

# Hol tart ma a zenekari muzsikások képzése Magyarországon? (4)

A címben feltett kérdésre sorozatunkban karmesterek és előadó-művészek keresik a választ, akiknek hazai és nemzetközi tapasztalataik révén nem csupán határozott elképzelésük van az oktatásról és a zenekari munkáról, de életpályájuk során bizonyítottak is. Keller András „zeneipari munkások kineveléséről” beszél és nagy bajokat lát, amelyek terjednek „mint az influenza vírus”. Falvai Attila arról vallott, hogy pályafutása alatt ritkán találkozott olyan helyzettel, amikor a próbajátékokra jelentkezők a zenekari anyagokkal legalább olyan körültekintően és gondosan foglalkoztak volna, mint a versenyművel. Almási Zoltán hegedűművész, a Berliini Filharmonikusok tagja szerint is mindenki arra készül, hogy elképzele magát nagy koncerttermekben, amint Brahms-koncertet játszik, de valamikor fel kell ismerni, hogy ez keveseknek adatik meg. Takács-Nagy Gábor szerint „a Juilliardon megszokták a hangszeres képzésben részt vevők, hogy zenekarban fognak játszani. A fiataloknak ugyanis meg kell érteniük és el kell fogadniuk, hogy zenekarba kerülnek. Mindenki él a vágy, hogy vonósnégyest alapítson vagy szólista legyen, de azért a vonós muzsikások nyolcvan-kilencven százaléká végül is zenekarokban helyezkedik el.”

A Zenekar 2014-ben is folytatja a vélemények összegyűjtését, remélve, hogy egyszer Magyarországon is bekövetkezik az az áttörés, aminek következtében az oktatás a tényleges igényeknek megfelelően fog működni annak szellemében, ahogy az itt megjelenő interjúban Baráti Kristóf mondja: „Ne olyan problémákat oldjunk meg, amelyekkel a muzsikás nem fog találkozni, hanem olyanokat, amelyekkel igen.”

## „Magyarországon a zenekari játék, a zenekari lét presztízse hiányzik...”

### Beszélgetés Baráti Kristóffal

**Beszélgetőpartnerem tanárai már a kezdet kezdetén sejtették, hogy tehetséges tanítványukból nem lesz zenekari tuttista. Nyilván Szenthelyi Miklós és Tátrai Vilmos sem erre a pályára készítette föl a Zeneakadémián. Én mégis arról faggatom, mit gondol a zenekari vonósjáték világáról, milyen tapasztalatokat szerzett a nagyvilágban és idehaza e téren...**

**■ Szüleid mindketten zenekari muzsikások. Mit tanultál tőlük, milyen példát jelentett számokra a munkájuk?**

– Azt láttam, hogy mindketten rendkívül szorgalmasak, a zenekarban és odahaza is.

A gyakorlást nem csupán a zenekari munka „mellékes” részének tekintették, hanem örömteli feladatnak. Emlékszem, mindig hazahozták a kottákat a próbákról. Venezuelában, ahol éltünk, ez abszolút természetes napi gyakorlatnak számított. Csütörtökönként adtak koncertet, és az aznapi főpróbán mindenki sorban állt a következő héten elhangzó művek kottájáért, hogy ott-hon megtanulhassa a szólamát. A hétvége többnyire azzal telt, hogy a zenészek a jövő heti műsorra készültek.

Mivel nem a hagyományos utat választottam, kétségtelenül kevés részem volt zenekari képzésben. Hat évig a Zeneakadémia előkészítő tagozatára jártam, majd külföldön folytattam tovább a tanulmányaimat. Természetesen figyelemmel kísértem a kortársaim és a fiatalabbak pályafutását, így arról is tapasztalatokat szerezhettem, hogyan készítették fel őket a tanáraik. Bár működ-

nek főiskolai zenekarok, a képzés mégsem a zenekari életre fókuszál. Ez nemcsak Magyarországon, hanem Európa más országai-ban is jellemző, igaz, akadnak kivételek: Németországban vagy Párizsban valamivel erősebb a zenekari képzés hagyománya. Németországban például rendkívül népszerűek a regionális ifjúsági zenekarok, és a fiatalok örömmel játszanak ezekben az – elsősorban nyáron működő – együttesekben. Náluk tehát már jó ideje eltávolodott az oktatás attól a rossz gyakorlattól, hogy kizárólag szólístákat képezzenek.

**■ A muzsikások szerint nem a zenekari gyakorlat hiányzik a képzésből, hanem az, hogy a főtárgy órákon egyénileg tanítsák a mesterek a növendékeiket a zenekari szólamok előadására, például a fontos szólókra, lebontva a gyakorlást egészen a vonásnemekig.**

– Ez az elképzelés több szempontból sem működőképes. Lehetne ugyan a struktúrán változtatni, vagyis a zenekari játék elsajátítására koncentrálni, de ehhez túl nagy a szakadék a mostani helyzet és az ideális állapot között. Problémát jelent, hogy a vonósok szólista repertoárt gyakorolnak; hogy a kamarazenei képzés mennyire mellékes szerepet játszik, és az is, hogy a tanárok többsége nem rendelkezik valódi zenekari tapasztalattal...

