



Arthur Rubinstein egészen rendkívüli mentális képességekkel rendelkezett

merése nemcsak a zene jobb megértését szolgálja, hanem lehetővé teszi az egyes információk (pl. egyes hangjegyek) nagyobb információs egységekhez való kapcsolását, amelyek így könnyebben memorizálhatóbbá válnak. Egy különböző szakmai szinteken álló zongoristákkal végzett felmérés kimutatta, hogy a kezdők a zeneműveket amorf egészek tekintették és kívülről tanulásnál az egyes hangjegyeket illesztették egymáshoz, míg tapasztalt zongoristák a kívülről tanulás előtt analitikus módszerrel jelentősebb szegmenseket foglaltak össze.

Az előkészítő analízis keretében az ujjrendet, vonósoknál a vonásnemet, továbbá a dinamika, frazírozás és artikuláció részleteit kell tisztázni. Végül a művet áttekinthető részletekre kell felosztani, amelyek hossza a mű komplexitásától és a muzsikusként a mentális gyakorlásban szerzett tapasztalatától függ. A mentális gyakorláshoz kipi-hentnek és ellazultnak kell lenni, egy

ellazulási technika (pl. autogén tréning, lélegzés technika, progresszív izom feszte-lenítés) ehhez segítséget nyújthat. A tulajdonképpen mentális gyakorlás az első kijelölt részlettel kezdődik és a következő lépéseket foglalja magába:

- Az első gyakorlási részlet hangjegy-szövetének memorizálása az előzőleg analízált struktúra elemek, ujjrend stb. segítségével,
- az első gyakorlási részlet elképzelése pl. hangjegyről hangjegyre vagy akkordról akkordra, közben a mindenkor hangszer képzeletbeli érzékelése (billentyűk, fogások, húrok, vonások stb.),
- a mozgások belső elképzelése (ujjak, kar, vonás), adott esetben a légzés és levegővel való gazdálkodás,
- a hangzó eredmény belső hallása,
- adott esetben zenén kívüli képzetek kapcsolása.

Amint az első gyakorlási részlet elképzelése sikerült, ennek a hangszeren történő megvalósítása következhet. A mentális és gyakorlati memorizálás váltogatása különösen hatásosnak bizonyult. Amennyiben a kivitelezésnél hibák történtek, az első gyakorlási szakasz újbóli mentális áttekintését a hibák és a korrektúra lehetőségek analizálásának kell megelőznie. Amennyiben az első részlet feldolgozása sikeresnek mondható, folytatni lehet a munkát a következő részletekkel. Időről időre az egyes gyakorlási szegmenseket össze kell fűzni.

A mentális gyakorlásnak ez a formája feltételez bizonyos jártasságot a hangszerkezelésben, hogy a már az emlékezetbe vésett mozgásformák és hangzás emlékek felidézhetők lehessenek. A mentális gyakorlást mindazonáltal már korán a hangszeres oktatás részévé kell tenni. Kezdetben – legyen az gyermek- vagy felnőttkorban – fontos, hogy

az relatíve egyszerű nehézségi fokú művekkel kezdődjön és a memorizálandó egységek eleinte rövidek, néhány percet nem túlhaladóak legyenek. A különböző modalitások egyidejű elképzelése gyakran nem rögtön sikerül, mégis a figyelem edzésével, a mentális gyakorlás ilyen módon még csekély tapasztalattal is már kezdetben meglepően jó eredményekkel kecsegtet.

### Gyakorlás megfigyeléssel és imitációval

Függetlenül az előzetes tapasztalatoktól a fentvezett módszer további formája a gyakorlás megfigyeléssel és utánzással. A hangszeres tanár számára ez lehetővé teszi a nehezen verbalizálható jelenségek, mint pl. a mozdulatokkal való gazdálkodás, tartásoptimum és hangképzés átadását. Ebben fontos, hogy a demonstráció – különösen fiatal hangszeres növendékek esetében – minőségileg magas színvonalú legyen, mivel ebben a korban a fiatalok még nem tudnak különbséget tenni előnyös és előnytelen mozgások között, így negatív esetben az előnytelen mozgásokat is utánozhatják. A tapasztalt és professzionális muzsikusként számára ajánlatos a koncertlátogatás és az azzal kapcsolatos mozgásfolyamatok megfigyelése, mivel az a gyakorlásnál és a zenei és hangszeres készségek kialakításánál jelentős segítséget nyújthat. Az olyan rendkívüli mentális képesség, mint amelyet a Rubinsteinről szóló epizódban említettünk, nyilvánvalóan kivételes jelenség. Mindazonáltal a mentális technikák bevonása a napi gyakorlási rutinba minden muzsikusként számára nemcsak a gyakorlási folyamatot és annak eredményét optimálja, hanem a zene átélését az előadó és ennek következményeképpen a hallgató számára is gazdagítja és hatékonyabbá teszi.

