

DUFFEK MIHÁLY

Zongora szakmódszertan személyes hangolásban




SZAKTÁRNET

DEBRECENI EGYETEM
TANÁRKÉPZÉSI KÖZPONT

DUFFEK MIHÁLY

**Zongora szakmódszertan
személyes hangolásban...**



Debreceni Egyetemi Kiadó
Debrecen University Press
2015

Szaktárnet-könyvek 2.

Sorozatszerkesztő:

Maticsák Sándor

Készült

a SZAKTÁRNET (TÁMOP-4.1.2.B.2-13/1-2013-0009)
pályázat keretében

Lektorálta:

Eckhardt Gábor

Technikai szerkesztő:

Maticsák Sándor

Borítóterv:

Nagy Tünde

ISBN 978 963 473 857 2

© Duffek Mihály

© Debreceni Egyetemi Kiadó – Debrecen University Press,
beleértve az egyetemi hálózaton belüli elektronikus terjesztés jogát is.

Kiadta a Debreceni Egyetemi Kiadó, az 1795-ben alapított
Magyar Könyvkiadók és Könyvterjesztők Egyesülésének tagja.
www.dupress.hu

Felelős kiadó: Karácsony Gyöngyi
Készült a Kapitális Nyomdában, 2015-ben.

Tartalom

Bevezető	5
1. Szubjektív gondolatok a zenei tehetségről	9
2. A zongoratanításról általában	13
3. A zongoratanítás iskolarendszere Magyarországon	
3.1. Az intézményrendszer	21
3.2. A tantervek világa	27
4. A zongoratanár személyisége	
4.1. A tanítványok szeretete	29
4.2. Szakmai-művészi felkészültség	30
4.3. Az improvizáció sajátos jelensége	34
4.4. A pedagógiai-pszichológiai, emberi felkészültség.....	37
5. Tanár és növendéke, mester és tanítvány	45
6. A zongoratanítás központi feladata: a gyakorlás tanítása	
6.1. A gyakorlás fogalma	51
6.2. Kulcsmozzanatok.....	54
7. A hangképzés fejlesztéséről	
7.1. A zenei tehetségfejlesztés vokális aspektusa.....	59
7.2. A zongora hangjának kiművelése	61
8. A zenei időrendről, a ritmusérzék fejlesztéséről	69
9. Tanítványaink technikai képességfejlesztéséről	
9.1. A zongora mai szerkezetének ismerete	77
9.2. Lendítés, billentés, ütés, érintés?	78
9.3. Az alapvető játékformák.....	83
9.4. Billentésmódok	93
9.5. Dinamikai jelölések.....	95
9.6. A pszichofizikai egység értelmezése.....	97
9.7. A pedálhasználat alapvető kérdései	100
9.8. Az ujjrendalkotás képességéről.....	109

10. Tanítványaink előadói képességeinek fejlesztéséről	
10.1. A zenemű lejegyzésének sajátosságai	115
10.2. Az előadó újrateremtő munkája	117
10.3. A zenei kommunikáció és a metakommunikáció	119
10.4. Az esztétikai minőség megjelenése.....	125
10.5. A sikeres előadás optimális szakmai kritériumai.....	127
10.6. A szakmai biztonság és az előadói életforma	129
10.7. A hangverseny pszichikai szituációja.....	130
10.8. Idegélettani működések	135
10.9. A feltételes reflexlánc sérülése	138
10.10. A helytelen pedagógia szerepe a sikertelen szereplésekben.....	140
10.11. A zongoratanár személyiségének szerepe	146
10.12. A szakmai felkészítés pozitív folyamata	146
10.13. A pozitív kondicionálás	150
11. Tanítványaink munkájának értékelése	
11.1. Az értékelésről általában	159
11.2. A zenei teljesítmény értékelésének helyzetei, szempontjai.....	162
11.3. Értékelés és osztályzás viszonya	169
11.4. Értékelés és önértékelés.....	170
12. Záró gondolatok	171
Bibliográfia.....	173

Bevezető

A zongoratanítás Magyarországon nagy hagyománnyal rendelkezik, a magyar hangszer-pedagógiának kivételes és nemzetközi tekintetben is kiemelkedő, mértékadó területe. Nagy kincs tehát, amely számos tehetséget, nagy zongoraművészt adott a világnak, és ad ma is. Illő tisztelettel kell tehát közelítenünk hozzá, és nem szabad azt hinnünk, hogy oly könnyen újrafogalmazhatunk immár több évszázados gyakorlat által igazolt tanítási fogalmakat, módszereket, gondolkodásmódot. Mi indokolhatja mégis, hogy a témához egyáltalán hozzáfűzni valónk legyen?

Mindenekelőtt elkerülhetetlen, hogy ne vizsgálódjunk a zenei tehetségfejlesztés területén. Ez az a szellemi bázis, amelynek fejlődése minden tehetségfejlesztő pedagógiai hatást meghatároz, így a zongorapedagógiáét is. A zenepedagógia napi gyakorlata, így a zongorapedagógiáé is, folyamatosan gazdagítja a tehetségről, annak megnyilvánulásairól szerzett ismereteinket, az emberi természet e nagy csodájának további megismerését, így az elmélet és a gyakorlat szoros kapcsolatát teszi lehetővé.

A magyar zongorapedagógia, mint a magyar kultúra, a művészet, az oktatás fontos része más szellemi területekhez hasonlóan változik, a társadalom elvárásaiban is átalakul, az eddig felhalmozott tudás is folyamatosan bővül nemzedékről nemzedékre. Azt már felesleges is hozzátennünk, hogy a zene fogalma, nyelve, megjelenési formája, eszköztára is folyamatosan változik, és a zongoratanítást folytató tanárok egymást követő generációi is különböznek egymástól. Fennállhat annak a veszélye is, hogy feledésbe merülnek olyan alapigazságok, amelyeket eltakarhatott a kísérletező kedv, de érvényességük nem az idő függvénye, hanem a valóság által nyújtott folyamatos visszaigazolás.

A zenetanárképzés, a művésztanárképzés mai formái, tartalma és igény-szintje egyenesen megköveteli, hogy a tanárképzésben résztvevő tehetséges zongoristák azt a tudást, hitet, hivatástudatot mondhassák magukénak, amely nélkül egyetlen zongoraóra sem telhet el eredményesen. A maiaknak tehát fontos hivatásuk, hogy továbbadják a tapasztalatot, a tudást, a gondolkodásmódot a jövő tanároknak, akik majd a jövő világában ismertetik meg a zongoraművészet gyönyörűségét a jövő nemzedékeivel a jövő társadalmában. A gyorsan változó emberi társadalom ezt a késztetést éppen egyfajta időhiány miatt teszi elodázhatatlanná és kötelezővé.

Feltehetnénk a kérdést: nincs talán elegendő szakirodalom a zongoratanítás módszereivel kapcsolatban? Nem elég korszerűek a korábbi szerzők művei? A zenetudomány új eredményeket hozott? Sorban következzenek a válaszok.

A magyar zongoramódszertan kultúrájának a többi hangszermodszertani szakirodalomhoz képest kitűnően használható és részletes szakirodalma van mind a magyar szerzők, mind a külföldi szerzők tekintetében, számos nagy egyéniség tevékenysége is nemzetközi hírnevet hozott. Akkor hát miért kell újragondolni dolgokat? Láthatjuk, hogy számos, a témával foglalkozó szakkönyv részben nem egy időszakban született, s bizony, tapasztalhatunk közöttük olykor elemi ismeretekben is jelentős szemléleti, tárgyi különbséget. Van még egy jelenség: a zongorajáték metodikája és a zongoratanítás metodikája, szakmodszertana könnyen összekeveredik, mind a szakirodalomban, mind pedig a fejekben, hiszen abból, hogy tudjuk, miként működik a zongora, hogyan épül fel a testünk, hogyan használjuk ezt a zseniális szerkezetet, még nem következik, hogy az arra való képességeket tanítani, kifejleszteni is tudjuk. A képességfejlesztéshez ugyan ezek az ismeretek alapul szolgálnak, de nem adnak választ számos kérdésre a tanításban.

Hogy mi a korszerű és mi a korszerűtlen a zongoramethodikában? Bizony ezt nem az idő dönti el, hanem az igazságtartalom. Tudunk magyar szerzőket, akik alapvető igazságokat mondtak ki a hangszerről, a művészről, a tanárról, a tanításról, a gyakorlásról már a huszadik század elején, (vagy talán Lisztig is visszamehetünk?...) s ezek az igazságok azóta folyamatosan igazolódnak, nincs tehát szükség felülvizsgálataikra. A fehér, az öt évezrede is fehér volt... Ugyanakkor a változó világgal együtt, a zene, a zongorázás, az ízlés és még sok más elem is változik, amely szükségessé teszi, hogy újrafogalmazzunk olykor dogmává merevült tanokat is, függetlenül attól, hogy milyen tekintélyű személyiségtől származnak. Ide kívánczik, hogy hozzátegyük: a zenetudomány a zongoraoktatásban is jól felhasználható kutatási eredményeket ad a kezünkbe, amely a zongoramethodikai gondolkodást kétségkívül erősen befolyásolja.

Van itt egy eddig nem említett momentum is: gyakorlati tapasztalat, hogy amit az ember több helyről, több forrásból tanul, az nehezen áll össze egy rendszerré, az összefüggések olykor sok évvel a stúdiumok befejezése után, a napi gyakorlatban tisztázódnak, vagy válnak felismeréssé. Egy olyan könyv, jegyzet, vagy olvasmány, amely integrálni igyekszik az

ismereteket, s elkülöníti a zongorázás gyakorlatához kötődő ismereteket a zongoratanítás ismereteitől, jobban mondva a másodikat az elsőre alapozza, mindenképpen hasznos lehet a fiatal olvasó számára.

Reményeink szerint e néhány fejezet, amely távolról sem öleli fel a zenei tehetségfejlesztés, a zongorázás és a zongoraoktatás totális világát, a kedves Olvasó elé tárulva régi és új igazságokat funkcionális egységben láttat. A könyv megírásában számos személyes segítségem volt eddigi utamon: egykori tanárim, Remsey Gábor Gödöllőn, Fonódyné Vész Lenke, Kmetykó János Budapesten, P. Nagy Ilona debreceni főiskolai tanulmányaim során, és Zempléni Kornél a Zeneakadémián, valamint Halmos György weimari mesterkurzusain, akik, bár különböző mentalitású, nemű és életkorú tanár- és művész egyéniségek voltak, most összegződő értékrendjük és eredményes tanári munkájuk olyan szemlélettel és mondandóval ajándékozott meg, amelyet mások hasznára, épülésére illik fordítani. Illés Kálmán Debrecenben és Máthé Klára a Zeneakadémián a tanítás módszertanának nagy tapasztalatú átadásával fordították érdeklődésemet a zongoratanítás módszertana felé. Vannak további segítségeim is: kollégáim, akikkel együtt tanítottam, tanítok ma is, és minden egyes tanítványom, akik a zeneiskolában, a zeneművészeti szakközépiskolában és a zenei felsőoktatásban elviselték-elviselik botlásaimat, időnkénti tévútjaimat, vagy éppen rendhagyó, de testreszabott tanári viselkedésemet. Tehetségük és ezzel egyedi fejlesztési igényeik mindenképpen a zongoratanítás jobb megismerését segítették. A leendő tanároknak az idősebb pályatárs tapasztalatait kívánom átadni egy olvasmányos könyv formájában, mert hiszem, hogy minden hozzáadott érték a nagy egészet gazdagítja és az egyes emberek boldogulását segíti.

Szubjektív gondolatok a zenei tehetségről

Nem kezdhetünk semmilyen hangszertanításról szóló fejtegetést, gondolatsort, dolgozatot vagy éppen könyvet a nélkül, hogy a hangszerjátékról, a zenélésre való alkalmasságról, a zenei tehetségről ne ejtenénk szót. Így tehát, mielőtt a zongoratanításról egyáltalán elkezdünk gondolkodni, a zenei tehetség csodájáról kell összegyűjteni azokat a gondolatokat, amelyek révén a zenei tehetség a zongoratanár szemszögéből értékelhető.

A zenei tehetség, bár sok paraméterében mérhető, mégis leginkább személyes varázsával éri el katartikus hatását. Éppen ez az a momentum, amely statisztikai mérésekkel igen nehezen megragadható. Milyen mértékegységek fejezik ki vajon azt az érzelmi állapotot, amely a koncert előadójáról átterjed közönségére? Hogyan történhet meg az, hogy egy tehetséges ember hatása alá tudja vonni egy akár többeszres hangversenyterem közönségét is? Ugyanakkor mi hiányzik, amikor a tökéletes technikával és hangszeres tudással megáldott előadó hideg távolságtartással interpretálja a zeneművet, s nem következik be az az élmény, amelynek átadásában, a közönséghez való eljuttatásában a mű szerzője egykor reménykedett?...

Mi hát a zenei tehetség? Mindenekelőtt érdemes taglalni jelenlétének korai megtapasztalását (*Thurmezeyné Heller Erika*). Kicsiny, talán még beszélni sem tudó gyermekünk csilingelő hangocskájával olykor tökéletesen tiszta hangközöket dalolgat játék vagy épp fürdés közben. Ha zenét hall, mozogni kezd, lelki hatást él meg, ami jól látható a külső jelekben: mosoly, aktivitás, ritmusra mozgás, élénk figyelem és általános öröm ül ki a gyermeki arcra. A kicsi gyermek örül, ha kedvenc zenéje szól, s általában a zene még az éppen aktuális játékot is megszakítja, ha megszólal... A kedvenc zenét gyakran meg kell ismételni, hiszen az élmény megismétlésének motivációja igen tipikus gyermeki jelenség. E pozitív megnyilvánulások valamely hangszer hangjához is kötődhetnek, de hangszeres együttes vagy éppen éneklő csoport valamely előadása is a kedvencek közé kerülhet. Nagy tehát a motiváció, ami a zene többszöri megismétlésére vonatkozik. Azután a játékok valamelyikéhez is kötődhet zenei él-

mény, de a mesékhez és más, napi gyermeki aktivitáshoz is szorosan kapcsolódhat. Vajon miért nevezhetjük ezt a tehetség megnyilvánulásának? Mert nem csak a muzikalitás tulajdonságai (hallás, ritmusérzék stb.) nyilvánulnak meg, hanem az oly fontos erős motiváció is, amely a tudományos megközelítés szerint is kulcsfontosságú tehetség alkotóelem.

Ha ezt a gyermeket hozzáértő szakember, zenepedagógus fedezi fel, nagy felelősséget vesz magára azzal, hogy ezt a tehetséget, a nélkül, hogy a gyermek ezt észlelné, különféle játékos tevékenységekkel fejleszteni kezdi sok kis apró lépésben, szervesen építve a majdani csodát. A zenetanárnak ehhez különleges érzékkel és jó ösztönökkel kell rendelkeznie, hiszen aki a zenei tehetséget felfedezi, annak meghatározó és életre szóló a szerepe.

A környezeti (például az otthoni) zenei hatások, a kortársak érdeklődő viszonyulása a zenélő iránt, a különféle elismerések a felnőtt társadalom tagjaitól igen erős motorként hajtják a gyermeket a zenélés irányába, amely zenélés a mindennapok része lesz és olyan örömforrás, önbecsülési erőforrás, amely szilárd alapokat adhat a tehetség fejlődésén keresztül a teljes személyiség fejlődéséhez.

Mindeközben gyermekünk növekszik, s ezzel párhuzamosan számos olyan tulajdonsága fejlődik ki, amely az átlagosnál sokkal gyorsabb zenei elsajátítást eredményez, így társainál sokkal gyorsabban halad, de érzékenysége sem a mindennapi mértékű, sőt, valószínűleg magatartásában is megnyilvánulnak olyan devianciák (értsd: az átlagostól való magatartásbeli eltérések), amelyek általában csak egyéni, testre szabott módszerekkel kezelhetők (*Dorothy A. Sisk*).

A tehetséges gyermek, amikor serdülővé válik, akkor megsokszorozott erővel igyekszik habzsolni mindent, ami a zenével és a kedvenc hangszerrel, esetünkben a zongorával összefügg, nagy erővel vonzódik újabb és újabb zenei élményekhez. Az egyfajta „függőséggé”, majd hivatássá növvő zenei elkötelezettsége a hangszerhez is kötődik. A serdülőkor gyakori hangszeres tehetség megnyilvánulása az ügyességből fakadó öröm, tehát a hangszerjátékban megismert fizikai cselekvések öröme. Ez nem ritkán erőteljesebb a zenei érdeklődésnél, és inkább a virtuóz csillogás irányába viszi el az ifjú zenész érdeklődését. Azt kell mondanunk, hogy a fejlődésnek ebben a szakaszában ez normális jelenség. Tudjuk, hogy a már-már felnőtt agy és az ügyes testhasználat csodákra képes a serdülők világában és ez számtalan kivételes teljesítményt eredményez.

Természetesen a nehezedő repertoár, az egyre bonyolultabb zenei tartalmak megismerése magának, a zenei gondolkodásnak, illetve az elvonatkoztatás képességének a fejlődését is eredményezi. A tehetséges fiatal serdülőkori kritikai érzéke, önkritikájának kifejlődése szintén életkori sajátosság. Sok olyan esetről tudunk, amikor a tudatosodási folyamat megmegtorpantja az addig töretlen fejlődést. A felkészült tanár ettől sem ijed meg, hiszen ez is velejárója ennek a korszaknak. Ugyanakkor a tudatosodás miatt a kreativitás fejlődése is felgyorsul, hiszen több az ismeret, nagyobb a praxis, tehát több a lehetőség a művészi megvalósítás sokféleségére is. A tanult zongoraművek tartalmának felfedezése és megismerése szintén erősíti a kreativitás bázisát. Okos pedagógiával észrevétlenül kialakítható az az arány, amelyben már a tanár munkája a kevesebb és tanítványa munkája több. És lassan elérkezünk ahhoz a ponthoz, amely ponton kézzel tapintható a zenei tehetség főbb területeinek a megléte: az elvont gondolkodás magas fokának, a zenei tulajdonságok magas fejlettségének, a kreativitásnak és a motivációnak az együttes, minőségi jelenléte, amely képessé teszi tanítványunkat az ifjúkori önállósodás megvalósítására (*Renzulli modell, Balogh László, Thurmezeyné Heller Erika*). A tehetség ebben a korban az önálló művészi munka jó vagy éppen kiemelkedő minősége által nyilvánul meg. Itt a tanár partnerként, egyfajta tapasztaltabb társként vesz részt a munkában, külső fül, olyan tanácsadó, aki éppen tehetsége, tapasztalatai, ismeretei által tudja segíteni a művész útját, mígnem feleslegessé válik önmaga is.

Ez a gyönyörű folyamat számos tényező által befolyásoltatott módon jön létre, sok további pozitív elem együttes hatása szükséges: szerencsés zenei megnyilvánulási lehetőségek, erős családi támogatás és elismerés, inspiráló visszajelzések pályatársaktól, más zenei szakemberektől, művészekről. A sorsnak egyfajta olyan alakulása, amely az aktuális társadalmi környezetben felszínre engedi jutni a tehetséget. Felnőttebb korban az egészséges önmenedzselés is szerepet játszik. A társadalmi helyzet és státusz, ahová a gyermek született, nagyon nagymértékben teszi lehetővé, vagy akadályozza meg a tehetség megnyilvánulásait. Azt mondhatjuk, hogy a tehetség minden egyes komponensének fejlettsége mellett számos, fent említett tényező szükséges ahhoz, hogy a kifejlődött tehetség valóban kiteljesedhessen és – ha szabad így fogalmazni –, közkinccsé válhasson.

Tegyük fel újra a kérdést: mérhetőek ezek az elemek? Egzakt módon le tudjuk írni a folyamatot? Statisztikai adatokkal ábrázolható-e a vázlatosan

leírt fenti folyamat? Bizonyára egyes elemek igen, tendenciák, előfordulási statisztikák, genetikai folyamatok leírhatók, csak az okoz problémát, hogy miként jelenítsük meg a cselekvő tehetség lelki, minőségi hatását. A statisztikai módszerek egy-egy készség, képesség magas fejlettségét valóban leírhatják, ebből analitikus módszerekkel sikerül sajátosságokat és rész elemeket megismerni, mint a zenei tehetségre jellemző jelenségeket. Az egész, maga nem ragadható meg természettudományos eszközökkel. A leendő zenetanárnak, zeneművész tanárnak azonban ezeket a tehetség jeleket a kezdettől fogva igen érzékenyen kell észlelni, és továbbfejleszteni, hogy a későbbiekben a megnyilvánulások művészivé fejlődhessenek, és valóban képesek legyenek katartikus élményt kiváltani.

Bizonyára a fenti leírásból is látszik, hogy valakiről kimondani, hogy tehetséges, bizony nem egyszerű dolog, sok ismeret kell hozzá az adott személyiségről és meg kell tapasztalni a tehetség jelenlétét koncerteken, vizsgákon stb. Hogyan is hangzik az ismert mondat – ”A tehetség ismeri fel a tehetséget”? Ez azt jelenti, hogy a tanár a saját tehetsége révén rezonál a körülötte lévők tehetségére, s minél tehetségesebb ő maga, annál nagyobb biztonsággal tudja felfedezni és értékelni a tehetséget. Ezért nem lehet figyelmen kívül hagyni az ösztönös felfedezés jelenségét, amikor semmilyen tudományos megfontolás nem játszik szerepet a tehetség felfedezésében, „mindössze” a kisugárzás találkozott egy hozzáértő zenetanár kutató intellektusával, amely megérezte a tehetséges gyermek jelenlétét.

Az imént részletezett gondolatok azok, amelyek bizonyítják, hogy nem tudományos ismereteket kívántunk felsorolni, hanem ezt a csodálatos emberi-szellemi értéket kívántuk valahogyan megközelíteni a zenetanári hivatást választók szempontjából.

A zongoratanításról általában

Tudományos könyvekben e kérdés után egy rendkívül tömör, definitív gondolat következik, amely az igazság lényegét röviden összegzi. Sajnos, ezt, a művészet igazságtartalmának sokféleségéhez hasonlóan nem lehet egy mondattal elintézni. A zongoratanítás egyébként a szigorú nyelvi analízis szerint sem teljesen pontos kifejezés, hiszen zongorázni tanítunk valakit és nem a zongorát tanítjuk... Komolyabbra fordítva a szót: maga a megjelölés – szemléletünk szerint – valóban nem teljesen fedi az igazságot. Gondoljuk meg, miről van szó a zongoraórák döntő részében? A zenéről, a zenemű üzenetéről, a kottakép háttéréről, szerzői szándékokról. Nos, ebben az esetben tehát nem a zongorázás tanítása az elsődleges, hanem a zenei gondolkodás tanítása, amely a zongorán válik hangzóvá (*Földes Andor*). Ez természetesen nem jelentheti kizárólagosan azt, hogy csak zenei-művészi megfontolás létezik, a technika meg majd valahogyan követi a zenei fejlődést. A hangszerhasználat technikai elemei minden egyes órán jelen vannak, csak adott esetben nem technikáról beszélünk, hanem gondolkodásmódról, zenéről. Nem különíthető el ugyanis a „zenei” a „technikai”-tól, hiszen ahogyan Neuhausnál és másoknál is olvashatjuk, a valóságban e két fontos terület nem különül el egymástól. Számos tapasztalat van arra vonatkozólag, hogy a technikainak látszó probléma nem is technikai eredetű, hanem a zenei gondolkodás hibájára vezethető vissza. Ilyenkor rendre a zenei gondolkodás átalakítása egyben meg is oldja a problémát. Tehát, mint látjuk, zenét tanítunk, amelyet zongorán adunk elő. Általában markáns tapasztalatok támasztják alá azt, hogy a didaktikai, módszertani értelemben kifogástalan tanítás, ha az eredeti zenei inspirációt nélkülözi, torzóhoz, zongorázó-gépekhez vezet, akik a kétségtelenül nélkülözhetetlen fizikai örömet ugyan megélik, de a háttérben marad a zenei élményszerzés szándéka és gyakorlata. Valójában olyan ez a jelenség, mint az idegen nyelv tanítása, amely kétségtelenül foglalkozik ugyan a kiejtéssel, nyelvtannal, de főként a gondolatok kifejtésének megoldásait keresi és tanítja, az idegen nyelvű gondolkodást kívánja lehetővé tenni.

A zongorista és a zongora, az élő és az élettelen egy egységet alkot. Ez fontos alapvetés, mert számos zongorista koncentrációja ujjai végéig terjed ki, s az már kevésbé fontos, hogy mi történik a zongorában a húrhoz felugró kalapács mozgásakor és a húr megszólaltatásakor. Pedig a lényeg ott van: minden, ami a háttérben történik, azért történik, hogy a lendülő kalapács a kívánt hangerőt, hangszínt produkálja, beleértve a hangindítás minőségét is, valamint a hang hosszára történő elképzelést is. Megfordítva mondhatjuk ki az igazságot: a szellem által elképzelt zenei minőség, esztétikai tartalom egy aktív (test) és egy passzív (zongora) szerkezet egy rendszerben történő együttműködésében valósul meg. Ha komolyan vesszük ezt a tételt, ezt figyelembe véve másként nyúlunk a hangszerhez, másként tervezzük meg a mozgásokat, másként fogjuk fel a hangképzést, a ritmust, dallamot és minden zenei paramétert. Figyeljünk fel tanáraink fontos kérésére: „tekintsd a billentyűket ujjaid folytatásának!” Természetesen nem ördögös dolog ez, ha kisgyermek kortól ilyen szemlélettel zajlik a zongoratanulás. Talán kevésbé művészi a megfogalmazás, de a zongorázás esetében is úgy működik idegrendszerünk, mint más eszközhasználat során. Ki ne tudna példát mondani arra, hogy valamely eszköz, vagy éppen jármű használatában a gyakorlás során az adott eszköz testünknek szinte részévé, meghosszabbításává válik. Ebből az is következik, hogy a felfedezés, mely szerint mozgásaink és indulati, hangulati állapotaink között igen szoros összefüggés figyelhető meg, konkrét módon hasznosul, amennyiben egységes rendszerben gondolkozunk. Ezért is döntő fontosságú ismeret, amelyet szintén Neuhausnál olvashatunk, mely szerint minden zongoristára két technikai értelemben vett szabály vonatkozik: egyensúly a hangszerrel és önmagunkkal, valamint jól képzett ujjak. Teőke Marianne didaktika jegyzetében szerepel a mondat: „*Mi a zongorázás? Hangszeren végzett mozgás, amelyet szellemi mozgás előz meg és idéz elő*”. Természetesen a tanítás – e megállapításra építve – éppen e szellemi mozgás fejlesztésére irányul, hogy azután képessé váljanak tanítványaink ezt a „szellemi mozgást” gyönyörűséges zenévé alakítani a zongorán. A legszebb célkitűzés azonban mégis az, hogy mindezekon átjutva a zongorista a pódiumon már spontán élményt adjon közönségének. Ezt akár a zongoratanítás céljaként is definiálhatnánk, hiszen éppen az a legszebb a folyamatban, hogy a gyakorlás során tudatos munkával létrehozott eredmény ösztönös zenei élményként hasson.

Nyomban felvetődik a további kérdés: meddig terjed a zongoratanár hatalma? Vajon, mindenható-e a zongoratanítás? Erre határozott nemmel kell válaszolnunk. Való igaz az, hogy a kalapácszongora megjelenése óta a zongoratanítás gyakorlatában hihetetlen mennyiségű tapasztalat gyülemlett fel mind a hazai, mind a nemzetközi gyakorlatban, ami sokakat arra a következtetésre juttat, hogy talán minden a tanártól függ, tevékenysége rendkívüli módon meghatározza a tanítvány egész hozzáállását, fejlődését, eredményeit. Ennek ellenére nem szabad elfelejteni, hogy csak azt tudja megtanítani a zongoratanár, ami tanítható. Képes ugyan a tehetség egyes elemeinek fejlesztésére is, de a hajlam, adottság, az egyéni intuíció, a megérzések és a művészi megnyilvánulások, a személyiség intim, spontán világába kevés beleszólása van. A tapasztalatok azt mutatják, hogy ez utóbbi szférára is lehet ugyan némi hatást gyakorolni, amennyiben a személyiségfejlődéshez biztosítjuk a megfelelő hatásokat, de a tanításnak jelentős korlátja a tanítvány mentalitása, amely olyan alkati adottság, amelyhez a tanárnak inkább alkalmazkodnia kell, semmint annak megváltoztatására törekedni. Ha a zongoratanár érzékeny az életkori sajátosságok változásaira, akkor hozzáértőbben tud e folyamatban részt venni.

A zongoratanítás hagyományosan az erre a célra létrehozott zene-, illetve művészeti iskolákban történik, de mégsem az iskola a meghatározó, hanem a személy, aki felelősen vállalja az irányítást a tanítás folyamán. Az iskolarendszer hazai, háromszintű tagolódása hajlamossá tesz bennünket arra, hogy a tanítványaink fejlődését arra az időszakra képzeljük csak el, amely időtartamban az adott iskolába jár. Így adódhat sokszor az, hogy a zeneiskolai tanár a felvételi vizsgáig gondolkozik, a szakközépiskolai tanár csak a felsőfokú felvételi vizsgáig. Sajnos, az iskolarendszer maga is generálja a szintenkénti gondolkodásmódot, hiszen az egyik iskolatípusból a másikba felvételi vizsgával juthat be a tanítvány. Ezért aztán az esetek nagy százalékában komoly töréspontok ezek az alkalmak, amelyek többnyire tanárváltással járnak, járhatnak. Az új tanárral való együttműködés kialakulása idővesztést is okoz a fejlődésben. Attól fogva, hogy felfedezzük a gyermek tehetségét valamikor az iskolába járást megelőzően vagy már az iskolában, a zongoratanárnak már az első pillanatban úgy kell megalapozni a zongoratanulást, hogy abból kellő tehetség, motiváció és fejlődés révén akár hivatás is lehessék, miközben tudjuk, hogy a zeneiskola még nem feltétlenül koncentrálna a pályára állításra. Ezért a zeneis-

kolai tanárnak pontosan ismernie kell a felnőtté válás folyamatában min-
dazokat a majdani kritériumokat, amelyeknek teljesítésére ő kezdi el ta-
nítani a tanítványt. Ő tehát az út elején van, az ő meghatározó szerepe,
annak minősége hosszú évek múlva is hatással van a tanítványra. Rend-
szerszemléletre van tehát szükség: a zongoratanítást egységes fejlesztő
munkának kell tekinteni. A zenei tehetségfejlődés, az időarányosan kiala-
kítandó készségek, képességek nincsenek tekintettel az iskolatípusra. Az
egyéni lehetőségek és az életkor, azaz a személyiségfejlődés befolyásolja
legfőként az eredményes tanítás lehetőségét. Vannak készségek, ame-
lyeknek bizonyos életkorra ki kell fejlődniük, vagy ha lekéssük e pillana-
tot, akkor idősebb életkorban sokkal nehezebben fejleszthetők ki és nem
olyan minőségben, mint azt korábban lehetett volna várni (ilyen például a
gyorsasági készség).

Ha úgy tekintünk a zenei tehetségre, mint a hajlam, az adottságok, kész-
ségek és képességek minőségi együttesére, a muzikalitás és más szemé-
lyiségjegyek együttes megnyilvánulására, akkor belátható, hogy az emlí-
tett komponensek egyenként is fejleszthetők. A felsoroltak a valóságban
folyamatos kölcsönhatásban vannak, ezért mondhatjuk, hogy tehát a te-
hetség egésze fejleszthető. Ebben az értelemben a zongoratanár nemcsak
tanít, hanem – személyiségfejlesztő hatásával – nevel is. Olyan úton ve-
zeti tanítványát, amely biztosítani hivatott a személyes lehetőségek adta
fejlődést. Egy mondatban összefoglalva mindez egyszerűnek hangzik de
konpcionális szempontból már jóval sokrétűbb a folyamat.

Mindenekelőtt elkerülhetetlen annak megállapítása, hogy a tehetség-
fejlődés nem egyenletes. Sem időben, sem az egyes komponensek tekin-
tetében nem az. Számtalan példa bizonyítja azt, hogy a tehetséges, sőt
olykor kiemelkedő képességű tanítvány néhány év elteltével minden hoz-
záértő tanítás ellenére elszürkül, motivációja megszűnik, megtorpan,
esetleg el is hagyja a zongoratanulást. Az ellenkezőjére is bőven van ta-
pasztalat. A kezdetben nehezebben induló tanítvány az átélt élmények
hatására (nem feltétlenül csak a zenei élményekre gondolhatunk) megló-
dul, kinyílik és érdeklődővé válik, megérzi a gyarapodás örömét és a zene
bensőséges szépségét. Ezért hát nagyon óvatosan kell bánnia a zongorata-
nárnak a fejlődés megítélésével. Nem a hétköznapi események, hanem a
tendenciák tájékoztatnak bennünket tanítványunk állapotáról, s így a
szükséges teendőkről.

Az előző gondolat felerősíti annak fontosságát, hogy megemlítsük: a zongoratanítás ugyanolyan céltudatos fejlesztő folyamat, mint bármely más, képességfejlesztő munka, így annak nemcsak spontán, napi teendőit kell jól meghatározni a zongoratanárnak, hanem a fejlesztő munka stratégiáját is. Új tanítványunk első megnyilvánulásai jó alapot adnak arra, hogy olyan kezdőpontot találjunk, amelyre szerves építkezést alapozhatunk. A „szerves” kifejezés azért különösen fontos, mert minden képességfejlesztés alapja, hogy az úton semmilyen mozzanat nem hiányozhat, mert csak idő kérdése, hogy mikor omlik össze az építmény a hiányzó téglák miatt, s ez a tanítvány egész életét tönkretelheti.

A stratégia másik fontos eleme annak az időtartamnak az ismerete, megtervezése, amely ideig tanítványunkkal együttműködhetünk, valamint az is, hogy az átlagos fejlődési ütem egyes szakaszaiban milyen minőségi elvárásokat fogalmazunk meg vele szemben. Mindezt jelentősen befolyásolja az a képzettségi szint, ahonnan indultunk és az a tehetség szint, ahonnan a fejlesztést megkezdjük. E stratégia elgondolásának döntő mozzanatai: a célkitűzés, hogy ti. a zenei pályára történő felkészítést kezdjük-e meg (vagy folytatjuk középfokon), vagy mindössze a zene és a hangszer megismertetésével akarunk hozzájárulni tanítványunk érzelmi neveléséhez, a zene megszerettetéséhez. Ha elhatározásra jutottunk e fő kérdésben, akkor kell végiggondolni az időarányos fejlesztés egyes sarokpontjait (jó kiinduló pont lehet az átlagos fejlődést leíró iskolai tanterv), majd pedig ezt a tanítványunk számára kell testre szabni. Így természetesen lehet az átlagosnál sokkal gyorsabb fejlődést is tervezni, megvalósítani, de lehet olyan helyzet, amikor nem a gyorsaság és időarányosság fontos, hanem az elmélyült, kissé időigényesebb műhelymunka. A minőség azonban bármilyen helyzetben döntő és meghatározó. Éppen ezért egy kezdő év megisméltése a zeneiskolában semmiképpen sem a bukás szinonimája, hanem a gondos és megbízható alapozás érdekében szükségessé váló cselekvés. Ennek eredményeként gyakran éppen az ilyen gyermekek fejlődése lódul meg az átlagosnál jobban.

