

Starker János

Budapest, 1924. július 5. – Bloomington (Indiana, USA) 2013. április 28.

Samuel Applebaum amerikai hegedűs és író – a Guarneri vonósnegyes brácsásának, Michael Treenek az édesapja – 1972-1976 között megjelent „The way they play” című sorozatában (Paganiniana Publications, USA) közölte azt a Starker Jánosról szóló írást, amelyből most egy részletet idézünk.

Első találkozásunkra váratlanul került sor. A helyszín egy nagy ház volt, New York egyik nyugatra eső, dimbes-dombos külvárosában. Kamarazenei estély... állt a meghívón, ami Daniel Vandersall otthonába invitált bennünket, aki abban az időben a New Jersey Symphony szólócsellistája volt. Rendkívül kellemes vacsora volt, egy új vendéggel a társaságban: magas, vékony, átható tekintetű úr, akit Vandersall úr asszisztenseként mutattak be, a közeli Princeton University-ről. Valamivel később, amikor néhányan közülünk leültünk, hogy eljuttassuk Brahms Op. 36-os szextettjét, akkor ébredtünk rá, ki is lehet az estélyre meghívott idegen. Amint játszani kezdte az első hangot, elképesztően nagy, színekben gazdag és kifejező hang zengett fel hangszeréből. Hogy többet tudjunk meg róla, Vandersall úrhoz fordultunk. A Brahms rendkívül jól lement és ő elmondta, hogy a csellistát Starker Jánosnak hívják, ő Európa egyik legkiválóbb csellistája, nemrég érkezett az Egyesült Államokba (amikor ez történt, 1950-et

írtunk). Később eltöprengtünk azon, hogy ez volt a legrámaibb, leghatásosabb módja egy nagy művésszel való találkozásnak. Eltökélt szándékunk volt felkeresni, hogy többet tudjunk meg róla. Erre több mint egy évtizeddel később New Yorkban, egy kevésbé ismert hotel lakosztályában került sor. De legyen Starker bárhol, a levegő rögtön felforrósodik körülötte. Időközben világhírű csellista lett belőle, akinek lemezfelvételei felölelik a csellóirodalom valamennyi területét, nagyhírű tanár, aki fiatalokat nyert meg a cselló számára és segítette őket a hangszer mesteri szintű elsajátításában. Hogyan kezdődött mindez, kérdeztük tőle? Valójában úgy történt, hogy hat éves korában szülei adtak neki egy kis csellót, és mondták, ez az ő hangszere. Két idősebb bátyja már hegedült, és ebből talán elég volt ennyi a kis családban. János előmenetele a hangszerjátékban mindenkit meglepett, még őt magát is, és mire 8 éves lett, már gyerekeket tanított. Kilencc évesen eltökélte magában, hogy olyan jól akar csellózni, amennyire az

egyáltalán lehetséges. Egy ideig számon tartották csodagyerekként is, de szülei nem túlságosan siettették ezt a fajta karriert. A Liszt Ferenc Zeneakadémián végzett tanulmányai jelentették azt a lépcsőfokot, ami a modern koncert-történelem egyik rendkívüli pályafutásához vezetett. A 48 esztendő Starker valóságos szenzációt keltett, aki – miután már 24 évet töltött az Egyesült Államokban és az ország legjobb zenekaraival játszott szólólistaként – végül 1972 végén, egy Haydn csellókoncerttel lépett fel első alkalommal a New Yorki Filharmonikusokkal. Az újságinterjújukban a megkésett debütálást „politikai ügynek” tulajdonította, de elismerte, hogy az együttesnek a világ zenekaraival között elfoglalt különleges formátumára tekintettel nagy élvezetet jelent majd számára az együttlét a Filharmonikusokkal. Elmondta, hogy mindig mellőzve volt a hosszú Bernstein-uralom alatt, soha nem teljesen tisztázott indokok alapján. Említette, hogy a philadelphiai zenekarral sem játszott soha, egy Ormándy Jenővel 1950-ben történt összetűzés miatt. Fennmaradt az ellenséges viszony a néhai Bruno Walterrel és Herbert von Karajannal: nyilvánvalóan a legkevésbé sem törődött vetélytársainak hírnevével. A Starkerral interjú készítő Stephan E. Rubin szerint Starker saját magát a világ csellistái között Pierre Fournier és M. Rosztropovics kategóriájába, vagyis a ranglétra legfelső fokára helyezte. Ezzel a véleménnyel egyetért majd azok többsége, akik hallották már Starker János kivételes előadásait. A Rubinnak elmondottakat így folytatta: „Profinak tartom magam,

Starker János csodagyerekként került be a budapesti zeneakadémiára, Schiffer Adolphhoz. Tanulmányait 1939-ben fejezte be. A háború után a budapesti operaház és a Budapesti Filharmóniai Társaság zenekarának vezető csellistája lett. 1946-ban hagyta el Magyarországot. 1948-ban az Egyesült Államokba költözött, ahol a Doráti Antal vezetése alatt álló Dallas Symphony Orchestra, majd 1949-től a Reiner Frigyes irányításával működő New York-i Metropolitan Opera zenekarának vezető csellistája lett. Amikor 1953-ban Reiner Frigyes a Chicago Symphony Orchestra zeneigazgatója lett, Starker is itt kezdett működni szólócsellistaként. 1958-ban Bloomingtonba (Indiana) költözött, és élete végéig ott élt. Az Indiana University Jacobs School of Music professzora lett, de közben sokat koncertezett a világ minden táján.

