

NÉMETH MÁRTA

HEGEDŰTANÍTÁS NAPJAINKBAN — KEZDŐK
SZÁMÁRA ÍRT METÓDUSOK ÖSSZEHASONLÍTÓ
ELEMZÉSE

DOKTORI ÉRTEKEZÉS
2006

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
Doktori iskola (7.6 Zeneművészet)

HEGEDŰTANÍTÁS NAPJAINKBAN —
KEZDŐK SZÁMÁRA ÍRT METÓDUSOK
ÖSSZEHASONLÍTÓ ELEMZÉSE

NÉMETH MÁRTA

TÉMAVEZETŐ: VERMES MÁRIA

DOKTORI ÉRTEKEZÉS
2006

Köszönet

Ezúton szeretném kifejezni hálás köszönetem mindazoknak, akik önzetlen munkájukkal segítettek dolgozatom megírásában:

Témavezetőmnek, Vermes Máriának;

Czettner Verának,
Dénes Lászlónak és
Szászné Réger Juditnak
a tartalmas, gondolatébresztő beszélgetésekért;

valamint

Komárominé Machay Ildikónak és
Rudolf Andrásné Lakatos Zsuzsának,
akik a konzultációkon kívül óráik rendszeres látogatását is lehetővé tették számomra.

Tartalom

Bevezetés.....	1
I. A módszer	4
1. A módszer definiálása	4
2. A vizsgált módszerek átfogó ismertetése	7
II. A test szerepe	32
1. Az állás	32
2. A kiindulóhelyzet.....	36
3. Az ülés	38
4. A tartás	41
5. A karokról.....	45
III. A jobb kart érintő kérdésekről.....	48
1. A vonófogás.....	48
2. A korai vonófogás.....	53
3. A pizzicato	56
4. A vonóhúzás	61
IV. A bal kart érintő kérdésekről.....	76
1. A kar és a kéz helyzete, mozgásai.....	76
2. Az ujjakról	85
3. A fekvésváltás.....	92
4. A vibrato	97
Összegzés	103

„...a hegedűjáték sohasem nehéz.
Vagy könnyű, vagy lehetetlen.”
Havas Kató

Bevezetés

Amikor körvonalazódni látszott, hogy jelen dolgozatban kezdők számára írt hegedűtanítási metódusokkal kívánok foglalkozni, ki kellett választani, konkrétan mely módszerek szerepeljenek a vizsgálódás középpontjában. A kereséshez két úton indultam el: levelet írtam a STA-szervezetekhez, illetve felvettem a kapcsolatot olyan pedagógusokkal, akik ismerik a hazai zeneoktatási helyzetet. A levélben azt a kérdést tettem fel, hogy a világ különböző tájain léteznek-e központi követelményrendszerek a zenetanulók és tanáraik számára, kapcsolódik-e ehhez előírt tananyag; illetve melyek az általánosan elterjedt kiadványok, amiket felhasználnak. A válaszok nagyrészt arról tanúskodtak, hogy a tanárok dönthetik el, az adott feltételek között (a tanulók korától, létszámától, a tanítás céljától függően) milyen módszert és milyen zenei anyagot alkalmaznak. Sok olyan gyűjtemény címe is előkerült, amely csak zenei anyagot kínál, a tanítás módszerének megválasztását a tanárra hagyja. Az ESTA elnökhelyettese, Elspeth Iliff szerint Európában a legelterjedtebb módszerek szerzői Suzuki, Paul Rolland és Szilvay Géza.

Magyarországon a Művelődési és Közoktatási Minisztérium által összeállított tantervi program szabályozza az alapfokú művészetoktatást, így a zeneiskolák szakmai működését is. Ebben a tanulmányi évekre lebontva találjuk meg a követelményeket, és a cél eléréséhez ajánlott iskolákat, zenei anyagot. A kezdők számára három átfogó kiadványt javasolnak: a Dénes-Lányi-Kállay-Mező, illetve a Sándor-Járdányi-Szervánszky Hegedűiskolát, valamint a Dénes-Szászné: Hegedű ABC-t. Pedagógus kollégákkal beszélgetve az is kiderült, hogy egyes zeneiskolákban más módszereket is alkalmazhatnak, az igazgató és az érintett tanszak döntése alapján. Így sikerült rátalálnom Magyarországon is a Szilvay Géza megalkotta Színes Húrok-, illetve a Suzuki módszerre is. Több alkalommal tartott már előadást Budapesten Havas Kató, és gondolatait egyre több tanár próbálja hasznosítani saját munkája során.

Következő lépésként információkat gyűjtöttem a felmerült metódusok szerzőiről, a megfogalmazott általános irányelveikről. Kiderült, hogy Havas Kató elméleti útmutatása mellett gyakorlati kiadványok is készültek, melyben a vizsgálni kívánt csoport, a kezdők számára dolgozták ki a részletes programot. Szintén érdekes fordulatot hozott az az

információ, hogy Paul Rolland magyar származású volt, és Havas Katóval szinte egyidőben, azonos professzornál folytatták tanulmányaikat a Zeneakadémián. Jópár szerző nevezte meg Kodály Zoltánt, mint metodikájára nagy hatást gyakorló alkotót. E két utóbbi gondolat hatására merült fel az a kérdés is, hogy vajon azonos (vagy nagyon hasonló) alapokról induló módszerek eredményeikben is hasonlatosak lesznek-e. Így végül öt metódus vizsgálata mellett döntöttünk, melyek vagy magyar szerző(k) alkotásai, vagy jelenleg hazánkban is alkalmazott, a magyar oktatással egyeztethető módszerek: konkrétan a Dénes-Szászné: Hegedű ABC, Havas Kató-, Paul Rolland-, Suzuki-, valamint Szilvay Géza: Színes Húrok metódusa.

A részletes elemzés során nem csak a fellelhető irodalommal foglalkoztam, hanem lehetőség szerint a gyakorlatban is próbáltam megismerkedni a módszerekkel, előadásokon, tanári továbbképzéseken és óralátogatásokon keresztül: Havas Kató és Szilvay Géza előadásai, bemutató tanításai nemcsak autentikus információkhoz, hanem felejthetetlen élményekhez is juttattak. A kutatás során több alkalommal konzultáltam olyan tanárokkal is, akik valamely módszer elhivatott magyarországi alkalmazói, terjesztői. Az elmélet és az óralátogatás kettős útja érdekes eredményt hozott Suzuki esetében: a könyvben olvasott információk és az életben látott megvalósulás nem minden ponton esett egybe. Magyarországi forrásom Rudolf Andrásné Lakatos Zsuzsa volt, aki Tove Detrekőy, az európai Suzuki-oktatás egyik legelismertebb alakjának vezetésével tett 5. szintű nemzetközi vizsgát a metódus tanításából. Személyes beszélgetéseink során kiderült, hogy Murray Perkins könyvének bizonyos Suzukira vonatkozó kijelentéseiről egyáltalán nem esett szó tanulmányai során, jegyzeteiben sem bukkant azok nyomára; bizonyos kérdésekre pedig egyenesen ellentmondó válaszokat talált.

A dolgozat első fejezetében a metódus definíciójáról lesz szó, illetve hogy az egyes vizsgált módszerek hogyan felelnek meg ennek. Ez a rész foglalja magában a módszerek átfogó ismertetését is, amely magával vonja a szerzők életének, pályájának bemutatását is. A következő három fejezetben a módszerek egyes hangszerjátékkal kapcsolatos elemei kerülnek egymás mellé. A metódusok mindig szerzőik nevének abc-sorrendjében szerepelnek, a következő szerint:

1. Dénes-Szászné: Hegedű ABC
2. Havas Kató
3. Paul Rolland
4. Shinichi Suzuki
5. Szilvay Géza: Színes Húrok

A 2-4. fejezet alfejezeteiben a hatodik rész mindig a módszerek adott szempont szerinti összehasonlítását foglalja magában.

I. A módszer

I.1. A módszer definiálása

A módszer elnevezés a görög *methodos* szóból származik, mely eredeti értelmében műveletek sorrendjét jelenti, azaz azt az utat, amelyen valamely célt elérünk; másrészt egy adott helyzet megoldási módját is jelentheti.¹ A pedagógiában a 17. századtól találkozunk a fogalom értelmezésével. Comenius még egy olyan általános, átfogó módszer megalkotását tartotta célszerűnek, amely minden szakterületen sikeresen alkalmazható; ez a tágan értelmezett *hogyan* magában foglalta az alapelveket, a szervezeti formákat és a tananyag kifejtésének menetét is. Napjainkra a tanulók egyre szélesebb rétege, az átadandó információk mennyisége és minőségi különbsége miatt a fogalom precízebb, szakterületenként differenciált meghatározása vált szükségessé. Egy zenetanítással foglalkozó amerikai könyv így értelmezi a módszer fogalmát:

...the word method shall be applied only to a teaching approach which has (1) an identifiable underlying philosophy (in other words, a specific set of principles); (2) a unified body of pedagogy unique to it (a body of well-defined practice); (3) goals and objectives worthy of pursuit; and (4) integrity (it's raison d'être must not be commercial).²

A meghatározás első két pontja azokat a kritériumokat tartalmazza, amelyeket *általában* a metódus alatt értünk, azaz a megszületését sürgető gondolati tartalmat, és az eredményeként létrejövő gyakorlatot. Nem szabad arról sem elfeledkeznünk, hogy minden tanítási metódus alapja egy tárgyszinten működő módszer, azaz jelen esetben a hegedűtanítás mögött ott áll a hangszerjáték, annak összes lehetőségével és törvényszerűségével. A növendékek tanulása csak abban az esetben lehet eredményes, ha a két rendszer egymással harmonikusan kapcsolódik, ha a tanítás nem vét sem a hegedülés, sem a pedagógia szabályai ellen.³

¹ Szende Ottó, „Az iskoláskor előtti hangszeroktatás didaktikája és metodikája”, *Parlando*, 23/9 (1981. szeptember) 5.

² „... a módszer szót csak olyan oktatási megközelítésre alkalmazzuk, amelynek van (1) saját alapvető filozófiája, specifikus elvrendszere, (2) önálló pedagógiai eszközkészlete (jól körülhatárolható gyakorlati eljárásokkal), (3) olyan céljai és eszközei, amelyeket érdemes követni, (4) integritása (anyagi szempontoktól független).”

Choksy, Lois, Abramson, Robert M., Gillespie, Avon E., Woods, David, *Teaching Music In the Twentieth Century*, (n.a.: Prentice Hall, 1986) idézi: Hegyi István, *Világunk zeneoktatási öröksége*, (Pécs: Jannus Pannonius Tudományegyetem, 1996) 295-296.

³ Zsolnai József, *Bevezetés a pedagógiai gondolkodásba*, (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1996) 100.

A definíció másik két pontja már nehezebben értelmezhető. A harmadik kritérium kulcsa az *objectives* szó lehet. Jelentésének egy árnyalata azt is kifejezi az angolban, hogy a tanulás kezdetekor nem csupán a fejlesztés *irányát*, de az *elérendő kimeneti állapotot* is meg kell jelölni; a magyar fordítására használható *cél* szóban ez a két értelmezési lehetőség nem választható el egymástól. Tehát ha *objective*-ről beszélünk, nem elegendő annyit mondani, hogy pl. „a jobbkéz-technika fejlesztése”, hanem konkrétan meg kell nevezni azokat a feladatokat, melyek elvégzésére képessé akarjuk tenni a növendéket, pl. „a detaché és a legato játékmód kialakítása”. A meghatározás negyedik pontjában található *integrity* a teljességen kívül egy értékrend következetes betartását is jelentheti. Ez a kritérium magával vonja a módszer egységességét, segíti annak belső, önnön törvényeiből fakadó összetartozását, és egyúttal kizárja a módszer célzott anyagi haszonelvűségét is.

A Hegedű ABC esetében a filozófiai alapot a Kodály-módszer és a zenei mozgások hangszer nélküli előkészítésének gondolata adja. Ezek elsődleges megnyilvánulásait a kötet elején szereplő játékokban, az éneklés, szolmizáció és gyerekdalok alkalmazásában találhatjuk meg. Mélyebbre ásva azonban egy olyan pedagógiai megközelítést is felfedezhetünk, amely az elméleti alapokra építve az egész anyag egységét biztosítja. Eszerint a növendékeket különböző célzott élményekben kell részesíteni, majd a sajátként megélt eseményeken keresztül kell megmutatni az azok mögött rejlő rendszert. Ily módon a konkrét auditív-, mozgás- és térélményektől haladunk az elvont megfogalmazásuk felé, a gyerekek pedig jóleső érzéssel *ismerhetnek rá* arra, amit valójában már *tudnak*. Dénes szerint ez az a gondolat, ami miatt a Hegedű ABC önálló módszerként értelmezhető.

Havas Kató munkáinak filozófiai alapját a Kodály-módszer, az alapvető egyensúlyi érzetek keresése, a mozgás középpontba állítása adja. Az erre épülő gyakorlat előtérbe helyezi a belső hallás fejlesztését, a test és lélek feszültségeinek feloldását, a szabad mozgások kidolgozását; s ha mindez már rendezetten működik, akkor csak *hagyni kell megtörténni* a kívánt zenei folyamatokat. Bár Havas írásaiban egymásra épülően, logikusan követik egymást a hegedülés egyes összetevőinek ismertetései, annak tömörsége és összefoglaló jellege miatt kezdők módszeres tanítására nem alkalmas. Azonban lelkes követői közül többen is összeállítottak — Havas felügyelete mellett — olyan kiadványokat, amelyek különböző célcsoportok számára tették a mindennapi gyakorlat részévé a rendszert. Jóllehet, az ezáltal létrejött egység kimeríti a módszer fogalmát, Havas saját maga sosem nevezi módszernek azt, mivel „nem igazán a tudás átadása a célja”⁴.

⁴ Havas Kató, *A hegedűjáték új megközelítése*, ford. Simkó-Várnagy Judit (magánkiadás, 2002) o.n.

Havas idegenkedik minden olyan megfogalmazástól — és szóhasználatától is —, amely merev szabályként hathat az olvasóra, valószínűleg ezért is kerüli a lezártág, befejezettség hatását keltő *módszer* szó elfogadását.

Paul Rolland alaphipotézise szerint a jól kivitelezett mozgás szépen csengő, kifejező hangot eredményez. Ezért a tanításban olyan mozdulatokat kell a növendékeknek mutatni, melyek — a hegedülés mellett — megfelelnek a fizika és az élettan törvényeinek is. Az ilyen mozgástréning hosszú távon gyorsabb tanulást, felszabadultabb játékot eredményez; a célhoz *action study*kon keresztül vezet az út. A Rolland felügyelte kísérletsorozat eredetileg csak bármely módszer mellett alkalmazható feladatgyűjteményként akarta meghatározni önmagát, azonban a résztvevő tanárok bizonyosága szerint a kiegészítésként megrendelt kompozíciókkal együtt olyan kerek egész — önálló metódus — jött létre, amely nem igényeli más anyag használatát.

Shinichi Suzuki filozófiája alapvetően nem zeneközpontú. Számára a gyerekek általános nevelése, korai fejlesztése a központi kérdés, melynek eredményeképpen a társadalom nemes szívű felnőttekkel gyarapodhat. A szülők aktív részvételével kialakított, megfelelő környezet, és az anyanyelvi megközelítés segítségével Suzuki szerint bármely területen sikereket érhetünk el. Mivel ő maga zenei tanulmányokat folytatott, ezért magától értetődően a hegedűtanításra is kidolgozta módszerét. A pedagógiai szál dominanciáját jelzi az a tény is, hogy hangszermetodikai kérdésekben többször is felülvizsgálta nézeteit élete során, a módszer magvát adó filozófiai építmény azonban mindvégig változatlan maradt.

Szilvay Géza kulcsszavai a Kodály-módszer és a gyermekközpontúság. A családi környezetbe bevezetett zene, a zeneóvoda játékosan fejleszti a kicsik hallását. Az egyes lépcsőfokokat összekötő közös dallamkincs biztonságot nyújt számukra, és terelgeti őket a hangszerválasztás irányába is. A színes, fokozatosan kialakuló kottakép, ennek a szokásosnál nagyobb mérete is az ő igényeiket elégíti ki. A felhasznált zenei anyag az adott hely saját dallamkincsével, improvizált gyakorlatokkal korlátlanul bővíthető. A tanítás hegedűmetodikai szempontból is logikusan felépített, könnyen nyomon követhető; a felhasznált kamarazene és zenekari játék a gyerekek társas viselkedését is előnyösen befolyásolja. Szilvay nehéz helyzetbe került a módszer anyagi ráfordításának elemzésekor: a több színnel nyomtatott, technikailag sokféle követelményt állító, igényes kiadványok előállítási költsége igen magas, viszont ezek legalább részleges elhagyása is a metódus csorbulását eredményezi. Végül sikerült egy olyan kiadót találnia, akivel a kötetek árát elfogadható szinten tudták tartani.

I.2. A vizsgált módszerek átfogó ismertetése

I.2.1. Dénes László, Szászné Réger Judit és a Hegedű ABC

Dénes László és Szászné Réger Judit Hegedű ABC-je 1997-ben jelent meg⁵. Ekkor már mindkét pedagógus sikeres szakmai pályát tudhatott maga mögött, de korábban, az iskola előtt nem volt más közös kiadványuk.

Dénes László 1935-ben született, Budapesten. Zenei tanulmányait a Nemzeti Zenedében kezdte, Rados Dezső növendékeként, később a Fodor Zeneiskolába került, Schillerné Jámbor Böske vezetése alá. Magasabb fokon Rozgonyi Ágnes és Zípernovszky Mária tanították. Tanárrá válásában fontos impulzusnak tartja Sándor Frigyes metodikaóráit, ahol — többek között — az akkoriban íródó Hegedűiskola darabjainak részletes elemzése és játszása jelentősen befolyásolta gondolkodását. Diplomája megszerzése után Lányi Margit hívására Pestszentlőrincen kezdett el tanítani. Első nyomtatásban megjelent pedagógiai munkája egy előadási darab gyűjtemény volt, 1964-ben. 1965-ben a Művelődésügyi Minisztérium pályázatot írt ki új hegedűiskola megírására. Dénes László Lányi Margit és Kállay Géza közreműködését kérte a pályamű megalkotásához. Mező Imre zeneszerzőként vett részt a munkában, önálló darabok és zongorakíséreték készítésével. Az iskola első díjat nyert, és ezzel együtt megrendelést a további kötetekre. Dénes László 1969-ben a budapesti VI. kerületi Tóth Aladár Zeneiskolába került, gyakorlóiskolai vezetőtanárnak, majd 1972-től a Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola, és 1973-tól a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola tanára is lett. Az utóbbi két intézményben azóta is tanít. 1987-ben, a *Parlando* folyóiratban jelent meg Dénes László, Hevesi Judit és Marosfalvi Imre közös munkája, *Dalos játékok és mozgásgyakorlatok* címmel.⁶ A szerzők a Zeneiskolai Tanárképző Intézetben kísérletezték ki ezeket a feladatokat, a hegedű előkészítő osztály növendékei számára. A játékok célját így fogalmazták meg a cikk bevezetőjében:

A hegedűtanulás, mint rendkívül összetett folyamat, fokozatos megközelítést kíván: ismerkedést testünk mozgáslehetőségeivel, érzeteivel, a hangszer természetével; olyan zenei elemekkel, amelyek indítékai és egyben irányítói a természetes hegedűjátéknak.

A belső hallás, éneklés alapvető fontosságú, de önmagában a hegedülés közvetlen indítékaként nem elegendő. A zenének megfelelő karakteres mozgások, izomérzetek előzetes elképzelésére is szükség van, azaz, a zenét a belső halláshoz társuló, azzal

⁵ Dénes László, Szászné Réger Judit, Németh Rudolf, *Hegedű ABC*, (Budapest: Editio Musica, 1997)

⁶ Dénes László, *Gondolatok a hegedűpedagógia kérdéseiről*, (Budapest: Tóth Aladár Alapítvány, 2005) 43-72. Első megjelenés: *Parlando* 29/6-7, 8-9 (1987. június-július, augusztus-szeptember)

egyidejű mozgásérzetekben is át kell élni. A mozgás így nem külső, hanem belső vezérlésű lesz.⁷

A játékok egy részét valamilyen gyerekdal éneklésével párhuzamosan végeztetik. Az első feladatcsoportban a metrum teljes testi érzékelése, a test részeinek tudatos megkülönböztetése, kontrollált lazítása a cél. A második sorozat légzőgyakorlatokat tartalmaz, majd a harmadik fejezetben léggömbös játékok következnek, a kéz lazítását segítő. Ugyanakkor azáltal, hogy a gyerekek megtapasztalják, hogy a lufi lassú mozgását követve a mozdulat előre kiszámítható, az előkészítés fontossága is nyilvánvalóvá válik. A negyedik és ötödik rész már kifejezetten hegedűs mozgásokat készít elő, a karok-, illetve a kézfej és az ujjak játékaival.

Az 1990-es években a Zeneműkiadó új vállalkozásba fogott: egységes elveken alapuló, de sok hangszerre kidolgozott „ABC”-sorozatot indított el. A hegedűs kötet megszerkesztésére Dénes Lászlót kérték fel. Dénes pedig Szászné Réger Juditot kérte fel szerzőtársának, akinek egy bemutatón már megismerte azokat a hangszeres előkészítő játékokat, melyeket növendékeivel gyakorol az órákon. A munka során kiderült, hogy metodikai gondolkodásuk sok ponton találkozik, és ezért könnyen sikerült egységbe foglalni mondanivalójukat. Harmadik társuk Németh Rudolf lett, aki nemcsak a kötettel kapcsolatos zeneszerzői feladatokat látta el átiratok és feldolgozások készítésével, hanem az illusztráló fényképek is az ő keze munkáját dicsérik. A kötet elején szereplő játékok, és a későbbi elméleti magyarázatok egy részének pontosabb megértését Z. Réti Kamilla kedves rajzai segítik. A szerzők nagy örömeire sikerült a kiadónál elérni, hogy ezen rajzok, és néhány nagy jelentőségű tudnivaló kiemelésére színes nyomást alkalmazzanak. Az iskola elismeréseképpen Yehudi Menuhin írt ajánló sorokat, melyet a kötet belső fedőlapján olvashatunk:

Örömmel látok egy olyan hegedűiskolát, amely testünk és végtagjaink, agyunk és lelkünk előkészítésének fontosságát hangsúlyozza, függetlenül a hangszertől. Mindig is azt mondtam, hogy ideális esetben az előkészítés olyan teljes körű, alapos és élvezetes, hogy amikor a gyermek először veszi kezébe a hegedűt és a vonót, tiszta hang szólal meg.

Szászné Réger Judit önéletrajz helyett inkább azokról a személyiségekről beszél, akik meghatározták hangszeres gondolkodásmódját. Elsőként emeli ki Rados Dezsőt, aki az anatómia eredményeit használta fel a gyakorlatban: a lapockából indított vonások, az innen elképzelt súlyérzet származtatható olvasatában e tudományból. Yehudi Menuhintól a

⁷ Dénes László, *Gondolatok a hegedűpedagógia kérdéseiről*, (Budapest: Tóth Aladár Alapítvány, 2005) 43.

hegedülés statikájáról tanult, s bár csak könyveken keresztül szerezte információit, mégis sikerült olyan jól megértenie azok mondanivalóját, hogy Menuhin a Hegedű ABC-hez írt ajánlásban üdvözli a rokon gondolatokat. Varga Tibornál a balkéz képzésének módját, a kromatikus ujjgyakorlatokat tartja igen hasznosnak. Végh Sándor is nagy hatással volt rá: a jobb kar vonóhúzásban játszott szerepéről tanult tőle, a felkarból induló rotációs mozgás eredményeképpen létrejövő kétféle helyzetről, a pronatióról és a supinatióról. Auer hegedűiskoláját is sokat tanulmányozta, és különösen értékesnek tartja annak első kötetét, melyben csak üres húrok felhasználásán keresztül ismerkedik meg a növendék számtalan ritmussal, karakterrel és különféle tempókkal is.

A Hegedű ABC anyagából Szászné a hangszeres játékok csoportját érzi igazán sajátjának. A tanítás során ő is alkalmazta a hangszer nélküli mozgáselőkészítő gyakorlatokat, azonban úgy érezte, hiányzik még egy összekötő láncszem a konkrét hegedüléssel. Az ötletet Kurtág György: Játékok című sorozatából merítette, és annak mintájára próbált olyan feladatokat kitalálni, melyben az összes technikai elemre utaló nagy mozgás szerepel. Ezáltal alapvető érzetekkel ismerkedhetnek meg a növendékek, az aprólékos kidolgozás korlátai nélkül; később pedig az *egészen* belül a részletek finomítására is lesz lehetőség.

A hegedűiskola előszóval kezdődik, mely németül, angolul és magyarul is olvasható. A kötet összes utasítása és magyarázata is háromnyelvű, csak a dalok szövege szerepel kizárólag magyar nyelven. Az első színes (kékes tónusú) rajzon egy hegedülő kisfiú kering egy holdon egy nagyobb bolygón ülő és éneklő, vegyes etnikumú csoport körül, mely rajz a sorozat egységes alapelvét jelképezi, azaz a nemzetközi gyerek- és népdalokra épülő kezdőtanítást. A képpel szemközti oldalon a hegedű és a vonó részeivel ismerkedhet meg az olvasó. Ezután először hangszer nélküli előkészítő játékok szerepelnek. Ezek jórészt megegyeznek a Parlandóban található gyakorlatokkal, logikai sorrendjük is azonos, csak mennyiségileg kevesebb, mint a folyóiratban. Majd fényképekkel illusztrált rész következik, amely a hegedű és a vonó tartását tanítja a gyerekeknek. Később hangszerrel, a hangszeren végrehajtandó játékokat ismerhetünk meg, melyekben pár hetes-hónapos tanulás után, kezdetleges formában, de időnként igen bonyolult technikai problémákkal is találkozhatnak a növendékek. A szerzők a játék gyermekeknek szóló megnevezése után, zárójelben, a tanárok számára meg is fogalmazzák a célzott későbbi feladatot: pl. ricochet, kromatikus mozgás. A hegedűjáték ABC-je című fejezetben jelenik meg először a kottakép. Itt — mint minden új elméleti fogalom bevezetésénél — részletes, színesen illusztrált, a gyerekekhez szóló magyarázatot találunk.

A későbbiekben is csak azokat a szakkifejezéseket, zenei eszközöket alkalmazzák a darabok, amelyek jelentésével tisztában vannak növendékek. A kötet végén pedig összefoglalóan, szótárszerűen is kigyűjtötték a szerzők a használt zenei szakkifejezéseket, angol és német megfelelőjükkel együtt.

I.2.2. Havas Kató és az Új Megközelítés

Havas Kató 1920-ban született Kolozsváron, az akkor még Magyarországhoz tartozó Erdélyben. Öt éves korában kezdett el hegedülni, és hét évesen már csodagyerekként tartották számon. Telmányi Emil segítségével 1929-ben ösztöndíjas felvételt nyert a budapesti Zeneakadémiára, Waldbauer Imre osztályába. Waldbauer nem csak kiváló tanár (Hubay-növendékként a Joachim-féle iskolához tartozott), hanem nagyszerű előadóművész is volt, és vonósnégyese, a Waldbauer-Kerpely kvartett primáriusaként a kortárs zene népszerűsítése, és számos mű ősbemutatója is fűződött nevéhez. A zenei nevelésen kívül Havas Kató családi felügyeletét is ő látta el, gyámként vigyázta növendékének felnőtté válását. Közös munkájuk 10 évig tartott: 1939-ben, a diploma megszerzésével Havas Kató befejezte a zeneakadémiai tanulmányait. Ezután a fokozódó háborús hangulat elől, valamint hegedüsi karrierjének építése érdekében az Egyesült Államokba utazott. A sikeres Carnegie Hall-beli bemutatkozás után az egész országot bejárta koncertjeivel. Ugyanebben az évben órákat is vett New Yorkban; tanára David Mendoza volt, akinek hatását elsősorban a bal kéz technikai feladatainak pontosabb megértésében látta.

A szépen felívelő pálya ellenére egyre kevésbé érezte jól magát Havas Kató: a lámpaláz, az önkritika és a hallgatók véleményének ellentmondásai, a zenész léttel járó elmagányosodás keserítették meg napjait. Visszavonulása végül teljesen hétköznapi okok miatt történt meg: férjhez ment, és gyerekei születtek. „Életemnek ez a nyugalmi korszaka jelentette mindezek ellenére, egész karrierem legfontosabb időszakát. Volt időm gondolkodni és választ találni azokra az égető kérdésekre, amelyek oly sok hegedüs életét megnehezítették.”⁸ — írta ezekre az évekre visszaemlékezve. 1960-ban az Egyesült Királyságba, Isle of Purbeck-be költözött családjával, és Havas Kató hamarosan Oxfordban, Dorsetban és Londonban is tanítani kezdett. Fő célkitűzése az volt, hogy a hozzá fordulókat segítse megszabadulni azoktól a fizikai és mentális gátaktól, amelyek felszabadult zenélésüket lehetetlenné tették.

⁸ Havas Kató, *Lámpaláz*, Ford. Forsman Zsuzsanna (magánkiadás, 2001) bevezető

Sikeres munkájának híre egyre szélesebb körben terjedt el. Tovább fokozta ismertségét, amikor 1960-ban Noel Hale egy sorozatot indított a *The Strad* magazinban a New Approach-ról, azaz az Új Megközelítésről, ahogy Havas nevezte el tanítási elvét.⁹ A cikkeket rendkívüli érdeklődéssel fogadták, és élénk vita kezdődött a bennük foglaltakról. Ezért a Bosworth kiadó felkérésére 1961-ben Havas Kató könyv alakjában is közzétette gondolatait *A New Approach to Violin Playing* címmel. Ezt további írások is követték: 1964-ben *The Twelve Lesson Course*, 1967-ben *The Violin and I*, ami önéletrajzi ihletésű, majd 1973-ban a *Stage Fright, Its Causes and Cures*¹⁰. Bár a Tizenkét órás kurzus részletes, lépésről lépésre haladó mű, kifejezetten iskolászerű, gazdag példaanyagot tartalmazó kiadványt nem készített Havas Kató. Amikor Jerome L. Landsman azzal az ötlettel kereste meg, hogy állítsanak össze egy csoportos oktatásra alkalmas, illetve a tanárképzésben is használható jegyzetet, örömmel vett részt a munkában; ennek eredménye lett a *Freedom to Play* című, 1981-ben megjelent kötet. A nyolcvanas-kilencvenes években Havas még három, a New Approach alapján működő iskola létrejöttében segédkezett: Chet Porcino 1985-ben *Flying Fiddles* címmel jelentette meg művét, Gloria Bakhshayesh két, egymásra épülő, munkafüzetből és tanári kézikönyvből álló sorozatának pedig *Dancing Bows* és *Ringing Strings* a címe. 1992-ben Havas Kató kiadott egy videokazettát is, „*A New Approach*” on the Causes and Cures of Physical Injuries in Violin and Viola Playing¹¹ címmel, melyen módszerét demonstrálja és magyarázza.

Az Új Megközelítés mára már az egész világon ismert. Havas Kató magas kora ellenére továbbra is tanít Oxfordban, és rendszeresen publikál. Korábban sokat utazott előadásaival, Budapesten is több alkalommal köszönthették. Hálás növendékei 1985-ben létrehoztak egy egyesületet, KHANA¹² néven, melynek tagjai a világ minden táján megtalálhatók, és akik szívesen nyújtanak információkat a módszerről. Havas Kató nevéhez fűződik az Oxfordban működő International Music Festival, a dorseti Purbeck Music Festival és a londoni Roehampton Music Festival alapítása is.

⁹ Murray Perkins, Marianne, *A Comparison of Violin Playing Techniques: Kato Havas, Paul Rolland, and Shinichi Suzuki*, (USA: ASTA, 1995) 18.

¹⁰ *The Violin and I* kivételével magyarul is hozzáférhetőek.

Havas Kató, *Tizenkét órás hegedűkurzus*, ford. Simkó-Várnagy Judit (magánkiadás, 2004)

Havas Kató, *A hegedűjáték új megközelítése*, ford. Simkó-Várnagy Judit (magánkiadás, 2002)

Havas Kató, *Lámpaláz*, Ford. Forsman Zsuzsanna (magánkiadás, 2001)

¹¹ Havas, Kató, *A Teaching Video: "A New Approach" on the Causes and Cures of Physical Injuries in Violin and Viola Playing*, (Cumbria: Lakeland Home Music, 1991)

¹² Kato Havas Association for the New Approach

Havas Kató 1992-ben az ASTA¹³ kitüntetését kapta meg a vonós pedagógia terén végzett kiemelkedő tevékenységéért, páratlan eredményei elismeréseképpen pedig 2002-ben az angol királynő a Brit Birodalom Érdemrendjét¹⁴ adományozta neki.

Havas Kató szerint a zenélés a játékos bensőjében születik meg, a bennünk lakó életerő megnyilvánulásaként. Ahhoz, hogy a muzsika a külvilág számára hallhatóvá legyen, a kiáramláshoz szabad utat kell biztosítani.¹⁵ Ennek feltétele, hogy az alapvető egyensúly-helyzetek érvényesüljenek a technikában, és a hegedűs teste fizikai, mentális és lelki feszültségektől mentes legyen. Havas a magyar cigányhegedűst állítja elének példának: könnyed, felszabadult játékok hatása alól senki se tudja kivonni magát. Sikerük okát abban látja, hogy az egyetlen helyes célt tűzik ki maguk elé: a hallgatójuk kellemesen érezze magát. A társadalom kötöttségeivel, a versenyszellemmel mit sem törődve, adni szeretnének. Ehhez „hangszerüket, legyen az hegedű, szaxofon, gitár vagy bármi más, csupán zenei elképzelésük és fizikai energiájuk közvetítésére használják.”¹⁶ Kodály Zoltán gondolatait követve kiemelkedő jelentőségűnek tartja Havas, hogy a darab hangszeres gyakorlását komoly elméleti előkészítés előzze meg. Miután a játékos információkat szerzett a zeneszerzőről, az alkotás létrejöttének körülményeiről, műfajáról, stílusáról, elsőként a mű löktetését kell megérezni.¹⁷ Majd a mérő tapsolása közben, abc-s nevekké végig kell énekelni a darabot. Miután a belső hallás már elég alaposan megismerte a darabot, a játzó mozdulatok előkészítése következik, először hangszer nélkül, mímeléssel. Miközben a térdek lazán rugóznak a löktetésre, a dallamot énekelve kell elképzelni, hogy mit csinálna mindeközben a vonó, illetve a bal kéz a fogólapon. Miután ezt is végig tudja feszültségektől mentesen képzelni a növendék, csak ekkor kapja kezébe a hegedűt, és próbálhatja meg a valóságban is megszólaltatni a művet.

A félelmet, és ezáltal hosszú távon lámpalázat okozó feszültségek közül fizikai eredetű a fa érintésével kapcsolatos rossz érzés. Az anyag keménységének és élettelenségének ellensúlyozására ismét a gondolatot hívja segítségül Havas Kató: Képzeljük azt, hogy a hegedű él! A gyerekeket egyenesen arra buzdítja, hogy adjanak nevet hangszerüknek. Egyébként pedig mindenki ölelje meg, simogassa a hegedűt, egészen addig, míg puhának és selymesnek tudja érezni a fogólapot. Az érzékelés egy másik területe, a látás is okozhat feszültségeket. Egyrészt a játék sok részletét nagyon közlelől

¹³ American String Teachers Association

¹⁴ Order of the British Empire (O.B.E.)

¹⁵ inside-outside playing

¹⁶ Havas Kató, *Lámpaláz*, Ford. Forsman Zsuzsanna (magánkiadás, 2001) 14.

¹⁷ Inner pulse

látjuk, és ez optikai csalódásokat okoz. Egy nagy fekvés-, vagy húrsíkváltás se igazán sok centiméterben kifejezve. Ha ezeket a távolságokat vizualizáljuk, objektívvá tesszük, sokat segíthet a jó közérzet megtalálásában. Másrészről amit a hegedülésből látunk, és ami valójában történik, az nagyon sokszor nem esik egybe. Például a szemünk csak az alkar mozgását figyelheti meg, miközben egészen a lapockáig terjedően a kar összes izma és ízülete részt vesz a vonóhúzásban. Ennek a problémának a megoldását a hegedülés összességének megértésében látja Havas. Ha a zenész tisztában van a teste és a hangszere alapvető egyensúlyi helyzeteivel, az okok és okozatok rendszerével, akkor már csak „hagynia kell megtörténni” a dolgokat.¹⁸

A mentális gátak közül talán legfontosabb a szavak hatalmát kiemelni. Havas szerint a rosszul megválasztott kifejezések feszültségeket okoznak, és hosszú távon megakadályozzák a felszabadult zenélést. A hegedűtartás és a vonófogás megnevezésekkel eleve valamilyen aktív részvételt, fizikai erő kifejtést sugallunk, ami ellentétes az egyensúlyokra épülő, szabad játékkal. Havas szerint ha a zenész azt hallja, hogy a vállöv természetes bölcsőjébe vagy fészkébe helyezze, és ott engedje nyugodni vagy pihenni a hegedűt, sokkal lazább állapotot eredményez. Ugyanígy, az ütés, kinyújtás, nyomás, ugrás, húzás helyett sokkal hatékonyabb a lendül, csúszik, nyílik, repül szavakat mondani, és a jelzők közül a laza, puha, gömbölyű, selymes is hasznos. Ha a tanár jól fogalmaz, az nem csak a technikai kérdésekben segít, hanem a lámpaláz legyőzésében is. A jó és a rossz szavakkal a megfelelni vágyást erősítjük a növendékekben, ami mentális feszültséget okoz. A hangos játék helyett inkább a meghallgatásra, odafigyelésre kellene felhívni a figyelmüket. És talán a legfontosabb: ha azt mondjuk, jól kell játszani, az erőltetett előadást eredményez, míg ha arról a hatalomról szólunk, amivel lehetővé válik, hogy az előadó adhasson a hallgatójának, a benne rejlő energiának szabad mozgást biztosítva szeretetet áramoltathasson a közönségnek, akkor sokkal felszabadultabb, élményt nyújtó zenélést várhatunk.

Ha az előadó konstruktívan, pozitívan áll a koncerthez, azaz nem megfelelni, hanem adni szeretne, a gátakat elhárította, azaz a műveket a lehető legtöbb szempontból megvizsgálta, a feszültségeket okozó pontokat kiszűrte, a darabot technikailag és memóriailag bebiztosította, akkor a koncerten saját maga helyett a zenére tud koncentrálni, és jó közérzettel, fantáziájának szabad utat biztosítva, örömmel játszhat.

¹⁸ Havas Kató, *A hegedűjáték új megközelítése*, ford. Simkó-Várnagy Judit (magánkiadás, 2002) 56.

