz iskola nagyszerű csuklómozgása, ami ezt a rövid csúsztatást segíti. Minthogy a csuklómozgás mindig figyelemreméltó minőségjavító hatást eredményez, a *flageolet* megszólaltatásakor is meghosszabbított kicsengést tapasztalhatunk általa. Különösen a bal kézzel, de a jobb kézzel is rövid, de erőteljes felfelé irányuló és a húrok síkjától elhaladó mozdulatot végzünk a csuklómozgás által. A *flageolet* különleges technikai fogásában nem nehéz felismernünk azt az egyedülálló jelenséget, hogy a hang nem a pendítő ujj ujjbegyének húr elhagyásakor keletkezik, hanem az alsó érintési pont lefogó felülete szakítja azt ki, mivel utoljára ez hagyja el a húrt, így ez engedi a rezgést szabad útjára.

Most pedig nézzük a *flageolet* előállításának legnehezebb kérdését. Hol van a kézfejnek, a tenyérnek az a biztos pontja, amely megbízható, erőteljes támasztékul tud szolgálni ebben a bonyolult hangképzési műveletben. Egy dolgot mindjárt az elején leszögezhetünk: ennek a pontnak mindenképpen viszonylagosan keménynek kell lennie, ami egyidejűleg biztosítja a támasztási felület állandóságát, és a nyomás gyakorláshoz szükséges felület minimális méretét. Arra különösen vigyáznunk kell, hogy a szomszédos húrokat ne érintsük. Egy puha, nagy kiterjedésű húspárnán az erő kifejtés lényegesen körülményesebben és pontatlanabban kivitelezhető. Ebben az esetben a szomszédos húrok érintésének esélye nagy, ami nem kívánt hangok keletkezésével jár. Ha még hozzávesszük, hogy gyakran két, vagy több hangot, akkordot kell megfognunk, amiből esetleg csak a felső hang *flageolet*, érthetővé válik, miért olyan fontos az alsó érintési pont biztos, kicsi kiterjedésű, állandó helye (Például: Godefroid: *Dans des Sylphes*, Kotta jegyzék B/16).

A két kéz különböző támasztási felületet alkalmaz a *flageolet* játékban. A bal kéz esetében a legcélszerűbb, legjobban bevált biztos pontja a kéznek a hüvelyk kézközépcsont alsó részének, csuklóhoz közeli kiálló része. Ez a csont rész közvetlenül a hüvelyk kéztő ízület felett található. (kéz fotó: B/16) (kéz rajzok: 6) Ezt az érintési pontot a tenyér felületéből a játékos szemmel is követni tudja a húrra helyezés pillanatában, mivel legközelebb van a játékos testéhez. A hüvelykujj tövének ez a kis része megfelelő módon kemény és izmos, azonkívül ezen a ponton keresztül a kézfej teljes súlya is koncentrálni tud, és ezzel tovább növelheti a húrra gyakorolt nyomást. Csak ennek a jól begyakorolt, húrra helyezési technikának a birtokában van esélyünk üzembiztos kettős (terc, kvart) *flageolet*, illetve hármashangzat *flageolet* megszólaltatására (kéz rajzok: 7, Respighi: *Sziciliana*,

Ravel: Bevezetés és Allegro; cadenzia, kotta jegyzék: B17, 18). Minthogy játék közben a kézfejnek ez a pontja szemmel jól követhető, továbbá a húr hosszán a megfelelő támasztó hely (körülbelül a középpont) jól bemérhető, ezért először mindenképpen ezt a támasztási felületet helyezzük a húrra, majd ezt követi könnyedén a hüvelykujj pendítő ujjpercének húrérintése (kettős *flageolet* játékban a 2. ujj, hármas *flageolet*-nél a 2. és 3. ujj is (kéz rajzok: 7).

A jobb kéz esetében más felület szolgáltat kényelmes támasztékot, ez pedig a 2., 3. és 4. ujj valamelyike, attól függően, hogy mekkora a játékos keze és melyik oktávon kell játszani. A 2. ujjat rendszerint a rövidebb húrokon a 2. oktáv hangjainál használjuk támasztékkul, míg a 3. oktávnál a 3. és 4. ujj közül — a kéz adottságoktól függően — az előadó maga választja ki az alkalmasabbat, és leginkább ezt használja élete végéig, mivel a balhoz hasonlóan ugyanúgy fontos a kéz begyakorlott, precíz húrra helyezése. Az ujjak bármelyikéről legyen is szó, a támasztó pont minden esetben az alsó ujjperc ízületi kitüremkedése kell legyen. A jobb kézben is megvalósítható — bár minimális mértékben — a támasztékkul szolgáló ujj felfelé irányuló csúsztatása a húron.

Egy *flageolet* megszólaltatását minden esetben az 1. ujj végzi, de a pendítés a húrhossz közepénél valamivel feljebb történik, mert a húrközépen az alsó támasztó pont nyugszik. A csuklómozgásnak, bármilyen csekély mértékű is, mindenképpen szerepe van a szép kicsengésű *flageolet* megszületésében, és miként más esetekben, itt is segíti a kéz lazítását. A csukló mozgás kettős szerepéből a másodiknak (kéz lazítása) óriási jelentősége van a folyamatos *flageolet* melódiavezetésben (ez komoly erőpróba a kéznek), amely gyakran fordul elő a bal kézben, gondoljunk például Glinka *Variációk egy Mozart témájára*, Ravel G-dúr zongoraversenyének I. tételére (kotta jegyzék: B/19, A/13).

TRILLA, TREMOLO

A díszítések, a különböző *trillák*, *tremolok*, előkéik a finom technika koronáját alkotják. Mindaz a szakmai tudás, zeneiség, billentési kultúra, amit a hárfas elér a pályája során, ezen a területen teljesedik ki a leglátványosabban. A hárfa repertoár klasszikus (és átíratokban a barokk) stílusú, díszítésekkel teli előadási darabjait joggal nevezhetjük a szakirodalom legnehezebbjeinek, amelyek a legkomolyabb

felkészültséget, előképzettséget követelik az előadótól (például: Boieldieu: C-dúr Hárfaverseny I. tétel, kotta jegyzék: B/3).

A technikai előképzettség megszerzéséhez szükséges idő nem összetévesztendő egy darab szövegének megtanulásához szükséges ráfordított idővel, mert például a XX. századi darabok egy némelyikének memorizálásával temérdek időt töltünk a hatalmas ugrások, nehéz akkordfogások miatt. Ezek azonban ügyességgel, jó koncentrációs képességgel többnyire elsajátíthatóak különösebb klasszikus hangszeres iskolázottság nélkül. Amennyiben viszont egy hárfás úgy tűz műsorra klasszikus műveket, hogy nem töltött el hosszú éveket az ehhez szükséges szisztematikus felkészüléssel, nem tud maga mögött olyan iskolát, amely stabil kéztartásra, sallangmentes, egymástól függetlenített ujjmozgásra tanította volna, játékából igen rövid idő alatt kiderül az iskolázatlanság, lelepleződik a szakmaiatlanság. Röviden összefoglalva ezek a darabok a szakmai tudás vizsga szintű reprezentánsai. Nem kisebb dologról van itt szó tehát, mint a sok éves, évtizedes munka után a hegy csúcsára való feljutásról, amely magasságba kivétel nélkül mindannyiunk számára fáradságos, göröngyös út vezet.

Amint az már a KÉZTARTÁS fejezetben elhangzott, az orosz iskola a kéz bázisát az 1., 2. és 3. ujjra építi. Ezen belül is kulcsfontosságú az 1-2. ujj harmonikus együttműködése (kéz fotó: B/17, 18). Ha kétségeink merülnének föl azt illetően, hogy igazán a legalkalmasabb-e a hüvelyk és a mutató ujjunk a stabil, gyors együttmozgásra, adjunk számot kezünk, ujjaink ügyességéről, a mindennapi munkavégzés területén. Tárgyak fogásakor, kiváltképp parányi, finom dolgok kézbevételekor minden esetben az 1.-2. ujjunkat nyújtjuk és zárjuk egymásra a biztonságos megtartás érdekében, mivel ez a két ujjunk rendelkezik a legérzékenyebb tapintással. Képzeljük el, hogy az első, második, sőt harmadik ujjunk felületén valami finom, szemcsés anyag megtapadt, amelytől mihamarabb meg akarunk szabadulni. Ekkor egy függő ismétlődő, tisztító, dörzsölő mozgást végzünk a két ujjunkkal. Nos, leginkább ehhez a természetesen kivitelezett, sebes, „morzsoló” jellegű mozgáshoz hasonlítható az orosz technika szerint tanított *trilla*. Az orosz iskola céltudatosan és szisztematikusan dolgoztatja, erősíti az 1., 2. és 3. ujjat azért, hogy a finom technikában – ahol a legsebesebb és legkifinomultabb mozgást kell végezni — azok tökéletes, magvas, egymástól jól elkülönülő, szeparált hangokat legyenek képesek előállítani tetszőlegesen gyors tempóban. (A tanulmányok

kezdetétől, az első évtől érdemes bizonyos *trilla*-előkészítő ujjgyakorlatokat végeztetni a tanulóval.)

A *trilla* játék különlegessége és egyben nehézsége, hogy míg a folyamatos játékokban egyfajta előre bekészített ujjazattal dolgozunk, itt a hangok gyors egymásutánisága miatt és az appercipálhatóbb hangélmény megszületése érdekében csak közvetlen a pendítést megelőző pillanatban tehetjük az ujjat a húrra, azaz nincs mód bekészíteni az ujjakat, stabilizálni a kezet a veszélyes művelet idejére. Emlékeztetőül néhány kulcsfontosságú tényező a kéztartás fejezetből, amely a jól pörgő *trilla* előfeltétele: határozottan kinyújtott 1. ujj, függőleges érzettel lefelé irányuló, ujjtöböl mozduló 2. ujj. Ízületek sehol sem törhetnek be(kéz rajzok: 9). A különböző fajtájú díszítések, *trillák*, *mordentek* hosszúsága, befejezése és következő hanghoz történő kapcsolódása azonban némiképp módosíthatja a két ujj ujjbegyének egymáshoz való távolságát. Bizonyos hosszantartó *trilláknál* megmarad a relatíve nagy távolság az első és a második ujj ujjbegye között, más esetekben, rövidebb díszítések játszásakor közelít egymás felé az első és második ujj ujjbegye — utóbbi a megszokott pozíciójától feljebb emelkedik a húron — a már említett finom „morzsoló” mozdulatot imitálva. Az orosz iskolán felnőtt kéz a *trillák* valamennyijét (néhány kivétellel) az 1-2, 1-3, illetve 2-1, 3-1 ujjrenddel játsza. Ennek magyarázata az a határtalan kézfej biztonsági érzet, amit az iskola az évek során kiépít e három ujj által. Ezzel az ujjrenddel nemcsak ügyesen, de relatíve hangosan, és magvasan lehet szomszédos hangokat gyors váltakozásban megszólaltatni. A *trillát* ajánlatos (az esetek zömében ez lehetséges) lendületből, csuklómozgással indítani. Parfjonov kiemeli; „...A hangerő fokozására feltétlenül szükséges egyfajta minimális kézfej mozgást végezni: a második ujjal magunk felé, az elsővel magunktól elfelé haladó irányban...” (28) Ez a mozgás a hosszantartó *trilla* kivitelezéséhez nyújt segítséget. A gyakorlatban létezik ennél bonyolultabb, úgynevezett négy ujjas *trilla* ujjrend is, azonban ezek mindegyike vérszegényebb, és gyakran mellékzörejeket eredményez. Rövid, klasszikus *trillaként* használatos még az 1-4, 3-2 ujjrend ismétlődése felső váltóhang indítással, illetve a 4-3,2-1 ujjrend ismétlődése alulról, fő hanggal indított *trilla* esetében. (Előfordul még más variációja is a négy ujjas *trillának*, például 3-1,4-2. Az effajta ujjrend, amennyiben a gyors ujjváltás kidolgozott is, a kicsengést mindenképpen hátrányosan érinti.)

A *tremolo* gyakran jelenik meg a XX. századi művekben. Rendszerint két kézzel szólaltatjuk meg, így valamelyest egyszerűbb a dolgunk, mivel egy és ugyanazon hang vagy hangok ismétlésénél a kezek ügyességén múlik a tiszta, „dzik”-mentes („dzik”-nek nevezzük azt a speciális zörejt, amely akkor keletkezik, amikor a köröm akaratlanul megérinti a szomszédos rezgő húrt) húr pendítés (Debussy *Profán tánc*, kotta jegyzék: A/14). Egy és ugyanazon hang, illetve oktáv *tremolo* jelzésekor, hacsak lehet, *enharmonikus* segédhangot kell találnunk, így az két húron könnyedén megoldható a *trilla* alap ujjrendjével: 1-2, 1-3, ill. 2-1, 3-1. Kétkezes *tremolo*-t találunk például Bartók *Kékszakállú*-jában, a már említett „kincses kamra” jelenetben. A három hang ismétlődését *enharmonikus* hangok segítségével állítjuk elő (kotta jegyzék: A/15). Ilyenkor az ujjak és a kézfej minimális artikulációval játszik, és a figyelem a rezgő húrra való visszaérkezésre összpontosul. Itt a legnagyobb feladat a zengés folyamatosságának megőrzése, miközben pillanatról pillanatra meg kell érinteni a húrt. Más a helyzet Britten szóló hárfára íródott *Szvit*-jével. A *Nocturne* tételben egy kézre írt, négy hangból álló *tremolo*-t találunk, amelynek hangjai nem közvetlen egymás mellett találhatók, mégis aránylag könnyen kivitelezhető ez az effektus a klasszikus négyujjas *trilla* módszerével, mivel itt *pianissimo* dinamika szükséges (kotta jegyzék: B/20). A *bisbigliando tremolo* könnyebbsége, hogy a már említett két kezes egy-, két-, három hangos *tremolo* puha *pianoban* kell megszólaljon, és csak hangfüggöny funkciót tölt be.

A CSÚSZÁS, *GLISSANDO*

A *csúszás* egy olyan technikai megoldás, amely a kéztől magas szintű stabilitást követel meg. Amikor csúszásról beszélünk, többnyire a két kéz első ujjának húrról-húrra történő csúszására gondolunk, de jól tudjuk, hogy a hüvelykujjakon kívül bármely ujjunk képes csúszásra, azonban ezek különböző zenei szövegekben kapnak szerepet. Például a jobb kéz 4. ujjá felfelé menő skálahangsor lejátszásakor jut szerephez, amikor öt hang gyors egymásutániságban kell megszólaljon.

Az orosz technikában az 1. ujj magasra emelt, határozottan felfelé nyújtott pozíciójának itt is óriási szerepe van mindkét irányú mozgásban. Ez a tartás nagyszerűen stabilizálja a kezet a 4. (és 3.) ujj húrról-húrra történő csúsztatásakor is,

nem csak a már korábban említett 1.-2. ujj együttes játékában. A 3., 4. ujj működésének tárgyalásakor Dulova a következőket írja: „Nem szabad hagyni ellazulni az első ujjat, amely támasztéka a 3., 4. ujjnak.” (29) Megint csak szemben találjuk magunkat ezzel a szigorúan kinyújtott hüvelykujjas kéztartással.