■ *...mert szólisták...*

– Ha kialakulna egy másféle igény, és a felsőfokú képzés a magas színvonalú zenekari játékokra koncentrálna, akkor sem biztos, hogy annyira egyszerű volna az átmenet. A hiány egyébként nem ezen a szinten mutatkozik először. A zenekari vonósképzésnek már a konzervatóriumi oktatásban nagyobb hangsúlyt kellene kapnia. Ugyanilyen fontos lenne a biztos hangszeres tudás elsajátítása, hogy mire valaki felvételizik egy akadémiaira vagy egyetemre, ott már ne legyenek alapvető hangszeres problémái. Az egyetemi oktatásnak szerintem nem az a feladata, hogy a fekvésváltások misztériumán elmélkedjünk a hallgatókkal, vagy azon, hogy a vonókezelésnek mik az alapjai... Másfél éve tanítok Pécsen, úgyhogy tapasztalatból beszélek.

■ *Mi az oka annak, hogy noha mindenki számára nyilvánvaló, hogy a vonós növendékek kilencvenkilenc százalékából nem szólista, hanem zenekari muzsikus lesz, a képzés mégsem a zenekari munkát, hanem a szólistarepertoárt állítja a középpontba?*

– Magyarországon a zenekari játék, a zenekari lét presztízse hiányzik. Körbetekintve a nagyvilágban, azt látjuk, hogy egészen más a helyzet. Például egy német A vagy B kategóriájú zenekarban, vagy egy nagy amerikai zenekarban játszani, az bizony hatalmas eredmény! Aki ott ül, előzőleg megnyert egy kétszáz fős próbajátékot... Óriási a verseny.

■ *Ha jól értelek, most már pénzről beszélünk: arról, hogy a magyarországi muzsikások anyagi megbecsülése többnyire nem nevezhető ideálisnak.*

– Én nem innen közelíteném meg ezt a kérdést. Egy zenekari muzsikus nem attól lesz jobb vagy rosszabb, hogy mennyi a fizetése.

■ *De az mégiscsak fontos, hogy tisztességesen meg legyen fizetve, nem?*

– A zenekar szempontjából fontos, hogy az együttes anyagi háttere olyan motivációt je-

lentsen, amely a legkiválóbb muzsikusoknak is perspektívát jelenthet. Nyilvánvaló, hogy ha az egyik zenekarban kétszer olyan magas a fizetés, mint a másikban, akkor a jobbak oda jelentkeznek, míg a másik együttesben csak a szerényebb kvalitású zenészek fognak játszani. Más kérdés, hogy milyen a hazai zenekar-finanszírozás struktúrája, el tud-e indulni egyáltalán egy fiatal kamarazenekar a státusz felé vezető úton, vagy ez eleve reménytelen számukra. Arról is hosszasan beszélgethetnénk, hogy egy zenekar művészeti vezetőjének vajon az-e a feladata, hogy a rábízott együttest művészi- és emberi szempontból felépítse, vagy az, hogy az önkormányzatnál megtalálja azt, akivel különféle előnyök érdekében tárgyalnia érdemes... Végül soron úgy gondolom, hogy a zenekarok anyagi helyzetének javulása nem gyakorolna automatikusan kedvező hatást a képzésre.

■ *Egy kicsit térjünk még vissza Venezuelához. Tizenkét éves korodig ott nevelkedtél. Ezt az országot zenei szempontból a José Antonio Abreu nevével fémjelzett módszer, az El Sistema tette híressé, s ennek eredményeképpen Venezuelában sergnyei ifjúsági zenekar működik. Mit tanulhatunk mi ebből?*

– Szeretném árnyalni ezt a képet, amely innen, a távolból nagyon kedvezőnek tűnik. Abreu sok évtizedes múltra visszatekintő elképzelése természetesen nagyra értékelhető, de ennek megvalósításában máig problémát jelent az oktatási és zenekari tradíció hiánya.

■ *Tebát az Abreu-szisztéma elsősorban nem zenei, hanem társadalmi jellegű célkitűzés?*

– Azt próbálták elérni a zenével, amit a brazilok a futballal. Számos kutatás igazolta, hogy a zenélés az egész személyiség fejlődésére kedvező hatással bír, sőt még a szociális problémákat is képes enyhíteni. Igazán az adott lendületet Venezuelában az El Sistemának (és ezt már kicsit kívülállóként mondhatom, mert jóval korábban jöttem el onnan), amikor Gustavo Dudamel nemzetközi porondra lépett, és óriási sztárrá nőtte ki magát. Ő a példa arra, hogy akár egy nemzetközi szupersztár is ki lehet nevelni ezzel a módszerrel. Mindez kedvezően befolyásolta a venezuelai zenei életet: rengeteg fiatal játszik zenekarokban, hatalmas összegeket költenek erre a területre. A klasszikus zene sehol a világon nem fejlődik annyira dinamikus, mint ott. Egy az egyben átültetni azonban nem lehet az ő mód-

szerüket, és nálunk ez nem is lenne szerencsés. Magyarország kiváló zeneiskolai rendszerrel büszkélkedhet, amely példaértékű a világban.

■ *Venezuelában te is játszottál ifjúsági zenekarban?*

– Amikor 1987-ben átköltöztünk Caracasba, több lehetőség kínálkozott: Emil Friedman iskolájába járhattam. Ott konzervatórium és négy- vagy ötféle, kisebb-nagyobb gyerekek számára fenntartott zenekar is működik. Én is játszottam ezekben, máig emlékszem a koncertekre és a repertoárra. Ezek a konzis zenekarok körülbelül a gimnáziumi évek végéig tartó képzést nyújtanak, én kilenc-tíz-tizenegy évesen voltam zenekari tag. Minden héten volt két délutáni próbánk – ez több annál, amit a Zeneakadémia jelenleg zenekari gyakorlat címen nyújtani tud.