I.2.3. Paul Rolland és az Action in String Playing

Paul Rolland 1911-ben született Budapesten, Reisman Pál néven. Hat éves volt, amikor édesapja meghalt. A családban egyetlen férfi maradt, egy hegedülni tudó nagybácsi, aki megajándékozta a gyermeket egy hangszerrel. Ez a hegedű sokáig csak játékszerként működött, bár a szép hangok előállítása is érdekelte a kislányt. 11 éves korában kezdett el komolyan zenét tanulni. Több sikertelen próbálkozás után találta meg a Fodor Zeneiskolában Rados Dezsőt, akit első igazi tanárának tartott. 18 éves korában teljesen előlről, az alapjaitól felépítették hegedülését, és ezzel a tudással 1933-ban bekerült a Zeneakadémiára, Waldbauer Imre osztályába. Kamarazenét Weiner Leónál tanult, akinél megismerkedett a brácsával is. 1937-ben, az Akadémia befejezése után a Budapest Symphony tagja lett, először hegedűsként, majd mint szólóbrácsás. A zenekar tagjaiból alakult Pro Ideale kvartettben is mélyhegedűsként szerepelt. A vonósnégyessel került ki 1938-ban Amerikába, ahol a Westminster School (Princeton, New Jersey) együttese lettek. A kétéves szerződés lejártakor úgy határoztak, nem működik tovább a csoport, és ekkor döntenie kellett Rollandnak: az előadói pályát szeretné folytatni, vagy inkább a tanítás irányába mozduljon el. Az utóbbi következett be: 1943-ban a Simpson College (Indianola, Iowa), majd a State University of Iowa (Iowa City, Iowa) tanára lett. Hamar szembesült az amerikai vonósoktatás rendkívül alacsony színvonalával, és elkezdte a később világhírt hozó módszerének megalapozását. 1945-ben a University of Illinois (Urbana, Illinois) tanszékvezetőjeként folytatta tovább pedagógiai tevékenységét. Itt működött egészen az 1978-ban, hirtelen bekövetkezett haláláig.

Az amerikai zeneoktatási helyzet megértéséhez tudnunk kell, hogy a XX. század első harmadában egyre szélesebb körben terjedt el az iskolai csoportos hangszertanítás. A legtöbb intézményben alapítottak zenekart is, és ezek fenntartásához szükségeltetett az instrumentális képzés. A harmincas évekre azonban a társadalmi változások hatására a vonósok helyét egyre inkább a fúvósok vették át, a *band* típusú együttesekkel. A világháborúból hazaérkező katonazenészek, a hangosfilm, a rádió és a fonográf fejlődése miatt munkájukat veszítő muzsikusok többnyire ebben a felállásban mozogtak otthonosan, és az iskolákban kapott állásokkal a munkanélküli-arányuk csökkenthető volt. Ráadásul a fúvósok könnyebben mozgathatóak, szélesebb körben szolgálták a közösség igényeit. Viszont csak a nagyobb iskolák tudtak két zenekarnyi diákot kiállítani, így a vonósok

egyre inkább háttérbe szorultak, ezzel párhuzamosan az oktatás minősége is romlott.¹⁹ Paul Rolland amint szembesült a problémával, azonnal munkához látott. Pedagógiai munkájában nagy segítséget kapott az ASTA-tól²⁰, melynek egyik alapító tagja volt. Természetesen a segítség kölcsönös volt, hiszen mint az American String Teacher című folyóirat főszerkesztője, illetve mint az ASTA elnöke, mindent megtett azért, hogy a tagok naprakészek lehessenek a vonóspedagógia területén: a legújabb irányzatok, a legjelesebb tanáregyeniségek bemutatásában, a témához kapcsolódó könyvek kiadásában, a látogatások szervezésében is aktívan közreműködött.

A legnagyobb vállalkozása egy kísérletsorozat volt, amelyet a U. S. Department of Health, Education and Welfare állami anyagi támogatása mellett folytatott, University of Illinois String Research Project címen. A kutatás céljaként egy kétéves vonósoktatási program fejlesztését és tesztelését jelölték meg.²¹ 1966. nyarán kezdődtek az első megbeszélések, és 1971. áprilisában készült el a befejező jegyzőkönyv. Az alaphipotézis az volt, hogy egy, a diákokat a túlzott feszültségektől mentessé tevő mozgástréningre épülő, szervezett hangszeroktatási program hosszú távon gyorsabb tanulást, és minden szempontból jobb játékot eredményez.²² Az igazolandó tételt Rolland a saját tanári munkássága mellett a University of Illinois Summer Youth Music Program keretében tartott *remedial class*²³-ok, és a széles körben végzett vonóspedagógiai, pszichológiai és fiziológiai kutatások megismerése közben szerzett tapasztalataira építette. A program célkitűzésében egy filmsorozat²⁴ és a hozzá kapcsolódó tanári kézikönyv készítése szerepelt a fő helyen, melyek segítségével a hegedűjáték alapelveit és mozgásait ismertetik, a tanításban felhasznált *action studies*-t bemutatják. Majd a résztvevő 22 helyi, és néhány más állambeli iskolában felméréseket végeztek, ezek eredményeit, valamint a gyerekcsoportokat szakértőknek bemutatták.

¹⁹ Hopkins, Michael: A Brief History of String Education in the United States (www.uvm.edu/~mhopkins/string)

²⁰ American String Teachers Association; a szervezet 1947-ben alakult, majd mintájukra Európában létrejött az ESTA, Ausztráliában az AUSTA, Új-Zélandon a STANZA, Dél-Afrikában a STRINGNET, illetve a STA szervezeteket tömörítő CISTA. A szervezetek hasonló célkitűzésekkel és felépítéssel működnek.

²¹ A kutatás hegedűvel zajlott, de az alapelvek más vonóshangszerekre is alkalmazhatók.

²² „The central issue of the Project under test was the hypothesis that movement training, designed to free the student from excessive tensions, can be introduced within an organized plan of string instruction, and that such a plan, in the long run, will result in faster learning and better playing in all facets of introduction.” Rolland, Paul közr., *Development and Trial of a Two Year Program of String Instruction. Final Report*, (Urbana: University of Illinois, 1971) vii

²³ Javító tanítással foglalkozó csoport

²⁴ Az elkészült sorozat 17 filmből áll. Az első részben egy általános bemutatót láthatunk, melyben a program alapelveit ismerteti Rolland, a közreműködő gyerekek a program számára készült műveket játsszák. A 2-16. fejezetekben egy-egy alapproblémára világítanak rá, az utolsó film pedig egy *remedial class*-t mutat be, a nyolc nap előtti és utáni állapot összehasonlításával, és az eredményhez vezető gyakorlatok bemutatásával.

Munka közben természetesen több ponton történtek változások. Eredetileg ezt a mozgásprogramot kiegészítőnek szánták bármely meglévő hangszeriskola anyaga mellé. De később az egyes pontok gyakoroltatására Paul Rolland és Stanley Fletcher²⁵ kis darabokat komponált, és egy zeneszerzői pályázatot is kiírtak, melynek célja az volt, hogy a kezdők által is játszható kortárszenei irodalom bővüljön; valamint a Margaret Farish által irányított program nyertes alkotásait²⁶ is jó haszonnal alkalmazták. A résztvevő tanárok a kísérlet végi összegzéskor elmondták, hogy ezekkel a művekkel teljessé vált a módszer, és csak ezek alapján, más iskola felhasználása nélkül tanítottak. Szintén munka közben derült ki, hogy hasznos volna egy falitábla készítése is, mely vizuális segédeszköz az *action studies* vázlatait tartalmazza. Négy hanglemezt is felvettek, melyet csak a program színesítésére terveztek, de a tanárok sűrűn használták, mert időt tudtak általuk megtakarítani az új darabok tanításánál. Végül a két év időtartamára készítettek egy órarendet is, melyben egy javasolt tanítási sorrendet adtak meg, jelezve, melyik filmben található az adott elemre vonatkozó magyarázat; illetve egy másik fejezetben pedig az egyes technikai részletek fejlesztésének sorrendjét írták le, utalva arra, melyik egységben található az előző tantervben. Ezt az összeállítást a javító-tanításkor lehet használni, hiszen a célzott problémára vonatkozó összes gyakorlat egy helyen, a megfelelő sorrendben szerepel.

A kísérlet eredménye felülmúlta a várakozásokat. A diákok haladása jelentős volt, a közreműködő tanárok saját tanításuk fejlődéséről, motivációjuk növekedéséről számoltak be, és a tanárképzéssel foglalkozó intézmények is élénken érdeklődtek. Rolland gondolatai közül számos mára széles körben elfogadottá vált, gyakorlatait — bár sokszor anélkül, hogy ismernék megalkotóját — használják. Halála után munkáját The Rolland Research Associates folytatta Arizonában.

Rolland mindkét már említett tanára, Rados Dezső és Waldbauer Imre is ismerte Steinhausen 1902-ben, *Die Physiologie der Bogenführung*²⁷ címmel megjelent munkáját. Itt jelenik meg először írásban, hogy az alkar forgató mozgásai (pronatio és supinatio), mellyel a vonó nyomását növelni vagy csökkenteni lehet, mennyire döntő hatásúak a hangképzésre. A könyv másik fontos gondolata, hogy a hegedűs mozdulatokban a felkar mozgásainak sokkal fontosabb szerepet kellene játszaniuk, míg a csukló, a kéz és az ujjak

²⁵ Rolland, Paul, *Tunes and Exercises for the String Player* (Boosey & Hawkes); Fletcher, Stanley, *New Tunes for Strings I-II.* (Boosey & Hawkes, 1971-72)

²⁶ Shapey, Ralph, Shifrin, Seymour, Shulman, Alan, Wernick, Richard, *New Directions for Strings* Farish, Margaret, szerk. (Theodore Presser Co., 1972)

²⁷ Steinhausen, F. A. dr., *Die Physiologie der Bogenführung.* (Leipzig: Breitkopf & Hartel, 1902-3)

viszonylagosan passzívak. A két tanárban további közös vonás, hogy mindketten fontosnak tartották a laza játékot, és a helyes mozgások megtanítását. Waldbauer méltatásakor megemlíti Rolland, hogy egy ösztönös *Gestalt*-megközelítéssel is bírt, ami azt jelentette, hogy tanítás közben a maguk teljességében szemlélte a diákjait; nem csak a technika, a zenei kifejezés, hanem az ezekhez kapcsolódó viselkedésük, kényelmük egyaránt fontosak voltak számára. Továbbá tanítása analitikus volt, és széles körből hozott példákkal (művészet, irodalom, sport, gépek, pszichológia) illusztrálta elemzéseit. Rollandra nagy hatással volt Waldbauer tanításának lényege: „establishing good tone production through correct motion patterns”.²⁸

Rolland nem érezte szükségesnek, hogy módszeréhez filozófiát fogalmazzon meg. Egy kulcsszava volt, a természetesség. A cél a szép hangok létrehozása, és ennek feltételének a test összes mozdulatának egyensúlyát, és statikus feszültségektől mentes állapotát tartotta. A hagyományos hegedűtanítás hibájaként rótt fel, hogy az ujjak, a kéz és a kar munkáját részleteiben elemzi, viszont a köztük levő egészen finom kapcsolatokat figyelmen kívül hagyja. Rolland tudatosan vallotta a *Gestalt*-megközelítést, amikor kijelentette, hogy a megfelelő mozdulat csak a test és részeinek természetes és összehangolt munkája eredményeként jöhet létre, ami által az *egész* többé válik, mint a *részek* összege. A sportolók, táncosok már akkoriban is felhasználták ezt a tudományosan alátámasztott elvet, Paul Rolland pedig a kísérletsorozattal szerette volna igazolni, hogy a zenében is alkalmazható, hiszen itt is pontos időzítésre, koordinációra és ritmikus reakciókra van szükség. Ugyanúgy, ahogy pl. egy golfozó gondosan elemzi, mit kell tennie az ütés előtt és után ahhoz, hogy a legmegfelelőbbben továbbítsa a labdát, ugyanúgy a hegedűsnek is, akár egyetlen hang eljátszásakor is pontosan tudnia kellene, milyen érzetek vannak a testében, és hogyan kell előkészítenie és befejeznie azt az eseményt az ideális eredmény értékében.

Az emberi test megbonthatatlan egységben való működésével kapcsolatban Rolland gyakran hivatkozott Frederick Matthias Alexander, az Alexander-technika megalkotójának munkásságára. Az ausztrál származású Shakespeare-színész pályájának egy pontján, előzmények és orvosilag diagnosztizálható betegségek nélkül, minden előadás végére elvesztette a hangját. Miután semmilyen kezelés nem hozott javulást állapotában, elkezdte tükrökben megfigyelni beszédét és mindennapos tevékenységeit. Azt tapasztalta, hogy mozdulatai tele voltak feszültségekkel, amelyek azonban önmagukban nem okoztak

²⁸ „Jó hangképzés létrehozása a helyes mozgásokon keresztül” Murray Perkins, Marianne, *A Comparison of Violin Playing Techniques: Kato Havas, Paul Rolland, and Shinichi Suzuki*, (USA: ASTA, 1995) 27.

funkcióvesztést. Majd megkereste, mi lenne a természetes, ezáltal helyes végrehajtása ezeknek az olyan egyszerű dolgoknak, mint állás, leülés, felállás vagy járás. Miután testét már jó módon használta, megszűntek hangképzési problémái is. Saját tapasztalatait aztán szerette volna továbbadni embertársainak is, ezért kidolgozta az Alexander-technikát. Ennek egyik legfőbb célja: „a test használatának újratanulása oly módon, hogy pszichofizikai egyensúlyunk helyreálljon.”²⁹ A test tudatos használata minden szinten több tudatossághoz vezet, nyíltabb gondolkodást is eredményez, ami által jó érzés tölti el az embereket, sokkal harmonikusabbá válnak, és ez segít még tovább csökkenteni a bennük rejlő feszültséget.³⁰ Ami a zenetanításban különösen gondos odafigyelést kíván, azt a következő, Rolland által több helyen is idézett mondat világítja meg: „... the parts of the human organism are knit so closely into a unity that any attempt to make a fundamental change in the working of a part is bound to alter the use and adjustment of the whole.”³¹

A kísérletsorozat előkészítési szakaszában Paul Rolland felkeresett több neves intézményt, híres pedagógusokat. Külföldi konzervatóriumokban is járt, ezek közül kiemelte az Izraelben (1961), Törökországban (1961), Ausztriában (1962) és Jugoszláviában (1963, 1974) tett látogatásait. Az ASTA és a MENC³² 1964-ben, Philadelphiában rendezett közös konferenciáján találkozott először Paul Rolland Shinichi Suzukival. Rolland ekkor felkérte Suzukit, hogy foglalkozzon amerikai gyerekekkel és mamáikkal, majd az ezen találkozásokon készült felvételekből egy filmet szerkesztettek, Suzuki Teaches American Students and Their Mothers (1965) címmel. Ez az időszak kiváló alkalmat nyújtott, hogy kölcsönösen megismerjék egymás tanítási módszerét. Suzuki élénk érdeklődést mutatott Rolland technika-tanítása iránt, különösen a könyvek használatára vonatkozó tanácsait tartotta kiemelkedőnek. Rolland Suzuki (vagy egy amerikai követője, Kendall) ötletéből fejlesztette ki a Szabadságszobor-játékot, és hasznosította saját módszerében az állandó ismétlést és a hallás alapján tanítást is. Amikor megkérték, foglalja össze a két módszer közti különbséget, Rolland elmondta, hogy az alapvető céljaik másak: Suzuki Froebel filozófiáját szeretné kivetíteni a hegedűtanításra,

²⁹ Brennan, Richard, *Az Alexander-módszer alapjai*, ford. Tóti András (Budapest: Édesvíz Kiadó, 2001) 46.

³⁰ Ibid. 127.

³¹ „... az emberi szervezet különböző részei olyan szorosan egyetlen egységbe kötöttek, hogy valamely rész munkájának alapvető megváltoztatására tett bármilyen kísérlet elkerülhetetlenül magával vonja az egész használatának és beállításának változását is.” Alexander, Frederick Matthias, *The Use of the Self: Its Conscious Direction in Relation to Diagnosis, Functioning and the Control of Reaction* (New York: E. P. Dutton and Co., Inc., 1932) Idézi: Murray Perkins, Marianne, *A Comparison of Violin Playing Techniques: Kato Havas, Paul Rolland, and Shinichi Suzuki*, (USA: ASTA, 1995) 33.

³² Music Educators National Conference

míg saját törekvése a test tudatosságának kiépítése és a szenzoros inger felhasználása az oktatásban.³³

1966-ban Rolland meglátogatta Angliában Havas Katót, és felkérte egy film elkészítésére, mely tanítását mutatja be, és a kutatás anyagába is bekerült volna. Élénk érdeklődése közös múltjuknak köszönhető, hiszen mindketten Waldbauer-növendékek voltak a Zeneakadémián, részben azonos időszakban. Ráadásul Havas hasonló elveket hirdetett, és sikeres pedagógusnak is számított. A leforgatott anyag és a személyes benyomások elemzése után azonban lemondott Havas programba való bevonásáról. A Final Report-ban így írt erről:

The Project Director [Rolland] concluded that what was seen and heard reaffirmed the principles pursued in the Project. The principles were not original but were effectively presented, although sometimes misunderstood by Miss Havas. Much of her success is due to her personality, enthusiasm, and ability to gain the confidence of her pupils.³⁴

1966-ban Budapestre látogatott Rolland, hogy cigányzenészeket vizsgáljon, ők hogyan tanítják a hegedülést. Kíváncsi volt, hogyan lehet a rájuk jellemző tiszta intonációt, szép hangot és virtuóz technikát csupán utánzással, a kottaolvasás ismerete nélkül generációról generációra ilyen sikeresen továbbadni. Meglepetten tapasztalta, hogy egy sajátos iskolát hoztak létre, ahol csak erre a stílusra tanítják a gyerekeket. Ez az iskola a mai Talentum Zeneművészeti Szakközépiskola elődje volt. Természetesen zeneelméletet is tanulnak itt a diákok, de az együttesben előadandó műveket kivétel nélkül a hagyományos módon, előjáték után jegyzik meg. Rolland a Final Report-ban egyértelműen pozitívan így nyilatkozott:

It provides the right type of program for children who have talent in one field and weakness in others. All students seemed to enjoy the school and the program offered to them.³⁵

³³ Murray Perkins, Marianne, *A Comparison of Violin Playing Techniques: Kato Havas, Paul Rolland, and Shinichi Suzuki*, (USA: ASTA, 1995) 28-29.

³⁴ „A programigazgató arra a következtetésre jutott, hogy a látottak és hallottak megerősítik a program törekvéseit. Az elvek nem eredetiek, de eredményesen bemutatottak, jóllehet, néhány alkalommal Miss Havas félreértette őket. [Havas] Sikere nagyrészt személyiségének, lelkesedésének és diákjait megnyerő képességének köszönhetőek.” Rolland, Paul közr., *Development and Trial of a Two Year Program of String Instruction. Final Report*, (Urbana: University of Illinois, 1971) 36.

³⁵ „[Az iskola] A megfelelő tantervet nyújtja azoknak a gyerekeknek, akik tehetségesek egyes területeken, de gyengék másokon. Az összes diákról úgy tűnt, hogy élvezzi az iskolát és az ott felajánlott programot.” Rolland, Paul közr., *Development and Trial of a Two Year Program of String Instruction. Final Report*, (Urbana: University of Illinois, 1971) 40.

A pszichológiai kísérletek eredményeinek felhasználását több alkalommal is megtalálhatjuk pedagógiájában. A tanulást *egész-rész-egész* szerkezetben tartotta igazán hatékonyak. Ahhoz, hogy egy mozgást végre tudjunk hajtani, nagyon fontos, hogy pontos képünk legyen róla, melyet magyarázat és vizuális bemutatás alapján kapunk. Új elem elsajátításakor, vagy szükség esetén ki kell emelni a még nem megfelelően működő részletet, de annak tisztázása után a teljes mozdulatot kell tökéletesíteni, gyakorlással és sok ismétléssel, míg a tudat irányítása nélkül is működőképessé nem válik. Morehouse és Cooper kineziológia könyvében olvashatjuk, hogy a mozgásokat nagyjából ugyanabban a sebességben kell tanulni és ismételni, mint amiben később alkalmazni kell³⁶, ezért Rolland szembeszáll a szokással, mely szerint mindent lassan kell gyakoroltatni. Morehouse egy másik könyvében arról ír szerzőtársával, hogy sokkal kevesebb energiát kell befektetni egy mozgásban levő tárgy mozgásirányának megváltoztatásához, mintha megállítanánk, és az új irányba indítanánk el.³⁷ Ezt a vonóváltás, a fekvésváltás tanulásakor, és a szünetekben való viselkedés kialakításakor is hasznos figyelembe venni. Az ehhez szükséges görbe ívű vonómozdulatokról, kis testmozgásokról számtalanszor olvashatunk Rollandnál. Ha túl kevés izom vesz részt egy mozgás létrehozásában, a passzív testrészek könnyen feszessé, merevvé válnak. A test kisebb korrigáló mozdulatai megelőzik ezt a káros feszültséget. A test minél nagyobb arányú részvételének szükségességét igazolja Morehouse és Miller következő megállapítása is:

...the greater the number of [synergic] muscles engaged in a movement, the more accurate and graceful is the movement. The more complete the relaxation of antagonistic muscles, the more rapid and powerful is the movement.³⁸

A hegedűtanításban ritkán esik szó a tevékenység élettani alapjairól. Egy magyar szerzőpáros, Szende Ottó és Nemessúri Mihály 1965-ben kiadott könyve részletesen, de laikusok számára is érthető módon magyarázza el, milyen folyamatok játszódnak le

³⁶ „The speed at which a skill is first practised should be approximately that of the speed at which it is to be used later.” Morehouse, L.E., Cooper, J.M., *Kinesology*, (St. Louis: C. V. Mosby Co., 1950) 214. Idézi: Rolland, Paul közr., *Development and Trial of a Two Year Program of String Instruction. Final Report*, (Urbana: University of Illinois, 1971) 19.

³⁷ „Less power is necessary to change the direction of a moving object if the object is kept moving than if the object is brought to a stop before it is moved in the new direction.” Morehouse, L. E., Miller, A. T. Jr., *Physiology of Exercise*, (St. Louis: C. V. Mosby Co., 1959) 79. Idézi: Rolland, Paul közr., *Development and Trial of a Two Year Program of String Instruction. Final Report*, (Urbana: University of Illinois, 1971) 21-22.

³⁸ „Minél nagyobb a mozgásban részt vevő [együttműködő] izmok száma, annál pontosabb és könnyedebb lesz a mozdulat. Minél teljesebb az ellenható izmok relaxációja, annál gyorsabb és erőteljesebb a mozdulat.” Morehouse, L. E., Miller, A. T. Jr., *Physiology of Exercise*, (St. Louis: C. V. Mosby Co., 1959) 80. Idézi: Rolland, Paul közr., *Development and Trial of a Two Year Program of String Instruction. Final Report*, (Urbana: University of Illinois, 1971) 3.

szervezetünkben hangszerjáték közben. Az izmok koordinációjáról szóló fejezetben olvashatunk az előző idézet megértéséhez segítő sorokat. Egy-egy mozgás során az izmok négy csoportra oszlanak: az agonisták, amelyek a közvetlen előidézői a mozgásnak, összehúzódnak irányba megegyezik a mozgásával. Az antagonisták a mozgásiránnyal ellentétes húzásirányúak, a feladatuk a mozgás fékezése, pontos szabályozása. A szinergisták az agonistákkal együttműködő, a végrehajtást segítő izmok csoportja. Végül a fixátorok a test többi izmát rögzítik, ezáltal stabilitást biztosítanak a mozgás alatt. Természetesen ezek a feladatok állandóan változnak, így minden izom minden szerepkörben részt vehet.³⁹ Ebből következően Morehouse és Miller mondatában az antagonisták ellazult állapota nem passzivitást jelent, hanem egy másfajta viselkedést. A hegedűtanításkor ilyen szerepkör-változás történik minden egyes vonóváltáskor, és az agonista és antagonista izomcsoport azonos módon való használatát kell megelőznünk, különben a karban felesleges és káros gátló feszültség keletkezik. Paul Rolland ismerte Szende Ottó és Nemessúri Mihály könyvét, és nagyon elismerően nyilatkozott róla.

I.2.4. Shinichi Suzuki és az Anyanyelvi Megközelítés

Shinichi Suzuki 1898-ban született Nagoyaban, Japánban. Édesapja hangszerész volt, egy tradicionális japán hangszer, a shamisen készítésével foglalkozott. 1930-ban gyárat alapított, ahol már hegedűt, gitárt és mandolint is építettek, később ugyaninnen kerültek ki a 1/16-os hangszerek fia kis növendékeinek, majd brácsával, csellóval és bőgővel is bővült a kínálat. Shinichi 17 éves korában, Mischa Elman egy gramofonlemezének hatására határozta el, hogy hegedülni szeretne, és életét a zenének szenteli.⁴⁰ Ando Ko-nál kezdte tanulmányait Tokióban, aki korábban Joachim növendéke volt. 1920-ban engedélyt kapott édesapjától, hogy Európába utazzon, ahol rövid keresgélés után Karl Klinger tanítványa lett Berlinben. A nyolc együtt töltött esztendő első felét a tradicionális irodalom (etüdök, skálák, szonáták, koncertek) tanulmányozására fordították, a második négy évben pedig kamarazenével foglalkoztak. Suzuki később így összegezte a Klingernél szerzett tapasztalatait: „What he taught me was not so much technique as the real essence of

³⁹ Szende Ottó, Nemessúri Mihály, *A hegedűjáték élettani alapjai*, (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1965) 25-26.

⁴⁰ Murray Perkins, Marianne, *A Comparison of Violin Playing Techniques: Kato Havas, Paul Rolland, and Shinichi Suzuki*, (USA: ASTA, 1995) 42.

music.”⁴¹ Jóllehet, a játszott gyakorlatokról sem volt túl jó véleménye („boring and uninteresting”), és a régi stílusú mester-tanítvány módszert is elavultnak találta, a stimuláló beszélgetések tanárával döntően befolyásolták gondolkodását. Ezen alkalmakkor a zenén kívül szó esett általában a művészetekről, kultúráról, filozófiáról és vallásról is. Berlin további nyeresége, hogy olyan nagy művészek játékát hallhatta élőben, mint Fritz Kreisler vagy Mischa Elman. Mindkettőjükben (mint minden számára fontos előadóban) a sajátos, csak rájuk jellemző hang fogta meg Suzukit. Kreisler esetében a vonóhúzás helyében gondolta a csoda titkát, tanításában ezért az ideálisnak tartott utat „The Kreisler Highway”-nek nevezte el. Elman esetében a jobb hüvelykujj használatának módját érezte döntő jelentőségűnek, a „Pan-da” technika alapjait innen származtathatjuk.

Berlin magánéleti változást is hozott, ugyanis feleségül vett egy német lányt, és 1929-ben együtt tértek vissza Japánba. Hazaérkezése után három bátyjával vonósnégyest alapított, és anyagi kényszerből tanítani is elkezdett. A 30-as évektől érlelődtek benne metódusának alapjai, azonban gyakorlati megvalósításának csak a II. világháború befejeződése után tudott nekilátni. Az elért eredmények ellenére a sikert csak az Egyesült Államokban 1964-ben tett látogatása és bemutatói hozták meg. Azóta szinte az egész világon elterjedt a módszer, és töretlen népszerűségnek örvend; alkalmazási köre pedig tovább bővült, a vonós hangszereken kívül zongorára, gitárra, fuvolára és hárfára is kidolgozták. Suzuki méltatásakor nem feledkezhetünk meg egyéb tevékenységeiről sem. Zenei vonatkozásban fontos megemlíteni, hogy Japánba való hazatérése után megalapította a Tokyo String Orchestra-t, amely együttes karmestereként sokat tett a barokk népszerűsítéséért hazájában. Másfelől pedig legalább ugyanolyan hangsúllyal hivatkoznak tágabb értelemben vett nevelői és humanitáriusi működésére is, mint a hegedűiskola alapítására. Életének 100. évében, 1998-ban hunyt el, matsumotoi otthonában.

„Man is the son of his environment”⁴² — így foglalta össze filozófiájának alapját Suzuki. 1933-ban revelációként érte a felismerés: minden gyerek megtanulja az anyanyelvét. Több ezer szó, bonyolult nyelvtani szerkezetek, a helyi dialektusok árnyalatainak elsajátítása sem okoz gondot nekik, és 5-6 éves korukra folyékonyan beszélnek. Ez a hatalmas teljesítmény azonban a felnőttek számára természetes, senkinek se jutott még eszébe, hogy anyanyelve elsajátításáért bárkit tehetségesnek nevezzen.

⁴¹ „Amit ő tanított nekem, az nem annyira technika volt, mint inkább maga a zene lényege.” Suzuki, Shinichi, *Nurtured By Love* 2. ed. (Smithtown, New York: Exposition Press, 1969) 85. Idézi: Murray Perkins, Marianne, *A Comparison of Violin Playing Techniques: Kato Havas, Paul Rolland, and Shinichi Suzuki*, (USA: ASTA, 1995) 36., 39.

⁴² „Az ember környezete gyermeke” Suzuki, Shinichi, *Ability Development from Age Zero*, angolra ford. Nagata, Mary Louise (Suzuki Method International, Summy-Birchard Inc., 1981) 33.

Suzukit további elmélkedésre készítette a gondolat, hogy ha ilyen fiatal korban, ilyen könnyedén és eredményesen lehet tanulni, akkor egy nagyon hatékony módszer lehet a háttérben, és meg kellene próbálni a nevelés más területein is ennek alkalmazását. Ebből a gondolatból született a „Mother-tongue Approach”, az anyanyelvi megközelítés. Suzuki szerint minden gyermek nemes lélekkel születik, és azzá válik, amivé a legfogékonyabb éveiben őt érő környezeti hatások teszik. Tagadja, hogy velünk született különböző tehetségek léteznének, egyetlen magunkkal hozott adottságot ismer el: a túlélés ösztönét, azaz a környezethez való fizikai és szellemi alkalmazkodást, a tanulásra való képességet. Hogy milyen a csecsemőt körbevevő világ, mik lesznek a befolyásoló tényezők, az már a szülők felelőssége; közülük is elsősorban az anyáé, aki a legtöbb időt tölti a babával.

A tanulás elvét 6 pontban foglalta össze Suzuki:

1. Befogadás: A gyerekeket beszélő felnőttek veszik körül, akik a maga teljességében használják az anyanyelvet, függetlenül attól, hogy a kicsik mennyit értenek meg belőle.
2. Utánzás: Idővel megpróbálják visszaadni a hallott szavakat, elsősorban természetesen a legtöbbet előforduló, kifejezetten nekik címzett egyszerű hangsoportokat, mint pl. mama, papa, baba.
3. Bátorítás: Ezért dicséretet kapnak, és a szülők további biztatását.
4. Ismétlés: A szerető család sose unja meg hallgatni a gyerekeket, akik így sokszor gyakorolják ugyanazt a szót.
5. Bővülés: Újabb és nehezebb szavakkal is kísérleteznek a kicsik, a már elsajátított kifejezésekkel párhuzamosan.
6. Haladás, finomodás: Szókincsük egyre bővül, kiejtésük pontosodik, és fokozatosan a nyelvtan szabályaihoz is alkalmazkodni kezdenek.⁴³

Suzuki a II. világháború befejeződésekor Matsumotoba költözött, és megalapította első intézményét, Yoji Kyoiku Doshikai⁴⁴ néven. Sikerült egy általános iskolát is meggyőznie, és egy 40 fős osztályában próbálhatta meg először ezzel az új megközelítéssel tanítani a gyerekeket, eredményesen. Majd egy óvodaszerű intézetet hozott létre (Saino Kyoiku Yoji Ganken⁴⁵), mely a mai napig is működik. Ide 3-5 éves gyerekek jártak, és testgyakorlással, számolással, írással, festéssel foglalkoztak, verseket memorizáltak,

⁴³ Szende Ottó, „Az iskoláskor előtti hangszeroktatás didaktikája és metodikája”, *Parlando* 22/1 (1980. január) 9-17.

⁴⁴ Group for Child Education, azaz Csoport a gyermekek neveléséért

⁴⁵ Intézmény a gyermekek tehetség-neveléséért

keveset olvasni is tanultak, angolul is beszéltek egy kicsit, és az első hangszeres kísérletek is itt zajlottak. 1950-ben nyílt meg az az iskola, ahol később a hegedűtanítás folyt, ennek neve Saino Kyoiku Kenkyu-kai⁴⁶. A felsorolásból is látszik, hogy a zene nem volt központi szereplője az új módszernek, egyik intézmény nevében sem találkozunk a *zenei*, vagy a *hegedű* szavakkal. Suzuki szeme előtt egy új, civilizált társadalom képe lebegett, ahol az emberek gondolnak a másokra is, szeretettel viseltetnek egymás iránt, mindenki öröme munkálkodnak és képesek élvezni az életet. Ennek eléréséhez tartotta kulcsfontosságúnak a gyerekek nevelését, hogy megértő, szerető szívű felnőttekké válhassanak. A zenét csak mint eszközt használta, mert egyrészt gazdag érzelmeket kapunk általa, másrészt pedig megtapasztalható, hogy a rendszeres munka meghozza gyümölcsét, a feladatok megoldhatóak. Ezen célok eléréséhez pedig a lehető legkorábban, a legjobb környezetben, a legalkalmasabb módszerrel, sok gyakorlással és a legjobb tanárokkal kell munkához látni. A maga korában ez egy korszakalkotó gondolat volt, akkoriban még nem ismerték fel a korai nevelés jelentőségét.

Az anyanyelvi megközelítés zenei alkalmazásakor a beszélő felnőttek teremtette nyelvi környezetet hangzó muzsikával helyettesíthetjük be. Az a csecsemő, aki születésétől kezdve nap mint nap, rendszeresen hall egy darabot, öt hónapos korára határozottan felismeri már azt. Ahogy a szavakat tudattalanul issza magába, ugyanúgy a zene is megmarad emlékezetében. A művészi felvételek állandó hallgatása egyébként Suzuki módszerének egyik legfontosabb tevékenysége marad az egész tanulási időszakban. Idővel emellett az iskola darabjai is a naponta megszólaló művek közé kerülnek, a mester előadásában készült lemezekről. A további vonzás létrehozása érdekében a gyermek 2-3 éves kora körül az édesanya elkezd hegedülni tanulni. Ezáltal a kicsit újabb hatások érik: az eddig csak lemezről ismert műveket élő személyektől is meghallgathatja, az órán a tanártól és a kortársaitól is, otthon pedig a gyakorló mamájától. A hangok élménye és a közösség is fontos szerepet játszanak abban, hogy vágy ébredjen a gyerekekben a zenetanulás iránt, és így a saját döntésük alapján irathassák be őket szüleik hangszeres órákra. Ha létrejön ez a pozitív hozzáállás, akkor jó esély van rá, hogy a napi rendszeres hegedűjáték örömteli tevékenységgé váljon.

A tanulás utánzással történik. Először egy játékhangszert kap a kicsi, amit ugyanúgy gondoznia kell, mint később a valódit. Majd — ha már érzi a felelősségét — kisméretű hegedűjén megkezdheti a tényleges tanulást. A bátorítást elsősorban a

⁴⁶ Képességfejlesztést kutató társaság

családjától kapja, erre javasolta Suzuki, hogy vasárnap délutánonként az édesapának tartsanak otthon házikoncertet. A kapott elismerés további gyakorlásra ösztönzi a gyerekeket. A módszer másik fontos alappillére az állandó ismétlés. Amikor ismeretlen mű feldolgozásához kezdenek, a már megtanult darabokat legfeljebb csak átmenetileg pihentetik, újból és újból visszatérnek mindenre, ahogyan a már megismert szavakat is állandóan használatban tartjuk bővülő nyelvismeretünk során. A régi darabokat új problémák felmerülésekor is jól lehet hasznosítani. A már megtanult hangok ritmusvariációival vonásokat, transzponálásával pedig a fekvésjátékot gyakorolhatják. További sikerélményt nyújt, amikor egy mű ismétlésekor megtapasztalják a gyerekek, hogy mennyit fejlődtek; a sokkal folyékonyabb, kifejezőbb előadás igazolja a gyakorlásra fordított idő eredményességét. A nagy anyagmennyiség a memória edzését is szolgálja. Suzuki fiatalkorában tanulmányozta a zen buddhizmust, amely hangsúlyozza az emlékezet fontosságát. „With memory as the basis, he [man] has experiences, and because of experience, he can reason.”⁴⁷ A hegedűiskola negyedik kötetéig egyáltalán nem is ismerkednek meg a gyerekek a kottaolvasással, mindent hallás útján tanulnak, és fejből gyakorolnak. A memória fejlesztésén kívül az anyanyelvi megközelítés is ezt sugallta Suzukinak, mert ott is csak akkor kezdünk el írással-olvasással foglalkozni, amikor már tudunk beszélni.

A módszer talán legtöbbek által ismert része, amikor sok gyermek áll egyszerre a színpadon, és közösen muzsikálnak. Ezáltal válik lehetségessé, hogy a növendékek ugyanazt a repertoárt tanulják. A füzetekben szinte kizárólag előadási darabok szerepelnek, skálák, etüdök alig. Amint egy kezdő el tudja játszani az alpművek egyikét, máris beállhat a nagyok közé, ez óriási inspirációt ad a gyakorláshoz. Megjelentek olyan kották is, amelyek kíséreteket tartalmaznak a tananyaghoz. Ezek időnként sokkal könnyebbek, mint a főszólam, ilyenkor a még csak üres húrt húzni tudó kicsik ezt játsszák; máskor pedig nehezebbek, ebben az esetben pedig a haladó növendékek számára jelentenek plusz feladatot. Miután azonos irodalmat tanulnak, és minden folyamatosan a napi gyakorlat részét képezi, ezért a világ különböző pontjain élő gyerekek is viszonylag kevés próbával ki tudnak állni együtt koncertezni.

A módszerhez tartozó első kották 1955-ben jelentek meg nyomtatásban. A teljes hegedűiskola 10 kötetet foglal magában. A repertoár előadási darabokból áll, a

⁴⁷ „A memória az alapja, hogy az embernek tapasztalatai legyenek, és a tapasztalatai miatt gondolkodhat.”
Idézi: Murray Perkins, Marianne, *A Comparison of Violin Playing Techniques: Kato Havas, Paul Rolland, and Shinichi Suzuki*, (USA: ASTA, 1995) 47.

hagyományos etűdalapú tanítás hiányzik a metódusból. A felmerülő technikai problémákat az adott műrészelethez kapcsolódó apró gyakorlatokban ismerik meg és gyakorolják ki a gyerekek. Ezeknek kis százaléka megtalálható a kötetekben is, de teljeskörű megismerésükhöz a tanárképző kurzusok elvégzése szükséges.