A stratégiai gondolkodás nemcsak a fent jelzett folyamatokra vonatkozik, hanem arra is, hogy hogyan képeződik le mindez a mindennapokba. Legalább kétféle gondolkodással lehet találkozni a zongorapedagógiai gyakorlatban. Az egyik, hogy minden tanítványnak lényegében ugyanazt a repertoárt állítja össze a tanára, amikor megkezdik a munkát, így a tanítás a darabok megtanítására koncentrálnak. A másik, hogy a gazdag zongo-

rairodalomban keressünk személyre szabott repertoárt, amely jobban illeszkedik tanítványunk egyéniségéhez, amely motiválja őt.

Az első gondolkodásmód alapja az a felismerés, hogy bizonyos képességek kialakítását bizonyos, meghatározott darabokon kiválóan meg lehet valósítani, ebből következően mindenkinek meg kell tanulnia az adott darabokat, vagy repertoárt. Nos, ezzel a koncepcióval több baj is van. Az egyik, hogy a tanítvány személyiség- és tehetségalkata nem biztos, hogy jól társítható egy meghatározott darabhoz, van akinek üdvöztető, de van, akinek ugyanaz a darab a legkeservesebb munkát jelenti úgy, hogy közben mégsem éri el tanítási célját. Ráadásul erősen vissza is vetheti a motivációt. A másik baj, hogy a tanítványok megunt és a többi tanítvány által is „megrágott” darabokat kénytelenek megtanulni, amelyeket már nagyon nehéz motiváltan gyakorolni, de eleve elfogadtatni is. Ez a szemlélet olykor persze hoz eredményt, ami tagadhatatlan, de sokkal szerencsésebb a másik szemléletre építeni, amely egyedisége, testreszabottsága miatt hatékonyabbnak bizonyul.

Abból kell kiindulnunk, hogy a fejlesztő folyamat a zenei gondolkodás, a halláskészségek tanításán keresztül számos részképességet, rész tulajdonságot, mozgásképességi elemet jelent. Amikor tanítványunkkal először találkozunk a képzés bármely fokán, akkor az esetek döntő hányadában azt tapasztaljuk, hogy bizonyos készségek, képességek magasabban fejlettek, míg mások szerényebbek, sőt azok fejlettségi mértéke egymáshoz képest is különbözik. Csak egy tipikus példa: a virtuozításra hajlamos tanítványok abban látnak fantáziát, hogy idegrendszerüket a legbiztonságosabb gyors zongorázásra trenírozzák, elámuljon tőlük a világ, így kikönyörgik tanáruktól mindazokat a darabokat, amelyek a virtuóz képességet növelik. Ugyanakkor a fejlesztésben lemaradnak azon képességekkel, amelyek a hallás érzékenyebb területeit érintik, nem találnak fantáziát a lassú, éneklő darabokban, hangszín-, dinamikai hallásuk sokszor fejletlenebb stb. Nehéz ilyenkor a tanárnak megállni, hogy tanítványának ne azokat a képességeit villogtassa, amelyekben a legerősebb, hiszen ki ne lenne büszke ördögösen ügyes tanítványára, akit a világ is a tenyerén hord? Ekkor tesszük a legnagyobb kárt növendékünkben. Nemcsak más képességeinek fejletlensége miatt, hanem kialakuló értékrendjének és önértékelésének torzulása miatt is. A zenei nyelv, ahogyan a beszélt nyelv is, igen gazdag tartalmi kifejezésre ad lehetőséget, így azt kell lehetővé tennünk, hogy minél gazdagabb repertoár álljon rendelkezésre a kiegyen-

lített képességfejlesztésre. Azaz, miután felmértük tanítványaink szükségleteit, úgy válogassuk össze a repertoárt, hogy megtanulása révén éppen az egyenletes képesség-együttes fejlődjön vagy alakuljon ki. Még mielőtt valaki túlon túl mechanikusnak tartaná e gondolatot, gyorsan megjegyezzük, hogy olyan áldásos helyzetben, hogy minden képesség egyformán fejlett, talán soha nincs senki. Megkockáztatjuk, hogy még a „nagyoknak” sem mondható minden képessége kifogástalannak. A kiegyenlítetttségre törekvés viszont folyamatos tanári elvárás. A tanulandó darabok megkedveltetése a megtanulásukat jelentősen segíti, ezért érdemes akár közösen válogatni a lehetséges darabok közül. Belátható e koncepció létjogosultsága, ha figyelembe vesszük, hogy a fejlődés során egyre összetettebb feladatokat tartalmazó darabokat tanítunk, tanulnak növendékeink. Ezek a darabok egyre nagyobb mértékben igénylik az egyenletes készségállapotot, másképpen nem játszhatók el megfelelő színvonalon, nem jeleníthető meg művészi tartalmuk sértetlenül.

Amint azt korábban már érintettük, a zongoratanítás igen komplex feladat (*Máthé Klára*). Sokszor felmerül a kérdés, hogy jó tanár-e a művész, jó művész-e a tanár. Kell-e mindkét oldalnak egy személyben jelen lenni? Úgy tűnik, hogy ennek megválaszolása nem egyszerű. Tények bizonyítják, hogy számos világhírű művész tudatosan nem is vállal tanítást, (Szvjatoszlav Richter sem tette), mert a művészi életmódtól, felfogástól, attitűdtől jelentősen különbözik a tanítás feladata és világa. A fordítottjára is találunk sok példát: a hatékony, a nemzedékeket nagy hozzáértéssel felnevelő zongoratanár a pódiumon esetleg csak szerényebben nyilvánul meg. Arra azért szintén van sok jó példa, hogy nagy művészek szívesen kalandoznak a tanítás világában egy-egy mesterkurzus erejéig, de a több tanítvány sorsát folyamatosan irányító tanár permanens feladatát a maguk számára béklyónak érzik, az előadóművészetben sokkal több fantáziát látnak. E két típus felvázolásával nem tagadtuk azt, hogy a hazai zongoratanítás történetében is fellelhetők azok a nagyságok, akik mind a pódiumon, mind a teremben a tanítványukkal maradandót és magasrendűt alkottak. Lehet, hogy megint Liszt Ferencre kell utalnunk?... A tanári attitűd és az előadóművészi attitűd különbsége azonban nem igazolhat senkit abban, ha saját koncert-megnyilvánulásait a minimálisra csökkenti, hiszen semmi nem hitelesíti a tanárt jobban, mint az a tény, hogy időről-időre maga is felmegy a pódiumra és szerepel, élményt ad, művészi módon igazolja mindazt, amit a tanteremben a tanítványainak is elmond és el is vár

tőlük. Ugyanis nincs tanár előadó képesség nélkül, hiszen óráról-órára bemutatunk a hangszeren, hangulatokat, érzelmeket ábrázolunk, zenei formákat, hangzasmintákat produkálunk, egy-egy technikai elemnek olykor a prototípusát mutatjuk meg tanítványunknak.

Senki ne vegye szerénytelenségnek, ha kijelentjük: minden fenti gondolatsorból kiderült a zongoratanár fontossága, centrális szerepe. Ez is, és a mindennapi gyakorlat is igazolja, hogy főként a zongoratanár miatt mennek a tanítványok egy iskolába, oda, ahol ő dolgozik, hiszen személyesen tőle várják a fejlődést. Egykor a „zenemester” olyan, zenéhez értő ember volt, aki fertőzött a zenével és pusztán személyiségével is kiváltotta a kisebbek-nagyobbak érdeklődését a zene, a zongorázás iránt. Szükséges tehát a zongoratanárra irányítanunk figyelmünket. Látnunk kell őt, hogy mitől más ő, mint az átlagember.

A zongoratanítás iskolarendszere Magyarországon

Mielőtt bárki arra számítana, hogy az alábbi fejezetben egy komplett oktatáskutatás-történeti tanulmányt olvashat, itt és most csak arra szorítkozhatunk, hogy áttekintsük a jelenleg Magyarországon létező iskolarendszert, amely a zongoratanulást lehetővé teszi és röviden ismertessük a rendszer egyes elemeinek funkcióját, tantervi követelményrendszerét. (Fontos tudni, hogy ez az iskolarendszer hosszú evolúció eredménye.)

3.1. Az intézményrendszer

3.1.1. Az alapfokú zongoratanítás

Kicsi gyermekeink korán megnyilvánuló zenei tehetsége sok szülőt arra inspirál, hogy megmutassa azt valamely hozzáértő, zenével foglalkozó embernek, aki, ha felelős személyiség, akkor a zeneiskolát vagy az alapfokú művészetoktatási intézményt fogja javasolni. Ez az az iskolatípus, amely a zeneoktatás kapuja, amely megismerteti a gyermekeket a zenei írás-olvasás alapelemeivel, a választott hangszer megszólaltatásának módjával, majd a zenei és hangszeres tudás bővítése révén számos olyan zenei képességet alakít ki, amely képességek még akkor is fontosak a személyiség fejlődésben, ha nem választja hivatásául a gyermek a zenét. Ennek az iskolának ugyanis két funkciója van:

- a zene révén érzelmi, esztétikai nevelést adni,
- a kiemelkedő tehetségű és képességű gyermekeket a zenei pálya felé irányítani.

Az utóbbi esetben a heti két, félórás zongoraóra helyett a gyermek háromnegyed órás órákat kaphat, így több lehetőség adódik az elmélyült munkára. Az alapfokú zenei oktatás – ahogyan egy általános iskola a közismereti oldalon – megalapozza a zenei tudást, a választott hangszerjátékot, egyéni oktatási formájából eredően igen testreszabott módon, tekintettel az egyéni sajátosságokra.

A zeneiskolai hangszeres tanítás megkezdését zeneóvodai vagy zeneiskolai hangszeres előképző foglalkozások előzhetik meg, ahol a gyerme-

kek játékosan megismerkednek a zene általános törvényszerűségeivel, a ritmussal, a kottaolvasás, -írás alapjaival stb. A zeneiskolai tanárnak kivételes feladata, hogy ugyanúgy tudjon bánni az alsó tagozatos korú gyermekkel, mint a tanulmányait már serdülőként befejező, 14-15 éves kamasszal. Ez a helyzet komoly pedagógiai érzéket és képzettséget, kommunikációs intelligenciát és empátiát igényel, valamint azt, hogy a tanár egy, akár hosszú zenei pályát alapozzon meg munkájával. A zeneiskolai tanár tevékenysége ugyan a legtöbb esetben véget ér a zeneiskolai tanulmányok befejeztével, de nem befejezett, lezárt tevékenység. A zenei tehetség ugyanis nem tagolt iskolai rendszerek szerint fejlődik, hanem szervesen és permanens módon, optimális esetben nagyobb törés nélkül. A zeneiskolai tanterv és a zeneiskolai tanár ismeretei egyaránt lehetővé teszi a zenei pályára igyekvők számára azt, hogy zenei tanulmányaikat zeneművészeti szakközépiskolákban folytassák. Ennek azonban több fontos alapfeltétele van:

A repertoár kialakítása a képességfejlesztés aspektusából

A repertoár személyre szabottsága ellenére olyan összetételű darabválasztások szükségesek, amelyek a főbb zenei stílusok zenei nyelvezetének megismerését célozzák. Rendkívül fontos a kiegyensúlyozottság, azaz nem tanácsos valamely stílust elhanyagolni egy másik javára, pusztán azért, mert a tanítvány vagy a tanár előnyben részesíti, s ezért motiváltabb az adott stílus darabjainak tanításában vagy a megtanulásában. Ugyancsak szükséges a polifon gondolkodás intenzív fejlesztése, amely általában a háromszólamúság szintjén valósulhat meg, ha a tanítvány a zenei pályára törekszik. Az alapvető zenei és formai sajátosságok az egyes stílusok jellemző műfajaiban szintén követelményt jelentenek a felkészítésben. A zeneművek hangulati, érzelmi tartalmának ábrázolásában az alapvető zenei gesztusok elsajátítása szintén aktuális feladat. A biztonságos memorizálás, a zenei tanulás főbb módszereinek ismerete és napi gyakorlata semmiképpen nem kerülhető meg, hiszen a zenei tanulás képességeinek fejlődése általában az általános tanulási képességek fejlődésével szinkronizálható.

Technikai képességek kialakítása, hosszú távú fejlesztése

A zongoratechnika kialakítása az alapfokú zeneiskolában életre szóló tanítási feladat, hiszen számos, az egész zongorázást alapjaiban meghatá-

rozó mozgásreflex kiépítését jelenti. A technika, mint mindig, a kezdettől fogva a zenei tartalom megjelenítésének feltételrendszere a zongorán. Tanítványaink különbségei e területen látványosak. Különözhetnek testérzékelésükben, mozgásirányítási beidegzéseikben, gondolkodási sebességükben, reakcióidejükben, figyelemmegosztásukban, napi tréningjükben stb.

A zeneiskolai tanárnak nagyon nagy a felelőssége abban, hogy az általa kialakított technikai képességek „túléljék” a serdüléssel járó testméret-változást, és ne okozzanak túlterhelést éppen akkor, amikor a megnyúlt csontokat mozgató izmok egyébként is terhelés növekedést viselnek el. Ez a kritérium kulcsfontosságú, mert jelentősen hátráltathatja a tanítvány fejlődését később, vagy akár zsákutcába is vezethet, amely a választott cél, a zenei pálya választása tekintetében végzetes is lehet. A szakközépiskolai tanár gyakran kényszerül az ún. áttanítás (a napi zsargonban átállításnak is mondják) műveletére, amely technikai értelemben sokszor alapvető átalakítást jelent, alkalmazkodást a serdülő testi adottságaihoz. Itt van nagy jelentősége annak, hogy a zeneiskolában létrehozott technikai bázisnak akkor is működnie kell, amikor a testméretek megváltoznak, az izomzat és a csontok korábbi anatómiai harmóniája megváltozik.

A szakközépiskolai követelményrendszer és tanterv ismerete

Az eredményes felvételi vizsga megalapozásának alapfeltétele a középfokú zongoraoktatás követelményrendszerének alapos ismerete, amely messze nem csak a tantervet jelenti, hanem azt a valós képesség-együttest, amelyre majd a szakközépiskolai tanár tud építeni. Alapvető stratégiai feladat tehát olyan felvételi repertoár kiválasztása, amely igényessége mellett lehetővé teszi a tanítvány pozitív tulajdonságainak megmutatását, hiszen a felvételi bizottságban ülő tanár főként erre kíváncsi, mert a további építkezésnek e tulajdonságok jelentik az alapját. Aranyszabály tehát, hogy olyan biztonságosan és fölényesen birtokolt darabokból álljon a műsor, amelyben ugyan megmutatkoznak a legfejlettebb képességek, de a kockázat magas fokát nem hordozzák magukban.

Jót teszünk-e azzal, ha tanítványunk felvételi műsorát folyamatosan együtt gyakoroljuk tanítványunkkal a felvételi vizsga előtt? Egyértelmű a válasz: így ártjuk neki a legtöbbet, hiszen semmilyen önálló munka nem lesz a felkészített műsorban, végülis „idomított” műsort játszik a felvételin, amellyel könnyen becsaphatja a felvételi bizottságot, s majd csak a

tanulmányok megkezdésekor fog kiderülni, hogy a kedvező felvételi benyomások mögött első sorban a tanár „gyakorlási szorgalma” húzódik meg. Az ilyen helyzetben előálló törést a tanítványok jelentős része komoly kudarcként éli meg, hiszen az új tanárnak nem a korábbi folyamat folytatása lesz a legfőbb feladata, hanem visszafelé kell dolgoznia, azaz valódi készségeket kell kialakítania tanítványában, amelyet a „kozmetikázó” felkészülés nem tett meg. Ilyenkor vissza kell térni egy könnyebb repertoárra. Ez a „könnyítés” az egyébként is kritikussá váló serdülőt kifejezetten megtépázza, mély önértékelési zavart is okozhat, komoly kudarccal. A pályára irányító szakközépiskolai tanulmányok rögtön válsággal kezdődnek, így időarányos lemaradás következik be, s mindez pszichés feszültségeket, lelki görcsöket eredményezhet.

A zeneiskolai oktatás nem feltétlenül fejeződik be a hatodik zeneiskolai év végén, hiszen a továbbtanulni szándékozók továbbképzőben folytathatják zongora tanulmányaikat ugyanott, ugyanannál a tanárnál. Így bizony előfordul, hogy a továbbképzőben tanuló diák a vele egyidős szakközépiskolai tanulónál olykor impulzívabb, felkészültebb zongoristának mutatkozik. Gyorsan jegyezzük meg, hogy a személyi feltételeknek ilyenkor mindent meghatározó szerepe van.

3.1.2. A középfokú zongoratanítás

A zeneművészeti szakközépiskola a hazai szakképzés iskolai rendszerétől abban különbözik, hogy az ott folytatott tanulmányok nem a munkaerő piaci elhelyezkedésre teszik alkalmassá a tanítványt, hanem arra, hogy tehetsége kiteljesedjen és alkalmassá váljon a felsőfokú zenei tanulmányokra. A szakközépiskolai évek munkája minden továbbit meghatároz az életben. Kik is járnak ebbe az iskolába? Az a korosztály, amely „problémásnak” mondatik, a pubertás sokféle tünetét és folyamatát megélt fiatal, aki már nem gyermek, de még nem is felnőtt. A tapasztalatok szerint életünk leghatékonyabb korszakát éljük meg a zene- és zongoratanulásban: még hat a gyermeki igyekezet, amely azonban egyre tudatosabb gondolkodással, céltudattal és fanatikus teherbírással társul, s így a hozzáértő irányítás mellett csodákat produkálhat a fejlődésben. A szakközépiskola a zeneiskolával szemben már elsősorban a zenei hivatásra készít fel mind pedagógiai, mind szakmai vonatkozásban. Ne higgyük, hogy csak a szakmáról van szó. Az egész személyiségalkat végleges fejlődési irányai

itt dőlnek el. Itt dől el a tanítvány viszonya a zeneművészethez, világlátása, kulturális szocializációja is erre a periódusra esik.

Mindazok a képességfejlesztési folyamatok, amelyek a zeneiskolát jellemezték, most tovább folytatódnak, szervesen tovább épülnek optimális esetben, csak az ösztönösség helyét lassan átveszi a tudatosság, az egyre több önálló munka, az önkontroll kialakulása, az önértékelés differenciálódása és gyakran az az elemi öröm, amely megnövekedett készségeink adta ügyességünkhöz kötődik. A szakközépiskolában tanulnak meg tanítványaink gyakorolni, tudatos fejlesztő munkát végezni, amennyiben ezt a központi feladatot a tanár komolyan veszi. Az is igaz, hogy ez a korszak a kudarcok révén egyesek világfájdalmának, szélsőséges önvádjának is korszaka, a túlzott kritikusság olykor bénító önkritikává nő, és ez béklyóba köti mind a diák, mind a tanár kezét. A pedagógia eszköztárában vannak erre való technikák, amelyek például nem a kudarcstalanságra törekvést, hanem a kudarcok elviselésére való képességet tanítják.

A zenei gondolkodást az egyre mélyebb részletesség, az analízis és a szintézis többszöri ismétlődése jellemzi a darabtanulás folyamán, a céltudatos munka eredményorientáltsága válik uralkodóvá. Minden zenei karakterre, hangzásra és zenei mondandóra vonatkozó ismeret folyamatosan bővül, az előadói képességek minősége megváltozik, a művészi személyiségjegyek lassan kialakulnak. Ne felejtjük el, ez az iskolatípus folytatja a zeneiskolában megkezdett folyamatot, de a fejlődés a szakközépiskola végén sem fejeződik be. Növekszik és nehezedik a repertoár, differenciálódik a zongoratechnika, s mire a tanulmányok végéhez ér tanítványunk, bizony már figyelemre méltó művészi teljesítményekre képes. Mondhatná valaki: ez egy szép és ideális kép, amellyel szemben sok negatív kivétel állítható a valóságban. Igen, ez valóban igaz, de ez a tény nem jelentheti azt, hogy igényeinket alábbadhatjuk, s alulképzett tanítványokat próbálhatunk begyömöszölni a zenei felsőoktatás intézményeibe. Ilyenkor már egy élet forog kockán, hiszen a hosszas zenei tanulmányok miatt tanítványaink sok tekintetben egy egyirányú utcában vannak, akik, ha elbuknak az úton, kevéssé találják meg azt az alternatívát, amelynek választásával talán már el is késtek...

A szakközépiskolai tanulmányok végén ugyancsak felvételi felkészítő munka vár tanárra és tanítványára. Nem kívánjuk megismételni: ugyanazok a szempontok érvényesek itt is, mint a zeneiskola végén. A kozmetikázás itt is tiltott cselekedet, a teljes tanéven át nyüzögött felvételi darabok

éppen akkorra veszítik el teljes inspirációjukat, amikor a legjobb képet kellene mutatnia tanítványunknak. Kulcskérdés az önálló munkavégzés képességének jól használható színvonala, a tudatosság fejlettsége, a zenemű művészi értelmének megfejtésére irányuló önálló képesség bizonyos szintje, a fejlett hangszeres képességek mellett a differenciált hallási képességek fejlettsége is döntő, hiszen a minőségi interpretáció alapja ebben rejlik.

3.1.3. A felsőfokú zongoratanítás

Tegyük fel, hogy tanítványunk eredményesen felvételizett valamelyik hazai zenei felsőoktatási intézménybe. Ez azt jelenti, hogy tehetségéről, képezhetőségéről tanúbizonyságot tett, meggyőzte az őt felvételiztető szakmai bizottságot. Mondhatnánk úgy: versenyképesnek bizonyult a tudása, amelynek alapján a vele szemben megfogalmazott elvárások is magasabb rendűek lesznek. Ha valaki előadóművészi vagy inkább tanári késztetéseket érez, zenei mondandója van a világról, amikor pályát választ, az elsősorban irányultság és elhivatottság kérdése, nem pedig értékkülönbség. Személyiségjegyeink már ekkor sok esetben világosan mutatják, hogy valakiből impulzív, érzékeny, színes és ihletett előadóművész lesz, vagy él-hal a tanítványokért, a tanításért és amit megtanult, mindenképpen szeretné az utána jövőknek átadni. Természetesen ezeket az attitűdöket is megtépezhatja az a helyzet, amely a szakközépiskolában érdemtelenül sztárolt tanítványt éri a felsőoktatásba történő belépéskor. Itt szembesül azzal, hogy vannak nála jobbak, itt érzi úgy, hogy becsapták, mert ő nem is annyira jó, mint azt korábbi tanárai állították, ugyanakkor itt érzi meg azt is, hogy itt már „vérré” mennek a dolgok: amit itt nem tanul meg, azt már tanárral, iskolában nem is fogja megtanulni. Tehát tétje van az új helyzetnek, hiszen új a tanára, aki már nem babusgatja őt, sokkal inkább önálló, szervezett munkát, minőséget és ennek megfelelő hozzáállást vár el. Partnernek tekinti őt, akivel már nem szükséges arról beszélni, hogy mi van a kottába írva, sokkal inkább egyfajta művészi alkotómunka zajlik, ahol a tanítvány az aktív és a tanár az, aki orientálja, aki nem dönt a tanítványa helyett, hanem elvárja a döntést tanítványától stb.

A zenei felsőoktatásban tanuló számára a versenypálya már nem a hazai zongorista társadalom, hanem a nemzetközi tér, amelyben százával élnek hasonló képességűek vagy jobbak, képzetebbek, tehetségesebbek. Ezért jelentenek alapvető megmérettetést a versenyek, fesztiválok, ahol

számos fontos paraméter kiderül, amelyek majd mind döntőek lesznek a munkaerő piacon, a hivatás gyakorlásában.

Ahogy a diplomás embertől elvárható, minőségi tényező az absztrakt gondolkodás magas szintje, úgy a zenén kívüli világban, mint a zenei munkában, a kreativitás színvonalában sem maradhat alul tanítványunk, és intellektusának kiforrottsága is fontos követelmény. A diplomával hangversenyezni, tanítani lehet, emberek százaihoz lehet közel vinni a zongoraművészetet, és átadni azt a zenekultúrát a következő generációnak, amelyet elődeink évszázadokon át gyarapítottak személyes tehetségükkel, erőfeszítéseikkel, áldozathozatalaikkal. A művész világlátás különleges és totális egyben, jelenléte a társadalomban különleges érték. Nos, ez tehát az, amire fel kell készülnie minden egyes hallgatónak, aki részt vesz a felsőoktatásban. Ez nem függ képzési struktúráktól és kreditrendszerektől: kizárólag a becsületes tehetségfejlesztő munkától, szorgalomtól és zenei alázattól. Meg attól a művészetbe, a zenébe vetett hittől, amely mindig nemesíteni akar és mindig boldogságot akar maga körül.

3.2. A tantervek világa

Nem létezik iskola pedagógiai program és tanterv nélkül. A tanterv a zenetanításban nem azonos a közismereti oktatásban kötelezően teljesítendő normarendszerrel és követelménnyel. A zenei tantervek sajátossága, hogy a konkrét, évekre lebontott kritériumok és teendők mellett mozgásteret is hagynak a tanárnak, akiről már többször megállapítottuk, hogy képesség- és tehetségfejlesztő munkája egyénre szabott, s ezért olykor a fejlődés nem azt az ütemet követi, mint a tantervben megfogalmazott fejlesztő munka. Olykor lassabb, olykor gyorsabb folyamat játszódik le tanítványainknál, mint amit a tantervi előírások mutatnak. A tantervek elrendő célokat, kompetenciákat tartalmaznak, egyben arra is javaslatot tesznek, hogy a tanulmányok mely évében milyen képességek kifejlesztése aktuális, hogyan alakuljon a zenei tanulás folyamata stb. A rugalmasan értelmezett, de mindig szem előtt tartott tanterv egy átlagos fejlődési ütemet biztosító segítség, amelytől szükség szerint eltérhetünk. Egy elv nagyon fontos: a fejlesztésben lépcsőfokokat nem lehet kihagyni, nem lehet légvárat építeni, mert egy adott pillanatban több esztendő munkája omolhat össze.

A tanterv mind az alapfokon, mind a középfokon tartalmazza az aktuális zenei és technikai feladatokat, azok egymásra épülésének logikus szerkezetét. Főként ez utóbbi szempont igen fontos. A tanterv megismerése nem hogy kötelező, de a tanárnak jól felfogott érdeke, hogy átlássa az adott iskolatípus oktatási koncepcióját, elhelyezkedését és szerepét a fejlesztési folyamatban.

A zenei felsőoktatásban már nem tantervként jelennek meg a követelmények, hanem olykor még egyes intézmények közötti különbségek is mutatkoznak az oktatási folyamat igény szintjében, kvantitatív és kvalitatív követelményrendszerében. Természetesen az egyetemi oktatók is tisztában vannak ezekkel, már csak a vizsgarepertoárok okán is, de itt is csupán fontos tájékoztatást és egy átlagos folyamatot jelentenek ezek a követelmények. A zeneakadémiák, egyetemek, főiskolák, karok és intézetek egymással állnak versenyben és ez kifejezetten meghatározza, hogy milyen képzési profillal tud versenyképesen jelen lenni az oktatási mezőnyben az adott intézmény. Többek között ez jelenti a felvételizők számára is a vonzerőt, hozzáátve, hogy olyan művész-tanár egyéniségeket vonultat fel az adott intézmény, ahol magas szinten lehet megtanulni a hivatást. Tehát ahogyan mondani szoktuk, a felvételiző hallgató a „lábával” szavaz...

A zongoratanár személyisége

A zongoratanár attól a pillanattól kezdve, hogy kapcsolatba került tanítványával, meghatározó szerepet játszik teljes személyiségével a tanítvány emberi, művészi, mesterségbeli fejlődésében, egész életútjában. A családtaggá átminősülő zeneiskolai zongoratanár, a cinkos barátságra kész szakiskolai zongoratanár és a már felnőtt, ifjú művész mesteri irányítását vállaló művésztárs, professzor egyaránt döntő szerepet játszanak abban, hogy az előadói készségek, a hangszerkezelés képességei normális fejlődésmeneten menjenek át és a fiatal tehetségnek a zene ne csak sok munkát, hanem örömet is jelentsen, a színpad a legtermészetesebb hely legyen számára. A tanár hitelességét a gyermekben már a pusztá szimpátia is létrehozhatja. Ismert jelenség az, amikor a gyermek a saját szüleiével is szembeszáll, ha a tanárának valamely állítását nem fogadják el otthon. A kisgyermek ragaszkodása még nem elsősorban a zongoratanárnak szól, esetleges félelme még nem elsősorban a nagytudású tanártól van, hanem a személyiség karakterétől. Célszerű sorra venni, melyek azok a tulajdonságok, amelyek a tanítvány és tanára/mestere kapcsolatát kedvezően alapozzák meg, egyben sikeres együttműködéshez vezetnek.

4.1. Tanítványaink szeretete

Közhelynek tűnik, de nem egyszerű közhelelyről beszélünk akkor, amikor tanítványainkhoz fűződő kapcsolatainkat a szeretetre alapozzuk. A tanár helyzete kötött abban a viszonyrendszerben, amelyben működik, viszont mégis ő az, aki az ismerkedés pillanatától szabályozni, befolyásolni képes a kapcsolatot. Valójában arra ítéltetett ő, hogy minden hozzá kerülő tanítványt szeretettel fogadjon. Ezt, bármilyen magától értetődő feladat, bizony, olykor nagyon nehéz teljesíteni, mert tagadhatatlan, hogy a karakterkülönbségek sokszor erősen akadályozhatják ebben. Általában véve mégiscsak vezérelvként kell elfogadnunk ezt a kritériumot, hiszen a két ember között szoros kapcsolatot kell létrehozni, amely mindkettőjük ré-

széről nyitottságot és bizalmat igényel. E bizalom alapja a szimpátián, a szereteten kívül a szavahihetőség, a felelősségtudat és az empátia képessége. Természetesen, minél ifjabb a tanítvány, annál meghatározóbb szerepe van a spontán megérzéseknek, az ösztönös gesztusoknak.

A tanítványok szeretetét ki kell érdemelnie a tanárnak, hiszen ő az, aki aktívan alakítja a kapcsolatot éppen a hosszú távú közös munka érdekében. Úgy kell tekintenie a tanítványra, mint egy olyan különleges lényre, páratlan értékre, aki ráadásul még zenei tehetséggel is megáldott. Ő egy család legdrágább kincse, akit bizalommal reánk bíztak. Ez az alapja annak, hogy elfogadjuk őt minden tulajdonságával együtt, majd a kapcsolat folyamán igyekezzünk a számára legjobb irányba terelni teljes személyiségének fejlődését, benne zenei tehetségének és mesterségbeli tudásának fejlesztését. Mielőtt még ifjú, tettvággyal megáldott kollégáim nagy erővel fognának hozzá a személyiségfejlesztő munkához, egy nagyon fontosat tudniuk kell: a személyiség fejlődése nem gyorsítható, de iránya jelentősen befolyásolható. Kulcsszó tehát a türelem...

4.2. A szakmai – művészi felkészültség

A tanár, bármely életkorban kezdi meg a munkát tanítványával, mindenképpen saját felkészültségével szerzi meg a jogosultságot arra, hogy tanítványának intellektusához hozzáférhessen, hogy életébe ily módon beleszólhasson. Sokrétű kritérium ez a tanárral szemben. E felkészültségnek számos összetevőjét a következőkben tekintjük át.

A **zongorával**, mint hangszerrel **kapcsolatos ismeretek** a legelemibbek közül valók. Minden, eszközt használó ember akkor tudja maga is jól használni és tanítványával is megismertetni a kérdéses „eszközt”, a hangszert, ha saját ismeretei széleskörűek és részletesek. Ebbe nemcsak az ismeretek köre, hanem a szükséges képességek megléte is beletartozik. A zongora felépítésének és konkrét használatának ismeretei döntőek a technikai és hangzási követelmények szempontjából. A tanárnak tudnia kell, hogy mire képes a hangszer, mint mechanikus gépezet, azaz, milyen módon lehet használni a felépítésből következően zenei, művészi élmény létrehozatalára. Ez a fizikai sajátosságok alapos ismeretét feltételezi, tehát azt, hogy a zongorát felépítő elemek milyen konkrét mozgást produkálnak, milyen anyagokat és miért használ fel a hangszerépítő stb. Nagyon fontos a hangszer alapvető karbantartási szükségleteinek ismerete és azok

átadása a tanítványnak. Ugyancsak nélkülözhetetlen ismeretek az egyenesen temperált hangolás rendszerének akusztikai törvényszerűségei, a különböző hangzási paraméterek létrehozatalának fizikai lehetőségei és még sok más, apró működési részlet, amely majd a kifejezés, az ehhez szükséges zongoratechnika kialakításának lesz tanári alapismerete és bázisa.

A fentiekkel egyidejűleg pontos ismeretek szükségesek a zongora kialakulásáról, történetéről, szerkezeti sajátosságainak fejlődéséről, a fejlődést indukáló okokról. Ez nem pusztán hangszertörténeti ismereteket jelent, mert a hangszerek fejlődése mindig használatukhoz kötött, a használatból származó igények ösztökélték a készítőiket arra, hogy tökéletesítsék hangszerüket. A tökéletesített hangszer azonban magasabb rendű használatot biztosított, ezért a zenei igények is megváltoztak. A történeti ismereteknek tehát komplex folyamatlemezéseket kell tartalmaznia. A régebbi stílusokban született zeneművek értelmezésekor, az ezzel kapcsolatos szemlélet kialakításakor ezek az ismeretek nélkülözhetetlenek.

A zongora és a pianínó, valamint az oly elterjedt elektronikus zongorák ismerete a modern kor gyermekeinek tanításában nélkülözhetetlen. Az eltérő szerkezetek eltérő használatáról, eltérő képességeiről a tanárnak pontos ismeretei és tapasztalatai kell, hogy legyenek, hiszen a hangszerek használatának technikai bázisa nem teljesen azonos érzetekre épül, ezért a tanításban is differenciált módon kell nyúlnunk e hangszerekhez.

A szakmai felkészültség további elemei közül kiemelendő a **zongorairodalom** és az **egyes stíluskorszakok átfogó és konkrét darabokban megjelenő ismerete**. Ez nemcsak a szorosan vett zongoraművekre vonatkozik, hanem a zeneirodalom teljes egészére, amely széles kitekintést ad számára. A zongorairodalom repertoárjának ismerete ezért elengedhetetlen, amit az egyes korszakok kultúrtörténeti, társadalmi ismereteinek birtoklása egészíti ki. A zenemű művészi értelmének megfogalmazásában a tanár mindenkor partner – az életkoroknak megfelelő közreműködéssel –, ezért az adott korszak korszemléletét, az emberek más művészetekben és a tudományban alkotott értékeit legalábbis tendenciáiban és kiemelkedő alkotásaiban ismernie kell. A zongorairodalom ismerete nem pusztán a műfaji ismeretekre és a műismeretre terjed ki, hanem az adott korszak zeneszerzőinek ismeretére is. Ez azt jelenti, hogy a szerzők életrajzi eseményein túl az embert, a mentalitást is ismerni kell, hiszen a művek mondanóját ez az elem jelentősen befolyásolja. Igen speciális ismeret az

egyek korok történelmi eseményei kapcsán kialakuló társadalmi atmoszféra ismerete, hiszen minden szerző saját társadalmi közegében élve hozza létre műveit.