és nem engedhetem meg azt a luxust, hogy rosszul játsszak, még akkor sem, ha például nem érzem jól magam... Ami zavarólag hat a közönségre az, amikor valaki a pódiumra lép és láthatóan mindent kiad magából azzal, hogy ide-oda dobálja magát. Borzasztóan sok ember rajong érte és el van ragadtatva tőle. Ennek semmi köze a zenéhez, de ezek az emberek megkapják, amiért jöttek: a szórakoztatást. Kár, hogy nem tudnak különbséget tenni a mulattatás és a művészet között.”

Starker János Barcelonában tartott cselló-szemináriumáról Edward Sainati tudósított a „The Strad”, 1989. évi júliusi számában. Ennek a csaknem három évtizeddel ezelőtt megjelent írásnak a közreadásával szeretnénk most méltóképpen emlékezni rá.

Szeminárium

A barcelonai csellósze­minárium kezdetén Starker János kijelentette, hogy nem tartja megfelelőnek a „mesterkurzus” kifejezést. „Nem szeretem ezt a szót” – hívta fel a figyelmet. „Ezt inkább szemináriumként képezem el, amelynek mindannyian a résztvevői vagyunk. Én magam nagyon keveset szeretnék játszani. Azért vagyok itt, hogy megvitassunk bizonyos zenei problémákat, és hogy lehetséges megoldásokat kínáljak ezekre.” De Starker képtelen volt rá, hogy csellistaként a háttérbe vonuljon. Egyszerűen nem tudta megállni, hogy személyisé­gével ne tartsa kezében a helyzetet. Szinte mágikus hatása volt annak, ahogyan kiapadhatatlan változatossággal, elsöprő módon és fáradhatatlanul irányította rá megoldásra irányuló eszközeit végül egy speciális célra, amit aztán mindenki megértett, aki odafigyelt, aki hallgatta őt. Minden, ami vele kapcsolatos, magán viseli utánozhatatlan személyiségének bélyegét. Melyek a jellemzői pedagógusként ennek a tüneményes csellistának? Harapós ember, ami nála már szinte a tiszteletlenség-



gel határos. Élénk, energikus hivatkozások összegzése, amellyel alátámaszt egy zenei előadással kapcsolatos részletet; bizonyos humorérzék, amivel lelohasztja a beképzeltséget vagy csökkenti a túlzott komolyságot, és végül, zenei és intellektuális értelemben, annak az egész sor valaminek a – legalábbis a kezei által történő – megragadása, amely magába foglalja a csellózás művészetének szélesre táruló világát. Starker nemcsak a Bach-szvitéről beszélt, a fél tucat versenyműről, a cselló „földrajzáról”, a múlt és a jelen karmestereiről és csellistáiról, de még jóslatokba is bocsátkozott, hogy valószínűleg milyen irányba fejlődik a csellótechnika a 21. században. Olyan érdekes fogalmak, mint a „mogorókrém és vaj” kérdése, az „autóstoppos” hasonlat, a „harc a szörnyeteggel”, valamint az „és” fontossága mindvégig ott tartotta a hallgatóságot a Conservatorio del Liceo hangversenytermében, amely szüntelenül figyelve, elbűvölt várakozással töltött ott kilenc órát, három napon át. „Vannak, akik azt mondják rólam, hogy nagy „körmeghatározó” (diagnosztika) vagyok” –, mondja, amint éppen helyet foglal a pódium jobb olda-

lán. „Nem vagyok biztos abban, hogy ez így van”. Én csak megpróbálok információt adni azokról az előadasmódokról, amelyek bizonyos fajta zene­művekre vonatkoznak, és igyekszem megoldást kínálni olyan problémákra, amelyek valószínűleg általánosak.” A téma tárgyalását rövid ismertetéssel kezdte. „Néhány alapvető dolgot minden növendéknél megvizsgálok. Jól ül-e a növendék? A balkar és a jobb oldal megfelelően működik-e? És közben mi történik zenei szempontból? A cél annak elérése, hogy a hangszer a csellista részévé váljon. Azt akarjuk, hogy a játékos játsszon a csellón és ne a cselló a játékoson.” Kicsit zavarba jött az ember, amikor felmérte a problémák megoldásának az esélyeit. „Az emberek azt szokták mondani, hogy néha csodákra vagyok képes. Nos, én ebben nem vagyok biztos. Azt viszont tudom, hogy majdnem mindenkinek jobban sikerül, amikor egy részletet már másodszor játszik el.” Úgy tűnik, néhány alapelv irányítja minden téren Starker csellózásról vallott elképzelését. Ezek közé tartozik a folytonos átmenet a feszültség és kiengedés, a megelőlegezés és a késleltetés között. (Ezek a fo-