A füzetek elején rövid összefoglalást kapunk a tanításkor feltétlenül figyelembe veendő szempontokról. Ezek között is megtaláljuk a kapcsolódó felvételek mindennapos hallgatásának kívánságát; a gyors haladás és a zenei érzékenység fejlődésének kulcsát látta ebben Suzuki. A másik kiemelt jelentőségű feladat a hangképzés gondos fejlesztése. Az énektanításból kölcsönvett kifejezés — tonalization — gyakran szerepel az apró gyakorlatok fölött a kottában. „Tone is the expression of the living soul and the life-force.”⁴⁸ — vallotta Suzuki. A törekvés mögött két indok húzódott meg: egyrészt a benső hang, és ezáltal a lélek megnyilvánulásának tartotta a zenei hangot, másrészt ennek minőségére való igény az egyéni jellemet is fejleszti. Nagy példaképének tekintette ebből a szempontból Jacques Thibaud-t, akit ugyan csak felvételekről hallott, de játékát annyira átütőnek találta, hogy még lemezen keresztül is érezte sugárzó életerejét. Másik csodált „tanára” Pablo Casals volt, aki után egyik vonókezelési technikáját is elnevezte.⁴⁹

A füzetek elején lévő összefoglalások harmadik állandó pontja a tiszta intonáció, a helyes tartás és a jó vonófogás folyamatos ellenőrzésére hívja fel a tanárok és a szülők figyelmét. Suzuki határozottan állította, hogy ha mindezen technikai követelmények mellett a gyerekek megfelelően motiváltak az örömteli gyakorlásra, akkor mindenkiben ki lehet fejleszteni a zenei képességeket. Ugyanezen meggyőződésének igazolására nem is tartott felvételi vizsgát iskolájába, az érdeklődők előzetes válogatás nélkül vehettek részt a munkában.

Az első kötetben tovább lapozva egy fényképes oldalpárt találunk, mely az otthoni gyakorláshoz emlékeztető a szülőknek: hogyan ellenőrizhetik, hogy helyes-e a hangszer tartása és a vonó fogása. A tartalomjegyzékből kiderül, hogy az első kötet zenei anyagát nagyrészt népdalok és Suzuki szerzeményei teszik ki. Kezdetben minden darabhoz szöveget is használnak, a zene hangulatának pontosabb megéreztetésére. Az eleve énekelt műveknél ez nem okoz problémát, a többihez pedig vagy verseket keresnek, vagy a tanárok írnak, és a gyerekeket is bátorítják újabb változatok kitalálására.⁵⁰ Az első kötet 13.

⁴⁸ „A hang az élő lélek és az életerő kifejeződése.” Andrew Pudewa, Andrew, „Ki: What’s It All About?” Suzuki World 6/4 (1987 július): 2-3. idézi: Murray Perkins, Marianne, *A Comparison of Violin Playing Techniques: Kato Havas, Paul Rolland, and Shinichi Suzuki*, (USA: ASTA, 1995) 132.

⁴⁹ Casals Tonalization

⁵⁰ Például az első kötet 10. darabjára kiválóan ráhúzható Weöres Sándor: Libapék című verse

darabjától kezdve híres zeneszerzők művei sorakoznak, esetenként a gyerekek aktuális tudásszintjéhez igazított változatban. A későbbiekben a kötet elején található útmutatásból tudhatjuk meg az aktuális feladatokat, a kiemelt jelentőségű pontokat. (Pl. a harmadik kötetben a frazirozás, a negyedikben a vibrato, a kottaolvasás és a trilla előkészítő gyakorlatai kerülnek napirendre.)

Fontos szót ejteni az órákon megjelenő „szertartásokról” is. Amikor sorra kerül a gyermek, a tanárral egymással szembe állnak, a hangszert alaptartásban fogják, és meghajlással köszöntik egymást. Ezt a japános üdvözlési formát a világ más tájain is alkalmazzák, és nem csak az udvariasságra nevelő jellege miatt. A pár másodpercnyi koncentráció segíti a résztvevőket az aznapi történésektől való elszakadásban, a diák jelzi a készségét a tanulásra, a tanár pedig azt, hogy mostantól csak arra a növendékre figyel. Az óra végén hasonló módon búcsúznak el, ami egyben az óráért, a részvételért való köszönet is. Suzuki a saját diákjaival egy kis fogadalmat is elmondott a koncertek előtt, melyben a gyerekek a szüleiktől jó nevelést, a tanáraiktól magasszintű oktatást kérnek, saját nevükben pedig ígéretet tesznek az élethosszig tartó önfejlesztésre.

I.2.5. Szilvay Géza és a Színes Húrok

Szilvay Géza 1943-ban született Budapesten. Családjában gazdag zenei élet folyt, mindenki tanult valamilyen hangszeren, és rendszeresek voltak a kamaradélutánok is. Hegedülni Gaumann Mártához, Bodonyi Istvánhoz, Halász Ferenchez és Zipernovszky Máriához járt. Konzervatóriumi éveiből Szekeres Kálmán és Bárdos György elméletóráit érezte még döntő hatásúnak későbbi életére.⁵¹ A családból származott a finn kultúra iránti vonzalma is, így amikor az 1961/62-es „Ki Mit Tud?” fődíja egy szereplés volt a Helsinkii VIT-en, testvéreivel beneveztek, és meg is nyerték a versenyt. A kiutazás akkor végül nem sikerült, de pár év múlva mégis kijutottak koncertezni, melynek sikeréből további meghívások születtek, és egy tanári állás felajánlása is. Így került Szilvay Géza 1971-ben Helsinkii egy külvárosi részébe, ahol azóta is fáradhatatlanul munkálkodik. A megbízás eredetileg egy évre szólt. Csak a helyszínen derült ki, hogy a tanítandó diákok 6-7 éves gyerekek, akikkel ráadásul kizárólag anyanyelvükön lehet beszélni. Az első ijedtség után elkezdett tanakodni, milyen eszközökkel tudna — ekkor még a finn nyelv ismerete nélkül — kommunikálni diákjaival, és így jutott el a vizualizálás gondolatához. A húrok színekhez kapcsolása, a gyerekek mindennapjainak és meséinek alakjai bevonásával

⁵¹ Szilvay Géza levele

készültek az első oldalak, melyek segítségével rakta le a későbbi módszer alapjait. Szilvay szerint fontos kérdés, hogy mi vagy ki szerepel a tanítás középpontjában. A keleti kultúrákban a kiindulás a hangszer, ehhez szelidítik hozzá a gyerekeket. A tradicionális oktatásban a zene megvalósítása a lényeg, a hangszer és a játékos csak eszköz a cél eléréséhez. A Színes Húrok módszerben a gyerekek kerülnek a középpontba, és a cél, hogy minden félelmüket elűzve boldogságot kapjanak a zene által.⁵²

A tanítás megkezdésével párhuzamosan Szilvay Géza belevetette magát a hegedűmetódusok tanulmányozásába is. Meglepetten tapasztalta, hogy jóval többféle megközelítés létezik, mint amiről Magyarországon akkoriban hallani lehetett. A számára ismeretlen kurzusokért Európa, Amerika és Japán számos pontjára is elutazott. Minél többet látott, annál inkább érett benne a felismerés, hogy a Kodály-módszer az egyetlen, amely a gyermekek zenei fejlődését a maga teljességében bontakoztatja ki. Ezt az elvrendszert fordította le a hangszertanítás számára, ez a Színes Húrok módszerének másik tartópillére. Miközben Szilvay Géza hegedűre alkalmazta, testvére, Szilvay Csaba csellisták számára dolgozta ki a metódust. Azóta a már említett hangszereken kívül gitárra, zongorára és fuvolára is léteznek kiadványaik. Harmadik alkotótársuk Rossa László zeneszerző, aki a mai napig készséggel írja az újabb és újabb műveket; a testvérek pontos megkövetései ellenére fantáziadús, a gyerekek által szívesen játszott darabok sokasága tanúskodik együttműködésükről.

A módszer hatalmas sikert aratott, Szilvayék az egész világot bejárták előadásaikkal. Iskolájuk zenekara, The Helsinki Strings⁵³, rendszeresen koncertezik kül- és belföldön egyaránt, valamint számos felvétel is örzi játékukat. Az 1970-es évek második felében a finn televízió felkérésére, ezen együttes közreműködésével készült egy két sorozatból álló, zenei ismeretterjesztő műsor, Minifiddlers in Musicland⁵⁴ címmel. Az első 38 részben olyan alapfogalmakkal találkozhattak a gyerekek, mint hangmagasság, ritmusok, különböző hangszerek, a szolmizálás; még a koncerten való viselkedés illemszabályai is napirendre kerültek. Ezek a filmek kb. 10 perc időtartamúak, és az óvodás korosztályt célozták meg vele. A valóságban sokkal szélesebb réteg kíváncsiságát keltette fel, több ismétlést élt meg ez a folyamat, és további részek készítésére kérték fel a szerzőket. A második sorozatban egy zenei időutazásra hívták a 7-15 éves korosztályt. 17

⁵² Petrovics Eszter portéfilmje, Duna Televízió, 2003.

⁵³ Helsinki Juniorijouset

⁵⁴ Viuluviikarit musiikkimaassa, Kis hegedűsök Zeneországban, rendezte: Iza Lewenstam és Inari Teinilä, Oy Yleisradio Ab

alkalommal, egyenként kb. 40 percben próbálták az ősember zenéjétől napjainkig végigvezetni a nézőket a főbb állomásokon.

1990-ben megalakult Londonban a Colourstrings International, amely alapítvány céljai között szerepel a módszer nemzetközi bemutatása, terjesztése. Ehhez a legnagyobb segítséget a tanárképző kurzusok rendezésével adják. A másik nagy eredményük számos angliai zeneóvoda létrehozása, amelyek a Színes Húrok metódus alapján működnek. 1999-ben egy további jelentős esemény következett be a módszer történetében: az East Helsinki Music Institut — a módszer otthona — közismeretet is oktató iskolává alakult. Ez lehetővé tette, hogy a zenei órák egy része délelőttre kerüljön, illetve napi rendszerességűvé váltak a hangszeres alkalmak is.

„A zene mindenkié” — mondta Kodály Zoltán. Ezen cél eléréséhez az első állomás a megfelelő otthoni környezet létrehozása. Szilvay szerint a gyerekek érdeklődését az ő világukból vett figurák segítségével lehet legkönnyebben felkelteni, ezért a kiadványaikban a főszereplők mesealakok, állatok, és a mindennapjaik résztvevői. Az első sorozat — melynek címe Little Rascals — családi használatra készült, és esti mese formájában ismerkedhetnek meg általuk a gyerekek az alapvető zenei fogalmakkal.⁵⁵ A képekönny mellett hangfelvételből és kis gyakorlófüzetből áll össze mind a hét rész. A lemezekről, a családtagoktól és az óvodában hallott dalok hatására a gyerekek is elkezdnek eleinte dudorászni, később pedig egyre felismerhetőbben énekelni. Ha sikerült kialakítani az érdeklődést a kicsikben, a zenéhez vezető következő lépcsőfok a zenei előkészítő, zeneóvoda. Erre az időszakra készült a Singing&Rhythm Rascals⁵⁶ sorozata, mely a Little Rascals kötetéhez hasonlóan képekönnyvből, hangfelvételből és gyakorlófüzetből áll. A színes ábrák helyettesítik a kottát, azaz az ismétlések során a dal és a kép

⁵⁵ A hét kötet, és a bennük foglalt zenei tartalom:

1. The Concert of the Animals (Az állatok koncertje): zaj és zene
 2. International Witch Institute (Nemzetközi Boszorkány Intézet): hangmagasság: mély és magas
 3. Loch Ness Monster (a loch ness-i szörny): hang értéke: rövid és hosszú
 4. The Story of the House-Elf (A manó-ház története): tempó, lüktetés, ütés, metrum
 5. The Elephant and Mouse Radio (Az elefánt és az egér-rádió): dinamika: hangos és halk
 6. XYX the Robot (XYX, a robot): érzelmek
 7. Instrument of the Clown (A bohóc hangszere): hangszerek hangszínei
- Szilvay, Csaba and Géza, *Little Rascals*, (WSOY, Finland, 1996)

⁵⁶ A történetek címei, és a központi zenei jelenség:

1. Santa's Summer Visit (A Mikulás nyári látogatása): pentaton
 2. The Tone Deaf Elf (A botfülű manó): LA
 3. The Toys' Magic Night (A játékok varázséjszakája): DO
 4. The Envious Little Snail (Az irigy kiskígyó): TA
 5. Grandfather Owl's Music School (Nagypapa baglyának a zeneiskolája): TI-TI
 6. The Magic Pencil (A varázsceruza): ABC
- Szilvay, Géza, *Singing and Rhythm Rascals*, Tammi Publishing (könyvek), Fuga Music (hanghordozók), Colourstrings International Ltd., London (angol nyelven)

összekapcsolódik, és egy idő után már a vizuális inger hívja elő a hozzá kapcsolódó melódiát. A legegyszerűbb dallamok két hang váltakozásából épülnek fel, majd egy-egy újabbal kiegészülve jutnak el a pentatonig, a dúr- és moll skáláig. Emellett néhány alapvető ritmusképlettel, és ezek kombinációival találkoznak a gyerekek. Kezdetektől fogva teret enged a módszer a kicsik improvizációinak, az éppen tanult elemekből szabadon készíthetnek kis darabokat a saját fantáziájuk szerint. A dalocskák éneklésével, tapsolásával és a hozzá kapcsolódó mozgásokkal megszerzett tudást a munkafüzetek gyakorlatai erősítik meg. A kötetek önmagukban zártak, nem szükséges kötött sorrendben tanítani őket. Azok a gyerekek, akiket ilyen játékos, élményt adó módon ismertetnek meg a zenével, nagy valószínűséggel saját maguk fogják kérni, hogy valamilyen hangszeren tanulhassanak.

A Colourstrings iskolái⁵⁷ a Rascals sorozatokban megismert karaktereket és dalokat használják, ezáltal folytonosságot teremtve az egyes fázisok között. Minden új elem bevezetése után üres oldalakat találunk, amelyikből az első a tanároké: ide jegyezhetik le a saját nemzetük gyerekdalait. A második lapon a gyerekek komponálhatnak a megadott keretek között. A másik, Szilvay által felhasznált központi Kodály-gondolat szerint a fül, az intellektus, az érzelmek és a kéz együttesen, egyszerre történő kiművelése vezet igazi eredményhez, a jó zenésszé váláshoz. Ezért a hangszeres kötetekben mindig megtalálható az adott műhöz kapcsolódó elméleti információ is. Rögtön a kezdetektől megjelenik a kottakép is, bár az első oldalakon még csak színes ábrákat, majd később egy-egy vonalat látunk. A színek (és a hozzá tartozó figurák) a különböző húrokat jelentik⁵⁸, a vonal pedig a dallam ívének relatív kifejezéséhez segítség, mint ahogyan a notáció-fejlődés történetének korai szakaszában is történt. Később a tanult dalok hangkészletének bővülésével a vonalak száma is növekedni fog, egészen a szokásos ötig. A nagyobb méretű kottakép is a gyerekek igényeit szolgálja. A színek és a kottakép vizuálisan is megfoghatóvá teszi a zenét, a több érzékszerven keresztül, egyszerre érkező információk pedig mélyebben és tartósabban rögzülnek az emlékezetben.

⁵⁷ Hegedűsök számára íródott:

Szilvay, Géza, *Violin ABC*,

A, B kötet, (Sudbury: Colourstrings International Ltd., 2000)

C, D kötet, MSS

⁵⁸ Az összetartozó színek, figurák és húrok:

Sárga = madár = *e*-húr

Kék = anya = *a*-húr

Piros = apa = *d*-húr

Zöld = mackó = *g*-húr

(Barna = elefánt = *c*-húr, ez utóbbi természetesen csak brácsásoknál, csellistáknál használatos)

A gyerekeknek először mindent el kell énekelniük szolmizálva. Az egyszerűsített kotta és a szolmizáció is csak relatív viszonyok kifejezésére alkalmas. Ezen relativitás megértése azonban szabad utat biztosít a transzponáláshoz, amely viszont lehetővé teszi a fekvésváltás korai bevezetését is. Szintén különleges a flageoletek nagyon korai alkalmazása. Azon kívül, hogy ezen természetes üveghangok közül sok csak fekvésben játszható, és így az egész húr hosszában közlekedniük kell a gyerekeknek, másik nagy előnyük, hogy csak egy bizonyos ponton szólalnak meg, ez pedig az intonáció fejlesztéséhez nagy segítség.

A módszer alapvetően egyéni órákra épül, de fontos szerepet játszik benne a kamarázás, a zenekari játék is. A duók, triók, kvartettek és vonószekari művek továbbra is a már sok forrásból megismert Rascals-dalokra épülnek. A Violin Rascals hét kötete a későbbi hegedű-zongora szonátázást készíti elő. A vonós kamaracsoportok számára készült a szintén hétrészes Chamber Music For Young String Players sorozata. A Colourful Music For Strings öt kiadványában a kezdő gyerekek szólistává léphetnek elő, és — az utolsó két kötetben ütőhangszerekkel kiegészített — vonószekari kísérettel játszhatnak. A csoportban való muzsikálás a gyerekek szociális viselkedését is fejleszti.

II. A test szerepe

II.1. Az állás

II.1.1. Dénes-Szászné: Hegedű ABC

A Hegedű ABC-ben nem találunk leírást a helyes állásról, azonban a tartás tanítását bemutató fényképsorozattól mégiscsak megismerhetjük. A fotók tanúsága szerint kis terpeszben, egymással szöget bezáró lábfejekkel kell állni, a lábak között egyenlően elosztott testsúllyal. Ugyan alaphelyzetben egyformán terhelt a két talp, a játék közben semmiképp sem szabad a tartásnak statikussá válnia, ezért a súlyáthelyezés — a zenei kifejezést nem zavaró szintig — megengedett, sőt kívánatos.

A hangszer nélküli előkészítő játékok között jópár olyat találunk, amely a test tudatosabb használatára tanítja a gyerekeket. A „Sétálunk, sétálunk..” nevű gyakorlatban az ismert mondóka ritmikus skandálása közben, gördülékeny járással kell lépkedni, majd a „Csüccs!” szóra kis ugrással guggolásba érkezni. A guggolás az „Egyensúlyozó”-ban köszön ismét vissza, ahol egy könyv fejkön való megtartása a cél, miközben leguggolunk, felemelkedünk. Ez csak akkor fog sikerülni, ha a felsőtest megőrzi csípőn nyugvó, egyenes tartását, amely a hegedűtartáshoz elengedhetetlen érzet. A „Hinta-palinta” éneklése közben végzett oldalirányú-, illetve a „Zsipp-zsupp” alatti, a sarkaktól a lábujjak felé gördülő mozgások a hangszerjáték közbeni apró testsúly-áthelyezéseket vetítik előre.

Feltétlenül ki kell még emelni a légzőgyakorlatok jelenlétét is. A szabad légzés nemcsak a test egészségének megőrzéséhez szükséges, hanem az énekléshez is. A dalok megszólaltatásakor tapasztalhatják meg először a gyerekek, hogy kifejező, értelmes előadás csak akkor születik meg, ha a zenei gondolat és a ráirányuló cselekvés egységet alkot, ha a muzsika és a test harmonikus viszonyban áll egymással.

II.1.2. Havas Kató

Havas Kató igen tömören, de rendkívül találóan fogalmazza meg a helyes pozícióval kapcsolatos nézeteit:

..az első dolog, amivel a tartás kapcsán számolni kell, az álló helyzetben eltöltött idő mennyisége. Ha a lábakat úgy tesszük szét, mint a matróz a fedélzeten, és ha a testsúlyt

tudatosan a sarkakra, a gerincre és a lapockákra helyezük, úgy, hogy a csípőt egy kicsit előre billentjük, nem csak azt fogjuk tapasztalni, hogy a fáradtság nagymértékben csökken, hanem hogy a súly hátra helyezése tökéletesen ellensúlyozza a hegedű előreugró helyzetét. Mivel ez egy tökéletes ellenhatás, egyensúlyt és biztonságérzetet teremt, különösen az előadóművész esetében.¹

Az emberi test súlyvonala egyenes tartás mellett a test középvonalában halad, a fejnek a koponya hátsó részében, kb. szemmagasságban levő súlypontjából indul, néhány csigolyát metsz, de általában a gerinc előtt halad, és a sarokcsontok középrészei között ér le a földre.² A Havas Kató által vázolt egyensúly szemléltetéséhez erre az egyenesre kell elképzelnünk egy libikókát, ezen vonal egy pontján nyugszik az alátámasztás. A hegedű, és a rajta dolgozó karok kimozdítják a testet az egyensúlyi állapotból, előre húzzák a játékos, ezáltal plusz terhet rónak a tartóizomzatra, és feszültséget gerjesztenek. Ha a testsúlyt tudatosan hátrébb toljuk, „mintha egy falnak dőlnénk”³, avagy a lapockákra, a gerincre és a sarkakra akasztott súlyokat képzelünk el⁴, az így keletkező hátulsó többlet ellensúlyozza a hangszer, és létrejön az egyensúly állapota, melyben a hegedűtartás és a karok lebegő könnyedségűek, feszültségektől mentesek lehetnek.

II.1.3. Paul Rolland

Paul Rolland szerint a hegedüléshez szükséges állásnál is az egyensúlyt kell keresni: laza, de a szabad játékhoz elegendő statikus biztonságot adó helyzetet kell felvenni. Ehhez először a lábak és a sarkak zárt helyzete mellett a lábfejeket kb. 45 °-os szögben, V-alakúra kell nyitni, majd a bal lábbal oldalt és kicsit előre kilépni. (A sarkak távolsága ekkor kb. 5-25 cm között van, a játékos egyéni adottságainak függvényében.)⁵ Ebben a pozícióban akadálytalanul lehet a test súlyát az egyik lábról a másikra átvinni, miközben a térd rugalmassága is megmarad. A módszer szerint az alaphelyzetben a testsúly egyenlően oszlik meg a két láb között, bizonyos vonások esetében azonban a jobb kar nagyobb mozgásszabadságának érdekében a bal lábra kell eltolni azt. Ha szemléltetni szeretnénk, egy mérleghintát kell elképzelnünk, amelynek két oldala az alapállásban kiegyenlített. Amikor a vonó jobbra mozdul, akkor az az oldal nehezebbé válik, és a hinta elmozdulna. Hogy ez ne történjen meg, a másik oldal súlyát is növelni kell, ezt a bal lábra áthelyezett

¹ Havas Kató, *A hegedűjáték új megközelítése*, ford. Simkó-Várnagy Judit (magánkiadás, 2002) 15.

² Szende Ottó, Nemessúri Mihály, *A hegedűjáték élettani alapjai*, (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1965) 30.

³ Havas Kató, *A hegedűjáték új megközelítése*, ford. Simkó-Várnagy Judit (magánkiadás, 2002) 16.

⁴ Ibid. 15.

⁵ Rolland, Paul, Mutschler, Marla, *The Teaching of Action in String Playing*, (USA: ASTA, 1974) 33.

testtel érhetjük el. Amikor a vonó a *felfelé* vonás folyamán a kápához közeledik, a jobb oldal forgatónyomatéka csökken, akkor a bal lábról is el kell venni a pluszt, és fokozatosan ismét a két láb között arányosan kell a terhet elosztani. Ebben az esetben bilaterális mozgással állunk szemben, azaz az egyensúlyi helyzethez képest két ellentétes irányba történik elmozdulás. Más esetekben, elsősorban hosszú, tartott hangok játszása esetén viszont unilaterális, azaz azonos irányú mozgással segíthetjük a hangképzést. Azonban ez is csak a teljes test feszültségmentes állapotában lehetséges.

II.1.4. Shinichi Suzuki

Murray Perkins leírása szerint Suzuki a helyes hegedűtartáshoz szükséges állás felvételét három lépésben tanítja. Kiinduláskor a növendék párhuzamos lábfejekkel, kényelmesen zárt helyzetben van. A második pozícióban a lábfejeket V-alakúra kell nyitni, a sarkak pedig kissé eltávolodnak egymástól. A harmadik mozzanatban a jobb láb egy kis lépést tesz átlós irányban hátrafelé, miközben a súly a bal lábon marad. Ebben az alaphelyzetben a testsúly egyik lábról másikra helyezésével, azaz egy könnyed előre-hátra mozgással lehet játék közben a bemerevedést elkerülni. A mozdulatsor megtanulásának segítésére az egyes fázisokban körberajzolják a gyerekek lábait, hogy a talpnyomok emlékeztessék őket a helyes pozíciókra. Amíg nem automatizálódott ez az állás, addig az óra elején, az egymást köszöntő meghajlás után a tanár hangos, ritmikus számolására ki kell lépni a három fázist.⁶

Az óralátogatás során másként láttam az állás tanítását: a zárt helyzetből egy kis, jobbra és hátra irányuló lépés segítségével érik el a kívánt pozíciót, a köztes mozzanat hiányzik. A döntő különbség azonban ott mutatkozik, hogy Rudolfné a testsúly két láb közötti teljesen egyenletes elosztását kéri növendékeitől. Kulcsszava a természetesség: a bal oldalra koncentrált állapot fenntartása nem jellemző az ember mozgására, ezért fárasztó, és hosszú távon a játék merevségét idézi elő.

II.1.5. Szilvay Géza

Szilvay Géza szerint az ideális állásban a vállszélességnek megfelelő terpeszbe kell nyitni a lábakat, a lábfejek szöget zárnak be egymással, és a testsúly egyenlően oszlik meg a két végtag között. Első alkalommal egy nagy papírlapra állítják a gyerekeket, és miután felvették a helyes pozíciót, a tanár körberajzolja a növendék lábait, ezáltal egy objektív

⁶ Murray Perkins, Marianne, *A Comparison of Violin Playing Techniques: Kato Havas, Paul Rolland, and Shinichi Suzuki*, (USA: ASTA, 1995) 138-139.

lenyomat készül az elsajátítandó helyzetről. Ennek segítségével bárhol, bármikor kontrollálni tudja a gyermek, hogy sikerült-e pontosan rekonstruálnia az órán elért jó állapotot. A helyes állásban végzett néhány rugózással pedig meg lehet éreztetni a növendékekkel, hogy a súly hátul, valahol a derék alatt összpontosul.

II.1.6. Összehasonlítás

A leírtakból kiderül, hogy az állás kérdése egyáltalán nem mellékes a jó hangszerjáték szempontjából. Ugyan a hegedülés mechanikai szempontból legnagyobb részt a két kar izomműködésének eredménye, nem mindegy, hogy a test többi része hogyan viselkedik játék közben; és elsősorban, hogy képes-e az izomműködéshez stabil, de ugyanakkor *dinamikus* hátteret nyújtani.

Az izommunka hatásfokának javítása érdekében ezért arra kell törekedni, hogy a testtartás megőrzése az izmoktól minél kisebb statikus munkát igényeljen. A hegedűjáték testtartásának is olyannak kell lennie tehát, hogy szilárd, de egyúttal elasztikus alátámasztást nyújtson a hegedülésben részt vevő testrészeknek mind nyugalomban, mind élénk mozgások közben.⁷

Ahhoz, hogy hosszú ideig elég biztonságot adó, de mégis feszültségektől mentes alapot tudjunk a hegedülő kezeknek adni, célszerű a természetes, hétköznapihoz leginkább hasonló helyzetet felvennünk, azaz kis terpeszben, szétnyíló lábfejekkel, egyenletes terheléssel állni. Ebben az összes módszer egyetért, kivéve Suzuki Murray Perkins-féle olvasatát. Érdekes megfigyelni, hogy az egyensúlyi állapothoz képest a kitérés veszélyét Havas Kató az előremozdulásban látja, melynek kikerülésére egy előre-hátra mutató libikóka elképzelését javasolja, míg Paul Rolland a jobbrahúzásban érzi, mely ellen a testsúly időszakos balra áthelyezésével kívánja biztosítani a védelmet. A Hegedű ABC, a Színes Húrok és Havas Kató szerint a terpeszben a lábak és a test azonos síkban maradnak, míg Rolland és Suzuki szerint az egyik láb kilép ebből a síkból. Ugyan a súly eltolása szempontjából mindketten a bal oldalt tartják a fontosabbnak, de míg ezen cél eléréséhez Suzuki a bal lábon maradó testsúly mellett kéri a jobb láb oldalt és hátra mozzgatását, addig Rolland a bal láb kissé előre és oldalt léptetésével, magával a mozgással kívánja az egyenlőtlen elosztás érzését megteremtteni. A testsúly játék közbeni egyik lábról másikra áthelyezését mindegyik módszer megengedi. Ezt a kis mozzdulatot oldalirányúnak írják le, kivéve Suzukit, aki előre-hátra mozgásról beszél. Havas és Rolland kiemeli a térd

⁷ Szende Ottó, Nemessúri Mihály, *A hegedűjáték élettani alapjai*, (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1965) 27.

szerepének fontosságát is. Rolland az ízületek középhelyzetben ideális működése miatt hívja fel a figyelmet, hogy a térd ne legyen merev, ne feszüljön hátra, hanem rugalmas állapotban biztosítsa a testsúly áthelyezésének lehetőségét.⁸ Havas Kató pedig a ritmikus pulzálás legfőbb ellenségének tekinti a mozdulatlan térdeket. Ahhoz, hogy egész testünkben szabadon áramolhasson belső energiánk, a térdeknek mindig rugalmasaknak kell maradniuk. „Képzeld el, hogy tested rugókból áll (mint egy jól rugózó ág), és mintha elasztikus térdhajlataidon lovagolna.”⁹ Annak ellenőrzésére, hogy biztosan érzi-e egész testében a ritmikus pulzálást a játékos, minden darab előkészítő fázisában, a mímelő gyakorlatoknál kifejezetten kéri Havas, hogy a lüktetésre ki- és behajlítsa térdeit.

II.2. A kiindulóhelyzet

II.2.1. Dénes-Szászné: Hegedű ABC

A Hegedű ABC-ben két változatot is találunk a kiindulóhelyzetre. Az egyikben a jobb karral ölelik át a gyerekek a hegedűt, a csiga az arc közelében van, a bal kéz pedig a fogólaptól jobbra, a hangszer testén pihen. A másikban a jobb kéz szempontjából a fő különbség az, hogy a hangszer teste a tenyérben pihen, a bal kéz pedig a húrokra kerül, miközben a hüvelykujj átöleli a hegedű nyakát.

II.2.2. Havas Kató

Havas Kató nem ír le kiinduló- vagy pihenőhelyzetet.

II.2.3. Paul Rolland

A Paul Rolland-féle kiindulóhelyzetben a jobb kar átöleli a hegedűt, a csiga az arc közelében van. A bal kéz a hangszer test és a nyak találkozásánál, a középső fekvésekben helyezkedik el, a negyedik ujj a húrfelező oktávot jelző segédpötty felett van. A vonót a jobb marokban fogják, úgy, hogy a pálca párhuzamos a hangszer nyakával, és a szőr a játékos arca felé mutat.¹⁰ A tanulás korai szakaszában, amikor a hangszer- és vonótartást még külön-külön gyakorolják, a jobb kéz a hangszer oldalát fogja, a többi összetevő változatlan.

⁸ Rolland, Paul, Mutschler, Marla, *The Teaching of Action in String Playing*, (USA: ASTA, 1974) 68.

⁹ Havas Kató, *Lámpaláz*, Ford. Forsman Zsuzsanna (magánkiadás, 2001) 19.

¹⁰ Rolland, Paul, Mutschler, Marla, *The Teaching of Action in String Playing*, (USA: ASTA, 1974) 85.

II.2.4. Shinichi Suzuki

Murray Perkins könyvében a Suzuki-féle kiindulóhelyzet leírása mellett fényképet is láthatunk a kívánt pozícióról.¹¹ Eszerint zárt vagy párhuzamos lábakkal állnak, a hegedűt a jobb felkar öleli, a csiga kifelé, a nézők felé mutat. A vonó a jobb mutatóujjon függ, csúcsa a föld felé mutat, a szőr pedig kifelé, a közönség felé néz.

A gyakorlatban mást tapasztaltam: a csiga a test középvonala felé mutat, a felkar szigorúan csak az áll- és húrtartó felett haladhat, és a csukló alulról megtámasztja a hegedű jobb oldalán, a nyakhoz közelebb eső sarkot. A vonó tartása megegyezik az előző leírással. A hangszer másodjára vázolt tartása két szempontból is előnyösebb: egyrészt jobban megfelel Suzuki azon elgondolásának, hogy minden fontos esemény a test előtt történik. Murray Perkins egy külön szakaszban ír a középpont érzetének fontosságáról, *Feeling "Centered"* címmel¹². Ebben olvashatjuk, hogy Suzuki számára kiemelkedő jelentőségű a játékos fizikai és szellemi energiáinak az összegyűjtése, amit a gyomorszáj környékére kell elképzelni¹³. A test középvonalára mutató csiga erősíti ezzel a belső központtal való kapcsolatot, és a hegedű játszóhelyzetbe emeléséhez is sokkal természetesebb a test elé nyúlni, mint a jobb oldalunkhoz. A másik indok a gyakorlatban látott kiindulóhelyzet mellett, hogy ha a képen látható módon fogja valaki a hegedűt, a karja a húrok és a láb felett halad el. Ebben a pozícióban a hangszer sérülékenyebb; egy kisebb ütés is sokkal nagyobb erővel éri, és ráadásul a legérzékenyebb ponton, a láb miatt már amúgy is terhelt fedőlaprészen. Ha a kar az áll- és a húrtartó felett öleli a hangszer testét, valamint még a csukló is támasztékul szolgál, a tartás nagyobb védelmet nyújt.

II.2.5. Szilvay Géza

A Színes Húrokhoz nem tartozik meghatározott kiinduló- vagy pihenőhelyzet.

II.2.6. Összehasonlítás

A Hegedű ABC-hez tartozó, másodiknak leírt kiindulóhelyzet gyakorlatilag teljesen megegyezik a Paul Rollandnál található, vonó nélküli pozícióval. A különbség mindössze annyi, hogy Rolland a húrfelező segédpötty fölé kéri helyezni a negyedik ujjat, míg a

¹¹ Murray Perkins, Marianne, *A Comparison of Violin Playing Techniques: Kato Havas, Paul Rolland, and Shinichi Suzuki*, (USA: ASTA, 1995) 138.

¹² Ibid. 140.

¹³ Ennek a gondolatnak a születését Suzuki fiatalkori zen buddhizmus-tanulmányaival hozza összefüggésbe.

Hegedű ABC-ben nincs ilyen jellegű megkötés, de a meghatározott kézhelyzetből általában következik az ujjak adott helyre való beesése. Az említett két módszernél a lábak helyzete megegyezik az állásról szóló szakaszban leírtakkal. Szintén közös vonás a felhasználás módja is: leginkább előkészítésre szolgál, a hangszertartás tanításának köztes állomásaként. Suzuki esetében a lábak helyzetének változása csak kísérőjelenség, a döntő különbség a kiindulóhelyzet funkciójában van. Az óra kezdetén, a meghajlás után ebbe a pozícióba áll be a növendék, és minden alkalommal, amikor a tanár beszél, ebben a helyzetben figyeli a magyarázatot. A koncerten ebben az állapotban tartott hangszerrel és vonóval mennek fel a színpadra, és így hajolnak meg. A darab végén ennek a helyzetnek a felvétele jelzi, hogy vége a tételnek, és ismét így hajolnak meg. Itt egy, a hegedűtanulás szempontjából tulajdonképpen marginális kérdéssel találkozunk, ami viszont a módszer általánosabban vett nevelési szemléletét tükrözi. Ahogy a növendék a meghajlással a tiszteletadáson túl kifejezi a tanulásra való készségét, figyelmének odaajándékozását, a kiindulóhelyzettel jelzi, hogy jelen van, a magyarázatra koncentrálni. A pódiumra vonuláskor fegyelmezett magatartást mutat, a csoportnak pedig egységes külsőt ad. Ha a növendékek megszokják, hogy amikor abbahagyják a zenélést, ezt a pozíciót kell felvenniük, akkor a darab utolsó hangja után is egyértelmű lesz számukra, hogy még nem ért véget a szereplésük, a meghajlás és a szép kivonulás is része a színpadi jelenlétüknek.

II.3. Az ülés

II.3.1. Dénes-Szászné: Hegedű ABC

A Hegedű ABC-ben ugyan sok duót, zongorakíséretes darabot találunk, de ezeket szólisztikusabb módon, állva kell játszani, a módszer nem ír le ülő helyzetet. Dénes László személy szerint egyébként a három ponton alátámasztott ülést tartja a leghatékonyabbnak. A szék mellett, csak fél talpon támaszkodó jobb láb, a teljes talpon nyugvó bal láb és a szék szélén elhelyezkedő test együttesen megfelelő biztonságot ad a kényelmes játékhoz.

II.3.2. Havas Kató

Havas Kató szerint ülve hegedülés esetén is az egyensúlyt kell megkeresni. Ebben a helyzetben a gerincoszlop aljáig működnek azok a kis, képzeletbeli súlyok, amik a

hátrahúzó érzetet keltik, és az előremutató hangszert ellensúlyozzák.¹⁴ A lábak közvetlenül nem vesznek részt a test tartásában, de az egyensúly megtartásában mégis igen fontos szerepet játszanak. Ennek érvényesüléséhez a szék elejére kell ülni, és mindkét teljes talppal a földön támaszkodni. Az így nyert stabil, de rugalmas ülés a teljes testben szabad áramlást enged a belső pulzálásnak.

II.3.3. Paul Rolland

Paul Rolland szerint ülő helyzetben a testet három egyenlő fontosságú alátámasztás tartja: a szék, és a két talp. Ezért mindenképpen jó kiépítésű, egyenes ülőkéjű szék választását javasolja, mivel a nem megfelelő bútor megakadályozza a test szabad használatát. Az egyensúlyban levő játékhoz szükséges súlyáthelyezést ebben a pozícióban is biztosítani kell. Mivel a lábak kevésbé tudnak aktívan részt venni a folyamatban, szerepük nagy részét a derék veszi át, melynek lazasága ily módon kiemelkedő jelentőségű.¹⁵ A jobb láb helyzetének gondos megválasztásával biztosítható a vonó szabad útja is.¹⁶

II.3.4. Shinichi Suzuki

Murray Perkins szerint a Suzuki által javasolt ülő helyzetben a testsúly ugyanúgy a bal oldalon összpontosul, mint állás közben. Ennek eléréséhez a szék szélén ülve a bal talp a test előtt, a teljes felületén nyugszik a földön. A segédtámaszként funkcionáló jobb láb a szék mellett helyezkedik el, csak a talp elülső része, a lábujjak mögötti párnás rész érintkezik a padlóval, a sarok nem. Ebben a helyzetben a jobb térd mélyebbre kerül, mint a bal, ezáltal elhárul az a veszély is, hogy a vonó beleütközhet a játékos combjába.¹⁷

A gyakorlat ismét más képet mutat: a növendékek egyenes gerinccel, hátul érzett súlyponttal ülnek, jobb lábuk is a test előtt, teljes talppal támaszkodik a földön. Rudolfné szerint az ülés esetében is a hétköznapihoz leginkább hasonlító, nem fárasztó helyzetet kell keresni, ami pedig szimmetrikus terhelésű.