(Első olvasatra talán ellentmondásos ez az instrukció. Hogyan válhat a 4.ujjnak, és ezáltal a kéz egészének pillérévé egyetlen „cövekként” magasodó, húrra esetleg nem tapadó ujj, mármint az 1., amely épp a legtávolabb található a 4.-től? A magyarázat az iskola kéztartásának alapkövetelményeit tanulmányozva válik világossá. A kézfej súlya a 2. ujjra kell terhelődjön, ami a kézfej-mérleg középpontja, míg a két szélső ujj, a negyedik és az első a libikóka két vége. Így tehát, ha a negyedik ujjunknak nyugodt munkafeltételeket, alkalmas mozgásteret akarunk biztosítani, feltétlenül célszerű az egyensúlyt oly módon végig megőrizni, hogy a két ujj közötti izomkapcsolatot (első és negyedik) aktívan tartjuk. Ezenkívül a kézfej test felé eső részét — beleértve az első ujjat — a hárfás fokozottan képes uralni. Ezért a távolabb eső negyedikkel az elsőn keresztül szorosabbá válik a kapcsolat, így a tőlünk legtávolabban pendítő ujjunk is fűgőbbben, ügyesebben fog működni. A 2., 3. és 4. ujj az 1.-vel ellentétesen lefelé, és kissé a hürok síkjától elfelé haladó irányban pendít. Ez a pendítési irány hosszú, több éves gyakorlással hihetetlen módon megtudja nyújtani a kézfej, tenyér izmait. (Ez ugyebár rendkívül fontos a plasztikus könnyed izom munkához.) Ebben a lefelé irányuló billentésben az 1-3, és az 1-4 ujj között a „nyitott kéztartás”-ban ismeretlen, sőt a kéz hétköznapi tevékenységében is szokatlan, használaton kívül eső izmok kerülnek bevetésre. Az 1. ujjnak mindhárom másik ujjal egyenként különlegesen erős, stabil kapcsolata alakul így ki. Így tehát kidolgozott az 1.-2., 1.-3., 1.-4. ujj páronkénti működése. Minden ujjnak van támasztéka, páros felállásban is tökéletesen stabil marad a kéz.)

Na mármost, ha valamikor, hát épp a csúszás pillanatában a legszükségesebb a támaszték a kézfejnek, mivel ekkor a legkiszolgáltatottabb a kéz. Nos, az 1. ujj, akár egy egyszemélyes biztosító társaság, minden időben, minden helyzetben, így csúszás idején is tökéletes biztonságot nyújt a munkában lévő ujj zavartalan működéséhez. Ez az ujj akár levegőben tartva is képes kiegyensúlyozni a kézfejet. (kéz rajzok: 8) Ugyanez viszont is igaz. A 2., 3. és 4. ujj és az 1. közötti, egyenként megedzett izomszalagok birtokában (szabályos, ráfordított kéztartás mellett) a második, harmadik, negyedik ujj hasonlóan biztonságosan tartja meg az amúgy rendkívüli

feladatokkal terhelt első ujját. Miről is van itt szó? A virtuóz darabok telis-tele vannak kisebb-nagyobb díszítésekkel (például előké), amelyeknek nagy részét az 1. ujj 1, esetleg két, vagy több húron keresztüli csúszással oldja meg (Godefroid: *La Danse des Sylphes*, kotta jegyzék: B/21). Minden esetben (a 4. ujj csúszásakor is) szükséges legalább egy ujj csúszással egyidejű stabil hűrtámasztása. Még inkább igaz ez az 1. ujj komplikált munkájában, ahol például hangsúlytalan előke hangról csúszunk a hangsúlyos főhangra. Itt is legügyesebben a 2. ujj tudja stabilizálni a kézfejet (a súlyponti érzet megerősítéséről van szó), és ezzel szabad mozgást biztosít az elsőnek.

A 2. ujjunk kiváltképp a felfelé haladó, hosszú *glissando*-ban kap fontos szerepet. Erőteljes, markáns *glissando* esetén az 1. ujj támasztó pozíciója mellett a hangerőfokozás érdekében célszerű kissé „beakasztani” a 2. ujját, azaz itt megengedett a körömízület betört állapota. A 3. ujj ritkán kap feladatot *csúszás*-ban, ill. *glissando*-ban. Rövid hangterjedelem esetén (például egy-két oktáv) *glissandozhatunk* a 3. ujjal, amikor konkrét, kiemelt záró hanggal, bekészített 1. ujjal fejezzük be a hangsort. Az 1. ujjas, lefelé haladó *glissandonál* a többi ujj lazán a tenyér fölött pihen, és az 1. ujj alsó ízülete – hasonlóan a 2. ujj *glissandobeli* tartásához — ebben (és csakis ebben) a helyzetben megengedetten betörhet kissé. (kéz rajzok: 10, 11) A teljes húrskálán végighaladó, váltott kezes *glissandonál* a jobb 2. húz felfelé, a bal 1. pedig lefelé, basszus irányba.

Minthogy a *csúszás* technikai fogás a virtuóz, mesterszintű játékokban kap legnagyobb szerepet, feltétlenül meg kell említeni a terctől az oktávig terjedő, egy kézzel kivitelezett, párhuzamos skálamenet, illetve dallamvezetés 1. ujjas folyamatos *csúszással* történő megoldásait (Parish Alvars: *Réverie*, kotta jegyzék: B/22)). Ezek a zenei bravúrok már igazán a „csúcsnehézségek” kategóriájába tartoznak: a kéz tökéletes stabilitása, a 2., 3. és 4. ujj kidolgozott, gyors egymás utáni működése (az 1. ujj segítségével nélküli fölétevés) és a legfontosabb, e három ujj első ujjal kialakított harmonikus, magas szintű páronkénti együttes játéka nélkül esélytelenek vagyunk ezek megszólaltatására. Lássuk mi minden dologra kell figyelnünk, hogyan uralkodjunk még tökéletesebben jobb kezünknek, miután a kettős hangsor vezetés feltételezhetően már nem idegen kezünk izomzatának. A kettős szólamvezetés kivitelezésében az egyik legnagyobb problémát jelenti az adott hangközök, tehát terc, kvart, oktáv-hangpárosok tökéletesen egyidejű megszólaltatása, vagyis hogy ne

esztamban, kis időbeli elcsúszással szülessenek meg a hangközök. Tapasztalataim szerint elsőrendű fontosságú a két szólam megszólaltatásáért felelős két erőbázis, az 1. és a 2., 3., 4. ujj egymás felé tartó, de nem azonos húrmagasságban történő, kiegyenlített erő kifejtése. Amint az 1. és 2. ujjal a két húr ellenállását mindkét irányban egyformának érezzük, az egészséges tónusú kettős hangsor jó indítása adott. Azonban az egyenletes folytatás csak abban az esetben biztosított, ha a 3. és 4. ujj maximálisan alkalmazkodik a 2. ujj helyzetéhez, vagyis ugyanabban a szögben, ugyanazzal az ujj szeletkével tapad, ugyanabban az irányban mozdul a soron következő húrról, és a 2.-kal azonos húzóerővel rendelkeznek. A két szólamot kezünk két jól kiépített, stratégiai azonos erőbázisának kell irányítania. (az 1. ujj a hozzátartozó hatalmas, majd fél tenyérsíki izmos húspárnával, a 2., 3., 4. és 5. ujj pedig a maradék fél tenyér izmaival). Az orosz technikával felépített 1. ujj izomzatának „ütő”-(húzó)ereje felől egy szikra kétség sem merülhet fel. Azonban ha a 2., 3. és 4. ujj egymáshoz képest nem egyforma erővel húzza a húr, - érzékeli a húr ellenállást - sok bajt csinálhat a kéz stabilitásában. Azontúl az 1.-höz viszonyítva is azonos nyomást kell a három ujjnak kifejtenie az egyenletes hangzás megszületése érdekében. Ebből következik tehát, hogy a 2., 3. és 4. ujj munkáját folyamatos, szigorú felügyelet alatt kell tartani. Sokfajta problémának forrása lehet a 3.-4. ujj elégtelen, önálló működése. Mark Rubin hasznos tanáccsal látja el hárfásait az egy kézzel kivitelezett kettős skála játék leírásakor: „Ennek biztonságos megszólaltatására ajánlatos lenne az 1. ujj nélkül (de pozícióban tartott 1.), csak a 2., 3., 4. ujjal skála gyakorlatokat végezni...”(30) Korábban pedig így ír „A 2., 3. és 4. ujjat küldjük tenyérbe, ehhez nagy segítséget nyújt a magasra tartott 1. ujj.” (31) Mindkét (az 1., és a 2., 3., 4. ujjhoz tartozó) izomcsoport tehát külön edzést igényel.

Minden basszus regiszter irányába mozduló *csúszás*ról tudnunk kell, hogy a kézfej súlya akaratlanul is lefelé, a dekk felé húzza a kezét valamilyen mértékben, tehát süllyed a kéz a csúszás folyamán. Ezért a hárfásban tudatosulni kell, hogy minden 1. ujjas csúszás iránya a megszokott játéktértől kissé eltérően, az eredeti húr középtől felfelé kell irányuljon. Még inkább igaz ez hosszantartó 4-5-6, sőt több hangos csúszás esetében, ahol még egy szólamot kell ugyanazon kézzel vezetnünk. Akkor lesz könnyed és briliáns a hangzás, ha magunktól el, a húrok síkjában felfelé haladó érzettel csúsztatjuk 1. ujjunkat. Ellenkező esetben könnyen a dekkbe ütközhet a kezünk, vagy legalábbis dekkhez közeli húr szinten ügyetlenkedhetünk, ami

merőben más szint ad a hangzásnak. Ez a szempont azért is fontos, mert a felső szólam szinte kivétel nélkül mindig dallamvezetési funkciót tölt be, ugyanis a dallam, jelen esetben az 1. ujjas felsőszólam több, fényesebb hangerőt igényel. Márpedig a húrközép szolgáltatja erre a legalkalmasabb helyet. Így a *csúszással* együtt járó, akaratlan lefelé, a dekk irányába húzó kézfejsüllyedés megállítható, és megfelelő, okos irányítás mellett, részut felfelé szándékolt mozgással a kéz megtudja tartani az optimális kicsengéshez szükséges húr közép szintet. Sőt, már a *csúszás* megkezdésénél érdemes egy hajszállal feljebb helyezni az 1. ujjat az előbb leírtak okán. A csuklómozgás teszi fel a koronát a bravúros mozgáskombinációra igazi lendületet adva a folyamatnak az indítás pillanatában.

Végül szeretnék egy dolgot még leszögezni: a hárfajáték minőségi hangzását tekintve a *csúszással* létrehozott hang minden esetben kevésbé telt, felhangjaiban szegényebb, mint a kibillentett hang. Ennek azonban nem mond ellent az a tény, hogy egyfajta könnyed folyékonysággal szólal meg a *csúszás* által összefogott két-három hangos dallamív. Mi, hárfások egy sor speciális, hangszerünk jellegéből adódó kiváltságunk mellett mégis határtalanul szegények vagyunk vonós, és fűvös kollégáinkkal összehasonlítva. A lélegzet, és a vonó használata nélkül tagadhatatlan, hogy többnyire csak ily módon — illetve egyéb furfangos módokon — tudjuk életre kelteni a hárfán egyébként nem létező „*legato*” jelzést, amelyre leggyakrabban a romantikus és impresszionista zenében találunk példát, hárfás szerzők esetében sokszor konkrét utalással a csúszás alkalmazására. Mindazonáltal a telt hangzás és a biztonságos, rendezett játék elsőrendű követelményként áll az előadó előtt, így mindenkor gondos körültekintéssel kell a zene szolgálatába állítani ezt a fogást.

Megszívlelendő professzorom intelme az indokolatlanul alkalmazott csúszással kapcsolatban. „...Ugyanígy nem ajánlom, hogy az 1. ujj csússzon két-három húron keresztül ott, ahol ezt könnyűszerrel kikerülhetjük, mivel ez rendetlenséget okozhat a bal kezes együtt játékban...” (32) (Érdekességgként megjegyzem, hogy Vera Dulova professzornő semmilyen technikai könnyítést nem engedélyezett a hangzás rovására, hacsak nem nyilvánvaló – szerzői, hangszerismereti tájékoztatlanságból eredő — szakmai lehetetlenséggel álltunk szemben.)

OKTÁV- ÉS AKKORDJÁTÉK

Az oktáv- és akkordjáték elemzésénél érdemes először a közös módszertani vonatkozásokat szemügyre venni. Mindkét esetben — mondhatni újra és újra — fontos az orosz iskola által megkívánt kéz alaphelyzet előírásainak eleget tenni. Melyek ezek? Először is: a hüvelykujj szigorúan kinyújtott, magasan a többi fölé emelkedő pozíciója, a kézfej súlya a 2., ill. oktáv játéknál kifejezetten az 1. ujjra terhelődik, ebből következően a 4. könnyedén tapad a húrra, megőrzi tökéletes szabadságát, mozgékonyágát. A 4. ujjnak állandó segítőtársa az ötödik, amely mindenféle játékmódban leköveti annak mozgását, és egyben erősíti a húzóerejét (a tenyér és kézfej testtől távolabb eső részének jelentős hányada működik így együtt). Az 1. és 4. ujj billentési kultúrája, egymással kialakított harmonikus kapcsolata határozza meg az oktáv és akkordhangzás jól apperceptálható minőségét zengő, vagy rövid *staccato*, tört, vagy *secco* előadásmódban. A két ujj egymáshoz viszonyított hangerejét — az adott regiszternek megfelelően — szabályozni kell, és jól hallhatóvá lehet és kell tenni az oktáv illetve akkord alsó és felső hangját. Klasszikus és barokk stílusban, bal kezes oktáv játékban az 1. ujj, romantikus stílusban a 4. ujj dominál a basszusban a pregnáns, illetve a zengőbb hangzás érdekében. A jobb kéz ujjainak hangzás arányát az határozza meg, hogy a dallam a 4. vagy az 1. ujjra van-e bízva. Kiváltképp érvényes ez az *arpeggio* játéknál: hallható „eleje és vége” kell legyen minden egy kézzel megragadott húrcsoport kicsengésének. Ehhez feltétlenül szükséges az 1. és 4. ujjak közötti izmok alapos, szisztematikus nyújtása, és az ujjak erőviszonyának kiegyenlítése.

Az akkordot egy egészséges markoló mozdulattal ragadjuk meg, amelyben a 2. és 3. ujj mélyen lefelé nyúlik, ami biztonságos, nagy felületű tapadást biztosít a pendítéshez.. Így az ujjakat tetszés szerint lehet a későbbiekben alá-fölérendelni egymásnak az adott zenei szövet igényeinek megfelelően. A testes, szép, telt akkord hangzás létrejöttének záloga a második és harmadik ujj pozíciója. Amilyen mélyen csak lehet, ajánlatos lent megtámasztani ezt a két ujjunkat.

A csuklómozgás a hangképzésnek itt igazán elengedhetetlen része. Ismétlődő oktáv vagy akkord játéknál a tempó határozza meg, milyen mértékű csukló artikuláció valósítható meg. Az oktávfogásnál a jobb kéz nem játszó 2. és 3. ujjja mindig lazán a tenyér fölött helyezkedik el, míg a bal kéz esetében két fajta kéztartás

alakult ki: az egyiknél, hasonlóan a jobb kéznél leírtakhoz, az ujjak szabadon a tenyér fölé hajolva egymást érintik. Ebben a kéztartásban a pendítés energikus csuklómozdulattal párosulva zengő, hosszú kicsengést eredményez. A másik fajta oktávfogásban a 2., 3., nem játszó ujj kinyújtott, 4.-kel párhuzamosan tartott helyzetben van, ami új hangszín létrehozását teszi lehetővé. Ebben a kéztartásban lehetőség nyílik a már megszólaltatott húrok puha érintésére, elnémítására, így választékosabb, tagoltabb oktáv hangsort tudunk játszani, elkerülve a nem kívánatos basszus húrok összezúgását.

ARPEGGIO

Végezetül vizsgáljuk meg kicsit közelebbről a hárfa játék technikai elemei közül a legalapvetőbbet, amely minden hangszer technikai eszköztárában megtalálható, ám nevével jelzi, hogy legszorosabban a hárfához kapcsolódik; az akkordok speciális megszólaltatásáról, az *arpeggio*-ról van szó, ami egy egyszerűnek tűnő, de mégis hosszú kialakulási folyamatot igénylő, és azután állandó csiszolásra szoruló elem. Mitől is lesz szép egy *arpeggio*, hogyan lehet zenei stílusok, karakterek szerint változatosabbá tenni?