galmak akkor lettek világosak, amikor néhány növendék alávetette magát az általa végzett, alapos vizsgálatnak.) Senkit sem csapott be. Starker – miközben fejét kissé oldalra billentette, és bal kezét csípőjére tette – kitartóan figyelte a tizenöt nyugtalanul fészkelődő, félelemmel vegyes tisztelettel bámuló csellistát, akik felmentek a színpadra. Nagyjából ugyanannyi ideig foglalkozott mindenkivel, még azokkal is, akiknél a tehetség jelei nem igazán mutatkoztak. Ez a részrehajlás nélküli nagylelkűség elsődleges jegye jellemének – ami időről időre előbukkant –, annak a mindennek az alapját képező humanizmusnak, ahogy azokhoz fordult, akik a vonós hangszer nehézségeivel küzdenek. Könnyörtelenül tapintott rá a problémákra, és irgalmat nem ismerő boncolásnak vetette alá a résztvevőket, de közben bátorította is őket, hogy érezzék, ők is részei a csellisták nagy közösségének. „Aki barátja a csellónak, az automatikusan az én barátom is” – mondta. Starker nem karosszékből tanít. Jelentős fizikai energiát fejt ki tanítás közben, amikor például gyorsan felkapja Gofriller csellóját, hogy bemutasson valamit, vagy amikor átmegy a színpad másik oldalára, hogy megfogja a növendék jobb kezét, vagy kezével a tanítvány két vállát megragadva jelzi a zene lüktetését, ha a tanuló nem érzékeli pontosan. Amikor szükséges, felüdítő tornagyakorlatokat mutat be a közönségnek, hogy „visszanyerjék egyensúlyukat”, és megmutatja, hogyan kell a játék során feszültséget kelteni, és azt a kellő pillanatban feloldani. Hogy bemutassa a rossz testtartás kontraproduktív hatásait, a mintegy ötven fős hallgatóságnak ebben a testtartásban kellett lengetni a karját, majd miután leültek, felszólította őket, hogy ebből a kényelmetlen helyzetből próbáljanak előre szökellni! De a legizgalmasabb a csellójátéka volt. Néma ámulattal töltötte el a közönséget, amint tökéletes biztonsággal, tévedhetetlen memóriával hirtelen bele-

vágott egy versenymű vagy szonáta közepébe. Már a gyors futamok sebessége, és a hangképzésben megjelenő finom árnyalatok is igen látványosak voltak, főleg amikor játékát megjegyzésekkel kísérte, vagy énekével a zenekari kíséret dallamívét idézte fel, így buzdítva a növendékeket. Mivel megjegyzései több témakört is – a vonós kart, a balkezet és az általános tudnivalókat – érintettek, hasznos lehet, ha ezekről részletesebben is szólnunk.

A vonós kéz

Starker ráhelyezte kezét a vonó mindkét végére, felemelte, majd előre lépett a pódiumon. „Ennek a súlya csak 80 gramm, de bizonyos esetekben úgy érezzük, mintha 80 font (mintegy 36 kilogramm) súlyú lenne” – mondja. „A vonó fő feladata, hogy átvigye az erőt, amit a kartól kap, miután ez az erő a vállakból hat lefelé és vissza, a húrokon át a csellóba. Ezért fontos, hogy úgy tartsuk a vonót, hogy elősegítsük az erő átvitelét, és ne akadályozzuk azt. Ellenzem a vonófogás-kifejezést azzal kapcsolatban, hogyan tartsuk a vonót” – folytatja. „Lényegében nem fogjuk. Természetes módon tartjuk, az ember nem préseli össze az ujjait, és nem szorítja erősen a vonóhoz a hüvelykujját.” Visszahúzza a vonótól a középső ujját. „Látja, semmi gond a vonótartással, akkor sem, ha a levegőben tartom az ujjamat. Ehhez nem kell az összes ujj.” Leteszi a vonót az asztalra, fel emeli mindkét karját, ujjait összeszorítja, mint a macska a mancsát, amikor támadni készül. „Csinálunk bármit is az életben, amikor kezünket ebben a helyzetben tartjuk?” – kérdezi. „Természetesen nem. Nem vagyunk szörnyetegek, mégis vannak, akik ezt a szörny-fogást használják a vonófogáshoz. És azt hiszik, hogy így ellenőrzésük alatt tarthatják a vonót.” Starker visszamegy csellójához, és cigarettáért nyúl. De nem gyújtja meg, hanem ismét kezébe veszi a vonót,

jobb keze két középső ujj között tartva a cigarettát, és elkezd játszani. „Ez a biztos módja annak, hogy az ember nem szorítja össze a jobb kéz ujjait. Kell tudnunk úgy játszani, hogy közben ne sérüljön meg a cigaretta.” A közönség erre persze nevetni kezdett, de Starker ezzel elmondta a lényegét. Az ilyen fajta komikus, fizikai eszköz által történő illusztrálás egyike azon pedagógiai fogásoknak, amelyeket Starker gyakran és hatásosan alkalmazott. Figyelmeztetett egy fiatal lányt – aki Cassadó „Requiebro”-át adta elő – arra a rossz szokására, hogy a vonót a legfontosabb pillanatban emeli el a húrról. „Így a hang elveszti az erejét. Túlságosan odafigyel a bal kézre, és elfelejtkezik róla, hogy igazi hangot képezzen a vonóval.” Megfogta a lány vonójának a hegyét, és miközben azt lefelé nyomta a húr irányába, arra kérte, próbálja legyőzni az ellenállást, és képezzen hangot. A hangerő hirtelen megnőtt. Utána mondta, hogy folytassa a vonózást, és képzelje el, hogy még mindig a kezében tartja a vonójának a hegyét, és lefelé nyomja a húrta. A hangerő továbbra is megmaradt, és a hang lélegezni kezdett. A boldog hitetlenkedés ült ki a lány arcára. Starker hangsúlyozza a kör vonalát követő, a mozgást átvívó, ingaszerű vonózás fontosságát. Nem kell teljesen vízszintesen húzni a vonót. Kör alakra kell gondolni. A legato-játéknál a felkarnak folyamatos mozgást kell végeznie a vonás befejezéséig. De ezen a ponton még nem kell leállnia a felkarnak, és teljesen az alsókarrá bízni a mozgás folytatását. Ebben az a döntő, hogy a vonóhúzás kapcsolódásának mindig simának kell lennie. „Hogy sima legyen a váltás, ehhez előre meg kell tervezni annak irányát. Például a kápánál kiengedjük a nyomást, és úgy kezdjük lefelé húzni a vonót, hogy még tovább folytatjuk a felfelé vonást. Mielőtt váltanánk, a legvégén egy kicsit több időt hagyunk a vonónak, mint amit egyébként elképzelünk. A vonónyomás ekkor