¹⁴ Havas Kató, *Tizenkét órás hegedűkurzus*, ford. Simkó-Várnagy Judit (magánkiadás, 2004) 6.

¹⁵ Rolland, Paul, Mutschler, Marla, *The Teaching of Action in String Playing*, (USA: ASTA, 1974) 34.

¹⁶ *Ibid.* 75.

¹⁷ Murray Perkins, Marianne, *A Comparison of Violin Playing Techniques: Kato Havas, Paul Rolland, and Shinichi Suzuki*, (USA: ASTA, 1995) 139-140.

II.3.5. Szilvay Géza

A Színes Húrok módszerében igen fontos szerepet kap a kamarázás, zenekari játék. Ezért korán meg kell tanulniuk a növendékeknek az ülő helyzetű hegedülést is. Szilvay Géza szerint nem elhanyagolható kérdés a gyerekekhez méretezett bútor kiválasztása, amely lehetővé teszi a lábak megfelelő részvételét a test tartásában. Ülő játék esetén a szék szélén, egyenes tartással kell elhelyezkedni, a bal láb teljes talpon támaszkodik, a jobb a szék mellett, hajlított talppal nyugszik a földön.

II.3.6. Összehasonlítás

Az ülve zenélés pozíciójának megválasztásához vizsgálandó alapkérdésekben az ismertetett módszerek egyetértenek: az állással kapcsolatosan megfogalmazott viszonyokat próbálják a lehető legpontosabban átértelmezni, és a testhelyzet korlátozó szerepét a legminimálisabbra szorítani. A tanítás során mindenki állva játszatja a növendékeit, ezt kéri a gyakorlás idejére is, azonban a zenekari szokás miatt elengedhetetlen az ülő muzsikálás elsajátítása is. Egyedül a Hegedű ABC nem foglalkozik a kérdéssel, ennek okát talán abban kereshetjük, hogy a módszerhez nem tartozik közvetlenül olyan kamara- vagy zenekari tevékenység, amely — a hangszer tanulás ezen fokán — megkövetelné ezt a játékmódot. A szék szélére helyezkedő, nem hátradőlő ülésben, a bal láb test előtti, teljes talpon támaszkodó helyzetében összhangban vannak a szerzők. A jobb lábbal kapcsolatosan két álláspont ütközik egymással: bár Suzuki Murray Perkins-féle olvasatának kivételével mindenki egyetért abban, hogy a két lábat egyformán kell terhelni, de elhelyezéséről megoszlanak a vélemények. Mindkét álláspont létjogosultsága igazolható: a teljes talpon nyugvó láb az egyensúly biztosítása szempontjából kedvezőbb, a szék mellett, hajlított talppal támaszkodó láb viszont a vonó útjának enged szabadabb teret. Paul Rolland csak a térd leengedését kéri, a talp pontos helyzetéről nem szól. A gyakorlatban érdemes az adott szituációhoz képest eldönteni, hogy a növendék végtagjainak hossza és a rendelkezésre álló szék melyik ülés mellett nyújt nagyobb biztonságot.

II.4. A tartás

II.4.1. Dénes-Szászné: Hegedű ABC

A Hegedű ABC-ben fényképek és rövid leírások segítenek bemutatni a hangszer tartásának tanítását. Kiindulópontból kezdődik a mozgássorozat, a jobb- és a bal tenyér is a hegedű oldalát fogja. Majd a két kéz *együttesen* felemeli a hangszert, és felülről a kulcscontra, a „fészekbe” helyezi. Személyes beszélgetéseink során Dénes László és Szászné is kihangsúlyozta annak fontosságát, hogy mindkét kéz részt vesz a folyamatban, mert a közös irányítás hatására a hangszer szinte automatikusan az ideális helyre kerül. Ha jól fogjuk meg a hegedűt, a szemünk a húrok irányába tekint, ugyanezt Szászné úgy fogalmazta meg, hogy az orr a csiga felé mutat. Ez a helyzet a kényelmes kottaolvasást is lehetővé teszi. A Hegedű ABC-ben található szöveg nagyon kifejezően írja le a fejünk szerepét: „a fej rápihen az álltartóra”.¹⁸ A következő kép a tartás biztonságának ellenőrzését kéri; a kéz elemelésével megbizonyosodhatunk arról, hogy csak a váll és az áll is képes kiegyensúlyozni a hangszert. Azonban a tartás mindig mobilis kell, hogy maradjon; a játék hozta szükség szerint a csiga magasságát, a hegedű testhez képest bezárt szögét és a hangszer dőlésszögét tudni kell korrigálni.

II.4.2. Havas Kató

Havas Kató legfontosabb idetartozó mondata szerint: *Nincs hegedűtartás!*¹⁹ Ha arra gondolunk, hogy az állunk lefelé mutató nyomása tartja a hegedűt, feszültségeket gerjeszt. Ráadásul a lefelé nyomás ellenhatásaként a vállunkat felfelé akarjuk emelni. Ehelyett Havas azt javasolja, hogy a hangszert a torokárok felé mutató húrtartó-gombbal helyezzük a kulcscontra, avagy a fészekbe vagy bölcsőbe, ahogy más helyeken nevezi.²⁰ Majd képzeljünk el egy újabb mérleghintát: a fejet, melynek súlya a koponya hátsó részében összpontosul, a koponya és az első csigolya közötti mozgástengely körül engedjük előrebiccenteni. Ily módon az álltartóra csak a fej súlyának egy része kerül, és létrejön az egyensúlyi állapot.²¹ Havas esetében több alkalommal is azt láthatjuk, hogy az alapvető ideák változatlansága mellett a gyakorlati megoldáshoz különböző utakat javasol a korábbi

¹⁸ Dénes László, Szászné Réger Judit, Németh Rudolf, *Hegedű ABC*, (Budapest: Editio Musica, 1997) 20.

¹⁹ *No violin hold*

²⁰ Havas Kató, *Lámpaláz*, Ford. Forsman Zsuzsanna (magánkiadás, 2001) 97.

²¹ Több helyen is megtaláljuk a leírást, pl. Havas Kató, *Tizenkét órás hegedűkurzus*, ford. Simkó-Várnagy Judit (magánkiadás, 2004) 7.

és a későbbi munkáiban. Ennek okát egész egyszerűen az idő közben megszerzett tapasztalatokban kereshetjük. A tartás tanítását illetően is változtak útmutatásai. A Tizenkét órás hegedűkurzus című művében még azt tanácsolja, hogy a hangszer közvetlenül a csiga alatt fogva, behajlított karral engedjük függőlegesen lógni, majd innen egy gyors karmozdulattal, a kéz enyhe balra forgatásával tegyük, sőt, inkább dobjuk a kulcscontra.²² A Lámpaláz című munkájában már azt kéri, hogy hangszer nélkül keressük meg a bal kar és kéz helyes pozícióját²³, majd ebbe a kész vázba helyezzük be a jobb kezünkkel a jobb oldalán fogott hegedűt.²⁴ Gloria Bakhshayesh gyerekek számára írt iskolájában már párosan csinálják a növendékek a „Flying Fiddle” nevű gyakorlatot, melyben ritmikus számolásra végzik az egyes lépéseket, és az ily módon előkészített hangszer tartó pozícióba a másik gyerek helyezi be a hegedűt.²⁵ A ritmikus számlálással az egyes elemek közötti keresgélést lehet megszüntetni, melyek elmosnák a határozott mozdulatokat, és felesleges, feszültségeket keltő mozzanatokat engednének meg. A külső kéz által behelyezett hangszer pedig abban segít, hogy a hegedű nélkül súlytalan, lebegő kar érzetét minél könnyebben sikerüljön átmenteni. Később a növendék már egyedül teszi fel a hegedűt, ekkor a bal kezével a hangszer nyakának és testének találkozását fogja meg, és innen forgatja játszó helyzetbe azt. Fontos mozzanat, hogy a hegedű kulcscontra érkezése után azonnal az álltartóra kell rakniuk a növendékeknek a jobb tenyerüket. Ezzel megátolják, hogy görcsösen megszorítsák a hangszer, és a bőlcsőben pihenő hegedű érzete is segít abban, hogy tényleg elhiggyék, nincs szükség az áll leszorító munkájára. Mielőtt behelyezik az állukat az álltartóba, el kell képzelniük a gyerekeknek, hogy puha bársonnyal fognak érintkezni a hideg és kemény fa helyett. Majd miután az álltartóba engedték az állukat, a jobb kezükkel megfogják a hegedű oldalát, ezzel is csökkentve a hangszer súlyát. Ebben a helyzetben a bal kezüket lecsúsztatják az első fekvésbe, és kész a játszópozíció.²⁶

II.4.3. Paul Rolland

Paul Rolland több gyakorlatot²⁷ is javasol a hangszer tartás tanítására. A „Case Walk” játék igazából még csak előkészítés, melyben a gyerekek az üres hegedűtokot, mint egy tálcát a

²² Ibid. 6.

²³ Ennek leírását l. II.5.

²⁴ Havas Kató, *Lámpaláz*, Ford. Forsman Zsuzsanna (magánkiadás, 2001) 23.

²⁵ Bakhshayesh, Gloria, *Dancing Bows. Pupil's Book*, (n.a., 1985) 10.

²⁶ Bakhshayesh, Gloria, *Dancing Bows. Teacher's Book*, (n.a., 1985) 15-18.

²⁷ *action study*

testük előtt tartva, a hallgatott zene lüktetésére menetelnek. Majd a tokot a fejük fölé emelik, és így folytatják a járást. Kezdetben csak ezt a két helyzetet váltogatják, majd amikor már megtanulták a hangszer tartását is, a magasban levő helyzet után a tokot lerakják, és a hegedűt helyezik a játzó pozícióba. A tok után a hangszer nagyon könnyűnek tűnik, ezt az érzetet próbálja Rolland a játékkal megismertetni a gyerekekkel. A „Case Walk” pedig a hát- és a váll izmait erősíti, és a helyes tartást segíti elő.²⁸

Kifejezetten a hegedű játzó pozícióba juttatásához is több gyakorlatot találunk. Az elsőben a jobb tenyérben nyugszik a hangszer, kiindulóhelyzetben,²⁹ a bal kézzel pedig középfekvésben kell pengetni a húrokat. A jobb kéz egyszer elkezd emelni a hegedűt, és a bal vállra rakja, miközben a bal kéz nem hagyja abba a pizzicatót. A „Statue of Liberty” gyakorlatban a kiindulóhelyzetből egyszerre mozdul ki a bal láb és kéz is: a láb a már ismertetett módon kissé előre és balra lép, miközben a kéz a hangszert kiveszi a jobb kar alól, és előre és felfelé kiemeli, „mint egy fáklyát”, a játékos szeme a hegedű hátát nézi. Ebből a helyzetből, felülről érkezik aztán a hangszer a vállra, úgy, hogy a húrtartó-gomb a torok közepére mutasson.³⁰

A gyakorlati tanácsok mellett elméleti leírást is kapunk. A hegedű tartásakor érdemes ismét egy mérleghintát elképzelnünk. Az alátámasztási pont a kulcscsont, ezen nyugszik a hangszer. A hegedű saját súlyánál fogva a csigát lefelé mozdítaná el, a másik oldalon a fej súlya az ellenzék. Annál könnyebb a hegedű megtartása, minél inkább a testhez közel találkozik az álltartó és az áll. A tartás egészét egyensúly és dinamizmus kell, hogy jellemezze. A test és a hangszer 6 lehetséges ponton érintkezhet, ezek a kulcscsont, az áll, a hüvelykujj, a mutatóujj oldala, az ujjbegyek és a magasabb fekvések használata esetén a csukló belső oldala. Ezek részvételi aránya a tartásban időről időre változik, sosem állandósul.³¹ Mint minden fejezet végén, a tartásról szóló rész után is felsorolja Rolland a tipikusan előforduló hibákat, az azokból eredő problémákkal együtt, ezekből további hasznos információkat olvashatunk ki. A csiga ne kerüljön se a test elé, se túlságosan balra, a játékos oldalához, hanem kb. 45°-os szöveget zárjon be vele. A húrtartó-gomb a torokra mutasson, a vállon szélsőségesen magasra vagy alacsonyra kerülő hangszer a vonózást nehezíti meg. A felfelé mutató, vagy lógó csiga is a jobb kéz munkáját nehezíti, és

²⁸ Rolland, Paul, Mutschler, Marla, *The Teaching of Action in String Playing*, (USA: ASTA, 1974) 69.

²⁹ L. II.2.3.

³⁰ Rolland, Paul, Mutschler, Marla, *The Teaching of Action in String Playing*, (USA: ASTA, 1974) 70.

³¹ Ibid. 216.

esztétikailag se szép. A hangszer dőlésszögének helytelen megválasztása pedig a szélső húrokon való játékot teszi nehezkessé.³²

II.4.4. Shinichi Suzuki

A Suzuki iskola első kötetének elején képes emlékeztetőt találunk a helyes tartáshoz: az orr, a húrok (a csiga), a bal könyök és a bal láb egy egyenes mentén helyezkedik el.³³ Az orr előtt lévő hegedű lehetővé teszi, hogy egyrészt a növendék pontosan lássa, mit csinál a bal keze a fogólapon, másrészt ezzel egyidőben, a szemével enyhén feltekintve, láthatja a kottát, a tanárát, vagy az együttest vezető hegedűst, karmestert. A gyakorlatban is megtapasztalhatjuk, hogy igen fontos a szemkontaktus a Suzuki-féle órákon. A hangszer és a test leírt viszonya megkönnyíti a vonó egyenes, a lábbal párhuzamos úton húzását is. A hegedű tartását elsősorban a bal váll végzi, az áll és a fej súlya felülről segít ebben. Ahhoz, hogy az orr a könyökkel és a lábbal egy vonalba kerüljön, a fejet kb. 45°-os szögben balra kell fordítani. A hegedű teste a vízszinteshez képest enyhén jobbra hajlik, hogy a mély húrokon való játékhoz se kelljen a jobb kart túl magasra emelni. A kiindulóhelyzetből a bal kéz emeli a hangszert, az óramutató járásával ellentétes irányú forgatással az áll alá.³⁴

II.4.5. Szilvay Géza

Szilvay Géza igen részletes leírást ad a kívánatos hegedűtartásról. Először pontosan behatárolja a hangszer és a test érintkezési pontjait: Az alsó támaszt a kulcscsont és a hegedű hátának találkozása adja, természetesen párna használatakor ez közéjük kerül. Oldalról a nyak és a hangszer oldala-, míg felülről az áll bal fele és az álltartó érintkezése nyújt segítséget a tartáshoz. Majd aprólékosan meghatározza a test és a hangszer térbeli elhelyezkedésének viszonyait is. Először a test és a hangszer által bezárt szöveget írja le: ez egy tompaszög, melynek helyes mértékét úgy ellenőrizhetjük, hogy a vonót a középnél a húrra rakjuk. Ha jól állítottuk be a hegedűt, a jobb alkar és felkar a könyöknél egy derékszöveget zár be. Ennek a komponensnek a megválasztása a vonó lábbal párhuzamosan vezethetőségét befolyásolja. Második pontban a hegedű dőlésszögét határozza meg. Ha a hangszer a vízszinteshez képest enyhén jobbra dől, akkor a g-húr magasabbra kerül, mint

³² Ibid. 71-74.

³³ Suzuki, Shinichi, *Suzuki Violin School. Volume 1*, (Suzuki Method International, Summy-Birchard Inc., 1978) 10.

³⁴ Murray Perkins, Marianne, *A Comparison of Violin Playing Techniques: Kato Havas, Paul Rolland, and Shinichi Suzuki*, (USA: ASTA, 1995) 141-143.

az *e*-húr, ezáltal a kar könnyebben, a vízszinteshez közelebbi síkban éri el a mély húrokat is. Majd a hegedű emelésének szögét írja le Szilvay: a csiga enyhén felfelé mutasson. Ez a vízszintesnél kissé meredekebb pozíció nemcsak a balkéz számára könnyíti meg a játékot, de szebb tartást és szabadabb légzést is biztosít. Végül a fej elhelyezéséről olvashatunk: enyhén balra fordítva, a saját súlyánál fogva, a nyakizmok természetes munkáját használva biccentünk az álltartóra. A leírás végén kihangsúlyozza Szilvay, hogy a tanításban a növendék adottságait figyelembe véve természetesen el lehet, sőt, időnként el kell térni az ideális tartástól addig a mértékig, amíg a játék szabadsága nem csorbul.

II.4.6. Összehasonlítás

A hegedű tartását illetően nem találunk nagyobb, lényegi különbségeket az egyes módszerek között. Ennek oka az lehet, hogy a hangszer és a vonó ideális találkozási viszonya elég szűk határok között mozog. A hegedűnek mindenképpen testünk bal oldala előtt kell lennie, hogy a fogólapot kényelmesen elérje a bal kéz, viszont nem kerülhet túlságosan oldalra sem, mert akkor a vonó lábbal párhuzamos húzása kerül veszélybe, a jobb karnak a csúcsig biztosítani kell az egyenes utat. A hangszerek dőlésszögének különbsége se lehet túl nagy ahhoz, hogy mindkét szélső húrt még kényelmesen meg lehessen szólaltatni. Szilvay Géza és Paul Rolland is meglehetősen részletes leírást ad a tartás összes összetevőjéről. Suzuki egy, a bal oldal előtt végigmenő egyenes mellé rendezi a tartást, annak részleteit csak abból származtatja, hogy egy vonalon helyezkednek el a test részei. Rolland és Havas a torok közepe elé rakatott húrtartó-gommbal kívánja a hangszer helyét meghatározni. Havas engedi meg egyébként a legnagyobb szabadságot a hegedű elhelyezésével kapcsolatban. Általánosságban is, Havas az alapvető egyensúlyok keresésén kívül nem ad meg sérthetetlen szabályokat. Nagy teret enged az egyéni különbségeknek, és szinte mindent megenged, amivel a játékos jó közérzetét biztosítani lehet. Példaképe a cigány hegedűs, akit sose lehet önnön személyiségétől idegen dolgokra kényszeríteni. Suzuki kivételével mindenkinél találunk olyan gyakorlatokat, amelyek a bal kar tartás közbeni szabadságát, lazaságát ellenőrzik.

II.5. A karokról

Mindkét kar munkájára egyaránt vonatkozó gondolatokat a Hegedű ABC-ben és Havas Kató írásaiban találunk. Mivel ezért külön fejezetet nyitni nem érdemes, ezért ide, a testről szóló rész végére kerülnek ezek az elképzelések.

A Hegedű ABC elején szereplő hangszer nélküli előkészítő játékok a test érzeteinek bemutatása után a karok mozgáslehetőségeit vizsgálja. Az első gyakorlatok szimmetrikusak, mindkét felső végtagunknak azonos mozdulatokat kell végezniük, és rajtuk keresztül azonos érzeteket kapnak. Testünk szimmetrikus felépítéséből eredően a mozgások közül is azokat találjuk könnyűnek, amelyek szimmetriában vannak egymással³⁵; a karok szabadságának megtapasztalására is — jóllehet, a későbbiekben eltérő feladatot látnak majd el — egyszerűbb azonos mozgásokat gyakorolni. A játékok egy része már célzottan valamelyik kéz munkáját készíti elő, azonban általában ezeknél is mindkét végtagunk elvégzi ugyanazt a mozdulatot. Az „Eldugós játék”-ban ütközik egymással az azonos- és ellentétes irányú mozgás: a karok ilyen célzott forgatása nem is könnyű feladat gyerekek számára.

A karok helyzetének leírásához a hegedűtartásnál már megismert mérleghintát vetíti újból elénk Havas. Ennek tengelyében a testünk található, két oldalán pedig a karjaink, illetve egy, a lapockáról lecsüngő, imaginárius súly. Mivel ezt a súlyt a képzeletünk hozza létre, érdemes nehezebbet elgondolni, mint a karok súlya, mert akkor a libikóka szabályai szerint a könnyebb oldal, azaz a karok fel fognak emelkedni, és a felső végtagjaink a levegőben fognak függeszkedni.

Hatalmas különbség van a kéz emelése és függeszkedése között. Ha karunkat csak kézből emeljük fel (úgy, mintha hegedülnénk), nehéznek érezzük, és rövid idő alatt elfárad. De ha tőből emeljük a libikóka mozgásának alapján, a hátsó súlyérzet biztosítja a szükséges támasztékot ahhoz, hogy a karunk minden nehézség nélkül hosszú ideig tudjon függeszkedni.³⁶

Ha a karjainkat evvel a súlytalan, lebegő érzettel felemeljük a váll vonalába, a kézfejek lazán lefelé fognak lógni. A vállizületet, mint egy zsanéért használva, mindkét egész kart egy érzettel tudjuk mozgatni, a testhez képest közeledő és távolodó irányba, a madarak szárnycsapásaihoz hasonló módon. Ez a mozdulat adja majd a jobb karnak a vonóhúzás alapjait.³⁷ A „Flip-Flop” játékban a karok függeszkedő helyzetében a kézfejeket engedjük felfelé nyitni, majd lefelé visszazárni a kiinduló helyzetbe. Mindkét irányba csak a csukló dolgozik, a tenyér és az ujjak lazák maradnak. A gyakorlat segítségével a bal kéz megismeri azt az *adó* helyzetet, amire a hegedű tartásához lesz szüksége a későbbiekben.³⁸

³⁵ Szende Ottó, Nemessúri Mihály, *A hegedűjáték élettani alapjai*, (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1965) 17.

³⁶ Havas Kató, *Tizenkét órás hegedűkurzus*, ford. Simkó-Várnagy Judit (magánkiadás, 2004) 6.

³⁷ Havas, Kató, Landsman, Jerome, *Freedom to Play*, (ABI/Alexander Broude, é.n.) 9.

³⁸ Bakhshayesh, Gloria, *Dancing Bows. Teacher's Book*, (n.a., 1985) 5.

A másik kérdés, mely Havas szerint mindkét végtagunkat egyformán érinti, a hüvelykujj szerepe. „Tudományos tapasztalatok szerint a hüvelykujj, ajak és nyelv hosszú helyet foglalnak el a Roland-barázdán (az agykéreg azon része, ahol az érző-mozgató barázda helyezkedik el), és ezért jelentős szerepet játszanak kommunikációs képességeinkben.”³⁹ Majd egy idézet következik Hellebrandt-tól, aki lényegretörően és világosan ír a hüvelykujjról, egy fiziológus szemével:

A hüvelykujj az összes ujj közül a legmozgékonyabb. Ez az igen nagy mozgékonyt és szabadságot élvező nyeregizületen fekszik. Ezzel szemben a többi négy ujj csak hengerizülettel rendelkezik, amely csak szűk mozgást biztosít. A hüvelykujj a kéz legértékesebb tagja, ha az ennek tulajdonított értéket az üzemi balesetbiztosítás által megállapított kárpótlás mértéke szerint is vesszük. Felépítése nyilvánvalóan funkcióra utal, így könnyen juthatunk arra a következtetésre, hogy a hüvelykujj, igen specializált felső végtagrészünk valóban magasra értékelt tagja. Ez és a kéz máskülönben nem lenne olyan gazdagon képviselve az agykéreg barázdán, ha ilyen jelentős szerepet nem játszanának az embert minden mástól megkülönböztető cselekvésformákban.⁴⁰

Az imént olvasottak alapján nem meglepő, hogy Havas az egész vonóhúzás felelőségének a jobb hüvelykujjat tartja, a bal kéz esetében pedig a hüvelyk- és mutatóujj alkotta kört tekinti a billentés alapjának.⁴¹

³⁹ Havas Kató, *Lámpaláz*, Ford. Forsman Zsuzsanna (magánkiadás, 2001) 43.

⁴⁰ *Ibid.* 43.

⁴¹ L. III.4.2. és IV.1.2.

III. A jobb kart érintő kérdésekről

III.1. A vonófogás

III.1.1. Dénes-Szászné: Hegedű ABC

A Hegedű ABC-ben a vonófogás előkészítésére a „Csipegetés, forgatás” nevű játék szolgál. Kiindulásként a jobb kart lazán, elengedett kézfejjel tartjuk, mellmagasságban. Ebben a helyzetben kell a középső ujj utolsó, körömhöz legközelebb eső ízületével érintgetni a hüvelykujj hegyét; ez a „csipegetés”, amely a tengely érzetét vetíti előre. Majd a tenyeret felfelé fordítjuk, és megfigyeljük az ujjak természetes behajlását, a kéz újfenti lefordításánál pedig a kinyúlásukat. Ugyanezekre az apró mozgásokra lesz szükség a vonó húzása közben is.¹

Az új elem, a vonótartás tanításához illusztráló fényképeket találunk a kötetben. Ezúttal a test mellett lógó jobb kar a kiindulás; a kézfej természetesen behajlított ujjaira egy ceruzát kell helyezni, ami valahol a középső ízületeken fog feküdni, az egyéni adottságoktól függően. Ebben a helyzetben a hüvelykujj elindul, és simogató mozdulatokkal megkeresi, kitapintja azt a pontot, ahová természetesen, erőltetés nélkül elér. Ez általában a középső ujjal kerül szembe az írószerszámon, ez lesz a fogás tengelye.² Miután ugyanezt az állapotot a vonón is megkerestük, a kézfej ráfordítása mellett az egész kézzel *átöleljük* a pálcát. Dénes szerint a kéz egységében kerüljön a pálcára, az ujjak szétszedése, helyzetük pontos analizálása — a megfelelő előkészítés után — nem szükséges. Ha mégis elemezni akarjuk, azt láthatjuk, hogy a mutatóujj nagy felületen érintkezik a pálcával, a gyűrűsujj a középsőhöz közel helyezkedik el, a kisujj pedig a pálca teteje melletti, belső felületen támaszkodik.³

A vonó tartását érdemes több helyzetben is megvizsgálni. A felfelé, mennyezet felé mutató pálcán a növendék számára is láthatóvá válik a hüvelykujj helyét kereső mozgása, a kialakuló tengely. Ha a tenyér felfelé néz, és a vonó vízszintesen fekszik rajta, akkor a kéz és az ujjak supinált helyzete mutatkozik meg. A lefelé néző tenyér és pálca pedig a

¹ Dénes László, Szászné Réger Judit, Németh Rudolf, *Hegedű ABC*, (Budapest: Editio Musica, 1997) 15.

² Ibid. 24.

³ Ibid. 26.

hangszeres játék közben előálló helyzetet vetíti előre, ilyenkor a tartás súlyviszonyait lehet tanulmányozni.

III.1.2. Havas Kató

Havas Kató szerint a hegedűtartás kifejezéssel együtt a vonófogás megnevezést is törölni kellene a tanár szótárából, mert azt sugallja, hogy erő kifejtésére van szükség, és ezáltal feszültségeket kelthet a növendék kezében.⁴ A jó vonófogás alapja, akár oly sok más mindené a hegedülésben, az egyensúlyérzet. Havas másik alapvető kitétele szerint az egyéni adottságokat maximálisan figyelembe kell venni a jobb kéz formálásakor is.

Kiindulásképpen a test mellett szabadon lógó jobb kéz ujjainak hajlásszögét vizsgáljuk meg, majd az alkar felemelése után figyeljük meg, hogy változatlan görbületű ujjak mellett a hüvelykujj hová mutat a többihez képest. Ez a pont általában valahol a mutató- és középsőujj között van, esetleg éppen valamelyikre esik. Ezt a viszonyt kell a vonófogásban is megőrizni, hiszen ez a legtermészetesebb helyzet. A tartás kialakításához a vonót bal kezünkbe vesszük; a csavart a hüvelyk- és mutatóujjunk közé fogjuk, a pálca felfelé áll, a szőr pedig a testünk felé néz. Ebben a helyzetben pontosan nyomon követhetjük a jobb kéz munkáját. Először a hüvelykujj hegyének jobb szélét a kápanak a szőr és pálca között található előreugró részére helyezzük. Majd behajlítjuk az ujjat, és engedjük, hogy a köröm alatti felület érintkezzen a szőrrel, valahol a kápa fémes része közelében. Ezáltal a hüvelyk kétszeresen is kapcsolatba kerül a kárával, egyszer a felső részével, egyszer pedig az alsóval, és ily módon igen fontos láncszemet képez a vonó és a kar között.⁵ Havas szerint mindkét kar munkájában a legjelentősebb szerep a hüvelykujjra hárul, ezért feszültségmentes állapotuk fenntartása különösen fontos. A jobb kéz esetében a kettős kontaktus mellett a vonóhúzásban játszott irányító munkája miatt igényel nagy figyelmet ez az ujj.

A vonófogás következő lépcsőfokaként a középső ujjat kell lerakni, erősen ráfordított helyzetben, úgy, hogy az érintkezési pont az ujj középső ízületén legyen, és az ujj vége a kápa „szeme” felé mutasson. A középső- és hüvelykujj egy tengelyt hoz létre, mely körül a mutató- illetve a kisujj tudja kiegyensúlyozni a pálcát. A mutatóujj az oldalán, valahol a második perc felszínén találkozik a fával, míg a kisujj a hegyével

⁴ A leggyakrabban használt *no bow hold* kifejezés igen találó, azonban magyarítása jelentésének változása nélkül nem megoldható, a „Flying Bow” pedig egy gyakorlat neve is, ezért ez a megnevezés is csak körültekintéssel alkalmazható.

⁵ Havas Kató, *Lámpaláz*, Ford. Forsman Zsuzsanna (magánkiadás, 2001) 30.

érintkezik a vonóval.⁶ Fontos megjegyezni, hogy Havas szerint a kisujj kivételével az ujjak hegye nem érhet hozzá a vonóhoz, és mindegyiknek meg kell őriznie gömbölyű, laza állapotát.⁷

III.1.3. Paul Rolland

Paul Rolland a vonófogásról szóló fejezetet elméleti leírással kezdi. Ha a karunkat nyugodtan leengedjük az oldalunk mellett, kezünk természetesen egy gömbölyű állapotot vesz fel. Ehhez képest minimális változtatásra van csak szükség a jó vonófogáshoz. A középső- és hüvelykujj formálta tengely kettős szerepet játszik a hangképzésben: segíti a mutatóujj ráfordulását, és ezáltal a súly növelését, de részt vesz a gyűrűs- és kisujj kiemelő, vonót könnyítő munkájában is. Ezért nagyon fontos, hogy a tengelyt alkotó két ujj helye és viszonya ne változzon meg hegedülés közben. Szintén érdemes odafigyelni az ujjak tengelytől való távolságára is; ahhoz, hogy a kisujj és a mutatóujj nagyjából egyenlően messzire kerüljön a középsőtől, a mutatónál nagyobb űrt hagyjunk, mint a gyűrűs- és kisujjnál.⁸

A gyakorlatban a növendék először a kar természetes lógatását próbálja ki. Ebben a helyzetben a hüvelykjét a középső ujj utolsó ízületéhez kell közelítenie, úgy, hogy azok egy kört formáljanak. A tanár egy ceruzát tol a két ujj találkozási pontja közé, és elrendezi tanítványa kezét a későbbi vonófogás szerint.⁹ Következő lépésként a növendék a csúcs közelében, bal kezével fogja a szőrrel lefelé fordított pálcát. Jobb kezének hüvelyk- és középsőujjával egy ugyanolyan kört kell formálnia, mint korábban, a ceruza esetében. Majd megkeresik a hüvelyk helyét a kápán, és a középső ujj pontosan vele szemben átöleli a pálcát. A tengely után a gyűrűsujjat helyezik el, utána pedig a mutatóujjat, amely a középső ízületével, a lehető legnagyobb felületével fedi be a pálcát. Végül a gömbölyű kisujj hegyét a vonó belső felületére rakják. A vonót fogó kézzel ezután könnyed rázó mozdulatokat kell végezni, ügyelve arra, hogy a fogás laza, feszültségektől mentes maradjon.¹⁰

⁶ Havas Kató, *Tizenkét óras hegedűkurzus*, ford. Simkó-Várnagy Judit (magánkiadás, 2004) 9.

⁷ Havas Kató, *Lámpaláz*, Ford. Forsman Zsuzsanna (magánkiadás, 2001) 32.

⁸ Rolland, Paul, Mutschler, Marla, *The Teaching of Action in String Playing*, (USA: ASTA, 1974) 80.

⁹ Ibid. 81.

¹⁰ Ibid. 83-84.

III.1.4. Shinichi Suzuki

A Suzuki javasolta vonófogásról Murray Perkins azt írja, hogy a középső- és a gyűrűsujj összeérően, a mutatóujj pedig a másik kettőhöz egészen közel, vagy szintén érintkezően, a köröm felőli utolsó ízületnél semmiképpen sem feljebb, a kárával szemben fogja a pálcát. Suzuki külön kiemeli, hogy a tartást igazából az ujjbegyek ízülethez közeli, húsos részei végzik. A kisujj helye a többi ujjhoz közel, a pálca belső, lapos oldalán van, ennek három indokát is olvashatjuk. Először: ahhoz, hogy a *lefelé* indításánál a játékos meg tudja tartani az egyenes vonásirányt, a kisujj toló munkáját hívhatja segítségül. Ez azonban akkor érvényesül a legjobban, ha a kisujj a belső oldalon támaszkodik a vonón. Második érve, hogy ez a helyzet „meghosszabbítja” a jobb kezet, jobban ki lehet nyújtani az ujjakat, ezáltal könnyebb elvezetni a vonót a csúcsig. Harmadik indoka szerint az oldalt elhelyezett kisujjal egyszerűbb megtartani, kiegyensúlyozni a vonót, és ezáltal nagyobb biztonságot nyújt, főleg kezdők számára. Az ujjak egyenesen állnak, vonózás közben sem változik meg helyzetük. A hüvelykujj hajlított, a köröm jobb oldala kb. 45°-os szögben találkozik a kápa belső, kidudorodó részével. Ez az érintkezési pont kiemelkedő jelentőségű, mert a hangképzésben és az artikulációban fontos szerepet kap. Murray Perkins könyvében azt is olvashatjuk, hogy Suzuki legújabb elgondolása szerint a kézhát enyhén a csukló felé lejt játék közben.¹¹

A gyakorlatban ismét mást tapasztaltam: Rudolfné újból a természetességre hivatkozik, és a felfelé néző tenyérből az ujjakra csúsztatott ceruza érintkezési pontjait javasolja a vonófogásra átmenteni, amelyek valahová a középső ujjpercre esnek. Az amerikai változattal szemben itt konkrétan elhangzik a tengely megnevezés, amiben a hüvelykujj a szorosán érintkező középső- és gyűrűsujjal kerül szembe. A kisujj és a hüvelyk elhelyezésében megegyezik a kétféle olvasat. Rudolfné használja azt a játékot, amikor a kézhátra egy pénzérmét helyez, és annak kiegyensúlyozásával kívánja biztosítani, hogy a kézhát hegedülés közben mindig párhuzamos maradjon a földdel. Murray Perkins szerint ezt a korábban valóban létező szándékot Suzuki felülbírálta, és élete utolsó éveiben a csukló felé lejtő kézhátat javasolta.

¹¹ Murray Perkins, Marianne, *A Comparison of Violin Playing Techniques: Kato Havas, Paul Rolland, and Shinichi Suzuki*, (USA: ASTA, 1995) 151-153.

III.1.5. Szilvay Géza

A Szilvay Géza tanította vonófogás is a középső- és hüvelykujj alkotta tengelyre épül. A többi ujj természetes helyzetének megfelelően esik a pálcára, gyakran hangzik el az „Öleld meg a vonót!” felszólítás. A kisujj a pálca belső felületén, gömbölyűen találkozik a vonóval. Szilvay egyetlen különlegesebb kívánsága az, hogy a kéz hát mindvégig lapos maradjon, az ujjtövek ne emelkedjenek ki a az ujjak és a kéz hát síkjából.

III.1.6. Összehasonlítás

A különböző módszerek által javasolt vonófogások összehasonlításához érdemes a tartás egyes összetevőit külön-külön megvizsgálni. Suzuki Murray Perkins által leírt véleményén kívül az összes metódus egyetért abban, hogy a vonófogás egy tengely köré épül fel, amely körül ki lehet egyensúlyozni a vonót, illetve amely segítségével a játék közben is meg lehet ezt a kiegyenlített állapotot tartani. Ez a tengely a hüvelyk- és középső ujj szembekerüléséből jön létre a Hegedű ABC-ben, Szilvay Gézánál és Paul Rollandnál. Suzuki Rudolfné-féle olvasatában a hüvelykkel szembe két ujj kerül: a középső és a gyűrűs. Havas Kató szerint egyrészt meg kell vizsgálni, hogy hová esik természetesen, a test mellett lógó karon a hüvelyk, és az ujjak helyzetén ehhez képest nem szabad változtatni a fogásban sem; másrészt pedig erőteljesen rá kell fordítani a kezünket, és a pálcán olyan rézsutosan elfektetni a középső ujjunkat, hogy ennek középső percének valamely része kerüljön a hüvelykkel szembe, ezáltal létrehozva a tengelyt.

A kéz ráfordításán a kézfej tengely körüli, az óramutató járásával ellentétes mozdulatát értjük. Ennek mértékét nem mindenki írja le, azonban a kialakított fogásokból következtethetünk rá. A két szélső álláspontot Havas Kató és Suzuki Murray Perkins-olvasata képviseli. Míg Havas igen erőteljesen dőlő ujjakat számol, addig Suzuki kifejezetten a kézfejet egyenes vonalban folytató ujjakat kér.

A mutatóujj elhelyezésében levő kisebb különbségek részben a ráfordítás mértékével magyarázhatóak. A további differenciálódás a mutató- és középső ujj távolságából ered. Rolland távolabbi elhelyezése az egyensúly-elvből következik. A két szélső ujjnak nagyjából egyforma távolságra kell kerülnie a tengelytől, és mivel a kisujj oldalán még a gyűrűsujjnak is el kell férnie, ezért a mutatóujjnak valamivel messzebb kell a pálcára kerülnie. Suzuki képviseli az ezzel legellentétebb álláspontot: szerinte a mutatóujj legfeljebb egész kis távolságra, vagy inkább szorosan a középső ujj mellé kerüljön. A kisujj helyzetében összhangban vannak a módszerek; az egyetlen kivételnek

Havas Kató tekinthető, aki nem határozza meg, hogy a pálcá mely részét érintse a kisujj. A gyűrűsujj elhelyezésére Suzuki magyar óráin láttam konkrét javaslatokat: ahhoz, hogy a tengely részeként funkcionálhasson, a középsőhöz egészen közel kell lerakni. A többi módszer szerint a kéz egyéb részei már meghatározzák ezen ujj helyzetét is, csak az a lényeg, hogy lazán vegyen részt a fogásban.