Minél stabilabb az orosz technika által kialakított kéz pozíciója, annál szebb, mélyen zengőbb, nemesebb lesz az *arpeggio* kicsengése. Az akkord megszólaltatásakor a hárfás a már említett „markoló” mozdulat érzetével kell nyújtsa ujjait a húrok felé. A telt hangzás létrejötte szempontjából köztudottan a legfontosabb követelmény a 4-4 ujj tökéletesen egyenlő húzó erővel rendelkező billentése. Ezért tudnunk kell, hogy a 2. és 3. ujj billentésében több apró „titok” rejtezik, amelyek észrevétlenül varázsolhatják festőivé, vagy éppen tehetik lapossá, fakóvá az akkordot a műhelytitkokat nem ismerő (be nem avatott) fülek számára. Arról van szó, hogy gyakran kereshetjük, és találjuk meg a vérszegény *arpeggiok* okát a rossz irányba és gyengén húzó 2.-3. ujj mozgásában. Rendkívül fontos, hogy a húrok felé közeledő kéz 2.-3. ujj mélyen lefelé nyúljon (csakúgy, mint az említett *secco* akkord esetében), miközben az 1. változatlanul ellentétesen felfelé nyúlik, a 4. pedig — akkord helyzettől függően — körülbelül a kettő közötti (az 1. és a 2.-3. ujj húr érintési pontját felező) húr magasságban. A legfelelősségteljesebb momentum a húrok elhagyásának pillanata. Érdeemes lelassítani képzeletben az *arpeggiozó* kéz

mozgását, hogy megértsük a 2. és 3. ujj, ezen belül is a 2. kulcsfontosságú szerepét. Elindul a 4. ujj, csúszik a húron lefelé, és pendít a húrok síkjától elhaladó irányban. Eközben a kézfej, egészen pontosan a tenyér külső szélső része (a 4.-5. ujj együttes mozgása által minimálisan ugyan, de határozottan) elfordul a húroktól úgy, hogy a 3. ujj csúszás közben még jobban ráfordítja, belehelyezi a kéz súlyát a 2. ujjba. Ebben a pillanatban a kézfej már az alaphelyzetnek megfelelően nagyjából a törzs felé néz, amely helyzet biztosítja a 2. és az azt követő 1. ujj egymás utáni harmonikus együttműködését. A 2. a már korábban említett szabályok szerint lefelé, az 1. pedig a csukló mozgás segítségével határozottan felfelé, a testtől elhaladó irányban indul, de ellipszis mozgással visszafordul a fül felé, Ha a 2. ujj nincs eléggé megtámasztva, más szóval nem gyakorol elegendő nyomást a húrra, az *arpeggióban* aránytalanul kiugrik az 1. ujj, és csúnya, kemény, hangzás születik. Üres, lyukas akkordot hallunk. Különösen bántó tud ez lenni felsőbb regiszterekben, gondoljunk az 1-2. oktáv feszes húrjaira. Tehát a 3. és azután a 2. ujj ujjtöből kiinduló, erőteljes izommunkája, tapadása és nyomás gyakorlása által jöhet létre telt, testes *arpeggio*. Az *arpeggiók* legfelső hangjai rendszerint zenei mondanivalót hordoznak, így ügydöntő fontosságú az akkord tetőhangok puha, de jól hallható, felhangdús megszólaltatása (kotta jegyzék: A/16-17, Debussy: *Szent Tánc*, Rimszkij Korszakov: *Seherezádé*). (Mi, hárfások gyakran elégedetlenek vagyunk az akkord dallamvezetésünk minőségével. Többnyire ne az 1. ujjunkban kételkedjünk, minthogy az iskola tökéletes erőbázist és ujjpárna felületet biztosít az 1. ujjas dallamvezetéshez, hanem keressük az elégtelen hangzás okát a 2. ujj megtámasztásának módjában.)

A GYAKORLÁS NÉHÁNY PROBLÉMÁJÁRÓL

A MEMORIZÁLÁS

Ki ne élt volna meg közülünk—aktív muzsikusok, és diákok— izzasztó, kellemetlen pillanatok a pódiumon, amikor csalhatatlannak hitt emlékezetünkben belül váratlanul leereszkedik a függöny? Ilyenkor hirtelen elsötétül minden, megszűnik a művészet, az ihlet, maradék lélekjelenlétünkben pedig — mialatt ujjaink tétován babrálnak az élet folytatását jelentő húrokon— kínos igyekezettel kutatunk kottaképi emlékfoszlányok után. Ugye, ismerős ez az élettérzés?

Aki erre a pályára vállalkozik, gyanítom, igen hamar szert tesz effajta tapasztalatokra. Szerencsésebb alkatúak mindezt a szereplést megelőzően, szobában, négy fal között élik át. Ha mégis akad olyan társunk, akivel ez sohasem fordult elő, úgy gondolom, egészen különleges, talán zseniális agyi képességekkel rendelkező egyeddel állunk szemben.

Bizony, ez a mumus, ez a fehér folt mindannyiónkat kísért. Minél öregebbek vagyunk, minél régebben űzzük ezt a mesterséget, annál inkább megtanuljuk nem alábecsülni pódium-ellenségünk erőit, annál felkészültebben igyekszünk az „aréna” színterébe lépni.

Hogy miért szükséges elgondolkodnunk a memorizálásról a hárfával kapcsolatban—ezt a kérdést egy másik alapvetőbb kérdés kell hogy megelőzze: fontos-e a kotta nélkül való hárfázás, hiszen ezer és ezerféle hangszeres együttes, esetenként szóló hangszeres bizonyította pódiumon, hogy izgalmas, tartalmas, színvonalas produkciót lehet nyújtani kotta állvánnyal a térde előtt. Igen, valóban a kamarazenében mondhatni egyáltalán nem zavaró a „plusz egy bútor darab” a színen. Még csak nem is a nagyvonalú megjelenésről, jó benyomásról van szó, amivel egy kotta nélkül játszó zenész elnyerheti a közönség szimpátiáját. Mondhatnám azt is, hogy az igazi átlényegülés a zeneművel csak a szöveg tökéletes elsajátítása után következhet be. Mégsem erről van szó. Ezen a ponton egyébként némiképp eltérőek a véleményeink külföldre szakadt zseniális hegedűművésznünk, Gerle Róbert pedagógiai útmutatásait illetően: „...egy előadás kiemelkedő és ihletett lehet akkor is, ha kottából játszunk, és a memorizált kotta még nem garantálja a jó előadást..” (33) Mint hegedűművésznék a megállapítása nagyon józan, és reális, és természetesen

maximálisan igaz a mondat második fele. Csakhogy a kivételek erősítik a szabályt, mivel más a koreográfiája a hárfás kottaolvasásának, mint a hegedűsé; az ihletett játék az előbbi esetében akadályoztatott. Itt egyszerű prózai dologról van szó. A hárfázó muzsikos talán az egyetlen a teljes hangszeres társadalmat tekintve, aki — miközben arra kényszerül, hogy a játék folyamán nézze a hangszerét, mert a sok színű húrok között tájékozódnia kell — sűrű ismétlődéssel el kell fordítsa oldalra testének egy részét a hangszertől ahhoz, hogy információhoz jusson, a leírt zenei szöveget képes legyen olvasni. (A zenekarban játszó hárfás esetében még bonyolódik ez a mozgás, ugyanis a karmester keze a harmadik pont, ami felé a hárfásnak mozdítania kell a fejét, azaz a szemét. Gyakorlatilag egy tökéletes háromszöget ír le a hárfás feje, amely mozgásnak zavartalan működése nem kis rutint igényel. Ezt a csekély „fogyatékoságunkat”, mármint a hangszerre való nézés kényszerünket egy némely karmester hajlamos figyelmen kívül hagyni: ha az *aviso* nem tökéletesen sugallja az új tempót—akkor a hárfás szeme még a karmesteren van, utána kényszerül rögtön a húrokra nézni — a kritikusabb regiszter váltásoknál a hárfás bizony lemaradhat, vagy elébe mehet a többinek.)

A probléma ott van, hogy a kotta nem esik a hangszerre néző játékos szemszögébe. A hárfásnak nem csak fel kell nézni, mint például bármely ütős hangszer esetében, vibrafon, xilofon — itt egyébként a kottát is a hangszer magasságába, és közvetlen elé lehet állítani — hanem el kell fordulnia a hangszertől egy oda nem illő gyors, határozott mozdulattal. Tudjuk mennyire fontos része az élő koncertnek a vizuális élmény. A fejnek ez a gyakori, oldalirányú ingó mozgása a legkevésbé szolgálja az elmélyült, ihletett muzsikálást. Ez a zsonglőr mutatvány az előadót magát éppúgy, mint a közönséget— más-más módon ugyan— de leköti, vagy legalábbis zavarja a zene befogadásában-átadásában. A néző-hallgató a mozgás lekövetésének akaratlan rabjává válik, akár egy ping-pong meccsen.

Szembe kell néznünk a ténnyel: kilógunk a sorból, muzsikos kollégáink végtelen hosszú sorában talán mi vagyunk az egyetlen, akiknek a kotta olvasással egybekötött játék kivitelezése plusz prózai mozgást igényel a hangszer megszólaltatását szolgáló mozgássoron túl: így az nem természetes, és mint ilyen, nem kívánatos. Ezért, amikor csak lehet, játsszunk mindent fejből. Persze, a kottából való játékot teljességgel kiiktatni nem tudjuk. Adódhat úgy, hogy rajtunk kívülálló okok miatt kell pultot kitennünk (rövid felkészülési idő, stb.). Kamarazenélésnél

pedig kifejezetten szükséges szemmel követni a másik szólamot. Így tehát csak bátran kamarazenéljünk minél gyakrabban, azonban tegyük meg mindent a kotta nélküli játék érdekében a szóló fellépések alkalmával.

Orosz muzsikuskok kedvesen „kavarnij instrument”-nek nevezik a hárfát, ami annyit jelent; kalandos, veszélyes, kiszámíthatatlan, bajkeverő. Valljuk be őszintén, még egy ilyen szeszélyes jószág mint a miénk nemigen létezik az emberiség hangszeres kultúrpalettáján. Az ember korának előrehaladtával megfontoltabbá válik minden téren, így a zenei szöveg tanulásakor is komolyabban számoltatja el önmagát. Megtettem mindent a jó szövegtudás érdekében? Ül annyira a kéz és láb anyaga a fejben, hogy biztosan el tudom kerülni a kínos pillanatokot a színen? Vajon észnél voltam a gyakorlás órái alatt, valóban odafigyeltem a hangokra, vagy csak hagytam magam a zene hatása alá kerülni, és a kezem és az érzelmeim „vitték” a fejem?

Nyilvánvaló, hogy az előadóművészetben a tárgyilagos józanság, és az érzelmileg befolyásolható, romantikus lelkiállapot fennkölt elegyből születhet értékes produkció. Egyik adalék sem elegendő önmagában a művészethez. Számunkra most már csak az a kérdés, a gyakorlás, ezen belül a memorizálás idején hogyan lehet bebiztosítani a fej munkájának 100%-os prioritását mindenféle „zavaró” érzelmi hatással szemben. Tudom-e a koncentrációmát kontroll alatt tartani?

Minthogy különböző lelki beállítottságúak vagyunk, rendkívül széles a racionalitás-és az érzelmi túlfűtöttség változó arányából adódó színskála. Akiben a racionalitás dominál, szerencsésebbnek érezheti magát e tekintetben. Az ilyen típusú előadók könnyebben, hamarabb sajátítják el a fejben tanulás művészetét. Mi a helyzet az indulatokban, érzelmekben túlzottan bővelkedő muzsikusk palántákkal?

Régóta foglalkoztat a tudatos játék megtanulásának problémája. Úgy gondolom, a legtokéletesebb tanulási mód, illetve kontroll, ha a játékos olyan szintre jut a szöveg ismeretében, hogy képes azt emlékezetből leírni. Ha erre valamilyen okból, például idő hiány, nincs lehetőség, érdemes a darabot végigkövetni fejben. Természetesen nem könnyű, ennek gyakorlása különösen a folyamat elején igen küzdelmes, nehézkes. De ez a mód tanulható, és bizonyos fokig mindenki fejleszthető ilyen irányban. Azon kívül rendkívül hasznos, akármilyen szintre jut el az ember az ilyen agytréningek folyamán.

Sokféle érdekes idevonatkozó javaslatot találtam nagy pedagógusok írásaiban. H. Renié például a lassú játékot tartja a legjobb kontrollnak. Miután megszületett, összeállt a darab kézben és a szívben, a mesternő azt tanácsolja, egészen lelassítva, hangról-hangra rögzítsük a már megtanult szöveget. Magam is meglepődtem mennyire hasznos, és tanulságos a kéz és láb munkáját ilyen *puzzle* játék módjára sorban összerakosgatni. Mark Rubin nagyszabású munkájában a külön kezes játék gyakorlására hívja fel a figyelmet. Véleménye szerint a nehezebb állásokat külön kézzel, egyenként kell memorizálni.

Nemrégiben nagyszerű vendégművészünkkel, Deborah Hoffmann-nal, a New Yorki Metropolitan Opera szólistájával beszélgettem a memorizálás problémájáról. Ő a harmóniák szerinti tanulást javasolja, azaz, a szöveget vertikálisan osztja szeletekre.

Úgy gondolom, a legnagyobb problémát mindenki számára — pedagógiai gyakorlatom alátámasztja ezt — a koncentráltan indított játék észrevétlen mechanikussá válása jelenti; vagyis, a kéz ügyesen, és csalárdul átveszi az irányítás szerepét a fejtől. Mindez pillanatok alatt történik, a játékos mit sem sejt az átmenetről: a koncentrált tanulás boldog tudatában hallgatja a felhangzó muzsikát. Közben az éberség megszűnt, a tudat szunnyad, a kéz önálló életet él. Hogy milyen mértékben billent át az irányítás a kéz javára, az a legközelebbi zeneórán, vagy a pódiumon dől el, amikor kisebb- nagyobb lámpaláz kapcsolódik a mechanikus folyamatba.

Arra a következtetésre jutottam, hogy a tanulás folyamán újra, és újra ébresztőt kell fűjni az agynak. Igen ám, de ez a folyamatos játéknál majdnem lehetetlen. A legjobb, ha mindjárt „-tól—ig” kijelölt részeket memorizál az ember. Ezt a gondolatot továbbvezetve: nem 1-2 ponton kell tudni elkezdni a kérdéses darabot (nemcsak a nehezebb állások okozhatnak kínos pillanatokat,— a „nem történik semmi” című epizód is megráfálhat), hanem sorban minden kis zenei egységet rögzíteni kell. Innen már csak egy lépés van hátra a szakaszos játék 100%-os bebiztosítására: miért ne gyakorolhatnánk szakaszosan, hátulról előre haladva, visszafelé a darabot? Ne ijedjünk meg, nem hangról-hangra, hanem periódusról periódusra. Tehát: érdemes a záró 4-6 ütemet, mint jó befejezést jól megtanulni. Utána az azelőtti periódust, vagy frázist—zenei tartalomtól függően—4-6-8 ütemet ültessük el az utolsó 6 ütem kezdő hangjáig bezárólag. Ott szigorúan meg kell állni a

mechanikus továbbjátás kivédése érdekében. Azután az ily módon hátulról kijelölt második kis egység előtti néhány ütemnyi zenei történés tanulása következik. Majd ezt követi az összes további kijelölt kis részecske egészen a darab kezdetéig. Az így betanult szöveg akkor válik készség szintűvé, ha kotta használat nélkül képesek vagyunk a végétől az elejéig eljátszani a darabot tétel hosszától, és szerkezettől függően akár húsz, harminc indítási ponttal. Ezután már gyerekjáték tetszőleges részeket kiragadni, átismételni, hiszen a pedálállások a kezdőpontokkal, hangokkal együtt vésődtek emlékezetünkbe. Ezzel a módszerrel szinte kizárt a rossz értelemben vett automatikus játék. Mi több, végtelenül hasznos a zenemű szerkezeti elemzése szempontjából. Azt tapasztalom, hogy diákjaim önálló munkájuk során egyre ügyesebben tagolják a zenei egységeket, pontosabban, precízebben jelölik ki a szervesen összetartozó formai részecskéket. Érthetővé válnak a modulációs átmenetek, az előadás folyamán pedig jobban érezhető a tudatos tagolás, az értelmes zenei beszéd.