(Das Orchester 2008/6)

Karin Erichsen

# Mitől sikeres egy koncert a zenekari muzsikusként szerint?

Mi a fontosabb, a helyiség, a közönség, a program, a dirigens, vagy az egyéni forma? – mindezek befolyásolják a zenei produkciót. Magával ragadó boldogságos érzés az, ha az egész zenekart egy azonos folyamatos sorsolja magával, ha a karmester olyan

energiát áraszt, amely mindenkit magával ragad, ha kipattan egy szikra a teremben, és a publikum is a zene hatalmába kerül, amitől már nem tud szabadulni, ha a végén üdvrivalgás tör ki. Egy különösen jól sikerült hangverseny a legtöbb muzsikusként

számára azokhoz a percekhez tartozik, amely során (újra) egészen világossá válik számára, hogy miért választotta ezt a hivatást, és hogy miért volt a kínlás, a vég nélküli gyakorlások, amit vállalt. Egy jól sikerült koncertest a legszebb jutalom min-

den fáradozásért. Mágiája éppen annyira nem fejezhető ki szavakkal, mint amennyire nem tervezhető a létrehozása. Mégis minden rendkívüli koncertélmény hasonló-habár különböző adagolású - alkotórészekből áll.

### A karmester?

A lelkes közönség természetesen nem az egyetlen motivációs forrás. A karmester kiemelkedő hatással van a zenekarra. Minél nagyobb a zenekar és minél komplexebb a program, annál nehezebbé válik mindenkit az első taktustól kezdve megközelíteni. Döntő szerepet játszik egy határozott, intelligens koncepció, amit az egész zenekar követni tud. Az integrációs tehetség és személyes kisugárzás fontosabb, mint egy kidolgozott pálca-technika. „A dirigensnek bízni kell a zenekarban és a koncerten egy kicsit szabadjára kell engednie”, írja le Stefan Faludi pl. Claudi Abbado siker-receptjét. Daniela Braun is meg van győződve arról, hogy „a szikra akkor pattan ki mindig, ha a dirigens teret hagy a spontaneitásnak. Ha a muzsikásokat valami váratlannal édesgetnék ki a tartózkodásukból azonnal abszolút figyelem állna elő. Akkor sokkal intenzívebben kellene a kollegákra figyelni és szemkontaktust keresni. Ez önmagában is hatalmas feszültséget idézne elő.

Ezért játszik sok zenekar, mint pl. az Akademie für Alte Musik gyakran szívesebben teljesen vezetés nélkül. „Ha összeszokott együttesről van szó, az dirigens nélkül még közvetlenebbül tud a publikumra hatni, próba nélküli improvizálásba kezdeni és a „labdát feldobni”, bizonygatja Raphael Alpermann. Egyébként a csembalista szívesen dolgozik karmesterekkel is együtt, olyanokkal, akikből - mint Simon Rattle esetében -csak úgy sugárzik a zeneszeretet és karizmájuk mindenkit magával sodor. És éppen a karizmában rejlik végül is a titok, hogy miért van az, hogy egyesek a legnagyobb mozdulatokkal is alig jutnak valamire, míg másoknak csupán a szemöldökükkel kell jelezniük ahhoz, hogy a terem vibrálni kezdjen.

### A közönség?

„Én először a publikumot fürkészem. Ha telt sorokat látok, ha az emberek telve várakozással tapsolnak és örülnek a hangversenynek, ez már megadja nekem az „első rúgást”. Ezt állapította meg önmagáról a brácsista Susanne Lerche, és nem ő az egyetlen, akit a fogékony közönség motivál.

„Az éppen a legszebb a koncertben, hogy

az ember a hallgatósággal közvetlen kontaktusban áll.”, véli Raphael Alpermann is. A csembalista az Akademie für Alte Musik és a Berliner Philharmonikern együttesekben játszik, főleg barokk zenét. „Ez a muzsika érzéki, ragályos ritmikus érverése van, tág teret nyit a spontán improvizációnak, és valamit el akar mesélni.”, mondja lelkesedve. A közönség közvetlenül reagál rá és egyre bátrabb kísérletekre sarkall. Így hintázik fel a hangulat, mígnem számos ráadás után, mindenki „feldobva” tér haza. Éppen ez jelenti a lényeges különbséget egy stúdióbeli felvételhez képest. Ott a feltétel nélküli zenei tökéletesség áll előtérben. A hallgató, aki később a lakásában a CD-t felteszi, inkább absztrakt jelenség marad. Egy koncert előtt azonban meg kell gondolni, mi lenne egy meghatározott közönség számára új és érdekes, hogyan fog reagálni a műsorra és milyen érzelmeket lehet általa felkelteni.