A hüvelyken kívül a többi ujjnak a pálcával érintkező pontjaiban is van különbség. A két szélsőséget ezúttal is Suzuki Murray Perkins-féle változata és Havas képviseli. Suzuki azt kéri, hogy a pálcával az utolsó ujjperc érintkezzen, tehát szinte csak az ujjbegyek fogják a vonót. Ezzel szemben Havas szerint az ujjbegyek egyáltalán ne érjenek a kápához, mert ezek a vonó megmarkolását eredményezhetik, ami merevséget idézhet elő a kézben.

A hüvelykujj hajlított volta, és érintkezési pontja megegyezik a különböző metódusokban. Ugyanezen ujjunk kiemelkedő jelentőségéről Suzuki, Rolland és Havas is ír, azonban ez mást és mást jelent a három esetben. Havas szerint a hüvelyk nem csak az ujjbegyével kell, hogy érintse a vonót, hanem a köröm alatti részén is, a szőrrel találkozáskor. Ez a kettős kontaktus rugalmas kapcsolatot teremt a vonó és a kar között. Rolland a tengelyben játszott kettős szerepével kapcsolatban ír a hüvelykről, és a Havasnál bemutatott szőrrel találkozó ujjról is szól. Míg Havasnál elengedhetetlen, addig Rolland szerint megengedhető ez az érintkezés; a többi módszer viszont egyáltalán nem tesz említést erről a kérdéstről. Suzuki esetében a hüvelyk a „Pan-Da” technika részese. Ennek alkalmazása az artikulációt segíti, az ujj kis nyomásaival a vonó hullámzó mozgása jön létre, ami a *lefelé* vonás puha elválasztását eredményezi.

A kézfej formájára vonatkozóan általában a gömbölyű és természetes jelzőkkel találkozunk, kivéve Szilvayt, aki kifejezetten lapos kézhátat kér növendékeitől. Suzuki korai nézetei megegyeznek Szilvay javaslatával, de Murray Perkins szerint a későbbiekben felülbíráltta azt, és ő is a gömbölyű kézhátat tartotta ideálisnak.

III.2. A korai vonófogás

III.2.1. Dénes-Szászné: Hegedű ABC

A Hegedű ABC szerzői szerint az ujjak a vonóvezetésben igen differenciált módon vesznek részt, melynek kialakítása időigényes feladat. Ezért tartják alkalmazhatónak — különösen kisgyermek számára — a korai vonótartást. A kívánt pozíciót bemutató

fényképen jól látszik, hogy a hüvelykujj a kápa alá nyúlik, a többi ujj pedig a „haladó tartás” szerinti helyén van. Ez a helyzet nagyobb statikai biztonságot nyújt, és ezáltal megkönnyíti a jobb oldal egységes érzetét, a vonó, a kéz és a kar összerendezett mozgását. Dénes szerint a korai tartás szükségessége, alkalmazásának időtartama erősen gyerektől függő. Használata a későbbiekben, technikai problémák orvoslására is előnyös lehet.

III.2.2. Havas Kató

Havas Kató módszerében nem találkozunk kezdőfogással.

III.2.3. Paul Rolland

Paul Rolland a tanár döntésére bízta, alkalmaz-e korai vonófogást a tanítás során. Rolland sajátos korai fogásához előkészítésképpen meg kell keresni a vonó súlypontját, és egy öntapadó csíkkal meg kell jelölni azt. A növendék ezután a bal kezében tartott, szőrrel lefelé néző vonót úgy fogja meg, hogy a tartás tengelyét az előzőleg kijelölt pont fogja képezni. A súlypontnál tartva a vonó két része egyensúlyban van, ezért a pálcá összességében könnyebbnek tűnik a játékos számára, ami természetesebb mozgásokat eredményez. Amikor ezen a módon már némi tapasztalattal rendelkezik a gyermek, a csík fokozatos kápa felé közelítésével lehet a vonó valós súlyeloszlását megéreztetni, a normál fogást bevezetni.¹² Ezen átmenet idejére ajánlja Rolland a „Stick Walk” gyakorlatot, amikor a függőlegesen tartott pálcán, csak az ujjak segítségével kell felfelé és lefelé vándorolni.¹³

III.2.4. Shinichi Suzuki

Murray Perkins könyvében azt olvashatjuk, hogy Suzuki az iskola egész első kötetét egy speciális vonófogással tanítja a gyerekeknek.¹⁴ Az ujjak elhelyezkedése, egymáshoz való viszonya változatlan, a különbség abból áll, hogy a csúcson kell megfogni a vonót, és *fordítva* használni a pálcát a játék során. Ekkor a kápa súlya segít abban, hogy a testtől távoli csúcshelyzetben is megőrizhessük a szép hangot. Suzuki szerint mire a *normális*, kápa felé fordított vonótartást kezdi el használni a növendék, addigra már megszokta, hogy a

¹² Rolland, Paul, Mutschler, Marla, *The Teaching of Action in String Playing*, (USA: ASTA, 1974) 82.

¹³ *Ibid.* 147.

¹⁴ Murray Perkins, Marianne, *A Comparison of Violin Playing Techniques: Kato Havas, Paul Rolland, and Shinichi Suzuki*, (USA: ASTA, 1995) 149-150.

csúcsnál is minőségi hangzásra kell törekedni, és a rendes tartás mellett is ezt fogja keresni. Korábban a szélesebb körben elterjedt, kápa alá fogó technikát ajánlotta Suzuki is. Ennek is két változata alakult ki az idők során: míg Japánban a kápa elé, a szőrre helyezték a hüvelykujjat, addig más területeken a kápa fém részére, a többi ujj helye megegyezett a haladó fogásával.¹⁵

Rudolfné egyetért abban, hogy ezek a didaktikai ötletek a módszer sajátjai, azonban sorrendiségüket, alkalmazásuk idejét vitatja. A kezdőket a kápa alá fogó tartással tanítja, a csúcsnál fogást csak jóval később használja, amikor már biztonsággal uralják a növendékek a vonót. A fordított vonóval azt mutatja meg a gyerekeknek, hogy a szép hang képzéséhez súlyra, és nem nyomásra van szükség. Miután párszor kipróbálták a kápa csúcshoz kerülő nehezekeivel a játszandó darab részletét, normál állapotban a karsúly érzetével kell pótolniuk az előzőleg a fordított tartásból származó többletet.

III.2.5. Szilvay Géza

Szilvay Géza szerint a kezdőket eleinte tanácsos a korai vonófogással tanítani. Ez annyiban különbözik a normál fogástól, hogy a hüvelykujj a kápa alá kerül. Előnye, hogy könnyebben ellenőrizhető, a gyerekek számára pedig jobban látható, hogy mit csinál a hüvelyk vonózás közben. A tágasabb tenyérhelyzet segíti a szorítás kiküszöbölését is. Azonban a tartós, 2-3 hónapnál hosszabb használata mellőzendő, mert a csukló bekeményedését vonhatja maga után.¹⁶

III.2.6. Összehasonlítás

Havas Kató kivételével minden módszernél találkozunk a korai vonófogással. A leggyakoribb javaslat a kápa alá kerülő hüvelykujj, ezt tanácsolja a Hegedű ABC, Szilvay és Suzuki is. Ezt a tágasabb fogást indokolhatja az a pszichológiai vélemény is, ami szerint a gyerekeknek a nagyobb kiterjedésű mozgások a könnyebbek, az aprólékos, finom manipulációra csak későbbi életkorban képesek.¹⁷ A Rolland által bemutatott változat a fizika törvényeivel magyarázható, a könnyebbnek tűnő vonóval egyszerűbben éreztethető meg a növendékekkel a jobb kar munkája. A Suzuki-féle *fordított* tartás is hasznos érzeteket nyújthat, alkalomszerű kipróbálásával megfigyelhető a súly, illetve a karsúly

¹⁵ Ibid. 151.

¹⁶ Szilvay, Géza, *Violin ABC*, A kötet (Sudbury: Colourstrings International Ltd, 2000) 92.

¹⁷ Szende Ottó, „Az iskoláskor előtti hangszeroktatás didaktikája és metodikája”, *Parlando* 23/7-8 (1981. július-augusztus) 5.

hangképzésre gyakorolt hatása. Hosszadalmas használata azonban kifejezetten kerülendő, mert a nehezebbnek tűnő vonó kiegyensúlyozása, a csúcsnál vékonyabb pálca tartása feszültségeket kelt a kézben, és meggátolja az ujjak finom mozgásait, merev fogást eredményez. Suzuki kivételével mindannyian kihangsúlyozzák, hogy a kezdő tartással való játék csak átmeneti állapot legyen, hosszú távú alkalmazása káros hatásokkal is járhat.

III.3. A pizzicato

III.3.1. Dénes-Szászné: Hegedű ABC

Dénes László korábbi munkájában, a Hegedűiskola első kötetében¹⁸ egyidőben, de külön-külön kezdték a jobb és a bal kéz képzését. Amíg a jobb kéz a vonó tartását és húzását tanulta, a bal kéz által játszott dalokat pengetve szólaltatták meg a növendékek. A Hegedű ABC logikai felépítésében és sok gyakorlati útmutatásában is utódja az előző műnek, de egyik alapvető változása, hogy óvakodik a pizzicato ilyen jellegű előtérbe helyezésétől. Ennek legfőbb oka, hogy a pizzicato játékmód a vonóval megszólaltatáshoz képest mélyebb, intenzívebb billentést kíván, és ez — különösen az élénkebb tempójú gyerekdaloknál — a húr lefogása és a pengető mozdulat egyidejűsége miatt a billentést végző ujj reflexszerű szorítását okozhatja. Ehhez gyakran társul a fogólaphoz támaszkodó jobb hüvelykujj túlzott feszültsége is. Ez utóbbi elkerülésére hasznos gyakorlat a „Flying Pizzicato”, melyet a kötetben szereplő fényképek segítségével ismerhetünk meg. A húr megpendítése után a jobb kar elipszis alakú úton indul el, a haladás során a növendék folyamatosan figyeli a hang kicsengését; majd a gyakorlat az ujj húrra visszaérkezésével fejeződik be. A „Flying Pizzicato”-val fejlődik a gyerekek hangelképzelése, a kicsengés időbelisége és a kar mozgása együttesen pedig egyfajta térélményt hoz létre, ami később biztos alapot nyújthat a vonóvezetés kontrollálásához is. A „Flying Pizzicato”-t Paul Rollandnál is megtaláljuk, azonban a két alkalmazás módjában és céljában is különbség van.¹⁹ Ezzel szemben a Hegedű ABC változatlan formában veszi át Rolland egy másik pizzicatos játékát, melyben a hangszer kiindulóhelyzetből vállra emelése közben a bal kéznek végig pengetnie kell.²⁰ Szintén Rollandtól származik az a gondolat, hogy a

¹⁸ Dénes László, Kállay Géza, Lányi Margit, Mező Imre, *Hegedűiskola, 1-6. kötet*, (Budapest: Editio Musica, 1966)

¹⁹ Rolland változatának leírását l. III.3.3.

²⁰ Dénes László, Szászné Réger Judit, Németh Rudolf, *Hegedű ABC*, (Budapest: Editio Musica, 1997) 32., Rolland leírását l. III.3.3.

növendékeket az első pillanattól fogva be kell vonni a hangolás folyamatába, amihez legkorábban a bal kéz húrt pengető megszólaltatási módját használják fel mindketten.²¹

III.3.2. Havas Kató

Havas Kató munkáiban nem találunk említést a pizzicatóról. Azonban Jerome Landsman-nel közösen írt könyvében, és Gloria Bakhshayesh iskolájában is a bal kéz első billentett hangjainak kipróbálására ezt a játékmódot javasolják. Mindkét előbb említett alkotásban a kezdők először a vonóhúzással ismerkednek meg, üres húrok segítségével, majd miután ebben némi jártasságot szereztek, csak utána következik a bal kéz bevezetése. Bakhshayesh munkájában az összes ujj első húratevésekor a hangszer banjo-szerű tartását tanácsolja, mert ebben a helyzetben a növendék számára is láthatóvá válik a bal kéz munkája. Amikor csak lehet, már megismert hangokat szólaltatnak meg az új, lefogott hang intonációs előképének: legelsőként az üres *a*-húr megpengetése ad akusztikus mintát, mely magasság alsó oktávját kell utána a *g*-húron, az első ujj lerakásával előállítani. Miután ebben a helyzetben megfigyelték az ujj billentését, és a belső hallás is megismerhette a kívánt hangmagasságot, a hangszer áll alatti tartásában ismétlik meg a gyakorlatot, mindvégig különös figyelmet fordítva a bal kéz feszültségmentességének megőrzésére. Majd csak az összes eddig leírt lépcsőfok bejárása után kapcsolják össze a billentést és a vonóhúzást. Bakhshayesh a *Ringling Strings* kötet tanári kézikönyvében részletesen leírja, hogy a módszer szerint a gyerekek egyszerre mindig csak egy új feladatot kapnak, hogy ezáltal megelőzzék a lehetetlennek tűnő, túlzottan bonyolult feladat okozta lelki és fizikai görcsöket. A pizzicato is ehhez egy eszköz: a vonóhúzás összetett koordinációjánál lényegesen egyszerűbb a húrok megpengetése, és a növendék figyelme ezáltal teljes egészében a bal kéz munkájára összpontosulhat.²²

III.3.3. Paul Rolland

Paul Rolland sokat, és újszerű megközelítésben használja a pizzicatót. Már a kiindulópont tanulásakor kéri, hogy a középső fekvésekben elhelyezett bal kéz pengesse meg a húrokat. Ebben a korai gyakorlatban is zenei igényességet tapasztalhatunk, külön felhívja a figyelmet a szép, zengő hang keresésére. Ha csak az ujjakat használjuk, akkor

²¹ Dénes László, Szászné Réger Judit, Németh Rudolf, *Hegedű ABC*, (Budapest: Editio Musica, 1997) 21., Rolland leírását l. III.3.3.

²² Bakhshayesh, Gloria, *Ringling Strings. Teacher's Book*, (n.a., 1991) 2-3.

azok izmait erősíti a pizzicato, ha viszont az egész kar részt vesz a mozdulatban, akkor a kar szabadságát tapasztalhatjuk meg, amely érzet a későbbiekben a fekvésváltás és a vibrato tanításánál jelent majd előnyt. A hangszer kiindulóhelyzetből a vállra helyezésekor is folytatni kell a balkéz pizzicatót, ezzel a bal kar és kéz már beállított, helyes viszonyait lehet megőrizni.²³ Rolland módszerében kiemelkedő jelentőségű a ritmusjátékok használata, ennek első formájában is a balkéz pizzicatóval találkozunk. Ugyancsak a kezdetektől fogva bevonja a növendékeket a hangolásba, ami eleinte úgy történik, hogy a gyerekek bal kézzel pengetik a húrokat, a tanár pedig csavarja a finomhangolókat.²⁴

Amint a növendék biztonságosan meg tudja állni alatt tartani a hegedűt, elkezdik a „Shuttle”, azaz ingázás nevű gyakorlatot. Ennek segítségével a gyerekek már a hangszertanulás kezdetén birtokba vehetik a fogólap teljes hosszát, nem szorulnak be az első fekvésbe. Kiindulásképpen a középső fekvések fölött helyezik el a bal kezét, majd innen lecsúsztatják az első fekvésbe, és néhányszor oda-vissza utaztatják a kettő között. Majd ugyanezt megismétlik úgy is, hogy a bal kéz negyedik vagy harmadik ujjával meg is pengetik az üres húrt. Néhány hét után a játékot egy harmadik állomással is bővítik, az első fekvés *lent* és a harmadik-negyedik fekvés *középen* helyzete mellé a fogólap vége környékén egy *fent* helyzetet is bevezetnek.²⁵ A hűrváltás előkészítésére szintén találunk egy balkéz pizzicatót használó gyakorlatot. Ebben először középfekvésekben kell a könyök jobbra-balra mozgatásával a két szélső húr síkját megkeresni. Majd az előbb leírt három játék összetevőiből válogatva találhatunk ki gyakorlatokat, azaz a három fekvéshelyzetben, a két szélső húron, ritmusok bevonásával kreatívan, variábilisan ismertethetjük meg a növendékeket a fogólappal, mindezt a bal kéz pengetés általi erősítése közben.

A jobbkez pizzicato egy különleges alkalmazásával is találkozhatunk Rollandnál, a játék neve „Flying Pizzicato”. Akkor kerül napirendre, amikor már tud a vonó súlypontja környékén rövid hangokat húzni a növendék, és a vonás hosszát kezdenék el fokozatosan növelni. A rövid hangok képzéséhez elég volt a váll egyetlen ízületének használata, azonban az egész vonó bejárásához több ízület összehangolt munkájára van szükség, és ez már az egész test viselkedésére is kihat. A „Flying Pizzicato” kindulási helyzetében a hangszer a vállon, a szokott módon nyugszik, a test súlya egyenlően oszlik el a két láb között. Miután a jobb kéz megpengeti az egyik üres húrt, egy, az óramutató járásával ellentétes irányú, elipszis alakú úton indul el — ami a vonó későbbi pályáját jelzi —,

²³ Rolland, Paul, Mutschler, Marla, *The Teaching of Action in String Playing*, (USA: ASTA, 1974) 64.

²⁴ Ibid. 66.

²⁵ Ibid. 75-76.

közben a test súlyát finoman a bal lábra kell áthelyezni. Amikor a kar már a visszafelé úton halad, azaz közeledik a hegedű testéhez, az eltolt súlyviszonyt ismét ki kell egyenlíteni.²⁶ A gyakorlattal a jobb kar megéri azt az ívet, amin a vonó fog haladni húzásakor, a test pedig azt a finom bilaterális kiegyenlítő mozdulatot, amivel a zenélés közbeni szabadságát tudja biztosítani.

A bal kéz ujjainak első használatakor is a jobb kéz pengetése szólaltatja meg a hangot, azonban ezt a szerepét — mivel mindkét kéz munkáját igen sok „néma” gyakorlat alapozta már meg — hamar átveszi a vonó.

III.3.4. Shinichi Suzuki

Bár a darabok folyamán találkozunk pár pengetett hanggal²⁷, a pizzicato tanításáról nem tesz külön említést Suzuki. Gyakorlati felhasználását is egyetlen tonalizáció során láthatjuk csupán, melynek leírását az első kötetben, az 5. és 6. számú darabok között lelhetjük meg.²⁸ Első lépésben kényelmes tempóban kell az üres *a*- és *e*-húrokat pengetni, és a kialakuló, szabadon rezgő hangzást megfigyelni. Majd úgy kell ugyanezeket a húrokat meghúzni a vonóval, hogy hasonló csengésű hangok keletkezzenek. Később lerakott ujjak zengésének ellenőrzésére is használható a gyakorlat.

III.3.5. Szilvay Géza

Szilvay Géza bevallja, hogy sokat tanulmányozta, és át is vette módszerébe Paul Rolland balkéz pizzicatos játékait. Rollandhoz hasonlóan, amint a növendék biztonságosan megtudja tartani a hegedűt, a bal keze birtokba veheti a teljes fogólapot. A Színes Húrok módszerében ugyanúgy találkozunk a három fekvéshellyel, amelyekhez a kottában játékosan a pincét, a madarak szállását, és a napot ábrázoló képek társulnak, sugallva a hely „magasságát”. Szilvay szerint a gyerekek számára egyáltalán nem egyértelmű, hogy a vállon tartott hegedű esetében a fogólapon hol van a *fent* és a *lent*, ezért nagyon fontos ezen képzetek korai hangszerhez csatolása.²⁹ Az ujjak szeparálására és erősítésére Szilvay továbbfejlesztette Rolland gyakorlatát: a pengetést is „ujjrendezve” használja, azaz a hüvelyk kivételével az összes többi ujj részt vesz a játékban.

²⁶ Ibid. 115-116.

²⁷ Pl. az első kötetben 17. számon szereplő Gossec: Gavotte-ban, vagy a második kötetben 9. Thomas: Gavotte-ban.

²⁸ Suzuki, Shinichi, *Suzuki Violin School. Volume 1*, (Suzuki Method International, Summy-Birchard Inc., 1978) 18.

²⁹ Szilvay, Géza, *Violin ABC*, A kötet (Sudbury: Colourstrings International Ltd, 2000) 93.

A jobbkez pizzicatoval is találkozunk, melynek végrehajtási módjáról fényképet is láthatunk a tanároknak szóló magyarázatok között:³⁰ a hüvelykujjal a fogólap jobb szélén támaszkodva, a mutatóujj húsos részével, a fogólap fölött kell a húrt megpendíteni. A bal kéz eközben vagy a hegedű oldalát fogja, vagy a tanár tenyerében nyugszik, aki keze finom szorításaival mutatja a löktetést, vagy diktálja a hallani kívánt ritmust. Miután mindkét kéz elég gyakorlottá vált a játékmódban, Szilvay felváltva, sőt, akár szimultán is szerepelteti őket, ezáltal szinte végtelen számú feladat kitalálására adva alkalmat. A módszerben egyébként is tág teret kapnak a tanár saját ötletei: a saját nemzeti gyerekdalok felhasználásával, és a megadott elemekből improvizált gyakorlatokkal a növendékeket is kreatív hozzáállásra buzdítják, szabad utat kapnak zenei fantáziájuk fejlesztésére.

A balkéz további fejlesztésére a flageoleteken keresztül kerül sor, amelyek csak vonóval szólaltathatóak meg; így mire billentett hangokat kell majd játszani, nem lesz már szükség a pengetés segítségére.

III.3.6. Összehasonlítás

A pizzicato eltérő jelentőséggel bír a különböző módszerekben. Havas és Rolland a billentés tanításakor alkalmazza, a hangképzés egyszerű, direkt volta miatt. Azonban kis számú próbálkozás után, amint már nem szükséges a figyelmet teljes egészében a bal kéz munkájára fordítani, vonóval is meghúzhatják a növendékek a hangot. Lényeges momentumra figyelmeztet Dénes, amikor arról szól, hogy a pengetés csak a két kéz összehangolásának egyszerűsítésére, egy közbülső lépcsőfokként jelenjen meg a tanulás ezen szakaszán, mert a megszólaltatási mód károsan befolyásolhatja a bal kéz éppen alakulóban levő billentésérzetét.

Többen használják a hangképzés tanításához is a pizzicatót. Suzuki számára akusztikus példát szolgáltat a pengetett hang: természetesen szépen cseng, és ezáltal mintát ad a vonó számára. Rolland és Dénes pedig külön felhívja a figyelmet arra, hogy a pizzicatónál is ügyelni kell a hangminőség fenntartására. Dénes a megpendített húr hanghosszúságának elképzelésével a zenei hallást is fejleszti.

Érdekes megfigyelni Rolland úttörő pizzicato-kísérleteinek utóhatását. Rolland „találmánya”, hogy a pengetés — különös tekintettel a balkéz pizzicato — széleskörű alkalmazásával a növendékek könnyen és gyorsan sajátíthatnak el alapvető mozgásokat, és élvezetes módon ügyesíthetik kezeiket. A „Flying Pizzicato” a Hegedű ABC-ben köszön

³⁰ Ibid. 91.

vissza ránk, de feladata itt jelentősen megváltozik. Míg Rollandnál a bilaterális mozgás megalapozása a fő cél, addig Dénes a vonós kézre koncentrálni, viszont egy zenei elemet is kapcsol a gyakorlathoz. A balkéz pizzicato átvétele különösen ösztönzőleg hatott Szilvay Gézára, aki mennyiségileg gyarapította és minőségileg tovább finomította Rolland alapgondolatait.

Összességében elmondhatjuk, hogy ugyan a pizzicato elvesztette a tanulás kezdetén játszott kiemelt szerepét a vonózással szemben, azonban bizonyos iskolákban a különböző mozgásérzetek kialakításában egyre fontosabb szerepet kapott.

III.4. A vonóhúzás

III.4.1. Dénes-Szászné: Hegedű ABC

A Hegedű ABC talán legérdekesebb része a Hangszeres előkészítő játékok címet kapta. Ezek akkor kerülnek elő az órán, amikor a hangszer már *ül* a helyén, és a növendékek tartják a vonót is. A fejezet első részében vonójátékokat találunk. A „Mérd meg a vonót!” nevű gyakorlatban a gyerekek hang meghúzása nélkül, íves mozdulatokkal helyezik a húr különböző részeire a vonót. Ennek segítségével megismerkednek a *kápa*, *csúcs*, *közép* kifejezésekkel, és megérik az egész vonó, az alsó- és felső félvonó hosszát is. A „Gurigázás”-játék kiinduló helyzetéhez az *e*-húrra, a kápa-hoz kell emelni a vonót, a már megismert íves mozdulattal. Innen némán, a felkar vezetésével átgörgetik a pálcát a *g*-húrra és vissza. Majd a vonó különböző pontjain is kipróbálják ugyanezt a mozdulatot. Ez a gyakorlat egyszerre szolgálja a húr váltás előkészítését és a húr-szőr kontaktus megéreztetését is. A következő játékban a *közép* tájékára kell emelni a vonót, és innen ívelt mozdulattal a húrra ejteni. Ha a mozgás elég szabad, a vonó ugrálni fog a csúcs felé, mint egy „pattogó labda”. Ez a gyakorlat a vonás helyes irányát segíti megtalálni, és a későbbi ricochet vonást is megalapozza. A „Bimm-Bamm” játék a dobott vonót készíti elő. A kápa közelében, a kar ívelt mozgásával ejtegetik a vonót a húrba, mindkét irányban. A gyakorlattal a teljes jobb oldal egységét lehet megéreztetni. A harangozás nemcsak a mozgás milyenségére, hanem a kívánt hang csengő jellegére is utal.

A szöcske ugrását hívják példaképpül abban a játékban, melynek során a kápa közelében letett vonót egy könnyed elrugaszkodással, a húr megcsendítésével kell elrepíteni a csúcshoz. A pálcát mindkét végén gondosan meg kell figyelni a szőr és a húr kapcsolódását, finom rugózását. A feladattal ismét a vonó irányát tapasztalhatják meg a

növendékek, valamint a staccato mozgását is előkészíti, hangzasképet is nyújtva róla. Az „Iá” játék a hangzásáról kapta nevét. Az *e*-húron, csúcsnál betámasztott vonót az előző gyakorlatban megismert módon kell elrepíteni, úgy, hogy a kápánál a *g*-húrra érkezzon a kar. Innen lassú, a húrban vezetett vonás segítségével kell a csúcsig eljutni, majd ott a „Gurigázás” segítségével a vonót némán az *e*-húrra visszajuttatni, és kezdődhet a ciklus előlről. Az összetettebb mozgáson túl az artikulációban ponttal és vonással jelzett *rövid* és *hosszú* hangzásával is találkoznak itt a növendékek. A „Hídjáték”-ban a „Gurigázás”-ban megismert néma arpeggiót ismétlik meg, a hegedű lábán vezetett vonóval. Majd a húrokra csúsztatva is eljátsszák a gyakorlatot, ezúttal már meg is szólaltatva a hangokat. A mozgás három- majd két húrra szűkített változával a húrvaltásos legatót is megismerik a gyerekek. Az utolsó játék címe „Körvonó”, ebben a vonót egészkaros, nagyívű mozgással kell a húr fölé emelni, majd érzetben az ívet folytatva meghúzni a húrt, *lefelé* vonással. Miután egy párszor kipróbálták, meg kell ismételni a gyakorlatot úgy, hogy ezúttal mindig a *felfelé* vonás során érintkezik a szőr a húrral.

A „Hegedűjáték ABC-je” részben, a két kéz munkájának összehangolásakor, az első vonások a *d*- vagy *a*-húrra, a közép környékére kerülnek. A középső húrok használata két indokkal magyarázható. Egyrészt a jobb kar szempontjából ez a középhelyzet, tehát a végtag nem kerül túl közel a testhez, de nem is kell túl magasra emelni azt. Másrészt ez a gyerekek hangfekvéséhez, hangterjedelméhez legjobban hasonlító regiszter a hegedűn, a dalok éneklése pedig fontos előképe a hangszeren megszólaltatott gyakorlatoknak. Szinte rögtön megjelennek a szélső húrok is, azonban jódarabig még mindig a középső húrok élveznek előnyt egy-egy új feladat kipróbálásakor.

A vonóhossz növelésére egyes gyakorlatok fele tempóban leírt változatai szolgálnak. Mivel kezdetben a vonósebességet állandóan tartják, ezért a hosszabb hang nagyobb vonószakasz bejárását eredményezi. Hamar, már a 11. számú gyakorlatban megjelenik a húrvaltás, amit először közbeiktatott szünettel gyakorolnak a gyerekek. A szomszédos húrok közötti közös sík megkeresésével találkoznak a kettősfogással és a legato vonással is. A legato vonás és a balkéz billentő mozgása is viszonylag korán, a 27. gyakorlatban egyesül. A 30. számig bezárólag a darabok hangkészlete olyan, hogy a dallamok egy húron játszhatóak legyenek. Innentől kezdve lesz szükség húrvaltásra, amelynek megkönnyítésére eleinte mindig valamely üres húrt követően jelenik meg az új húr. Majd a jobb kéz munkájára sokáig csak egy-egy apróbb megjegyzést találunk, a dallam kezdési helyére, a vonó beosztására utalóan. A 60. gyakorlatnál ismerkednek meg a növendékek a legatón belüli lágy hangelválasztással. A kötetben az utolsó vonót érintő

újdomság a staccato vagy martelé vonás leírása. A pendül, lendül, pattan, röppen szavakat figyelik meg előkészítésképpen: a szótagok indítása és befejezése, általános hangulata lesz a hangzás példája. Majd a „Szöcske”-játékban megismert érzetekre támaszkodva, vonóval is megpróbálnak hasonló alakú hangokat létrehozni.

III.4.2. Havas Kató

Havas Kató a vonóhúzás leírásakor a karok lebegő helyzetét bemutató mérleghinta elvének továbbgondolását kéri. Mint azt már megismertük³¹, ebben az egyensúlyban a tengely szerepét a testünk tölti be, a könnyebbik felén a jobb karunkat találjuk, ezzel szemben egy csupán elképzelt súly dolgozik, amely a lapockáról „lóg le”, és nehezebb, mint a vonós oldal. A folytatásban azt írja Havas, hogy a kart úgy képzeljük el, mint egy rugót, amely a kápa helyzetében összehúzott állapotban van, és a csúcs felé haladva feszítjük szét. Ez a mozgás előre irányul, és mivel a felkar, és rajta keresztül a kar többi része is egyre távolodik a tengelytől, ezért a jobb oldal forgatónyomatéka fokozatosan nő. Ez a többlet fogja ellensúlyozni a vonó csúcs felé csökkenő súlyát, és ezáltal tudjuk biztosítani a kiegyenlített hangképzést. Mivel ez a plusz a kar természetes súlyából adódik, ezért nincs szükség a kéz, az ujjak semmilyen extra mozgására, vagy a feszültséget okozó nyomására se. A *felfelé* vonás során, a kápa felé közeledve a vonó egyre nehezebbé válik. Ahhoz, hogy megmaradjon a zengő hang, a kar súlyát kell csökkentenünk. Ezt úgy érhetjük el, hogy a tengely túloldalán csüngő imaginárius súlyt engedjük hatni, és ez segíti a rugóként működő kar összezáródását, kiinduló helyzetbe visszatérését. Ha a csukló és a kézfej elég laza, automatikusan végre fogja hajtani a szükséges apró korrekciós mozgásokat.³²

A Lámpaláz című könyvében Havas az időközben megszerzett tapasztalatok hatására tovább finomította a vonóvezetés tanítását. Itt már nem egész vonóban gondolkodik, hanem felosztja azt két részre, mégpedig két egyenlő *súlyú* szakaszra, a felezési pont a súlypont lesz. Ez nem egyforma hosszú szakaszokat jelent, hiszen a nehéz kápa miatt az alsó fél jóval rövidebb a felsőnél. Az emberi kar is két, nem egyenlő súlyú szakaszból épül fel, az alkar hosszabb és könnyebb, mint a felkar. Első lépésben olyan vonásokat tanít Havas, amiben vagy csak az alsó-, vagy csak a felső félvonót kell használni, és menet közben az is kiderül, hogy ehhez vagy csak az alkart, vagy csak a felkart kell aktivizálni. Az alsó félvonón játszott gyorsabb, az egyszerűség kedvéért

³¹ L. II.5.

³² Havas Kató, *Tizenkét órás hegedűkurzus*, ford. Simkó-Várnagy Judit (magánkiadás, 2004) 12-14.

nyolcadoknak nevezett hangok képzéséhez a felkar munkájára van szükség. A vállízületből induló mozdulat a testtől kifelé mutató, oldalazó, lengő mozgást hoz létre, a könyök csak passzív résztvevőként szerepel. Ha a felső félvonón akarunk ugyanilyen nyolcadokat játszani, a vonót a súlypontnál helyezzük a húrra, és a könyök indítja a mozdulatot, nyitásával a vonó szinte kirepül a csúcsig, zárásával pedig visszatér a kiindulási ponthoz. Külön felhívja a figyelmet Havas arra a fogalmi ellentmondásra, hogy a pálca görbülete miatt a *lefelé* vonás valójában egy felfelé mutató ívet rajzol, míg a *felfelé* vonás lefelé mutat. Ennek feloldására javasolja, hogy a kezdetektől fogva mindig a vonás ívére gondoljuk egyenes húzás helyett.

Miután mindkét félvonón képes a növendék nyolcad értékeket játszani, az egész vonó bejárásához a már megismert mozdulatokat kell csak összerakni. Nagyon fontos, hogy Havas ezúttal is ritmikus mozgást kér. Ha a félvonók nyolcadoknak feleltek meg, az egész vonó bejárásához negyedekre lesz szükség. Azonban ezen belül ott lüktet a két nyolcad, az első alatt a súlypontig lendül a vonó, és a felkar vezeti a mozdulatot, majd a második ideje alatt a könyök nyitása repíti a pálcát a csúcsig. A *felfelé* fordított sorrendű, de hasonlóan tagolt beosztást mutat: az első időmérték alatt a súlypontig ér el a vonó a könyökből induló mozdulattal, majd a felkar bekapcsolásával, ismét egy rövid érték alatt visszajut a kápához.³³

Minden munkájában külön felhívja a figyelmet Havas a hüvelykujjak munkájára. A jobb kéz esetében a hüvelyk második, behajlított ízülete a felelős a vonóhúzás egészéért. „Ez a behajlított ízület valójában olyan, mint a festő ecsetének hegye, amely nagy finomsággal képes színárnyalatokat festeni.”³⁴ Ebben a görbületben végződnek az egyes vonások, itt található az utolsó kapocs a kar és a vonó között. Egyensúlyban lévő kar esetén a hüvelykujj irányítja alulról a vonót, félkörívet bejáró mozdulattal. A *lefelé* vonás során a középtől a csúcs felé haladva azt az érzést kell keresnünk, hogy a vonó távolodik a testtől, és a hüvelyk megemeli a csúcsot. A *felfelé* közben pedig azt, hogy a hüvelyk húzza fel a kápa súlyát. Ez a kicsi, de elengedhetetlen mozdulat biztosítja a sima vonóváltást.

Havas, Landsman és Bakhshaysh munkáiban is az első vonásokat g-húron kell meghúzni. Indoklást nem találunk, de talán ebben a szélső helyzetben lehet legjobban megfigyelni a szabadon lebegő kar érzetét. A korábbi művekben egész kottákkal kezdődik a tanítás, és a leírt ritmusérték félkottára, negyedre változtatásával gyorsul a tempó. A

³³ Havas Kató, *Lámpaláz*, Ford. Forsman Zsuzsanna (magánkiadás, 2001) 32-38.

³⁴ Havas Kató, *Tizenkét órás hegedűkurzus*, ford. Simkó-Várnagy Judit (magánkiadás, 2004) 16.

későbbi munkákban (Landsmant, Bakhshayest is ideértve) a már leírt módon, rövid hangok és rövid vonások felől érkezünk a nagyobb értékek, hosszabb vonók felé. Abban ismét megegyezik az összes mű, hogy a növendékek rögtön bejárják az összes húrt. A néhány ismételt üres *g*-húr után a kar *d*-húros helyzetének gondos megkeresését követően ugyanúgy el kell játszani a gyakorlatot. Majd az *a*- és *e*-húron folytatódik a játék. Az *e*-húr szélsőséges helyzetére mindenkinél külön figyelmeztetést találunk. Miután az összes húron tud már a növendék különböző sebességű hangokat húzni, a bal kéz képzésével folytatódnak a művek.

A bonyolultabb vonások, és általában a jobb kéz munkájáról később találunk még gondolatokat. Havas szerint a legtöbb vonóprobléma oka a *bal* kézben keresendő.

...amikor úgynevezett „jobb kéz technikával” foglalkozunk, az első dolgunk megbizonyosodni arról, hogy a bal kéz ujjtövei megfelelően „artikulálnak-e”, és az „egyik hangról a másikra lépkedés” lágy és folyamatos-e. A jobb kar csak akkor dolgozhat zavartalanul, ha mindezeket biztosítottuk számára.³⁵

Havas másik fontos megállapítása, hogy az összes vonás, a legegyszerűbbtől a legbonyolultabbig, mind az előbb már részletesen tárgyalt egyensúlyi helyzetből származik.³⁶ A dobott *spiccato* alapja a lapocka súlyérzete, amely a kéz súlyát elveszi a vonóról. A jobb felkar ingaszerű mozgását a behajlított hüvelykujjon keresztül tudjuk a húrra vinni. Az irányítást ismét a hüvelyk végzi, a kevés felhasznált vonó miatt a már megismert félkörívnek csupán egy rövid szakaszát bejárva. Az ugratott *spiccato*hoz nagyon gondosan kell megválasztani a vonónak azt a szakaszát, ahol a legtermészetesebben, magától végrehajtja a pálcá a vonást. A másik, ugyanilyen fontosságú faktor, hogy a bal ujjtövekben érezzük előre a kívánt hangokat. A két kéz munkájának eredményeként jól artikulált, világosan elválasztott hangok fognak megszületni. Ha ugyanezt a vonást a vonó közepétől a csúcs felé, hosszabb vonókat használva játsszuk, *detaché* kapunk. A nagyobb vonószakasz miatt a félköríves mozgás jelentősége megnő. Ha a *detaché* hangok közé szüneteket iktatunk, ezekben a pálcát betámasztjuk, majd a feszültséget kiengedve repülni engedjük a vonót, létrejön a *martelé*. A *legato* egyenletességéhez a jobb kar lebegő érzete és a bal ujjtövek artikuláló irányítása szükséges. Lassú gyakorlással adhatunk agyunknak elég időt arra, hogy a bal kéz hangjait egyesével az ujjtöveknek közvetítse, majd ha a kontroll létrejött, a tempó szinte magától felgyorsul. Külön felhívja a figyelmet Havas, hogy a húr váltásnál a teljes kar keresse meg az új síkot, ne csak a csukló kövesse a bal

³⁵ Havas Kató, *A hegedűjáték új megközelítése*, ford. Simkó-Várnagy Judit (magánkiadás, 2002) 48.