alig észrevehetően csökken, a vonó szinte kezdi elhagyni a húrt. Viszont ha jobban késleltetjük a váltást, mint ahogy azt előkészítettük, akkor ebből nem legato-, hanem inkább marca-to-vonás jön létre. Ismét láthattuk, milyen fontos, hogy különbséget tegyünk előkészítés és késleltetés között. De Starker vonóhúzási elemzése nem korlátozódik arra, hogy mi történik a kápánál és a csúcsnál. Közben húzzuk a vonót, valójában változik a nyomásból adódó feszültség is, attól függően, hogy a vonó melyik részénél tartunk. Mindannyian tudjuk, hogy nem egyforma intenzitással kell húzni a vonót a kápától a csúcsig. Közben fokozatosan változik a jobb kar helyzete is. Nagyon fontos, hogy tudatában legyünk annak, hogy váltáskor a feszültség és erő húrra történő átvitele csak úgy lehetséges, ha vonóhúzás közben a jobb kar teljesen szabad és ruganyos. És hadd hangsúlyozzam ismét, nem szabad gátolni ezt az erőátvitelt azzal, hogy erősen fogjuk a vonót. Starker nagy figyelmet fordít a vállakra is. „Most húzzuk fel vállainkat, és képzeljük azt, hogy így játszunk – mondja, s közben mutatja is a közönségnek. Figyeljük meg, hogy az erő így kimegy a csellóból, ahelyett hogy bele menne. Gyakran ez történik akkor is, amikor idegesek vagyunk. A hátunkban és a vállainkban feszültség keletkezik, ami gátolja az erő átvitelét. Ez egyben fárasztó és kényelmetlen is. A csellójáték egyik fontos alapelve – és ez vonatkozik mindenre – , hogy ha közben nem érezed magad kellemesen, akkor valami nem működik jól. Ezt mindig számításba kell venni.” Miután ismét direkt módon, fizikai példával támasztotta alá véleményét, ismét kényelmetlen karmozgást kért a közönségtől, feszültségtől terhelte, púpos, összegörnyedt háttal. „Nem árt ez önöknek? Azért ne mondják, hogy szadista vagyok. Minthogy magam is csinálom, és együtt szenvedek önökkel, lehet hogy tényleg mazohista vagyok” – mondja csipkelődő szellemességgel.

Miután az egyik fiatalember felületes, változatlan egyformasággal húzta a vonót le és fel a Saint-Saëns a-moll koncert első tételében, Starker elmondta nekünk „földimogyoró-vaj” elméletét. „Először is képzeljük el, hogy van bizonyos mennyiségű folyékony vaj a jobb kezünkben, és be akarjuk vajazni vele a bal kezünket. A műveletet a megfelelő mozdulattal be is mutatta. „Könnyű megcsinálni, nem? Szinte alig történik nyomás, csak egy kicsit megdörzsöljük. Most tételezzük fel, hogy mogyorókrémet tettünk a jobb kezünkbe. Kenjük rá a bal kezünkre. Keményebben kell megdolgoznunk érte, nem? Nos, amikor húzzuk a vonót a húrokon, gondoljunk a mogyorókrémre, és ne a folyékony vajra. Különböző nem tudunk érintkezésbe lépni a húr csupasz felületével.” A növendék megértette az elgondolást, és legalább egy ideig határozott hangképzéssel kezdett csellózni. Természetesen ez a „felfedezés” csak kemény munka és koncentráció árán válhat játéknak marandó részévé. Ebben az volt az igazán lenyűgöző, hogy milyen gyorsan sikerült megértenie Starker útbaigazítását. Starker finomabb, bonyolultabb dolgokat is mutatott a vonótechnikával kapcsolatban. A legtöbb növendéknek alapvető technikai problémái voltak, azomban ezeket a művészi tökéletesség szempontjából nem lehetett mellőzni. Az egyik leány egyhangú, prózai módon szólaltatta meg azokat a mély hangokat, amelyek Fauré „Elégie” című darabjában a zongorakíséret éneklő dallamát kísérik. „Itt próbáljon erőteljesebb pianót kell játszani” – mondta Starker, és ezúttal kifejezetten olyan kérdésre tért rá, amely valóban a zenei előadás és a vonókezelés témakörébe tartozik – „de ön itt csak a piano mértékére gondol. Az igazság az, hogy a piano minőségi és nem mennyiségi kérdés. Csináljon valamit ezekből a hangokból, ezeknek hallhatóvá kell válniuk. Egy kis vibrató-színezetet és vonó-hangsúlyt kell nekik adni (már