■ *Az interjúnk alapjául szolgáló kérdés másik aspektusa az, hogy szólistaként járod a világot, sok helyen fellépsz, és rengeteg tapasztalatot gyűjtesz a világ különféle zenekarairól. Melyek a legfontosabb észrevételeid?*

– Itthon a fúvós képzés általában jobban kedvez a zenekaroknak, mint a vonós. Ha az ember elmegy egy zenekarhoz és meghallgatja őket, tudja, hogy a fúvósokkal nem sok problémája lesz. A vonósokról vegyesebbek a benyomásaim. A hegedűsöknél mutatkozik a legtöbb probléma. Vonókezelés, ritmus, hangképzés, fekvésváltás, intonáció – sok mindenen lehetne javítani.

■ *Ha valaki rákérdezne, milyen konkrét változásokat javasolnál az oktatásban?*

– Először a repertoárt dolgozzuk ki, meghozzá a zenekari repertoárra fókuszálva. Ne olyan problémákat oldjunk meg, amelyekkel a muzsikus nem fog találkozni, hanem olyanokat, amelyekkel igen. A második fontos követelmény a metodika rendbetétele. Nem csupán egyféle vonófogás, hangképzés, vibrató létezik, de valamilyen formában mégis rendet kellene tenni ezen a téren is. Gyakran előfordul, hogy egy diploma előtt álló növendék úgy jelentkezik nálam konzultációra, hogy még soha nem hallott arról, hogyan, miért, milyen logika mentén érdemes lassan gyakorolni. Ezen kívül a kamarazenei szemléletnek kellene erősödnie. Ne egy szkennert üljön a kottapult mögött, aki csak arra képes figyelni, hogy most crescendo van a kottába írva vagy diminuendo! A muzsikus távlatokban gondolkodjon, és pontosan legyen tisztában a zenei hierarchiában elfoglalt pillanatnyi helyével. Ne ar-

ról szóljon a próba, hogy kinek hol kellene lennie, hogyan játszunk együtt. Egy jó zenész viszonylag önállóan is képes zenei folyamatokban működni, míg a karmesternek elképzeléseket, tempókat, frazeálást, koncepciót kell közvetítenie, ha úgy tetszik, egyetlen hangszerré kell kovácsolnia a zenekart.

■ *Tanárként milyen útravalót adsz a növendékeidnek? Hogyan készíted fel őket leendő muzsikuséletükre?*

– A problémák többsége nem a zenéléssel, hanem a hegedüléssel kapcsolatos. A növendékeim nagyon tehetségesek, de jellemzően nem a szólista típushoz tartoznak. Abba az irányba próbálom terelgetni őket, hogy megértsék: egy zenekarban ugyanazt a zenei nyelvet fogják beszélni, mint amelyet szólistaként beszélne.

■ *Karmesterként is tevékenykedsz, és ezen a téren távlati terveid is vannak. Mit jelent a számodra zenekarral dolgozni, és mit szeretnél elérni e munka során?*

– A pedagógiai szemlélet izgat és vonz: az, hogy az ember megfogalmazzon bizonyos zenei gondolatokat, érzéseket, és ezekről megpróbálja érthetően, racionálisan beszélni. Ez, azt hiszem, minden zenész számára fontos. Jó, ha sikerül nem csupán az ösztöneinkre hagyatkozva megközelíteni egy előadást. Érdemes analitikusan viszonyulni a zenéhez, átgondolni és megfogalmazni a problémákat, friss anyagként

szemlélni a partitúrát. Mindebből olyan elképzelések származhatnak, amelyeket az ember szívesen megoszt másokkal. Ha ezt egy zenekar élén tehetem, akkor nagyon sok minden megvilágosodik azzal kapcsolatban is, hogy a zenekar vagy a karmester mit él át, amikor szólót játszom. Ezután már szólistaként is másképp állok oda: ha úgy tetszik, az imént emlegetett kamarazenei szemlélet felerősödik. Számomra ez az ambíció az elsődleges.

■ *Hogyan próbálsz?*

– Azt hiszem, nagyon fontos az elérhető maximum érzékelése. Nincs annál rosszabb, mint amikor egy karmester túl sokat vagy túl keveset remél a munkafolyamattól. Szólistaként már mindkét példával találkoztam. Rám inkább a több játék és a kevesebb beszéd jellemző. Igyekszem a jelentősebb, egyértelműbb technikai problémák javítását hamar elérni, hogy minél több idő jusson zenei kérdésekre. Persze az is előfordul, hogy bizonyos felkészületlenségből adódó nehézségeket a próbán kell kigyakorolni...

■ *Ez külföldön más, mint Magyarországon?*

– Az igazat megvallva: igen. Amerikában már a képzés során az összes nehéz állást kigyakorolják, s ezért aztán a gyakorlatban, a próbák alatt mindig mindenki felkészült. Ott még egy gyengébb képességű hegedűs is sokkal felkészültebb, mint itthon a nagy átlag. Nálunk – kis túlzással – a diploma után

kezdenek a zenészek arról tájékozódni, hogy mik a próbajáték-anyagok.