A zenei interpretációhoz szükséges ismeretek között kiemelkedő fontosságú a **muzikalitással kapcsolatos ismeretek** részletes és pontos megéléte, saját kiművelt képességeinek jelenléte. Ez azt jelenti, hogy a zongoratanuláshoz szükséges más zenei tulajdonságokról is kialakult képpel kell rendelkezni: tudni kell például, hogy a hangzásigény fejlesztésekor milyen hallási készségekre van szükség, a zenei idő, a ritmusérzék fejlesztése milyen teendőkkel jár. Az ehhez járuló dallami, harmóniai, formai, a polifón szerkesztési ismeretek szintén elengedhetetlenek.

Kulcsmozzanat, hogy a tanár el tudja dönteni, melyek azok a darabok vagy típusú képviselő művek, amelyek révén a tanítvány egyenes készségfejlesztése lehetővé válik (lásd korábban). Ezért a zongorairodalom áttekintését ilyen szemüvegen át kell elvégeznie, hiszen a darabválasztáskor nem a mű megtanítása az elsődleges cél, hanem a megtanult darab által számos készségterület fejlesztése.

Az interpretáció szerves részét képezik azok a jelzések, kifejezések, az előadás hangzási minőségére utaló szerzői utasítások, amelyek zenei műszavakban és grafikai jelzésekben testesülnek meg. Ez az igény felveti a zongoratanár **szaknyelvi ismereteinek** szükségességét is, amely döntően az olasz műszó használatra koncentrálódik, de a német, francia, orosz zenei kifejezések és természetesen az angol nyelv ismerete is nélkülözhetetlen, valamint az előadást, a hangzást meghatározó kottagrafikai jelek is ide tartoznak.

A tanár szakmai felkészültsége **saját maga hangszeres tudását** is jelenti. Ez az a kérdés, amit differenciáltan kell értelmezni és kezelni. A megállapítás általában igaz és követendő, de közelebbről már árnyaltabban kell fogalmaznunk. A szakmai ismeretek és minőség szempontjából tekintve valóban az az optimálisan felkészült tanár, mester, aki hangszeres képességeivel, hazai és nemzetközi előadói, tanítási gyakorlatával, folyamatos koncerttevékenységével elismerésre méltó, kiemelkedő teljesítményt nyújt. A legnagyobb szakmai hitelességet erre lehet felépíteni. Gyorsan hozzátesszük: a magasabb szinten álló tanítványok oktatásában főként. A kisgyermekkel foglalkozó zongoratanárnak nem feltétlenül kell ilyen értelemben eleget tennie a szigorú, nemzetközi szakmai-művészi feltételeknek, elég, ha mindazt az anyagot, amelyet tanít, a gyermek szá-

mára mintaként és jó ízléssel, követendő példaként tudja interpretálni. Hangversenyeken fellépnie neki is azért fontos, hogy tanítványa számára magától értetődővé tegye: a zenét valóban a pódiumra szánták, más emberek gyönyörködtetésére, élményszerzésre. Ezt személyes példájával tudja a leghitelesebbé tenni.

A tanár szakmai felkészültségéhez tartozik továbbá annak a **korosztálynak** a szakmai **képzési szükséglete**, amelybe tanítványunk tartozik, annak az iskolának a képzési szerepe, feladata, amelyben tanul ifjú növendékünk. Ez különösen a zeneiskolai szintnél fontos, ugyanis a zeneiskola még nem feltétlenül a professzionális zenészneveléssel foglalkozik, sokkal inkább a széleskörű zenei ismeretek oktatásával segíti az általános műveltség kialakítását a gyermekeknél, miközben muzikalitásuk valamilyen szintjén kreatív módon ad tapasztalatokat s közben számos készség fejlődésének lehetőségét. Nem odázható el a kijelentés: a zenepedagógiai ismeretek tudatos használata a zongoratanár eredményességét nagyban befolyásolja. Bármennyire is evidens a fenti gondolat, olykor hajlamosak vagyunk hirtelen ösztöneink szerint cselekedni, mert a gyors helyzetmegoldás szükséglete nem engedi meg a tudatos és alapos meggondolást. Ilyenkor mondjuk, hogy pedagógiai rátermettség nélkül nincs jó zongoratanár...

A zenetudományi kutatások, ha nem is a zenetudomány magas szintjén, de a mindennapi oktatási konklúziók szintjén feltétlenül fontos részét képezik a tanár szakmai felkészültségének. A kortárs zeneszerzés szemléletének sokszínűségét, a zongorairodalom legújabb alkotásait kiemelten ismernünk kell, e nélkül ugyanis csak a múltat ismétlő tényezővé válnánk. A zongorával, a zongorázással és általában a zenei megfogalmazással, előadásmódokkal kapcsolatos tudományos kutatások jelentősen hozzájárulnak ahhoz, hogy a tanított zeneművekkel kapcsolatos szemléletet korszerűen alakítsuk, tanítványunkban egy folyamatos rugalmasságot alakítsunk ki: nincsenek dogmák, de vannak lényegükben állandó, megjelenésükben azonban változó ismeretek, amelyeket tanítványunknak meg kell tanulni.

Az emberi test ismerete, különösen a zongorázásban közvetlenül résztvevő testrészek felépítésének és azok működésének ismerete meghatározó a zongoratanár eredményes tevékenységét illetően. Nem feltétlenül orvosi precizitással, de mindenképpen funkcionális anatómiai megközelítéssel kell tudnia a tanárnak azt, hogy az élő szervezet milyen le-

hetőségeket ad a hangszer optimális használatához. A hangszerjáték tanulása folyamán adódó feladatok sokszor vetnek fel olyan technikai nehézségeket, amelyeket a gondolkodás átalakítása sem old meg, tehát valódi technikai problémaként kell kezelnünk. Ilyenkor anatómiai és mozgásirányítási ismereteinkhez folyamodunk és ezek alapján próbálkozunk a javítással. (Tisztán technikai eredetű problémák lehetnek például a kézzelkelti sajátosságokból eredő nehézségek.) Talán nem szükséges részletebben említeni azt, hogy tanítványaink egészségmegőrzése szempontjából mekkora fontossággal bírnak pontos anatómiai ismereteink, hiszen testi panaszaikat elsőként a tanár tudja meg, (olykor ő okozza, vagy legalábbis nem kontrollálja), a terápiára elsőként ő tesz javaslatot a gyakorlás módját illetően, és csak komolyabb esetben történik orvosi beavatkozás. A preventív egészség megőrzési stratégia minden hangszer tanító tanárnak feladata és mindennapi gyakorlata. Kiváló hazai lehetőség erre a Kovács Géza nevével fémjelzett módszer, amit egyre gyakrabban alkalmaznak a zongoratanárok képzése során.

A zongoratanár orvosi tájékozottságának ki kell terjednie olyan betegségekre is, amelyeknek a játszóapparátust is nagyban érintő tünetei vannak. Ilyen tünetek lehetnek azok az izomfájdalmak, gyulladások, amelyek nem a túlterhelt apparátus reakciói, hanem más betegségek, mint például gennygócok az emberi szervezetben, amelyek izomgyulladásokat, inhvüvelygyulladást okozhatnak (pl. rossz fogak és mandula betegségek).

Az élettelen és élő mechanizmusok összekapcsolása egy rendszerré, ahogyan már korábban is kifejtettük, kulcsfontosságú feladata a zongoratanárnak. A hosszú fejlődés folyamán létrejött hangszer mechanika és az emberi test összekapcsolódása mindent eldöntő mozzanat. Vázlatosan leírva: az eljátszott zenemű hangzási minősége attól függ, hogy a szellem által létrehozott esztétikai minőség a mozgások révén hogyan válik valódi zenei élménnyé. A tanárnak tehát tevékenysége során kontrollálni kell a teljes folyamatot, annak minden elemét. Így válik képessé arra, hogy a leírt folyamatot a legkedvezőbbben befolyásolja, egyben az ehhez fűződő képességeket, készségeket kialakítsa, fejlessze.

4.3. Az improvizáció sajátos jelensége

A zenei alkotás természetéből adódik az, hogy az előadó a mű újrateremtésével egyben a teljes konstrukció újraépítésére is vállalkozik. Ezt a

feladatot a kicsi gyermek még elemi szinten produkálja zenei tanulmányai kezdetén, majd a módszeres fejlesztő munka, a zeneművek fokozatosan egyre bonyolultabbá váló szerkezeti sajátosságainak hatására magasabb szintű megvalósítások következnek. A zenei szerkezetre egyfajta rálátással kell tekinteni akkor, amikor analitikus megközelítések után létrehozuk, felépítjük. Ki kell alakítani a tanárnak azt a képességet tanítványában, hogy a rész és az egész viszonyát jól lássa, értelmezni és újraalkotni tudja azt.

A szerkezeti sajátosságok mögött a zeneszerzői gyakorlatban tudatos elme működik, de tetten érhető a puszta egészséges arányérzet hatása alatt megkomponált zeneművek is, amelyeknek olykor zseniális formai rendszeréről talán a szerző sem gondolkozott el különösképpen (pl. az aranymetszés jelensége). Az előadónak ugyanakkor mindig tudatos és kutató elmével kell felfedeznie (kisgyermekkorban és még sokáig a tanár segítségével) a forma, a szerkezet sajátosságait, hogy ne csak lelki empátiával, hanem tudatos építő munkával újjólag életre kelthesse a leírtakat.

Amikor ezzel kapcsolatba hozzuk az improvizációt, akkor valójában azt tesszük, hogy elismerjük az improvizációs készség konstruktív vonatkozásait, nagy hasznát. A gyakorlatban az improvizációs készség megléte a zenemű előadójának jelentősen megkönnyíti a megfogalmazást szerkezeti vonatkozásokban is. Aki maga is konstruál különféle szerkezetű zenéket, aki maga is tisztában van a zene anatómiájával és annak változtathatóságával, variációs lehetőségeivel, természetes és tudatos arányaival, az sokkal magasabb szintet ér el általában ezen a téren. Az ilyen módon birtokolt zongoramű eljátszására jellemző, hogy biztonságfoka nagyobb az átlagosnál. Ez még akkor is igaz, ha egy véletlenül rosszul sikerült mozdulat miatt hiba csúszik az előadásba: az improvizációs- és fejlett konstrukciós képességekkel megáldott muzsikusz ilyenkor szemrebbenés és pánik nélkül túljut a problémán.

A művészi mondandó megfogalmazása formai elemek értelmezését is jelenti, egymás közötti viszonyaik ábrázolásával is együtt jár. Éppen ezért, a fogalmazás szükséges és lehetséges szabadságát az említett két tulajdonság jelentősen elősegíti. Ezzel az is elérhető tanítványainknál, hogy ne az egyetlen és begyakorolt vagy talán beidomított megoldássort produkálják fegyelmezetten az előadáson, hanem merjenek a színpadon alkotni olyan megfogalmazásokat, amelyek egyedivé és megismételhetlenné teszik az előadást.

Az improvizációt a régebbi zenész nemzedékek a zeneiség egyik legmagasabb rendű megnyilvánulásának tekintették. A zenei hivatásra való alkalmasság kritériumai között előkelő helyen volt az improvizációs készség jelenléte. Ez a jelenség mind szakmai, mind pszichológiai szempontból igen hasznos és nagy kár, hogy ma az számít különlegesnek, aki improvizációval foglalkozik. Vannak tanárok, akik még ki is fejezik aggodalmukat, ha tanítványuk improvizálásáról tudomást szereznek, mondván, hogy a „figyelmetlen” és „fegyelmetlen” zongora használat elrontja a tanár által kialakított, rendezettségre törekvő technikai hátteret.

Mindenképpen felülvizsgálandó álláspontról van szó. Az ilyen alkotó tevékenységet végző zenész viszonya a zenéhez teljesen más, mint annak, aki csak megtanult, s így kötött zenei anyagokon nő fel és azok precíz előadására képezi ki magát. Mindenekelőtt a zene anatómiájának ismeretéhez más aspektusból közelít, hiszen saját tapasztalata segíti őt a zenei alapelemek ismeretéhez. Fontos szerepe van tehát az empiriának, a sok kísérlet és próbálkozás alatt megszerzett ismeretnek. E mellett egyfajta szabadságérzet birtokában improvizál a zenész, hiszen nem vétek az, ha valami szabálytalanra sikeredik, ha a gondolat rendhagyó formát ölt stb.

Az improvizáció fent említett zenei alkotó folyamata mellett a hangszer használatában is jelentős előrelépéshez vezet az improvizáció: az elképzelt zenei tartalomhoz való eszközök megtalálása egyben felfedezésekhez is vezet a hangszertechnikában.

Az improvizáció során a zenész éppen a szabadsága miatt egyfajta bátorságot nyer. Megállapítható, hogy az improvizációt művelő ember a hangszer valóban gondolatai kifejezéséhez használt nemes eszközként használja, így pozitív kondicionálása is erősebb. A zongoratanárnak tehát nagy segítségére lehet az improvizáció a nyilvánosság előtti játékra felkészítő tevékenységében. A játék elemeit kicsi korban éppúgy felhasználhatja az improvizálásban, mint később a komolyabb tartalmak megjelenítését. A legfontosabb, hogy a zene megértésének, így birtoklásának minősége változik a kívánt irányban, nagyobb biztonságérzetet adva a tanítványnak.

Felvetődhet a kérdés: ha ennyire hasznos az improvizálás, akkor miért nem általánosan használt tanítási terület? Miért nem tanítjuk meg valamilyen szinten tanítványainkat improvizálni? A válasz többrétű. Ahhoz, hogy egy tanár kicsi gyermek tanítványát a kezdet kezdetétől improvizálni tanítsa, neki, önmagának is jól kell ismernie a rögtönzés jelenségét, an-

nak különböző szintjeit és megtanításának módját. Be kell vallani, hogy kevés tanár az, aki e feltételeknek eleget tesz, és bátran meri vállalni a „kockázatot” a tanításban. Részben a hazai tanítási gyakorlatban már működnek azok a módszerek, amelyek az improvizációt természetes formájában taníthatóvá teszik, másrészt módszertani kutatások is folynak arra vonatkozólag, hogy az improvizáció milyen képességfejlesztést tesz lehetővé stb. Bocsáttassék meg, ha újból a beszélt nyelvre utalunk: szavainkkal, mondatainkkal nem csupán rögzített, megtanult szövegeket mondunk, hanem mondandónknak megfelelően válogatjuk meg kifejezéseinket, tehát a nyelvet flexibilisen használjuk. Vajon, ma miért tűnik olyan furcsának, hogy a zenei nyelvvel is ugyanezt tegyük?

4.4. A pedagógiai–pszichológiai felkészültség, az emberi minőség

A zongoratanár emberséges, mélyen humánus beállítottságú, a kultúrához, az általános emberi értékekhez fűződő személyes és közvetlen viszonya megkérdőjelezhetetlen. Ezért sohasem nyúl a büntetés vagy a megtorlás eszközéhez, sokkal inkább a türelem és a motiváció tartozik eszköztárába.

Nem szabad elfelejteni: a zongoratanár a zenét használja fel a személyiségfejlesztésben, ezért a zene tanításának általános pedagógiai elveit éppúgy kell ismernie, mint a konkrét, didaktikai sajátosságokat és a pszichológia vonatkozó eredményeit. A legelső helyen említhető tehát a **hivatástudat**.

Kialakulásában sok tényező gyakorol döntő befolyást a művészé, tanárrá váláskor. Mindenekelőtt az, hogy a zene feltétlen szeretetével párosuljon az emberiség kulturális értékei átadásának igénye és az ember fejlesztését, a társadalom jobbítását küldetésként tekintő szemlélet. A hivatástudat legszebb vonatkozása éppen az, hogy akár a pódiumon, előadás közben, akár a teremben, tanítványaink körében a nemesebbé tétel szándéka uralkodik. Vagy a hangverseny élménye által, vagy a tanításban szerzett és átadott élmény által tudunk embereket boldogabbá, minőségileg nemesebbé, többé és gazdagabbá tenni, így hivatásunk betöltheti a legnemesebb célt: adni anélkül, hogy mindezt valamilyen üzleti konstrukcióban visszaigényelnénk hallgatóságunktól, tanítványainktól. Az ember zenei kultúrája (is) e célok megvalósítására tett erőfeszítésekkel juthatott ilyen differenciált szintre, amelyet képviselt és ma képvisel a társadalom-

ban. A hivatástudat a tanárban az az erő, ami a tanítványok előtti személyes példával képes másokat is elhivatottá tenni, magával ragadni.

Ha előzőleg a szakmai követelményeket részleteztük, akkor azzal összefüggésben álljon itt a megállapítás: a szakmai önművelés igénye és mindennapi gyakorlata, saját magunk fejlesztésének igénye és képessége szintén jelentős tanári erényként jelenik meg. Ezt is átadjuk tanítványainknak személyes példaként.

Mint már korábban utaltunk rá, a tanári adottságok egyik legsarkalatosabb eleme a **türelem**, ezzel szorosan összefüggésben az optimizmus a tanításban. Valószínűleg vitathatatlan az a megállapítás, hogy a tanár egyik legfontosabb pszichikai tulajdonságáról van szó. Mindjárt le is szögezzük: nem a vég nélküli, folyamatosan megbocsátó és elnéző türelemről van szó, hanem arról a fajtáról, amely a tanítványnak elegendő időt ad arra, hogy megjárja az utat, saját erőfeszítéseivel eljusson a kívánt pontra. Ez értendő az egyes darabok tanulásának különböző lépéseire éppúgy, mint a hosszabb távú fejlődésre. Nem vagyunk egyformák, így jelentős eltérések lehetnek a fejlődésben, amelyhez elengedhetetlen a tanár türelme. Ellenkező esetben jelentős önértékelési zavarokat hozhatunk létre a tanítványban. A türelem egyébként a kudarckezelésben is igen fontos eszköz. Időt kell adnunk tanítványunknak arra, hogy a sikertelenségből, a krízis helyzetből maga kilábalhasson, miközben minden más segítséggel támogatjuk erőfeszítéseit.

Az **optimizmus** minden tanári szakterületen közhelynek számít, de nem lehet említés nélkül hagyni. A jövőnek dolgozó tanár, az életét felépíteni igyekvő tanítvány kizárólag az optimizmus alapállásából tekintheti mindazt, ami vele történik, így a gyarapodásba, a tehetség kiteljesítésébe vetett hit az optimizmus alapja. A valóság sokszor támaszt tanár és növendék elé egyaránt komoly akadályokat, ezért az optimizmust számtalanszor próbára teszi az élet, de eltántorodni sohasem szabad. Az optimizmust arra építik a partnerek, ami reálisan rendelkezésre áll: a zenei tehetség, az ember fejlődő képessége, fejleszthetősége és a művészet erejébe vetett hit.

A tanári fegyvertár egyik legfontosabb eszköze a **meggyőző erő**. Ez a tulajdonság bármely életkorú tanítvány esetében fontos eszköz a tanár, a mester kezében. Nem vulgárisan értendő, nem a rábeszélés tudománya (bár néha még az is), hanem egy olyan tulajdonság, amelynek révén a tanítvány valóban meggyőződik arról, amiről meggyőzni kívánjuk. Ez kicsi

korban lehet egy konkrét probléma konkrét megoldására tett kísérlet, de lehet az ifjú művésztárs szemléletét alakító hatás szándéka is. A meggyőzőerő alapja természetesen az emberi, szakmai hitelesség és a **szuggesztivitás**. Az órákon, a tanítvánnyal töltött időben, beszélgetések folyamán a meggyőzés soha nem a tekintély elvére alapoz, hanem a beláttatásra törekszik, előadási mintát, gondolkodásmódot nyújtva a tanítványnak vagy olyan érvelést felvonultatva, amelynek igazságát a tanítvány elfogadja. A valóság a legjobb kontrollja mindannak, amiről meg akarjuk győzni tanítványainkat, ezért felelősségteljes feladat annak kiválasztása, hogy mikor és miről kívánjuk őt meggyőzni. Ez egyben az ő szabadságának is fontos kérdése. Számptalan helyzetben arról van szó, hogy nem is kell meggyőzni tanítványunkat valamiről: inkább úgy kell alakítanunk útját, hogy maga jöjjön rá arra, amiről szeretnénk meggyőzni. Az indirekt tanításnak (*Varró Margit*) valójában ez az alapja. Ez a tanári taktika a kicsi gyermekek-nél rendkívül eredményes, de felnőttbb korosztályoknál sem nélkülözhető.

Miközben azon fáradozunk, hogy tanítványunk az útját járja és a művészetben elmélyülve majd maga is önálló művésszé, tanárrá váljon, fontos a **tanár érdeklődése az egész személyiség iránt**, túl a zenei tehetséggel összefüggő mozzanatokon. Ez azt jelenti, hogy a tanárnak teljes rálátása van arra a személyiségre, melynek minden tulajdonsága összefügg a zenei, művészi fejlődéssel. A zongoratanár így olyan nevelő erőt képvisel, amelynek révén nemcsak a zenei tulajdonságok változnak, nm csak a zenei tehetség gyarapodik, hanem a legszélesebb értelemben vett jellembeli és emberi minőségi tényezők is. Tanítványunk életében bekövetkezhetnek olyan események, amelyek jelentősen befolyásolják, nehezítik, esetleg lehetetlenné teszik fejlődését, így egész életpályája veszélybe kerülhet. A zongoratanár úgy vesz részt ezekben az eseményekben, hogy partnerként, mintegy együttműködő társként segíti tanítványa tájékozódását az útvesztőben, miközben igyekszik nem átvenni a döntések felelősségét. Ez a magatartás hozzásegíti az ifjú tanítványt ahhoz, hogy saját életvezetésének képességét hosszú távon kialakítsa és mindezt saját akaratából, saját tapasztalatain keresztül tegye.

Az **őszinteséget** minden szoros emberi kapcsolatnak, így a tanár-tanítvány kapcsolatnak is fontos, bizalmi elemeként kell említenünk. Kényes kérdést feszegetünk akkor, amikor ezt szóba hozzuk, mert az őszinteségnek megint nem a köznapi fajtájáról van szó. Nem valószínű, hogy

köteles a tanár vagy a tanítvány megosztani a legbensőbb titkokat és intimításokat a másikkal, de soha nem szabad hazugságnak megjelennie a kapcsolatban. Az őszinteség még akkor is kötelező, ha az most éppen kellemetlen. Őszintén közölhető minden a tanítvánnyal, ha ő azt érzi, hogy az őszinte feltárás az ő érdekében, javító szándékkal és tapintatosan történik. A fontos, bár negatív információkat nem kell elhallgatni a tanítási folyamatban, de gondoskodni kell arról, hogy a tanítvány a kritikával egyidejűleg a kiutat is lássa, megkapja a lehetőséget, tanára bizalmát, és lássa a valószínűséget a kedvezőtlen helyzet, tünet megszüntetésére.

Határozottság és következetesség az a két tulajdonság, amely a szakmai-emberi fejlesztő munkában elkerülhetetlenül fontos a tanár mindennapi munkájában. A mester, a tanár a tanítvány oktatásával egyben azt vállalja, hogy befolyásolja az ifjút, de ezt csak akkor tudja megtenni és folyamatosan végezni, ha nem jelentkeznek a bizonytalanság jelei. Ha a diák a tanárán a határozatlanság jeleit, a kapkodó tanácsokat, a nem szervesen felépített instrukciókat, és a gyakran jelentősen ellentmondásos véleményeket látja, maga is elbizonytalanodik, elvesz a hit és a bizalom. A határozott tanár mellett a tanítvány sokkal kisebb veszélytudattal és nagyobb hittel él, ez egyben azt is eredményezi, hogy a zenei kifejezéshez szükséges bátorság is jobban jelen van. A határozottság ugyanakkor nem jelentheti a tanár akarnokságát és despotizmusát. Lisztnek és Bartóknak tanári hagyománya éppen azért alapvető, mert mindketten deklarálták, hogy a tanítvány egyénisége feltétlen tiszteletet érdemel. Senkiből nem akartak kis Liszt Ferencet és kis Bartók Bélát csinálni. Az is igaz azonban, hogy előadóművészetük olyan szuggesztív példával állt tanítványaik előtt, amely óhatatlanul is befolyásolta ízlésüket és zongorázásukat. A fent említett hagyományt talán úgy fogalmazhatnánk meg finomabban, hogy a tanár határozottsága soha ne érje el azt a szintet, amely gátolja az egyéniség fejlődését. Ebben nincs kizárva az utánzás (hiszen kezdetben szinte csak az van), ugyanakkor a határozottságot az út kijelölésében és a töretlenségben fontos kifejezni.

A következetesség minden tanár, így a zongoratanár sajátossága is. Az oktatási folyamat természetes eredménye, hogy általa új ismeretekhez, megoldásokhoz jutunk. Az a tanár, aki nem kíváncsi arra, hogy instrukciója révén mire jutott a növendék és hasznosultak-e kérései, javaslatai a tanítvány munkájában, előbb-utóbb azzal szembesül, hogy a tanítvány maga sem tartja fontosnak azt, hogy beépüljenek fejlődésébe az instrukci-

ók és valóban konkrét gyarapodás következzen be. Az eredmény: lelassuló fejlődés, rendetlenség, szervezetlenség és végső soron lemaradás, leállás. A következetesség még akkor is alkalmazandó, ha az éppen akkor nem kellemes a tanítványnak, ugyanis pontosan az ő jól felfogott érdekei és pillanatnyi, spontán kényszerei nem mindig vágnak egybe, tehát az irányítás következetessége ilyenkor döntő bizonyosságot jelent. A tanár az, akinek tudnia kell, hogy éppen mikor, milyen fejlesztési stratégiával és taktikával akarja elérni az eredményt, ezért a következetlen irányítás éppen e folyamatot veszélyezteti.

A **beleélés képessége**, az empátia a mindennapi munkában jól használható és nélkülözhetetlen tulajdonság. Abból az alapállásból kell kiindulni, hogy minden egyes tanítványunk különböző, még akkor is, ha számos tipikus jelenséget látunk rajtuk alkati, életkori és más jellemzők alapján. A különbségek nagyok a hasonlóság ellenére is, ezért biztonsággal kijelenthető, hogy egyedül üdvözítő megoldás nincs semmilyen problémára. Tanítványaink szellemi kvalitása, tehetségfoka, cselekvőképessége, a képzettség szintje és a viszony a zenéhez olyan variációkat mutat, amelyek miatt a beleélés képessége nélkülözhetetlen a tanításban. Ez a képesség nemcsak a tanítás folyamán fontos, hanem már a tehetséges gyermek vagy felnőtt fiatal kiválasztásánál is. Az, hogy tanárként megtanulunk sok gyakorlattal belebújni abba a világba, amelyben tanítványunk él és cselekszik, lehetővé teszi a személyre szabott megoldások megtalálását.

Semmivel nem pótolható segítség a beleélés képessége a tanárnak a technikai problémák megoldásainak keresésekor. Ezáltal a tanár nem saját, személyes, bevált megoldásait kényszeríti más testalkatú, más kézalkatú, eltérő mozgásirányítási képességekkel rendelkező tanítványára, hanem a tanítvány alapállásából kiindulva keres és talál megoldást. Szellemi értelemben szintén meg kell találnunk azokat az egyedi sajátosságokat, amelyek növendékünket jellemzik, ugyanis az ő szemlélete, gondolkodásmódja, más szellemi adottságai eltérnek a mienktől, tehetsége más nézőpontból tekint a tanult és játszott zenére. Komoly torzulások kerülhetnek el a beleélés képességével, jelentős fejlődési mélypontok kialakulását lehet elkerülni e tulajdonság révén. Az azonosulás egyébként is a zenei gondolkodás alapvető alkotóeleme, hiszen az előadó minden szempontból a szerzővel azonosul a mű interpretálásakor.

Szólnunk kell a **színes fantáziáról, a kreativitásról** is, amely jelentős eszköz a tanítvány zenei megfogalmazásainak segítésében. Köztudomású, hogy a gyermekek minél kisebbek, annál szabadabb fantáziával rendelkeznek, hiszen kevés tapasztalatuk számtalan konzekvenciája még nem korlátozza őket. A kisgyermek valóban életszerűen tudja elképzelni, hogy egy négy lábú emlős repülni tud, miután hirtelen a tenger mélyén találja magát és nem fullad meg... S közben még beszélni is tud. Nos, felnőttkorunk elérésével veszteségeink egyike éppen e határtalan és színes fantázia képességének elvesztése. Pedig a zongoratanárnak igen fontos, hogy e fantázia a tanítvány segítségére legyen a zene mondandójának elképzelésekor. Ehhez azonban nélkülözhetetlen a tanár saját fantáziavilágának jó működése a növendék érdekében.

A következő fontos tulajdonság **az improvizálás képessége** is. Ezt ebben az összefüggésben **nem a zenei improvizációra értjük, hanem a tanítvány pillanatnyi reakcióira adott válasz spontaneitására**. Természetesen az előző találkozás után a tanár minden órán eltervezi, hogyan építi tovább a már megkezdett folyamatot, de a tanítvány szinte sohasem azt az állapotot produkálja a zongoraórán, amelyre számítunk, ezért az azonnali reakciókészség, azaz a tanári improvizáció képessége mindent eldöntő készsége a felkészült tanárnak. A pontos cél ismeretében utat választó tanár eszköztára, bár tartalmazza az általában célravezetőnek tartott mozzanatokot, mindig képes arra, hogy erről a megszokott pályáról, a tanítvány érdekében letérjen és új úton haladjon tovább. Ez az improvizációs készség egyben arra jó tehát, hogy az éppen aktuális célok elérése érdekében rendhagyó utak bejárásához is bátorsága legyen a tanárnak. **A találékonyság** ebben a kontextusban azt jelenti, hogy a tanár, miután jól ismeri a hivatás és a mesterség csínját-bínját, képes úgy asszociálni ismereteit, hogy az egyénileg hatékony megoldást találhassa meg. A tanár saját tanulmányai során maga is sémákat, megoldásokat ismer meg, de a tanítási gyakorlatban semmi sem sematikus, ezért sohasem ezeket a sztereotípiákat célszerű alkalmazni, hanem mindig az adott, konkrét helyzet által megszabott megoldásokat kell keresni.

A **magatartásbeli, életvezetésbeli példamutatás** igen jelentős erő a tanár kezében. A leendő, ifjú művész, ifjú tanár azzal, hogy mesterével napi kapcsolatban áll, megismeri annak valós napi életét is, így óhatatlanul viselkedési mintákat is megtanul. Megtanulja ezzel azt is, hogy mesterre hogyan viszonyul a hivatáshoz, hogyan viszonyul közönségéhez, kol-

légáihoz, milyen szemlélettel nézi a világot és hogyan alakítja személyes kapcsolatait. Igaz, jellemes ember-e, tiszta-e az élete. Mert hogy éveken keresztül lehetetlen a színjátszás, ezért viszonylag rövid időn belül kiderül, hogy a tanár irányelvei és valós élete összhangban vannak-e vagy durva ellentmondást mutatnak. Ha ez utóbbi áll fenn, akkor komoly károk keletkezhetnek a viszonyban és az ifjú vagy a gyermek torz fejlődésmentet élhet meg, vagy legalábbis elveszíti bizalmát tanárában

Eljutottunk a fentiekkel a **felelősségérzet** kérdéséig, amely a tanárnak egyik legjellemzőbb sajátossága. Minden szavunknak, tettünknek a világban lenyomata van, hogyne lenne akkor ugyanennek a tanítványunk életében, akivel bizalmas kapcsolatban vagyunk? A nevelés és a zongoratanár hatása nem mindenható, mint azt korábban megállapítottuk, de döntő befolyást jelent a fejlődésben. Mint ilyen, az egész emberi sorsra érvényes nyomokat hagyunk tanítványainkban. Természetesen, a tanári felelősség súlyát, terhét nem érezhetjük lépten-nyomon, hiszen akkor megbénulnánk tőle, (mint ahogyan az előadás felelősségét sem szabad tudatosan geszteni magunkban), pusztán olyan életvitellel és tevékenységgel kell előállnunk, amely az eredendő, jó célt szolgálja.

A mesterrel szemben, mint látható, számos és nagyjelentőségű kritériumot támasztunk akkor, amikor tanítványt adunk a kezébe, amikor gyermekünk nevelését, tanítását bízunk rá. Ebben a tekintetben a nem művészetet tanító tanárokkal egyenértékű a felelősségvállalás, az általunk okozható lelki károk kijavítására sokszor nincs lehetőség és sérült emberi sorsok okozói is lehetünk. Azonnal hozzátesszük: a tanítást vállalók döntő többsége tudatosan-tudattalanul ezt a felelősségteljes életet éli, miközben más területek felé is megosztott életével a teljességre törekszik.

Tanár és növendéke, mester és tanítvány

A zongoratanítás viszonyrendszerének igen átfogó kérdése ez. Valójában ez a viszonyrendszer adja meg a keretet és a talajt a termékeny munkához, a kiegyensúlyozott fejlődéshez. Érzékenyen változó eleme ez a zongoratanításnak, hiszen pontosan követi a tanítvány személyiségének alakulását. Több, fontos tulajdonság is szerepet játszik a zongoratanár tevékenységében, amely e kapcsolatok minőségét befolyásolja. Ezek között az egyik legfontosabb a kommunikációs képesség. Az egyes korosztályokkal történő kapcsolat kialakulásakor rendkívül fontos megtalálni azt a **nyelvezetet**, amely egyáltalán lehetővé teszi a megértést, az információk átadását, a feladatok megfogalmazását stb. El kell tehát sajátítani a nyelvet, amelyet az adott korosztály beszél, el kell sajátítani azt a fogalmi gondolkodási szintet, amely a személyiségfejlődés adott fokán jellemző, s e keretek között kell részben a szakmai nyelvet is használni. Alapvető sajátossága a mester és a tanítvány kapcsolatának, hogy folyamatosan változik, de a jól működő kapcsolat mindig bizalmas. Aki zongoratanítással foglalkozik, pontosan tudja, hogy a kapcsolat sokkal többről szól, mint két ember szakmai munkájáról. A tanítvány – éppen a bizalmas kapcsolat okán – sok olyan mozzanatot is megoszt zongoratanárával, amelyek életének más területeiről szólnak, és látszólag nincsenek kapcsolatban a zene-tanulással, a zongoratanulással. Ezek kezelése és beépítése a pedagógiai tevékenységbe igen érzékeny és nagy gonddal irányított folyamat. Az oktatás egyik legjellegzetesebb jellemzője, a bipolaritás, a folyamatos oda-visszahatás esetünkben hangsúlyozottan jelenlévő jelenség. Éppen közvetlen személyessége miatt a tanítványtól érkező információk, viselkedések, igények, olykor kritikák döntő fontosságúak a zongoratanításban. Ezekre azért kell komoly figyelmet fordítani, mert e jelzések informálnak munkánk hatékonyságáról is, valamint tanítványunk belső változásairól, amelyeket nagyon pontosan követnünk kell. Valójában minden egyes tanítványunkkal együtt növünk fel: végigjárjuk vele személyiségfejlődésének aktuális korszakát, és pedagógiai-szakmai tevékenységünkkel segítjük e fejlődés kedvező tendenciáinak erősödését.