megint a feszültség és elengedés esete!). A mély hangoknak kifejezően kell megszólalniuk, különben unalmasnak tűnnek.” „Nem szeretem ezt a versenyművet, soha nem játszom” – mondja Starker, amint félig tréfásan átadja a Kabalevskij-versenymű zongorakíséretét a zongoristának. „Remélem, továbbra sem fogok „beleszaladni”, de hát most itt van, pedig a legkevésbé sem vártam. Miután végighallgatta a harmadik tételt, visszament a legelső hanghoz. Ismét a vonóvezetés volt soron. „Soha ne kezdje túl gyorsan. Ne használjon az első hangra túl nagy vonósebességet. Még ha izgatott is az elején, és hajlamos gyorsan húzni a vonót, ne hozza ezt a közönség tudomására egy sebtében megszólaltatott, kiegyensúlyozatlan kezdéssel. És ne felejtkezzen meg az inga mozgásáról, amikor elkezdi vonózni. Ne csak vízszintes irányú vonóvezetést alkalmazzon. „Van még egy dolog” – folytatja. Ne teljesen egyenesen érkezzon a vonó a húr. Ez nem légcsapás! A vonóhúzás mozdulatának már az első pillanatban olyannak kell lennie, mint amikor a repülőgép sima leszálláshoz készül” (közben kezével a repülőgép mozgását érzékelteti). „Ne úgy, mint amikor a helikopter fentről lefelé ereszkedik”. Starker a darab kezdetén szabadon ívelő, kiviruló hangot akar, mozgásba lendülő vonóval, és nem elmázolt, elgyötört hangot. Egyszerű, de igen célravezető tanácsot adott egy leánynak, aki Vivaldi e-moll szonátájának előadását teljesen lerontotta egy jellemből kiforgatott gyors tétellel. „A hangok egyenetlenül szólalnak meg, mert nem a vonó azonos részén, nem azonos vonóhosszal játssza azokat. Ne felejtse el, hogy az azonos értékű és karakterű hangokat – különösen a spiccato-játéknál – azonos vonóhúzással kell megszólaltatni. Arra kérte a leányt, menjen kicsit a vonó közepe felé, és alkalmazzon könnyed vibrató hangsúlyokat, így tartva a ritmust ellenőrzése alatt. Ez mindjárt javulást eredményezett.

Bal kéz

„Ne legyünk túl szigorúak a szabályokat illetően, amikor a bal kéz fekvéshelyzeteit tanítjuk” – jelentette ki Starker. „Úgy gondoljuk, hogy mindig az első fekvés a legkönnyebb, utána talán a negyedik, aztán a második és a harmadik, aztán eljön a nap, amikor szólunk a növendéknek, hogy most már megpróbálkozhat első hüvely-fekvésben játszani. Én ezzel nem értek egyet.” Elhallgatott, majd szavait jól átgondolva, így folytatta. „A hüvelyk-fekvés valóban természetesebb és lazább ujjmozgást tesz lehetővé, mint a többi fekvés”. Felkapta csellóját, és bal kezét az A-húrra helyezte, első fekvésben. „Igazán kényelmesen tud játszani a kar, ha ide helyezük az arcunk alá? Természetesen, a hüvelyk-fekvésben a hangok közötti távolságok kisebbek, viszont így kényelmesebb a játék. Én hiszek abban, hogy amint lehet, a növendék játsszon minél többet itt fent. Nem kell ezt kockázatos vagy veszélyes területként kezelni.” Könnyedén futtatja végig ujjait a csellón megszólaló flageoletthangon, a különböző fekvésekben. „Figyeljék meg, milyen kedvesen, kellemesen szólnak ezek a hangok. Élvezzük ezt a fajta játékot. Árad belőlük a friss levegő.” Később, amikor egy másik növendéknek adott tanácsot, a bal kéz ujjai által bezárt szögek közti különbségre mutatott rá. „Két alaphelyzet van, ha az ujjainkat a fogólapra helyezük. Az első a fogólapra merőleges, másik a megdöntött helyzet. A merőleges helyzetet általában az alsóbb fekvésekben használjuk, a megdöntött helyzetet – a hegedűsük kezéhez hasonlóan – pedig természetes módon alkalmazzuk, amikor hüvelyk-fekvésbe megyünk át.” Ismét a rá jellemző, jól felépített elemzés következett. „Gondolják meg, mennyivel több húsréteg áll rendelkezésünkre, amikor merőleges helyzetben, függőlegesen tartott ujjal játszunk. Most döntjük meg az ujjunkat. Figyeljük meg, hogy most csak az

ujjhegy oldalán lévő húspárnát használjuk. Ez fontos különbség. A jó csellista mindkét helyzetben egyformán jól tud játszani. Például a C-húron különösen szükségünk van a húsrétegre, ezért az ujjat merőleges helyzetben kell tartanunk. A ferde helyzetben azonban az ujj kisebb felülete kerül a fogólapra, ezért egészen pontosan kell odahelyeznünk. Kicsit nagyobb veszéllyel jár ez a játékmód. Az ujjnak bele kell billentenie a hang helyének a középpontjába, és az intonációnak tisztának kell lennie – hiszen az ujjat nem tudjuk ide-oda forgatni, a hang központi magja körül.” Starker igen fontos kérdést hozott ekkor szóba: „Ha visszakerülünk az alsóbb fekvésekbe, ahol az ujjak merőlegesen helyezkednek el, és utána magasabb fekvésbe kell felmennünk (ahol meg kell dönteni az ujjakat), az ujjaknak már a fekvésváltás előtt megdöntött pozícióba kell kerülniük, tehát nem a felmenetel közben, vagy a felérkezés pillanatában. Gyakorolnunk kell a döntött ujjtartást, hogy játékunk gyakorlatilag a hangszer minden részén biztos legyen.” Starker több tanácsot is ad a fekvésváltáshoz. „Amikor felmegyünk egy magas hangra, ezt ne azzal az érzéssel tegyük, hogy fel kell nyúlnunk oda. Csak arra gondoljunk, hogy eljussunk a hangra. Kicsit olyan ez, mint amikor a helikopter leérkezik felülről. Amennyire lehet, kerüljük azt az érzést, hogy valamit el kell érnünk. Hogy hová érkeznünk, ennek meghatározását bízunk a hüvelykujjra. Ez még az alsó fekvésekben is fontos. A fekvéshelyzetet megtalálásához a hüvelykujj ad segítséget. Ha H-hangot játszunk az A-húron, első fekvésben, és utána Fisz-re akarunk felmenni, harmadik fekvésbe, ne valamiféle „túrázásként” éljük meg azt, hogy az 1. ujjról megérkezünk a 4. ujjra. A mozdulat közben képzeljük azt, hogy 1. ujjról 1. ujjra érkeznünk, bár a következő hangot a 4. ujjal fogjuk játszani. Ugyanez igaz a nagyon magas fekvésekre is. Fekvésből fekvésbe, és