Természetesen bármikor, bárkit érhet „baleset”. Minden igyekezetünk, szorgalmunk ellenére bekövetkezhet üzemzavar úgy a tudatunkban, mint gyámságunk alatt álló rakoncátlan jószágunk testében. De nem mindegy mennyi időt vesz igénybe a kiűzés manővere, van e tudatunkban előre kódolt megoldás a vészhelyzetre. A legcélravezetőbb talán többféleképpen memorizálni egy darabot, a nehezebb állásokat legalább is mindenképpen. Idővel a tanulás is megtanulható, és aki jártasságot szerez e téren összehasonlíthatatlanul magabiztosabban lép a pódiumra, mint az ösztönösen memorizáló muzsikus. Tanuljuk meg uralni a nehéz helyzeteket. Nem kilátástalan.

AZ IZOMFESZÜLÉS ÉS LAZÍTÁS

Végezetül a technika egy elég kényes, és kockázatos részét szeretném pár szóval érinteni. Kényes, mert mindenki másként érzi saját izmainak terhelhetőségét, és kockázatos, mert hozzáértő külső személy jóváhagyása nélkül az ifjú hárfás saját kéztartását esetleg tévesen lazának ítélné, így pedig a további gondolatok, tanácsok a várthoz képest épp ellenkező hatást válthatnak ki. Ezért leszögezném: csak az alapjaiban tökéletesen laza, ujjtöből billentő technikával rendelkező kéz időszakos

izomfeszülésének oldásáról szeretnék néhány segítő ötletet papírra vetni. Olyan esetről van szó, amikor a csukló mozgás nem kivitelezhető, a húrokat a kéz nem hagyhatja el, illetve a tenyérbe billentés a gyors tempó miatt rövidül.

Az orosz technikával játszó kéz számára gyakorlatilag két esetben fordul elő izomfeszülés a játék folyamán: az egyik a felfokozott idegállapot, a pódiumláz okozta izomgörcs, ami kizárólag pszichés eredetű. A játékos nyugodt idegállapotban a darab megterhelő részeit is kiváló szinten uralja, tetszőleges-optimális tempóban számtalanszor játszotta. (A lámpaláz okozta izomgörcs különleges, és bonyolult témakör, ezért ennek taglalására jelen írásban nem térek ki.)

A másik egy bizonyos tanulási periódusban jelentkezik, ezért főleg diákjainkkal, de a magunkfajta aktív játékosokkal is előfordulhat komolyabb anyag feldolgozása idején.

Az izomfeszülés azt jelzi, hogy kezünk izomzata nem kellőképpen fejlesztett az adott technikai feladat végrehajtásához: az ujjtövek nem eléggé szabadok, így az ujjak még nem függetlenek egymástól, és az igénybevett izmok nagysága, nem megfelelő. A feszülés mindaddig fennáll a játék folyamán, amíg az adott izmok a kellő hosszúságot el nem érik, és ezáltal a kézfej lazává nem válik. Milyen mértékű izomfeszülés mondható a technikafejlesztés normális velejárójának, és milyen módon lehet megszüntetni a kéz munkájának gátló tényezőjét, vagyis a feszítő érzést?

Az ember általában igyekszik reálisan felmérni saját, illetve egy tanuló kéz izomzatának pillanatnyi állapotát és eszerint történik az új darab kiválasztása rendszerint picivel a már meglévő szint feletti nehézségekkel. Az ebből fakadó izomfeszülés normálisnak mondható, és az ezzel járó némi fájdalom szisztematikus gyakorlással leküzdhető¹⁰. Föltétlen fontos tehát a kézizmok fokozatos fejlesztése, azért, hogy a kéz izmai sérülés nélkül éri el a kívánt hosszúságot. E fokozatosság betartásának felelőssége a mindenkor oktatót terheli, mint ahogy annak felismerése is, ha a tanuló kéztartásában nehezebb technikai fogások nélkül is feszültség húzódik, így természetesen előbb ezeket kell megszüntetni. Hogyan juthatunk hát el egy adott feladat nehézségeinek tökéletes leküzdésére, egy technikai probléma megoldására a

¹⁰ Magasugrásban centiméterekkel emelik a léceket. A sportolónak mentálisan és fizikailag egyidejűleg kell felnőnie az új feladathoz.

napi gyakorlások folyamatában? Milyen módszerrel, milyen időbeosztással terhelhetjük kezünket?

Az izmok fejlesztésében tehát az egyik legfontosabb szempont a rendszeres, fokozatos terhelés. Tudjuk, hogy sportolóink szüntelenül nyújtják izmaikat. A balerinapalánta is nap, mint nap gyakorolja a spárgát, fokozatosan lejjebb nyomja testét, amivel a comb izmai intenzív nyújtásnak vannak kitéve. Egy speciális fájdalommal kell a gyermeknek megbirkóznia alkalomról alkalomra. „Az izomerő lényeges jellemzője az is, hogy nagysága az izomrost aktuális hosszúságától függően is változik...” „Ahhoz, hogy megközelítse az ideális hosszt, vagyis minél maximálisabb erő kifejtésre legyen képes, meg kell nyújtani.” „Az előkészítő mozgások célja rendszerint az, hogy a végrehajtó izmokat előzőleg megnyújtsák, előfeszítsék, ezzel a munkavégző képességüket fokozzák.” — olvashatjuk a sportorvosi szakirodalomban (34). Az izomnyújtást lehet egész lassan, évtizedekre lebontva, de lehet kissé felgyorsítva, illetve kivételesen laza kézadottságok esetében fázisokat átugorva, dupla, sőt még gyorsabb tempóban végezni a kézben.

Amikor egy új darab feldolgozása idején a játékos először érzel bizonyos izomfeszülést a kézfejében, vagy alkarjában, elsődleges feladatként a kritikus helyen ellenőrizzük a könyök helyzetét, a kéz pozíciójának helyességét, és javítsuk ki, ha az ujjak nem a megfelelő szögben, és a kívánt módon érintik a húrt. Ekkor érdemes a legnehezebb ütemet — esetleg ütemeket — kioperálni a szövegkörnyezetből, és szekvenciaszerű, egykezes ujjgyakorlatot alkotni belőlük. Ennek begyakorlása rendkívül hasznos, és eredményes tud lenni. Az adott technikai nehézség megoldására szánt napi gyakorlóidő túlnyomó részében ezzel a szekvencia gyakorlattal foglalkozunk a kezdeti néhány napon. A kérdéses ütemekből álló szekvencia gyakorlatot nyugodt tempóban, intenzív, ujjtöböl induló, erőteljes billentéssel kezdjük játszani. A lendületes billentő mozdulatban nyúlik és erősödik az izom, az úszóhártyák lazulnak, így konkrét, lokális fejlesztést kap a gyenge és fejletlen izom az adott feladathoz, az ujjak pedig lassan oldódnak egymás kötöttségéből. Ne ijedjünk meg a jelentkező izomfeszüléstől, tompa fájdalomtól, haladjunk tovább, változatlanul szigorúan ujjtöböl tenyérbe billentve, lassan. Tudatunk teljességével fókuszáljunk a játszó kéz küzdelmes munkájára, mentálisan segítsük azt. Lassú tempóban intenzív koncentrációval óriási energiákat lehet ilyenkor mozgósítani. Amint erősödik a feszültség a kézben, zavaróvá válik, (éles

fájdalom érzetet soha nem szabad elérni!) meg kell állni, a kezét könyökből magasba emelni, forgatva megrázni, majd vállból teljes súllyal elejteni. Ezt a leállást korlátlan számban megtehetjük, és mindig tökéletesen ellazított kézzel folytassuk a játékot, A következő napokon (hetekben) továbbra is az egykezes szekvencia gyakorlattal tanácsos indítani a gyakorlást, majd miután jócskán felmelegedett, lazult a kéz izomzata áttérhetünk az eredeti nehéz állás játszására két kézzel lassan, erőteljesen, ujjtöbbször tenyérbe billentve. A gyakorlás végén megpróbálhatjuk gyorsabb tempóban lejátszani a kérdéses ütemeket. Nem baj, ha még nem jutunk végig, ha az izomfeszülés miatt le kell állnunk. A tapasztalat azt mutatja, a játékos minden nappal tovább jut a kritikus állásban, (a kérdéses izomszalag szinte mérhetően napról napra lazul, nyúlik) mígnem néhány hét alatt bekebelezi, meghódítja a bevehetetlennek hitt zenemű-erődöt. Az ostrom nem lanyhulhat, az izomnyújtást naponta újrakezdeni, illetve folytatni kell, és a tempót fokozatosan emelni a kívánt szintig, miközben az erőteljes billentést, azaz az ujjak artikulációjának mértékét arányosan csökkentjük. (Megjegyzés: a kéz izmai érzékenyebbek a test nagy izom csoportjainál, ezért körültekintően, okosan bánjunk vele, a kéz pozícióját fokozott kontroll alatt tartjuk.) Csak egy dolgot nem érdemes csinálni; a nehéz állást sokszor, egyformán, gyorsan (rosszul) ismételgetni.

A következő időszakban az izomlazítási mód már megállás nélkül kell végbemenjen. Ezen a szinten a mentális segítségnyújtás közel automatikusan működik. Először némi lassítással segíthetünk magunkon, annak érdekében, hogy az irányítás végig a „kezünkben” maradjon, urai lehessünk a kritikus állásnak. A mentális munkát szinkronba kell hozni a fizikai munkavégzéssel, ehhez szükséges az idő többlet. Később nincs lassításra szükség, nem is lehet a műhelymunka nyomait pódiumra vinni. Mindez a tempó játék tehát a mentális erők aktivizálásának érdekében történik, a reflex kiépítése kimondottan a gyakorló idő feladata.

Amint előadható szintre jut a darab,— tehát az adott feladathoz szükséges izmok kellő mértékben meg vannak nyújtva, az ujjaink zökkenőmentesen engedelmessé válnak, a tempó megfelelő, és a tónus elfogadható — új stratégiát szükséges alkalmazni a kritikus helyen. Mivel még épp hogy átcúszunk az „ugróléc” fölé, be kell biztosítani kezünk hajlékonyságát a pódiumláz esetére is. Ettől a pillanattól kezdve át kell adnunk a vezető szerepet a másik kéznek. Legyen a kevésbé terhelt kéz a másik támasza, a laza, metrikus anyagot játszó kéz működjön

motorként a másik, küzdő kéz munkájában. (Vigyázat, nem hangerő fölényről van szó!) Többnyire a bal kéz –ritkán a jobb kéz — az, amelyik működését aktívabbá tehetjük ilyenkor. Amint mentális erőink 2/3-át átcsoportosítjuk a kevésbé izgalmas anyaggal rendelkező kéz munkájára, a másik „magától” fog a kellő időben, a kellő módon meggyőző fölényrel működni.

Itt érdemes néhány szót ejteni a végtagok egymáshoz való viszonyáról. Egy kisebb baleset kapcsán a véletlen összehozott egy gyógytornással. Kiderült, hogy a végtagsérülések rehabilitációs tornája az ellentétes, egészséges kéz, láb, vagy kar egyidejű, tűkőrmozgásos működtetésével történik, ugyanis az egészséges tag a beteg párját átsegíti a nehézségen, „megtanítja” az elfelejtett működésre. Nos, gondoljunk például a bemelegítő ujjgyakorlatokra, a kevésbé ügyes bal kezünk számára létfontosságú a gyakorlatok párhuzamos kivitelezése, esetleg ez az egyetlen izomnyújtó alkalom, ami napi rendszerességgel fejleszti azt. A jobb kéz „magával viszi”, felhúzza, erősíti a bal kezét. A nehéz, virtuóz daraboknál pedig az egyszerűbb feladattal megbízott bal stabil társként állja a sarat, tartja a tempót— anélkül, hogy hangerőben elnyomná a jobbat! — motorként funkcionál a jobb kéz számára, amely így könnyedebben tud úrrá lenni az akadályokon. Ugyanez fordított szereposztásban is igaz.

A hegedűsök két kezének sokkal bonyolultabb aszimmetrikus mozgásában a kezek tudatos, okos egymás alá-,fölerendelése hasonló módon a technikai nehézségek megoldását eredményezheti. A *staccato* problematikáját taglalva Flesch Károly így ír a tudatos, mentális irányításról: „Gyakori, mégis ritkán felismert hiba a két kéz közötti koordinációs zavar. Ilyen esetekben a hegedűs a jobb kéz munkáját veszi elsődlegesnek, a másikat másodlagosnak; vagyis a bal kéz próbál alkalmazkodni a *staccato* mozdulatsorához. Ezen alapelv fordított alkalmazása gyakran meglepően jó eredményekhez vezet.” (35)

Ismerjük fel a központi idegrendszer öngyógyító, szervező képességét. „Központilag” irányítsuk, hangoljuk össze a technikai fő-, és mellékszerepeket, — éppúgy, mint a zenei formálásban— és gyakoroljuk a zökkenőmentes, dinamikus szerepcserét a két kezünk munkájában.

Még egy fontos momentumra hívnám fel a figyelmet. A gyakorlás végeztével a meleg izmokkal ne mulasszunk el szószzerinti nyújtást végezni. Néhányszor ismételve pusztá kézzel a levegőben nyújtóztassuk ujjainkat pár pillanatig, mintha ki akarnánk

nyúlni testünkben, majd lazítsuk el. (Minden testgyakorló az igénybevett testrészek izmainak nyújtásával fejezi be a munkát, előkészítve azt a másnapi még nagyobb megterhelésre.)

Tehát kitartással, ésszel, módszeres munkával győzzük le izmaink ellenállását, és a nyert ütközet megnyugtató, biztonságot adó érzésével lépünk közönség elé.

BIBLIOGRÁFIA

- Bónis Ferenc: *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok*. Budapest, Zeneműkiadó, 1968.
- Donáth Tibor: *Anatómiai Atlasz*. Budapest, Medicina Kiadó, év nélkül.
- Dr. Miltényi Márta: *A Sportmozgások Anatómiai Alapjai*. Budapest, Plantin-print Bt., 2002.
- Dulova, Vera: *Iskusztvo Igri na Arfe*. Moszkva, Vseszozjuznoe Izdatyelsztvo Szovjetszkij Kompozitor, 1975.
- Flesch Károly: *A Hegedűjáték Művészete*. Mosonmagyaróvár: Fejes Józsefné Zenei Alapítvány, 1994.
- Gerle Róbert: *A Hegedűgyakorlás Művészete*. Budapest, Zeneműkiadó, 1987.
- Havas Kató: *A Hegedűjáték Új Megközelítése*. London, England, Bosworth & Company Ltd., 2002.
- Juhász József, Szőke István, O. Nagy Gábor, Kovalovszky Miklós: *Magyar Értelmező Kéziszótár*. Budapest, Akadémiai kiadó, 1972.
- Moravcsik Géza: *Az Országos Magyar Királyi Zeneakadémia Története 1875-1907*. Budapest, Athenaeum, 1907.
- Parfjonov, Nyikolaj: *Skola Igri na Arfe*. Moszkva, Izdatyelsztvo Muzika, 1972.
- Renié, Henriette: *Complete Method for Harp*. Paris, Alphonse Leduc, 1966.
- Rubin, Mark: *Metodika Obucsenyia Igre na Arfe*. Moszkva, Izdatyelsztvo Muzika, 1973.
- Samejeva, Natalija: *Isztoria Razvitia Otyecsesztvennoj Muziki dlja Arfi (XX. vek)*. Moszkva, Natalia Hamidovna Samejeva, 1994.
- Tugaj, Ariadna: *Arfa v Rosszii*. Szankt Peterburg, Izdatyelsztvo Szudarinya, 2007.
- Ujfalussy József: *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 100 Éve*. Budapest, Zeneműkiadó, 1977.
- Zingel, Hans J.: *Neue Harfenlehre*. Leipzig, VEB Friedrich Hofmeister Musicverlag, év nélkül.