A kisiskolás korú gyermekhez fűződő viszony az egyéni oktatásban számos tekintetben eltér a csoportos oktatástól. A zeneiskola alsóbb osztályaiban tanuló gyermekekhez különleges érzékkel szabad csak közelíteni: olykor játszótársuk, „cinkostársuk” a zongoratanár. A korosztály életkori sajátosságainak megfelelően tudnunk kell azt, hogy tanítványunk feltétel nélkül elfogad, kellő meggyőző erőnk lévén bárkivel vitatkozik, aki tőlünk eltérő dolgot kíván elfogadtatni vele. E korszakban kivételesen nagy és különleges felelősségünk van: tanítványunk életében e korszakra vezethetők vissza mindazok a zenei és hangszeres alapélmények, motivációk, amelyek meghatározóak lesznek későbbi zenetanulására. A későbbiek folyamán – az életkor előrehaladtával – ez a helyzet megváltozik, de a kezdet fontosságáról talán nem kell meggyőzni a kedves Olvasót. A feltétel nélküli tekintélytisztelet mellett a gyermek feladatokat vár és kap a zongoratanítás folyamán, elfogadja azt a helyzetet, hogy ő végrehajt és neki „megmondják”, hogy mit kell csinálnia ahhoz, hogy munkája sikeres legyen. Ilyenkor a motiválásnak kulcsszerepe van. Sok tanári beszélgetés zajlik arról, hogy a kezdet idején mi fontosabb: a korrekt szakmai irányítás, vagy a „fertőzés”, azaz a zene szeretetére és a hangszer szeretetére való ráhangolás, nevelés. Nyilván nem hanyagolható el egyik elem sem, de talán előbbre való az első hónapokban, években a zene örömeinek, az ügyesedés örömeinek központba állítása.

Nemcsak a szakmai munka közvetlen teendőinek elsajátíttatása fontos ebben a korban, hanem az is, hogy a zenetanuláshoz fűződő szokások is kialakuljanak primer módon. A zenehallgatásnak tehát nem a hasznát kommunikáljuk, hanem az örömét keressük. Így hihetetlen haszna van például a közös zenehallgatásnak, koncertre járásnak.

Rendkívüli türelem szükséges az alapvető technikai elemek helyes rögzítéséhez, ami valójában a zene szeretetét a hangszer szeretetével egészíti ki. Fontos tudnunk, hogy a gyermekek testérzékelése, mozgásirányításuk fejlettségi állapota nem hasonlítható össze a fejlett felnőtt ember ezen képességeivel, ezért nem is szabad tanítványunkat olyan helyzet elé állítani, amely számára még nem elérhető. Ugyanakkor döntő, hogy a zongora használatához szükséges ülémódot, kedvező egyensúlyi viszonyokat létrehozunk, kialakítsuk a legoptimálisabb testhasználatához szükséges kéztartást, alapvető karhasználati funkciókat. ezek sikeressége nagyban megnöveli a tanár iránti bizalmat és a tanár tekintélyét a tanítvány és – nem szabad elfeledkeznünk róluk sem: a szülők előtt is.

A személyiségfejlődést – bár a tudományos vizsgálódás korszakokra bontja – nem lehet szakaszokban elképzelni, s ezt a zongoratanár mindennapi munkájában érzékeli is. A képességfejlesztést végző oktatás sokkal inkább a képességek fokozatos fejlesztésére alapoz, s így alkalmazkodik a személyiségfejlődés élesen el nem határolható korszakaihoz. A kisiskolás az évek múltával **felső tagozatos diákká válik**, így tulajdonságai változnak, testi váltoásaival együtt egész tulajdonság-együttese is változik. Ezt nem egy csapásra kell elképzelni, hanem az egyes tulajdonságok fokozatos átalakulásában, új tulajdonságok, új minőségek kialakulásában, ezzel együtt a kapcsolatok átalakulásában lehet nyomon követni. Kétségtelen azonban, hogy e változások ebben a korszakban felgyorsulnak, és a jól ismert testi változások kihatnak a teljes szellemi szférára. A serdülés ugyanis nem köthető az általános iskola elvégzéséhez, így a zeneiskola egy olyan korszakot ível át, amelyben megkezdődik a serdülő korszak. Köztudott, hogy ez a változás nagy személyi szórást mutat, de minden bizonnyal próbára teszi a tanárt, és magát a kapcsolatot is.

Az önazonosság keresésének erősödő igénye lassan minden, eddig ismert viszonyt, állandónak tűnő helyzetet, ismeretet, kapcsolatot megkérdőjelez, ami nem jelenti ezek elvetését, hanem inkább az újragondolást, a kételyt. Semmiképpen nem szabad e jelenségeket a zongoratanárnak értetlenül fogadnia, mert ez szükségszerű változás, és mint minden más vonatkozásban is, a zongoratanárnak ezt is felkészülten kell fogadnia. Ilyenkor válik különleges jelentőségűvé a tanítvány egyéni életvitelének, szokásainak ismerete, a korábban jól megalapozott érzelmi kapcsolat, a bizalom és az őszinteség.

Fontos elem, hogy a zongoratanár egyre többször kapja meg tanítványától az érdeklődő kérdést, miért kell azt csinálnia, amit zongoratanára tanácsol. Ezzel párhuzamosan növekszik a kritikus megjegyzések száma is, olykor a tanár háta mögött, így érzékelhető, hogy a tanári tekintély a régi módon nem tartható fenn. Arra már valójában nincs is szükség, mert új alapokra kell helyezni a kapcsolatokat. Ez az új alap lehet a munkamegosztásnak egy új konstrukciója, amely növekvő mértékben kér és tesz lehetővé önálló munkát növendékeink mindennapjaiban, de a kommunikáció minőségének és tárgyának is meg kell változnia. Már más tartalmúak az instrukciók, a gyakorlás kivitelezésére vonatkozó tanári utasítások, a zenei és hangszeres teendők minőségi elvárásai. Ezek egyre nagyobb

arányban tartalmazzák a tennivalók magyarázataként az okokat, amelyek segítenek a tanítványnak belátni munkája hasznát, és eredményességét.

Nem szabad elfeledkezni arról, hogy a megváltozó testméretek miatti önértékelési változások, felismerések közvetlen problémákat is okoznak a zongorázás technikai hátterének alakulásában. A sutasággal küzdő teenager mozgásrendszerét minduntalan kontrollálni kell, mert az új méretek, az izomerő változásai, a test fizikai-energetikai tulajdonságainak döntő változásai adott esetben a korábban kialakított technikai egyensúly átalakítását is kikényszeríthetik.

Ez az a korszak, amely a leginkább hordozza az egészségügyi kockázatot, hiszen a test növekedésben, változásban van, könnyen lehet túltelhelni, ezért könnyen jönnek létre torz testtartások, olyan ín- és izombántalmak, amelyek az egész későbbi zongorázásra is kihatnak, esetenként lehetetlenné téve a további tanulmányokat. Nem szabad elfelednünk, hogy ez az a korszak, amikor már erős tendenciákat láthatunk arra, ha valaki a zenei pályára készül, így az ő esetében különösen vigyázni kell a bántalmak elkerülésére, fontos a tanár preventív magatartása.

A fentiek mellett a **serdülőkor** legfontosabb jellemzője, hogy nagy flexibilitást tapasztalunk tanítványainknál: gyors változásokra képesek tudatosan is, növekszik önirányítási képességük, amely terhelhetőségüket is növeli. A gyarapodó test és a felnőtt irányba forduló gondolkodás szakszerű szakmai és pedagógiai irányítás mellett kiugróan magas teljesítmények elérését teszi lehetővé. Jellemzően ez az a korszak, amikor számos technikai képesség (főként az ügyesség körébe tartozók) kialakul, és éppen ebben a korszakban a legjobb minőségű. Ezek a képességek nemcsak testi jellegűek, hanem az agy munkájának csúcsteljesítményei is lehetnek. A tanárnak rendkívül ébernek és gondos irányítónak kell lennie, mert tanítványainkban ilyenkor még nincs meg az a képesség, amely reálisan tudja felmérni, mire képesek és mire nem. Ez a gondosság vonatkozik a darabválasztásra, a képességfejlesztés szinkronitására, a fokozatosság betartására stb.

A kapcsolat átalakulása viszonylag gyorsan zajlik le, tapasztalat szerint a jól tolerált változások és az újból kivívott tanári megbecsülés olyan új partnerséget eredményez tanítványainkkal, amely megalapozza a későbbi, ifjúkori és felnőttkori mester-tanítvány kapcsolatot. Az egyik sarkalatos kérdés, hogy a serdülőkorban, legkésőbb 16-17 éves kor táján a tanítás módszereinek úgy kell megváltoznia, hogy a munka nagyobbik hányadát

tanítványunk végezze, növekvő mennyiségű önálló elemmel. Ebben tudatosan benne rejlik az a készítés is, hogy megértessük tanítványunkkal: önmaga tanítja magát, hiszen a gyakorlás folyamán történetek határozzák meg fejlődésének ütemét, erőfeszítéseinek eredményességét, míg a hangszeres órán a tanár értelmez, értékkel, irányt szab, segít a zenei üzenet megfejtésében, gondolkodni, tanulni tanít, és természetesen, saját zenei illusztrációival egyfajta élményt is ad a gyakorlás és a zenei megfogalmazást illetően. Számolni kell azonban azzal, hogy ebben a korban tanítványaink még nem rendelkeznek olyan nagy zenei tapasztalattal, ami szükségtelessé tenné orientálásukat, értékkülönbségek megtételére vonatkozó képességük folyamatos gondozását.

Az ifjúkor minden tekintetben a felnőttkor kapuja, de olyan életszakasz, amikor a rugalmasság még elvárható és megkövetelhető, ezzel az is lehetővé válik, hogy felnőtt értelemmel, de kevés saját tapasztalattal is gyors és jelentős fejlődés következzen be. Az ebben az életkorban lévő tanítványok minden bizonnyal többségben a zenei pályát választották, így immár azt kell keresnünk, milyen különleges viszony van az ifjú tanítvány, és a tanár között. Talán úgy jellemezhető, hogy nagyrészt egyenjogú partnerek közös tevékenységévé válik a zongoratanulás, amelynek folyamán komoly intellektuális és zenei, technikai képességek is jelentősen gyarapodnak. Ebben a viszonyrendszerben a tanár feladata, hogy hatékonyan orientálja tanítványát az úton megeendő lépéseiben, segítse őt egyfajta külső fülként, adja hozzá az idősebbik fél tapasztalatát, tehetségét, s így valóban hasznosul az erőfeszítés.

Természetesen, a végcél az, hogy amikor a madárnak szárnya nőtt, akkor repülni is tudjon már, azaz, tanár nélkül önállóan is tudjon a tanítvány értékes zenei tevékenységet végezni. Ekkor engedhetjük el a kezét, de még sokáig érzékeltetni fogjuk, hogy olykor szüksége van még ránk, mint idősebbik kollégára.

A zongoratanítás központi feladata: a gyakorlás tanítása

Zongoratanárok nagy számban egyforma választ adnak arra a kérdésre, hogy mit tartanak a hatékony zongoratanítás egyik központi feladatának. Az egyforma válasz az, hogy a gyakorlás az a centrálisan fontos tevékenység, amely a fejlődés mindennapi törekvését a legjobban szolgálja (*Kovács Sándor*). Nem feledjük el az egyes életkorok közötti jelentős különbséget ebben a tekintetben, de minden bizonnyal kijelenthető az, hogy a gyakorolni tudást ki kell alakítani, a vonatkozó tudást, ismereteket át kell adni a tanítványnak. Ettől még előfordulhat, és gyakran elő is fordul, hogy az otthoni munka rapszodikus, rosszul működik az önkontroll és a fegyelem, kevés a ráfordított idő stb. Ez nem mindig a lustaság jele, hiszen a gyermekélet, a serdülő és az ifjú felnőtt élete egyaránt több síkon zajlik, így megosztottságot is eredményezhet.

A külvilág azt látja, hogy a zongorázni tanuló gyermek milyen sokat szórakozik, „zongorázgat”, milyen kis helyes, mikor kiül koncertre játszani. Ez a külvilág kevésbé tudja, hogy a gyakorláskor egy igen fontos tulajdonságon múlik az eredmény: képesek vagyunk-e saját tökéletlenségeinken minden nap úrrá lenni, vagy belenyugszunk saját korlátainkba. Csodát természetesen senkitől sem vár a zongoratanár, de azt igen, hogy a lehető legtöbbet tegye meg saját maga pallérozásáért, a gyarapodásért, a fejlődésért. Az órai ellenőrzési módszerekről majd később szólunk, itt csak megjegyezzük, hogy ezek az eszközök is igazodnak a tanítvány életkori sajátosságaihoz.

6.1. A gyakorlás fogalma

A meghatározást tehát, – különösen a fenti okfejtés elolvasása után – tágabb és szűkebb értelemben egyaránt megfogalmazhatjuk. Mindkettő indokolt a maga nemében.

Tágabb értelemben a gyakorlás olyan céltudatos munkafolyamat, amely a zeneművel való találkozásakor kezdődik, és primer módon a kon-

certig tart, de ehhez gyorsan hozzátesszük: a koncerten, koncerteken is fejlődik egy zongoramű, tehát valójában végtelen a folyamat. E munkafolyamat jellegzetessége az ismétlés.

Szűkebb értelemben a gyakorlás akkor kezdődik, amikor először sikerült megvalósítani a célnak megfelelően a darabot, vagy annak valamely szakaszát, hiszen a gyakorlással azt kell rögzítenünk, amit végcélként kívánunk megvalósítani. Ez utóbbi meghatározásnak azért van metodikai jelentősége, mert számos tanítványunk beleesik abba a hibába, hogy valamely darabjáról azt hiszi, hogy már tudja, pedig még csak jól ismeri... Zongoratanárok százai találkozhattak már ezzel a helyzettel, amikor a tanítvány őszinte megdöbbenéssel tapasztalja órai eredménytelenségét, pedig „tegnap este már sikerült egyszer jól eljátszani” a művet.

Amikor tanítványunkat gyakorolni tanítjuk, akkor valójában egy hosszabb távú stratégia mentén tesszük ezt (*Carlo Grante*). E stratégia számol minden pszichológiai jelenséggel: az életkorral, és természetesen a tudatos képességfejlesztés eredményével, majd a szerves építkezéssel is. Mit értünk stratégia alatt ebben az esetben? Természetesen azt, hogy a gyakorlás mennyiségét, alaposágát, céltudatosságát és sok más jellemzőjét nem egyszerre várjuk magas szinten tanítványunktól, hanem lépésről lépésre, fokozatosan ismertetjük meg őt a gyakorlás munkafolyamatának tervezhetőségével, módszereivel, egyre több önálló tennivalóval bízunk meg, egyre alaposabban, részletesebben fogalmazzuk meg instrukcióinkat, valójában azt igyekszünk tanítani, hogy mire felnő, addigra segítség nélkül tudjon boldogulni egyedül is.

A jó gyakorlás tanításához pontos idegéletteni ismeretek szükségesek. Az idegrendszer általános és a zenei tanulással kapcsolatos mechanizmusa, annak fejlettsége és a jó tanulási módszerek jelentősen befolyásolják a gyakorlás eredményességét. Mit nevezhetünk hatékony gyakorlásnak? Az igen koncentrált és jól szervezett, célirányos munkát, amely egyben szoros összhangban van ismert zenepszichológiai folyamatokkal, s ezeket az ismereteket tanítványunk eredményesen alkalmazza. Nem feledkezhetünk meg arról ugyanakkor, hogy nem személytelen munkavégzésről beszélünk, hanem a motivált személyiség olyan öngyarápító tevékenységéről, amely egyben a lelki gazdagodást is szolgálja, az érzelmi kultúra és sokszínűség, az érzelmi intelligencia fejlődését is elősegíti. Ezért nem hagyhatjuk ki a hangulati elemeket a gyakorlás tanításából, s ezért nem korlátozzuk a gyakorlást a pusztá racionalitásra.

A XX. századi zenepszichológiai kutatások vezettek oda, hogy a helyes gyakorlás szükségességére és annak taníthatóságára ráébredt a zongorapedagógia, pontosabban a spontán tehetségfejlesztés irányából a módszeres, tudatos irányítás felé mozdult el a gondolkodás és ennek megfelelően a pedagógiai gyakorlat. A háttérben fontos megismerési folyamat zajlott, miközben a zongorázás színvonala is rohamosan emelkedett, örvendve az új és tökéletesedő hangszer csodás lehetőségeinek. Felismertük, hogy a gyakorlás a tanulás egy speciális fajtája, amely egyben azt is jelenti, hogy lelki és racionális elemek szoros kapcsolatban működnek agyunkban, pszichénkben.

Az életkor előrehaladásával odajutunk, hogy amikor mesterünk elengedi a kezünket, optimális esetben képesek vagyunk már önállóan felépíteni műsorunkat, azt a tanulási folyamatot, ami lejátszódik a hangverseny előtt. Kezdetben a gyakorlás még bizony játékos és kellemes időtöltés. Ha a játékhoz kapcsolódik, a kisgyermek nem érzi fáradságnak és rossz, kötelező feladatnak. A későbbiek folyamán az instrukciók észrevétlenül konkrétabbá, tárgyszerűbbé válnak, így a gyakorlás is konkrétabbá válik, elkezdődik az a hosszú folyamat, amelynek során megtanulunk egyre önállóbban dolgozni. Növekszik önmagunk megismerése is. E kettő együttes bekövetkezése okozza azt, hogy a gyakorlás folyamán képesek legyünk egyre gazdaságosabb és célravezetőbb munkát végezni. Ilyenkor számos szellemi tulajdonságunk fejlesztése zajlik, mechanikai készségeink is fejlődnek. A tanítványok időarányos lépéseik eredményeként egyre inkább uralni tudják saját tulajdonságaikat, egyre növekszik fegyelmük és célirányosságuk. Mindemellett teherbírásuk is növekszik, minőségi megoldásaik száma gyarapodik. A folyamat új eredménye, hogy fordul a kocka: már nem a tanári instrukciók a kizárólagos gyakorlási témák, hanem saját szükségletek felismeréséből fakadó teendők: készségfejlesztő gyakorlatok, más művek vizsgálata és megtanulása, megismerése. Egyre erősödik a gyakorlásban az önálló zenei megfogalmazások száma és minőségi megvalósítása. A tanítvány e fejlődési folyamatban válik partnerré, olyan társsá, akivel megtárgyalható a darab minden fontos és kevésbé fontos vonatkozása és tennivalója, akivel meg lehet vitatni a zenemű értelmét, mondandóját, akivel a tanár oda-visszaható kapcsolatban lehet, megtermékenyítve mindkét fél művészi munkáját az együttlétkor.

Az ízlésformálás ugyan sokkal korábban elkezdődik, de ebben a korszakban nyílik meg annak lehetősége, hogy elvontabb mozzanatokra is

rálátást kaphasson a tanítvány. A gyakorlás ilyenkor már nem egyszerű munka és penzum, hanem valódi alkotómunka.

Változik a tanár szerepe: a nagyobb tapasztalatú partner jótékony háttással igyekszik lenni a kiteljesedő tehetség láttán, szinte már csak orientálja tanítványát és felkelti érdeklődését új területek megismerése iránt. Mindemellett igényes kontrollt jelent az ifjú mellett, aki már-már csak maga hozza létre alkotásait, megmutatva azt tanárának. Ez az a korszak, amikor olyan gyakorlási módszerek is stabilizálódhatnak, amelyek eltérnek a szokásostól, a megszokott megoldásoktól és egyéni utat jelentenek.

Nincsenek tehát egyedül üdvözítő módszerek, így a szakirodalomban a gyakorlásról szóló gondolat sorok mindegyike egyben szemléletet is jelent, amelyet megfontolni és a valósággal összehasonlítani kell. Személyes életutunkat, személyes gyakorlásunkat végül mi magunk határozzuk meg tanulmányaink folyamán szerzett tapasztalatainkat és útmutatásainkat alapul véve.

6.2. Kulcsmozzanatok

A gyakorlás tanításában van néhány kulcsmozzanat, amely folyamatosan fejlesztendő képességet jelent, az attitűd jó kialakításához szükséges és elengedhetetlen. Mindenekelőtt ilyen a szellemi jelenlét és működés néhány központi elemének folyamatos fejlesztése. *(Kovács Sándor)* A motiválás, a célkitűzés, az érdeklődés folyamatos fenntartása olyan közeget jelentenek, amelyben minden más munkafolyamat és képesség jól működik. A célkitűzések, a célmegjelölések igen meghatározó és nagy hozzáértést igénylő tanári feladatok. Természetesen, tanítványaink, a szülők, a családtagok mindig valamilyen célt dédelgetnek magukban zenei jövőjükkel kapcsolatban, de minél fiatalabbak, annál kevesebb reális ismerettel rendelkeznek erről, amit tovább nehezít az, hogy önismeretük is hiányos, így könnyen tűzhetnek ki irreális célokat maguk elé. Igen gyakori jelenség az, hogy a még oly reális cél eléréséhez is kivételes akarat-erőre van szükség.

Megkülönböztethetünk hosszú- és rövidtávú célokat, amelyek irányukban egyfelé mutatnak, de esetenként egy-egy vargabetű is elképzelhető, amikor a rövid távú célok elérésén fáradozunk. Kulcskérdés, hogy tanítványunk mindig érezze, hogy képes a célok elérésére. Hiszen ha ez nem így van, bizony el tud gyengülni az akarat is, mert bizonytalannak látszik

a siker... Nehéz küzdelem vár arra a zongoratanárra, aki az elfogult szülői célmegjelölésekkel szemben más, reálisabb célt javasol és követ. Fontos, hogy az erről szóló megbeszélések a szülőkkel nyugodt, jóindulatú hangnemben történjenek.

Alapvető fontosságú a munka általános sikerének szemszögéből a koncentráció képességének számottevő fejlesztése. Fontos megállapítanunk, hogy a figyelem az egyes életkorok jellegzetes fejlődési állapotát mutatja ugyan a tanítványainkban, de ez nem jelenti a fejleszthetlenséget. Ez a képesség az életkori sajátosságokat meghaladó minőségben fejleszthető, így a figyelem időtartama jól növelhető, természetesen folyamatos és fokozatos tréninggel. Hozzá kell, hogy tegyük: általában nem lehet figyelni, csak mindig valamire, ami konkrét. A **figyelem tárgya** tehát kulcsfontosságú, ezért a gyakorlás tanításában a tanár jól elosztott instrukciói önmagukban is jelentősen elősegítik a figyelem fejlesztését. Ennek hatékonyságát az **érdeklődés** jelentősen befolyásolja: vagy spontán, vagy kiváltott érdeklődést hívunk segítségül a fejlesztéskor. A tanárnak ebben nagy leleményre, fantáziára és tervszerű munkára van szüksége.

A figyelem másik fontos paramétere, hogy **megosztható, többsikú** lehet. Szüksége is van a zongoristának erre, mert mind szellemi, mind fizikai feladatai sokrétűvé teszik munkáját, s koncentráció híján nincs gyakorlási eredmény. Gondoljuk csak el, hány felé figyel tanítványunk, amikor zongorázik: a belső hallási elképzelés megfogalmazása, a jelrendszer (kotta) képének emléke, a mozgási megosztottság az egyes végtagok között stb. (Önmagában a zongorázás alapvetően szellemi és testi figyelemmegosztás révén működhet.) Ez a munka a polifon felépítésű zene művek tanulásával zajlik, szintén a nehézségi fok fokozatos emelésével. Ebből az aspektusból tekintve a megosztott figyelem már a legegyszerűbb dallam-kíséret viszony hangszeres megvalósításában is elengedhetetlen, s a zongora tanulás folyamán a bonyolultabbá váló zenei szerkezetek, az egyformán jelentős zenei anyagok egyidejű megfogalmazása e képességet tovább differenciálja mind mélységében, mind minőségében. A figyelemmegosztásnak számos, nem hangszeres órai módszere is van, igen tanácsos az együttműködés a szolfézstanárral. (ez nem mentesít saját fejlesztő munkánk alól.) A **figyelem intenzitása** is részben életkor függő, de gyakorlottság kérdése is. Ennek megváltoztatásában is a motiváció kulcsfeltétel. Ugyanakkor ez kapcsolatban áll a zenei tehetség színvonalával, az általános tulajdonságokkal is.

A zenei halláskészségek szerepe a gyakorlás tanításában központi kategóriaként kezelendő. A segítség nélkül gyakorló tanítványnak igazából semmilyen más eszköze sincs munkája eredményességének regisztrálásakor, mint saját halláskészségeinek minőségi működése. (Bizonyos kontroll vizuális is lehet, de zömében a hangzáson keresztül kontrollálható a gyakorlás eredménye.) Amikor halláskészségről beszélünk, az nem korlátozódik az érzékelésre, vagy/és a különböző hallási funkciókra, hanem a hallással érzékelt ingerek és ingerületek értelmezését is jelenti.

E témában kifejezetten fontos mindenekelőtt annak az attitűdnek a kialakítása, amely tanítványunk igényét kelti fel arra, és tartja életben folyamatosan, hogy hallgassa magát zongorázás közben. Gyakorló zongoristák a megmondhatóí, milyen nehéz feladat ez. Természetesen mindenki hallja fizikai értelemben saját zongorázását, de nem mindenki képes saját zongorázásának „értő” hallására, azaz nehéz kialakítani azt a képességet, amely a zongorából érkező hangok közvetlen észlelése mellett az akusztikai térben hallható hangzasképet is észleli egyidejűleg. Márpedig, ez a kontroll elengedhetetlen ahhoz, hogy gyakorlás közben egyáltalán regisztrálni tudja tanítványunk, hogy valóban az hangzik-e keze nyomán, mint amit eltervezett és elképzelt. Olykor érdekes módon a legtehetségesebb tanítványoknak jelent ez nagy problémát: oly erős belső elképzelésük, hogy azt hiszik, valóban azt csinálják, amit belül hallanak, és őszinte megdöbbenéssel veszik, ha az órán valami olyat kérünk tőlük, amit maguk is meg akartak csinálni, s azt is hitték, hogy az meg is szólalt. A megdöbbenés után a tanárral közös korrekció során meghallják a különbséget, s helyesen is értékelik azt, korrigálják a hibát.

A hangzasképet lehet ugyan általános fogalomként említeni, de valójában ez több komponens együttes jelenléte. A zongorán megszólaló zenemű hangzásában a zongora hangjának összes fizikai paramétere benne foglaltatik, de ezen kívül az előadó hangideálja, ritmikai elképzelése, az akusztikai környezet stb. is. Minél részletesebben képes figyelni valaki a saját hangzasképet, annál eredményesebben tud változtatni a kedvezőtlen elemeken, és annál pontosabban tud megjeleníteni minden zenei gesztust. Nem mellékes, hogy a hangzásideál nemcsak zenei értelemben tartozik a központi funkciók közé, hanem a technikai eszközök megválasztásában is döntő szerepe van. Mi másért keresnénk a technikai lehetőségeket, mint az adott zenei tartalom hű kifejezése miatt. Így azt is kijelenthetjük, hogy a hangzásigény totálisan meghatározza a gyakorlás eredményét.

A zenei folyamat és a megszólaló mű több hangzási síkja egyidejűleg jelent a gyakorló zenésznek fontos kontrollt: minden érzetet, effektust, zenei karaktert, szuggesztíót létkérdés figyelni, kontroll alatt tartani, mert a gyakorlás ezek nélkül egyhelyben járassá válik, eredménye használhatatlan, csak robotszerű teljesítés. Ezért a relatív hallás és a vele párhuzamosan fejlődő – és működő - harmóniahallás élmény-együttese külön-külön, de egységben is jelentős információ mennyiség gyakorlás közben. Ha ehhez hozzászámítjuk azt, hogy a zene időbeliségét megjelenítő ritmusérzékelés is bő információforrás, akkor megérthetjük, hogy miért olyan bonyolult szellemi feladat a több órás gyakorlás. Amikor e képességeket fejlesztjük, amikor a hallás többsíkúságát hozzuk létre, akkor az egyes műveletek, gyakorlatok, módszerek minden bizonnyal elkülönülnek egymástól, és egyenként kell e képességek fejlesztésére koncentrálni. A jobb minőségű funkciót persze együttesen jelentik a gyakorlásban. Nagyon fontos, hogy e tényezők mellett az érzékeny hallásúak viszonylag hamar jutnak el oda, hogy az elképzelt hangzást konkrétan megtervezzék, s játék közben rögtön kontrollálják is, és egyidejűleg szükség szerint módosítanak rajta, vagy változatlanul folytatják elképzelésük valóra váltását. Ez a szinkronitás, és még ehhez az emlékezés a történetekre olyan komplex szellemi feladat, amellyel olykor nehezen birkóznak meg tanítványaink.

A gyakorlás tárgyköre nem csak az automatizálható feladatokra terjed ki, a sok ismétlés folyamán tökéletesedő technikai megoldások jelentik ugyan a legláthatóbb eredményeket, de ennél sokkal fontosabb az, hogy a darab üzenetét megfejtő zongorista azt is gyakorolja, hogy miként ábrázoljon bizonyos hangulatokat és érzelmeket, hogyan viszonyulnak egymáshoz a zenemű egyes történései, folyamatai, milyen dramaturgiai események zajlanak le a mű komplett megfogalmazásakor, vagy éppen hogyan tudjon eleget tenni különböző korszakok stíluskövetelményeinek. A zongoratanár mind a fent felsorolt egyes részmozzanatok, mind a létrehozandó zenei előadás átfogó kérdései tekintetében biztonságos megoldásokkal és stratégiával rendelkezik.

A hangképzés fejlesztéséről

7.1. A zenei tehetségfejlesztés vokális aspektusa

A zongorázni tanulók és a már pályájukon tevékenykedők egyaránt érzékelik, hogy a zongora hangja a megszólaltatás fizikai természetének megfelelően nem eredményez folyamatos, változatlan erejű hangot, hanem a húrrezgés törvényszerűségeinek megfelelően elhaló hang bizonyos korlátokat szab a játékos számára. Ha kissé drámaibban akarjuk kifejezni magunkat, akkor úgy mondjuk: mielőtt a zongora hangja megszólal, mindennek el kell dőlnie: a hangmagasságnak, a hangerőnek, a hangszínnek, a hang hosszának stb. Miután mozgásba hoztuk a mechanikát és a kalapács megütötte a hűrt, már csak egy lehetőségünk marad: a jobbpedál lenyomásával felhangdúsabbá tehetjük a már megszólaltatott hangot. Az elmondottakból az is következik, hogy a zongorán sohasem lehetséges olyan szorosan egymáshoz simuló hangsorokat, dallamokat játszani, mint a fúvós vagy éppen a vonós hangszereken, így arra ítéltünk, hogy ennek az illúzióját hozzuk létre. A zongora erre képes, de aki az illúziót létrehozza, az belső hallásával ezt megjeleníti, mert másként nem fog sikerülni a művelet.

A zenei tehetségfejlesztés egyik legfontosabb módszeréhez folyamodik a tanár ilyenkor: vokális zenei elképzelésre alapoz, amely az éneklés révén alakítható ki a zenei tanulmányok során. Az éneklés ugyanis képes szorosan és simán vezetett, legato dallamok létrehozására, képes zenei folyamatok ábrázolására, képes árnyalni a hangot, képes érzelmeket megjeleníteni, egyszóval minden olyan elképzelésben megjelenítendő tulajdonságot hordoz, amely minden hangszeres számára elengedhetetlen. Azoknak a hangszerjátékosoknak, akiknek ütő- vagy pengető hangszer van a kezük ügyében, mindenképpen elengedhetetlen a beható éneklési gyakorlat megszerzése, amely nem magánének szólistát jelent, hanem énekes zenélést kis énekegyüttesben vagy nagyobb énekkarban.

A vokális fejlesztés nagy értéke abban rejlik, hogy nem a hangszer szabta technikai korlátok befolyásolják az elképzelést, hanem a zenei fo-

lyamatok, a jelleg, a mondandó. Óriási előny tehát, hogy ha a megfogalmazandó zongoraművel kapcsolatos elgondolásunk változik egy zenemű előzetes elképzelésekor, azt nem akadályozza a hangszeres mechanikai munka, hanem a változtatás akadálytalanul megtörténhet, hiszen gondolkodásunkban az elképzelés mindig flexibilis és alakítható. Ehhez jelent nagy segítséget a vokális gondolkodás.

A Kodály Zoltán által létrehozott zenei nevelési koncepció éppen ezért igen jelentős és totális tehetségfejlesztési stratégia, mert elsősorban a zenei gondolkodás fejlesztésére irányul, az értő olvasásra és az elképzelésre, amelynek alapja az éneklés. Sok hangszeres tanár vallja ezt, de olyanok is vannak akik azt vallják, hogy a zongoristának nem kell énekesnek lennie. Természetesen nem az énekes zongoristát állítjuk mintának, hanem az énekes alapon gondolkodó és zenélő zongoristáról beszélünk.

Itt jutunk el egy olyan kérdéshez, ami egyetlen zongoratanárnál sem megkerülhető: vajon kell-e a zongoratanárnak megfelelő szolfézs- és összhangzattani tudással, hallás képességgel rendelkeznie, miközben tanítványát külön szolfézs- és összhangzattan tanár is tanítja a feladattal, hogy halláskészségeit fejlessze, harmóniai, tonális és funkciós hallásképzeteit ne csak az elmélet szintjén befolyásolja, hanem gyakorlati képességgé fejlessze.

E kérdés megválaszolásánál legyünk egy kissé elfogultak: talán a zongoratanár maga az, aki a legjobban észleli tanítványa hallási problémáit a zongoraórákon, s talán éppen ő az, aki olykor a legtöbbet tehet a hallásfejlesztésért. Nem szabad tehát nélkülözni a hallásképzés feladatát egyetlen zongoraórán sem, hiszen a tanár tudja legpontosabban, hogy az általa tanított repertoárnak milyen hallási szükségletei vannak, s azt haladéktalanul ki is kell alakítani, nincs idő arra várni, hogy a szolfézs, zeneelmélet tanterv a csoportos órákon mikor jut el olyan szintre, amelyre tanítványunknak személyesen szüksége van. Természetes ugyanakkor, hogy a zongoratanár nem veheti át teljes mértékben a feladatot a szolfézs-zeneelmélet tanártól, ez nem is lenne lehetséges. Sokkal fontosabb a szoros együttműködés a két tanár között a tanítványok érdekében.

7.2. A zongora hangjának kiművelése

A hangszerjáték és általában véve a zenei kifejezés minőségének kulcskérdése a hang kifejező ereje, megjelenítő képessége. A differenciált hangzásokhoz szükséges képességek tanítása természetesen a zenei gondolkodás, a tehetség színvonalának függvénye, hiszen a hangzásigény nélkül nincs zenei értelemben vett szép, kifejező hang. Kezdjük mindjárt azzal, hogy mi a szép hang.