nem egyik ujjról a másikra kell elmozdulnunk.” Starker arra biztatja a növendékeket, hogy intonációjukat könyörtelenül ellenőrizzék. „Még ha csak egy hangot játszunk is, gondoljunk arra, hogy az része egy kettősfogásnak, vagy egy akkordnak. És kezünknek mindig készen kell állnia kettősfogások megszólaltatására.” Egyszerű, igen kézenfekvő próbát javasol az intonáció ellenőrzésére. „Amikor gyakorolunk, az üres húrok és a harmonikus felhangok segítségével állandóan ellenőrizzük a hangmagasságot. Ha kristálytisztán játszunk, a cselló csengőbben, fényesebben fog szólni, mert ilyenkor a sok felhang is rezgésbe jön.” Előírta a kettősfogások intenzív gyakorlását is. „Amikor tisztán játszunk kettősfogásokat, több dolgot csinálunk egyszerre. Megtanuljuk a fekvések pontos elhelyezkedését; tökéletes hangot képezünk és legalább két üres húr segítségével állandóan ellenőrzés alatt tartjuk a bal kezét. Mindez nagyon fontos. Nem engedhetjük meg magunknak, hogy csak az egyik húron lévő ujjunkra gondoljunk.” Ugyanezeket az alapelveket alkalmazza a hüvelyk-fekvésekre is. „Van egy arany szabály a hüvelyk-fekvésekre” – magyarázza. „Mindig készen kell állni az oktáv-játékra!” Mindegy, hogy éppen hol helyezkedik el a kar, ha a hüvelykujj pontosan a helyén van, ez azt is maga után vonja, hogy az oktávot gyorsan meg tudjuk szólaltatni.” Kicsit később az egyik növendék egy alacsonyabb hüvelyk-pozíciókban játszandó, futamokból álló részlettel küszködött. „Íme az autóstoppoos-probléma tökéletes esete” – jegyezte meg Starker. „Az autóstoppoosok nagyon jól tudják felfelé mutatni a hüvelykujjukat. És így tesznek azok a csellisták is, akik nincsenek tudatában, hogy a karjuk milyen pozícióban van. Mint tudjuk, a hüvelykujjra kell alapoznunk – ez az egyetlen megbízható helymeghatározó tényező. Ha a hüvelykujj a levegőben van, mindjárt látni lehet, hogy nincs kapcsolatunk a fogólappal.”

Annak ellenére, hogy erősen kontrollálni kell a fekvéshelyzeteket, újra megismétli, hogy a minimális feszültség elérésére kell törekedni, és ez alól csak a játékban lévő ujj a kivétel. „Nyomási feszültség csak az éppen játékban lévő ujjban legyen. A többi ujjnak játékpozícióban kell maradni, de szabad állapotban. Két fajta bal-kéz-funkció van – az egyik amolyan zongorázó pozíció, amikor emeljük és ejtjük az ujjakat, ahogy a zongoristák teszik a gyors futamoknál, a másik pedig a sostenuto- és cantabile-játék. A tenyerünkben feszültséget keltünk, és ezt annak az ujjnak továbbítjuk, amelyik használatban van. A kéz többi része feszültségmentes marad. Innen az elképzelés, hogy feloldjuk a játzó ujj feszültségét, és fokozatosan továbbítjuk azt a következő ujj felé. Ezzel megint csak a feszültség és az elengedés alapkérdésébe szaladtunk bele. Fontos a bal karban a fekvésváltások megfelelő időzítése is, különösen akkor, ha másik húrra váltunk át. Mielőtt átme gyünk, a bal kéznek már ott kell lennie. Különben vézna, vagy vijjogó hangot kapunk, és ilyenkor sok csellista azt hiszi, hogy az ujjak ügyetlensége miatt történik ez, pedig egyáltalán nem erről van szó. Ha a váltást egy pillanattal korábban elvégezzük, a probléma rögtön megoldódik. Próbálja ki, és látni fogja.”

Általánosságok

Starker a lényeges zenei dolgok széles skáláján eredeti és kissé provokatív módon haladt végig. „Ön nem érzi a leütést és a felütést” – figyelmeztetett egy meglepett fiatal francia csellistát, aki nem boldogult Schumann csellóversenyének első frázisaival. A ritmus nehézkes volt. És hasonló figyelmeztetést kapott az a fiatal is, aki a Saint-Saëns csellóverseny lefelé tartó, első futamában nem a megfelelő helyre tette a hangsúlyt. „Nem hallom azt, hogy „és” – jegyezte meg Starker. Nem igazán érzem, hogy hol tart a ritmusban. Nincs tudatában az „és”