■ *Mit gondolsz a zenekari akadémiákról?*  
– Úgy gondolom, feltétlenül szükség lenne ilyen intézményekre. Anyagi nehézségekről azért nem érdemes beszélni, mert ha azt vizsgáljuk, hogy egy egyetem finanszírozása hogyan zajlik, tisztán látszik, milyen sokat lehetne spórolni azzal, ha meghúznánk egy határvonalat, amely fölött ténylegesen érdemes volna valakit egyetemen tanítani, és persze azt is megszabnánk, hogy ki tanítson – hozzáteszem, ez nem éppen népszerű gondolat...

■ *...hiszen bizonyos redukciónak járna.*

– Minden bizonnyal. Még ennél is fontosabb lenne, hogy a zenekari muzsikuskal, koncertmesterekkel, karmesterekkel szoros együttműködést alakítsunk ki a felsőfokú zenei oktatásban. Ennek strukturált és rendszeres munkafolyamatként kellene működnie. Amerikában a Manhattan School egyetemi zenekarának produkcióját bármelyik hazai szimfonikus zenekar kitehethetné a vitrinbe. Ez nyilvánvalóan annak is eredménye, hogy a New York-i Filharmonikusok szólamvezetői folyamatosan együtt dolgoznak az egyetemmel, a karmestereik vezénylik a fiatalokat, így kialakul egy olyanfajta képzés és atmoszféra, amelyben már az egyetemi évek alatt zenekari muzsikussá válnak a hallgatók. Nekünk is erre kellene törekednünk. (Csengery Kristóf)

## „Nem a tehetség, hanem a mentalitás területén érzek nagy különbségeket”

### Bényi Tibor a hazai és külföldi zenekari vonós muzsikusképzésről

■ *Változatos művészi pályafutása révén Ön a zenei világnak legalább három fontos, egymástól eltérő tulajdonságokkal rendelkező területéről rendelkezik biteles és részletes információkkal: a magyar vidékről, Budapestről, illetve Salzburgban töltött több mint két évtizedének köszönhetően a Nyugatról is. Kezdjük talán a hazai vidéki tanulóévekkel. Debreceni konzisztens módja volt-e annak idején belekóstolni a zenekari játékba? Hogyan zajlott a vonósképzés a Kodály Zoltán Szakközépiskolában?*

– A bihari táj a szülőföldem, tanulmányaimat Berettyóújfaluban kezdtem és Debre-

cenben folytattam. A diákkorról és a hangszeres képzésről abban az időben szívesebben tudtam volna nyilatkozni, most csak a családias hangulatra, az önfeledt kamarazenezésre és a hivatásukért élő, nagyszerű szakemberek munkájára szeretnék emlékezni. Tapasztalataimat összegezve ma természetesen sokkal pontosabban tudok a zenei középiskolákban folyó szakmai munkáról véleményt alkotni. Bízom benne, hogy nem a nevelők akarásával és odaadó hozzáállásával van a baj. Olyan programot (tantervet) kell követniük, amely a siker reményében zenei versenyekre készít fel diákokat, nagyrészt szóló repertoárt tanítva. A

fiatal zenészek ezekhez a műsorokhoz szűkösebb zenei „szókincset” kapnak, bizonyos elemeket helytelenül értelmezve a végletekig begyakorolnak, így leépítik önmagukban azt a felfedező, kereső szemléletet, amellyel tizenéves korukban még rendelkezniük kellene. A főiskolákon az egyik legnagyobb probléma az önállóság hiánya: a hallgatók arra várnak, hogy mindent megmondjanak nekik, és ők gondolkodás nélkül követhessék az utasításokat. Érettségi előtti legérzékenyebb éveikben kellene megtanulniuk bizonyos technikai fortélyokat, kérdéseikre olyan válaszokat kapva, amelyek később a zenekari játék és a kama-

razene világában eligazítják őket. A megfelelő tanulmányok alatt és végeztével a legtehetségesebbek előtt még elérhetővé válna a szolista irodalmának felfedezése. Olyan, hogy egy muzsikusként csak szolista-ként működök, egészen ritkán fordul elő! Zenészeket neveljünk emberséggel, és akkor nem kell őket féltetni a mai versenyek világában, de egy bizonyos érettségi fok eléréséig kimondottan káros kizárólagosan ebbe az irányba terelni a gyerekeket. Előbb ismerjék meg az együttes játék szabályait, tanulják a versenyművek zenekari szolamait (a kísérés rossz kifejezés), fedezzék fel a szolista helyét a műben, és utána találják meg az egyéni hangot hozzá. A saját olvasatot keressék az életben és a kottapapíron. Ez lenne a vonós-képzés alapja középiskolai szinten.

■ *Debrecen után, mint oly sok kiemelkedő hazai fiatal vonós életében, az Ön esetében is a budapesti Zeneakadémia következett. Hogyan emlékszik vissza ottani éveire? Kik voltak a legfontosabb mesterei?*  
 – Ha valakiről képet akarunk alkotni, megismerni munkásságát, ítéletalkotásunkban sokszor elkövetünk egy nagy hibát: a szerencsés korban tanult akadémista könnyen fel tudja sorolni azokat a nagy neveket (ahogy Pernye Andrásról is tudjuk: Magyarország a guruk országa), amelyek hallatán tudni véljük, hová soroljuk be az illetőt. Kurtágosok, Jumisták, Mihályosok: sem egyik vagy másik címke, sem az összes együtt nem emelhet senkit privilegizált helyzetbe. Simon Albertre emlékszem: arra, mennyire nem tetszett neki, ha valaki rá hivatkozott. Sokszor a hivatkozó előadó (művész!) első hangjai után kiderült, hogy e hangoknak semmi közük sincs a Juminál tanultakhoz. Mindenki önmagáért felelős, és keresse is a saját útját! Nagy mestereink érintetlenek maradnak, és büszkék lehetnek ránk, ha gondozunk egy-két szép virágot az általuk elhintett magvakból – de ne takarózzunk nevük mögé, ne aggassunk kintüntetéseket a pizsamáinkra is, mint a szovjet generálisok.