A válasz nem is olyan egyszerű, a kérdésre sokan válaszolják azt, hogy az a hang szép, amely nem bánt, kerek, egészséges testű, amely a test és a lélek harmonikus működéséből ered, „igazi” zongorahang, amely színes, és kellemes érzeteket kelt. Nos, ezzel a válasszal semmire sem juthatunk, mert a zene tartalmának gazdagsága messze meghaladja a válaszban megfogalmazott kritériumokat. Olykor a zongora szörnyűséges tragédiákat mond el, olykor az ördög hangján, a kemény harc hangján szól, olykor meg elandalít, szerelemmel tölt el, bensőségesen sír vagy éppen elaltat. További kérdés merül fel: minden kor minden zeneszerzőjénél ugyanaz a piano és a forte, meg a köztes hangerők és hangszínek? Bizony, ha így lenne, a zene nemigen volna képes a mindenséget ábrázolni. Bartók pianója olyan lenne, mint Mozarté, Liszt fortéja olyan, mint Haydné, és még sorolhatnánk. Nyilvánvaló képtelenség lenne mindez, tehát az első kérdésre adott válasszal valami nagy baj van: az tűnik ki belőle, hogy a válaszadó a zenétől csak szórakoztatást, kellemes háttérzsongást vár, s ebben ki is merül igénye. Ez a leegyszerűsítés arra vall, hogy a válaszadó nem a zeneművészetről beszél, hanem a szórakoztatásról, amelynek valóban fontos célja a kellemes érzések, az oldottság és olykor a relaxáció atmoszférájának megteremtése. A zeneművészet más: a zene nyelvén ábrázol mindent, ami ábrázolható.

Indokolt hát, hogy megvizsgáljuk, vajon mindig szép hang-e a szép zenei hang. Látható, hogy a szép hang fogalma első sorban esztétikai kérdés. Ha elfogadjuk, hogy a zene a bennünket körülvevő világot szinte totálisan ábrázolni tudja, akkor ki kell jelentenünk, hogy **az a szép hang, amely a zenei szándékot a legjobban tudja megjeleníteni.** A szép hang bizony tanítható minden egyes darabban, amit tanítványunk megtanul. Olykor tehát a durva, kemény hang is nevezhető szépnek, ha a kegyetlen és tragikus zenei tartalmat híven ábrázolja.

További alapvetések tisztázása is ide kívánkozik: a zongora hangja két tényezőtől függ alapvetően: magától a hangszertől, annak építési sajátosságaitól és a játékos hangképzési kultúrájától, eszköztáratól. Módosíthatja valamelyest ezt a konkrét akusztikai közeg, amelyben elhelyezték a zongorát.

Az építésből következő meghatározó tényezők közül a legfontosabbak a rezonátor hangerősítő tulajdonságai, a zongora mérete, a mechanika érzékenysége, a kalapácsfejek minősége, a húrok minősége, hangolása és természetesen a pedálok. Ezek részletes működése, sajátossága több zongoraismertető szakirodalomban is megtalálható. Most csak azt jegyezzük meg, hogy az ún. objektív hangszín tényezőit soroltuk fel.

A játékos képességeinek fejlettsége azt teszi lehetővé, hogy a felsorolt hangszer-jellemzőket a megfelelő technikai eszközökkel, érzeteivel és mozgásaival saját szolgálatába tudja állítani. Ha ez sikeres, akkor van lehetősége közvetlenül kifejeznie magát a rá jellemző hangon. Hogyan történhet ez meg? Úgy, hogy a kalapácsok mozgását befolyásoló, az indulatokkal kapcsolatban lévő mozgások révén olyan hangzáskép keletkezik, amely informatív és egyedi. Rutinos zenehallgatók pontosan meg tudják állapítani, éppen melyik nagy művész előadását hallják, még akkor is, ha senki nem mondta meg az előadó nevét. Mi is történik ilyenkor? A zongora hangereje, a hozzá tartozó egyéni hangszín jelenik meg, azaz a dinamikai hangzás mellett a felhangoknak olyan speciális összetétele szól, amely az adott előadó hangideálja.

Érdemes elgondolkozni a hang jelentéséről is, és akkor talán könnyebben elfogadjuk azt, hogy a zongora igen jó utánzó képességgel bír, számos más hangszer hang-illúziója megteremthető vele.

Valaha a hang főként konkrét értelemben jelentett információt (ma is jelent!) eleinknek. Amint az emberi gondolkodás és a külvilág jeleinek értelmezése egyre bonyolultabbá, egyre absztraktabbá vált, a hang értelme is egyre elvontabb lett, ugyanúgy létrejött az elvont értelmezés, mint a beszéd mondatainak, szavainak, fogalomhasználatának példája is mutatja. Mindemellett fontos megfigyelés, hogy a beszédhangunk minősége, árnyalása, dinamikája összhangban van mondandónkkal, indulatainkkal. Ezért van az, hogy amikor emberek általunk nem értett idegen nyelven beszélnek a hátunk mögött, minden további kutatás nélkül meg tudjuk mondani, hogy most csak társalognak, vagy éppen vitatkoznak, jókedvűek

vagy elkeseredettek stb. Nos, a zene is ezt teszi, csak a hangszeres muzsikában nincs jelen a verbális jelentés.

Ilyen értelemben a zongora fantasztikusan tud utánozni, megjeleníteni. Az ehhez szükséges alapvető technikai eszköztár nem percek alatt alakul ki tanítványunkban. Fontos, hogy soha ne didaktikai lépésekkel kezdjük a hangképzést, hanem a belső elképzelés konkrétságával, a megfelelő lelkiállapot, indulatok megélésével (és ha lehet, nem csak imitálásával). Ezzel nem azt mondtuk, hogy ne adjunk technikai instrukciókat a hangképzéssel kapcsolatban, mert sokszor arra is szükség van.

Nagyon fontos tanári előfeltétel, hogy tisztában kell lennünk egyes korok hangzásideáljával, egyes szerzők hangzási követelményeivel, a korukban használt hangszerek színvonalával (hiszen e hangszerek vették körül a szerzőt, s valójában ezek a minták éltek zenei képzeletében, amikor a darabot leírta.) Gyakran hangzik el a mondat: ha a zeneszerzőnek ilyen jó, mai zongorája lett volna, akkor ő bizonyára másképp használta volna a hangszeret. Csakhogy a „volna” sem nem tudományos, sem nem művészi kategória. Így az ismert leírásokra, vagy korabeli hangszerek ismeretére, hangzsképekre tudunk csak hagyatkozni.

A hangzást egy további tényező is nagyban befolyásolja: a hangolás tisztasága... Egyáltalán nem elhanyagolható feltétel, bár gyakran kényszerül a fiatal zongorista olyan hangszeren játszani, amely már széthangolódott, elvesztette eredeti magasságát, fényét.

Ismerjük a problémát: zongora nélkül tudunk természetes, tiszta hangközöket énekelni, amelyek nem feltétlenül egyeznek meg a temperálással. Ezért is tanítja minden vokális tanár, hogy a temperálás nem valóság, az általa létrehozható relációk nem tiszták. Ha valaki tanult énekelni, tudja, hogy egy kórusban a temperált tisztaság valamely szólammal nem lesz harmonikus kapcsolatban... Ha elfogadjuk ezt az állítást, akkor egy nagy problémával találjuk szembe magunkat: tiszta hangközöket kellene játszani, miközben a hangszer csak egyenletesen temperált hangzásra képes. Ennek megfelelően az intonáció illúziója kedvéért olykor a hangszíneket használjuk, s úgy teszünk, mintha például a vezetőhangot tényleg magasabbra intonálnánk. Tehát a hang árnyalata valóban kelti azt az érzést, asszociációt, hogy felfelé vagy lefelé tud intonálni valaki, miközben a játszott hang frekvenciája természetesen nem mozdul el a valóságban.

A zeneszerzők, minél közelebb vannak századunkhoz, annál több írással, szóval árnyalják a hangzást, hiszen a zongora egyre többféle

hangra, színre képes. Ezek értő olvasása létfontosságú a kivitelezés, az elhangzás szempontjából. Az is fontos, hogy ezek a jelölések nem feladatok, hanem kifejező jelzései a szerzői szándéknak, következmények, amelyeknek főként mögöttes zenei tartalmát kell jól megfejteni ahhoz, hogy megérezzük a művészi mondandót.

A korábban már részletezett vokális gondolkodás igénye mellett nem tagadható, hogy egy-egy impresszionista darabban a klasszikus értelemben vett dallamot olykor nem nagyon találjuk, és főként effektusokra kell hagyatkoznunk, azaz, az együtthangzó hangok színei fontosak, és azok változásai, áttűnései, kontrasztos változásai maguk a zenei események. Erre ugyanúgy szoktatni kell tanítványainkat, mint minden másra, és ez is időigényes, egyfajta elvont hangzásideál meglétét feltételezi. Az ilyen esetben központi jelentőségűvé váló harmónia csodája abban rejlik, hogy egyszerre érzékelhető elemeinek különbsége és az elemek együtthangzásának színezete.

A hangképzés tanítása tehát igen differenciált feladat, bármilyen korú és szintű gyermeket tanítunk. A tanári eszközök közül kettő állandóan, a tanítási gyakorlatban egyidejűleg használatos:

- olyan hangzásminták létrehozása a tanár órai bemutatásában, előadásában, amelyek tapasztalati úton mutatják meg a tanítványnak az elvárt, megfelelő hangot,
- olyan hasonlatok és rávezetések használata a tanításban, amelyek a kellő asszociációval a tanítvány kísérletei folyamán hozzák létre a kívánt hangminőséget.

Nem szabad azt hinni, hogy ilyenkor a tanár csupán korrekt didaktikai eszközöket használhat, mert a belső indíttatás megteremtése még csak nem is hangszeres tevékenység első sorban. Nem véletlenül igyekeznek a lélekre hatni azok tanárok, akik a hang nemesítésével kiemelten foglalkoznak. A legkönnyebb és legadekvátabb ugyanis azokat az eszközöket kifejleszteni, amelyek belülről fakadnak, közvetlen kapcsolatban állnak a lelki folyamatokkal. Az így kivívott, megszenvedett és megélt képességek, eredmények maradandóak, részben, mert saját erőfeszítések árán jöttek létre, részben, mert jól felidézhetőek, valójában a gyakorlat folyamán spontánná alakulnak.

A hangképzésben tehát a zeneiség dominanciája egyértelmű, a fejlődésnek eleje van, de a vége csak biológiai létünk vége lehet, hiszen addig élvezhetjük gyönyörűségét, ameddig egészségünk engedi, de még akkor

is, ha már öreg korunkban nem, vagy csak ritkán, saját örömünkre zongorázunk.

A zongora hangja sok tekintetben korlátokkal bír, de nekünk e korlátok között kell tudnunk kifejezni magunkat. Ez az evidencia teszi szükségessé egyben annak elfogadását, hogy az említett limit meghatározó, és az előadandó zenemű teljes hangzási képe a két végpont között, számos változatban jelenik meg és hangzik el. Nem véletlenül említ a híres „technikus” Czerny is százféle hangszínt, amikor a zongora hangját méltatja. A hangképzési képességek fejlettségéről akkor beszélhetünk, ha a változékonyság, és a hangszerhasználat akaratlagos technikai eszköztára egyaránt magasan fejlett. A zongoristák legfőbb problémája ti., hogy minden egyes hangszer gyorsan meg kell ismerni és használatba kell venni, éppen a hangképzés szempontjából problematikus. Egy idegen koncerthelyszínen ennek érdekében a zongora megismerésének szigorú és fokozottan ajánlott szempontjai vannak:

- milyen a zongora legnagyobb és legkisebb hangja,
- milyen az alapvető hangszíne a hangszernek,
- milyen a hangok időtartama, elhalásának hossza,
- kiegyenlített-e a zongora hangzása minden regiszterben
- hogyan működnek a pedálok (pl. van-e egyáltalán balpedál hatás),
- milyen az akusztikai környezet, amelyben az előadás megszólal,
- hol van a mechanika kiváltási pontja
- van-e, és mekkora a különbség a basszus és a diszkant hangerőssége között.

Ha sikerül tisztába jönni mindezekkel a paraméterekkel, akkor van esély arra, hogy hamar birtokba vehessük a hangszeret és gyorsan alkalmazkodjunk hozzá.

A hangképzés egyik legnagyobb tanítási problémája, hogy valójában hangzási érzetet és az ahhoz kapcsolódó fizikai érzetet kell átadnunk tanítványunknak, amely közvetlenül nem lehetséges.

A fejlődés útja számos nehézséggel jár, mert technikai értelemben az izomzat igen érzékeny mozgásait, feszültségeit igénylik az egyes árnyalatok a kivitelezéskor. Ebben a tekintetben is szokásokat kell kialakítani, módszereket, gyakorlati eszközöket kell tanítványunk kezébe adni. Ez a folyamat olykor akadályokkal teli, visszaesések is tapasztalhatóak. Vannak olyan típusproblémák, amelyek minden zongoristát érintenek tanulmányai folyamán, legfeljebb eltérő mértékben.

Az egyik ilyen tipikus probléma, hogy tanítványunk, miközben a hang változására koncentrálnak, ellenőrizetlenül hagyja a zene más paramétereit, s például pontatlan ritmust játszik, vagy tempója meginog, és egy crescendo idején gyorsít is, míg egy diminuendoval párhuzamosan lassít. Felmerül olykor már az elején, a dallam és kíséret viszonyában az, hogy csak az egyik pólusra figyelve – pl a dallamra – nem tekinthető megoldottnak a kíséret hangjának kialakítása, vagy fordítva. Ezek azok a zongoristák, akik kiemelve a dallamot, a kíséretet csak úgy mechanikusan, alibiből játsszák a dallam mellé. A legelső, konkrét helyzet, amikor mindez tetten érhető, a kétszólamú, tehát polifón zongoraművek játékának hangzásigénye, ahol azonnal kiderül, hogy valójában hányfelé is figyel tanítványunk...

A hangerő változások fokozatosságának megtanítása, időkeretben történő végrehajtása nem egyszerű tanári feladat. Két oka is lehet ennek: az egyik, hogy a rendelkezésre álló időt elképzelésben nem tudja egyenletesen, arányosan beosztani tanítványunk, vagy izomzatának nem tud olyan finom parancssort adni, hogy a hangzás pontosan kövesse az esetleges jó elképzelést. Azt gondolhatnánk, hogy a hirtelen hangerőváltás ennél könnyebb. Sajnos, a gyakorlat azt mutatja, hogy még a pontos elképzelés esetén sem könnyű az izomzatot hirtelen olyan tónusúvá tenni, ami a hirtelen halk hang játékát eredményezi, vagy éppen az ellenkezőjét. Ilyenkor a típushiba az, hogy tanítványaink már jóval a dinamikai váltás előtt, több ütés alatt készülnek a változásra, tehát változó hangerejük elárulja a célt, ami így nem teljesül, mert a subito dinamikai változások zenei lényege éppen meglepetésszerű hirtelenségükben van. Ez egyben jó példa arra is, hogy a zenei idő hogyan függ össze a dinamikával: egy subito piano előtt minden zongorista alig észrevehetően vagy nagyobb mértékben megáll egy pillanatra, ami egyben zenei pillanat is, de hozzásegít izmaink átállításához.

Sokszor megtörténik az a típushiba is, hogy mihelyt crescendo látható a kottában, tanítványunk azonnal hangosan, ellenkező esetben azonnal halkán játszik. Az is gyakori probléma, hogy az egyes dinamikai fokozatokat úgy értelmezik, hogy azok egyfajta sztenderd hangerőt, decibel számot jelentenek, s közben nem koncentrálnak arra, hogy ennél sokkal fontosabb a zenei folyamatban az egyes dinamikai szintek különbségének aránya, egymáshoz viszonyított változása. A dinamikai jelölés tehát nemcsak hangerő vonzattal rendelkezik, hanem – a zenei jelentéstartalomtól függően – karaktertöltéssel is. Olykor ez utóbbi az elsődleges.

További, tipikus jelenség az, hogy egy dallami értelemben vett célhang „kilyukad”, azaz, pontosan az a csúcspont, amire az előző dallamszakasz törekszik, marad töltetlenül. Ez a jelenség elvileg logikátlan, de a magyarázat egyszerű: a figyelem az odavezető útra irányult és nem a célpontra. Ha ezt korigáljuk, tanítványunk könnyen javíthatja ezt a problémát.

Nem túl egyszerűen tanítható jelenség a sforzato, a kiemelt hangsúly kivitelezése sem. A jelenség, bár dinamikai eseménynek látszik, mégis inkább a zenei súllyal asszociálható, tehát technikai megvalósítása is első sorban a súlyos mozdulattal és bizonyos időbeli megvárakoztatással lehetséges. A probléma a mértékkel függ össze, ugyanis relatív, hogy milyen nagy ez a súly. Ez függ a zenei helyzettől, a kifejezés tárgyától, karakterétől, az indulattól, a szerzőtől, a környezet dinamikájától, a műfajtól stb. Egyszóval, a hangsúly, még ha kiemelten nagy is, mindig relatív és egyedi az adott helyen. Ebből következik, hogy a mechanikusan kibökött forte dinamikájú hang nem jelent megoldást.

Ha azt mondjuk, hogy a zongorázás egyik legkomplexebb feladata a polifon játék, akkor ezt azért állapíthatjuk meg, mert mindenekelőtt alapos figyelemmegosztást igényel, nem lehet szólamokat még időlegesen sem megfogalmazás, artikuláció, hangszín és dinamikai kontroll nélkül hagyni, több síkban kell előre hallani és ellenőrizni a megszólaló hangzást. Úgy is fogalmazhatunk, hogy a polifon játék fejlettsége a zongoristának nemcsak zenei, hanem technikai fokmérője is. Ez utóbbi azért hangsúlyos, mert gyakran egymás melletti kis testrészek, ujjak, izmok, izomcsoportok különböző működtetését kell megtanulnunk, és azt akaratlagosan produkálni kell tudni. Tehát mind az elképzelés, mind a kivitelezés igen kemény munkát igényel. Ez a képesség ráadásul nemcsak a barokk polifónia ábrázolásában jelent alapvető képességet, hanem bármilyen és stílusú zene játéka is lehetővé teszi a differenciált hangú megszólaltatást, a színes hangzást.

A hangzatokból kiemelendő hangok technikai vonzata szintén ide tartozó probléma. Elsőként pontosan kell elképzelni, hogy a harmóniának milyen funkciójú hangjai vannak, melyek azok, és hogyan szolgálgják a zenei folyamatot, a szólamvezetést stb. Ezek alapján már a pusztán csak kiemelendő hangok játéka is komoly differenciáltságot jelent testnek, léleknek. Mindezek folyamatba szervezése elmélyült kísérletezéseket igényel tanítványunktól.

A zenei időrendről, a ritmusérzék fejlesztéséről

A művészetesztétikában több lehetőség nyílik a művészetek csoportosítására. Van közöttük modern, van közöttük igen konzervatív szempontrendszer is, de van egy olyan, amely az időbeliséget vizsgálja, s így a zénet, a táncművészetet, a színművészetet, a filmet, általában az előadóművészetet az időbeli művészetek közé sorolja. Ez az elv tehát egy olyan paraméterre épít, amely kétségtelenül nélkülözhetetlen a zene számára: az időre. A zene folyamata történések folyamata, a hallgatóra gyakorolt lelki hatása is időbeli, nem csak a lefolyás időtartama miatt, hanem a zenei élmény megélésének időbelisége miatt is. Ugyanolyan evidencia ez, mint az, hogy a szobrászat a térben létező művészet, a tér ott olyan attribútum, amely nélkül nem beszélhetnénk szobrászatról. Nos, ha ezt az alapvetést a vizsgálat kedvéért elfogadjuk kiindulópontként, akkor belátjuk, hogy minden zenének – és ebben semmi különbség nincs a tradicionális és a kortárs zenei irányzatok között – van időbelisége, amely ugyanolyan jelentéshordozó, mint a hang minősége, a hangok frekvenciakülönbségeiből létrejövő rendszer. A zene története folyamán az idő érzékelése, kifejeződése nagyon sokféleképpen jelent meg az egyes korok zenélési gyakorlatában, és a zene lejegyzésének grafikai rendszerében is. Talán nem követünk el nagy tévedést, ha azt mondjuk, hogy a zenélő ember fizikai, biológiai létének történései és zenélésének időrendje között szoros az összefüggés, olykor a meghatározottság. A zenei időt számtalan tényező határozza meg, többek között azok az emóciók is, amelyek a folyamat közben megnyilvánulnak.

Nagyon fontos leszögeznünk egy további igazságot is: a fizikai időmérték és a zenei történések időrendje nem azonos jelenség. Az utóbbiban – még a legszigorúbb időmérést igénylő stílusokban is – jelen van az ember, a cselekvő, a megélő, a kommunikáló ember. Különösen jól érzékelhető ez a vokális zenében, de azokon a hangszereken is, amelyek megszólaltatásában a biológiai meghatározottság nagy százalékban döntő (pl. a fúvós hangszerek). A zongorán ez a jelenség háttérben van, hiszen a hangok korlátlan ideig, teljes precizitással, fizikai pontossággal szólaltat-

hatók meg egymás után, itt nem gyülemlik fel a széndioxid a tüdőben, nem fogy el a levegő, ezért a zene „lélegzése” egyben igen nagy probléma a zongoratanításban.

A ritmusérzék a kicsi kori zenei adottságok, hajlamok körében valamilyen szinten nélkülözhetetlen, ugyanúgy, ahogyan a hangmagasságok, hangközök érzékelése is. A kisgyermekkorban felfedezett zenei irányultságnak, muzikalitásnak az is velejárója, hogy a gyermek ösztönösen tud ritmikai képleteket utánozni a síneken kattogó vonat kerekeinek zakatolását éppúgy, mint egy tapsolt ritmust. Az énekelgető kisgyermekről megállapítható, hogy érzékeli-e például az időbeli szimmetriát, az időarányokat stb.

Mint a muzikalitás fontos eleme, a ritmusérzékelés és interpretálás képessége fejleszthető, sőt nagyon fontos fejlesztendő elem. Ezért, mielőtt a zongoratanár számára segítséget adó részletezést tárgyalnánk, fontos megfogalmazni néhány ritmikai alapfogalmat, hogy később azonos jelentést tulajdonítsunk a kifejezéseknek.

A **metrum** az egyenletesen lüktető ütések sora, amelynek **tempója**, sebessége van. Ez elsősorban az időmérésre, a lépték megállapítására szolgáló tájékozódási elem, amely döntő eleme a zenei karakternek. Az ütések csoportokba szerveződve **ütemet** hoznak létre (páros és páratlan számú ütésekkel), amelyben az adott zongoradarabra jellemző **ritmusképletek** jelennek meg, mint a zenei idő speciális szerveződései. A **ritmus** jellemzője, hogy különböző súlyú elemek alkotják, amelyek az ütemek súlyviszonyaihoz éppúgy igazodnak, mint a saját, belső, mikro események súlyviszonyaihoz, vagy a szerzőknek a rendszertől eltérő, sajátos, jelzett súlyrendjükhöz. Ezeknek konkrét szabályrendszerét ismeri a tradicionális zene, amelyet számtalan módon megváltoztat a modern kortárs zene a maga speciális idő felfogásával.

Hogy a ritmus mennyire hat a zenehallgatóra, azt számtalan tapasztalat bizonyítja. Gondoljunk bele, hogy a természeti népek révületbe ejtő többórás táncainak ritmusa még a fiziológiai működésre is hatással van, de elég csak arra gondolnunk, hogy az európai típusú civilizáció zenéjében is mekkora szerepe van a súlyoknak, az azokból létrejövő kiszámítható, vagy kiszámíthatatlan rendszereknek. Ez a tapasztalat azt bizonyítja, hogy a zenei időnek a pontos érzete és interpretálása a zenei előadás centrális része.

A továbbiakban nem kívánjuk bizonygatni a ritmus érzékelésének alapvető fontosságát, hanem inkább arról kell elgondolkoznunk, hogy a vonatkozó képességek fejlesztésének milyen részfeladatai vannak, hol a kezdet, mi a cél és hogyan vezet az út a képességfejlesztésben. Mindezt fontos, hogy zongorista szemszögből tegyük, bár számtalan elem a ritmusfejlesztésben univerzális és éppúgy érvényes az énekesre, mint a zongoristára.

Alapvetően az időérzék fejlesztése az, ami a kiindulópont, azaz, annak képessége, hogy valamely tanítványunk képes legyen az egyenletes időmérésre, hiszen minden ritmikai részlem ennek talaján építhető fel. Most és itt álljunk meg egy szóra! Még itt tisztázásra szorul a kötött és a kötetlenebb, szabad ritmikai viselkedés kérdése. Akármilyen is az a repertoár, amelyet tanítványunk játszik, vagy játszani fog, az egyenletesség képessége rendkívül fontos. Ha a zenemű egyenletességet kíván, akkor azért, ha meg szabad ritmikai megoldást, rubato megfogalmazást kér a szerző, vagy a stílus, akkor meg azért. Szabad ritmikát, arányos szabadságot ábrázolni csak az tud, aki ismeri az egyenletességet, a szabályosságot, a kötöttséget, ugyanis a szabad előadásmód éppen ettől tér el. A hallgatónak meg kell értenie a zene szerkezetét, azaz, tudnia kell rekonstruálni a szabad előadásmódból mindazt, amit a kottakép tartalmazott, tehát a szerkezetet át kell látnia. Minden olyan ritmikai elváltozás a leírthoz képes rossznak mondható, amely nem teszi lehetővé az eredeti ritmuskép érzékelését a hallgató számára. Ha már gyökeresen más ritmust játszunk, mint ami a kottaképben van, akkor az olyan, mintha más hangot játszottunk volna, azaz meghamisítottuk a zenei üzenetet.

Az egyenletes időmérés képessége ezért alapvető és a hangszerstanulás kezdetétől fogva permanens tanári feladat. (Ez az alapja annak is, hogy később a tanítványunk megtanulja tudatosan befolyásolni a tempót például egy *accelerando* vagy egy *rallentando* esetében.) Az egyes, gyakran használt ritmusképletek tanításának is alapja az egyenletes időmérés, hiszen az egyes képletek ezt a mértéket osztják fel különböző módon különböző részekre, struktúrákra. Nem mellőzhető itt annak az igazságnak a megfogalmazása, mely szerint egy teljes zongoramű szerkezetét tekintve időegyensúly tapasztalható: azaz, vannak sarkalatos időpillanatok, amelyek a darab nagy szerkezeti konstrukcióját jellemzik. Ezek egyensúlyban vannak, miközben e pontok között a legnagyobb szabadság is elképzel-

hető. Úgy is fogalmazhatunk, hogy amit elveszünk a zenei időből, azt vissza is kell adnunk.

A zenei folyamatok értelmes szervezése a ritmikai szerkezet szervezését jelenti. A szabad és a rigorózus ritmusértelmezés között egy gazdag, színes ritmusvilág található, azaz stílusfüggő és értelmezés függő az, hogy a ritmikai megvalósítás milyen eltéréseket vagy azonosságokat mutat a pontosan leírt kottaképhez képest.

Talán leggyakrabban e jelenség megfogalmazásakor merül fel az, hogy mi a különbség a szabadság és a szabadosság között, azaz az agogikai jelenségek mikor válnak izléstelenné. Komolyan kifejlesztett ízléskultúra, arányérzék és stílusismeret szükséges ahhoz, hogy a hallgatóság ne érezze indokolatlannak a szabad megfogalmazást, elkerülhessük a modorosság vádját, előadásunk természetesnek hasson.

Generális tanítási feladat a szünetnek, mint zenei jelenségnek az értelmezése és a szünetek zenei szerepének tanítása. A szünet, bár zenei hang nem hallható benne, még nem jelenti azt, hogy ne történne benne valami. A csend ugyanúgy jelentéssel bír, mint a hangzó zene folyamata. A csend kiemelt jelentőségű a darab megkezdése előtt éppúgy, mint a darab befejezését követően is. A szünetek értelme természetesen nagyon sokféle lehet, de kétféle szünet között mindenképpen különbséget kell tennünk: az egyik a darabban a szerző által leírt szünet, amely a darab szövegkonstrukciójának éppoly fontos eleme, mint a kottafej, a másik pedig az a szünet, amelyet az interpretáció folyamán az élő zenélés óhatatlanul megkövetel. Ezek olyan cezúrák, formai jelzések, amelyek a tagoltság értelmes jelzésére szolgálnak, de olykor, egy subito pianissimo előtt is tartunk rövid szünetet, ami inkább az agogika körébe tartozó jelenség. A zenei folyamatban leírt szünet éppúgy összeköthet, mint ahogyan el is választhat egy-egy szerkezeti elemet a következőtől. Külön mesterség úgy hallgatni, hogy a közönség feltétlen folytatást várjon, vagy éppen befejezettség érzete legyen, teljes elválasztottsággal. Az ilyen szünetek megélése és kivitelezése érzékeny zeneiséget, játékgyelmet követel. Tisztázandó minden konkrét esetben, hogy például a pedál beelölghat-e a szünetbe, vagy szigorúan kell-e venni a szünet hosszát. Mi történik, ha tanítványunk nem foglalkozik a szünettel? Bizony, akkor a darab nem értelmes, sőt, ha türelmetlenségéből valaki rövidebb időt szán a szünetre, mint azt a zenei idő megkívánna, egyenesen rossz élményt okoz a hallgatónak. Általában elmondható, hogy durva hiba, ha a szünet rövidebb, de sokkal kevésbé ze-

neietlen, ha akár egy kicsit hosszabb is a jelzettnél. A rövidebb szünet játéka a tanulmányok kezdetén lévőkre életkori sajátosságként is jellemző lehet, de magasabb fokon mindenképpen zenei tehetségproblémára vagy önkontroll hiányára utalhat. (A sürgetés egy esetben helyénvaló, ha az izgatottságot maga a szerző jelöli az agitato kifejezéssel.)

A ritmusképletek meghatározott szerkezetű típusok, amelyek a zenében igen gyakran fordulnak elő, ezért ezek megtanítása elemi feladat. Az izgalmas része a dolognak, amikor egy-egy ritmusképlet változatait még nem ismeri a tanítvány. Nem azt állítjuk, hogy például egy nyújtott ritmust nem kell pontosan játszani, de az is nyilvánvaló, hogy egy gyászzenében használt nyújtott ritmus és egy mazurkában játszott nyújtott ritmus pontozásának mértéke nem azonos. (A gyakori típushiba egyébként a nyújtott ritmus eltriolósítása.) Vagy jó példa a triola esete: az egy ütésen három hang játéka az előzménytől függően például lehet fékező vagy éppen előre lendítő karakterű (ha az előző ritmusértékek gyorsabbak voltak a triola hangjainál, akkor fékez a triola, ha lassabbak, akkor pedig előre visz).

Nagy probléma a poliritmika játékanak tanítása. Poliritmikáról akkor beszélhetünk, ha a ritmikai szerkezet két zenei sík esetében különböző rendszerű, s mind a gondolkodásban, és a játék folyamán e két rendszer szerint gondolkozunk egyidejűleg. (Erre szép példák találhatók a Chopin zongorairodalomban, amikor például hat hangot hét ellenében kell ugyanannyi idő alatt két kézzel eljátszani.) Két probléma ez egyben: az egyik a hangzáselképzelés maga, a másik izmaink pontos irányítása, tehát a technika megtalálása. A poliritmika alaptípusa, amikor két hangot három hanggal kell ugyanazon időtartam alatt eljátszani. (Ezt a helyzetet helytelenül triola-duola összejátszásnak hívja a szakzsargon, miközben e két elnevezésű ritmusképlet soha nincs együtt. A triola a páros metrumhoz képest speciálisan elnevezett képlet, ilyenkor a három alatt a páros ütés nem duola. Amikor 3/8-os metrum esetén a három mellé két hangot játszunk, akkor a kettőt nevezzük duolának, de akkor meg a három nem nevezhető triolának...) A poliritmika nehézségeivel küszködő fiatal zongoristák – hasonlóan a violin- és basszuskulcs tanulásához -, a két képletet egyfajta konvertálásnak vetik alá, és a két ritmusképlet egymás után megszólaló ütéseiből létrehoznak egy harmadik ritmusképletet, és ezt rögzítik. Elvileg ezzel sem szabad egyetérteni, de a valóságban működő gyakorlat, tehát tagadni sem érdemes. Mindjárt nem ilyen egyszerű az eset, ha egy négy

tizenhatodos csoportot egy kvintolával kell összejátszani. Ilyenkor sokkal célravezetőbb az, ha az elképzelt pontos mérőre, tehát a rendelkezésre álló időegységre játszunk rá a négyet és az ötöt felváltva, egymás után, hogy érzékeltetni lehessen a hangok sűrűségét. Azután, ha már ez valamilyen szinten sikerült, akkor lehet egyszerre megpróbálni, majd finomítani a kivitelezést, pontosítani mindkét ritmusképletet külön-külön is.

Nagyon fontos szót ejteni az egyes „tempójelzésekről”, amelyek a szerzők keze nyomán a zongoramű első sorának kezdetén állnak: pl. Allegro, Molto Adagio, Vivacissimo, Andante Sostenuto stb. A tanulók ezeket ellátják egyszerű kifejezésekkel, minthogy „gyorsan, nagyon gyorsan, nagyon lassan” stb., s ezzel elrendezettnek gondolják az ügyet. Mindenekelőtt hadd állapítsuk meg, hogy a művek elején álló szavak döntően karakterjelölések, amelyeknek természetesen konkrét értelmük van az időbeliséget illetően is, de főként a zenei jelleg megjelölése a cél. (Nyilván az Allegro, ami vidámat jelent, nem lesz lassú és keserves hangvételi, de nem azt jelenti, hogy gyorsan!) Egyébként is, minél mélyebben vizsgáljuk ezeket a műszavakat, annál inkább kiderül, hogy bizony, a zenei történet időmértéke, a tempó akár előadónként is változik, anélkül, hogy hűtlenek lettünk volna a szerzőhöz. Minden esetben egy bizonyos tempótartományt kell elképzelnünk, s ennek figyelembevételével kell felépítenünk a zene-mű időrendjét.

A ritmikus játék képességének elsajátítása technikai értelemben nem jelent mást, mint izmaink igen érzékeny, akaratlagos mozgásának képességét. Tudjuk jól, hogy az egyenletesség is komoly gondot tud jelenteni. Ennek orvoslására sok tanár alkalmazza a ritmusvariációs gyakorlást, amelytől csodát várunk. Nos, valóban hasznos eszköz lehet ez a tanításban, ha megfeszített koncentráció mellett történik a gyakorlás. A problémát ugyanis az okozza, hogy az az ideg, amely az adott izom mozgását végzi, nem pontosan közvetíti az agy parancsát, ezért nem pontos ritmus lesz az eredmény. Amikor ritmusvariáns gyakorlását végezzük, akkor éppen ezt az idegpályát tanítjuk pontosabban dolgozni, tehát a képességet tanítjuk és nem egy konkrét probléma konkrét megoldását.

E témakörhöz tartoznak még azok az ismeretek is, amelyek a hangsúlyrendi típusokról szólnak, mint például az ütemek szerkezete (a metrikus kezdősúly és lehetséges melléksúly kérdése), vagy akár több ütem viszonylatában a súlyos és súlytalan ütemek kérdése, vagy egy-egy ritmikai szerkezet súlyrendje (pl. szinkópa), egy-egy tánc ritmikai rendszere (a 3.

negyed súlya a mazurkában, a második negyed súlya a sarabande esetében stb.). Ezek ugyan tipikus helyzetek főként a hagyományos zenében, de egyedi döntést igényel mindegyik, mert a zenei karakterkörnyezet meghatározó jellegű, márpedig a karakterek száma meghatározhatatlan.