HIVATKOZÁSI JEGYZÉK

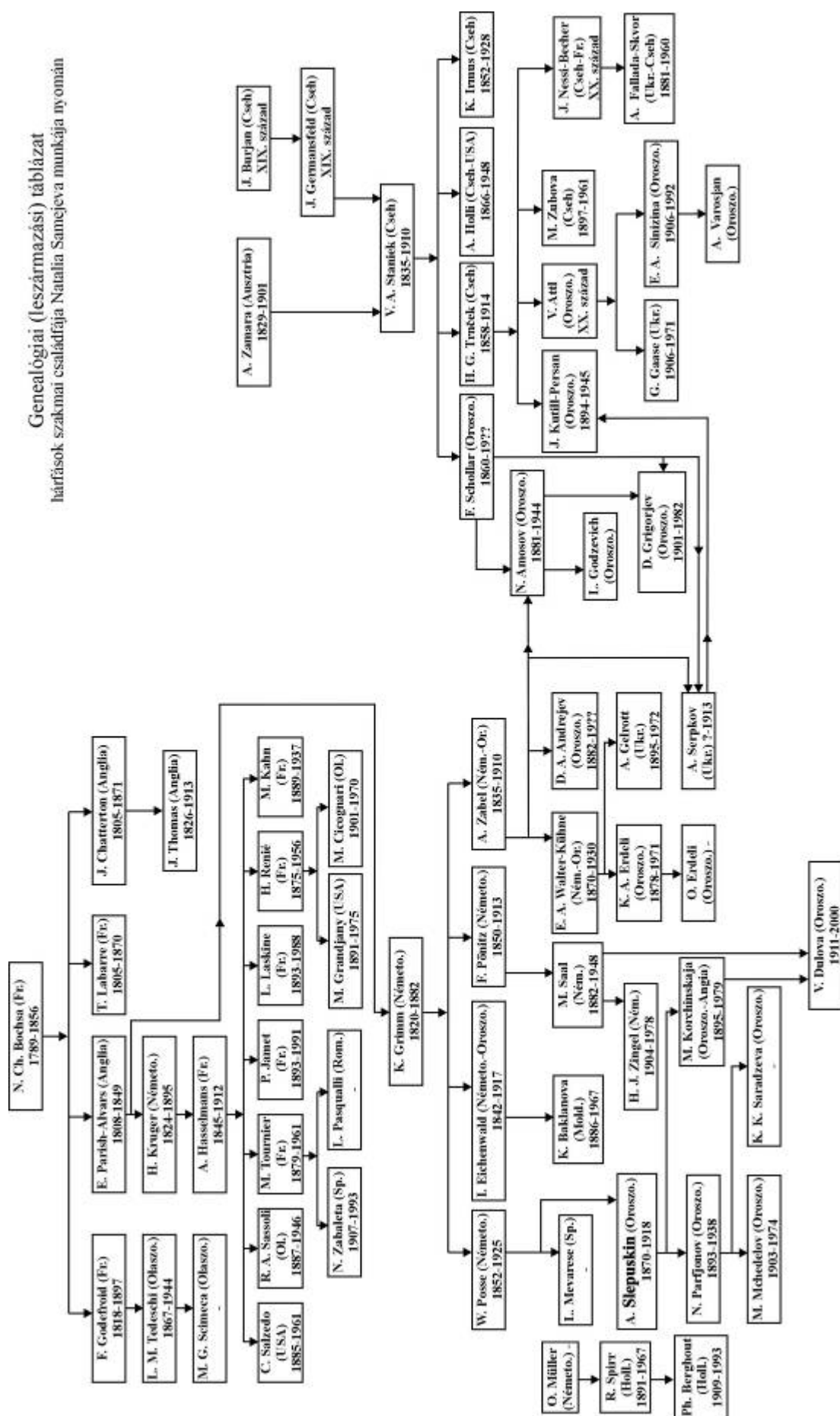
- (1) I. Polomarenko: „Arfa v proslom i nasztajasem”, 52., /V.Dulova: „Iszkusztvo...” 96.o./
- (2) „Szevernaja pcsela” 1840. június 26. /V. Dulova 97.o.
- (3) „Szanktpetyerburgszkije vedomosztyi” 1853. júl.22. /V.Dulova 98.o./
- (4) J. Stelin: „Izvesztyija o muzike v Rosszii ” (1935) 147. /A. Tugaj: „Arfa...” 6.o./
- (5) X. Erdeli: „Arfa v mojej zszizni” (Muzika, 1967) /A. Tugaj: „Arfa..” 107.o./
- (6) Juhász J.Szőke I.: „Magyar értelmező kéziszótár”, A technika, 1346.o.
- (7) Havas Kató: „A hegedűjáték..”, A hangszín, 28.o.
- (8) M.Bauer-Ziech: „Harfenschule” (F.H., Leipzig 1912) /H.J.Zingel: „Neue..” XXII./
- (9) H.J.Zingel: „Neue Harfenlehre” I.- Introduction XXII.
- (10) V.Dulova: „Iszkusztvo..” – Kultúra Zvuka, 146.o.
- (11) Moravcsik Géza: „Az Országos Magyar Királyi..”
- (12) Havas Kató: „A hegedűjáték..” -A hangképzés tanítása, 61.o.
- (13) Flesch Károly: „A hegedűjáték..” 40.o.
- (14) M. Rubin: „Metodika..” Igra na arfe,- 9.o.
- (15) H.J.Zingel: „Neue..” „D” –XXVI.
- (16) H.J.Zingel: „Neue..” „D” –XXVII.
- (17) M. Rubin: „Metodika..” Igra, -9.o.
- (18) M.Rubin: „Metodika ” Igra, 13.o.
- (19) Havas Kató: „A hegedűjáték..” Az ujjtövek, -30.
- (20) Havas Kató: „A hegedűjáték..” A hangmagasság előre hallása, 31.o. Fekvésváltás., 39.o.
- (21) Parfjonov: „Skola..” Priem obriva., 7.o.

- (22) Natalia Samejeva: „Isztoria..” szhema, 14.-15.o.
- (23) H. Renié: „Complete Method. II.” Different Artikulations, 133.o.
- (24) Dr Miltényi M.: „A sprtmozgások..” Mozgatóizmok, 422.o.
- (25) Parfjonov: Skola..” II. Gammi, 54.o.
- (26) H.J.Zingel: „Neue..” IV. „S” 22-23.
- (27) V.Dulova: „Iszkusztvo..” Etouffé, 149.o.
- (28) Parfjonov: „Skola..” Trell, -149.
- (29) V. Dulova: „Iszkusztvo..” Kultúra zvuka, 147.o.
- (30) M.Rubin: „Metodika..” Dvoinie noti, -43.
- (31) M. Rubin: „Metodika..” Dvoinie noti, -43.
- (32) V. Dulova: „Iszkusztvo..” Szkolzsennyie, -149.
- (33) Gerle Róbert: „A hegedűgyakorlás..” 10 bevezető lépés, -71.
- (34) Dr Miltényi M.: „A sportmozgások..” Általános izomtan, -209.
- (35) Flesch Károly: „A hegedűjáték..” Havas K. „A hegedűjáték.” Staccato 53.o

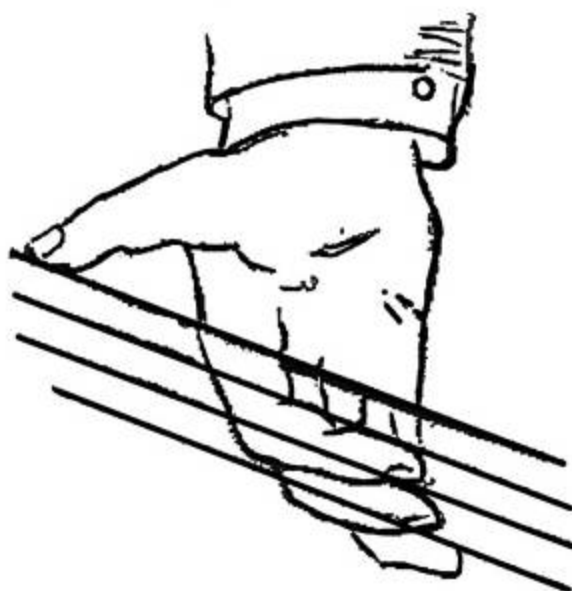
Függelék:

I. Genealógiai táblázat (N. Samejeva)	91. o.
II. Zabel + Szlepuskin keze (A. Tugaj).....	92. o.
III. Kéz fotók: A/ osztrák-magyar kéztartás, 1-12.....	93. o.
B/ orosz kéztartás, 1-18.....	95. o.
IV. Kéz rajzok (N. Parfjonov, M. Rubin, 1-11.).....	98. o.
V. Anatómiai ábrák (Dr. Miltényi, Donáth, 1-5.).....	100. o.
VI. Fénykép album (V. Dulova – F.M.).....	104. o.
VII. Kottajegyzék: partitúra idézetek („A” 1-17.).....	106. o.
szólóhárfa idézetek („B” 1-22.)	123. o.
VIII. Ujjgyakorlatok (V. Dulova, M. Rubin, F. M.) 1).....	132. o.
2)	141. o.
3)	142. o.

Genealógiai (leszármazási) táblázat
hárfások szakmai családjára Natalia Samejeva munkája nyomán

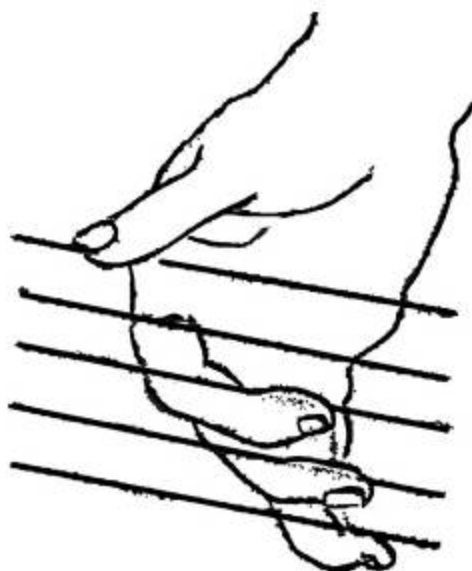


Forrás: A. Tugaj



Постановка руки А. Цабеля

A. Zabel keze



Постановка руки А. Слепушкина

A. Slepuskin keze

III. Kéz fotók

„A”

(osztrák-magyar kéztartás)

A/1.



A/2.



A/3.



A/4.



A/5.



A/6.



III. Kéz fotók

„A”

(osztrák-magyar kéztartás)

A/7.



A/8.



A/9.



A/10.



A/11.



A/12.



III. Kéz fotók

„B”

(orosz kéztartás)

B/1.



B/2.



B/3.



B/4.



B/5.



B/6.



III. Kéz fotók

„B”

(orosz kéztartás)

B/7.



B/8.



B/9.



B/10.



B/11.



B/12.



III. Kéz fotók

„B”

(orosz kéztartás)

B/13.



B/14.



B/15.



B/16.



B/17.



B/18.

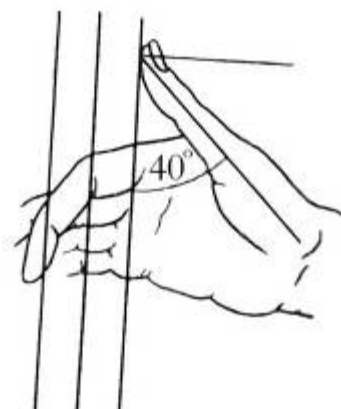
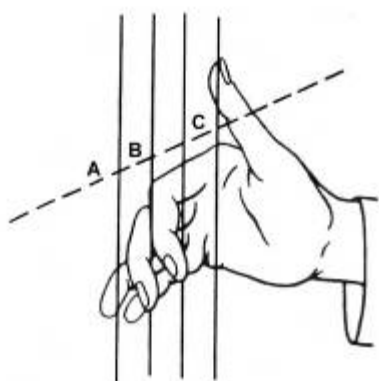


IV. Kéz rajzok

(Forrás: N. Parfjonov, M. Rubin))

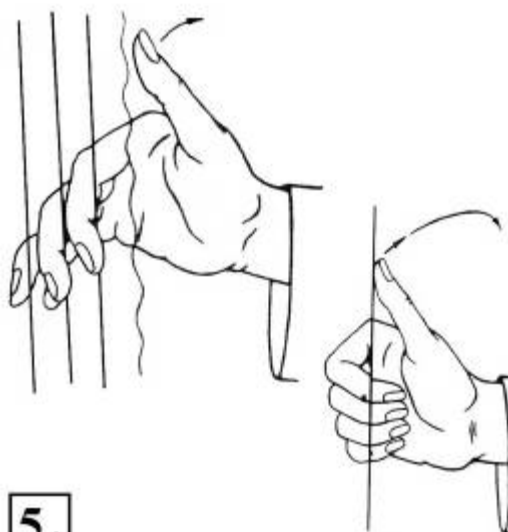
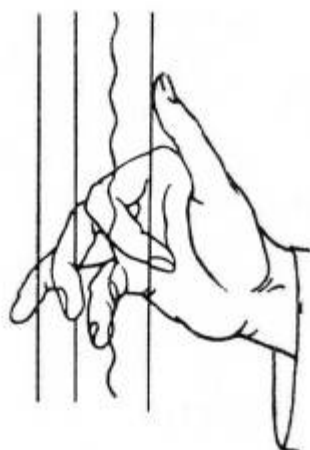


1.



2.

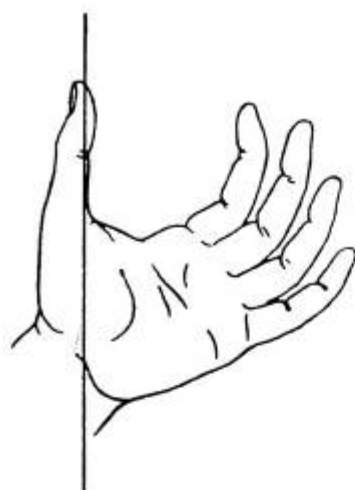
3.



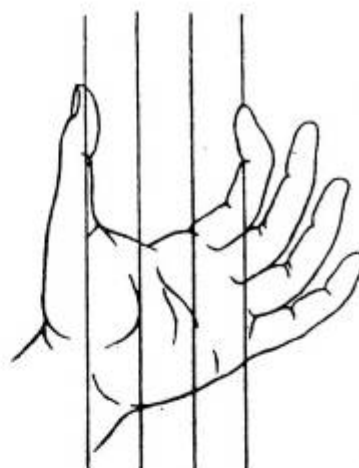
4.

5.

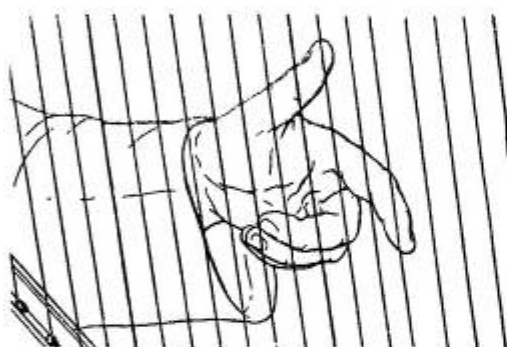
6.



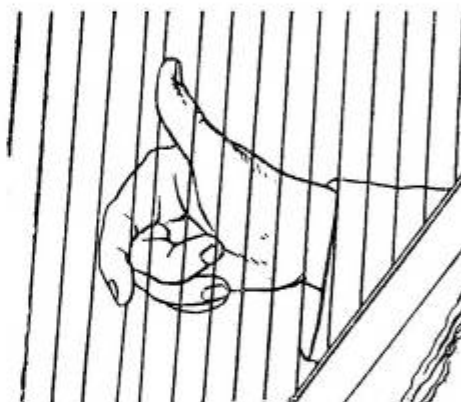
7.



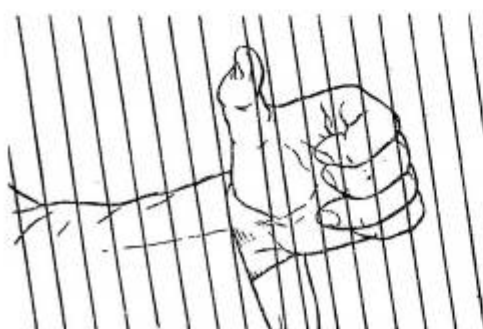
8.



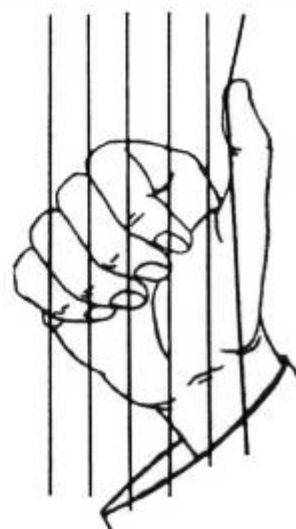
9.