³⁶ *Ibid.* 25.

kezet. A staccatóról azt olvashatjuk, hogy képzési módja szerint tulajdonképpen a legato egy fajtája, melyben a hangokat élesen elválasztjuk egymástól. Az elválasztáshoz pedig a martelénél elmondottakat kell figyelembe venni: támasszuk be a mutatóujjunkkal a pálcat, majd a nyomás felengedésével engedjük kirepülni a vonót.³⁷ A jobb kéz munkájáról szóló fejezet végén, mintegy összefoglalásként ezt olvashatjuk:

Néhányan úgy gondolhatják, hogy a fent említett vonásnemek tárgyalása túl rövid és nem túl meggyőző. De valójában azzal a megközelítéssel, hogy a figyelem teljes egészében a bal kézre irányul, nem is beszélhetünk „vonóhúzási technikáról”, mint olyanról. Csak zene létezik, amit a bal kéz formál és kontrollál az örökké aktív egyensúlyérzeten keresztül; és ha az egyensúly megfelelő, a jobb kar könnyedén működik. Tehát nem szükséges külön időt szánni a különböző jobbkéztechnikai gyakorlatokra.³⁸

III.4.3. Paul Rolland

Mielőtt Paul Rolland megkezdene a vonóhúzás tényleges tanítását, rengeteg „néma” előkészítő játékot gyakoroltat tanítványaival. A „Shadow Bowing”³⁹-ban a növendék a saját bal vállán, vagy egy, a bal oldala elé tartott papírcsőben húzza a vonót, a későbbi helyes mozgást utánozva. A papírhenger különösen jó segédeszköz, mert merev falával megakadályozza, hogy a vonó kitérjen a haladás síkjából, azaz majdan meg tudja őrizni a lábbal párhuzamos helyzetét az egész vonás folyamán.⁴⁰ A „Roll the Arm”⁴¹ játékban a váll lazítása mellett a későbbi húrváltó mozgások előkészítése történik. Első formájában a vonó csúcsát a középső fekvések fölött tartott bal kéz kisujjára kell húzni. Ebben a helyzetben a pálca útja korlátozott: egy köríven haladhat, a kisujj körül; ez imitálja a mozdulat majdani irányát. A hozzá tartozó karmunkát a vállízület végzi, amely az egy egységnek elképzelt teljes jobb kart forgatja. Később úgy is meg kell ismételni a gyakorlatot, hogy a pálca a hegedű lábán nyugszik, és ennek ívét követve kell a kart szélső húrok között utaztatni.⁴² A „Rock the Bow”⁴³-val Rolland a vonóhúzás alapvető egyensúlyát szeretné a növendékekkel megéreztetni. Egy újabb mérleghintát kell elképzelnünk, amelynek alátámasztási pontja valahová az alkarra esik, ekörül forog a kar. Ha jól működik a rendszer, akkor a kézfej és a könyök éppen ellentétes irányú mozgásokat fog végezni: ha az egyik emelkedik, a másik süllyedni fog. A hétköznapiakban gyakran

³⁷ Ibid. 48-53.

³⁸ Ibid. 53-54.

³⁹ Árnyék vonózás

⁴⁰ Rolland, Paul, Mutschler, Marla, *The Teaching of Action in String Playing*, (USA: ASTA, 1974) 85.

⁴¹ Gördítsd a karod!

⁴² Rolland, Paul, Mutschler, Marla, *The Teaching of Action in String Playing*, (USA: ASTA, 1974) 92.

⁴³ Rázd a vonót!

használjuk így a kezünk, például a sószóró rázása közben. A „Place and Lift”⁴⁴ játékban a vonótartás biztonságát lehet ellenőrizni, illetve a vonó húrra helyezését gyakorolhatjuk. A súlypontnál húrra támasztott vonót pár centiméter magasra fel kell emelni, majd a lehető legpuhább mozdulattal visszahelyezni. Közben a kéz és a kar lazaságát rendszeresen kontrollálni kell. Amennyiben merevséget tapasztalunk, a „Rock the Bow” gyakorlattal a kar feszültségét oldhatjuk fel, az ujjakat pedig a velük való apró koppintásokkal lazíthatjuk ki.⁴⁵

Az összes előkészítő gyakorlat megismerése után elkövetkezhetnek végre az első vonóhúzások. Ezek ideális helye Rolland szerint a vonó súlypontjánál van, az *a*- vagy *d*-húron, és rövid, gyors hangokat játszását javasolja. A súlypont környéke azért lényeges, mert — feltéve, hogy nem túl hosszú vonót veszünk — ezen a helyen elegendő a vállízület kizárólagos használata. Ha túl sok vonót húzunk, a vonó lábbal párhuzamos úton tartásához további ízületeket kellene bevonnunk a mozgásba, vagy ha továbbra is csak a vállat használjuk, a vonó ívet fog leírni. Rolland számára kiemelkedő jelentőségű a lábbal párhuzamosan haladó vonó, mert a fizika törvényei szerint ez biztosítja a legideálisabb feltételeket a hangképzéshez, és a szép hang Rolland legfőbb célkitűzése. Amint a vonások hosszát növelni kezdjük, a könyök nyitó mozdulatát is hozzá kell igazítani a váll mozgásához.⁴⁶

Közvetlenül a rövid hangok húzása után megjelenik a hűrváltás is: a „Roll the Arm” gyakorlat bevonásával a szomszédos húrokon kettőskötéseket játszhatunk. Majd a hangok kezdését és befejezését finomító feladatokat kapnak a növendékek. A „Rebound”⁴⁷-ban tulajdonképpen a „Place and Lift” játék keveredik a vonóhúzással. Rövid, egyes hangokat kell megszólaltatni, mindig *lefelé*; a két hang közötti szünetben pedig egy kis köríven visszatérni a kiindulási pontra. Az íves út a vonás során is érvényesül, ezáltal a húrra érkezés, és annak elhagyása is egy igen gyorsan lezajló, de mégis fokozatos mozgás, ami a szép hangminőséget biztosítja. A következő lépésben már nem kell egész kört leírni a karral, még később ki se kell emelni a húrból a vonót, de a gömbölyű hangindítást és befejezést meg kell őrizni. A húron maradó vonó esetében ezt a mozgást az alkar enyhe forogtatásával érhetjük el, ami magával vonja a könyök kis mértékű emelkedését illetve süllyedését is.⁴⁸

⁴⁴ Helyezd és emeld!

⁴⁵ Rolland, Paul, Mutschler, Marla, *The Teaching of Action in String Playing*, (USA: ASTA, 1974) 86-87.

⁴⁶ *Ibid.* 90.

⁴⁷ Visszapattanás

⁴⁸ Ez tulajdonképpen a pronatio-supinatio leírása.

A vonóhosszak növelésére szinte csak a már megismert gyakorlatok kombinációit találjuk. A „Place and Lift” mintájára először a vonó különböző helyein próbálgatják a finom húrra érkezést, és az új pontokon a „Roll the Arm” segítségével keresik meg a húrsíkokat, illetve az esetleges feszültségeket is kilazítják. A kápa közelében a „Rock the Bow”-val ellenőrzik a tartást. A „Flying Pizzicato” és a „Rebound” kombinálásával készítik elő a jobb kart a teljes vonóhossz bejárására. Ennél a játéknál külön figyelmeztet Rolland, hogy a testsúly áthelyezése a hangszer dőlésszögének enyhe változását is maga után vonja.⁴⁹ A vonó különböző pontjain ugyanolyan gondos hangindításra és –befejezésre van szükség, mint a rövidebb vonásoknál. Végül a „Roll the Arm” hosszabb vonásokra vetítésével az arpeggio-játék előkészítését láthatjuk. A nagy mozgások ismertetése után a könyvben egy külön fejezet foglalkozik a csukló, a kézfej és az ujjak lazítását, finom munkáját segítő gyakorlatokkal.⁵⁰

A vonásokat Rolland három kategóriába sorolja a mozdulat kivitelezésének módja szerint. A détaché, spiccato és sautillé esetében a lendület, a lengés dominál, a détaché hosszabb fajtáinál és a kitarított hangoknál a húzás, míg a martelé és a staccato esetében a lökés jellemzi legfőképpen a mozgást.⁵¹ Vannak olyan összetettebb vonások is, melyek ezek kombinációból jönnek létre. Mivel legegyszerűbb a lengő mozdulatok végrehajtása, ezért a tanítás kezdetén ezeket érdemes használni. A legbonyolultabb, ezért a legnagyobb koncentrációt a húzott mozgások igénylik. Ugyancsak gondos kidolgozást kíván a két előbb említett vonást vegyesen felhasználó darab, a kétféle játékmód erőteljesen eltérő volta miatt.

A lengő mozgások természetüknél fogva íveltek. Ha hétköznapi mozgásainkat megfigyeljük, szépszámú példát találunk rá, többek között a kopogás, tapsolás, és a labda pattogatása is ide tartozik. Ezeknél a felkar ösztönösen az óramutató járásával ellentétes irányba forgatja a kart. Ugyanez a mozgástípus vonózás közben alkalmazva szépen csengő, könnyed hangokat eredményez. A mozgást egy bizonyos sebesség alatt nem lehet végrehajtani, ezt a gyakorlási tempó megválasztásánál is figyelembe kell venni. A helyes végrehajtás legegyszerűbb kontrollja, ha a könyök helyzetét ellenőrizzük: a *lefelé* vonás végén magasabb, a *felfelé* vonás végén pedig mélyebb állását kell tapasztalnunk.

A lökött vonások esetén a hang egy energikus, éles szúrással kezdődik, majd a kar passzív utaztatásával folytatódik, és hirtelen megállással fejeződik be. A vonás gyorsasága

⁴⁹ Rolland, Paul, Mutschler, Marla, *The Teaching of Action in String Playing*, (USA: ASTA, 1974) 120.

⁵⁰ Ibid. 145-152.

⁵¹ swinging, pulling, pushing. Ibid. 217.

a betámasztás és a kiengedés állandó váltakozása miatt korlátozott, bizonyos tempó fölé nem emelhető. Kezdetben rövid vonásokon érdemes gyakorolni, később fokozatosan növelhetjük a felhasznált vonó hosszát. Nagyon fontos, hogy a kezdeti betámasztás után, a kar utaztatási szakaszában a nyomást teljesen kiengedjük, különben a hang minősége sérül. A hang befejezése után minél előbb be kell támasztani a vonót a következő indításához, és ebben a helyzetben kivárni az új indulás pillanatát. A martelé és staccato vonásokkal világosan artikulált, élénk hangokat vihetünk játékunkba.

A tartott hangok esetében a leglényegesebb faktor az állandóság. A vonó egyenletes sebességgel, a lábhoz viszonylag közel, azzal párhuzamosan halad, és a húrra kerülő súly is változatlan. A kar forgató mozgása ellentétes irányú, mint a lendített vonásoknál: a *lefelé* esetében mélyebb, a *felfelé* pedig magasabb a könyök helyzete. A vonóváltásoknál a könyök kicsivel előbb fordul az új irányra, mint a pálca, az ujjak viszont csak kis késéssel, mindezekkel a kicsi finomító mozgásokkal is az állandó minőség fenntartása a cél. Rövidebb martelé vonásoknál is alkalmazhatók a tartott hangokra érvényes javaslatok, amennyiben rendkívüli intenzitással akarjuk azokat játszani.⁵²

A gyors vonásokkal kapcsolatban két momentumot érdemes még külön kiemelni. Ha ugratott vonást szeretnénk, akkor lefelé, azaz a föld felé kitérő káppával kell húzni a vonót. Ugyanis ha a pálca és a húzás iránya megegyezik, a vonó nyugalomban marad, míg ha ezek szöveget zárnak be egymással, a pálca — tehetetlensége miatt — megugrik. Minél nagyobb az eltérés, annál magasabb lesz az ugrás.⁵³

A feszültségmentes, könnyed mozgások szempontjából Rolland legnagyobb horderejű javaslata a ciklikus mozgásokkal kapcsolatos. A ciklikus mozgások esetében a mozgó testrészt nyugalmi állapotból indul, és a másik végpont érintése, a szükséges út megtétele után ugyanoda tér vissza. Azonban általában nem csak egyszer zajlik le ez a periódus, hanem „töretlen egymásutánban, ritmikusan, folyamatosan ismétlődik”⁵⁴. A zenében is gyakran találkozunk gyors, ismétlődő mozgásokkal: a vonások közül a detaché, a sautillé, a spiccato és a tremolo, a bal kéz feladatai közül pedig a vibrato és a trilla is ide tartozik. Ha arra gondolunk, hogy a *le-* és *felfelé* vonás eddigi kettős mozdulata helyett egyetlen impulzussal is eljátszhatjuk azokat, technikai megvalósításuk lényegesen egyszerűbbé válik.⁵⁵

⁵² Ibid. 219-220.

⁵³ Ibid. 172.

⁵⁴ Szende Ottó, Nemessúri Mihály, *A hegedűjáték élettani alapjai*, (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1965) 23.

⁵⁵ Rolland, Paul, Mutschler, Marla, *The Teaching of Action in String Playing*, (USA: ASTA, 1974) 36.

III.4.4. Shinichi Suzuki

Suzuki szerint az első vonóhúzásokat az *e*-húron célszerű megtenni, mert ez a helyzet áll legközelebb a természetes kartartáshoz. A pálcát a közép környékén helyezik a húrra, és így a felkar, az alkar és a vonó egy négyzet három oldalát adja ki. A megszólaltatott hangok rövidek, staccato-jellegűek. Rudolfné szerint itt nem a staccato tanítása a cél, hanem a hangminőség keresése, és az csak másodlagos, hogy azok a mindkét irányba azonos, kis, ívelt, „banánalakú” vonások éppen egy később is használatos mozgásformát eredményeznek. A vonóhúzás fő résztvevője a könyök, amelynek mozgását a gyerekek is könnyen megérik, és a gyakorlást segítő felnőttek is egyszerűen kontrollálni tudják. Ha az oldalvonalunknál nem kerül a karunk hátrébb, akkor az *e*-húros, vonó közepén játszott rövid hangoknál a könyökünk *fel-le* irányba, függőlegesen fog mozogni. A kezdeti vonások másik két fontos jellemzője, hogy a szőrt végig a teljes talpán kell tartani, illetve a vonót mindig a lábbal párhuzamosan kell húzni. Suzuki a hangképzés szempontjából ideális utat „The Kreisler Highway”-nek nevezte el. Kreisler gyönyörűen csengő hegedűhangját elemezve ugyanis rájött, hogy a szőr és a húr találkozási pontjának gondos megválasztásával nagyban lehet befolyásolni a születő hang minőségét. „The nearer the bow to the bridge, the more the overtones increase, causing greater volume.”⁵⁶ Ezen megfontolásokból Suzuki a láb és fogólap közötti távolság $\frac{3}{4}$ -énél, a láb közelében jelöli ki az ideális utat.⁵⁷ Rudolfné tanulmányai során nem találkozott a „Kreisler Highway” elnevezéssel, és növendékeit kezdetben arra tanítja, hogy félúton húzzák a vonót. Abban azonban egyetért Murray Perkins könyvével, hogy a későbbiekben a hangminőség érdekében gyakran változtatják a vonó haladási útját a fogólap és a láb közötti szakaszon.

Már az első darabban, a „Twinkle”-variációkban megjelenik a húrvtáltás, *e*-ről *a*-húrra kell átmenni. Majd egészen a 7. darabig ezen a húr páron játszható hangkészlettel rendelkeznek a művek. Rudolfné a húrvtáltással kapcsolatosan azt mondja, hogy Suzuki szerint az *e*- és a *g*-húr síkjai között nem egészen 90° a különbség. A *g*-húr síkja nagyjából vízszintes, ettől kb. egyforma távolságra van a *d*- és az *a*-húré, és végül az *e*- húré egészen közel az *a*-hoz. Ez a távolság olyannyira kicsi, hogy csak a kéz mozdulatával áttehető a vonó, míg a többi húr között a kar végzi a húrvtáltást. Abban is különbséget tesznek, hogy magasabbról mélyebb húrra történik-e a váltás, vagy fordítva. Az *e*-húrról a *g* felé haladva

⁵⁶ „Minél közelebb (jár) a vonó a lábhoz, annál bővebbek lesznek a felhangok, és ez nagyobb hangerőt eredményez.” Suzuki: Tonalization című könyvéből idézi Murray Perkins, Marianne, *A Comparison of Violin Playing Techniques: Kato Havas, Paul Rolland, and Shinichi Suzuki*, (USA: ASTA, 1995) 162.

⁵⁷ Murray Perkins, Marianne, *A Comparison of Violin Playing Techniques: Kato Havas, Paul Rolland, and Shinichi Suzuki*, (USA: ASTA, 1995) 162-163.

a mozgást a csukló vezeti, és a kar többi része csak követi, míg ha mélyebb húrról érkezünk magasabbra, akkor a könyök jár legelől. Ez a szabály biztosítja egyúttal azt is, hogy a könyök sohase kerülhet magasabb helyzetbe a kápánál. A leírtakból következik, hogy az *e-a*-húrpár segítségével a legegyszerűbb helyzetből indulva, a legkönnyebben végrehajtható húr váltással találkozunk. A 9. darabot követő tonalizációban jelenik meg először a *D*-dúr, és miután némi tapasztalatra tettek szert benne a növendékek, az összes eddigi művet átismétlik a *d-a*-húrpáron is. Ezután már viszonylag hamar, a 12. számot megelőző gyakorlatban, majd a darabban is találunk *g*-húros hangot. Az első kötet folyamán a felhasznált vonóhosszak is növekednek: a csúcs irányába lehet egyre jobban eltávolodni, a kápa felé viszont továbbra is csak a súlypontig vehetik birtokba a növendékek a vonót.

Murray Perkins könyvében még három olyan leírást találunk, mely a jobb kéz technikájával, hangképzésével kapcsolatos, ezek a „Pan-Da”, a „Casals Tonalization” és a „Diamond Tone”. A „Pan-Da” mozgás a kiegyenlített hangképzést szolgálja, azaz, hogy a csúcsonál is ugyanolyan minőségben szólaljon meg a hangszer, mint a kápánál. Ehhez Suzuki a hüvelykujjat hívja segítségül, amely a kápa alulról felfelé nyomásával olyan többletet idéz elő, ami a vonó húrhoz tapadását eredményezi a csúcsonál. Korábbi írásaiban „mágneses kontaktus”⁵⁸-ként emlegeti a létrejött kapcsolatot, későbbi műveiben csak a gyerekek számára könnyebb megjegyezhetőség kedvéért változtatta meg az elnevezést. A mozgás elsajátításához egy gyakorlatot használnak. Kiindulásként a „Pan” szótag kiejtésével egyidőben a vonót a mennyezet felé mutató csúccsal fogják, majd a „Da” kimondásakor a hüvelyk körmével a tenyér felé nyomják a pálcát. Ugyanekkor a mutatóujj is segíti lazaságával és enyhe nyomásával a vonót, és a két hatás eredményeként a pálca kb. 45°-os szögben elhajlik balra.⁵⁹ Suzuki szerint a hüvelykujj intenzív részvétele más vonások esetében is segíti a hangképzést, és egyezést mutat Casals, Thibaud, Kreisler és Elman vonótechnikájával.

A „Casals Tonalization” alkalmazásakor tulajdonképpen a „Pan-Da” mellé társul a könyök, mély, merülő mozgásával; ezáltal különösen a lassú, éneklő hangok minőségének biztosítását segíti elő.⁶⁰ Az 1980-as években Suzuki összefoglalta az ideális hangról vallott nézeteit, és megalkotta a „Diamond Tone” kifejezést.

⁵⁸ „magnetic contact” Ibid. 154.

⁵⁹ Ibid. 154-156.

⁶⁰ Ibid. 163.

I named the ideal combination of the highest level of tone, tone color, and tone volume as „Diamond Tone”. I teach advanced students to always compare their tone with great artists' tone and strive to attain the most beautiful, resonant tone, tone color, and tone volume.⁶¹

Rudolfné az imént ismertetett technikai megoldások közül csak a „Casals-tonalizáció”-val találkozott tanulmányai során, ráadásul az ő olvasatában csak a hüvelykujj vesz részt ebben, melynek kisebb nyomásai a pálca rugózó mozgását eredményezik. Ezzel a *lefelé* vonások artikulációját, dinamikáját lehet élénkebbé tenni.

III.4.5. Szilvay Géza

Szilvay Géza szerint az első vonásokat a tanár manuális segítségével mellett húzza meg a növendék, mert így könnyebben megérezheti a helyes mozgásokat. A tanár jobbkezének ügyes fogásával a növendék vonótartását is ellenőrizni tudja játék közben, bal kezével pedig a tanítvány könyökén keresztül tudja annak jobb karját befolyásolni. Kezdetben a gyerekek csak legfeljebb egészen kevés metodikus magyarázatot kapnak arról, mi is történik hegedülés közben, inkább a fantáziájukon és érzeteiken keresztül ismerkednek a hangszerrel. A vonó sebességét se határozzák meg fogalmi szinten, csak a különböző, illusztrációként használt járművek utalnak annak gyorsaságára: az autó jelképezi a negyedot, a vonat a nyolcadot, a hajó a félkottát, és később pedig a csiga az egész kottát, a repülő a tizenhatodot. Mivel a tanulás első időszakában a teljes vonót használják minden ritmusképletre, ezért a kar is gyorsabb illetve lassabb mozgással fog közlekedni, a ritmust jelentő járművel megegyezően, tehát rövidebb hanghoz sebesebb vonó csatlakozik, hosszabbhoz pedig lassabb. Mindig vigyázni kell arra, hogy csak akkora vonószakaszt használjon a növendék, amekkora a karja, tehát ne erőltessük az egész vonót, ha testi fejlettsége ezt még nem teszi lehetővé. A növendék számára éppen aktuális végpontot öntapadó csíkkal is megjelölhetjük a pálcán. Az első vonásoknál a *felfelét* és *lefelét* sem különböztetik meg, semmilyen olyan „szabályt” nem alkalmaznak még, ami a teljesen felszabadult játékot megkötné, és ezáltal feszültséget okozna.

Rögtön az iskola első oldalán szerepel mind a négy (üres) húr, és az egyes feladatokat is mindegyiken meg kell ismételni; Szilvay az első lépésektől a hangszer lehetőségeinek egészét akarja a növendékeknek megmutatni. Ugyanezen oknál fogva igen

⁶¹ „A legmagasabb szintű hang, hangszín és hangerő ideális kombinációját »Gyémánt hang«-nak neveztem el. Azt tanítom a haladó növendékeknek, hogy mindig hasonlítsák össze a hangjukat a nagy művészek hangjával, és törekedjenek a leggyönyörűbb, zengő hang, hangszín és hangerő megvalósítására.” Murray Perkins, Marianne, *A Comparison of Violin Playing Techniques: Kato Havas, Paul Rolland, and Shinichi Suzuki*, (USA: ASTA, 1995) 165.

hamar megjelennek a húrváltós játékok is, először szomszédos húrok között, de közvetlenül utána mind a négy húrt bejárókat, és nem szomszédos húrokat felhasználókat is találhatunk. A többször megjelenő flageoletes oldalaknál is fontos szempont, hogy a megfelelő húrsíkra helyezkedve szólaltassa meg a növendék a hangokat. A 31. oldalon két vonóhúzással kapcsolatos információt is találunk: egyrészt itt vezeti be Szilvay a *felfelé* és *lefelé* terminusokat, másrészt a hangképzés minőségére történik utalás. Egy ecsettel vonalat húzó kezét látunk, és magát a festett csíkot is. Olyan finoman húzd a vonót, mintha festenél! — sugallja a rajz. A csík pedig arra figyelmeztet, hogy mindig legyen egy puha bevezető szakasz a hang eljén, és a végén is elkönnyítve fejeződjön be.

A második kötetben tovább folytatódik a vonójáték finomítása: csak *lefelé*, majd csak *felfelé* vonásokat kell gyakorolni úgy, hogy a kar teljes köröket ír le, és ezeknek alsó ívén, a húrral találkozáskor szólal meg a hang.⁶² A szinkópa tanításánál jelenik meg a vonó beosztására vonatkozó első konkrét utalás. Miután a vonó részeit megtanulták a gyerekek, egyre többször hivatkozik a szükséges vonóhelyre is Szilvay. A húrváltás tudatosá tételéhez magasabb húr irányába egy létra jelzi a szükséges utat, a mélyebb irányt pedig egy csúszdán lesikló alak jelképezi. A B kötet 48. oldalán találunk újabb, a vonó szempontjából fontos információt: itt szemlélteti Szilvay, hogy a vonó alsó és felső felén a kar különböző irányba való ráfordításával segíthetjük a hangképzést. A kötet végén megjelenik a dobott vonás is. Ezt egy labda jelképezi, amelyet a vonó súlypont körüli részére, azaz a végrehajtás helyére rajzoltak.

III.4.6. Összehasonlítás

Érdeemes megfigyelni, hogy az első vonások meghúzására vonatkozóan egymásnak tökéletesen ellentmondó véleményekkel is találkozunk. Havas Kató a *g*-húron indít, Suzuki az *e*-n, Rolland és Dénes a *d*- és az *a*-húrokat ajánlja a kezdetekhez; indokul mindannyian kényelmi szempontokra hivatkoznak. Szilvay szerint a lendületes, egész vonó érzetével érdemes megkezdeni a tanítást. A másik végletet Suzuki képviseli, aki a súlypont környékén, staccato jellegű hangokkal ismerteti meg először növendékeit. Rolland és a Hegedű ABC is a súlypont környékén teszi rá a vonót a húrra, és rövid, gömbölyű hangokat húznak; ezek helye megegyezik a Suzuki által leírttal, de alakjuk simább. Ők mindketten egyébként csak hosszú előkészítő szakasz után engedik meg, hogy „valódi” vonásokat játsszanak a gyerekek. Dénes-Szászné iskolájában a játékok során már a teljes

⁶² Szilvay, Géza, *Violin ABC*, B kötet (Sudbury: Colourstrings International Ltd, 2000) 4.

vonót megismerték eddigre, de az első húzások csak rövid szakaszon történnek. Havas az alsó- és felső félvonót közvetlen egymásutánban vezeti be, de külön mozgásformának tanítja azokat.

Az első hangok helyéből, hosszából következnek azok az egymással ellentétes álláspontok is, amik a vonó teljes használatbavétele körül tapasztalhatóak. Szilvay az egész vonót bejáratja a növendékekkel, és a hang értékének növelésével lassítja a vonást, a vonóbeosztással csak jóval később találkozunk. Havas korábbi nézetei hasonlítottak erre abban, hogy egész vonóból indult ki, de ő lassú mozgásból haladt a gyorsabb felé.⁶³ Ma már az alsó- és felső félvonó ritmikus összekapcsolásával jut el az egész vonóhoz. Mivel az egész vonó ily módon kétszer olyan hosszú hanggal párosul, mint a fél, ebben a gondolatban rokon a Hegedű ABC-vel, hiszen Dénesék is a vonósebesség állandóan tartása mellett a hosszabb ritmusértékeknél növelik a vonó hosszát. Suzuki először a súlyponttól a csúcs felé engedi bővülni a felhasznált vonóterületet, és a kápa környékére csak jóval később merészkedhetnek a növendékek.

A vonóhúzás fő irányítói is különböznek az egyes módszerekben: Rolland szerint a vonások mindig a felkarból indulnak ki, Suzuki szerint a vezető a könyök, míg Havas a vonó két felén az alkar illetve a felkar munkáját tekinti fontosabbnak. Havasnál feltétlenül ki kell emelni a hüvelykujj részvételét, amely szerinte még a karnál is jelentősebb mértékben befolyásolja a hangképzést. A hüvelykről Suzukinál találunk még külön említést, azonban míg Havasnál ez az ujj egy félköríves mozgással segíti a hangképzést, addig nála egy nyomó mozdulattal.

A húrsíkváltás mindegyik módszerben hamar megjelenik, mint kiemelkedő jelentőségű feladat, és végrehajtásában — a kar aktív vezető szerepében — egyetértés uralkodik, egyetlen kivétellel: Suzuki szerint az *e*- és *a*-húr között elégséges a kézfej munkája. Szintén összhangban vannak az iskolák a vonóvezetés egy másik kérdésében is, abban, hogy a vonót a lábbal párhuzamosan kell vezetni az ideális hangképzés érdekében. Itt Havas tesz egy kitétel: ha a hegedűs tudatában van, hogy ferdén húzza a vonót, és ez elrontja a játék alatti közérzetét, akkor inkább ne törődjön vele, és érezze jól magát; az általános egyensúlyok beállta után a párhuzamos vonóvezetés úgymint rendeződni fog.⁶⁴

Abban is egyetértenek az iskolák, hogy a vonó útját mindenképpen ívesnek képzeljük el. Az ív segítségével a kéz ráfordító mozdulatát, azaz a pronatio-suppinatiót

⁶³ Havas Kató, *A hegedűjáték új megközelítése*, ford. Simkó-Várnagy Judit (magánkiadás, 2002) 25.

⁶⁴ Murray Perkins, Marianne, *A Comparison of Violin Playing Techniques: Kato Havas, Paul Rolland, and Shinichi Suzuki*, (USA: ASTA, 1995) 85.

javasolja a Hegedű ABC, Szilvay és Rolland. Suzuki szerint a hüvelyk fentebb vázolt nyomása elegendő a hangképzéshez. Havas Kató egy eleve erőteljesen ráfordított vonófogást kér, és az általa javasolt lebegő, szárnyaló vonóhúzás magában foglalja a kar enyhe ráfordító mozgását is, de ezen felül nem esik szó pronatio-supinációról.

Külön kiemelést érdemel Havas Kató azon gondolata, miszerint a jobb kar összes technikai feladata a bal ujjtövek munkáján és a jobb kar alapvető egyensúlyán múlik. Ha ezek rendben működnek, a legbonyolultabb vonások játéka is egyszerűvé válik.

Szintén megfontolandó Rolland azon javaslata, hogy a mozgások ciklikusságát használjuk ki, a nagyobb egység kontrolljával könnyedebbé, felszabadultabbá válik a zenélésünk.

IV. A bal kart érintő kérdésekről

IV.1. A kar és a kéz helyzete, mozgásai

IV.1.1. Dénes-Szászné: Hegedű ABC

A Hegedű ABC-ben található előkészítő játékok közül a „Hinta-palinta” és a „Száll a madár fészkére” segíti a bal kar helyzetének megalapozását. Az előbbiben mindkét kezünk részt vesz; kiinduló helyzetben a testünk előtt, behajlított könyökkel felemeljük karjainkat, úgy, hogy a mutatóujjak egymás mellé kerüljenek. Egy szabadon választott (páros metrumú) dal éneklése közben a súlyos ütemrészen mindig ebbe a helyzetbe lendülnek a kezek, a súlytalan ütemrészen pedig vagy a bal, vagy a jobb kar a könyök tengelyén kifelé fordul, közben szemünkkel a tenyerünkbe nézünk. A gyakorlat folyamán a bal kéz azt a helyzetet veszi fel, amire hegedülés közben szükségünk lesz. A „Száll a madár fészkére” játékban a bal kar az arc felé néző tenyérrel fellendül, majd a lefelé úton a test előtt tartott jobb tenyérre érkezik; ilyenkor felmérheti a bal oldal teljes súlyát az alátámasztó tenyér, vagyis a „fészek”.¹

Dénes szerint a bal kéz formálásánál is alapvetően annak alkatából kell kiindulni, és hagyni, hogy természetes módon alakuljon ki a helyzete. A kéz beállítása, mesterséges szabályok közé szorítása csak feszültségeket eredményez. Az alapos előkészítés után — a tanár figyelmes ellenőrzése mellett — már csak terelgetni kell a növendéket a megfelelő helyzet irányába. Az „Ejtegetős” játék egy korábbi magyarázatában azért találunk metodikai leírást is.

A bal kezlet enyhe kézháti hajlítás mellett kell a hegedű nyakához emelni oly módon, hogy a tenyér az arc felé nézzen. Az alkart — ezt követően — csak oly mértékben supináljuk, hogy az ujjakat természetes helyzetüknek megfelelően (tehát egymás mögé helyezésük nélkül) lágyan a fogólapra ejthessük.²

Dénes szerint az ujjak várhatóan a következő helyekre fognak érkezni: az első ujj az *e'* hangra a *d*-húron, a második ujj a *cisz*"-re *a*-húron, a harmadik ujj *d*"-re, szintén az *a*-húron, és végül a negyedik ujj *h*"-ra, az *e*-húron. (A hüvelykujj helyzetéről nem szól a leírás, a fényképek tanúsága szerint a kéz alakjától függően valahová a mutató- és a

¹ Dénes László, Szászné Réger Judit, Németh Rudolf, *Hegedű ABC*, (Budapest: Editio Musica, 1997) 12-13.

² Dénes László, *Gondolatok a hegedűpedagógia kérdéseiről*, (Budapest: Tóth Aladár Alapítvány, 2005) 12.

középsőujj közé kerül a nyak túloldalán.) Az „Ejtegetős” játékban először az összes ujjat egyszerre kell ujjtöböl felemelni, majd a fogólapra visszajejteni. Rögtön ezután a húrsíkváltás előkészítése is megjelenik, mert a kar hintázó mozdulatával az egész rendszert a mélyebb három húr fölé is át kell vinni, és ott megismételni a gyakorlatot. A kezdők számára nem egyszerű feladat az ujjak szeparálása sem, ezért a játékot folytathatjuk úgy is, hogy csak valamely ujj koppantson a fogólapra. Ilyenkor a többi is együtt mozdulhat a billentővel, de azok ne vágják el a húrt. A fekvésváltás előfutaraként még egy variációt találunk a gyakorlatra, amikor az ejtegető ujjakat nem a másik húrhármas irányába, hanem a nyak mentén felfelé, a hegedű teste felé mozdítjuk el. Amikor a kétféle mozgás külön-külön már jól megy, kombinálhatjuk is őket: miután fekvést váltottunk, át kell menni a másik húrhelyzetbe, ott újabb, az előzővel ellentétes irányú fekvésváltás, és így tovább.³

IV.1.2. Havas Kató

A bal kéz elhelyezésének előkészítésére Havas megismerteti a növendékeit a felfüggesztett, lebegő kar érzetével, valamint a „Flip-Flop” játékon keresztül az *adni kívánó* kézzel.⁴ A következő lépésben megkéri őket, hogy engedjék le a bal kezüket a testük mellé, és figyeljék meg a hüvelyk- és mutatóujj közötti távolságot. Majd ugyanebben a helyzetben a mutatóujj behajlításával egy kört kell létrehozniuk az említett két ujj között. Ez a kör egyike a hegedülés legfontosabb elemeinek, ez fogja biztosítani az ujjak szabad mozgását a fogólapon. Utána a kör megtartása mellett a kart a hegedülés pozíciójába emelik, és a mutatóujjat néhányszor kiegyenesítik, majd visszajejtik a hüvelykre. Fontos, hogy eközben a csukló teljesen laza maradjon, és a mutatóujj mozdulata előreirányuló legyen.⁵ A 12 órás hegedűkurzus című könyvében még kifejezetten egyenes csuklót kér Havas, a Lámpaláz írásakor azonban önkritikusan megjegyzi, hogy jobb teljesen elfeledkezni a *tartás* fogalmáról, és elég, ha a kar a *természetes* pozíciójába esik.⁶ Abban azonban nem változik a véleménye, hogy a kézfejet semmiképpen se fordítsuk balra, a hangszer nyaka felé, mert ez merevséget okoz.

Amikor a hegedűt behelyezik az előkészített tartási pozícióba, a mutató- és hüvelykujj alkotta kört továbbra is meg kell őrizni. Ha ebben a viszonyban maradnak egymással, akkor nem tudja a növendék összeszorítani őket, és laza marad a keze. A

³ Dénes László, Szászné Réger Judit, Németh Rudolf, *Hegedű ABC*, (Budapest: Editio Musica, 1997) 32-33.

⁴ L. II.5.

⁵ Havas Kató, *Tizenkét órás hegedűkurzus*, ford. Simkó-Várnagy Judit (magánkiadás, 2004) 29-31.

⁶ Havas Kató, *Lámpaláz*, Ford. Forsman Zsuzsanna (magánkiadás, 2001) 22-23.

hüvelykujj viszonylag magasra kerül a föld felé mutató kar miatt, a második, körömhöz közelebbi ízülete kerül kontaktusba a hangszer nyakával; de Havas nagy teret ad az egyéni különbségeknek, nem határozza meg teljesen pontosan a találkozási pontot. A többi ujj töve a fogólap alá kerül, ez az alacsonyabb helyzet is segíti kiküszöbölni az ujjak nyomó mozdulatát.⁷

A billentés kulcsfontosságú kérdés Havas számára. Ha figyelmünket a mozgás látszólagos végrehajtójára összpontosítjuk, akkor az ujjaink hegyét fogjuk a húrba nyomni. Ennek ellenhatásaként a hüvelykujj alulról szorítani kezdi a hegedű nyakát, és máris erősen korlátozottá váltak a kéz játéklehetőségei. Ha ellenben a valós mozgatót keressük meg, és létrehozuk az alapvető egyensúlyi állapotot, megőrizhetjük karunk feszültségmentes állapotát. Amikor az ujjunkat felemeljük, a tényleges munkát az ujjtövek végzik. Ezek emelik el az ujjvégeket a húr közeléből, és ugyancsak ezek ejtik aztán vissza. Az ujjak természetes súlyukkal vágják el a húrt, nincs tehát szükség se nyomásra, se semmilyen más egyéb munkára. Korábbi műveiben a mutató- és hüvelykujj formálta kör tanításakor használt kiegyenesítést és ejtést alkalmazta Havas a billentés gyakoroltatására is. A Lámpalázban az időközben megszerzett tapasztalataira tekintettel továbbfejlesztette módszerét. Sokaknál annyira makacs és romboló hatású problémaként jelentkezett a balkéz szorítása, merevsége, hogy az ujjak emelése kevés volt a könnyed állapot eléréséhez. Ezért a billentés előtt az ujjat nem csak emelni kell, hanem a csiga irányába hátrahúzni is. Majd a fogólapon szintén oldalról csúszva utazik az ujj a kívánt hangmagasságig, és miután azt elérte, finom mozdulattal a csiga felé visszadőlve érkezik meg. Laterális csúszómozgásnak nevezte el Havas az új mozgásformát, amely az ujjak hátradöntésével együtt „...nemcsak a fogólapra irányuló függőleges nyomást fogja megszüntetni, de lehetővé teszi a hüvelykujj szabad mozgását a nyak mentén, amely így már ellennyomás helyett az ujjak ellenbalanszaként funkcionálhat.”⁸

A kisujj a legrövidebb és a leggyengébb ujjaink közül, viszont billentés szempontjából ugyanolyan aktívan részt kell vennie a kéz munkájában, mint a többinek. Segítésére már Havas korai műveiben is találunk javaslatokat. A Tizenkét órás hegedűkurzus című könyvben egy újabb mérleghintát vázol elénk, melynek tengelye a játszópozícióban levő kéz középső- és hüvelykujja között van, egyik oldalán a mutató-, másik oldalán pedig a gyűrűs- és kisujj helyezkedik el. Amikor a negyedik ujjal szeretnénk billenteni, a mutatóujj csiga felé kinyújtásával az ellentétes oldal súlyát növelhetjük, a

⁷ Ibid. 44.