A témakör legizgalmasabb része, ha az **agogika** időrendi játékaire gondolunk, mert bár vannak tipikus helyzetek, de azt elmondani, hogy milyen hosszú egy korona, egy cezúra, egy sforzato rátartása, egy fontos harmóniai pillanat megváratása, bizony nem nagyon lehet, mert ezek számtalan, konkrét tényezőtől függenek a konkrét darabban. Ezért itt csak az állapítható meg, hogy minél nagyobb a zenész intelligenciája, minél differenciáltabb a zenei képzelőereje, fantáziája, annál érzékenyebben és helyesebben találja meg a megfelelő mértéket az agogika világában is. Itt a kialakult ízlés is centrális szerepet játszik, de tapasztalható az egyes korszakok előadói szokásainak, megközelítésének hatása is..

Feltehető a kérdés, hogy mindezek tényleg mind-mind a zongoratanár tanítási feladatai? Mit csinál akkor a szolfézstanár? Bizony, saját tanítványunk saját képességszintjét, az abban szükséges előrelépések igényét mi, zongoratanárok tudjuk a legjobban felismerni a konkrét repertoár tanítása folyamán. Ezért a hangképzés, a technikai eszköztár bővítése mellett a ritmusképességek fejlesztése is elsősorban zongoratanári feladat (a szolfézs órára még marad bőven fejlesztési feladat pl. a poliritmika terén, vagy egyes, más zenei időbeli jelenségek érzékelését tanítandó.)

Tanítványaink technikai képességfejlesztéséről

9.1. A zongora mai szerkezetének ismerete

A zongora működési elve és építésének technikai körülményei, módszerei a következő törekvéseknek kívánnak megfelelni: a mechanikának képessé kell lennie arra, hogy a játékos izomzatának legkisebb változatait, változásait is át tudja vinni a kalapácsra, amely mozgásával, húrhoz csapódásával hozza létre a kívánt hangot. Éppen ezért tanítványainkkal nagyon fontos – koruknak megfelelő szinten – megismertetni azt a hangszeret, amelynek meghódítására törekednek. E helyen nem cél a zongora felépítésének részletes tárgyalása, a magyar nyelvű szakirodalom is bő információkkal szolgál erről.

Általában fontos azonban az az alapelv, hogy valamely tárgy, eszköz, gépezet használatát jobban lehet megtanítani, ha annak szerkezetét és működési módját a használója jól ismeri. Mindenekelőtt a megszólaltatás elvét, módját, technikáját és az általa lehetővé váló zenei ábrázolást kell összefüggésbe hozni tanítványunk gondolkodásában. Azaz, meg kell éreztetnünk vele, hogy ujjainak vége nem a mozgás végcélja, hiszen az bent van a hangszerben, a dolgok a mechanikában történnek, bár azt mi nem látjuk a használat során.

A hangképzés minden lehetséges módját segíti, ha a megismerésben tovább megyünk és meghallgatjuk a rezonátor működését, megmutatjuk a zörejeket, amelyek meglepően nagy arányban jelen vannak a hangzási spektrumban. Meghallgattatjuk a hürrezgés időbeli lehetőségeit és korlátozottságát, csillapodó hangerejét, színének változását, s ugyanígy megmutatjuk a pedálok használatával létrejövő akusztikai hatásokat is. Az ebből fakadó ismeretek az egész élet folyamán meghatározóak a zongorista számára.

Mindezek számos, a munka folyamán felmerülő kérdésre választ adnak a tanítványnak, olykor saját erőből lehetővé téve valamely technikai probléma megoldását. Az emelőkől felépülő zongoramechanika haszná-

latának ismerete egyben az idegen hangszerekhez történő alkalmazkodást is lehetővé teszi.

Felnőttebb tanítványaink már érdeklődnek a hangszerek karbantartása iránt is, az egyes márkák képességei iránt, a hangszerfelújításról is érdeklődnek. Végző soron birtokolni akarják a zongorát, tehát totálisan akarják megismerni. Feladatunk ezen igények maradéktalan kielégítése és a szakszerű magyarázat.

9.2. Lendítés, billentés, ütés, érintés?

Aki a hangszerjáték módszertanával foglalkozik, az óhatatlanul találkozik ezekkel a kifejezésekkel, amelyek a zongora használata szempontjából szinonim kifejezéseknek mondhatók. Mindenki jól érti, hogy a kalapácsnak a húrhoz eljuttatását kívánjuk jelölni e kifejezésekkel. A maga módján mindegyik kifejezés tartalmaz igazságot, de totális funkcionális megjelölést egyik sem.

A **lendítés** fogalma a magyar zongoramethodika terminológiájában Gát József módszertani gondolkodásának eredménye: a kalapácsot alaphelyzetéből kilendítve röptetjük fel a húrhoz, amelyet megüt. A hangképzés szempontjából a lendítés szemléletileg jó irányba viszi a gondolkodást, ugyanis azt kéri a játékostól, hogy mozgáselképzelései ne csupán a billentyű tetejéig terjedjenek ki, hanem a mechanika működését ismerve a billentyűk képezzék a játékos ujjainak meghosszabbítását, s így a hangszer testtel összeforrott, egységes érzete sokat segíthet a hang szabályozásában, akaratlagos megformálásában, minőségének eldöntésében és kivitelezésében. Ugyanakkor kevésbé irányul a figyelem a jórészt anatómiai meghatározottságú ujjmozgások elemzésére, amely – főként a zongora tanítás kezdeti éveiben a zongoratanár számára létfontosságú, hiszen mozgási alapszokások épülnek ki ebben a korszakban, ekkor kell már elkezdeni a teljes játszóapparátus egyes elemeinek működési szinkronizációját, amelynek minőségét és sikerességét még az életkori sajátosságok is döntően befolyásolják. A folyamat hosszan elnyúló tanítási feladat.

A **billentés**, azaz a kalapács és a billentyű kibillentése az alaphelyzetből szintén csak a teljes jelenség egy másik területére fókuszál: a billentyű felszínén történő dolgok vannak előtérben (lásd különböző billentésmódok kivitelezése), persze nem megkerülve a hangzási igényeket. A szemlélet veszélye, hogy a hangszerrel történő „összenövést” kevésbé alakítja

ki a tanítványban, mint az ebben az értelemben igazabb lendítés kifejezés használata.

Az ütés kifejezése valószínűleg a zongora ütőhangszer működéséből származó asszociáció, amely egyfajta leegyszerűsítése a dolgoknak, elmondja, hogy valójában mi történik: az ujjunk felülről lefelé üt, ettől a kétkarú emelőként működő billentyű másik oldalán a kalapács felugrik a húrhoz, megütve azt. Ez a szemléleti árnyalat egyértelműen csak az ujjak mechanikájának üttözgásairól szól, nyilvánvalóan egyszerű, vektoriális értelemben egyirányú, függőleges mozdulatot feltételez, amely lehet lassabb és gyorsabb. Sajnos ez a kifejezés még az éneklési igény elemi feltételeihez sem jelent segítséget, ezért alkalmazása félrevezető.

Az érintés több nyelvben is használt kifejezés, amely ugyan a billentyű felszínének érzékeny érintését hozza előtérbe, ami az ujjvég érzet fejlettségére apellál, s amely a hangképzési igények és technika kialakításában sok segítséget adhat. A hangindítások ritmikussága talán e kifejezésben nem érzékelhető.

Van tehát több árnyalatunk arra vonatkozóan, hogyan használjuk a zongora billentyűzetét zenei céljaink megvalósítására, a zenei élmény létrehozására. A sorban további, megfontolandó mechanikai érzetleírások olvashatók vagy éppen hallhatók különböző iskolákon felnőtt zongoratanároktól. Ezért szükséges minden tanárnak még pályája elején ezt a kérdést saját koncepciója kialakításakor letisztázni és alaposan végiggondolni.

E végiggondolás mindenképpen az alábbi tényekből kell, hogy kiinduljon:

- a zongora billentyűzete, mechanikai működése úgy épül fel, hogy emelők rendszerén keresztül, valamint a húr megütése révén lehetséges azt a hangminőséget létrehozni, amelyet a zenei kifejezés éppen megkíván a darab valamely szakaszában
- a zenei tartalom érzelmi-hangulati elemei által létrehozott mozgásokat a mechanika pontosan közvetíti a húrokhoz
- anatómiailag különböző helyzetű ujjainkkal azonos minőségű hangok produkálásának képességére van szükség, s ennek akaratlagos változtatására, árnyalásának fizikai képességére,
- a kéz, a kar, a felsőtest által létrehozott hangot bármilyen minőségű hangszerhez alkalmazkodva is létre kell tudni hozni,

- a billentyűzeten kívül más szerkezeti elemek (pl. pedálok) használatát szinkronizálni kell a kézzel előállított hangok játékával, (ld. precíz artikuláció)
- a hangszer adta dinamikai lehetőségeken belül maradva kell mindezt megvalósítani.

A szempontok bizonyára tovább finomíthatók, de ezek azok a legalapvetőbb tények, amelyek minden zongoristára hatnak, amikor zongorázni tanul. Ennek megfelelően bármilyen zongoratechnikai iskola is kerül látóterünkbe, mindig azt kell megvizsgálni, hogy a fenti feltételeket az aktuális iskola jól szolgálja-e, képes-e a zenei tehetség semmivel nem pótolható csodáját megszólaltatni a zongorán. Ha ezt az utat követjük, akkor mindenképpen keresnünk kell a valós elemeket, amelyek egyben különböző érzetek és szubjektív megfogalmazások elkülönítésével a zongoratanár számára világos lépéseket, lehetőségeket adnak.

A zongoristára általában igaz egyik kritérium, hogy ujjainak magasrendű képzettsége nélkül nincs művészi előadás és minőség. Az már egy teljesen más kérdés, hogy a feladatot egy-egy zongoraművész milyen testtartással, kézhasználattal éri el művészi pályáján. Amit a tanárnak tanítania kell, az – így leírva - egyszerű: a zongorát mechanikájának és a játékos kezeinek lehetőségei szerint kell megszólaltatni. Mily egyszerű is lenne mindez, ha nem komplikálná az, hogy mind a mozgásérzékelés szintje, a mozgások előre elképzelésének módja, mind az elképzelt hangzasképpel szinkronizált kivitelezés ne lenne oly végtelenül személy-, alkat- és tehetségfüggő.

Hadd álljon itt az a szemlélet, mely szerint a művészi igények (azoknak korai és magasan fejlett foka) mindig megelőzik az ujjak (tágabban a zongoratechnika) tanításának részleteit, hiszen hogyan is használhatnánk a zongorát, ha nem tudnánk, hogy mire is akarjuk használni...

Talán egyetlen gyakorló tanár és művész felfogását sem sértjük meg azzal, ha kijelentjük, hogy az ujjak munkájának tanításakor a végcél mindig a leggazdaságosabb mozdulat a leghatékonyabb hangzás eléréseért, de ennek kivitelezésében az indirekt tanításnak nagy szerepe van. Mozgás beidegzési sajátosságunk, hogy az agy, amikor feltételes reflexeket tanul (márpedig mozgásaink ilyenek a zongorán), idő és kellően felnagyított, egyértelmű mozgás szükségeltetik, hogy majd a későbbi, immár ösztönösen használt ujjmozgások valóban a leggazdaságosabbakra legyenek re-

dukálhatók. A kezdeti túlmozgás nem üldözendő, hanem egyszerűsítendő, ugyanis tudomásul kell vennünk, hogy az emberi mozgásirányítás természetes kezdete a túlmozgás, bármely eszköz használatának tanulását nézzük. Kényes maga a feladat, hogy miként csökkentjük és tegyük tudatosan irányíthatóvá ezeket az ujjmozgásokat a hangzási cél érdekében. Nem véletlen tehát, hogy a zongoratanulást kezdő kisgyermekeknek emelt ujjú zongorázást tanítanak kezdetben, mert az alapimpulzus rögzítése ezt kívánja meg. Veszélyes korszak, főként, ha a zongoratanár dicsérő szavai a nagy mozgásra és nem a születő hangra vonatkoznak. A magas billentésű előkészületi fázis nyilvánvalóan nem vizuális cél, hanem lehetőség az aktív lendítésre (billentésre). Nagyon fontos elem, hogy a kezdet kezdetétől asszociálni lehet a mozdulat nagyságát, az ujjvégen születő nyomás- vagy ütés érzettel és a születő hanggal. Valahogyan úgy van ez, mint mikor tisztán beszélni tanítunk valakit: a színész nem attól színész, hogy gyönyörűen beszél a nyelvet, hanem attól, amit e nyelven és színpadi jelenlétével együttesen megjelenít. Így van ez pontosan a zongorázóknál is. Nagyon fontos tanári feladat, hogy a játszani valók gyorsaságnövekedése egyben az ujjak mozgás-amplitúdójának csökkenését is meghozzák, mert ellenkező esetben, legkésőbb a serdülőkorban komoly betegségek forrása lehet ennek elhanyagolása.

További általános jellemző az, hogy az ujjak mögött kar és test van, egy stabilan ülő ember teste, amely a zongora kalapácsainak mozgására igen jelentős mértékben hatást gyakorol. Kimondható, hogy a kar súlykiegészítő, összefoglaló és gyakran alkalmazkodó mozgásai nélkül anatómiailag helyes zongoratechnika sincs. Kiragadott példa: a kisujjat gyenge ujjnak mondják, különösen, ha dallamkiemelésről esik szó, és még meg is indokolják: „rövid az erőkarja”, ezért „gyenge” és „erősíteni kell”. Ha valaki behajtja ujjait a tenyere felé, látható, hogy a kisujj általában a tenyér központja felé álló szögben hajlik. E pozíciójában erős ujj, hiszen csomagcipelésben jelentős segítség. Arról nem is beszélünk, hogy a kézfej egyik legnagyobb, ún. opponens izma található a kisujj alatt. Az erőnövelése egyébként is újabb problémát vet fel, mert a kalapács megmozgatásához első sorban mozgási energia kell, ami főként az ujj mozgásának sebességével, vagy a felsőkar, felsőtest súlyának koncentrációjával befolyásolható. Nem tagadjuk, hogy a zongorázáshoz szükség van az ujjak erejére, ami általában létre is jön a rendszeres gyakorlással és esetleges sporttevékenységgel.

Vitás pontnak tűnik, hogy az ujjak hogyan helyezkedjenek el a billentyűzeten játék közben. A kérdés egyfajta tisztázása megint az alapvető tények ismeretéből kell, hogy kiinduljon. Az emelőszerkezet lényege tehát, hogy a billentyűn végzett mozgás hatására a kalapácsnak meg kell ütnie a húrt. Miután a kalapács, bár enyhén elhajló pályán, de függőlegesen mozdul el felfelé, a billentyűn az ujjak mozgásából eredő erőknek vektoriálisan egy lefelé irányuló függőleges erőhatásban kell megnyilvánulnia. (Tudnunk kell azonban, hogy ujjaink pozíciója a különböző játékformák kivitelezésekor a leírtaktól eltérő lehet.) Ez a tény részben azt is magával hozza, hogy a kézfej és az ujjak labdát, térdet stb. fogó, kupolához hasonló alakja tudja a legkedvezőbbben biztosítani az erőátvitelt a mechanikára. Ez azzal jár, hogy az ujjak ívelten hajlított állapotban érik el a billentyű felszínét, a „talpukon” állnak. Erre azért is szükség van, mert az ujjvég-érzethez szükséges tapintó idegvégződés ott vannak a legsűrűbben, ezért maga az érzet ott a legpontosabb. (Ezt a pozíciót a hosszú ujjú kézzel esetében komoly feladat és idő kialakítani.) Ehhez a kézfej pozícióhoz mindenképpen a vízszintesen pozicionált alsókar szükséges, hogy az ujjtő ízületek mozgását semmilyen tartásbeli akadály ne korlátozza.

Mint minden, ez a terület is hordoz magában érzeteken alapuló, szubjektív álláspontokat például arról, hogy az ujjak laposak-e, kell-e csúszni a billentyűzeten egy karral megszólaltatott hang esetében, muszáj-e minden lendítést függőlegesen kivitelezni stb. Ezekre a teóriákra, amelyeknek olykor valós tapasztalati alapja van, mégis azt kell mondanunk, hogy a kalapács csak akkor fog megmozdulni a mechanikában, ha kívül, a billentyűzeten függőleges eredőjű mozgás jön létre. Ez létrejöhet közvetlenül függőleges ujjmozgással, de létrejöhet akár tudatosan irányított, részben ferde iránnyal kombinált mozgással, de a tény nem változik. Ha valaki ezeket a variánsokat tudatosan használja a hangképzésben, vagy a ritmikus hangindítások kivitelezésében, valószínűleg sokféle értékes hangzási képességgel, lehetőséggel vértelmezi fel magát. (Hasonlatos ez ahhoz, amikor az ösztönös kézrázást a kicsiknél korrigáljuk, de a tudatos kézrázás olykor jól használható eszköz).

A technikai képzés célját különböző korszakokban különböző etűdök százai segítik. A tanár komoly döntése, hogy tanítványát az etűdirodalom mely darabjain vezeti keresztül, mikor, melyik mozgásformát kívánja megtanítani, és hogyan kívánja ezt az etűdirodalmat az előadási darabok repertoárépítésében felhasználni. Maga az etűdirodalom sokrétűsége a

stíluskorszakok szerint is változik, de mind a hangszer fejlődése, mind a zongorázás fejlődése egyaránt úgy alakítja az etűdirodalmat, hogy a zenei tartalom egyre fontosabbá, olykor elsődlegessé válik. Így lehetővé válik az, hogy minden életkorban, minden fejlettségi szinten találjon a tanár olyan etűdöket, amelyek éppen akkor, éppen annál a tanítványánál jelennek segítséget. Alapelv, hogy különféle technikai formulákat, készségeket ne egy előadásra szánt zeneművön, hanem etűdökön tanuljon meg a tanítvány.

9.3. Az alapvető játékművek

Gát József ismert könyvében (*Zongoramethodika*) a zenei szövegben található zongorázási tipushelyzetek, formulák megjelölésére használja e kifejezést. Olyan tipikus technikai formulákat ért alatta, amelyek a zongoraművek szövegszerkezetének alapelemei. Ezek játékműdjára hosszú fejzeteket szentel. E helyen a vonatkozó ismereteket kissé más szemszögből érdemes megvizsgálni: milyen hangzási célkitűzést milyen anatómiai működésekkel és milyen kivitelezéssel lehet megvalósítani. Ebből a szemszögből két megközelítést célszerű említeni:

- olyan technikai játékművek, amelyek az ujjak aktív lendítő mozgásával valósíthatók meg.
- olyan technikai játékművek, amelyekhez nem szükséges az ujjak aktív lendítő mozgása, egységes, általában fixált kézfejet kívánnak

A statikus, fixált kézfejet, egységes használatot követelő játékművek: az akkordtechnika, az oktávtechnika, az oktávrepetíció, a tört oktáv és a tremolo, bizonyos fokig a glissando is, míg az ujjak lendítő mozgására épülő játékművek közül a legjellemzőbb a skála, a futam, a trillák kivitelezése, más díszítések játéka. Funkcionális és hangzási összefüggések alapján fontos megközelíteni – és tanítani ezeket a játékműveket. A kar szerepét vagy a súlykiegészítés dominanciája, vagy az összefoglaló mozgás dominanciája, vagy mindkettő egyszerre jellemzi. Ezekről a részletezésben szólnak az egyes játékművek csoportok tárgyalásakor.

9.3.1. Az ujjak aktivitását, lendítését igénylő játékművek

A skála és a futam

A két játékmű a kivitelezés szempontjából nagyon hasonló feladatot ró a játékosra. A kivitelezés különbségei abból adódnak, hogy a szerkezet más, tehát a szekund távolságra, egymás melletti billentyűkön elhelyezkedő skálahangokkal szemben a futamjátékban kimaradó hangok miatt nagyobb a lendület, azaz a kar fokozott összefoglaló mozgása szükséges.

Főként a skála az, amely bámulatosan sokféle készség kiépítésére alkalmas. Ez igaz mind hangzási, mind technikai értelemben is. Vegyük sorra: a skálajáték folyamán tanítványaink megtaníthatóak azonos minőségű hangok játékára, így az ujjak közötti funkcionális anatómiai különbségek valamint a klaviatúra síkbeli (fehér-fekete billentyűk szintbeli elhelyezkedése) különbségeinek kiegyenlítésére, a dinamikai változások tudatos szabályozásának megtanítására, az egyenletes vagy éppen a szabályozott ritmusú zongorázás akaratlagos irányítására, a sebesség befolyásolására, a virtuóz, nagysebességű zongorázás alapelemeire, a klaviatúra teljes térbeli birtoklására, a figyelemmegosztásra, a különböző billentésmódok megtanulására, a hangszín a dinamika szabályozására stb. Láthatóan ez az a játékmű, amely a zongorázás alapképességeinek kifejlesztésében a legsokoldalúbb lehetőségeket adja a tanár kezébe. A játékmű tanítása és minőségi, igényes kivitelezése megalapozza a tanítvány szinte teljes fizikai kapcsolatát a hangszerrel. Ezért is igen nagy felelőtlenség, ha valaki elhanyagolja vagy felületesen kezeli ezt a tanítási feladatot.

Alapvető tudnivaló, hogy addig nem szabad kilépni a pentachord kezei közül, amíg az úgynevezett „ötujj” érzet megbízhatóan ki nem alakul és tanítványunk egy kézpozícióban képessé nem válik azonos minőségű hangok játékára. E korlátozásnak az a fő oka, hogy a pozícióból kilépő kéz vagy a hüvelykujj alátevése vagy a harmadik-, negyedik ujj fölétevése révén tud oldalirányba haladni. A gyakorló zeneiskolai tanárok egyik legkeményebb feladata e pozícióváltások zökkenőmentes kialakításának kérdése. Mind az alátevés, mind a fölétevés megtanításának anyag kezelése kényszermozgásokat hoz létre, hiszen tanítványunk valahogyan el akarja játszani a skálát. Két típusiba regisztrálható az alátevés témakörben: az egyik, amikor a csukló magasra emelkedik a hüvelykujj tenyér felé mozgása miatt, majd az ujj lendítése helyett az alsókar és a csukló lendít, így hangsúly keletkezik, valamint a ritmusa kiszámíthatatlanul eltorzul. A

másik probléma a kar, a könyök oldalirányú kitérése, majd a hüvelykujj súlyos használata. Mindkét hiba rossz zenei hangzást eredményez és gátolja a sima vonalvezetést. A megoldás az, hogy a hüvelykujjat még az előtt kell kedvező pozícióba hozni, hogy lendítés aktuális lenne, azaz, mielőtt nem játszik az ujj, azonnal be kell vinni a tenyér alá, hiszen a többi ujj kedvező pozíciójához hasonló helyzetet kell teremteni számára.

A fölétevés a lassúság miatt okozhat problémát. Fontos megfigyelés, hogy a hüvelykujj a pozícióváltásoknál mindig rézsút irányban lendít. Ahogyan az alátétést követően, a klaviatúrán kifelé haladva a tenyérből kissé kifelé, a klaviatúrán befelé haladáskor, fölétevéskor a tenyér felé lendít. A jó pozícióváltás további technikai feltétele a kar összefoglaló mozgása. Ennek konkrét megtanítása egyben a kézzírás ellen is hatékony fegyver.

Minden metodikai szakirodalom arra koncentrálna, hogy megpróbálja leírni, hogy hogyan mozduljon az az ujjunk, amely éppen soron következik. Nos, az igazság árnyaltabb, ha nemcsak a lendítésről, hanem a szomszéd ujjakról is szót ejtünk. Egy ujjunk használata a skálajátékban mindig együtt jár egy szomszédos ujj használatával, ugyanis az előző hangnak csak akkor lehet vége, ha a már játszott ujjunk felemelkedik róla. Ez alapesetben egyidejű a következő ujj lendítésével. Ha ez így idegződik be, akkor létrejön az a képesség, amely technikailag lehetővé teszi a hangok közötti kapcsolat szabályozását. A zenei artikulációnak ez a képesség fontos feltétele.

A skálajáték tanításának további, fontos elve, hogy terjedelmét fokozatosan növeljük, így tanítjuk agyunkat az egyre hosszabb koncentrálásra, a tér egyre nagyobb mértékű birtoklására a klaviatúrán. Evidens, hogy kezdetben egy kézzel, lassú tempóban indítjuk a tanítást, innen fokozatos út visz a tempó növelése, a két kéz együttes használata felé. A skála olyan mindennapi tréning elem, amely mind a hangszerrel való kapcsolatot, az izomzat formában tartását, mind a teljesítőképeségnek folyamatos fenntartását és növelését eredményezi.

A gyorsítási folyamat alapfeltétele, hogy az agy mindig időben tudjon előre gondolkodni, hiszen a kéz fantasztikus ügyességgel rendelkezik, ha az idegrendszeri parancs időben érkezik az izmokhoz, egyébként görcsös izomállapotok jönnek létre, amelyek a gyors játékot is akadályozzák és túlterhelik a kezét. A lassú fej sosem lesz képes gyors játékot irányítani, létrehozni, így tehát gondolkodásunkat gyorsítjuk. A tempó növelését

minden fázisában a komfort érzet elérése teszi lehetővé. További fontos elv, hogy a skálajáték gyorsításának gyakorlása ne járjon nagy karsúlyú forte játékkal, mert ez az izomzatot olyannyira túlterheli, hogy lehetetlen lesz gyors hangsort játszani. Az eredményes gyakorlat az, hogy a sebesség elérése az első, kényelmes középhangerővel, majd amikor már létrejött az elérni kívánt, nagyobb sebesség, akkor fokozatosan karsúllyal is terhelhető lesz.

A diatonikus skálák ujjrendjének kialakításához a hármas és négyes csoportok ismerete szükséges, valamint az, hogy fekete billentyűre nem kerülhet első és ötödik ujj. Természetesen a szakirodalomban fellelhetők a különböző diatonikus és modális, kromatikus skálák ujjrendjei, de ez már didaktikai részletezést igényelne.

A futamról nem sok újat mondhatunk a leírtak után, mert az elvek azonosak. A valóságban a kihagyott távolságok „átrepülése” a megfelelően kivitelezett vízszintes karmozdulattal könnyedén sikerülhet, de az ujjrend megfelelő kialakítása kulcskérdés, ahogyan a jó skálaujjrend is az alapfeltételek közül való. A futamok esetében, amennyiben valamely ismert hangzatok mentén épül fel a futam, az ujjrend ezek típusára épül. Az ezektől eltérő futamok egyedi ujjrendje pedig a hangzás, a szerkezet alapján alakítható ki.

Trillák és a díszítések

Minden zongorista dolgát megnehezíti, amikor szomszédos hangok gyors váltakozásával trillát játszik a zongorán. A skálajáték mellett ez a következő, igen kényes technikai feladat, így megtanítása is hosszabb időt igényel, s konkrét zenei szándék szükségeltetik kedvező kivitelezéséhez. Trillázni a rendelkezésre álló idő alatt beosztott, vagy szabad trilla formájában lehet, ami függ a stílustól, műfajtól, zenei karaktertől stb. Általában a trilla mikro disszonanciákkal emel ki hangokat, vagy éppen hosszú hangot tart életben. Más-más szokást mutatnak egyes szerzők is, így a német, valamint a francia barokk zenében még olykor a jelölés grafikai módja is jelentősen eltér, ahogyan a kivitelezés is (Bach, Couperin). A korabeli források és kutatások megismerése ma már elég pontosan eligazít arról, hogy konkrétan hogyan kivitelezzük a trillákat. A szubjektív eltérések mértéke és joga vitatott, stilisztikai kérdés.

A zongoratanárnak néhány alapismeretre mindenképpen szüksége van a trilla tanításában. Ilyenek a következők:

- a kézzel akkor kedvező a trillajátékra, ha az ujjak közötti hosszkülönbség nem jelentős, a hangzási egyenletesség a résztvevő ujjak azonos képességeit igényli minden tekintetben
- különböző billentyűhelyzetekben változóak a lendítési feltételek,
- a diszkant rövid húrjain relatíve gyorsabb trillamozgással jön létre az akusztikai hatás, mint a hosszabb basszushúrokon,
- a balkéz sebessége általában problémát jelent, annak ellenére, hogy az előző feltétel is igaz, azaz, a hosszabb húrok rezgés-intenzitása miatt a lassabb mozgás is trillahatást eredményez,
- létezik sima ujjtrilla, tremoló trilla, ujjrendje szerint még váltott ujjas trilla is,
- a kar nyomása akadályozza a trilla sebességét, ezért tanítása közben folyamatosan ügyelni kell a könnyed karhasználatra.

A hosszabb trillák esetében felmerül olykor a kérdés, hogy utókéval kell-e játszani a trillát, vagy anélkül. A döntést vagy a kotta kiadás prezentálja, vagy a stílusban megszokott gyakorlat, vagy akár szubjektív döntéseknek is helyet adhatunk.

A különféle díszítések, a prallerek, mordentek, körülírások és olykor előkével kombinált formáik játékában gyakori jelenség, hogy a gyorsaság igénye a képzeletben elhomályosítja a kis szerkezet érthetőségét, tanítványunk csak egy gyorsan eljátszandó effektust hall zenei képzeletében, s így a technikai megvalósítás is akadályba ütközik. Ezek az akadályok a korrekt eljátszást akadályozzák, időbeli késéseket okozhatnak, hangsági aránytalansághoz vezetnek, nem illeszkednek a dallamvonulatba, a zenei folyamatba stb. Olykor, a zongoratudás alacsonyabb szintjén még kézfüggetlenítési problémák is akadályozhatják az említett figurációk eljátszását. A tanári reakciók közül ilyenkor az a leghasznosabb, ha a díszítés szerkezetét lassú tempóban rögzítjük, pontosan eltervezzük a szükséges mozgást, majd a gyorsítás általános szabályait szem előtt tartva és az érthetőség követelményét érvényesítve fokozatosan gyorsítjuk fel az eljátszandó díszítést, majd beillesztjük azt a darab kérdéses helyére.

9.3.2. Az egységes kézfejet igénylő játékművek

Az oktáv- és akkordtechnika

A játékművek második csoportjába tartoznak a fent említett technikai formák. Ezek esetében az ujjak aktív lendítése helyett főként az egységes kézfej és a rögzített ujjak játszanak szerepet. A két játékmű rokon-ságot mutat: végülis az egyszerre megszólaló, több hangból álló hangza-tok halmazába tartozik mindkettő, azzal a különbséggel, hogy az oktáv-játék elkülönül a többtől zenei- és speciális kéz- illetve karhasználatá mi-att. A két játékmű további azonossága, hogy a távolságok megtartásá-nak ismerete, érzete elengedhetetlenül szükséges, valamint az is, hogy valamely hang mindig elkülönül a többtől valamely kitüntetett zenei- és hangzási cél miatt. Szorosan ehhez kapcsolódik, hogy a kar súlykiegészítő funkciója ugyancsak döntő tényező a kívánt kiemelés elérésére. Talán könnyebb feladat az oktáv két hangja esetében szabályozni valamely szólam kiemelését, mint például egy akkord belső hangját kiemelni. En-nek főként az az oka, hogy a karsúly a kéz szélső pontjaira jobban kon-centrálható, mint valamely belső ujjra. Minden bizonnyal tettenérhető az is, hogy a kiemelt hanghoz tartozó ujj egy igen kicsiny mértékben lejjebb van a lendítéskor, mint a többi. Sokkal lejjebb viszont nem lehet, mert ak-kor nem egyszerre szólal meg a többi hanggal. Mondhatná valaki: így sem egyszerre szólal meg... Fizikailag igaz a megállapítás, de az idő, amennyivel hamarabb szólal meg, oly kicsiny, hogy már hallási küszöbér-tékünkön kívül van, s úgy halljuk, mintha egyszerre indult volna minden hang. A tanításban az is segít, ha úgy asszociálunk, hogy a kiemelendő hang ujjvége mélyebbre törekszik a billentyűzeten, mint a többi ujjvég.

A játékművek kivitelezésében nagy szerepet játszik a kézfej interoseu-saiból álló izomzat, de az ujjhajlító- és feszítő izmok fixálása is szükséges az egységes kézfej kialakításához. Miután a kar lendít, különleges figyel-met igényel az, hogy a karból jövő energia a csuklónál a céltól eltérő irányt vesz-e, vagy a kalapácsig hiánytalanul eljut. Látható, hogy oktáv-o-záskor a csukló nem fixált, ezért úgy hiszik sokan, hogy a mozgásnak ott az eredete, holott a rugalmas csuklómozgások elsősorban a hangszer bil-lentyűinek ellenállását kompenzálják, fogják fel rugalmasan. Ez a rugal-masság jelentősen csökken olykor az akkordjátékban, mert az abban résztvevő három vagy négy ujj fixálása és a nem játszó ujjak különvá-lasztása jobban befeszítheti a csuklót is. Ennek az is oka, hogy a több bil-

lentyű egyszerre történő mozgásba hozatala több energiát igényel a kartól is.

Mindkét játékformának vannak tanulási előzményei. Az oktávjáték előzménye technikai értelemben a kettősfogások játéka, ez a kézméretnek megfelelően már a tanulmányok korai szakaszában aktuális technikaképzési mozzanat. Az akkordjáték előfeltétele pedig a felbontott akkordok játéka, amely főként a távolságok rögzítéséről szól, az idegi irányításnak azt a mozzanatát erősíti, amely már a levegőben, a lendítés előtt lehetővé teszi a rögzített távolságok szerinti kézbeállítást. (Ilyen értelemben az ujjak mozgása tetten érhető, de ezek a mozgások befejeződnek a lendítés pillanatára.) Ugyancsak az akkordjáték feltételei közé tartozik, hogy a megszólaltatásban résztvevő ujjakra koncentrálunk, s nem azokra, amelyek a levegőbe felhúzva kimaradnak. Ezek a nem játszó ujjak akár hozzá is érhetnek a billentyűzethez, lényeg, hogy ne adjanak ki hangot. A negatív koncentráció ugyanis főként a könyök alatti, ujjakat mozgató izmok görcsös feszüléséhez vezet, valamint a kézfej izomzatában is kemény görcsöt hoz létre, amely komoly akadályt jelent a lejátszásban, s olykor az egész kar izomzatát megmerevíti.

A játékformák lejátszási sebessége függvényében változik az alsó- és felsőkar aktivitásának aránya. Tudjuk, hogy a felsőkart mozgató, nagytömegű izmok – a mell-, a csuklyás- és a deltaizom – összehúzóadási sebessége limitált, a virtuóz sebességek kényszere görcsöt okozna. Ezért jó, hogy az alsókar, amely a könyök ízületében találkozik a felkarral, lényegesen gyorsabb mozgásokra képes. Ennek oka, hogy a könyök ízület is, valamint az egész karhoz viszonyított kisebb tömeg is lehetővé teszi a nagy sebességet. Ha ez nem így lenne, bizonyára nem tudnánk lejátszani Liszt Funérailles-ét, vagy az ehhez hasonló feladatot jelentő Chopin: Aszdúr (Hősi) polonéz hasonló helyét. E tények mutatják, hogy amint növekszik a mozgási sebesség, úgy csökken a felkar szerepe, s növekszik az alkaré. Magas szinten ez negatív hangképzési konzekvenciákkal is jár akkor, ha a felkart minden funkciójában kikapcsoljuk.