fontosságának.” Ezzel annak az összekötő elemnek a fontosságára utalt, ami nagyon fontos, amikor egy új frázist mutatunk be, vagy érzékeltünk egy zenei vonalat. Újra meg újra az „és” szót kiáltotta, egyik karját hevesen lefelé lendítve, így ösztökélve a növendéket, hogy utána azonnal indítsa el a frázist. „Nem jöhet igazán határozott ütés, ha nincs előtte „és”. Majd szövevényes magyarázatba kezdett az agogikus játékról, először azt fejtve ki, hogy mit ért ezalatt. „A ritmika ne legyen merev. Érezze magát szabadnak egy ütemen belül. Emlékezzen rá, nem szabad hagyni, hogy vontatott legyen a tempó. Ne felejtse, hogy mindig, amikor az ütem elejét határozottan hangsúlyozza, utána az ütemen belül már változatosan kezelheti a ritmust, a következő ütemsúlyig.” Starker ennek az alapelvnek a szemléltetéseként eljátszott néhány részletet, szépen, finoman megformálva. (Az olvasónak meg kell hallgatnia felvételtől előadásában a Dvořák csellóverseny Adagio tételéből a 16-18. ütemet, amely elbűvölő, jellegzetes példája agogikus játéknak.) Miután egy nagyon muzikális fiatal eljátszotta a Dvořák koncert 2. tételét, Starker megkérdezte a közönségtől: „Miért veszít erejéből a hang a vonó felső részén? Miután teljes csend lett, várt még néhány másodpercet, majd a következő magyarázatot adta. „Azért, mert a térdeivel nem ad támaszt a csellónak. Nem uralkodik a hangszer felett.” Amikor a D-húron játszott, megmutatta, hogyan lehet szert tenni további energiára azáltal, hogy átad egy kis nyomóerőt a csellónak, és közben nem hagyja, hogy a hangszer kissé elmozduljon ennek az erőnek a forrásától. Elfordítja testét a C-húr irányába. Most a jobb térdrel adok támaszt. Figyeljék meg, mennyivel teltebb lesz a hang.” De egyben figyelmeztet is: „Ügyelnünk kell arra, nehogy letompítsuk a cselló hangját a térdünkkel vagy a lábunkkal. Ha lefedjük a hangszer falapját, ezáltal értékes rezonáló felületet kapcsolunk

ki. Térdeink a cselló pereme révén adnak támaszt, nem pedig falapok által.” Annak érdekében, hogy a csellista növendékek éneklő hangot fejleszzenek ki – miközben egyik húrról, vagy egyik hangfekvésből a másikba mennek át – tett még egy fontos megállapítást. „Az éneklő hangot belülről kell hallani.” Lírai részleteket játszott mind a négy húron. „Most basszus-hangot hallunk; most baritont, és itt fenn az A-húron tenort és szopránt. Ezek hangjaj sajátságok, amelyeket el kell képzelnünk és igyekeznünk kell élni ezekkel.” Önbizalmat adott az egyik csellistának, akinek a vonója remegett az izgalomtól. „Az első, amit most kérdezni fog tőlem, hogyan szüntesse meg a remegést! Ahogyan más esetekben is történik, az idegességet is a rossz irányba ható feszültség okozza. Megfeszülnek a váll- és hátizmok, gátolják az energia és az erő átvitelét, és a vonós kéz nincs kontroll alatt. Lazítsa el izmait és engedjen szabad utat az energia áramlásának. *Csináljon valamit*, ha ismét elfogja ez a fajta idegesség. Ne csak fohászkodjon és remélje, hogy magától el fog múlni. Felemelheti a lábát, és dobbanthat egyet (persze ritmusban), vagy tehet az ütem elején egy erőteljes, lefelé irányuló fej-mozdulatot. Ha csak rövid időre is, de ez segíteni fog. De tudja – folytatta, jellegzetes humorával oldva a helyzet drámaiságát –, én is ideges vagyok, és főleg akkor, amikor saját magamnak játszom. Mert ismerem magam, hogy mennyire kritikus vagyok!”

Mindegyik növendéknek volt valamilyen technikai problémája, ezért Starker nem tudott több figyelmet szentelni a zenei előadásnak. De mégis megragadta az alkalmat, hogy néhány friss, meggyőző magyarázatot fűzzön Bach zenéjének előadásához, miután az egyik növendék eljátszotta a 4. szvit Prelúdium tételét. „Kitűnő volt az intonáció, igaz?” – kezdte. „Nagyon szépen játszott. Ennek a szvitnek az előadásánál valódi hátránnyal kell megküzdenünk –

Esz-dúrban van! Egyike a legnehezebb hangnemeknek. Tudja miért? Mert mindig tökéletesen kell benne intonálnunk. Ebben a hangnemben sok az „élettelen” hang, és gyakorlatilag nincsenek olyan felhangok, amelyek segítenék az intonációt. Mit tehetünk hát? Kicsit többet kell vibrálnunk, de főleg – és ez önnek meglepő lesz – meg kell próbálnunk a harmonikus felhangok használatát! Ennél a prelúdiumnál megváltoztattam az ujjrendet. Amikor nehézség nélkül megoldható, most harmonikus felhangokat használók.” Elkezdte játszani a tétel első szakaszát, megkeresve a G-húron megszólaló, harmonikus G-felhangokat, bár ezt a részt a D-húron szokás játszani. A cselló hangja most szabadabban csengett ki, és a prelúdium gyakran tapasztalható, fárasztó nehézsége eltűnt. „Tehát akik az én Bach-kiadásomat használják, emlékezzenek rá, hogy ennél a prelúdiumnál megváltoztattam a szemléletemet.” Következő javaslatából megint humora villant elő. „Néha, amikor ezt a prelúdiumot hallom, a kínai vízcsepegtető kínzás jut az eszembe! (Starker itt arra a módszerre gondolt, amikor hosszú időn keresztül, szabályos időközönként vizet csepegtettek a fogva tartott homlokára.) A lefelé tartó nyolcadokban – egyik úgy hangzik, mint a másik – , nincs semmi változatosság. Hát próbáljunk valamit másképpen csinálni.” Starker részleteket játszott a prelúdiumból, egyes hangokat egymáshoz kötve, minden ütemben másképpen, és ezzel egyenletes, sima jelleget és némi líraiságot kölcsönzött a műnek. „Nem sokkal szebb így?” Starker , akinek sokan csodálják igen összerendezett, logikus és intellektuális megközelítését a vonós hangszerjátékhoz, előadói kérdésekben nem tartja magát csalhatatlannak. „Gondolják csak végig, hányféle előadásban hallottuk már Bach szvitjeit. És mindegyiknek van valamilyen érdekes mondanivalója. Ne tiszteljük vakon az úgynevezett autentikus előadásmódot. Ha műkö-