■ *Tanult-e Simon Alberttől, játszott-e a keze alatt, s ha igen, milyen emlékeket őriz róla?*  
 – Simon Albertről rengeteget mesélnek a környezetében megfordult kollégák, annál többet, minél messzebb álltak tőle. Aki valóban közel került hozzá, sokat gondolkodik a tanultakon. Zenei ízlést kaptunk tőle, és mi az egyéni tehetségtől függően bánunk ezzel a nemes örökséggel. Még nem tartunk ott a hazai zenekarok hangzáskultúrájában,

működési struktúrájuk szervezettségében, hogy naponta rá tudjunk hivatkozni. Ne feledkezzünk meg a zenekari műhelymunkának arról a minőségéről, amelyet ő képviselt, és azokról a hanganyagokról (lehetne ezekből több is), amelyek az utókor értő füleire várnak.

■ *Foglalkoztak-e zenekari szolamokkal a zeneakadémiai csellóórákon?*  
 – Perényi Miklós növendékeként nem lehetett kettéválasztani a szolista-repertoárt a kamarairodalomtól, és a zenekari szolamok ismerete is természetesen épült be a tananyagba. Ő nem erőltetett, hanem példát mutatott nekünk.

■ *A magyar vidékhez és a fővárosi zene-pedagógia területén szerzett tapasztalatokhoz az Ön pályáján viszonylag hamar csatlakozott a külföldi évek során szerzett ismeretanyag. 1991 óta Salzburgban él, vonósnegyesben játszik, zenekarokat vezényel, tanít – azaz a zeneélet szinte teljes vertikumában meghatározóan jelen van. Hogyan emlékszik vissza első külföldi hónapjaira: az a poggyász, amelyet a magyar zenekultúrából vitt ki magával, büszkévé vagy inkább alázatossá tette? Hogyan látta a kilencvenes évek elején ausztriai összehasonlításban: „hol vannak a magyar vonósok”? A csúcson, valahol középtájon, vagy inkább a mélyben?*  
 – Sokan indultak külföldi próbajátékokra közepes felkészültséggel, és a sikertelen kísérlet után „bundára” való hivatkozással tértek haza. Ne higgyük azt, hogy csak mi tudhatunk a „titkokról”. Saját példából tudom, hogy jó pár évnek kellett eltelnie, amíg megtanultam tisztelni különböző értékeket, de úgy, hogy a saját „poggyászomra” is büszke lehettem. Kölcsönös tisztelettel egymás tudása iránt, sokat tanulhatunk a világban, de ne higgyük, hogy máshol jobb vagy rosszabb a tanítás minősége. Nem lehet manapság általánosságban osztrák vagy német iskolákról beszélni. Vannak mesterek, akik körül szigetek képződnek, és a környezetükben felismerhető iskolázottságról beszélhetünk. A salzburgi Mozarteumban tanulni például önmagában nem jelentett volna nagy dolgot, de Végh Sándor, Harnoncourt, Jürgen Geise, Heinrich Schiff osztályaiiban megpezdült az élet. Ez így van Párizsban, Kölnben és Budapesten is. Időnként itt vagy ott megjelenik egy hiteles közvetítő, és mágnesként vonzza magához az őt megértve követő közeget. Ezeket lehet iskoláknak nevezni, az eredményeket pedig azon mérhetjük le, hogy az onnan kikerült

zenészek milyen utakat járnak be, hogyan alakítják saját egyéniségüket, miként vesznek részt a nagy közös kalandban, hogyan válnak hasznos szereplőkké a zenekari játékokban és mesterekké a saját iskoláikban. Nem a tehetség, hanem a mentalitás területén érzek nagy különbségeket. Milyen hasznosan és mennyi idő alatt tudok mindent alárendelni a céljaim elérésének? Ebben más egy bajor fiatal, mint egy nyíregyházi. Az egyikkel hamarabb eljutok egy pontig a mű szerkezeti felépítésének magyarázatában, de a másik erősebb akarattal rendelkezik, és messzebből indulva nagyobb utat tud megtenni az előadásig. Az egyik nem kérdez vissza annyit, hanem teljesíti a kérést, a másik mindenre tudni akarja a választ, válogat a megoldások között, és ezzel néha önmaga teljesítményét is rontja. Viszont sokszor nagyobb teljesítményre képes! Kérdésemre, hogy miért nem dirigál inkább külföldi zenekarokat, ha azok iskolázottabbak és gyorsabban lehet velük haladni, Simon Albert azt válaszolta: „mert ezek a magyar gyerekek tehetségesek, és ha helyes igyekezettel keresik hangszereiken a megoldásokat, rengeteg energia rejlik bennük”. Ezt most magam is átélem huszonhárom év külföldi munka után, amikor magyar zenekarokkal dolgozom. Lehet, hogy otthon minden alkalommal az alapoktól kell kezdenem a munkámat, de a végeredmény magával ragadó. Sajnos az elégedetlenség és a túlzott önkritika, a hibák keresése is fékeket épít a „gépezetbe”. Az ön-elégültség káros, ugyanakkor el kell fogadni azt az állapotot, teljesítményt, ahol járunk, és akarnunk, tudnunk kell továbblépni, fejlődni. Salzburg környékén szintén fontos megemlíteni a fiatalok népzenehez, csoportos játékokhoz való viszonyát. Fúvószenekarokban, kamaracsoportokban játszanak boldogan, egyszerű (!) szinten is. Örömeiket lelik benne, és bátorságot gyűjtenek tanulmányaikon kívül is. Azt hiszem, otthon is elgondolkozhatnánk a közös éneklések, hallás utáni zenei játékok, gátlások nélküli szabadabb formák bevezetésén. Hiszen van egy világhírű Kodály-módszerünk! „A zene mindenkié”!