⁸ Ibid. 44-45.

kisujj ezáltal könnyűvé, feszültségmentessé válik, és ebben az állapotában már nagyszerűen végre tudja hajtani ugyanazt az ujjtöböl előkészített mozgást, mint a többi ujj.⁹ A Lámpaláz írásának idejére Havas továbbfejlesztette az ide vonatkozó ötleteit is. Új javaslata, hogy a negyedik ujj használata előtt teljesen meg kell állnia a játékosnak, de úgy, hogy bal keze és a vonó is a húron marad, azon *nyugszik*. Nagyon fontos momentum, hogy a kisujj tényleges használata előtt ebben a *STOP*-ban megvizsgálhassuk, hol keletkeznek feszültségek a negyedik ujj használatának gondolatára. Miután ezeket kilazítottuk, a hüvelykujj elindul a nyak mentén felfelé, a hangszer teste felé, és a csukló is engedi, hogy a tenyér közelítsen a nyakhoz. Ezáltal az egész kéz, a kisujj is előreleeng, ami pedig a negyedik ujj könnyed hangba csúszását eredményezi.¹⁰

Havas szerint a billentés helyes kivitelezése nem csak a hangképzésre van hatással, hanem az intonációra és a vibrátóra is. Az intonáció „...egy szellemi folyamat – a kizárás folyamata.”¹¹ Ezért trenírozni valójában az agyunkat szükséges, hogy képes legyen előre hallani a kívánt hangmagasságot. Majd hegedüléskor a lassú gyakorlás során, az ujjtövek emelésének ideje alatt kell elképzelni, mi fog megszólalni az ejtés után.

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.¹²

Az ujjbegyek puhasága, valamint az ujjtövek szabad mozgása igen érzékeny kontaktust hoznak létre a kéz és a húrok között, aminek hatására a megszólaló alaphang és felhangjai szabályosan rezegnek, és úgy hangzanak, mintha vibrálnánk is, a kéz remegő mozgása nélkül.¹³

A bal ujjtövek munkája döntő hatással van a jobb kéz mozgásaira is. Havas nem kevesebbet állít, mint hogy

.. hosszú távon nincsenek jobb- vagy balkéz-technikák, a jó hegedűjáték a súlyérzetek „egészsé” olvasztásától függ. Ezt az „egészet” pedig alapvetően a bal kéz irányítja a dallamformálással, mivel ezen keresztül valósul meg annak számtalan variációja.¹⁴

⁹ Havas Kató, *Tizenkét óras hegedűkurzus*, ford. Simkó-Várnagy Judit (magánkiadás, 2004) 54-55.

¹⁰ Havas Kató, *Lámpaláz*, ford. Forsman Zsuzsanna (magánkiadás, 2001) 48-50.

¹¹ Havas Kató, *A hegedűjáték új megközelítése*, ford. Simkó-Várnagy Judit (magánkiadás, 2002) 30.

¹² *Ibid.* 31.

¹³ *Ibid.* 29-30.

¹⁴ Havas Kató, *Tizenkét óras hegedűkurzus*, ford. Simkó-Várnagy Judit (magánkiadás, 2004) 70.

IV.1.3. Paul Rolland

Paul Rolland igen pontos és részletes leírást ad a bal kéz és a hangszer találkozásáról. A hegedű nyakához közelítéskor az alkar és a kéz megközelítőleg egy egyenest alkot. A mutatóujj töve nagyjából a fogólap szélével kerül egy vonalba, és finoman érinti is azt. Ennek a kontaktusnak az előkészítésére találunk egy gyakorlatot is, melyben először filctollal rajzolni kell a mutatóujj tövének hüvelyk felőli oldalára egy keresztet, a tenyérrel találkozásánál pedig egy vonalat. Ezután egy ceruzát helyeznek a keresztre, és a gömbölyű ujjakat ráhelyezik a ceruza oldalára. Az ujjak közel kerülnek egymáshoz, közülük csak a mutatóujjat kell egy kissé hátrahúzni. Ezután engedni kell, hogy a kéz egész súlyával az ujjakon keresztül csüngjön, ez az érzet a későbbi billentés szempontjából fontos tényező. Amikor ugyanezt a gyakorlatot a hangszerrel ismétlik meg, a kereszt érintkezik a nyakkal, a vonalat pedig a fogólap folytatásának látja a növendék. Majd néhány fekvésváltásszerű fel-le mozdulatot kell végezni úgy, hogy a vonal megőrizze helyzetét. Következő lépésként a ceruzás feladatot ismétlik meg a hangszeren: egy húrra helyezik az ujjakat, az elsőt egy kicsit visszahúzzák, és engedik, hogy a kar belemélyítse azokat a húrba. Ezután az ujjak hangmagasságait keresik meg.

Rolland szerint a kéz ujjai úgy esnek természetesen a húrba, hogy egymás mellé kerülnek, csak a mutató- és középsőujj között alakul ki kicsit nagyobb köz. Ha konkrét magasságokhoz szeretnénk kötni, nagyjából az *e'-cisz"-d"-b"* hangokat kapnánk, amiből az *e'* magas. Mivel ez a helyzet nem kíván különösebb erőfeszítést, ezért eszerint kezdődik el a tanítás.¹⁵

Külön fejezet foglalkozik a bal kéz pontos helyzetének megadásával.¹⁶ Ez azért különösen hasznos rész tanárok számára, mert az egyéni adottságok miatt szükséges korrekciókat is megismerhetjük belőle. Ha a kéz egyensúlyi állapotban van, az összes ujj erőlködés nélkül eléri a helyét. A kéz formálását az első- és negyedik ujj végzi, amelyek a legtöbb esetben egy *tiszta-* vagy *bővített kvartot* érnek át, a köztes ujjak pedig az előbbieket adta kereten belül helyezkednek el a lehető legkényelmesebben. Ha szükséges, a csukló helyzetének változtatásával segíthetjük az ujjakat: az első- és második ujj lazább állapotát érhetjük el a csukló hátrahúzásával, a harmadik- és negyedik ujj munkáját pedig a csukló fogólapához közelítésével támogathatjuk. Ezek az apró mozdulatok nehezebb technikai

¹⁵ Rolland, Paul, Mutschler, Marla, *The Teaching of Action in String Playing*, (USA: ASTA, 1974) 98.

¹⁶ *Ibid.* 105-112.

feladatok megoldásában is alkalmazhatók, ezért működésükről akkor is érdemes tudni, ha a növendék keze nem igényel átlagostól eltérő beállítást.

A kéz emelésének középhelyzetével már megismerkedhettünk, ilyenkor a mutatóujj töve egy magasságba kerül a fogólappal, az *e*-húron *fisz*"-re lerakott első ujj középső ízülete párhuzamos a húrral. Az emelés mértékének változtatására egyrészt technikai okból is szükség van: a mélyebb húrokon való billentéshez nagyobb erő kell, a kéz megemeléseivel az ujjak gömbölyűbben érnek a húr fölé, és ezáltal kifejezettebben az ujj hegyével, erőteljesebben tudják elvágni azt. Ha az ujjtő a fogólap alá kerül, az ujjak laposabban billentenek, viszont ebben a helyzetben nagyobb távolságokra lehet az ujjakat szétnyitni egymástól. A keskeny kezű, hosszú ujjúak számára a magasabb, a széles tenyerű, rövid ujjúak számára pedig az alacsonyabb pozíció nyújt kényelmesebb játéklehetőséget.¹⁷ Az emelés mértékét a könyök helyzetének változtatásával lehet befolyásolni, a hangszer alá kerülő könyök alacsonyabb, a test elé beforgatott pedig magasabb pozíciót hoz létre.

Az egyes ujjak szerepéről külön-külön is olvashatunk. A hüvelyk egyike annak a hat pontnak, amely állandóan változó arányban, de részt vehet a hangszer tartásában. Másik fő feladata az ujjak billentésének ellensúlyozása. Lazaságának megőrzése elengedhetetlen a szabad hegedüléshez. Elhelyezéséhez elég tágas határokat ad csak meg Rolland, az *asz-b*, esetleg *h* hang helyével kerülhet szembe. Művészek zenélés közben is változtatják a hüvelyk pozícióját, az adott pillanat technikai kívánalmainak megfelelően. Kb. a negyedik-ötödik fekvéstől kezdve a hüvelyk elhagyja addigi helyzetét a billentő ujjak szabadságának biztosításáért.

A többi ujj húrra érkezésének szögéről már esett szó a kéz emelésével kapcsolatban. Az ujjak érintkezési felületét a kéz emelésének szintje, az ujjak hossza és a hajlítottságának mértéke együttesen határozza meg. Felépítése miatt általában az első- és második ujj gömbölyűbben, a harmadik és negyedik pedig laposabban érkeznek a húrra. Zenei indíttatásból is változtathatja a játékos ujjai szögét: minél inkább az ujj hegye billent, annál világosabb az artikuláció; a vibrato viszont nagyobb ujjfelületet, laposabb billentést kíván.

Végül Rolland szól még a mutatóujj tövének és a fogólap oldalának találkozásáról is. Ez a pont szerepet játszik a hangszer tartásában, azonban igen gyakran alakul ki itt szorítás, ami viszont gátolja a szabad billentést. Érdemes figyelni arra, hogy a hüvelykujj

¹⁷ Ibid. 107.

mindig alacsonyabban legyen a nyak túloldalán, mert ezzel az első ujj tövének tartási feladata csökken. A vibrato, magas fekvéses játék esetében is vigyázni kell, hogy a kontaktus ne akadályozza a kéz mozgását, és ha szükséges, az ujjtő átmenetileg eltávolodhat a fogólap oldalától.

IV.1.4. Shinichi Suzuki

Suzuki szerint a helyes hangszertartás akkor valósul meg, ha az orr, a húrok, a könyök és a bal láb egy egyenes mentén helyezkedik el. Ez a leírás meghatározza a bal kar helyzetét is. Murray Perkins könyvében azt olvashatjuk, hogy a tartás megszilárdítása után viszont igen intenzív karmunkát kér Suzuki, a négy húr mindegyikéhez határozottan más könyökpozíció tartozik. A csukló természetes helyzetű, azaz a kézfej szinte egyenes folytatása az alkarnak. A mutatóujj tövének oldala érintkezik a hegedű nyakával, a hüvelyk- és mutatóujj köze V-alakú, de a hangszer sose pihenhet ennek az alján. Az ujjak gömbölyűek, és az ujjbegy húsos részével, ferdén billentenek.¹⁸ Rudolfné a V-alakú ujjközzel nem ért egyet, mert ez a helyzet nem természetes, és a kéz befeszülését eredményezheti. Ehelyett tanítványaitól kerekesebb formát kér, és időről időre gondosan ellenőrzi, hogy a gyerekek tenyere laza maradt-e játék közben.

IV.1.5. Szilvay Géza

Miután biztonsággal ül a hegedű, Szilvay Géza növendékei először pizzicatókat játszanak a bal kezükkel, mindegyik ujjukkal. Következő lépcsőfokként természetes üveghangokat húznak, szintén az összes ujj használatával. Az alap kézhelyzet bevezetéséhez Szilvay két keresztet rajzol filctollal a gyerekek kezére: egyet a mutatóujj tövére, egyet pedig a hüvelyk ujjbegyének ízülethez közeli részére. Ezek a pontok jelölik ki a hangszer nyakával való találkozást, és a csúszó mozdulatoknál is ezek maradnak folyamatos kontaktusban a hegedűvel. Azáltal, hogy rögtön a kezdetektől a bal kéz állandóan mozgásban van, a hüvelyk- és mutatóujjak közötti szorítást jó eséllyel ki lehet védeni, valamint a kézfej hangszertartásban játszott szerepét is alacsony szinten lehet tartani. A hüvelykujj pontos állásáról Szilvaynál se találunk leírást, a képeken az első és második ujj között láthatjuk a fogólap túloldalán.

¹⁸ Murray Perkins, Marianne, *A Comparison of Violin Playing Techniques: Kato Havas, Paul Rolland, and Shinichi Suzuki*, (USA: ASTA, 1995) 143-144.

Az üveghangos gyakorlatok során a gyerekek megtanulják azt is, hogy ugyanazt a hangot több helyen is meg tudják szólaltatni. Ezeknek az „ikerpár”-oknak a segítségével kezdődik az első fekvéses kézhelyzet kialakítása. Ha például a húrfelező flageoletet a mélyebb szomszédos húron keressük meg, a *tiszta kvint* helyén, az első fekvés negyedik ujjával találjuk meg. A harmadik ujj, a *tiszta kvart* helyén is megszólal egy üveghang, ami ugyanaz, mint a *magas* fekvésekben levő, az adott üres húr oktávjaként már megismert hang. Lefelé haladva, a második ujj helyén is megszólal flageolet, ez az üres húrhoz képest *nagy terc* távolságra van. Miután ezekkel a gyakorlatokkal már megérezte a kéz az első fekvés távolságait, az első ujjal kezdődik a valódi billentés tanítása. A mozdulat szemléltetésre egy rajzsorozatot láthatunk, ahol a mutatóujj egy asztali lámpa kapcsolóját nyomja meg. Ezzel két részletre hívja fel a figyelmet Szilvay: egyrészt az ujj mozgás közbeni természetes görbületére, másrészt a mozdulat erejére is utal; azaz hogy csak annyira kell mélyíteni az ujjat, amennyire a húr „elvághatóhoz” kell.¹⁹ A szükséges erővel kapcsolatosan azt mondja még, hogy az eddigi üveghangokkal szemben itt *üveges* hangokra gondoljunk, a túl intenzív ujjmunka feszültséget okozhat a kézben.

IV.1.6. Összehasonlítás

A bal karra vonatkozóan sokkal kevesebb szigorú szabállyal találkozunk, mint a jobb esetében. Ennek oka talán abban rejlik, hogy a vonót annak tartásán keresztül irányítjuk a különböző feladatokban, a bal kéz viszont helyét és helyzetét változtatva végzi el munkáját. A fogólapal közvetlen kapcsolat miatt is sokkal nagyobb mértékben érvényesülnek a kéz egyéni adottságai, máskor pedig a technikai kívánalmak is igazolhatják a nem tipikus pozíciókat.

A karok súlytalan, felfüggesztett érzetét eredményezi Havas előkészítő mozgássora. Egyedül nála találunk olyan gyakorlatokat és gondolatokat, amelyek mindkét felső végtagunkra egyaránt érvényesek zenélés közben, és ezáltal a játékban teljesen szimmetrikus hatást keltenek. Ugyan a Hegedű ABC is a test szimmetriájából indul ki, azonban Havasnál a hüvelykujjak vezető szerepe és a függeszkedő karok miatt ez az érzet a hegedülés teljes időtartama alatt fennáll. A kar helyzetéről hasonló gondolatokat olvasunk mindenkinél, az alkar és a kézfej majdnem egyenes vonalában egyetértés uralkodik. A Havas-féle függőlegesen lefelé mutató könyök és a Suzukinál leírt egy vonalra kerülő orr, húrok, könyök és bal láb hasonló karhelyzetet jelez, azonban amíg

¹⁹ Szilvay, Géza, *Violin ABC*, A kötet (Sudbury: Colourstrings International Ltd, 2000) 34.

Suzuki a hűrváltásokkor erőteljes kimozdulást kér, tehát a négy hűrhez négy határozottan különböző könyökpozíció tartozik, addig Havas inkább a kézfejjel és az ujjakkal oldatja meg ugyanazt a feladatot, a kar szerepe jóval kisebb. Havas feszültséget okozóknak, és ezért kerülendőnek tartja a kéz supinálását, azaz a tenyér hangszer nyakához fordítását, a többi módszer viszont szükségesnek ítéli ennek használatát.

Abban is egyetértés mutatkozik, hogy a kéz a mutatóujj tövéénél, annak oldalával találkozik a fogólap szélével. A hüvelykujj érintkezési felületét senki se határozza meg teljesen pontosan, Havasé a legkonkrétabb: a második ízületnél, az egyenes kar miatt viszonylag magasan kerülnek kapcsolatba; de ő is kiemeli, hogy az egyéni különbségeknek és a kényelmesség érzetének teret kell adni az ujj elhelyezésénél. A többi módszernél a fényképeken és a leírásokban általában azt javasolják, hogy az első-második ujjal, vagy közükkel kerüljön szembe a hüvelyk, de a felületet nem korlátozzák. A hüvelyk- és mutatóujj közéről Havas és Suzuki emlékezik meg külön is, Havas szerint mindig kört kell, hogy formáljanak a szorítás elkerülésére, Suzuki Murray Perkins-féle olvasatában ugyanez V-alakú. A többi ujj alapízülete nagyjából a fogólappal kerül egy magasságba, kivéve Havast, aki szerint ha ebbe a magasságba emelnénk a kezét, az szorítást eredményezne, ezért mélyebb pozíciót javasol.

Az ujjak hűrre kerülésekor hasonló szöget és ívet írnak le a különböző iskolák. A töből emelt és ejtett ujjak az ujjbegy csigához közelebbi oldalán, ferdén érkeznek a hűrba, és gömbölyűen érintkeznek azzal. Havas megközelítése ezúttal is tartalmaz egyéni vonást: újabb nézőpontja szerint az ujjak nem vertikálisan, hanem oldalirányból, csúszással végzik a mozgást, az ujjtő erőteljes kontrollja mellett. Másik kiemelendő gondolata, hogy a negyedik ujj munkájának megsegítésére a hüvelykujj minden alkalommal elmozdul a fogólap oldalán a hangszer teste felé, amely mozgás magával vonja a tenyér nyakhoz közeledését is, és ezek együttes hatásaként a billentés sokkal egyszerűbbé válik.

Összességében azt mondhatjuk, hogy mindegyik módszer a természeteshez legjobban hasonlító helyzetű bal kart és kezét szeretne, amely feszültségektől mentes állapotú, és ezáltal mobilis, a pillanat diktálta feltételekhez bármikor igazítani tudja viselkedését.

IV.2. Az ujjakról

IV.2.1. Dénes-Szászné: Hegedű ABC

A Hegedű ABC-ben a középső- és a gyűrűsujj együttesen hozza létre a bal kéz tengelyét, amelyet Dénes ezért *széles tengely*nek nevezett el. A tenyér felezővonalára itt is ugyanúgy a középső ujjra esik, mint a jobb kéz esetében; azonban a billentés során az ujjakra teljesen másféle feladatok várnak, mint a vonóhúzás esetében, ezért szükséges a szerepek újrafogalmazása. A kisujj sokkal gyengébb, mint a többi, hangmagasság lefogására alkalmas ujjunk, ezt ellensúlyozandó a harmadik-, azaz a gyűrűsujj vállal aktívabb szerepet a kéz feladataiban. Mivel a gyerekdalok hangkészletében a *nagy terc* jellemzőbb lépés, mint a *tiszta kvart*, ezért a tengely ujjai közül — technikai és zenei megfontolásból is — a második ujj elhelyezésével érdemes kezdeni a billentés tanítását. A tengely további alapozása előtt az első ujj lerakása következik, mert ehhez az ujj enyhe hátrahúzója is szükséges, és ez kisebb változásokat hoz létre a kéz helyzetében. Utána a harmadik ujj következik, amely — a szomszédos üres húrral létrejövő *tiszta oktáv* miatt — fokozatosan átveszi döntő szerepét az intonációban. Végül a negyedik ujjat is bevonják a játékba, de először csak a tengely ujjjaival szerepel együtt, az első ujj alkalmazása nélkül. A kisujj használatához annak előre irányuló mozgására is szükség van, a mutatóujjat pedig vissza kell húzni a kívánt hangmagasság eléréséhez. A kétféle korrigáló mozgás együttes alkalmazása feszültséget kelthet a kézben, ezért nem célszerű az egyidejű alkalmazásuk a tanulás ezen fázisában.

Az iskola kiindulásképpen az *a*- és *d*-húrokat javasolja, mert ezek vannak a technikailag legkényelmesebb középhelyzetben; illetve ez a regiszter esik nagyjából egybe a gyerekek hangfekvésével, az énekelt dalokat itt tudják változatlan formában, transzponálás nélkül lejátszani is. A kötet elején az első fogásmód szerint hegedülhető dallamok szerepelnek, mert ez a kézhelyzet hasonlít legjobban az ujjak természetesen várható beeséséhez.²⁰ Az 54. gyakorlatban szerepel először együtt az üres húrhoz képesti *kis*- és *nagy terc* is, itt találkoznak először a növendékek a második ujj alacsony helyzetével. Az iskola pedagógiai hitvallásának megfelelően először valamilyen gyakorlati úton ismerkednek meg a gyerekek az új elemmel, és csak később, amikor a jelenség már ismerős, akkor kapják meg a hozzá tartozó elméleti magyarázatot. Jelen esetben a 63. gyakorlatnál jelenik meg tisztán a második fogásmód, eddigre viszont már nem idegen a

²⁰ L. IV.1.1.

második ujj számára az első melletti helyzet. A többi fogásmód is hasonlóképpen kerül bevezetésre: a negyedik tisztán a 117. gyakorlatban jelenik meg, viszont a 109-től találunk magas helyzetű harmadik ujjat is a már ismert *tiszta kvart* helyzetű mellett, és az ötödik fogásmód a 133. számnál kerül bevezetésre, viszont a visszahúzott első ujj a 131-től jelzi az átmenetet.

A Hegedű ABC szerint az éppen nem használt ujjak közül azokat érdemes a húron tartani, amelyek a második-harmadik ujjas tengelytől a használt ujj irányában vannak. Tehát ha az üres húrt, első és második ujjat foglalkoztató dallamrészletről van szó, akkor érdemes az első ujjat fekvé tartani, amíg a második játszik. Viszont ha a harmadik- és a negyedik ujjra is szükség van, akkor az első ujjat fel kell engedni, és csak a második-harmadikat lent tartani. A fekvé maradó ujjak intonációs bázist képeznek, ami segíti a tiszta játékot, viszont a tengely nem használt felének szabadsága megelőzi a kéz befeszülését.

IV.2.2. Havas Kató

Havas Kató az ujjak lerakását természetes sorrendjükben tanítja, azaz az első ujjal kezdi, majd a második-harmadikat az első mintájára folytatja, végül a negyediknél új szempontokat is figyelembe kell venni, ezért annak bevezetése külön gondosságot kíván.

Landsman-nel közös könyvükben a billentést leíró fejezet előtt egy hosszabb szakaszt találunk, ami a hangközök jelentőségéről szól. Ahogy a beszélt nyelv egyes szavai is csak a szövegben nyerik el végleges jelentésüket, ugyanígy a zene is csak a hangok egymáshoz való viszonyulásában, a különböző hangközök által születik meg. „So it is important that the left hand is trained to give expression to these various intervals by connecting them with rhythmic movements.”²¹ A ritmikus hangközök létrehozásához három alapszabályt kell figyelembe venni: Először, hogy az ujj mindig hátulról előremutató mozdulattal vegyen részt a folyamatban. Másodsor, hogy amint az új hangköz létrejött, az előző hangért felelős ujjat fel kell emelni, azaz egyszerre mindig csak egy ujj legyen a húron. Harmadszor pedig, hogy a jó intonáció érdekében az azonos magasságú (vagy oktávra lévő) üres húr meghúzásával ellenőrizni kell a lefogott hang tisztaságát.²²

²¹ „Ezért fontos, hogy a bal kezet úgy tanítsuk, hogy kifejezést adjon ezeknek a különböző hangközöknek, ritmikus mozdulatokkal való összekapcsolásuk által.” Havas, Kató, Landsman, Jerome, *Freedom to Play*, (ABI/Alexander Broude, é.n.) 74.

²² *Ibid.* 74.

Mint azt már a billentéssel kapcsolatosan olvashattuk, Havas korábbi munkáiban elegendőnek tartotta az ujjak hátrahúzását, majd onnan a húrra visszajejtését, később viszont az ujjak laterális oldalmozgását kéri.²³ Bakhshayesh iskolájában a billentés előkészítésére egy különleges feladatot is javasol. Ülő helyzetben a hegedűt banjo-szerűen kell megfogni, és a bal kézzel a csigát átölelni, majd ezt a formát megőrizve kell áttenni a kezlet a hangszer nyaka köré. A *g* és *a* hangokat énekelve a tanár mintát ad arról a hangközről, amit aztán az első ujjal, az üres *g*-húrhoz képest kell megkeresni. Mindegyik munkában szerepel az a kifejezés, hogy az ujj csúszása közben *mérje ki a nagy szekund* távolságot. Bakhshayesh esetében ezt megkönnyíti az is, hogy az ölben tartott hegedű miatt annak nyaka, a rajta kereső bal kéz pont a szem elé kerül, és így a növendék vizuális képet is kap a távolságról. A folytatás már megegyezik a többi iskoláéval: vállra helyezik a hegedűt, éneklük a játszandó hangközt, kimérik a távolságot, megpengetik az üres *a*-húrt, majd a fogott hangot is. Abban is azonosságot találunk, hogy nemcsak felfelé, hanem lefelé lépéskor is csúszó mozgást végez az ujj, ugyanúgy bejárja a teljes húrszakaszt. Miután a *g*-húron párszor megismételték a feladatot, áttérnek a többi húrra is. Amikor az *e*-húrra érkeznek, bevezetésre kerül a *kis szekund* fogalma is, a különbséget a hangköz eltérő karakterével jellemzik; az eddigi „vidám” *nagy szekund*okkal szemben az új hangköz „szomorú”. Miután meghallgatták, megfigyelik, hogy a bejárandó út is a felére csökken. Pár eljátszás után kipróbálják egymás után a kétféle távolságot, ugyanazt a dallamot eljátszák *f*- és *fisz*-hangokkal is. A második és a harmadik ujjat hasonló logika alapján vonják be a hegedülésbe. A negyedik ujjnál is változatlan az alapelv, de a kisujj gyengességének ellensúlyozására a hüvelykujj és a tenyér segítő mozgást végez.²⁴

Havas Kató nem fogásmódok szerint kezdi el tanítani a billentő ujjakat, hanem a C-dúr skála hangjait használja, ezért a növendékek hamar találkoznak azzal, hogy a különböző hangközök különböző mozgásformákat, és ezáltal különböző kézhelyzeteket hoznak létre.

IV.2.3. Paul Rolland

Paul Rolland az előkészítő gyakorlatok után gyors egymásutánban vezeti be az első, második és harmadik ujjat. Az intonáció egyszerűbbé tételére a fogólapra jelölő pontokat kell ragasztani, *nagy szekund* távolságra az első-, *tiszta kvartra* a harmadik ujj

²³ L. IV.1.2.

²⁴ L. IV.1.2.

számára, illetve a középső fekvések helyét a húrfelező *tiszta oktáv* jelzi.²⁵ Az első ujj billentési szögének ellenőrzésére játékos megoldást találunk: az ujj körmére egy arcot rajzolnak, és ha az ujjbegy bal oldala a jó szögben kerül a húrra, a figura mindkét szeme látható marad a növendék számára. Ezután a harmadik ujj helyét keresik meg, a második segédpont fölé helyezett ujjat párszor ráengedik a húrra, majd felemelik. Közben a hüvelykujjat is megmozgatják a hegedű nyaka mentén, hogy annak a legkényelmesebb helyzetét megtalálják. Az első és harmadik ujj adta keretben aztán megkeresik a második ujj helyét is. A harmadik ujj éppen egy *tiszta oktávot* eredményez a mélyebb szomszédos húrral, ezt használja ki az „Octave Game”, melyet a kéz helyzetének állandósítására és az intonáció javítására alkalmaznak. Később a fekvésváltás tanulásakor is jó szolgálatot tesz a gyakorlat, különböző ujjrendekkel és üveghangokkal ismételve. A billentés erejét és gyorsaságát a „Percussion Play”-jel fejlesztik, amikor az „Octave Game” szerint használt harmadik ujjat úgy ütögetik változatos ritmusképletek szerint a húrra, hogy az egy lágy, de tiszta hangot eredményezzen.²⁶

Rolland szerint a kéz természetesen úgy érkezne a húrokra, hogy a második-, harmadik- és negyedik ujjak egészen közel kerülnek egymáshoz, és az első is csak kicsit távolabb a többtől; ez hangokban kifejezve körülbelül az *e'-cisz"-d"-b"-*nek felel meg. Ezért az első dallamok egy speciális fogásmódban vannak, ahol az első és második ujj között *nagy szekund* a távolság, a másik két köz pedig *kis szekund*, azaz például az *a*-húron ennek a *h'-cisz"-d"-esz"* hangok felelnek meg. Ez egy különleges hangsor, amire az iskolák által leggyakrabban felhasznált gyermekdalok között nem találunk példát, viszont Rolland „házi szerzője”, Stanley Fletcher írt megfelelő darabot. A negyedik ujj erősítésére, *nagy szekundos* helyének megismerésére olyan glissandót gyakorolnak, amiben csak a kisujj vesz részt, miközben a többi ujj a húron pihen. Később lépésben, majd ugrásokkal érkező negyedik ujjas dallamokat találunk.²⁷

Rolland szerint a bal kéz ujjai háromféle mozgást végeznek, amelyeket már a kezdetektől fogva, egymással párhuzamosan alkalmazni is kell a gyakorlatban. A vertikális mozgás a billentés, ilyenkor az ujjakat az ujjtöbblől kell megemelni és ejteni, gyors, határozott mozdulattal. A példák között mindenféle változatot találunk: szomszédos hangokat, *terceket*, *kvartot* felhasznaló; és lassú lépegetéstől a trillaszerű sebességig fokozott gyakorlatokat is. A horizontális mozgás az oldalirányú csúszást, az azonos ujjal

²⁵ Rolland, Paul, Mutschler, Marla, *The Teaching of Action in String Playing*, (USA: ASTA, 1974) 61.

²⁶ Ibid. 102-103.

²⁷ Ibid. 124-125.

játszott kromatikát jelenti. Gyakori hiba, hogy ilyenkor az egész kéz és a hüvelyk is megváltoztatja helyzetét, ahelyett, hogy csak a szükséges ujj nyúlna ki, vagy húzódná vissza. Az itt található feladatokban először némán, a hang megszólaltatása nélkül kell az ujjakat gyorsan, az ujjnyomást csökkentve mozgatni. Majd az alsó szomszédos hang után a *kis szekundos* és a *nagy szekundos* helyzet váltogatását gyakorolják, különböző ujjakkal és tempókban. Rolland külön felhívja a figyelmet, hogy az első ujj visszahúzásakor sincs szükség a kéz segítő mozgására, ennek kipróbálására egészhangos skála-töredékeket javasol. Az ujjak kromatikus mozgásának korai bevezetése miatt nem találkozunk a továbbiakban élesen elválasztott fogásmódokkal. Az ujjak harmadik féle mozgáslehetősége a hűrváltáskor adódik. A váltás előtti utolsó lebillentett ujjat a húron kell tartani, amíg megszólal a következő hang. Ezzel a kettősfogásokat készíti elő Rolland, és az intonáció is javul általa.²⁸ Rolland más helyzetekben is támogatja a húron fekvő ujjak használatát.

IV.2.4. Shinichi Suzuki

Suzuki iskolájának első darabjában, a „Twinkle”-variációkban a negyedik kivételével mindegyik ujj szerepel. Az első három ujj egyszerre kerül mozgásba, a negyedik viszont csak jóval később, mert a 3-4 éves gyerekek kisujja még nagyon rövid és gyenge. A 9. számú gyakorlattól kezdve találkozunk a negyedik ujj használatára utaló számozással, azonban még jó ideig csak zárójelesen, azaz inkább csak javaslatként, hogy az arra alkalmas kezű növendékek kipróbálhatják már úgy is.

Az első tizenegy darab végig első fogásmódban van, ráadásul az első kilenc közülük *A*-dúrban, a maradék kettő pedig *D*-dúrban. A 10. számú darab előtt lévő tonalizációban ismerkednek meg a növendékek a skála fogalmával, az első gyakorolt hangsoruk a *D*-dúr. A 11. darab után jelenik meg a *G*-dúr, azonban nem a kvinttel leszállított, üres húrról induló változatában, hanem a 3. ujjról kezdődően, és ezért már második fogásmódban. Csupán a 12. etüd szerepel tisztán az új kézhelyzetben, a 13. sorszámú Bach: Menüettben már keveredik is a két fogásmód. Igen hamar megjelennek egyéb, más fogásmódokra jellemző hangok is, például a 14. darabnál a magas harmadik ujj, ami a negyedik mód sajátja. A második kötet 7. darabjánál jelenik meg a mély helyzetű első ujj, azonban tiszta fogásmódokról itt már régen nem beszélhetünk, a szükséges kézhelyzetek pillanatról pillanatra változnak.

²⁸ Ibid. 125-128.

Az ujjak fekvé hagyásáról csak gyakorlati tapasztalataim vannak: Rudolfné kéri az éppen nem használt ujjak segítségét is. Ha üres húr után például a harmadik ujj szerepel, egy technikai szünetet, *STOP*-ot kell közbeiktatni, és ezalatt az ujjakat sorban lerakni, a kívánt hangmagasságig. Azonban gyakorolják ugyanezt úgy is, hogy az üres húr után rögtön a harmadik billentsen, ekkor a közbülső ujjak szabadon mozoghatnak, a húrhoz érintésük is megengedett.

Az ujjak lerakásának első időszakában a fogólapra ragasztott segédvonalakat javasol Suzuki. Kezdetben az első fogásmód szerinti első, második és harmadik ujj helyére kerülnek a vonalak, később a második ujját át kell ragasztani a második fogásmód szerinti alacsony helyzetére, majd már a vonalak helyett elegendő csak emlékeztető pontokat használni. A második, harmadik ujj helyén lévő jelzés viszonylag sokáig fent marad a hangszeren, mert a fekvésjátékhoz is hasznos jelenlétük. Rudolfné szerint a jelölések a gyakorlást felügyelő nem zenész szülőknek sokszor nagyobb segítséget jelentenek, mint a növendékeknek, akik nem igazán látják ezek pontos helyét.

IV.2.5. Szilvay Géza

Szilvaynál a balkéz pizzicatók és a flageoletek gyakorlásában először a magasabb számú ujjak vesznek részt, azaz a negyedikkel kezdődik, a harmadikkal folytatódik, és így tovább. Amikor viszont a fogott hangok tanítására kerül sor, az üres húr után az első ujjat kell először lebillenteni. A többi sorrendben kapcsolódik be a játékba, először mindig minden közbülső ujj lerakásával kell a helyüket megkeresni. Majd az új ujj helyzetének biztosítására az addig használtak különböző sorrendű billentését is kipróbálják, azaz például a harmadik ujj bevezetésekor az üres húr-első-második-harmadik alapváltozat után gyakorolják az első-harmadik, üres húr-harmadik viszonyát is. Az első darabok 1. fogásmódban íródtak, mert Szilvay szerint ez felel meg legjobban a kéz természetes anatómiájának.²⁹ A B-kötet végéig csak az 1. és 2. fogásmódot használó, illetve a kettőt vegyítő dallamot találunk.

Szilvay szerint a magasabb sorszámú ujj alatt lehetőleg maradjon a húron fekvé a többi is, kivéve, amikor a negyedik ujjat használjuk. A második ujj különös figyelmet igényel. Ez helyezkedik el a tenyér közepén, ezért tengelyujjnak is nevezik. A többi ujjtól független használatakor, azaz ha csak az üres húrral váltogatjuk, könnyen megérezhető kapcsolata a tenyérrel, illetve a hüvelykujj billentéssel szembeni viselkedése is. A második

²⁹ Szilvay, Géza, *Violin ABC*, A kötet (Sudbury: Colourstrings International Ltd, 2000) 104.

ujj billentését ezért érdemes három változatban is kipróbálni: először úgy, hogy csak a második ujj billent, majd úgy, hogy az első együtt billent vele, végül úgy is, hogy a második billent, az első pedig csak érinti a húrt.³⁰

IV.2.6. Összehasonlítás

A kéz természetes húrra esésének várható hangjait csak a Hegedű ABC és Paul Rolland határozza meg. A kétféle helyzet egyetlen ponton különbözik egymástól, Rolland szerint a kisujj közelebb kerül a többi ujjhoz, mint Dénesnél. Ez a kiindulás előre vetíti azt is, hogy az első darabok ezeknek a kézhelyzeteknek megfelelő hangokat fogják felhasználni, és a tanítás kezdeti szakasza a fogásmódokra épül. Érdekes megfigyelni, hogy Rolland ugyan fogásmódokban gondolkodik, és a felhasznált zenei anyag egy darabig meg is őrzi azokat, de igen hamar megismerteti növendékeit az ujjak különféle mozgásaival, amivel kilép a fogásmódok kereteiből. Szilvay és Suzuki ugyan nem ad meg természetes kézhelyzetet, de ők is fogásmódok szerint kezdik meg a tanítást. Suzuki igen sokáig csak *A*-dúr darabokat használ, bár ennek okát inkább a jobb kéz munkájának egyszerűsítésében kereshetjük.³¹ A második fogásmód megjelenése után azonban igen kevés tisztán egy kézhelyzetben játszható művet találunk, ezért a fogásmódok szerinti értelmezés feleslegessé válik. A vizsgált módszerek közül Havas Katóé az egyetlen, ahol rövid időre se jelenik meg a fogásmód gondolata, a balkéz *C*-dúr szerint ismerkedik a fogólappal.

Az ujjak használatba vételének megállapításakor különleges kérdést vet fel Rolland és az ide vonatkozó elképzeléseit átvevő és továbbfejlesztő Szilvay, hiszen a tényleges billentés előtt balkéz pizzicatók és flageoletok formájában már dolgoztatják az ujjakat, ráadásul gyakran magasabb fekvésekben. Rolland elsősorban a harmadikat és a negyediket használja, míg Szilvay „ujjrendezve”, az összes ujjat bevonja a játékba, de mindketten csak érintő és pengető mozdulatokkal. A tényleges billentésnél az összes módszer első fekvésben kezd. Havas és Szilvay emelkedő sorrendjükben vezeti be mind a négy ujjat. Suzuki is ugyanezt javasolja, azzal a kivétellel, hogy a negyedik ujjat sokáig nem vonja be a játékba, a kisgyerekek erre még alkalmatlan kezére hivatkozva. Rolland az első ujjról indul, azonban a harmadikkal folytatja, amely ujj intonációs szempontból fontos, és aztán a két ujj adta keretbe helyezi be a második ujjat. A Hegedű ABC szerint a *széles tengely* két ujj közül a második ujjal érdemes kezdeni, mert az ezen ujj által létrehozott *nagy terc*

³⁰ Ibid. 105.