10.



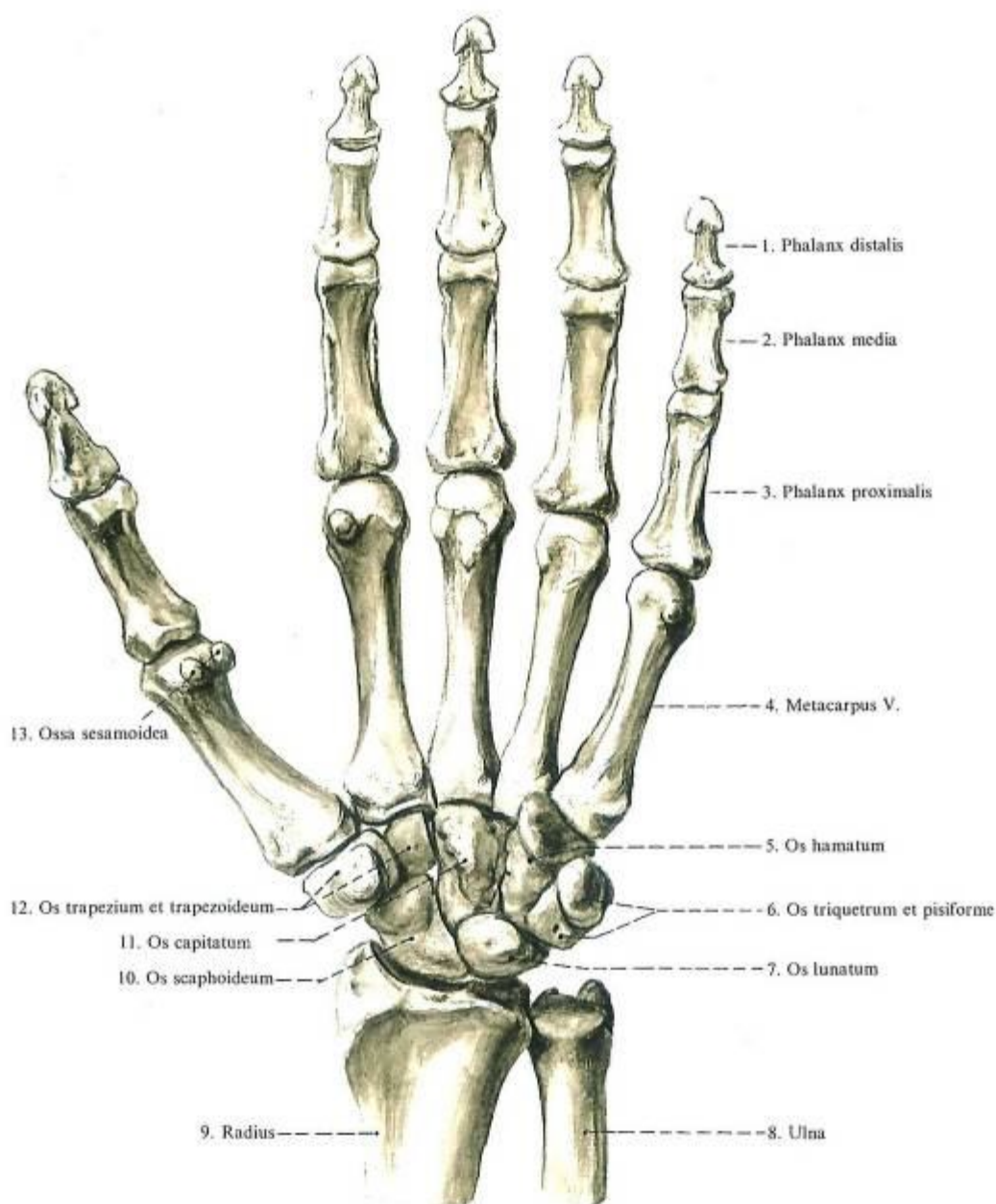
11.



V. Anatómiai ábrák

1. (Donáth)

Apparatus locomotorius

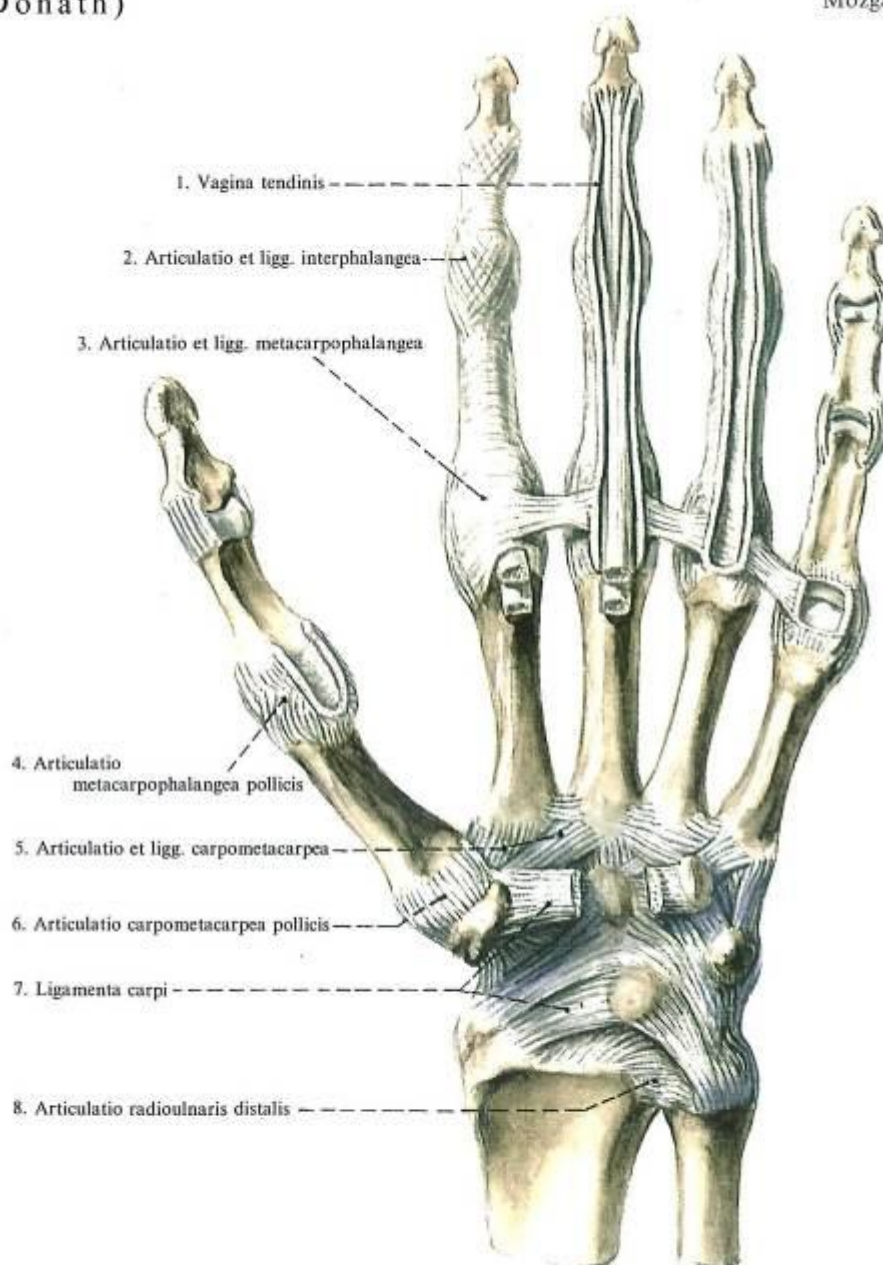


A bal kéz csontjai. Tenyéri oldal

- | | | | |
|-------------------------|-------------------------------|----------------|-------------------------------------|
| 1. Alsó ujjperccsont | 4. Kézközépcsont (ötödik ujj) | 7. Holdascsont | 11. Fejecsont |
| 2. Középső ujjperccsont | 5. Horgascsont | 8. Singcsont | 12. Trapéz és kis trapéz kéztőcsont |
| 3. Felső ujjperccsont | 6. Háromszögű- és borsócsont | 9. Orsócsont | 13. Lencsecsontok |
| | | 10. Sajkacsont | |

2. (Donáth)

Mozgásrendszer



A kéz ízületei és szalagjai. Tenyéri oldal. A középső három ujjon az inak és azok inhüvelye is feltüntetve

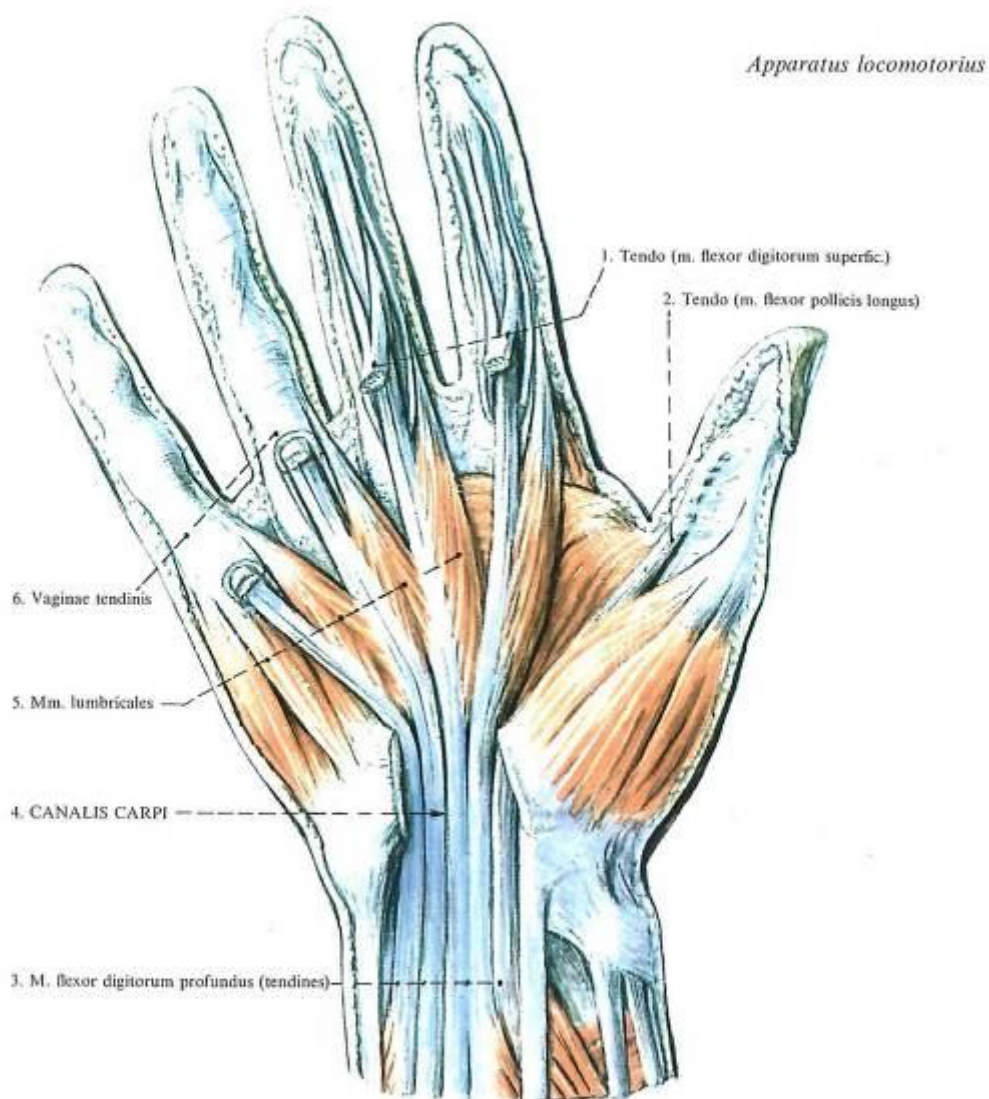
1. Ínhüvely a felületes és mély ujjhajlító izmok inai számára
2. Az ujjpercek közötti ízület és szalagok

3. Kézközép-ujjperc ízület és szalagok
4. Hüvelyk kézközép-ujjperc ízület

5. Kéztő-kézközép ízület és szalagok
6. Hüvelyk kéztő-kézközép ízület

7. Kéztőszalagok
8. A singcsont és az orsócsont alsó összeköttetése

3. (Donáth)



A tenyer izmai és inai. A haránt kéztőszalag teljesen, a felületes ujjhajlító izmok részben eltávolítva. A 2. és 3. ujjon az ínhüvelyek felnyitva, a felületes és mély ujjhajlító izmok inai kereszteződésének feltüntetésére

1. Az átvágott felületes ujjhajlító izmok inainak csomkjai

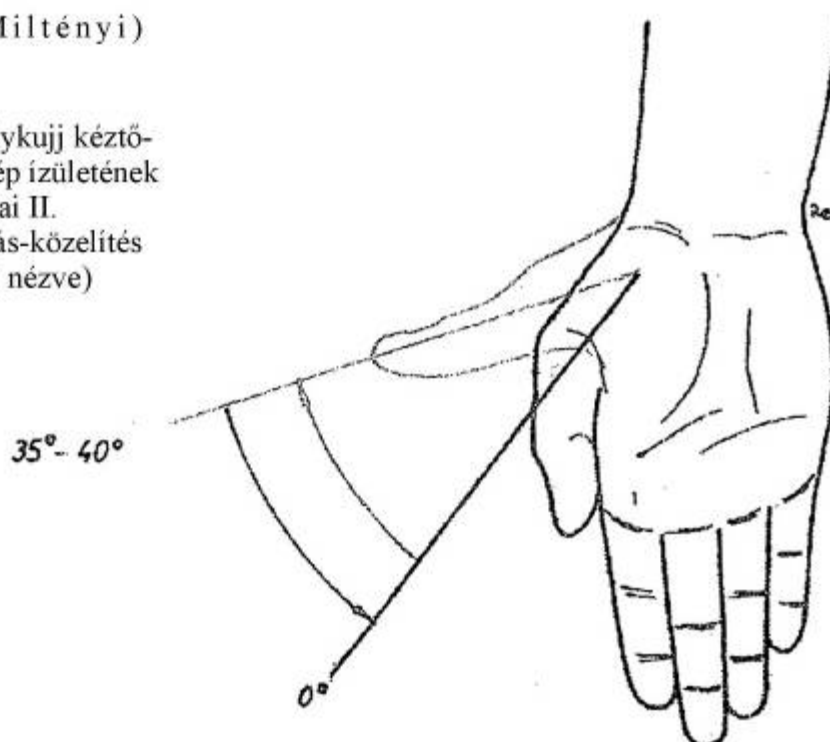
2. A hosszú hüvelykujjhajlító izom iná

3. A mély ujjhajlító izom inai
 4. Kéztőcsatorna

5. Giliszaizmok
 6. Ínhüvelyek

4. (Dr. Miltényi)

A hüvelykujj kéztő-
kézközép ízületének
mozgásai II.
Távolítás-közelítés
(Elölről nézve)

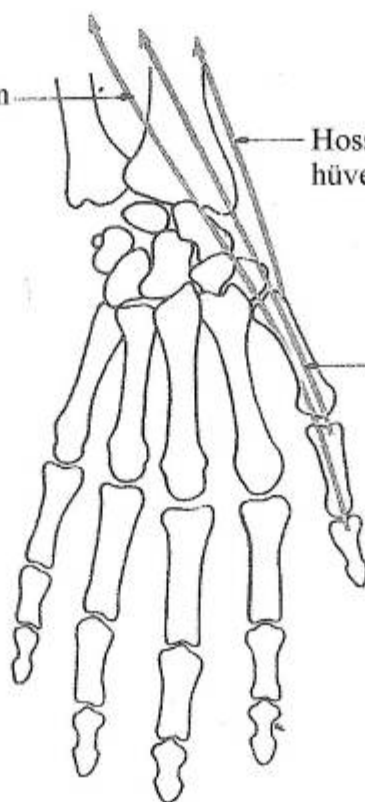


5. (Dr. Miltényi)

Hosszú
hüvelykujjlesztő izom

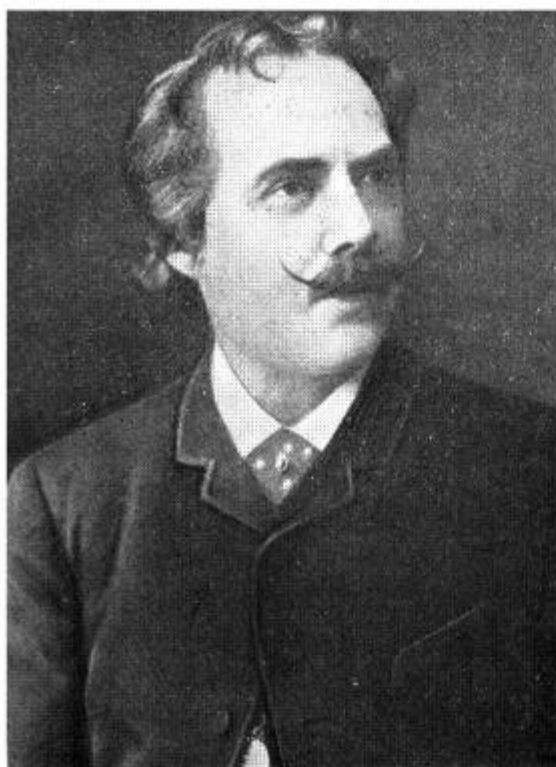
Hosszú
hüvelykujjtávolító izom

Rövid
hüvelykujjlesztő izom



A hüvelykujj kéztő-kézközép ízületét mozgató izmok
Visszahelyezők (hátról nézve)

VI. Fénykép album (Dulova)



A. Zabel; Szentpétervár,
a Konzervatórium első tanára



I. Eichenwald; Moszkva,
a Konzervatórium első tanára



A. Szlepuskin; az orosz hárfaiskola
remormátora, a XX. századi új
módszertan megalapítója



N. Parfjonov; a szlepuskin-módszer-
tan szerkesztője, első kiadója

Oroszország XX. sz. első fele:
a két iskola még párhuzamosan működött a 40-es évekig,
majd a "nyitott kéztartás" végérvényesen kiszorult a
nemzeti iskola oktatásából.