Az akkordtechnika kialakításakor tapasztalható egy olyan tipikus probléma, amely szinte minden zongorista sajátja. Ez főként attól való félelmünkben jelentkezik, hogy hátha nem találjuk el az akkordot a levegőből, ezért előbb gyorsan kitapintjuk a billentyűket, s helyből lendítve megszólaltatjuk a hangzatot. Ezt a biztonsági mozgást olyannyira meg lehet szokni, hogy a zongorista észre sem veszi, hogy így működik a keze. Saj-

nos, ez a helyből indítás jelentősen csökkenti a karmunka hatékonyságát, főleg a hangképzésben, mert nem is ad lehetőséget a karnak a lendítésre. Fontos tehát leszögezni, hogy a stabil akkordtechnika akkor megbízható, ha a kéz a levegőben áll rá arra az akkord pozícióra, amit majd megszólaltat, s egy mozdulattal tesszük le a klaviatúrára a kezét. Ehhez valóban félelmet kell legyőzni, ami olykor nem is szakmai kérdés, hanem pszichológiai, valamint mozgásirányítási átalakítást igényel tanítványunknál.

Az oktávjáték egyik speciális eleme az oktávrepetíció, amely, mint általában a repetíció, nem tartozik a könnyű technikai elemek sorába. Ilyenkor a kéz nem mozdul el oldalirányban, egymás után azonos helyen szólaltatja meg az oktávot. Nagyon fontos információ, hogy az emberi izomzat egyik gyakori jellegzetessége (valójában a mozgás irányításának problémája), hogy az ismétlődő, azonos mozdulatok egy idő elteltével az adott izomcsoport görcsét hozzák létre. Mi is ez a görcs? Eddig elmulasztottuk, hogy beszéljünk róla. A végtagok mozgatása antagonisták izomcsoportok révén történik, azaz feszítő és hajlító izomcsoportok működnek. Fiziológiai beidegzés szerint az egyik izomcsoport aktivitása a másik elernyedését váltja ki, és fordítva. Ez az összehangolt működés akaratlagosan is befolyásolható (ezt nevezzük kontrollált billentésnek), amikor mindkét, ellentétes funkciójú izomcsoport dolgozik, s a bekövetkező mozgás annak kérdése, melyik izomcsoport fejtett ki nagyobb erőt. Mondhatnánk, hogy minek tudatosan beavatkozni a folyamatba, mikor a természet megoldja. Nos, ujjaink gyakran nem pusztán ráesnek a billentyűzetre, hanem mozgásuk eltervezett, irányított, így a sebesség is, ami kizárólag úgy történhet, hogy az ujj mozgását fékezzük, vagy gyorsítjuk. Ehhez kell az ellentétes erők biztosítása és azok arányának megválasztása. Az oktávrepetíció esetében viszont nem erről van szó: az azonos mozgásokat végző izomzat idővel leáll, amit kezdetben a ritmus elváltozása, a hangminőség romlása jelez, majd a mozgási sebesség lassulása és a leállás teljesít be. Nyilvánvaló, hogy ennek elkerülésére szükség van valamilyen megoldásra. Nagyon egyszerű az elv: az izomzatot nem szabad kitenni sokáig azonos mozgások megtételének, hanem időről-időre egy-egy mozdulatot kitüntettként kezelve – s főként az agyban csoportosítva a mozgássort – fel kell lazítani a fixálódni kívánó izmokat. Ennek egyik leggyakoribb eszköze egy-egy nagyobb karmozdulat megtétele, amelyet néhány kisebb követ, azaz változik az izomzat fizikai pozíciója. Természetesen ez nem megy gyorsan, ez egy kialakítandó és fejlesztendő mozgáskoordinációs

elem, amelynek elsajátításában gyakran a zenei elképzelés is nagy segítséget adhat. Ez az egész problematika a gyors oktáv- és akkord repetíciót jellemzi, amikor is nincs idő a teljes felkar használatára, csupán mint rugalmas háttérre. Az alsókar gyorsasága jelenti az elvi sebességhatárt. Az akkordjátékban a folyamatos repetícióra sokkal kevesebb példa van, az is általában olyan tempójú, hogy nem okoz gondot a kivitelezés.

A tremoló és a tört oktáv játéka

Az előző két játékforma további módosulásaként fogjuk fel e két, egymáshoz igen hasonló játékformát. Új anatómiai lehetőségünket tudjuk felhasználni: az alkar két csontját (az orsó- és a singsontot) egymás körül elfordítani képes harántizom működését használjuk ki igazán. Ez a képességünk teszi egyáltalán lehetővé azt, hogy a test mellett lelógó kézfej tenyérrel a test felé forduló tartását (szupináció) a zongora klaviatúráján szükséges tartásba (pronáció) tudjuk átvinni. Ezért fiziológiai értelemben a forgató mozgás mind a tremolóban, mind a tört oktávjátékban a kisujj felé könnyebb és természetesebb. A jól kivitelezett játékformák viszont mindkét irányban egyformán igénylik a mozgást, ami nemcsak – és főleg nem – technikai követelmény, hanem a megfelelő hangzás igénye miatt jelentkezik. Az ujjak itt sem lendítenek aktívan, hanem a rögzített távolságok megtartásával és a forgató mozgással hozzák létre a kívánt akusztikai képet (a tremoló billentyű-távolságainak beállítása természetesen aktív ujjmozgás, de maga a játékforma már rögzített távolságtartással működik). Fontos megfigyelés, hogy a tremoló esetében, ha mindkét váltakozó hangot figyeljük, a mozgás lelassul vagy talán el sem éri a kívánt sebességet. Itt is érvényes az, hogy elsősorban az agy gyorsasága dönti el a lehetséges gyorsaságot. Általában azt a hangot célszerű figyelni, annak a mozgására kell felépíteni a tremolót, amelyről indul, de a másik hang elhanyagolása esetén ez automatikusan nem oldja meg a kiegyenlített hangzást. Ezért kell kis mértékben a másik hang színezetét, dinamikáját is hallgatni. Általában kétféle tremolóról beszélünk a zenei igényeknek megfelelően: a sima tremolóról, amely főként az alkar munkája révén szólal meg, és a rázott tremolóról, amelyben már a felkar bizonyos szintű forgatása is jelen van. Ez utóbbi akkor használatos, ha a tremoló nagy hangzást és kitartó mozgást igényel.

A tremolónak van olyan változata is, amely nem az oktávfogásra épül, hanem az akkordfogásra. Ezt akkordtremolónak hívjuk. Többféle variáns

létezik a zenében, amikor lent van több hang és fent egy, vagy fordítva. Ebben az okoz nehézséget, hogy a fixált belső ujjak miatt az izomzat kötöttebb, s így a forgatás sokkal nehezebben éreztethető meg tanítványainkkal. A gyakorlás ezért több fázisú, többnyire kettősfogásokkal indul, majd csak ezután egészül ki az eredeti szerkezetre.

A tört oktáv, annyiban különbözik a tremolótól, hogy a kéz és a kar pozíciója a dallam szerkezetének megfelelően változik, tehát térben elmozdul oldalirányban. Emiatt a kar súlykiegészítő szerepe, ami a tremoló hangminőségéért is felel, kiegészül az oldalirányú összefoglaló mozgással. A tremolónál leírtak mellett egy új érzetet kell megemlítenünk: míg az egy helyben maradó tremoló esetén a távolság rögzítése döntő fontosságú, addig be kell látnunk, hogy a tört oktáv esetében a játékiránytól függően a távolság szűkül vagy tágulni akar. Ha valaki már játszott jobbkézrel hüvelykujjról induló tört oktáv skálát, akkor megtapasztalhatta, hogy a legfelső skálahang utáni visszafordulásnál érezhetően változik a kéz pozíciója: míg felfelé az oktávfogás mindig a szeptim felé változott el, addig a fordulás után a nóna felé teszi ugyanezt. Lelassítva valóban gondolhatjuk azt, hogy ez az ujjak tényleges mozgását is jelenti, de nagyobb sebesség esetén ezt a változó distanciát a kar összefoglaló mozgása miatt kevésbé érzékeljük, hiszen a kar egyszerűen átrepít a pozícióváltásokon. Ennek ellenére számolni kell az oktávtartás változásának érzetével. A tremolóhoz képest a tört oktáv játék már a zenei dallamszerkezet alapján mozgási szempontból is jól megtervezhető és kivitelezhető. A tremoló esetében azonban az oktáv-repetíciónál már említett hasonló görcsök kialakulása jelenthet veszélyt az azonos mozgás miatt.

Az előző pontokban ismertetett játékformák egy zongoramű esetében nagyon gyakran szimultán jelentkeznek, így mindenképpen muszáj a külön kezes gyakorlást erőltetni, mert az egyidejű, kétkezes gyakorlás esetén egyik játékforma sem lesz jól kivitelezett. Bár szó esett róla, de a hangzási minőség mindenképpen döntő szempont, tehát az itt leírtakhoz egy olyan önkontroll kell, ami az elképzelt hangzáshoz hozzá tudja rendelni a megfelelő mozgást is. Ezért például nem célszerű az oktávjátékot pusztán technikai formulának venni, sokkal inkább két, unisono dallam együttesének felfogni és hallani. Azt is fontos látni, hogy a fiatal korban kialakított alapkészségek az élet folyamán a gyakorlat függvényében tovább differenciálódnak, egyre pontosabb érzetek alakulnak ki, míg a mozgásirányítási készség is egyre fejlettebb lesz, így megeshet, hogy valaki a ta-

nulmányok kezdetén tanult módszerektől eltérő személyes megoldásokat talál, amelyek számára megoldást jelentenek, de más ember számára akár zsákutcát és a fejlődés teljes leállását.

9.4. A billentésmódok

A zongorán a finom artikuláció eszközei a különböző billentésmódok, amelyek az agogikával szoros összefüggésben valósulnak meg. A tanításban a legegyszerűbb tényekből lehet kiindulni újból: zongorajáték közben különböző hosszúságú, súlyú – s így különböző értelmű – hangokat játszunk, amelyek között vagy szoros vagy elválasztott kapcsolat van, illetve az ezek közötti átmenetek szólalnak meg. Természetesen ez a megállapítás igen differenciáltan értelmezendő, ugyanis ezt módosíthatja a tempó, a kottában leírt hangérték, a zenei karakter, az akusztikai környezet, a stíluskorszak, a zeneszerző ízlése, a korabeli hangszerek technikai színvonalának ismerete stb. A hangok kapcsolatában legalább két tipikus helyzet regisztrálható: a szoros legato (vagy legatissimo), illetve az elválasztott hangsor (staccato, portato, tenuto). Nem szabad elfelejtenünk, hogy e hangzási elemek mindig a zenei elképzelés függvényében szólaltathatók meg. A helyzetet tovább színezi az, hogy az egyes billentésmódok számos változattal rendelkeznek és az előadó maga is olykor igen szabadon értelmezheti a megszólaltatást. A billentés kultúra legfőbb alapja a hangzási, zenei elképzelés, amelynek differenciálása, érzékenységének folyamatos fejlesztése permanens tanári feladat.

A szakirodalomban olykor pontos és részletes leírások olvashatók mindegyik billentésformáról, de gyorsan hozzá kell tenni, hogy az egyes művészek számtalan egyedi megoldással szólaltatják meg ezeket. Egy elvet azonban minden előadóművész érvényesít: azt, hogy a dallam szerkezete nem a billentésmódoktól függ, hanem a szerkezeti összetartozástól, amely első sorban a zeneszerző formai és más tartalmi elképzelésétől függ. Ezért a növendéknek nem lehet jogos kifogása, hogy a dallamot azért nem fogja össze, mert oda például staccatot írt a szerző...

Mert mit is nevezünk dallamnak? Különböző magasságú zenei hangok sorát, amelyben a hangok kapcsolatban vannak egymással, amelyben valamilyen irány mutatkozik, amelynek csúcspontja(i) van(nak), ritmusa van és nem utolsó sorban zenei karaktere. Nos, a karaktert befolyásolhatja, de az összefogottságot semmilyen billentésmód nem teheti tönkre.

A hangok közötti legszorosabb kapcsolat a **legato**, a **legatissimo**, ami hangzásában az egymást érő hangok akusztikai képét kelti. Arról már szó esett, hogy a zongora a működési elv miatt olyan sima legatot, mint egy fúvós vagy egy vonós hangszer vagy maga az énekhang, nem tud produkálni, hiszen a kalapácsok ütését nem lehet eltitkolni. Azt azonban lehet, hogy a zörejeket csökkentjük, a kötött dallamvezetés illúzióját és a hang árnyalását olyan mértékben lehet demonstrálni, hogy a hangzaskép legato értelmet nyer a hallgatóban. Az egyes stíluskorszakokban – és természetesen ezek különböző szerzőinek zenéjében – a legato különböző mértékű. Így fordulhat elő az, hogy a barokk zene zongorán történő előadásakor nem törekszünk szoros legatora, miközben persze egyértelmű dallamívet fogalmazzunk meg. Ennek oka a korabeli, elterjedt billentyűs hangszer, főként a csembaló miatt van így, hiszen annak mechanizmusa zajos hangindításokat és viszonylag rövid életű hangokat eredményezett. Mennyire más egy Chopin prelúd, vagy noktürn legato igénye... A fokozott összefoglaló karhasználat alapfeltétel a jó kivitelezéshez, valamint annak képessége, hogy a hangok közötti kapcsolatot képesek vagyunk érzékenyen kontrollálni és ennek megfelelően befolyásolni is.

A **non legato** billentésmód a nem összekötött hangok sorát jelenti, amely gyakran az ujjvégek munkájának finom differenciálásával őrzi meg a dallamív töretlenségét. Ilyenkor is szükséges a kar vezetése, de az eredmény alapvetően az ujjak önálló irányításának képességén múlik. Itt van például fokozott értelme annak, amelyet a zongoratechnikáról szóló korábbi megállapításban jeleztünk: egy ujj használata egyidejű egy másik ujj használatával is, azaz a két, kapcsolatban lévő hang játékához szükséges mozdulatokat össze kell hangolni. A non legato mértéke lehet változó, függően a zenei szándéktól.

A **tenuto** jelölés a kottában mindig nyomatékkel, általában felsőkarral lendített hangot vagy hangcsoportot jelöl. Mértéke, súlya és hossza a zenei karakter függvénye, de tempótól, hangértéktől ugyancsak függ a hossza és minősége. A legfontosabb meghatározó elem a zenei szándék és karakter, hiszen egy zongoramű teljes zenei folyamatába illeszkedik bele ez a billentésmód. Ahogyan más esetekben sem, így ebben sem sérülhet a dallamvonal azért, mert a hangokon e jelölés található. A karmozdulatok nem egyediek, hanem az összefüggő mozgássor részei. Ezt a billentésmódot általában mély lendítés és tömör hang jellemzi. A dinamikai környezethez igazodik mértéke, amely így relatív.

A **staccato** olyan billentésforma, amely az egymást követő hangok szaggatott eljátszását jelenti, jelölése egy pont az aktuális kottafej felett. A dallamvonal staccato jelölésű hangjainak hossza a többi billentésmódhoz hasonlóan igen sokféle lehet. Itt is a zenei karakter, a tempó, a hangérték befolyásolja a hang hosszát, játékmódban azonban több variáció is lehetséges. A hangszerből „kicsípett” rövid hang karaktere és a hangszerbe befelé lendített staccato jelentős karakterkülönbséget mutat, így zenei jelentése igen eltér egymástól. Technikai értelemben a staccato születhet karból, kézfej aktív lendítéséből és az ujjak közeli lendítésével. Ez utóbbi, az ún. ujjstaccato igen koncentrált játékforma, mert az ujjak kiművelt irányítását igényli egyenletessége miatt. Manapság a zongoratanítás egyik legnagyobb didaktikai problémája éppen e billentésmód megfelelő változatának megtalálása egy adott zeneműhöz. Elvileg ennek nem szabadna így lennie, de a problémát nagyban az okozza, hogy a szó fordítása sokak szerint „röviden” és nem „különállóan”, vagy „szaggatottan”. Az utóbbi ugyanis folyamatot jelez, míg az első fordítás egy hang jellegéről informál.

A **portato** a kottában kétféle jelöléssel található: az egyik a hangjegy felett (vagy alatt) jelölt pont és felette vonal, illetve a legato vonal alatti pont a kottafejek felett. E billentés egy igen flexibilis, kissé éneklő szándékú, súlytalan, de különálló hangok sora. Kivitelezése érzékeny kar és kéz együttműködést kíván. Olykor pedálviszhang is kíséri az ilyen hangokat, függően a zenei karaktertől.

9.5. Dinamikai jelölések

A dallam árnyalása mindenekelőtt hangerejének, s emellett, ezzel párhuzamosan színezetének változásával jön létre. Ezeket az információkat a szerzők a kottába írott egyezményes jelekkel adják az előadó tudtára. A közismert betűk – a pianissimótól a fortissimóig – nem feladatot jelölő parancsok, hanem a szerző tájékoztatása arra nézve, hogy milyen hangereőt képzelt a darab adott szakaszára. Ez az eredeti elképzelésnek tehát csak egy tájékoztató jelzése. Ugyanakkor nem csak egy ajánlás, mert figyelmetlenül hagyása azt jelenti, hogy megváltoztatjuk a zenei mondanót. A háttérben működő érzelmek kifejezése szempontjából az ilyen pontatlanság átfogalmazza a darabot, melyre minden bizonnyal csak a szerző maga jogosult. A tanításban tehát e tekintetben fegyelmet kell tar-

tani. Persze, nem ilyen egyszerű a helyzet a valóságban, mert a kiadók olykor jelentősen belenyúlnak a mű kéziratába, és maguk is számos ilyen javasolnak megoldásokat. Az urtext kiadások keresése és használata ezért is nagyon fontos. Néha még a kézirat sem egyértelmű, sok bizonytalanság ebből származik.

Az egyes dinamikai fokozatokat nem úgy kell kezelni, hogy azok decibelszámhoz kötött, abszolút hangerők. Egy zeneműben sokkal inkább az egyes dinamikai területek aránya meghatározó, ez is segíti a jól átlátható szerkezet és a sokszínű lelki tartalom ábrázolását. Ebből következik, hogy Chopin fortéja és Bartók fortéja szinte minden paraméterében különbözik egymástól, vagy Schubert, Brahms érzékeny dinamikai világa mind-mind egy-egy személyiség sajátos megjelenése.

A dinamikai témák között kell nyilvántartanunk az egyes dinamikai fokozatok közötti átmenetek kérdését is, amelynek tanítása a zenei indításon kívül konkrét technikai feladatot is jelent. A crescendo, a decrescendo mértéke, ideje szabályozható és szabályozandó. Sohasem szabad elfelejteni azt, hogy a dinamikai változások nem függetlenek a hangszín változásától, A kisebb vagy nagyobb amplitúdójú húrrezgésnek a felhang összetétele is változik azon oknál fogva, hogy az ezeket létrehozó önálló rezgést végző húrszakaszok mozgása is változik.

Nem tartozik szorosan a dinamikai fogalomkörbe a hangsúlyok kérdése, bár kétségtelenül úgy érvényesül a hangsúly, hogy dinamikai hatása van. Jelölése többféle, a fekvő, szöglet bezáró két kis vonaltól kezdve a fz, sf jelölésig bezárólag. Ez is egy olyan kérdéskör, amely maximális flexibilitást igényel, ugyanis szerzőnként és stílusonként változik a tartalma és a mértéke. Minden egyes jelölt hangsúly értelmét meg kell keresni az aktuális zenei környezetben és el kell helyezni a folyamatban. Egy-egy sforzato jelenthet dühös vagy jókedvű gesztust, de drámai jelentése is lehet, vagy egy metrikus súlyrendet szándékosan elrontani akaró gesztusként is megjelenhet. (Elődjé a Mozartnál látható fp, a fortepiano, amely azonban nem hangsúly első sorban, hanem egy hirtelen dinamikai kiemelés, persze hasonló akusztikai képpel, mint a sforzato.) Tipikus problémaként jelenik meg olykor a hosszú hang játéka és az azutáni súlytalan továbbmenetel ügye. A hosszú hang játékában a karnak van igen nagy szerepe, olyan indítású hang rezonanciája marad sokáig életben, amelyet nagy mozgásszerv hozott létre. A súlytalan továbbmenetelnek egyik fontos feltétele, hogy a hosszú hang valóban hosszúra játszassék, míg a to-

vábbmenő hang indítása billentyűközelből történjen. Ha a két feltételből egy hiányzik, akkor már nem jön létre a súlytalan továbbmenetel. És ha már súlyról esett szó: tipikus zeneiskolai hiedelem, hogy a páros kötés első hangja hangsúlyos, míg a második könnyed és puha. Igen, az esetek jelentős százalékában. De legalább ennyi zenei helyet találhatunk, ahol a második hang súlyos, mert az első egy felütés volt. Ilyenkor csődöt mond a sematikus gondolkodás, amelynek az a tanulsága, hogy sémákat nem ajánlatos egy zenésznek kritika nélkül követnie. A zenei szituációk persze sokkal változatosabbak, mint azt az előzőkből gondolni lehetne, ugyanis a páros kötés bármely ritmikai helyzetben és súlyrendben egyfajta önálló gesztus, amelynek első hangja relatív súlyt kaphat a mikrokozmoszban, de a metrikus rendhez történő igazodás ezt sokszor módosítja.

A *rinforzando*, amely hirtelen, rövid távú, nagy dinamikai változás, általában az érzelmi háttér hirtelen feszültségnövekedését ábrázolja. Technikai értelemben a *subitohoz* hasonló képességeket igényel.

Nem esett szó még a hang indítását érintő *marcato* jelölésről, ami a kottafej feletti háromszögű jel formájában látható. Ez a kissé érces, határozott hangindítás nemcsak *forte* környezetben képzelhető el, technikai kivitelezésében határozott, inkább gyors mozdulatú lendítést követel. *Pregnans* dallamkiemeléseknél használják a szerzők, vagy más olyan okból, ami az adott hangok markáns elkülönítésére inspirál. Olykor hangsúllyal is együtt jár.

Az e fejezetben említettek minősége a zongorista fejlődésének fontos fokmérője, így a megtett út jól mérhető ennek vizsgálatával (is). Gondos, odafigyelő tanári munkát igényel.

9.6. A pszichofizikai egység értelmezése

A szókapcsolat igen találó és valós (*Neuhaus*). Arra utal, hogy a játékos önmagában is és hangszerével együtt is egy egységes rendszert alkot, amely a zenei hangzás konkrét, művészi elképzelésétől a megvalósulásig, azaz egy élettelen eszköznek – a zongorának – élővé tétele révén egy rendszerként szolgálja a zenei élmény létrehozását. Ez a gondolkodás rendkívüli módon lehetővé teszi annak belátását, hogy mozdulataink szoros összefüggésben vannak érzelmeinkkel, hangulatainkkal, így az engedelmessé váló hangszer révén ezek kézzel foghatóan megjelennek a zongorán.

rajátékban. E megállapításból számtalan konklúzió levonható. Csak a legfontosabbak:

a) A hangzaskép elképzelésének igen konkrétnek kell lennie. A hangmagassági rend, a harmóniai háttér elképzelése, a ritmus elképzelése, az eltervezett dinamika és színezet mellett az ezek kivitelezéséhez szükséges mozgások pontos elképzelésére is nagy szükség van. Az emberi kéz mindent meg tud csinálni, amit az agy pontosan elképzelt, így nincs ügyetlen kéz, csak ügyetlen agy.

b) Az elképzelést magát befolyásolja az, hogy zongorán fog megszólalni a zenemű, tehát primer módon a zongora hangzasképe jelenik meg hallásunkban. Tudjuk ugyanakkor, hogy a vokális indíttatású elképzelés az ütőhangszer elven működő zongora hangzását éneklővé tudja varázsolni, ezért egyfajta kettősség működik elképzelésünkben.

c) A konkrét hangszer konkrét tulajdonságai közvetlenül visszahatnak a kivitelezés elképzelésére, ugyanis a nagyhangú, nehéz járású zongorán más előzetes elképzelés szükséges mind a hangzásról, mind a mozgásokról, mint az érzékeny, finom különbségek megtételére képes zongorák esetében. Ugyanígy meghatározó az akusztikai környezet ismerete is.

A komplex módon kialakított zongoratechnika alapja tehát az egységes rendszerben gondolkodás és az egyéni, testreszabott technikafejlesztési koncepció. Egyetérthetünk azzal a szemlélettel, hogy nincs univerzális szabály, amely minden zongoristának üdvözítő lenne (lásd az extrém testhelyzetben zongorázó nagy művészeket), de el kell, hogy fogadjuk a munkaképes izomzat képzettségét, az egyensúlyi helyzet kialakítását és az ujjak munkájának magas fokú fejlettségre eljuttató fejlesztési koncepció igazságát. Ezek minden zongoristára mindenkor érvényesek. Mint máskor is, az ördög persze a részletekben búvik meg: milyen a munkaképes izomzat, milyen az a bizonyos egyensúlyi helyzet és milyen az ujjak magas fokú képzettsége.

a) Az egyensúlyi helyzet létrehozatalakor egyaránt figyelünk arra, hogy tanítványunk testében indokolatlan feszültség ne keletkezzen, így kedvező ülés módját, mozdulatainak görcsmentességét alakítjuk ki, míg a hangszerrel való kapcsolatában a megszólaltatás fizikai elveit vesszük alapul.

b) A munkaképes izomzatról sokféle elméletet ismerünk. Itt most azt jelentjük ki, hogy a munkaképes izomzat se nem görcsös, se nem ernyed. A lazaság fogalma nem jelent tónustalanságot, hanem olyan izomfeszült-

séget és az antagonista izmok olyan együttműködését, amely nem jár az izomzat túlterhelésével, és a legjobban szolgálja a hangzási elképzelés megvalósítását. Ezzel kapcsolatban megoszlanak a tanári vélemények: vajon tanítványaink számára szükséges-e a sport, vagy éppen veszélyezteti-e őket. Nos, a válaszhoz egy alapvetés feltétlenül szükséges: az egészséges mozgású, kellő erővel és mozgásirányítási képességekkel rendelkező ember képes a leginkább akarata szerint használni testét a zongorázáshoz. Ezért tehát minden olyan sportág, ami ezt elősegíti, ajánlottnak mondható (pl. úszás, futás, gyaloglás, amelyek dinamikusan mozgó, erős izomzatot hoznak létre), és kerülendő a statikus izometriás sportágak művelése, mint pl. a súlyemelés. Gyakori tanári kérdés a labdajátékok „engedélyezése” tanítványainknál. Nem tanácsos hagyni ügyetlenül felnőni tanítványainkat. Márpedig a labdajátékok segítik a térben való pontos mozgás kialakítását, a mozgások időbeli szervezésének finomítását, a változó erő kifejtésre való képességet, egyszóval izmaink ügyes használatát. Természetesen, az ilyen tevékenységek irányításában felelőssége van annak a tanárnak, aki ezt teszi, ugyanis balesetveszély szinte valamennyi sportágban van.

c) Az ujjak magas fokú képzettségének fogalma igen differenciált. Ide tartozik az egyenletességre való képesség, a gyorsaság, a szabályozható dinamikai és színező képesség, az ujjak lendítési sebességének szabályozása, és függetlenítésének érzékeny képessége. Kiemelt szerepet kap ebben az ujjvég-érzet. Tapasztalat szerint ezt az érzetet sokan elhanyagolják, holott primer információkkal szolgál és fejlettsége a hangképzés legfőbb feltétele. Ez az érzet a tapintásérzettel szinte azonos. A hétköznapi tapintásérzettől az különbözteti meg, hogy összekapcsolható a születő hanggal, így az ujjvég idegvégződéseiben tapasztalt élmény szorosan asszociálható a hangzással. Ez visszafelé is hasznosítható: az elképzelt hangzáshoz előre érezzük azt a tapintásélményt, amely majd a tervezett hangminőséghez kötődik. Így tervezhetővé válik a hangzás mind fülben, mind izomzatban. E képesség fejlesztése hosszú éveken át történik, mire már hasznosítható is. (Ezért tartjuk szerencsésnek idegen nyelveken a „lendítés” vagy az „ütés” helyett az „érintés” kifejezés használatát.)

9.7. A pedálhasználat alapvető kérdései

A mai pianínókon és zongorákon többnyire három pedál található, amelyeknek fontos tudni a funkcióját és használati módját. Egyes vélemények szerint a pedálhasználat kultúrája a zongorista esetében nem pusztán tanultság, képzettség kérdése, hanem a zeneiség kérdése is, szigorúbb vélemények szerint a zenei tehetség minőségének is fokmérője. Az bizonyára látható a fenti megállapításokból is, hogy a zongora hangzásának kényes kérdését érintjük a most következő gondolatokkal. Mindenekelőtt tegyünk különbséget a zongora és a pianínó pedálfunkciói között, ugyanis a két hangszerfajta mechanikájában többek között ebben is különbözik.

A jobbpedál

A zongorákon és a pianínókon található jobboldali pedál egyaránt szabadabbá teszi a húrokat, azaz felemeli (elemeli) a tompítókat, így a rezgés akadálytalanra válik. A rezgésidő a húrok hosszától, vastagságától, a kalapács ütés-energiájától függ. Ebből következik az, hogy a basszus húrok rezgésideje sokszorosa a rövid, diszkant húrokénak.

Ha a pedálhasználat mechanikai sajátosságait közelebbről megvizsgáljuk, azt látjuk, hogy a tompítók leengedett, nyugalmi állapota és felemelt pozíciója között vannak átmeneti lehetőségek, amelyek nem csak elméletiek, hanem a valós hangzás akusztikai sajátosságaiban érzékelhetők. Így a pedálút különböző hosszúságai (negyed-, fél-, egész pedál) számos lehetőséget adnak a hangzási sokszínűség létrehozatalára. A legelső fázisban a pedál holtjátékát érzékelhetjük a lábunkkal. Ilyenkor még semmi nem történik, ami érdemben a hangzást befolyásolná. A holtjátékra éppen az érzékeny használat miatt van szükség, azaz ez a pedálút szakasz ad lehetőséget a pedál pontos érzékelésére. A további lenyomás már konkrét hangzási változásokat hoz: kezdetben a tompítók súlytalanra válnak, de még érintik a húrokat. Ez azt eredményezi, hogy már nem tökéletes a tompítás, a megütött húrnak egyfajta nazális utószó hangja van. Ezt az akusztikai hatást használhatjuk ki például Beethoven Op. 31-es, d-moll szonátájának első tételében (a visszatérés kadenciáiban). A folyamatosan növelt pedálnyomásra a tompítók távolodásával egyre felhangdúsabb, teltebb hangzás jön létre.

A tompítók felemelkedésének eredményeként megváltozó hangszint az okozza, hogy a teljes egészében szabaddá vált húrozat akadálytalan rezonanciát tesz lehetővé, azaz a megszólaltatott hang felhangjainak megfelelő húrok úgyszintén rezgésbe jönnek, s így a dúsabb színezetű hang egyfajta térélményét hozzák létre. Ez a jelenség végképp igazolja azt az állítást, hogy a jobbpedál mindenekelőtt a hangszín formálásának eszköze. Nyilvánvaló tapasztalat az is, hogy a pedállal dúsabbá tett zongorahang hosszabb életű, mint a pedáltalanul játszott hang, ezért a technikai működés más pedálfunkciókat is lehetővé tesz.

Az időben egymás után játszott hangok, hangcsoportok együtthangzását úgyszintén a jobbpedál használatával hozhatjuk létre. Általában a kottákban az alsó kottasor alatt vonallal, vagy a Ped. rövidítés kiírásával és a befejezést csillaggal jelölő pedáljelzés e funkció használatát kéri, azaz, harmóniát hozunk létre több, egymás után megszólaltatott hangból. A harmóniapedál funkció használata bizonyos zenei és stilisztikai helyzetekben korlátozott, mértéke és az artikulációval szinkronizálása generálisan összefügg a zenei értelmezéssel, karakterfogalmazással.

A zongora – bárhogy is az éneklő dallamalkotás követelményét támasztjuk is vele szemben – ütőhangszer, aminek az a következménye, hogy a hang indításának technikai sajátosságát teljesen sohasem tudjuk elfedni. Ugyanakkor a szoros legato illúziója megteremthető a zongorán, ami más dallamépítési eszközök igénybevételével ténylegesen szorosan kötött zenei vonalat eredményez. Ide tartozik a pedálhasználatnak az a módja, amikor a legatonak szánt hangcsoportot az ütés zöreijének minimalizálása érdekében pedállal is kísérik, így valóban sima dallamívek jöhetnek létre. Ez a legatopedál, amelynek igazi sajátossága, hogy nem harmóniát hoz létre, de folyamatosan jelen van a hangzásképben. Ebből következik, hogy használata minden olyan zenei, stilisztikai helyzetben indokolt, amelyben szoros dallamképet, nagyon kötött dallamvonalat kívánunk megjeleníteni.

Az eddig említett pedálhasználati sajátosságok a zongoratanításban nagyon fontos képességfejlesztési feladatot jelentenek. Ez a tanári tennivaló abban a pillanatban aktuálissá válik, amikor a gyermek lába leér a földre a székről, vagy sikerül olyan eszközt beszerezni, amely állítható pedálmagasságú. Ad absurdum, a zongoratanulás igen korai szakaszában el lehet kezdeni a pedálhasználat tanítását. Minél később kezdődik ez meg, annál inkább külön feladatként jelenik meg a pedálhasználat a tanít-

vány gondolkodásában, koncentrációjában, így amolyan járulékos elemnek észleli a pedál használatát, ami egy újabb nyűg, figyelemmegosztó tényező. A normális hozzáállás az, hogy a pedál ugyanolyan mindennapi eleme a zongora szerkezetének, mint a billentyűzet, tehát nem egy szükséges rossz...

A pedálozás tanításában felmerül annak a kérdése, hogy hogyan pedálozzunk, és mikor használjuk a pedált. Egyes, rutinos zongoratanárok szerint úgy kell tekinteni, hogy a pedál mindig le van nyomva, csak azt kell tudni, hogy mikor nincs. A tanulságos megjegyzés azt jelzi, hogy minden pedált használó zongorista kezdetben azt tudja, hogy mikor kell lenyomnia a pedált de azt sokszor nem, hogy mikor fejezze be annak használatát. Ezzel illusztrálni szándékoztunk azt, hogy a kezek és lábak, a fül és agy irányította együttműködése permanens tanítási feladatokat ad.