Az egyes országok közönsége különbözőképpen reagál. „Amikor először játszottunk Japánban, igazán zavarban voltam”, emlékszik vissza Henja Semmler a Mahler Chamber Orchestra tagja. A publikumot egyáltalán nem lehetett a tartózkodásából kicsalogatni, mindent barátságos visszafogottsággal fogadott. Ezzel szemben Koreában a hangulat minden alkalommal forrongott, az embereket alig lehetett a helyükön tartani. Magyarzattal a hegedűs nem tudott szolgálni, ennek oka a mentalitások különbözőségében rejlik.

Arra a kérdésre, hogy egy élénk vagy egy koncentrált publikumot preferál, nem tudott válaszolni. „Japánban nagyszerűen lehet sokrétegű, halk műveket játszani. Ott senki nem tenné meg, hogy egy záró akkordba beletapsoljon”. Olaszországban ezzel szemben ez inkább előfordul. Ott a közönség lényegesen temperamentumosabb, rövid, tüzes darabokat szeret, nekibőszült fináléval. Egy transzcendentális kicsengéssel kevésbé tudna mit kezdeni, ez inkább a német hallgatókat lelkesíti.

### A művek?

Az emberek világszerte nagy, romantikus szimfóniákkal vannak elárasztva, amelyek hosszú időn át építik fel a feszültséget, hogy a végén hatásosan feloldódjanak. Daniela Braun, a Staatskapelle Berlin szekund szólamvezetője mindig újból átéli, hogy „éppen a Beethoven szimfóniáknál olyan sodrásba kerül az ember, amelyből nem lehet szabadulni. Már csak fiziológiai okból sem.” A hegedűs első alkalommal volt

zenekarával dél-amerikai koncert turnén. Mialatt ott Brucknert lelkesen fogadták. Schönberg rendszeresen megbukott. „Számos brazil zajosan elhagyta a termet: meglehetősen protestálás volt a zene ellen”, csodálkozik Braun még mindig a feltűnő kulturális különbözőségeken Európa és Dél-Amerika között.

Azóta még jobban meg van arról győződve, hogy a közönség előképzettsége mindenütt a hallgató és muzsikusközönség közötti megértést szolgálja, hozzájárul a koncert sikeréhez. „Minél többet tud az ember a zenéről, annál intenzívebb és tartósabb a hallási élmény”, vonja le a tanulságot Daniela Braun saját tapasztalatából. Éppen az új zene esetében kellene leginkább megtalálni az utat a közönséghez, ezért igen fontos a zene-közvetítés.

### A terem?

Sok zenekarnál bevált, hogy a programfüzetet a koncert előtt néhány nappal korábban már terjesztik, hogy a hallgatóság felkészülhessen rá. Személyes köszöntéssel és az egyes programpontok decens magyarázatával a közönséghez közelebb lehet hozni a műveket. „Azt gondolom, hogy más koncertformák, mint a speciális családi hangversenyek is fontosak. Ezeknek még az is lehet az eredménye, hogy a gyerekek meg akarnak egy hangszert tanulni, mondja Henja Semmler. Ő még szokatlan előadási helyszínekkel is, mint pl. egy berlini techno-klub, jó tapasztalatokat szerzett. „Itt az emberek megismerkednek a klasszikus zenével, olyanok, akik bizonyára soha nem lépnének be egy koncertterembe.”, számol be a hegedűs a nagyvárosi fiatalok kíváncsiságáról és nyitottságáról.

Más szempontból egy megfelelő teremben éppen a tradicionális koncertforma teszi lehetővé a különleges zenei élvezetet. „Vannak termek, amelyeknek az ember valóban örül, mert szépek vagy csodálatos aurájuk van”, meséli Raphael Alpermann a Berliner Philharmonie-re, a New Yorker Carnegie Hall-ra vagy a luzerni Konzertsaal-ra gondolva. Ezeknek a termeknek sokszor saját közönsége van: „Ha a Royal Albert Hall-ban a Proms-nál többszáz ember egészen csendesen, öt fontért a színpad előtt ácsorog és örömmel várakozik arra ami következni fog, ez már önmagában véve is fellillanyozó”, mondja Stefan Faludi csellista. Ilyen esetben a fegyelmezettség a muzsikusra is átragad, kezdetektől fogva koncentrált és száz százalékosan az ügy mellett van.

(Das Orchester 2008/9)