■ *Hogyan tanítanak vonósokat a Mozarteumban? Folyik-e zenekari muzsikusképzés? Csak zenekari gyakorlatokon történik ez, vagy a főtárgy órákon is foglalkoznak zenekari szolamokkal?*  
 – A régi iskolák működésének ismertetésével kell kezdenem a válaszomat. Az 1700-as években a kis iskolák egymástól nem meszszes is teljesen más megfogalmazásban értel-

mezték azonos műveket. Nem uniformizáltak, hanem környékük sajátosságait (népzenei gyökereit) beépítették az előadásukba, beszédesen játszva keresték a technikai eszközöket. A bécsi klasszikusok világában az artikulált kifejezőmód természetessé vált, amit a zeneszerzés- és játéktechnikai változások ellenére a tradícióit megbecsülő közép-európai zenekarok, iskolák egészen korunkig átmentettek. Napjaink felfedezői és kutatói nem tettek mást, mint az írásbeli emlékek alapos újraértelmezése mellett megfigyelték a Bécsi Filharmonikusok, a Drezdai Staatskapelle, a Cseh Filharmonikusok és más hagyományörző együttesek játéktechnikáját. Játékuk rengeteg elemet őriz a régi időkbelől – mintha egy több száz éves festményt restaurálnánk, és sorban lekerülnek a védőrétegek a képről, így kezd felsejleni az eredeti színvilág és ecsetjárás. Az „egyen uralkodása”, a nagy szólisták és karmesterek kora után ismét az együttes játék kerül előtérbe, a nagyzenekarok kebelén belül zenekari akadémiák, kamaragyüttesek, vonósnégyesek, különböző műfajokra specializálódó csoportok alakulnak. Ennek a műhelymunkának a lendületével kell a már meglévő iskoláink programját is felfrissíteni, koncentráltabb szakmai képzést biztosítani, és az egyéni út értékét erősíteni. Salzburgban hosszú éveken át figyelemmel követtem Jürgen Geise tanításait. Növendékeinek többsége neves zenekarokban kapott állást. Nem próbajátékok anyagát biflázták: Geise ehelyett olyan technikai eszköztárat adott az osztályának, amellyel minden zenei szituációban feltalálták magukat. Életem legnagyobb élménye volt vele vonósnégyesezni, az ő hatása által sikerült addigi tanulmányaim összegzése, és ő biztosított az általam választott út járhatóságáról. Büszke vagyok igaz barát-ságunkra!

■ *Gyakran a zenekari játék is kamarazene, csak tágabb dimenziókban. Hogyan látja, mi az alapvető különbség a kétféle muzsikálás között? Átvihető-e, kamatoztatható-e zenekarban azok a tapasztalatok, amelyeket a muzsikás a triózás, kvartettezés stb., tehát a kamarazenélés során szerez? Mennyiben más egy vonós számára a kamarazenei és a szimfonikus zenekari játék?*

– A legtöbb híres nagyzenekar különböző kamaracsoportok összeolvadásából alakult. A bensőséges hangképzés, a zenei formákban otthonosan mozgó, dinamikailag sokoldalú zenekari hangzás kialakulásának ez az első magyarázata. Kamaragyüttesek

működése egy zenekarban olyan, mint a vérkeringés központjaként ismert szív működés. Áramlásban tartja a vért, oxigént vesz fel a tüdőben, és azt a szervezet minden részébe eljuttatja. Erich Kleiber megkérdezte első próbáján a Bécsi Filharmonikusoktól: „Wie viele Streichquartette haben wir im Orchester?” – hány vonósnégyese van a zenekarunknak? Malmőben például a zenekar meghatározott időre feloszlott, kamaragyütteseket alakítottak, különböző korok zenei irányzataira specializálódtak (régizene, kortárszene, klasszikus vonósnégyes stb.), majd ismét nagyzenekarrá formálódva új lendülettel, színesebb játékkal jobb minőségű zenekari hangzást értek el. De említhetjük a Fesztiválzenekar vasárnapi kamarazenei koncertsorozatát, és más, ez irányban példamutató törekvéseit, hagyományait. Mindenképpen a kamarazene adja az alapot nagyobb együttesek munkájához. Azok a tapasztalatok, amelyek egy az egyben átültethetők a zenekari játékba, a következők: megtanulunk egymásra hallgatni, megtaláljuk funkcionális helyünket a zenei történelemben, hangzásarányokat keresünk, tempók és dinamikák váltakozásával kiemeljük a fontos szólamokat, megtanulunk a felelősséggel bánni. Legszívesebben Takács-Nagy Gábort idézném: „ha az egyéni fontosság tudat lecsökken, akkor csökken az energiaszint is”. Szintén ő mondja: „nem feltétlenül az aktivitásról van szó, inkább arról, hogy lélekben és intellektuálisan mindenkinek jelen kell lennie, és előre kell készülnie – például – a játékmódváltásokra”. Az igazán gondos zenekari vezető (karmester) érdekeltté teszi a zenészeket, lehetőséget biztosít egyéni értékeik bizonyítására, hogy a közös produkció minősége is jobb legyen. A különbségeket az azonosságban kell keresni, az előbb említett tapasztalatainkkal az egyik vagy a másik zenélési formában tovább tudunk lépni, finomítva játékunkat az éppen aktuális szakterületen belül.