dőképes egy bizonyos vonókezelés, egy ujjrend vagy előadásmód, miért ne fogadnánk el, ha egyébként illik a muzsika sajátos jellegéhez?” Nyomatékosan hívta fel a figyelmet alábbi megfigyelésére: „A Bach szvitek előadásánál el kell döntenie, hogy egy bizonyos részletet melodikusan, vagy harmonikus megközelítéssel akarunk-e játszani. Vagy esetleg a kettő kombinálásával.” Starker rögtön belekezdett egy mű közepébe, és a vonózás, a ritmika és a vibrató megfelelő változtatásával érzékeltette a kétféle kiindulópontból adódó különbségeket. „A zeneművet egységekre kell felosztani.” Ezúttal csak a C-dúr szvit első és második ütemére összpontosítva azon tűnődött, hányféle módon lehet zenei egységgé formálni a hangokat. „Sokféle lehetőségünk van.” „Megkérdezte már valamelyik csellistától, mi lenne az egyetlen mű, amit magával vinne egy mesebeli lakatlan szigetre? – kérdezte, derűtséget keltve. „Az illető természetesen a Bach szviteket mondta. Ez logikus. Az ember játszhatja őket akár 25 évig, mindig felfedez bennük valami újat. És ez a folyamat egyre tart. De tulajdonképpen nem is kell, hogy játsszuk ezeket a szviteket. Elég, ha nézzük a kottát, és a zenére gondolunk. Eszünkbe jutnak ötletek.” Az iménti ötlet ekkor ismét előkerült. „Nekünk csellistáknak nem kell semmilyen darabot vinnünk arra a lakatlan szigetre.” Kis szünetet tartott. „Mind a hat Bach szvit ott van a fejünkben, így van?” Egy 14 éves spanyol fiú Valenciából, Damian Martinez a Kabalevskij koncert egyik tételét játszotta. Már másodszer került Starker elé az általa nem kedvelt versenymű. De a fiatalember rendkívüli tehetsége – ő volt a legátütöbbs tehetség a csoportban – már az első pillanattól nyilvánvalóvá vált. „Nos, itt van egy nagyon tehetséges fiú” – mondta Starker. „Könnyedén megcsinál olyan dolgokat, amire a nála idősebb csellisták nem képesek. Csak egy a gond. Attól tartok, hogy néhány év múlva eljön a Kabalevskij koncerttel Blooming-

tonba, Indiana államba! Utána komolyra fordította a szót. Ha ilyen tehetséggel rendelkezünk, mint ez a fiú, nem szabad, hogy csak úgy ünnepelessük magunkat. Ez nem az örvendezés pillanata. A tehetség nagyon komoly dolog, felelősséggel kell tekintenünk rá. Jól kell vele sáfárkodnunk. Nemcsak azt kell ellenőrizni, mit csinál egy tehetséges fiú, hanem azt is, hogy merre tart.” Ismét eltért a tárgytól, és elkezdett töprengeni a csellójáték jövőjén. „Azt hiszem, hamarosan elkezdjük majd a hüvelykujunkat a fogólap alá tenni , amikor felmegyünk magas fekvésekbe. Így többre leszünk képesek, ahogyan most a hegedűsök.” Eljátszott egy igen nehéz részletet a Hindemith versenyműből, egy lendülettel, igen gyors tempóban, fogólap alá tett hüvelykujjal. „Most próbáljuk meg ugyanezt a húrta támasztott hüvelykujjal, a hagyományos módon. Láthatjuk, hogy ez így nem játszható. A modern zeneszerzők arra sarkallnak majd bennünket, hogy fogadjuk el az újfajta ujjrakást. A folyamat tulajdonképpen már el is kezdődött.” Következő észrevétele meglepő volt, és néhány hallgatónak szinte leesett az álla a csodálkozástól. „Természetesen szükség lesz majd módosításokra magán a hangszeren is – a nyak újrafaragására, valamint a láb és a fogólap kisebb mértékű megemelésére!” A közönség nem akarta elengedni Starkert. A harmadik, utolsó napon a konzervatórium igazgatója, Ricardo Villanueva felállt, hogy segítsen összefoglalni a szeminárium tanulságait. Hangsúlyozta, hogy Starker a három napos kurzust sokkal inkább nagylelkűségből, és nem anyagi megfontolásból vállalta. A hosszú és hangos tetszésnyilvánítás már nem is lehetett volna nagyobb, amikor felvilanyozó előadásában végül elhangzott Kodály csellószonátája. De a taps ezúttal nemcsak játékának szólt, hanem Starkernak az embernek, akiben egysül a humanista, és a briliáns pedagógus.

Közreadta Rakos Miklós