G. Gaaze; (osztrák-magyar „nyitott”
kéztartás)



M. Mchedelov; (Szlepuskin-
féle „ráfordított” kéztartás)



R. Moshhammer; a Magyar Királyi
Akadémia hárfa tanszakának meghatá-
rozó alapító tanára



R. Moshhammer Strobl Alajos mű-
termében

VII. Kottajegyzék

“A” Partitúrák

A/1.

Bartók: Concerto, I. tétel

149 poco a poco più - Tranquillo, $\text{♩} = 70$ 155

Fl. I

Ob. I *simile*

Hrs. I, II in F *con sord.* *p, dolce*

Harp I *p, distinto*

Vins. I *div.*

Vcs. *div.* *sim.* *div.*

165

Ob. I

Hrs. I, II in F

Harp I *gliss.*

Vins. I

Vcs.

A/2.

Rimskij-Korsakov: Scherezádé, I. tétel

Fl. *Lento* $\text{♩} = \text{♩}$
Recit.

Ob.

Clar.

Fag.

Cor.

Arpa *colla parte*

Solo *espressivo*

Recit. $\text{♩} = \text{♩}$
Lento

Arpa *mf*

Viol.

Cadenza

118 119 2957

A/3.

Bartók: Kékszakállú herceg vára, kincseskamra jelenet

56

Fin tranquillo 1-84

A/4.

Debussy: Két tánc · Profán tánc

6

146

Harpe

f tous ces accords également accentués *più f*

I Vns

II

A. div.

vcclles

Cb.

f *più f*

152

Harpe

retenu

ff

I Vns

II

A. unis.

vcclles

Cb.

ff *ff* *ff* *ff*

A/6.

Berlioz: Fantasztikus szimfónia, II. tétel

Fl. Ob. Cl. (B) Cor. (C) A. I A. II VI. VII. Vc. Cb.

dolce e tenuto

8432 8433

A/9.

Bartók: Concerto, Intermezzo

Calmo, ♩ = 106

120

Flta. I
II, III

Obs. I
II, III

Clts. in Bb
I
II, III

Hn. I in F

Trb. I

Harp I

Vins. I
II

Vla.

Vcs.

D. Bs.

Calmo, ♩ = 106

120

Ob. I

Harp I

Vins. I
II

Vla.

Vcs.

D. Bs.

127

127

non cresc.

non cresc.

non cresc.

non cresc.

non cresc.

B. & H. 0009

A/10.

Bartók: Csodálatos Mandarin

molto rit. [19] a tempo (♩ = 92-96)

Fl.

Ob.

Cl.
in La

Fg.

Trb.
in D

Trbn.

Tb.

Cimp.

picc.

Arpa

molto rit. [19] a tempo (♩ = 92-96)

VL I

VL II

Vla.

Vcl.

Ca.

A/11.

Ravel: Tzigane

[illegible]

A/12.

Debussy: Két tánc, Profán tánc

55

animez

Harpe

f

dim.

animez

I

Vns

II

A.

Vcelles

Cb.

f

dim.

dim.

A/13.

Ravel: G-dúr Zongoraverseny I. tétel

The image displays a page from a musical score for Ravel's G-dúr Zongoraverseny I. tétel, specifically measures 29 and 30. The score is written for a large orchestra, including strings, woodwinds, brass, and piano.

Measure 29: The tempo is marked *Andante*. The piano part features a prominent, sustained chord. The woodwinds and strings provide harmonic support. The measure is marked with a rehearsal mark [29].

Measure 30: The tempo is marked *Tempo 1^o*. The piano part continues with a sustained chord. The woodwinds and strings provide harmonic support. The measure is marked with a rehearsal mark [30].

Instrumentation: The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Oboe), Clarinet in Bb (Clar. in Bb), Clarinet in La (Clar. in La), Bassoon (Fag.), Horn (Corno), Trumpet (Tig.), Trombone (Tromb.), Piano (Piano), Violin (Viol.), Viola (Viola), Violoncello (Vcllo), and Double Bass (C.B.).

Rehearsal Marks: The score includes rehearsal marks [29] and [30], indicating the start of each measure.

A/14.

Debussy: Két tánc · Profán tánc

4 animez

85

Harpe

f *dim.* *p*

I

Vns

arco *f* *dim.* *p*

II

arco *f* *dim.* *p*

A.

arco *f* *dim.* *p*

Vcelles

f *dim.* *p*

Cb.

arco *f* *dim.* *p*

88

Harpe

più p *pp* *più pp*

retenu

I

Vns

pp *pp*

II

pp *pp*

A.

pp *pp*

Vcelles

più p *pp* *pp* *pp*

Cb.

pp *pp*

A/15.

Bartók: Kékszakállú herceg vára, kincses kamra

67 *Andante* ♩=72

Fl. 1. 2. (Flauto)
Cl. 1. 2. (Clarineto)
Fg. 1. 2. (Fagotto)
Cor. 1. 2. (Obu)
Fag. (Fagotto)
Tromp. 1. 2. 3. (Tromba)
Tromb. 1. 2. 3. (Tromboni)
Cel. (Cello)
Fag. (Fagotto)
J. (Voz)
Sop. (Soprano)
Al. (Alto)
Ten. (Tenore)
Bas. (Basso)
Co. (Coro)

A/16.

Debussy: Két tánc, Szent tánc

VII. Kottajegyzék

“B” Szóló idézetek

B/1.

Donizetti: Lammermoori Lucia, I. felvonás 2. kép

SCENA E CAVATINA

N° 2

MAESTOSO

B/2.

Mozart: Fuvola-hárfa versenye, III. tétel

Harfe

11

RONDO
Allegro

53

p leggiero

B/5.

Tailleferre: Szonáta III. tétel

**B/6.**

Fauré: Impromptu

Allegro molto moderato ♩ = 76

**B/7.**

Nino Rota: Saraband e toccata



B/8.

Piernet: Impromptu canrice

B/9.

Salzedo: Variációk

B/10.

Horváth Balázs: Szimmetria-Aszimmetria, II. tétel

B/11.

Spohr: Fantázia

**B/12.**

Mozart: Fuvola-hárfa verseny, I. tétel

**B/13.**

Spohr: Fantázia



B/14.

Prokofjev: Prelud

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". It is written for voice and piano. The score is in 2/4 time and consists of three systems of music. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a prominent bass line with eighth notes and a treble part with chords and eighth notes. The second system continues the vocal melody and piano accompaniment. The third system concludes the piece with a final vocal note and piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "dim." and "p".

B/15.

Caplet: Spanyol divertimento

Avec galbe et très drapé

The musical score is written for piano on two staves. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/8. The first system features a melody in the right hand with slurs and accents, and a bass line with chords and slurs. The second system continues the melody and bass line, with slurs and accents. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and slurs.

B/19.

Glinka: Variációk egy Mozart témára

Вар. III (для арфы)

зона гарм.

B/20.

Britten: Szvit, Nocturne

very slow

PPP tremolando

marked

gliss.

VIII. Ujjgyakorlatok

1. Dulova (1-20)

КОМПЛЕКС ЕЖЕДНЕВНЫХ УПРАЖНЕНИЙ

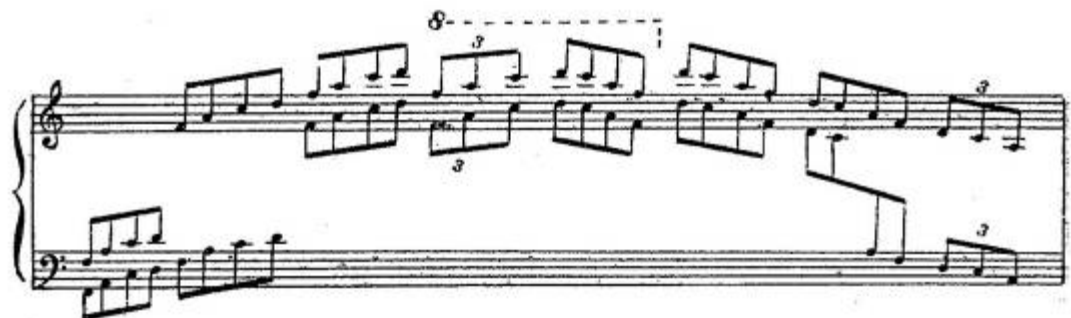
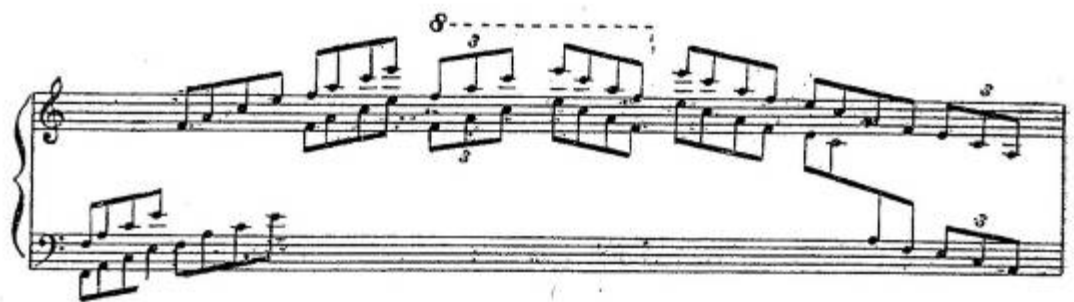
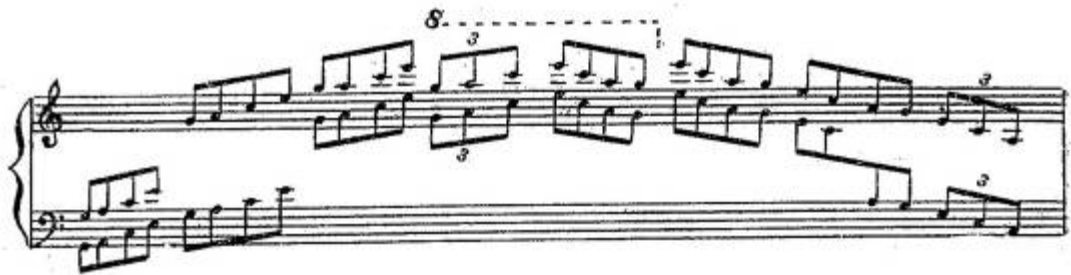
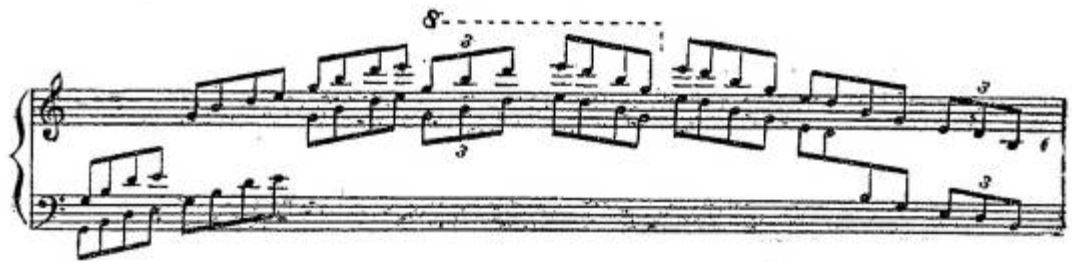
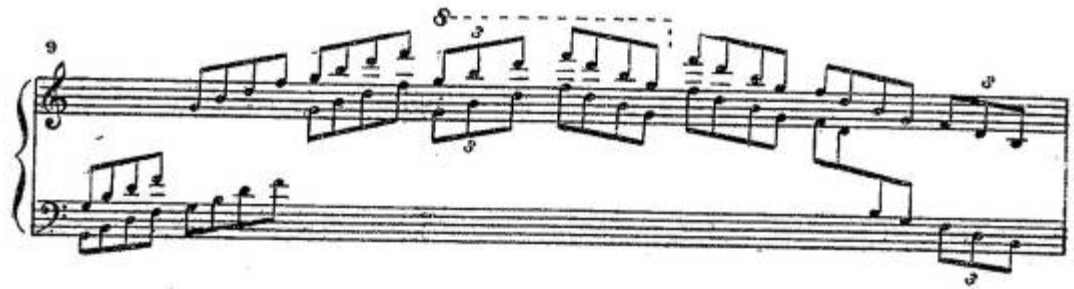
The musical score consists of six systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff. The exercises are numbered 1 through 6. Exercise 1 includes fingering numbers (1-4) above the notes. Exercise 2 includes fingering numbers (1, 2) above the final notes. Exercise 3 includes fingering numbers (1-4) above the notes. Exercise 4 includes fingering numbers (3, 4) above the final notes. Exercise 5 includes fingering numbers (1-4) above the notes. Exercise 6 includes the text 'и т.д.' (and so on) at the end of the staff.