■ *Zenekritikusként mélyen biszek a vonósból lett karmesterek munkájának basznosságában. Nemcsak Toscanini, Casals, Menuhin, Ojstrab, Végh Sándor és más régi világnagyságok példáját érzem e téren meggyőzőnek, de azt a rendkívül eredményes munkát is, amelyet jelenleg Magyarországon karmesterként Takács-Nagy Gábor, Keller András vagy újabban Csaba Péter végez olyan együttesek élén, mint a MÁV Szimfonikusok, a Fesztiválzenekar vagy a Concerto Budapest. De említhetnénk a Pannon Filharmonikusok élén dolgozó Bogányi Tibort*

*is, sőt újabban Kelemen Barnabás és Baráti Kristóf is vezényel. Önnek mint csellista-karmesternek mi erről a tapasztalata? Jól gondolja a kívülálló, hogy egy vonós karmester sokkal adekvátabb, hasznosíthatóbb instrukciókat adhat egy alapvetően vonósokból álló testületnek, mint bárki más?*

– A dirigensnek feltétlenül hangszeres tapasztalatokkal is rendelkeznie kell. Így a legtöbb esetben hamarabb felismeri több hangszertechnikai lehetőség közül az adott szituációban, az adott zenekarral a legjobb megoldást. Egy frázis megoldásának elérésében ismernie kell azokat a zsákutcákat, amelyekbe már ő is többször betévedt hangszeres gyakorlata során. Egyértelmű irányt kell felmutatnia a zenekarnak a csoportos koncentráció érdekében. Gyorsan hitelét veszíti az a karmester, aki tükörben tanult vezényelni, és elképzelés nélkül kevergél a megoldások között. Minél letisztultabban, minél egyszerűbb instrukciókkal dolgozik, annál inkább növekszik az általa diktált munkatempó intenzitása. De ne becsüljük le a vezénylést, mint tanult szakmát sem. A zenekari zenész a dirigens világos kézi rajzolatát követve még nagyobb teljesítményre képes. Ez azonban főleg az előadásra vonatkozik, a próbákon nagyobb az egyéni felelősség szerepe. A karmesternek a csoportos pszichológiai problémákra észrevétlenül és egyszerűen kell megoldásokat találnia. Itt is segít a kamarazenei múltban átélte tapasztaltok letisztultsága. De gondoljunk Pablo Casals mondására is: „minden vezénylési ambícióval rendelkező zenésznek ajánlom, hogy először egyszerűbb képességű zenekaroknál alkosson kiemelkedőt”.

■ *Mit kellene tenni Magyarországon a közép- és felsőfokú zenepedagógiában a zenekari muzsikusképzés fellendítése érdekében?*

– A zenekari játék művészetének lényegét elméleti és gyakorlati bemutatókkal minél szélesebb körben kell ismertetni. Engedjük beépülni a zenekari játéktechnikai gyakorlatokat (szólamgyakorlatok) a zenekari munka belső folyamatainak mechanizmusába. Alakítsunk zenekari iskolákat, vagy szervezzünk erre hivatott szakemberek vezetésével mesteriskolákat közép- és felsőfokon. Támogassuk az egyetemek és zenekarok összehangolt munkáját nagy tapasztalattal rendelkező vezető zenekari zenészek együttműködésével. A folyamatot tovább bővítve kurzusokkal vegyenek részt zenekari muzsikusaink a középfokú oktatásban.

A karmesterképzésben tegyük kötelezővé a kis fúvós együttesekkel, vonósnégyesekkel folyó rendszeres közös gyakorlatot. A hangszeres előadók is tanulmányozzák a dirigálás mesterségét. Egymásnak többet előénekelni, kamaracsoportokat dirigálni, próbakultúrát tanulni, önmagunk zenei elképzeléseit helyesen elmagyarázni is nagyon hasznos tanulmány lenne. Elemezzük részletesebben a bécsi klasszikusok korát, de ne a sablonokat keressük az előadásban, hanem az artikulált kifejezésre törekedve egyéni utakat keressünk.