³¹ A húrok használatba vételi sorrendjéről már volt szó a jobb kéz munkájáról szóló fejezetben, a billentésénél sehol se találunk utalást arra, hogy ezen a bal kéz esetében változtatni kellene. L. III.4.1.

egyszerűbb hangköz a gyerekek számára, mint a harmadik ujj *tiszta kvartja*. A tengely felépítésében résztvevő másik ujj a kisujj munkáját segíti, és — Rolland elképzeléséhez hasonlóan — az intonációban játszik döntő szerepet. Bár Havas és Szilvay is hivatkozik a tengelyre, de számukra ez csak a második ujjat jelenti, és nem változtatja meg az ujjak tanításának sorrendjét sem. A negyedik ujjal kapcsolatban már esett szó arról, hogy Suzuki sokáig halasztja ennek bevonását. Rolland annyit jegyez meg, hogy az első három ujjat gyors egymásutánban vezessük be, a kéz formálásának érdekében, és a negyedik bevezetését se halogassuk túl sokáig, mert a növendék megszokhatja annak kerülését. Havas azonos ütemben vezeti be az ujjakat, azonban a negyedik munkájának megsegítésére speciális helyezkedést javasol, a hüvelykujj és a tenyér elmozdításával. Az ujjak oldalirányú, kromatikus csúsztatásának korai megjelenése Rollandnál tapasztalható.

Az intonáció tanításával kapcsolatosan két igen szélsőséges viselkedés tapasztalható. Rolland és Suzuki vizuális segítséget ad növendékeinek a fogólapra ragasztott vonalakkal, pontokkal, ezek hatékonyságáról és hasznosságáról erőteljesen megoszlanak a vélemények. Havas szerint viszont a tiszta játékhoz agyunk képzésére van leginkább szükség, hogy biztosan halljuk előre a játszani kívánt magasságot; a technikai megvalósításhoz pedig az ujjtövek kimunkált billentése szükséges. A Suzuki és Rolland által — vizuálisan is — támogatott ujjbegyek azonban csak finom korrekcióra képesek; az intonációval kapcsolatban is azt tapasztaljuk, hogy az esemény *látszólagos* és *valóságos* helye nem esik egybe.

Az ujjak fekvésváltását egyedül Havas tiltja meg teljesen, a többiek alapjában véve támogatják, Szilvay és a Hegedű ABC néhány feltételt fűz hozzá. A Hegedű ABC szerint a tengely azonos oldalán érdemes a húron tartani az ujjakat, tehát az első-második-harmadik, vagy a második-harmadik-negyedik ujjak segítsék egymás munkáját. Szilvay szerint a negyedik alatt nem érdemes fekvésváltást hagyni a többi ujjat, mert feszítő hatású. Másrészt a második ujj billentésekor az elsőnek nagy szabadságot ad ebből a szempontból, több megoldást is jónak tart.

IV.3. A fekvésváltás

IV.3.1. Dénes-Szászné: Hegedű ABC

A Hegedű ABC-ben nem jelenik meg a fekvésváltás. Dénes László szerint amíg az első fekvésben nem szerzett kellő intonációs biztonságot a növendék, addig nem szabad ezzel

tovább nehezíteni a feladatát. Amikor elérkezik a megfelelő pillanat, akkor a bázishangok segítségével érdemes megkezdeni annak tanítását, azaz olyan hang legyen az új fekvés első hangja, amelynek tisztaságát üres húrral ellenőrizni lehet. A létrejövő hangköz lehet *tiszta prím*, vagy *tiszta oktáv* is, és a kéz kerülhet második- vagy harmadik fekvésbe is. A fekvés megismeréséhez pedig már játszott gyerekdalokat célszerű használni, mert ennek hangzásáról van emlékképe a növendéknek, és csak a kéz másmilyen helyzetére, esetleg az új ujjrendre kell figyelnie.

Ugyan a fekvésjáték nem szerepel a Hegedű ABC anyagában, viszont maga a fekvésváltás — mint a bal oldal mozgásának egy fajtája — megtalálható benne. Már a hangszeres előkészítő játékok között vannak olyan gyakorlatok, amelyek a kéz szabadságának érzékeltetésére felhasználják ezt az aktivitási formát is. A nyakkal párhuzamos, a hangszer testéhez közelítő, illetve attól távolító mozdulatok konkrét hangok, és a fekvések megnevezése nélkül mozdítják ki a kezét az első fekvés helyzetéből.

IV.3.2. Havas Kató

Havas Kató szerint addig ne kezdjük el a fekvésváltások tanítását, amíg a növendék fejben nincs tisztában azzal, hogy az első három fekvésen belül melyik fekvésben, melyik ujjal milyen hangot tud játszani. Az elvi előkészítés után a gyakorlatban először a harmadik fekvés kipróbálását javasolja, mert az „könnyebb és természetesebb”, mint a második. Az egyes fekvéseken belüli gyakorlatok után következhet a fekvések összekötése, azaz maga a fekvésváltás, melynek mozdulata nem más, mint egy eltúlzott billentés. Ha azonos ujjal csúsunk, az indulás előtti pillanatban az éppen használt ujjtő súlyérzetére kell gondolnunk, miközben előre halljuk azt a hangot, amit elérni szándékozunk. Majd a súlyt felengedve engedjük, hogy az ujj nyílként repüljön az új fekvésbe. Ha másik ujjra érkezünk, a véghezvitel csak annyiban különbözik, hogy az új ujj töve fog „kilőni”. Ebben az esetben, főleg kezdőknél, érdemes segédhangot közbeiktatni, azaz a fekvésben utoljára használt ujjal felcsúszni az új fekvésbe, és ott külön lebillenteni a kívánt hangot. A negyedik fekvéstől kezdve a kéz nem tudja változatlan úton folytatni mozgását a hangszer teste miatt, ezért a hüvelykujj elhagyja addigi helyét, és a nyak alá vándorol. Ez a mozgás lehetővé teszi, hogy a kéz magasabbra emelkedjen a fogólap fölé. Minél magasabbra megyünk, annál kijebb kell jönnie a hüvelyknek, és egy idő után a felkar is a hegedű alá fordul, de a könyök tudatos „csavarását” ebben az esetben se tartja szükségesnek Havas.³²

³² Havas Kató, *A hegedűjáték új megközelítése*, ford. Simkó-Várnagy Judit (magánkiadás, 2002) 36-41.

A lámpalázzról szóló könyvben külön fejezetet olvashatunk a magas fekvések és a fekvésváltás okozta félelmekről. Eszerint a láb felé közeledve a fogólap és a húr közötti távolság egyre nő, ezért azt gondoljuk, fokozódó nyomásra van szükség a hangok lefogásához. Ráadásul a harmadik fekvéstől felfelé a kéz nagyobb felületen érintkezik a hangszer fájával, és ennek kemény érzete, valamint a nyomás növelésének szándéka egyre erőteljesebb ellentmondásba keveredik a puha, lágy hanggal, amit eközben létre szeretnénk hozni. Tovább nehezíti a helyzetet az az optikai csalódás, hogy a szem és a fogólap közelsége miatt a fekvésváltások sokkal nagyobbnak látszanak, mint amekkorák valójában. Természetesen kapunk megoldási javaslatokat is Havastól: Ellenőrizzük a hangszertartást³³, a lebegő karéretet, és vizsgáljuk meg, ujjaink laterális csúszómozgással billentenek-e. Engedjük, hogy felfelé haladva az ujjak alapízületei a fogólap szintje fölé kerüljenek, valamint hogy a hüvelyk a nyak alá, majd végül a fogólap oldala mellé vándoroljon. Az optikai csalódás legyőzésére pedig érdemes a fekvésváltást vizualizálni, centiméterben megmérni valódi távolságát, és csukott szemmel, csak a valós érzeteinkre hagyatkozva is gyakorolni azokat.³⁴

IV.3.3. Paul Rolland

Paul Rolland szerint a fekvésjáték korai bevezetésével kiküszöbölhetjük a felesleges feszültségek megjelenését a bal kézben, és a növendék a hangszer egészének birtoklását érezheti már a kezdetektől. Az elsőként középső- és fenti fekvésekben végzett balkéz pizzicatóval, húr váltó mozdulatokkal nemcsak a bal keze ügyesedik a növendékeknek, hanem a hangszertartásuk is szebb lesz, és a hüvelykujj helyezkedő mozgásai is automatizálódnak. A „Shuttle Game”-mel, és ennek húr váltós változatával már megismerkedtünk a pizzicatóról szóló szakaszban.³⁵ Az „Octave Game”-mel is találkoztunk már, ennek fekvésváltást szolgáló változatában a harmadik ujjas oktávot az üres húr húrfelező üveghangjával cserélik fel, először negyedik ujjal játszva; később a harmadik, második és első ujjal is kipróbálják ugyanezt. További lehetőségeket kínál, ha az eredetileg harmadik ujjal fogott oktávot másik ujjal helyettesítik.

A kar mozgását figyelik meg abban a néma játékban, ahol a második és harmadik ujjal megérintenek egy, esetleg két húrt, és nyugodt, laza mozdulattal a fogólap végéig csúsztatják azokat. Az ujjak szöge végig azonos marad, a kar felfelé haladva jobbra tér ki a

³³ azaz a *nem-tartást*, no violin hold

³⁴ Havas Kató, *Lámpaláz*, Ford. Forsman Zsuzsanna (magánkiadás, 2001) 53-67.

³⁵ L. III.3.3.

kéz segítésére, lefelé pedig visszatér eredeti helyére. Amikor a hüvelyk a nyak végéhez ér, elhagyja addigi helyzetét, és az ujjbegyével a test alsó részét érinti. A játék későbbi állomásaként vonóval is meghúzzák ugyanezt, miközben a bal kéz csak érinti a húrt, és ezáltal a természetes üveghangok szólalnak meg. Az *e*-húron „Ghost”-nak, a *g*-húron „Flute”-nak nevezik a gyakorlatot, hangzásuk miatt. Majd rövid dallamokat transzponálnak, azonos ujjrend megtartása mellett, *szekundonként* felfelé haladva. Maga a fekvésváltás közbeiktatott szünetben, csúszással történik, kezdetben pizzicato, később üveghangszerű puha vonóhúzásokon. Következő állomásként már darabok részleteibe iktatnak fekvésváltásokat, azonos ujjon csúszva, illetve váltott ujjakkal is. További érdekes gyakorlat, amikor egy melódiát először első fekvésben kell eljátszani, majd ugyanazt ötödikben is, puha váltás után. Végül skálákat, hármashangzat-felbontásokat és oktávugrásokat gyakorolnak, mindig azonos ujjal.³⁶

IV.3.4. Shinichi Suzuki

A Suzuki iskola negyedik kötetében sok jelentős újdonság szerepel, többek között itt kezdik a növendékek a fekvésváltás tanulását. A kötet legelején álló tonalizációban és fekvésváltó gyakorlatokban egyidőben találkoznak a második- és harmadik fekvéssel is, és ezeket egymással párhuzamosan gyakorolják; majd Vivaldi: a-moll koncertjének első tételében alkalmazzák először zenei anyagon.³⁷ Murray Perkins szerint azért csak a 40. darabnál jelenik meg az első fekvésváltás, mert Suzuki más alapkészségeket akar előbb biztosítani. Rudolfné már korábban elkezdi a fekvésváltást. A második kötetben szereplő Boccherini: Menüett triójában például az *a'-a''* oktávlépést először üres húrral és harmadik ujjal játszatja, de másodszor az üres húr után a húrfelező üveghangot kéri. Ennek megszólaltatásához ki kell mozdulni az első fekvés keretei közül, bár ebben az esetben konkrét fekvésváltásról, behatárolható új fekvésről még nem beszélhetünk. A harmadik kötetben is egy-egy rövidebb szakaszra már használják a harmadik fekvést. A magasabb fekvések gyakorlásához a már tanult darabok részleteit hívják segítségül, és azok transzponálásával ismerkednek az új érzetekkel. Rudolfné külön kiemelte még, hogy a fekvésváltáshoz használt segédhangok időbeosztására gondosan ügyelni kell, ne „csúszkáljon” a növendék a fogólapon.

³⁶ Rolland, Paul, Mutschler, Marla, *The Teaching of Action in String Playing*, (USA: ASTA, 1974) 130-134.

³⁷ Suzuki, Shinichi, *Suzuki Violin School. Volume 4*, (Suzuki Method International, Summy-Birchard Inc., 1978) 5-7.

IV.3.5. Szilvay Géza

Szilvay Géza módszerében a gyerekek keze az első pillanattól kezdve mozgásban van a fogólapon. A balkéz pizzicatókat a középső fekvésekben használják először, majd a flageoletes játékokban az üres húr képviselte *lent* mellett a *középen* és a *fent* helyzete is megjelenik. Szilvayt több indok is vezérli: egyrészt a növendékek a hegedű teljes egészét ismerjék meg a kezdetektől fogva. Másrészt a *fent* és a *lent* fogólapra vetítése nem mindig egyértelmű a gyerekek számára. Harmadrészt a folyton mozgásban levő kéz és hüvelykujj segíti kiküszöbölni a szorítás megjelenését. Az első fekvésváltó mozdulatok nagyok, és fokozatosan lesznek később egyre kisebbek. A *korai fekvésváltás* fogott hangokat kever üveghangokkal, például az üres húr, első ujj és a (két szomszédos húrral együtt) három húrfelező oktáv-flageolet dó-ré-fá-szó hangkészletű dallamok játszását teszi lehetővé.³⁸

A fekvésváltás tanításához még egy fontos eszköze van Szilvaynak: a transzponálás. Egy-egy új dal tanulása után a növendék kezét egy véletlenszerűen kiválasztott pont fölé rakja, és arról a hangról kell ezek után elkezdeni a dallamot. *A transzpozíció egyszerre fejleszti a növendék hallását, ezáltal javítja az intonációját, segíti az ujjak függetlenítését, a folyamatosan mozgásban levő kéz pedig szabadságot ad a fogólapon, lazítja a segédtámaszt és előkészíti a vibratót is.*³⁹

IV.3.6. Összehasonlítás

A fekvésváltást illetően két élesen elkülönülő vélemény körvonalazódik. Rolland, és az idevágó gondolatait átvevő Szilvay szerint már a kezdetektől fogva a hangszer egészét ajándékozzuk a növendékeknek; a fogólapon mozgásban lévő kéz nem csak a teljesség érzésével tölti el őket, de a feszültségek megjelenését is gátolja. Ők ketten az első vonóhúzásokhoz és a balkéz ujjainak kezdeti mozgásaihoz is magasabb fekvésű helyzetet javasolnak. Havas, a Hegedű ABC és Suzuki viszont csak jóval később vezeti be a fekvésjátékot. Dénes szerint csak akkor érdemes megismertetni a növendékeket a fekvésekkel, ha az elsőben már képesek tisztán játszani, helyezkedni. Suzuki az alapkészségek fejlesztését tartja kulcsfontosságúnak. Havas pedig a billentés biztos elsajátítása és a fekvések elméleti megismerése után engedi csak elmozdulni a bal kezét az első fekvésből. A kétféle véleményből következik az is, hogy Rolland és Szilvay nem határolja be, melyik fekvéssel kell a tanulást kezdeni, bár sokszor nem is tudják konkrétan

³⁸ Szilvay, Géza, *Violin ABC*, A kötet (Sudbury: Colourstrings International Ltd, 2000) 42.

³⁹ *Ibid.* 106.

a növendékek, éppen hol tartanak. Suzuki és a Hegedű ABC a második és harmadik fekvést egyszerre, egymással párhuzamosan kezdi el tanítani, Havas Kató a harmadikat természetesebbnek tartja, ezért az ezzel való ismerkedést javasolja elsőnek. Ugyanő külön kiemeli, hogy a tanulás kezdeti szakaszában a fekvésen belül keressük meg a hangokat, és miután már tájékozódni tudunk egy-egy fekvésen belül, csak utána kössük össze őket. A fekvésváltást a billentés egy eltúlzott fajtájának tartja, ahol az ujjtő előkészítő munkája után az ejtés egy oldalirányú elmozdulással párosul.

A fekvésváltás tanulásában jó szolgálatot tesz a transzponálás. A már megismert dallamok új kézhelyzetben megszólaltatását Havas kivételével mindenki alkalmazza, Szilvay szerint a szolmizáció tanítása is jó szolgálatot tesz az elmozdíthatóság megértésében.

IV.4. A vibrato

IV.4.1. Dénes-Szászné: Hegedű ABC

A Hegedű ABC-ben nem találunk közvetlen utalást a vibratóra, de ez nem jelenti azt, hogy ne történnének lépések irányába. A Művelődési és Köznevelési Minisztérium által kiadott tantervi programban már a tanulás második évének feladatai között megtaláljuk a vibrato előkészítését, azonban Dénes szerint a gyerekek igen nagy időbeli különbséggel érik el azt az érettségi fokot, hogy megkezdhessék annak tényleges elsajátítását. A vibrato megalapozása technikai és zenei oldalról is szükséges. Technikai szempontból fontos, hogy a növendék bal karja szabad legyen, a hüvelyk-mutatóujj villája ne szorítsa a hangszer nyakát, a kar képes legyen helyezkedni, az ujjak érzékeny tapintásúak legyenek. Ezen készségek megszerzése után, a fekvésváltással egyidőben érdemes elkezdni a vibrato tanítását is.

Zenei szempontból kiemelkedő jelentőségű, hogy már a kezdetektől mutassuk meg a növendékeknek a darabok érzelmi történéseit, és énekeltsük is el ezeket velük. Az első vibrált hangok pedig a zene csúcspontjára essenek, ezzel is erősítve azt a tudatot, hogy a vibrato nem egyszerűen egy megoldandó technikai feladat, hanem az előadás fontos kifejezésbeli eszköze. Dénes szerint ezért veszélyes az a gyakorlat, hogy először a darab hosszú hangjain kéri a tanárok a vibrato alkalmazását, mert ezáltal elvesz valódi szerepének, a zenei megformálásban való részvételének a kihangsúlyozása.

A vibrato tanításának első lépéseként érdemes a hegedű testén, a tanár segítségével ritmizált mozdulatokat végezni. Később gitárhelyzetben tartott hangszeren, a nyaktól eltávolított hüvelykujjal gyakorolják a mozgást, különböző tempókban, ebben a helyzetben a karsúly érzetét is meg lehet figyelni. A vállon tartott hegedűn először harmadik fekvésben próbálják ki a vibratót, második-harmadik-első-negyedik ujj sorrendben. Ha szükséges, a csiga falhoz támasztásával lehet könnyíteni a feladatot. És csak ha már jól megy fent, utána hozzák le a kezét első fekvésbe. A vibrato mindig az egész kar mozgásából indul ki, de a különböző karakterű és intenzitású zenékhez választhatunk olyan mozgást is, melyben a kéz, vagy ritkán az ujjak játszanak kiemelkedő szerepet. Dénes szerint a vibrato tanítása közben érdemes emlékeztetni a növendékeket arra, hogy figyelmüket ne csak a bal kezükre korlátozzák, a vonóvezetés hangképzésben játszott elsődleges szerepéről sose feledkezzenek meg.⁴⁰

IV.4.2. Havas Kató

Havas Kató szerint ha az ujjtövek ejtésével képezzük a hangokat, azzal biztosítjuk az alaphang és felhangjainak szabad rezgését, és ezáltal egy „izgalmas és spontán” vibrato jön létre, a kéz tudatos rezegtetése nélkül. Mivel ez a vibrato az alapvető játék-mechanizmusok eredményeként, a hangképzés részeként születik meg, ezért különálló elemként nem szükséges tanítani.⁴¹

IV.4.3. Paul Rolland

In spite of the many stories, there is nothing mysterious about the vibrato. It can be taught like the other skills of string technique. The ability to vibrate correctly is an indication of good left hand technique.⁴²

Eme kijelentésének alátámasztására Paul Rolland előbb egy részletes elemzést készít a vibrato „működéséről”, majd gondosan felépített gyakorlatsorral segíti annak elsajátítását.

A vibrato egy szabályos mozgás, sebessége és szélessége meglehetősen egyenletes. Az átlagos gyorsasága 6,5 ciklus másodpercenként, a kitérés pedig negyed hangnyi,

⁴⁰ -, *Az alapfokú művészetoktatás követelményei és tantervi programja. Hegedű*, (Mogyoród: ROMI-SULI Könyvkiadó, 1998)

⁴¹ L. IV.1.2., Havas Kató, *A hegedűjáték új megközelítése*, ford. Simkó-Várnagy Judit (magánkiadás, 2002) 29-30., Havas Kató, *Tizenkét óra hegedűkurzus*, ford. Simkó-Várnagy Judit (magánkiadás, 2004) 37.

⁴² „A sok történet ellenére sincs semmi titokzatos a vibrato körül. Ugyanúgy tanítható, mint a vonós technika egyéb készségei. A megfelelő vibrato a jó balkéz-technika jele.” Rolland, Paul, Mutschler, Marla, *The Teaching of Action in String Playing*, (USA: ASTA, 1974) 153.

melynek a középpontját fogjuk a hang magasságának hallani. A szélesség megválasztását leginkább a dinamika befolyásolja, halk játékhoz általában szűkebb, hangoshoz szélesebb amplitúdót tanácsos használni. A mozgás létrehozásában a teljes kar részt vesz, az egyéni adottságoktól és a pillanatnyi kívánalmaktól függően részei változó arányban aktívak. A végső cél a szép hangminőség, melynek eléréséhez a leghatékonyabb mozdulatokra és a lehető legkisebb erőfeszítésre kell törekedni.

Az előkészítő gyakorlatok előtt meg kell róla győződni, hogy a növendék karja teljesen laza-e. Majd a *középső* fekvések fölé helyezett kézzel, a hangszer fedőlapjának legmélyebb húr melletti részen, ritmikus koppanásokkal ejtegetik a harmadik ujjat. A mozgás jellege és ciklikussága is hasonlít a vibratóra, az emelés és ejtés egy vibrato-ciklusnak felel meg. A következő lépésben a második- vagy harmadik ujjal fogott hang húzása közben a tanár megmozgatja a növendék ujját, a kívánt mozdulat érzetét keltve benne. Ezután segítség nélkül is kipróbálhatják, ilyenkor jó szolgálatot tesz Flesh javaslata alapján a többi ujj pulzáló mozgása. A továbblépéshez a növendék az előbb megismert módon vibrál az ujjával, a tanár pedig finoman eltolja az első ujj tövét a hegedű nyakától. Ennek eredményeként a kézfej is bekapcsolódik a mozgásba, létrejön a csuklóbizato. Ugyanez a mozdulat születik meg akkor is, ha a középső fekvések valamelyikében a harmadik ujjat a szokásosnál laposabban billentjük le, majd az ujj nyomásával egyidőben a kéz a húrokkal párhuzamosan, a láb irányába mozdul, és rögtön vissza is tér a kiinduló helyzetébe. Ez egy vibrato-ciklus, amit kezdetben egyesével gyakorolnak, különböző ujjakkal. Később csak két, három, négy ciklus után tartanak szünetet, és ha fent már jól megy, akkor megismétlik az első fekvésben is.

A bal karra is igaz, hogy egyensúlyi állapotában a kéz előre-hátra mozgását akaratlanul is a felkar finom forgatómozgása követi. A vibrato esetében is egy ilyen jellegű mozgással állunk szemben, ráadásul nagy sebessége miatt a kar szabadsága kiemelkedő fontosságú. A mozgás egyszerűbbé tételét szolgálja, ha ciklusokban képzeljük el, azaz a két különböző irányú mozdulat helyett egyetlen, kiindulási pontjára visszatérő hurkot gondolunk. A helyes mozgás ellenőrzésére először eszköz nélküli, majd a jobb alkaron, a gitárszerűen és normál módon tartott hangszeren kivitelezendő gyakorlatokat találunk. A vibráló balkéz és a jobbkéz vonózásának összekapcsolásakor érdemes egy közbülső állomást beiktatni, amikor a vonó üres húrt húz, a bal kéz pedig a hüvelyken támaszkodva az előbb megismert szabad, egyensúlyi állapotban levő mozgást végzi. Az ujjkopogós

gyakorlat után érdemes kipróbálni a „Tap and Hold”⁴³-ot, melyben a harmadik ujjal elkopogtatott ritmusképlet ismétlésekor az ujjat ugyanazzal a lendülettel kell ejteni, mint először, de utána a húrban maradva a többi értéket már csak a kéz finom lengetésével kell jelezni. A kéz és a csukló lazítását szolgálja az a játék, melyben a hüvelykujj szigorúan azonos helyen tartása mellett egy ujjal csúszva játszanak különböző hangközöket. *Kis szekunddal* indulnak, és egészen *nagy tercig* növelik a távolságot.

Miután a kéz elsajátította a helyes mozgást, Rolland gondot fordít a vibrato zenei szándék szerinti árnyalására is. Ehhez először az egyenletességét és a sebességét vizsgálják meg. A tanár a húrokra fekteti a kezét úgy, hogy nyújtott mutatóujjába éppen beleütközzön a növendék vibráló ujjá. A metronóm 60-as ütése tulajdonképpen másodperceket mutat, ehhez képest kell kezdetben négy teljes vibrato-ciklust végezni. Miután sikerül egyenletesen megoldani a feladatot, növelik ezt a számot ötre, hatra, és végül hétre. Az otthoni gyakorlás során a ciklusok számolásához az *e*-húr kulcsát hívják segítségül: a félfekvésben lévő kéz a vibrato egyik szélső helyzetében még éppen hozzá tud érni, és így ugyanolyan objektív mérce lehet, mint az órán a tanár ujjá. A zenei célok érdekében a vibrato szélességét is változtatni kell. Példaként háromféle mozgást próbálnak ki. A halk és finom dallamokhoz szűk amplitúdójú, főleg az ujjakból végrehajtott mozgást keresnek. A közepes szélesség hangos, kifejező zenékhez illik, míg a szélsőségesen hangos, szenvedélyes darabokban a mozgás amplitúdója is igen nagy.⁴⁴

IV.4.4. Shinichi Suzuki

A Suzuki iskola negyedik kötetének elején azt olvashatjuk, hogy a vibrato tanulását a 4. szám alatt szereplő Vivaldi: *a*-moll koncerttel egyszerre kell megkezdeni.⁴⁵ Murray Perkins könyve szerint Suzuki élete folyamán többször felülvizsgálta nézeteit a hegedűtechnika egyes részleteit illetően, mert állandóan jobb és jobb megoldásokat keresett. Így volt ez a vibrato esetében is, az utolsó változat a „two-toned”⁴⁶ vibrato nevet kapta. Ebben a kiinduláskor az ujjbegy alsó része érintkezik a húrral, a körömhöz közel eső utolsó ízület nyújtva van. Majd a csukló és az alkar mozdulata a húrokkal párhuzamosan előre forgatja az ujjat, a láb irányába, ettől az ízület behajlik. Ezek után az ujjat a kar ugyanazon az úton visszavezeti a kiinduló helyzetbe. Az ujjbegy két helyzetében két különböző, egymástól

⁴³ Koppints és tartsd meg!

⁴⁴ Ibid. 153-161.

⁴⁵ Suzuki, Shinichi, *Suzuki Violin School. Volume 4*, (Suzuki Method International, Summy-Birchard Inc., 1978) 4.

⁴⁶ kéthangos

kb. *kis szekund* távolságra levő hangmagasságot fog le, innen származik a vibrato elnevezése. A mozgás egyenletes ismétlése szabályosan rezgő, vibrált hangot eredményez.⁴⁷

A gyakorlatban mást tapasztaltam: Rudolfné a mozgás előkészítésére egy néma gyakorlatot játszat növendékeivel. Ebben a hegedű testére helyezik a harmadik, vagy később a második ujjat, és néhány, a húrokkal párhuzamos irányú, ritmikus mozdulatot végeznek. Később ugyanezt a mozgást ismétlik meg a fogólapon, a normál billentési módban is. Ezzel megindult a vibrato, melyet időtartamának növelésével, a többi ujj bevonásával fejlesztenek tovább.

IV.4.5. Szilvay Géza

Szilvay Géza már a tanulás korai szakaszában tesz lépéseket a vibrato mozgásának előkészítésére. Az órákon többször megtapogatja a növendék bal kezét, az esetleges feszültségek keresésének szándékával, és ilyenkor a nyakkal párhuzamos irányában meg is lengeti azt. A gyerekek döntő többségénél egy idő után már a tanár manuális segítsége nélkül is, spontán elindul a vibrato.

IV.4.6. Összehasonlítás

A vibratóról vallott nézetek közül Havas Katóé válik el élesen a többiekétől, sajátos, egyéni megközelítésével. Számára a hang helyes képzésének részeként létrejövő természetes lebegés is elégséges; bár megengedi, de nem tartja szükségesnek a kéz mozgatását, a hang magasságának mesterséges hullámoztatását. A többiek mind a balkéz speciális mozgásának eredményeként születő eszközként írják le a vibratót.

A mozdulat tanításának előkészítésére a legérdekesebb javaslattal Rolland áll elő, szerinte a fogólapon kopogó ujjbegyek ciklikus mozgása rokon a vibratóval, ezért kiválóan alkalmazható előgyakorlatként. Suzukinál és a Hegedű ABC esetében találkozunk azzal a gondolattal, hogy a vibrato tanítását a fekvésváltással egyidőben érdemes elkezdeni, mert mindkét esetben a kéz és a kar hasonló szabadságára van szükség. Suzuki „two-toned” vibratójában erőteljes hangsúlyt kap az ujj mozgása, Rolland és Dénes leírja az ujj-, kéz- és karvibratót is, de egyetértenek Szilvayval abban, hogy a kar mozgása az elsődleges.

⁴⁷ Murray Perkins, Marianne, *A Comparison of Violin Playing Techniques: Kato Havas, Paul Rolland, and Shinichi Suzuki*, (USA: ASTA, 1995) 147-148.o.

Szintén ők hárman tartják igen hasznosnak a tanár manuális segítségét a mozgás tanulásának kezdeti stádiumában.

Összegzés

Jelen írás öt, a mai gyakorlat részét képező módszert vizsgál. Az azonos kérdésekre adott válaszok egymás mellé helyezésével próbáltuk a hasonlóságokat és különbségeket megvilágítani. Mindazonáltal a munka nem tekinti feladatának a metódusok rangsorolását avagy összességében való minősítését, mert ehhez hosszú évek gyakorlati megfigyeléseire is szükség lenne. A cél csupán az, hogy a hegedűjáték egészét, és a hozzá vezető utat minél részletesebben és ugyanakkor minél összefoglalóbban megismerhessük.

A módszerek vizsgálata néhány ponton igen érdekes kérdéseket vetett fel. Suzuki metódusának elméleti leírása és az óralátogatásokon tapasztalt megvalósulása nem mutatott teljes azonosságot, ezek a különbségek azonban kizárólag hangszertechnikai problémákat érintettek. A pedagógiai váz, az általános nevelési szempontok változatlan formában jelentek meg. A jelenség Suzuki értékrendjét, hitvallását tükrözi: számára a tanítás *módja* jelentette az igazi lényegét; céljának egy olyan metódus megalkotását tartotta, mely az ember általános fejlesztését, lehetőségeinek — tehetségének — tágítását célozza. A zenetanulás kiváló terepet biztosít ehhez, hiszen összetett feladatok megoldására van szükség, amelyek csak kitartó, rendszeres gyakorlással sajátíthatók el; a gyerekek azonban az elvégzett munka örömén kívül a muzsika által lelkükben is gazdagodnak. Suzuki megítélésekor azt is figyelembe kell vennünk, hogy hosszú, aktív élete során folyamatosan foglalkoztatta a hangszerjáték tanításának tökéletesítése; külföldi útjai során igyekezett megismerkedni a helyi metódusokkal is, és érdeklődéssel figyelt minden újdonságot. A zenei vonal bizonyos fokú szabadságát mutatja az a tény is, hogy a magyar hegedűsöket arra bátorították képzésük során, hogy a Kodály-módszer egyes elemeit, például a szolmizációt nyugodtan vonják be a tanításba. Ez a megengedő hozzáállás akkor nyeri el igazi jelentőségét, ha hozzátesszük, hogy a tanárképzés során a Suzuki-módszerrel kapcsolatban találkozunk a legszigorúbb szabályozással: speciálisan képzett előadók vezetésével végzett kurzusokon, többlépcsős vizsgarendszeren keresztül juthat el valaki a Suzuki-tanári címig.

Izgalmas végigkövetni Paul Rolland és Havas Kató pályafutását is. Tanulóéveikben hasonló hatások érték őket, hiszen mindketten Waldbauer-növendékek voltak a Zeneakadémián, még az ott töltött időszak is részben átfedi egymást. Későbbi gondolataik közül a mozgás jelentőségének kiemelése, az egyensúly keresése is azonos szándékot takar; a mozgások természetével foglalkozó kutatók közül is ugyanazt a személyt kérték fel

konzultációra. Rolland kísérletsorozata közben, a hasonló célkitűzések láttán fel is vette a kapcsolatot Havassal, azonban az eszmecsere folyamán rájött, hogy a két rendszer lényegesen eltér egymástól. Abban egyetértenek, hogy a felszabadult zenélés titka a megfelelő előkészítésben rejlik, de az ehhez vezető úton Rolland szerint a ritmus- és mozgástréningen keresztül megszerezhető automatizmusok visznek előre, Havas pedig a belső hallás, az előre érzett mozdulatok vezető szerepében hisz. Ezen kívül számos hangszermetodikai kérdésben sem értettek egyet. A párhuzamosan indult életek egymásnak ellentmondó végeredményt hoztak.

Havas Kató, Szilvay Géza és a Hegedű ABC szerzői is metódusuk fontos alapkövének tekintik Kodály Zoltán gondolatait, a belőlük születő új módszerek azonban mégis határozottan különbözőek. Ennek okát abban kereshetjük, hogy Kodály elsősorban az alkotók zenei gondolkodásmódját befolyásolta, és a módszerek általános zenei megközelítésére hatott; a hangszertechnikai és pedagógiai kérdésekre adott válaszok teszik a metódusokat egymástól jól elkülöníthetővé.

Végül nem lehet megkerülni a tanár felelősségének kérdését sem. A legjobb módszer se vezet eredményre, ha a nevelő személye nem megfelelő, különösen igaz ez kisgyerekek tanításakor. Mivel a hegedűn, és általában minden vonóshangszeren való játék bonyolult, összetett mozgásokat kíván meg, ezért hosszú hetekbe telik, mire a növendék először önállóan meg tud szólaltatni egy dalt. Ennek az időszaknak az elviselésében fontos szerepe van a tanárnak. Ha az órák nem csak a test és az izmok készségtanulásáról szólnak, hanem a gyerekek zenei élményeket kapnak, és természetesen a hangszerrel kapcsolatosan is, valamely részfeladat megoldásával sikerélményekhez jutnak, akkor jobb eséllyel várhatjuk, hogy tovább folytatják a hegedülést, és életük állandó részévé válik a muzsika.

Legalább ilyen fontos, hogy már a tanulás korai időszakától kezdve helyes mozdulatokat sajátítsanak el a kezdők, hiszen a hibás beidegződések korrigálása hosszadalmas, fáradtságos és sokszor kudarccal végződő küzdelem. Ahhoz, hogy a kezdeti apró lépésekben már a későbbi hegedülés egészét lássa a tanár, neki magának is pontos, átfogó és alaposan végiggondolt elképzelésének kell lennie a hangszerjáték minden részletéről. Feladatának ellátásához nagy segítség, hogy napjainkban egyre több módszerrel ismerkedhet meg elméletben és gyakorlatban is: örömdetesen gyarapszik a magyar fordításban is megjelenő munkák száma, és számos metódus-alapító személyesen is bemutatja eredményeit kurzusokon, előadásokon. Ezek az iskolák amellet, hogy a hegedűjáték mikéntjének egy-egy olvasatát adják, rengeteg praktikus és a gyakorlatban kipróbált tanáccsal is szolgálnak. Célszerű lenne, ha már a felsőoktatásban minél több

módszerrel találkoznának a hallgatók, hogy amikor megkezdik tanári működésüket, a lehető legszélesebb ismeretekkel, és a legszínesebb eszköztárral rendelkezzenek, melyből válogatva — saját kreativitásukkal kiegészítve — élvezetes és ugyanakkor eredményes órákat tarthatnak növendékeiknek.

BIBLIOGRÁFIA

- . *Az alapfokú művészetoktatás követelményei és tantervi programja.* Hegedű Mogyoród: ROMI-SULI Könyvkiadó, 1998
- Bakhshayesh, Gloria. *Dancing Bows. Pupil's Book/Teacher's Book* n.a., 1985
- Bakhshayesh, Gloria. *Ringling Strings. Pupil's Book/Teacher's Book* n.a., 1991
- Brennan, Richard. *Az Alexander-módszer alapjai.* ford. Tótság András Budapest: Édesvíz Kiadó, 2001
- Dénes László. *Gondolatok a hegedűpedagógia kérdéseiről.* Budapest: Tóth Aladár Alapítvány, 2005
- Dénes László, Szászné Réger Judit, Németh Rudolf. *Hegedű ABC.* Budapest: Editio Musica, 1997
- Havas Kató. *Tizenkét órás hegedűkurzus.* ford. Simkó-Várnagy Judit magánkiadás, 2004
- Havas Kató. *A hegedűjáték új megközelítése.* ford. Simkó-Várnagy Judit magánkiadás, 2002
- Havas Kató. *Lámpaláz.* Ford. Forsman Zsuzsanna magánkiadás, 2001
- Havas, Kató, Landsman, Jerome. *Freedom to Play.* ABI/Alexander Broude, é.n.
- Hegy István. *Világunk zeneoktatási öröksége.* Pécs: Jannus Pannonius Tudományegyetem, 1996
- Hopkins, Michael: *A Brief History of String Education in the United States.* (www.uvm.edu/~mhopkins/string)
- Murray Perkins, Marianne. *A Comparison of Violin Playing Techniques: Kato Havas, Paul Rolland, and Shinichi Suzuki.* USA: ASTA, 1995
- Rolland, Paul, Mutschler, Marla. *The Teaching of Action in String Playing.* USA: ASTA, 1974
- Rolland, Paul. *Basic Principles of Violin Playing.* Washington: National Education Association, 1959
- Rolland, Paul közr. *Development and Trial of a Two Year Program of String Instruction. Final Report.* Urbana: University of Illinois, 1971
- Suzuki, Shinichi. *Suzuki Violin School. Volume 1-8.* Suzuki Method International, Summy-Birchard Inc., 1978

- Suzuki, Shinichi. *Ability Development from Age Zero*. angolra ford. Nagata, Mary Louise
Suzuki Method International, Summy-Birchard Inc., 1981
- Suzuki, Shinichi. *A szeretet pedagógiája*. angolból ford. Hegyi István n.a., 2004
- Szende Ottó. „Az iskoláskor előtti hangszeroktatás didaktikája és metodikája”. *Parlando*,
1980/1.
- Szende Ottó, Nemessúri Mihály. *A hegedűjáték élettani alapjai*. Budapest: Zeneműkiadó
Vállalat, 1965
- Szilvay, Géza. *Violin ABC*. A, B kötet Sudbury: Colourstrings International Ltd, 2000