(Dulova ujjgyakorlatok)

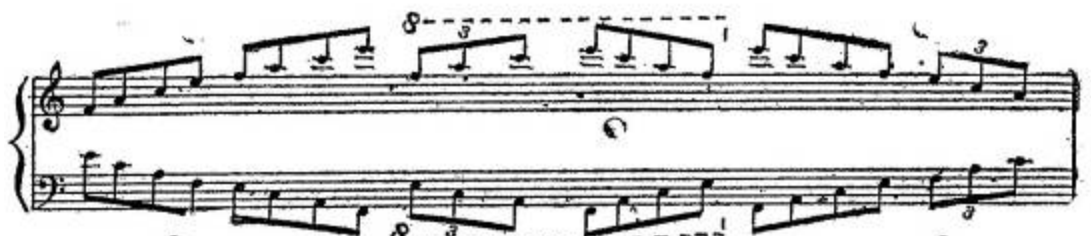
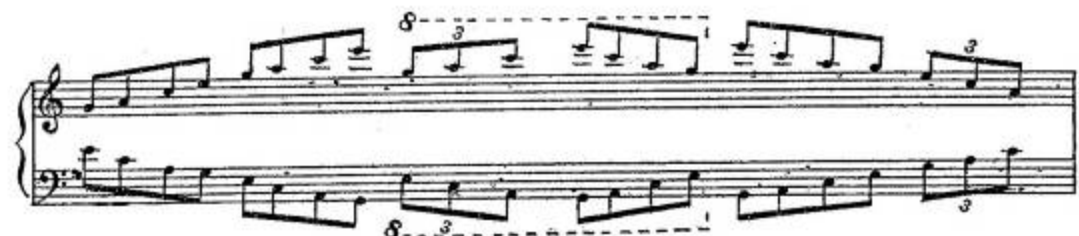
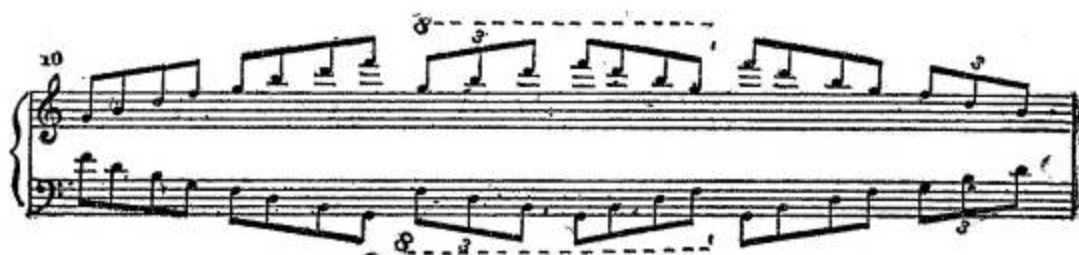
The image displays five staves of musical notation for finger exercises, numbered 4 through 8. The notation is in treble and bass clefs, with a key signature of one flat (B-flat). The exercises are as follows:

- Measure 4:** A single staff with a treble clef. It begins with a whole note G4, followed by a half note A4, and a quarter note B4. A crescendo hairpin is placed over the first two notes. The measure ends with a whole note G4. The dynamic markings are *f* and *pp*.
- Measure 5:** A single staff with a treble clef. It contains four measures of music. The first measure has a whole note G4 (*f*). The second measure has a half note A4 and a quarter note B4 (*mf*). The third measure has a half note A4 and a quarter note G4 (*p*). The fourth measure has a half note G4 and a quarter note F4 (*mf*). The measure ends with a whole note G4 (*f*).
- Measure 6:** A grand staff (treble and bass clefs). It contains four measures of music. The first measure has a whole note G4 in the treble and a whole note G3 in the bass. The second measure has a half note A4 in the treble and a half note A3 in the bass. The third measure has a half note B4 in the treble and a half note B3 in the bass. The fourth measure has a whole note G4 in the treble and a whole note G3 in the bass. The measure ends with a double bar line.
- Measure 7:** A grand staff (treble and bass clefs). It contains four measures of music. The first measure has a whole note G4 in the treble and a whole note G3 in the bass. The second measure has a half note A4 in the treble and a half note A3 in the bass. The third measure has a half note B4 in the treble and a half note B3 in the bass. The fourth measure has a whole note G4 in the treble and a whole note G3 in the bass. The measure ends with a double bar line.
- Measure 8:** A grand staff (treble and bass clefs). It contains four measures of music. The first measure has a whole note G4 in the treble and a whole note G3 in the bass. The second measure has a half note A4 in the treble and a half note A3 in the bass. The third measure has a half note B4 in the treble and a half note B3 in the bass. The fourth measure has a whole note G4 in the treble and a whole note G3 in the bass. The measure ends with a double bar line.

(Dulova ujjgyakorlatok)



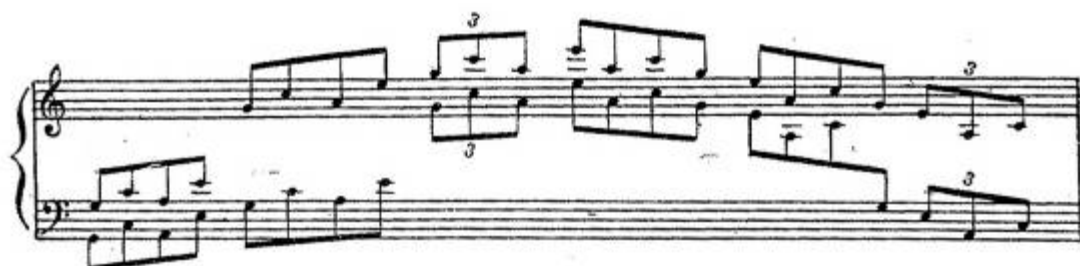
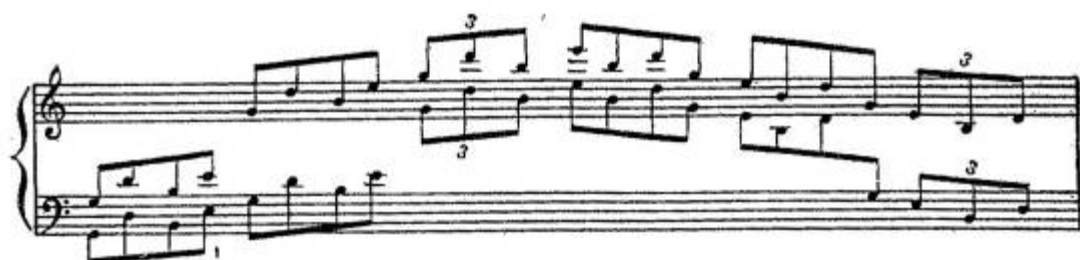
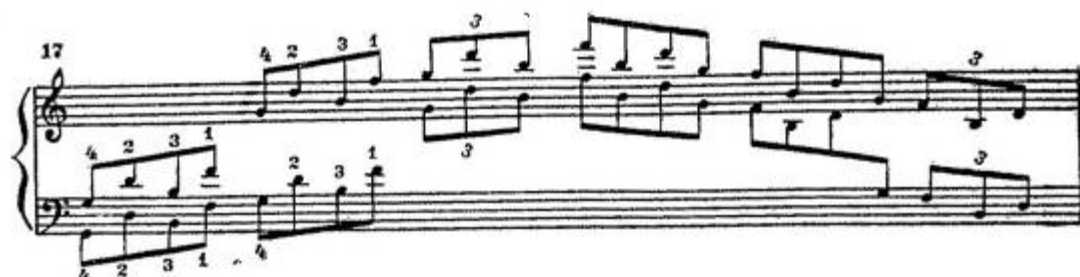
(Dulova ujjgyakorlatok)



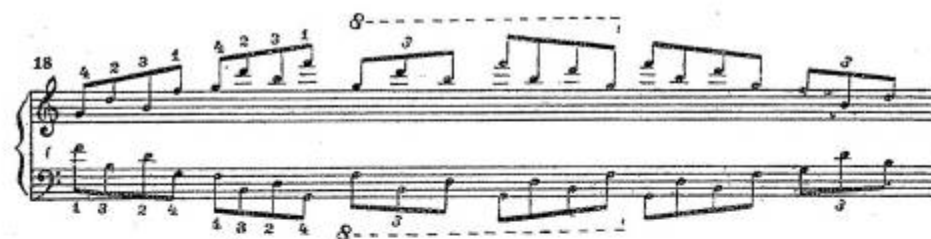
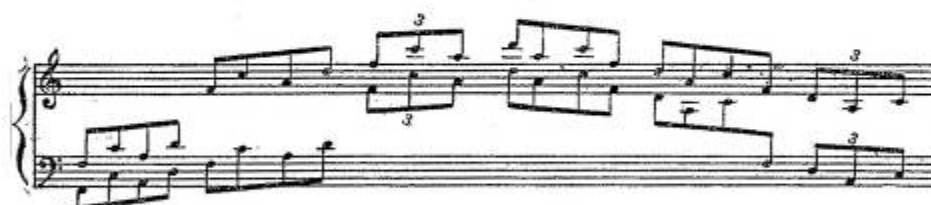
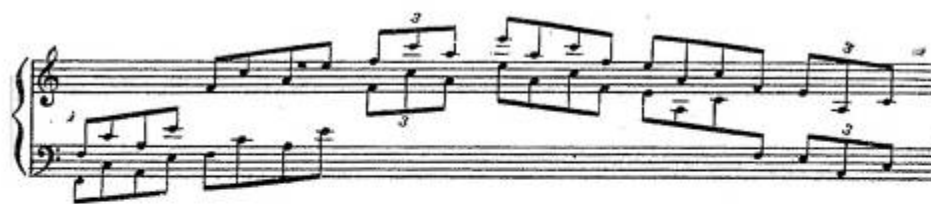
(Dulova ujjgyakorlatok)



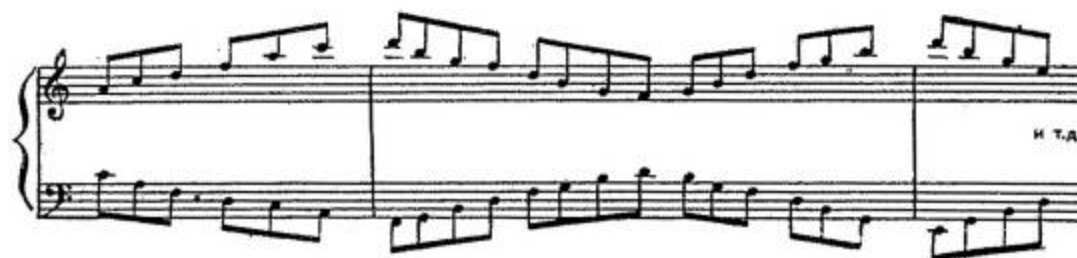
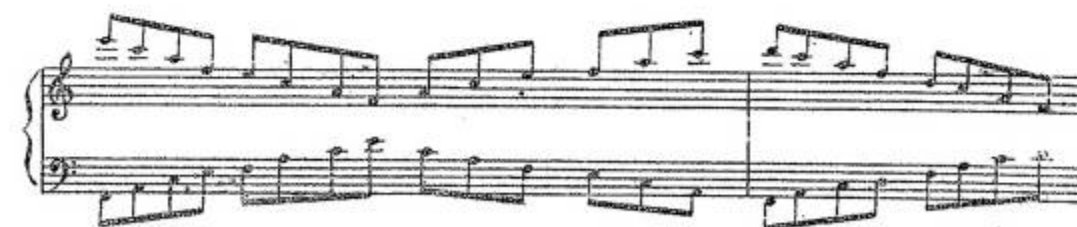
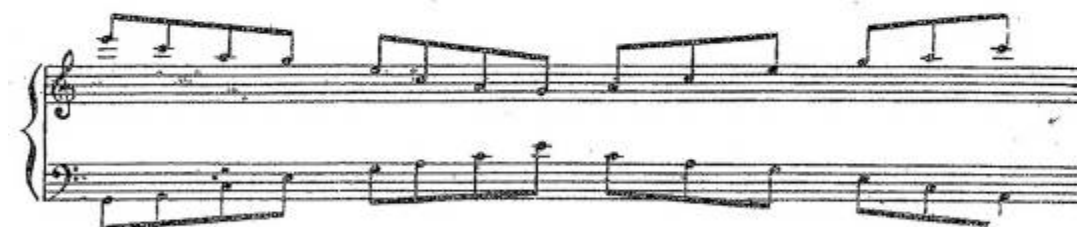
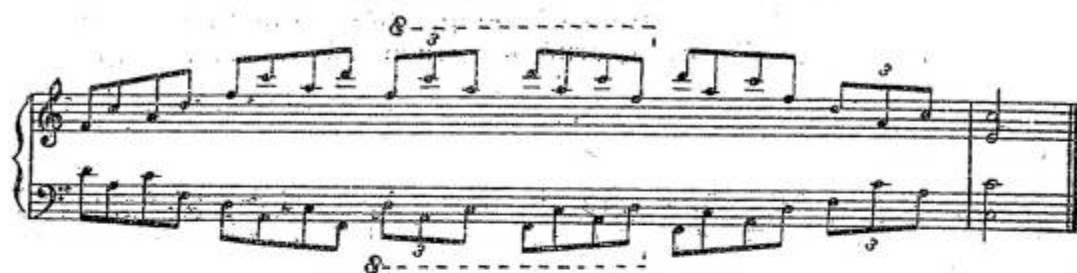
(Dulova ujjgyakorlatok)



(Dulova ujjgyakorlatok)



(Dulova ujjgyakorlatok)



(Dulova ujjgyakorlatok)

20.

The image displays six systems of musical notation for Dulova finger exercises. Each system consists of a treble and bass staff joined by a brace. The music is in D major (two sharps) and 4/4 time. The exercises are marked with 'mf' (mezzo-forte). Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. The exercises involve various rhythmic patterns and intervals, including eighth and sixteenth notes, and some triplets. The first system starts with a treble staff and a bass staff. The second system starts with a treble staff and a bass staff. The third system starts with a treble staff and a bass staff. The fourth system starts with a treble staff and a bass staff. The fifth system starts with a treble staff and a bass staff. The sixth system starts with a treble staff and a bass staff.

2. M. Rubin féle ujjgyakorlatok (alá-förlétevés előkészítés)

A zárójelben lévő hangon támaszt az ujj, nem játszik.

VIII. Ujjgyakorlatok

3. Felletár (I.-IX.)

Ujjgyakorlatok az átállás könnyítésére
(„nyitott kéz”-ből „ráfordított kéz” pozíciójára)

I.

1. ujj magasan fent, 2. ujj mindig lenyújtva,
benne a húrokban, 2., 3., 4. ujj nagy felülettel
tapad.

The musical score for exercise I is presented in three systems, each with a treble and bass staff. The first system is in 4/4 time and begins with a sequence of eighth notes, including triplets, with fingerings 4 3 2 1 indicated above the first measure. The second system is marked '8va' and continues the eighth-note pattern. The third system concludes the exercise with a final chord in the right hand and a sustained bass line in the left hand.

II.

Tágfekvés, szűkfekvés, váltakozás: 2. ujj lent,
ujjak nyitnak, zárnak, kézfej mozdulatlan

4 3 2 1 4 3 2 1

4 3 2 1 4 3 2 1

8va

III.

1 2 3 4 1 2 3 4

1 2 3 4 1 2 3 4

8va

IV.

1-2. ujj dinamikus együttműködése
 2. ujj ujjtöből lenyújtva gyorsan visszahelyeződik.

V.

2. ujj mindig lent, kézfej súlya belehelyezve,
 tenyérbe billent.

VI.

1.- 2.- 3. ujj gyors váltakozása, trillagyakorlat.
 2.- 3. ujj lenyújtva, erőteljesen tenyérbe billent.

Exercise VI consists of four measures. The first measure features a trill on the first finger (1) in the treble clef and a sequence of notes (1, 2, 1, 3, 1, 2, 1, 3, 1) in the bass clef. The second measure continues the trill on the first finger and the sequence in the bass clef. The third measure continues the trill on the first finger and the sequence in the bass clef. The fourth measure continues the trill on the first finger and the sequence in the bass clef. The exercise is marked with a forte (f) dynamic and a 4/4 time signature. The notation includes fingerings (1, 2, 1, 3, 1, 2, 1, 3, 1) and a trill symbol on the first finger in the treble clef. The exercise concludes with a double bar line and a final chord in the bass clef.

VII.

2.- 3. ujj ujjtöből támaszt, csúsztatva lendülettel
 lefelé pendít, 1. ujj magasan fent.

Exercise VII consists of four measures. The first measure features a sequence of notes (2, 1, 3, 1, 2, 1, 3, 1) in the treble clef and a sequence of notes (2, 1, 3, 1, 2, 1, 3, 1) in the bass clef. The second measure continues the sequence in the treble clef and the sequence in the bass clef. The third measure continues the sequence in the treble clef and the sequence in the bass clef. The fourth measure continues the sequence in the treble clef and the sequence in the bass clef. The exercise is marked with a forte (f) dynamic and a 4/4 time signature. The notation includes fingerings (2, 1, 3, 1, 2, 1, 3, 1) and a trill symbol on the first finger in the treble clef. The exercise concludes with a double bar line and a final chord in the bass clef.

VIII.

1. ujj magasan fent, 2. ujj nagy felülettel tapad
a húron, ujjtöből támaszt, tenyérbe billent.
Kézfej a test felé néz érzetben.

2 1 2 1 2 1 2 1

2 1 2 1 2 1 2 1

8va

IX.

3 1 3 1 3 1 3 1

3 1 3 1 3 1 3 1

8va