■ *Állandó vendégkarmesterként szoros kapcsolatban áll a debreceni Kodály Fil-*

*harmonikusokkal – ezzel lényegében a gyökereibe is sikerült visszatérnie. Mit jelent ez az Ön számára, mik a tervei a zenekarral, és mit sikerült ezekből eddig megvalósítania?*

– A Salzburgi Kamarazene Akadémiát 2002 óta vezetem, nagyon sok zenész került ki közülünk és játszik zenekarokban Európa különböző tájain. Fiatal zenészek szakmai gyakorlatát felügyelve a rendszeres újrakezdés állapota állandóan frissen tart, a helytelen beidegződéseknek, a rossz hakis rutinnak nincs helye nálunk. Sikerült egy nagy zenei „családot” alapítanom, ahová a már másutt állásban lévők is boldogan térnek vissza időről-időre, hogy együtt

játsszanak a frissen „leigazoltakkal” a hazai szigeten, a salzburgi várban. Ez a munka teljesen kitölti időmet, de a régi vágyam eléréséért, hogy Magyarországon egy saját zenekari műhelymunkát irányítva iskolát teremtsék, nekem is ki kell majd adnom a jelszót: „nyergelj, fordulj”! Debrecenben két évvel ezelőtt elindultunk egy irányba, megtaláltuk azt a közös nyelvet, ami egy kölcsönös tiszteletadás és elismerés bázisára épül. Egyre inkább megismerjük egymást, érezzük közönségünk lelkes támogatását és megbízunk egymás energiáiban. Remélem, hogy tovább fejlődve szép jövő elé nézünk!

(Csengery Kristóf)

# Az idő a zenében

## „Tempus peto”

*A muzsikuskok időbeosztása orvosi szempontból*

**Egyes humán tagozatos gimnáziumban úgy jelentkezik a diák, hogy „tempus peto” (időt kérek), ha röviden el szeretné hagyni a tanítási órát. Erre a tanár válasza általában: „habeas” (elhagyhatod). Manapság ez mindkét perspektívából szinte privilégiumnak tűnik, mert hogy merészel a mai állandó időnyomás alatt álló társadalom önmagának és másoknak időt adni? És egyáltalán ki határozza meg az időszerkezetet?**

A muzsikuskokat is mint „időszakértőket” lehetne jellemezni. Ők olyan művészeti formában dolgoznak, ahol az idő-strukturálás a középpontban áll. Az élő zene képes időérzékelésünket befolyásolni. Egy kongresszus megnyitásánál például jött egy magas rangú politikus, aki az üdvözlőbeszéd megtartására érkezett, és felkészületlenül egy vonósnégyes élvezetére „kényszerült”. Mivel azonban illetlenség lett volna az előadás előtt a termet elhagyni, szorosan beosztott időkeretét ki kellett bővítenie. Az elbűcsúzánál

köszönetének adott kifejezést, hogy a zene hallgatása folyamán hetek óta először néhány percig a nyugalom és kilazulás élményét élhette át: tempus peto – habeas!

### A sok sokat segít?

Ha a muzsikuskok abban a helyzetben vannak, hogy más embereknek, akik az időhiány és űzöttség érzésében szenvednek, pozitív időélményt nyújtsanak, miként kezelik ők saját idejüket? Egy zenekari muzsikusk ideje durván két időszakra oszlik: a zenekarban és a zenekaron kívül töltött időre. A próba és koncert folyamán a zenekari tagnak az a feladata, hogy a művet a dirigens által megadott időstruktúrába helyezze el. Más foglalkozásokkal összehasonlítva itt igen csekély az egyéni megvalósítás lehetősége. A keretidő, amelyben mindez lejátszódik – bizonyára a muzsikusk védelmében – meglehetősen világosan szabályozott, sokkal világosabban, mint sok más hivatásnál. Itt azonban felmerül a terhelhetőség határának kérdése. A muzsikusk egészség gondozás szállíthat bizonyos kritériumokat, mint például a halláskímélő pihenési idő. De még a művészeti üzem sem maradt érintetlen a mai idők fejlődésétől? Érzékelhető, hogy az ember munkaerejének és idejének állandóan rendelkezésre kell állnia, Elképzelhető lenne az ma, ami még a 19. század-

ban is dívott, hogy énekesnők a színházban havi gyengélkedésükkor mentesültek a színházi próbák és előadások alól?

A zenekaron kívül a muzsikusk teljesen maga határozza meg idejének kialakítását. A külső és egyéni döntés közötti kapcsolathoz a muzsikuskok már hozzászoktak a korai éveikben elkezdett hangszergyakorlásnál. A legtöbb növendék ismeri a tanár elvárásait, mi mindent kell a legközelebbi alkalomra megtanulni – helyes tempóban, ütemben és időzítésben, precízen előadva. Ritkán kapnak azonban eligazítást az időstruktúráról, hogy miképp juthatnak el odáig, azaz, hogy miképpen kell gyakorolniuk. Általános a hiedelem, hogy a sok gyakorlás hasznos. A sok gyakorlás alatt a hosszú ideig tartó gyakorlás értendő, nem feltétlenül az, hogy hogyan legyen a gyakorlási idő beosztva.

Ez a koncepció gyakran a zenei stúdium folyamán éri el első korlátait. Kutatások bizonyítják, hogy éppen az első év után érkeznek el a növendékek túlterheltségi panaszokhoz és motiváció-töréshez. Ez azzal függ össze, hogy a muzsikuskoknak először rendelkezésükre áll az idő a több órás gyakorláshoz. Éppen a különösen motiváltak érkezhetnek el egy ön-túlterheltséghez, és terhelhetőségük határának túllépéshez. A muzsikusk egészség gondozás keretében sokan jelennek meg csont-izomrendszeri panaszokkal vagy pszichikai kimerültséggel.