Nagyon fontos a pedálhasználat jól megtanított technikája, amely végülis érzékeny pedálozási kultúrát tesz lehetővé. Ügyelni kell tehát arra, hogy tanítványunk sarka mindig stabilan támaszkodjon a földön (ez egyébként a hangszer előtti ülésnek is „sarkalatos” eleme, a technikai egyensúlyi helyzet alapja.), és a pedál valahol a láb nagyujja alatt érjen a cipő talpához a finom és érzékeny pedálmozgások érzékelése és irányítási képessége érdekében. Általánosan elfogadott követelmény az is, hogy a talp mindig, folyamatosan érjen a pedálhoz, hiszen nincs illúziórombolóbb zörej, mint a pedálon csattanó talp zaja a szenvedélyes zenei pillanatokban. Megválogatandó az a cipő, amely részben a talpon a fizikai érzékelést is lehetővé teszi, hajlékony (fapapucs nem!), és kellő felülettel támaszkodni tud a sarok a földön (tűsarkú cipők számúzza!). A pedál működtetésének mozgási finomságait ugyan lehet vizuálisan is ellenőrizni, de kikerülhetetlen feladat asszociálni tanítványunkban a mozgás és a hangzás közötti szoros összefüggéseket. Szintén alapvető tapasztalat, hogy általában a fülünkkel és nem a lábunkkal pedálozunk... Döntően fontos érzet annak a pontnak a megérezése, amikor a pedál a holtjáték után már emelni kezdi a tompítókat, ugyanis ez tájékoztat alapvetően a működésről (hasonlóan a billentyűzeten érzett kiváltási ponthoz, vagy éppen egy autó kuplungjának emelési pontjához).

Fontos tudnivaló, hogy a zongora húrjai közötti hossz- és tömegkülönbségek miatt a pedálhasználat befejezése hamarabb érvényesül a rövid húrokon, mint a basszuhúrokon. Ezt a jelenséget számos szerző ki is használja egyfajta pedálvibrato igénybevitelével, amely azt eredményezi,

hogya a gyakran váltott pedál a basszushangokat valameddig életben tartja, míg befejezi a rövidebb húrok rezgését (Schumann: Papillons utolsó tételének záró szakasza, Debussy: Pour le Piano első tétel eleje stb.). A pedálvibrato különösen a romantikában, de más stílusban is jól használható eszköz a túlzottan feldúsuló hangzás hangerejének csökkentésére és harmóniai tisztogatására is.

Amikor tanítványainkat pedálozni tanítjuk, akkor az utánnymosó vagy szinkópapedál technikáját alkalmazzuk először. Ez a technika biztosítja a legtisztábban azt, hogy az előző hang vagy harmónia ne keveredhessen össze az újjal. Ez a pedálozási forma egy hangsoron demonstrálva éppen akkor enged le a tompítókat, mikor az új hang megszólal, tehát lefojtja az előző hangrezgéseket. Mechanikusan könnyen megtanulható forma, ráadásul a zongorajátékban igen gyakran alkalmazott mód. Ahhoz, hogy egy hang eleve pedálos hangzással induljon, az együtt lenyomott pedál technikája a leghasználhatóbb. Ilyenkor a megütés pillanata (beleértve annak zörejét is) már felhangdúsabb lesz. A leütés előtt lenyomott pedálnál indított hangok lebegése vagy éppen egy messzi előke főhanghoz kötése pedig egy előre lenyomott pedált kíván. E formulák, módok nélkül nincs pedálozási technika.

Ezek után eljött az ideje, hogy szemügyre vegyük: a jobbpedál megismert funkcióit mikor és hogyan alkalmazzuk a zenei mondandó interpretálásában.

Az érthető artikuláció

Az artikulációról tudjuk, hogy karakterábrázolásban és dallamértelmezésben nélkülözhetetlen elem, a barokk stílust követő korok zeneszerzőinek kottalejegyzésében már igen részletesen kidolgozott és precízen tartandó. Ez a jelenség azért veti fel a pedálhasználat kérdését, mert a hangminőségének megteremtése permanens feladat. Így tehát össze kell egyeztetnünk a pedálhasználatát a maradéktalanul megvalósított artikulációval. Itt válik aktuálissá a korábbi megjegyzés, miszerint azt is tudnunk kell, hogy hol emeljük fel a pedált, azaz érzékenyen kell tudnunk alkalmazkodni pedállal a kezünk által technikailag megvalósított kötésekre, elválasztásokra, súlyos és súlytalan elemek eljátszásához. Egyszerűbben szólva: a pedálhasználat ne tegye tönkre azt az artikulációt, amelyet kezünk jól megoldott.

A hangok hossza

Minden zongoratanár hangzást érintő igénye, hogy a zongorán a hosszú hangot mindenekelőtt hosszúra kell játszani ujjal, kézzel, karral, s nem ildomos a hosszúságot a pedálra bízni. A tanulás korai fázisában lévő tanítványaink olykor még vitába is bocsátkoznak emiatt velünk, hiszen a pedál lenyomva tartása kétségtelenül megoldani látszik a hanghossz kívánt mértékének betartását. Bizonyos szintű hangzási kultúrával kell rendelkezni ahhoz, hogy belássuk – és órákon demonstráljuk is – azt, hogy a pedállal életben tartani szándékozott hang és a karral megvalósított hosszú hang indítása között jelentős akusztikai különbség van a különböző szándékú mozgások miatt. Ezért van az a jelenség, hogy a különböző billentésmódok (tenuto, staccato, portato, stb) a lenyomott pedál esetén is hallatszanak, persze nem tisztán, a hangindítás miatt. Így, bár a kérdés a pedál használatában merült fel, de a hangképzés témakörében jelent sarlatos pontot.

Pedálhasználat az egyes stílusokban

A legérzékenyebb kérdések egyike, mert a pedálhasználatnak nemcsak objektív követelményei vannak, hanem szubjektív elemei is, amelyek valóban személyfüggők. Teoretikusan fogalmazva azt állapíthatjuk meg általában, hogy a pedálhasználati funkciók valamelyike vagy éppen mindegyike a stílustól függően mindegyik stílusban használható. Nyilvánvalóan a barokk billentyűs zenei stílusban merül fel a legtöbb vita a zenei nyelv tiszta átláthatóságának, érthetőségének igénye és alapkövetelménye miatt. Lássuk hát, hogyan tisztázható a kérdés. A korabeli billentyűs szókásokban nagy valószínűséggel nem található meg a harmóniapedál és a legatopedál használatának stílusos lehetősége. Ennek nemcsak hangszer-technikai oka van, hanem zenei-indulati sajátosságok is indokolják az ilyen szempontból tiszta előadást. A hangszínpedál használata már fogas kérdés. Historikus szemlélettel tekintve a korhű előadás korhű hangszeres hangzást igényel és ebben a modern zongora pedálkultúrájának nem nagy a szerepe. Ugyanakkor éppen a tiszta értelmezés követelményét teljesíti az a lehetőség, amit a mai zongorák produkálnak, hogy ti. az egyes hangok színezetét lehetséges befolyásolni. Ezzel a többsíkú, polifon zongorázást színgazdagabbá, érthetőbbé lehet tenni. Természetesen, ha már két egymás utáni hangot romantikus igénnyel összekötünk vagy harmóniai

blokkokat képezünk, ki is léptünk a stílusból. Röviden: szükséges és lehetséges a pedál használata a barokk mű zongorán történő előadásában, csak úgy, hogy ezt senki ne hallja abban az értelemben, hogy bármilyen tiszta értelmezést megzavar. Belátható, hogy e követelmény teljesítése sokszorosan nehezebb, mint az igény kimondása: a pedálhasználat kultúrájának kifinomult szintjét igényli. Az már csak külön gyönyörűség, hogy a barokk mű visszhangos akusztikai ábrázolásában a pedál használata hogyan tud megfelelni a fenti kívánalmaknak, miközben a visszhangos effektust is megteremti...

A klasszicizmus pedálhasználatában már sokkal több lehetőség mutatkozik, de szekundlépéseket tartalmazó hangsorokon, dallamszakaszokon itt sem való a harmóniapedál használata (skálák!), ugyanakkor a legatopedál is olykor kötelező egy-egy lírai második tétel dallamfogalmazásában. Vigyáznunk kell azonban Beethoven zongoraműveivel, mert ott már átváltozást élhetünk meg, a klasszicizmus romantika felé fordulását, amely már a harmóniapedál használatát is olykor bőven igényli. Természetesen itt is követelmény a kéz által eljárt szott artikuláció sértetlenségének megtartása a pedálhasználatban.

Pedálgazdagság tekintetében vitathatatlanul a romantika az, amely igen nagy repertoárt vonultat fel e téren is. Itt a leggyakoribb a három pedálhasználati funkciónak akár egyidejű használata is, betartva annak követelményét, hogy a darab érthető maradjon. A legnagyobb szerepe a szubjektív pedálhasználatnak ebben a stílusban van, olykor nagy előadók karakterábrázolása és ebből eredő pedálhasználat jelentős eltérést mutat. Találunk a pedálhasználat szempontjából tipikus formulákat (pl a kerिंगbasszus pedálhasználat), de talán ez az a stílus, ahol a legtöbb eltérést látjuk a kottákban bejegyzett pedál és a valóságos tisztaság követelményének terén. Liszt művei nagyon jó példák a jelenség bemutatására. A korabeli kiadások Liszt bejegyzéseit híven mutatva a mai előadó elé kerülve első pillanatra megoldhatatlannak tűnő problémát vetnek fel: ha megvalósítjuk a bejegyzéseket pontosan, akkor egy gyakran értelmezhetetlen zenei kakofóniát kapunk eredményül, ami nyilván nem lehetett a szerző célja még akkor sem, ha tudjuk róla, hogy a dús pedálhasználat jellemzi hangzásait. Mi a probléma magyarázata? Ilyen helyzetekben érdemes visszamenni az alapismeretekhez: milyen szerkezetű és képességű zongora állt Liszt rendelkezésére, az ő korában mennyire volt igény a precíz kifejezés, a jól érthetőség, mennyire volt helye az elnagyolt hang-

zásnak stb. Ezen az útvonalon eljutunk oda, hogy megállapíthatjuk: a mai zongorák hangzásgazdagsága, az intenzívebb húrrezgés a modern hangszeren az egy évszázaddal előbbi hangszereknek még nem volt sajátja, így teljesen természetesen Liszt pedálbejegyzései. A tiszta interpretáció igénye miatt tehát olykor felül kell bírálni a szerzőt, aki még nem ismerhette mai hangszereinket. Kétségtelen, hogy még a XX. század elején divatos zongorázás pedálhasználata is gyakran elnagyoltabb volt, mint ma, erről számos, korabeli hangfelvétel meggyőz bennünket. A pedálhasználat hangerő növelő mivoltát is figyelembe kell vennünk a pedálozáskor, hiszen egy forte hangzás nem minden szerzőnél jelent ugyanolyan nagy hangot, tehát e téren is érzékenységet szükségeltetik.

A korábbi stílusoktól eltérően itt már nincs olyan korlát, hogy szekund súrlódásokat pedállal nem szabad előidézni. Egy-egy helyzetben (pl. Chopin: g-moll ballada két nagy glisszandószerű skáláján) kötelező a pedálhasználat, ellenkező esetben komikussá válik a gesztus. A romantika a pedálhasználatban már megjeleníti az effektusok színes tárházát is, amely olyan harmóniai színezeteket jelent, amelyek a korábbi korszakokban nem voltak használatosak.

Az impresszionizmus pedálhasználatában az effektusoknak, a színeknek központi szerepe van, ezért pedálozás szempontjából az igények magasrendű érzékenységet kívánnak. Ez a stílus egyben az, amely nélkül egyetlen zongorista sem nőhet fel már csak a pedálhasználati sajátosságok miatt sem. Nem szabad tehát összekevernünk a romantikus pedálhasználat és az impresszionizmus színkeverő pedálhasználatának sajátosságait, hiszen változott a tartalom és a nyelv. Fontos megjegyzés: néhány felvételt ismerünk Debussy előadásában. Olykor meglepő, hogy a beírt és elvárt, akár evidensnek is mondható pedálhasználat mennyire nem jelenik meg a szerzői előadásban. Ez valódi dilemmákat tud okozni, de erősödjön meg bennünk az a meggyőződés, hogy a kottakép a részletes álláspontja a szerzőnek, ezt szükséges követni. (Hány olyan költői előadást ismerünk, amikor a költő nem olyan jó előadó, s a versét elszavaló színész egészen más minőséget hoz létre.)

A XX. század zenei nyelve a pedálhasználat módjában sem homogén, ahogyan stílusaiban sem az (mekkora különbség van Rahmanyinov és mondjuk Bartók vagy éppen Prokofjev pedálhasználata között). Olykor konkrét visszautalásokat hallunk a korábbi stílusokra, (utóromantika, neoklasszicizmus), de megjelenik a zongora ütőhangszer szerű használata is,

amely egy, a korábbiaktól jelentősen eltérő hangszerhasználatot jelent. Itt újból központi kérdéssé lesz az, hogy milyen hosszú és jellegű a megütött hang. Bartókról tudjuk, hogy tanárként saját műveinek pedálhasználatát véresen komolyan behajtotta tanítványain a végletekig precíz hangzás jó megjelenítése miatt. Ugyanakkor a korabeli utóromantikus előadói stílus miatt az ugyancsak Bartók által készített Mozart zongoraszonáta kiadás a ma ízlésesnek mondott előadáshoz képest bőséges pedáljelölést tartalmaz. Ugyanez látható Weiner Leó korabeli Beethoven szonátaöteteinek kiadásában is. Talán egy feltételt biztonsággal megállapíthatunk ma is: az előadásnak minden stílusban érthetőnek kell lennie, és érzékeny zenei hangzásigények szerint kell elhangzania.

Pedálhasználat és az akusztikai környezet

Az ízléses és érzékeny pedálhasználat önmagában is nagyon fejlett hangzási kontrollt igényel: jól kell magunkat hallani ahhoz, hogy az interpretáció tisztasága létrejöjjön, ugyanakkor hallanunk kell a mindenkori akusztikai sajátosságokat is éppen a pedálhasználati érzékenység miatt. Közhely, hogy a pedáldúsabb játékot a száraz teremakusztika teszi szükségessé és lehetségessé, míg a visszhangos környezetben a pedállal csínján kell bánni, ha nem akarjuk, hogy az amúgy is olykor összekeveredő harmóniak még inkább érthetlenné váljanak, artikulációink még inkább elmosódjanak. Ezért a pedálozás képesség-együttesének soha sem szabad rutinszerűen működnie – megtartva természetesen a spontaneitás lehetőségét is – hanem mindig reagálni kell tudni a környezeti körülményekre.

Hangszerépítési, technikai konzekvenciák

A pedálhasználat általános igényeit, teendőit alapvetően a hangszerek maguk is befolyásolják. Ez a megállapítás nemcsak az egyes márkákra és hangszerméretekre vonatkozik, hanem az egyes zongora példányokra is konkrétan. Nem mindegy ugyanis, hogy mekkora a pedál holtjátéka (egyáltalán van-e?), de az sem mindegy, hogy a rezonátor mennyire érzékenyen erősíti fel az egyes hangmagassági tartományokat, valamint az sem mindegy, hogy a tompítók valóban tisztán ellátják-e feladatukat, jól zárnak-e stb. A zongorák kipróbálásánál (idegen hangszerek egy koncert helyszínén vagy hangszervásárláskor) ezért fontos mozzanat a pedál (egyébként mindegyik pedál) működésének kipróbálása. Nyilvánvalóan

fontos, hogy a pedálmechanizmusok bármelyike képes legyen hangtalanul dolgozni, így illúziórombolás nélkül sikerülhet zongorázni.

A balpedál

A zongorán és a pianínón eltérő módon és eredménnyel működik. Árukkodik az *Una corda* kiírás a kottákban egy folyamatról. Történetesen arról, hogy a XVIII. századi hangszeren a balpedál lenyomásakor az egész mechanika úgy mozdult el, hogy a kalapács valóban csak egy húrt ütött meg az egy hanghoz tartozó két húr közül. Ez természetesen megváltoztatta a hangzási paramétereket, de a hangszín tompításának igényét a mai technikai megoldás sokkal jobban teljesíti. A mai zongorán nem csökken a megütött hurok száma, mikor a kalapácsfej-sor oldalirányba elmozdul, hanem a kalapácsfejnek az a része üti meg a húrt, amely még nem tömörült össze a hurok miatt. Legelőször Helmholtz mutatta ki, hogy ha egy tárgy megüt egy másikat, az anyag puhasága vagy keménysége a születő hang hangszínét befolyásolja. Ha puha a tárgy, amivel megütünk valamit (itt a húrt), akkor a mély felhangok lesznek túlsúlyban, tehát tompa hang születik. Kemény tárgy esetében az ellenkezője történik. Ez a fizikai helyzet a balpedál útjának általában a felső harmadánál következik be. A túlnyomott balpedál zizzenő, jellegzetes hangszíne abból ered, hogy már annyira elmozdult a mechanika, hogy a kalapácsfejen már a szomszédos húr bevajódásának oldala üti meg a húrt. Mint kiderül, itt is döntő a hallási elképzelés és annak precíz kontrollja.

A pianínó balpedálja más mechanikai működést mutat: a pedál működtetésekor az egész kalapácsfej-sor közelebb kerül a húrhoz, amelyet így kevésbé felgyorsulva üt meg, tehát itt a hangerő módosul, csökken. Bizonyára ez is jár némi hangszínváltozással, mint ahogyan a tompított hang ereje is csökken.

A zongoradarabok balpedál használatát részben jelölések szabályozzák (*una corda* vagy *sotto voce*), de a hangképzés minden pillanatában ott a lehetősége a használatnak, ha a zenei tartalom miatt a sötétített hangra van szükség (ez olykor a tompa forte hangzás előállítására is jól használható!). Főként karbantartatlan, felkeményedett kalapácsfejjel rendelkező zongorákon alakul ki a zongoristák azon hátrányos szokása, hogy lábuk állandóan a balpedálon van, s egy piano bejegyzés láttán azonnal használják is ezt a pedált. Mindenkori tanári kötelességünk ezt a szokást vagy megelőzni, vagy megszüntetni, ha már kialakult. Érzékeny zenész jól tud

különbséget tenni a halk vagy a tompa hangszínű zongorázás között. Ez is a zenei hallás fejlettségének egyik indikátora.

A balpedál használatára ugyanazok a technikai követelmények igazak, mint a jobbpedaléra: támaszkodó sarok, bokából forduló lábfej, nagyujj alatti nyomáspont. A fent részletezettek alapján egyértelmű, hogy a két pedál együttes használata természetesen igen gyakori.

A prolongációs pedál

Használata nem nagyon gyakori, de távoli, olykor „harmadik kezett igénylő” hangok, harmóniák életben tartására használható szerkezeti elem, amely nem minden, ma használt zongorán található meg, bár az új hangszerek már mind ezzel készülnek. Használatának technikája legjobban a jobbpedalé utánnyomásos technikájához áll közel. Működésének sajátossága, hogy csak azokat a tompítókat tartja a levegőben, amelyek után lenyomtuk, így a teljes klaviatúrán lehet pedáltalanul játszani, miközben a kiválasztott hangok szólnak. E pedált többnyire bal lábbal használjuk a pedálozási technika alapvető szabályai szerint.

9.8. Az ujjrendalkotás képességéről

A zongora tanulás kezdeti pillanataitól véve aktuális teendő a megfelelő ujjrend kialakítása az adott zongoraművek lejátszásának érdekében. Nyilvánvaló, hogy az ujjrendi kombinációk bonyolultsága, funkcionális sokrétősége a kezdeti pillanatokban nagyon egyszerű, de a repertoár nehezedésével ez is differenciálódik, egyre bonyolultabb mozgáskoordinációt igényel. Mielőtt különböző típusok részletezésébe kezdenénk, áttekintjük az ujjrendalkotás képességének fontosságát bizonyító okokat, érveket, majd ezt követően kerül sor a különböző játékformák tipikus ujjrendstruktúráinak ismertetésére.

Az ujjrend főként azt teszi lehetővé, hogy a zenei szövegek lejátszása egyáltalán fizikailag lehetséges legyen. Már most le kell szögeznünk, hogy a típusos szerkezetektől eltérően az ujjrendet személyfüggő módon is ki lehet és kell alakítani számos meghatározottság figyelembe vételével. Az egyik ilyen meghatározottság **a szöveg szerkezete**, amely az egymást követő billentyűk távolsága által determinált ujjrendi struktúra létrehozását feltételezi az adott darabban. Meghatározó paraméter a **kézalkat és a kéz**

mérete, amely a gyermekkortól a felnőttkorig folyamatosan nő, változtatja méretarányait. Ez a tény a zongoratanár folyamatos odafigyelését, irányítását igényli, mert a kicsi korban alkalmazott ujjrend felnőtt korban valószínűleg nem tartható és fordítva. Az ujjrend további meghatározója **az artikulációs szerkezet**, amely olykor más logikával felépített ujjrendet kíván, mintha nem lenne semmilyen artikulációs kérés a kottában. Fontos és nagyon gondosan mérlegelendő meghatározó tényező a **hangképzés szükséglete**.

Nagyon fontos tudnunk, hogy kezünk ujjai mindig a kar háttértámogatásával működnek, így a hangképzés szempontjából döntő fontosságú, hogy az ujjak és a kar között mennyire közvetlen a kapcsolat, hogyan jut el a kar energiája a belső kalapácsmechanikához. Ezért a megvalósítani kívánt hangzások is beleszól az ujjrendi struktúrák létrehozatalába.

Miért ragaszkodik a zongoratanár egy adott ujjrendhez a tanítás során, pontosabban miért követeli meg azt, hogy a gyakorlás mindig ugyanazzal az ujjrenddel történjék? Egyszerű a válasz: azért, mert a gyakorlás folyamán jelentős tanulási komponens az auditív, a vizuális elemek rögzítése mellett a motorikus, a mozgási elemek rögzítése is. Amennyiben az ujjrend minden eljárászkor azonos, ez gyorsítja a tanulást, a memorizálást, így a darab tanulási idejét jelentősen lerövidítheti. Ennek azért is nagy a jelentősége, mert a tanult mozgási feltételes reflexek felejtődnek el leginkább egy darab gyakorlásának abbahagyása után, tehát a tanulási folyamatban e komponens mély rögzítése válik fontos feladattá.

A jó ujjrendnek célszerűnek kell lennie, és a gazdaságos mozgást kell lehetővé tennie. Felvetődik ennek kapcsán az, hogy a kényelmi szempont mennyire befolyásolja a jó ujjrendet. Volt a billentyűs hangszeroktatásnak olyan korszaka, amikor a kényelmi szempont döntötte el, hogy milyen ujjrendet tartanak jónak (innen az emlék, hogy első és ötödik ujj nem kerülhet fekete billentyűre). A romantika idejére (de már előtte is) egyértelművé vált, hogy ez a kíváncsi nem teljesíthető. A zongora évszázadának nevezett XIX. század zongoraművészete dinamikus mozgáskészségeket, ügyességet, a korábbiaktól olykor jelentősen eltérő technikai megoldásokat kényszerít ki a zongoristáktól. Így a kényelmi szempont elsődleges fontossága helyett a zenei textúra megjelenítésének szükségszerűségei vették át az első helyet. Természetesen, amennyiben egy szövegi struktúra alternatív módon, több ujjrendi kombinációval is megoldható, akkor nem a legkényelmetlenebbet keressük... Már csak azért sem, mert ha valóban

gazdaságos mozgásokat keresünk, akkor az izomgörcs, amely a rossz ujjrend velejárója, nem fogja lehetővé tenni a legoptimálisabb zenei hangzást sem, ritmikai torzulások is kialakulnak a rossz ujjrend használatával.

Bármilyen furcsának is tűnhet, az ujjrendet olykor jelentősen befolyásolja az ujjvégérzet, a finom hangzás iránti igény, a robusztus, nagy hangzás szükséglete, vagy a köztes színek és dinamikák színes hangzasképe. Ezért döntő fontosságú, hogy az ujjak mögötti akaratlagos kari súlykiegészítés ellensúlyozza az anatómiai különbségeket, amely igénynek olykor az ujjrend akadályt jelenthet, de mindenkor van megoldás. A kényelmetlen mozgásokat igénylő zenei szövegek ujjrendjének kialakításakor valójában olyan, szokatlanak tűnő mozgáskombinációkat is kivitelezünk, amelyek nem részei általános zongoratechnikánknak, de a speciális helyzetek miatt szükségesek. Az is igaz, hogy az egykor kényelmetlen ujjrend ma érthetetlenül könnyű, hiszen a tanulás közben mozgásirányításunk részévé vált.

A zongoratanár ujjrendi javaslatait a fenti tényezők mellett az is jelentősen befolyásolja, hogy nem olyan ujjrendi formulákat tanít növendékének, amelyek neki, magának úgymond beváltak (persze ez sem teljesen kizárt). Ilyenkor döntő a tanár fizikai beleélő képessége, amely segítséget jelent olyan megoldás megtalálásához, amely a tanítvány mozgáskészségeihez, anatómiai adottságaihoz tud alkalmazkodni.

Itt aktuális annak felvetése, hogy mit kezdünk az egyes kottakiadásokban szereplő ujjrendi beírásokkal, szerzői és kiadói ujjrend-javaslatokkal. Nos, a szerző ujjrendi javaslati olykor nagyon megfontolandóak, mert nagy a valószínűsége annak, hogy a zenei mondandó jelentős részben meghatározta az ő spontán játszott, majd a kottában rögzített ujjrendjét. Mindazonáltal a kézalkati, mozgásirányítási képességekben az előadó jelentősen különbözhet a szerzőtől, mint zongoristától, így olykor a játékosnak a beírtaktól eltérő ujjrendje saját maga számára célszerűbb – amennyiben a kívánt zenei hangzaskép a szerző mondandójának megfelelően valósul meg. Tehát nem ördögtől való a kottában javasoltaktól való eltérés. Egy esetben azonban szigorúan ragaszkodni kell a kottába írt ujjrendhez: az etűdökben. Az etűd műfajából következően olyan, hangszertechnikai fejlesztés céljára írt zongoramű – még a nagy zenei igényű romantikus etűd is – amely rögzített ujjrendjével kényszerít egy technikai formula kivitelezésére, ügyesít, mozgáskoordinációt differenciál, gyors elképzelést kényszerít ki stb. Ilyenkor a tanárnak csak akkor lehet szoros kivétel-

ként eltérnie a kottában szereplő ujjrendtől, ha a tanítvány kézzalkati sajátosságai fizikailag teszik lehetetlenné a kivitelezést.

Az eddigiek az általános jellegzetességekről szóltak. Kerüljön sor immár a tipikus ujjrendi formulákra. Ahogyan ezt a játékforma leírásánál már rögzítettük, a **skála** ujjrendje – diatonikus skála esetén – a hármas, négyes csoportok figyelembe vételével, az 1. és 5. ujj feketebillentyűs tialmával könnyen kialakítható. A **kromatikus skálának** már több ujjrendi lehetősége van, (pl. a negyedik ujj felhasználása több kombinációban), amelyek valamelyikét az aktuális zenei célnak megfelelően használjuk. A **kettősfogáson alapuló skálák** (tercskála, szextskála) ujjrendi sajátossága, hogy használjuk az ún. áttevést is, amely önmagában olykor komoly gyakorlati kérdés, mert a mozdulat nem tartozik szokásos mozgásaink közé. Ez a megoldás azt jelenti, hogy a skálairánnyal ellenkező irányban lévő szomszéd ujjat használjuk az iránynak megfelelő helyett a pozícióváltásra. Gyakran használt formula a **szekvencia ujjrend**. Ezt a megoldás akkor használjuk, ha többször, szekvenciaként ismétlődő, azonos figurációk lejátszása a feladat. Ez magában hordozza azt, hogy a formula az egyik szekvencia tag esetében könnyű, míg a következő pillanatban igen kényelmetlen. Ennek ellenére használjuk, mert a zenei logika és a mozgási logika jobban összekapcsolható, így megjegyezhetőbb is. Megéri a fáradtságot, mert stabilizálja a lejátszást. **Az oktávujjrend** sokban befolyásolja a hangzást, hiszen a két hang hangzási aránya és más hangzási tényezők miatt olykor az ötödik ujjas, vagy a 3-4-5. ujjas változatot alkalmazzuk. Általában a markáns és gyors oktávozás esetében használjuk a csak ötödik ujjas változatot, de mihelyt éneklési igényel akarunk oktávozni, néhan még legato előírás is olvasható a kottában, vagy bármilyen dallamvezetési szándékunk van, bizony minimum a negyedik ujj, optimális esetben a harmadik ujj is bevonható. A **hármas- és négyeshangzatok** ujjrendje kényes téma. Erre azért kell odafigyelni, mert az akkordok szerkezete részben kötött ujjrendet követel, de az emberi kéz méretváltozása ellentmondás elé állítja a tanárt. Ha a hármashangzatokban a 3. és 4. ujj használatának dilemmáját említjük, akkor látható, hogy nagyban szerepet játszik a kézméret említett változása a testi fejlődés folyamán. A gyermeknek kényelmes ujjrend nagyrészt nem használható felnőtt korban. Az is követelmény, hogy az alapvető akkordujjrendek szerkezete az egyes ujjakra eső egyenletes súlyelosztás céljából alkalmazkodhat a kézhez, miközben reflexszerű ujjrend-típusokat építünk ki gyermekkorban, elvileg

felőttkorban is használható módon. A **repetíciós ujjrend** szintén egy típus, amely – a repetált szerkezet függvényében – 1., 2., 3., 4. ujjakat is igénybe vesz. Egyes rendhagyó ujjrendek kivitelezése olykor nagy ügyességet igényel a játékosól, ilyen például az ötödik ujjat követő alátéves, amely a karnak igen aktív összefoglaló mozgása mellett a kéz flexibilitását is jelentős mértékben igényli.

Az ujjrend fent leírt sajátosságai után valóban rá kell térnünk arra, hogy a tanítás folyamán a növendékünknek át kell adni ezeket az ismereteket, hiszen új darab tanulásakor az egyre nehezedő repertoár miatt egyre nagyobb szerep jut az önálló ujjrendalkotásnak akkor, amikor tanítványunk leolvassa a darabot és rögtön az ujjrendet is meg kell konstruálnia. Azért sem mindegy, hogy mindez milyen sikerrel történik, mert az első eljátszások mély emléknyma miatt célszerű eleve jó ujjrenddel gyakorolni. Természetesen ez nem egyszeri szabálymagyarázat kérdése, hanem kezdetben nagyarányú segítség és tanári közreműködés, majd az évek során egyre több önálló megoldás révén alakítható ki a képesség.

Gyakran megtörténik az, hogy egy darab pl. sok koncertszerű előadás révén „elfárad”, azaz, a ráakódott pontatlanságok miatt a mozgások eltorzulnak, az egyes ujjrend kombinációk használhatatlanná válnak. Erre sokan azt a reakciót adják, hogy erőltetik az eltorzult mozgás javítását gyakorlás közben, de a várt eredmény nem születik meg, azaz nem szűnik a torz, görcsös mozgás, így a darabnak komoly szépséghibái támadnak. Az ilyen esetben az ujjrend megváltoztatása igazi gyógyszer lehet, ugyanis teljesen új gondolkodást, mozgást kíván, gyakorlásakor koncentrálni kell a rögzítés érdekében, tehát a régi reflexeket azoktól eltérő, új reflexekkel váltjuk fel. Fontos tudnivaló azonban, hogy a rögzítéshez idő kell, ezért koncert előtt néhány nappal kockázatos ujjrend átalakításba fogni, mert a régebben beidegzett reflexek mélyek, behelyettesítésük ezért vesz igénybe hosszabb időt.

Még valami az ujjrend és a karhasználat kapcsolatáról: az ujjrend olykor nagy segítség lehet ahhoz, hogy a kar mozgását a pontosság érdekében a lehető legkisebbre csökkentsük. Egyik ilyen tipikus eset az ugrások kérdése. Alap információ, hogy a két billentyű lehetőleg egy pozíció érzetével legyen megszólaltatható a nagy távolság ellenére is. Ehhez az kell, hogy a klaviatúrán pl. kifelé végzett ugrás mindenképpen az 1. ujjal kezdődjön és lehetőleg az 5 ujjal végződjön, mintha „beleférne” tenyerünkbe a távolság. Emellett a kéz nyitva van, tehát a karnak csak annyit kell

mozdulnia, hogy a második hanghoz tartozó ujj odaérhessen a helyére. Ez a példa is mutatja, hogy a gördülékeny és görcsöktől mentes zongoratechnika fontos feltétele a jól megválasztott ujjrend.

Tanítványaink előadói képességének fejlesztéséről

10.1. A zenemű lejegyzésének sajátosságai

Zongoraművekről azóta beszélhetünk, amióta a kalapácsmechanikával felszerelt zongora nevű hangszer Európában elterjedt, így a XVIII. században már megjelentek olyan lejegyzések, amelyek nem a csembaló hangzására építenek, hanem faktúrájuk már a zongora éneklésére, a dal-lamalkotás jobb lehetőségeire utal. A csembalón megszólaltatható zenei struktúrák és megszokott formulák, motívumok helyett megjelennek a zongorázásra jellemző építkezések, bár a kottákban még igen szerény az előadásra utaló bejegyzés a hangjegyeken kívül. Többnyire csak előadási hagyományok és leírások alapján van lehetőségünk fogalmat alkotni a darabok megszólaltatásáról.

Metodika történeti ismereteink szerint a XVIII. században lejegyzett zongoraművek jelzésszegénysége abból is fakadt, hogy az új hangszer adta új lehetőségeket a zongoratanítással foglalkozók is csak fokozatosan ismerték fel. Olyannyira problematikus folyamatról van szó, hogy még maguk, a ma megszokott előadási kifejezések is csak fokozatosan jelentek meg a használatban. Valószínűleg annak is szerepe volt a jelzésszegénységben, hogy a zeneileg képzett ember a kor zenei nyelvét, így annak előadásmódját is birtokolta, felesleges volt részletezni teendőit.

Az első, immár a zongoristák számára lejegyzett előadói instrukciók kezdetben csak a dinamikára, a kiemelt hangsúlyokra vonatkoztak. (Későbbi, nyomtatott kiadásokban persze a kiadók által megkonstruált előadói utasítás rendszer is megjelent, de ezeket pusztán kiadói véleményként, szemléletként értékelhetjük.) A kottákban található kötőívek, amelyek gyakran az értelmezési összetartozás jelei voltak, egyre inkább valós, legato játékra utaló jelekként szerepeltek, így az artikulációs sokszínűség első jelzett példái is megjelentek és hamarosan differenciált jelzésrendszerre váltak.

A zongora a hangképzés módjának következtében képessé vált a hanghosszok arányának, a tagolás finom elemeinek a megjelenítésére is, ezért

folyamatosan gazdagodott a billentésmódokra, a választékos zenei beszédre vonatkozó jelzések tartalma és grafikai eszköztára. Differenciálódó jelzésrendszer született a hangszín követelmények rögzítésére is, így a szerzők a XIX. századi zongorakottákban már nagyobb pontossággal adták tudtunkra, hogy milyen hangzasképet képzeltek darabjaikban.

E jelzésrendszer nem mindenki számára értelmezhető azonosan, ezért Beethoven kottaiban például több szóval kifejezett, árnyalt, néha egész mondatokká növvő, szerzői utasítások olvashatóak az előadásra, így a karakterre vonatkozóan.

A folyamat a zenei romantika idején főként az eszköztárban és a szerzői utasítások pontosításában, az egyéni jellegek pontosabb megfogalmazásában folytatódik. A háttérben, mint addig is, a zongorára írott zenei tartalom gazdagodása, a stílusvilág differenciálódása, a sokszínűség és a folyamatos változás húzódik meg. Egyre többen tanulnak a polgárosodó Európában zongorázni, így gyakran az is előfordul, hogy a szerényebb tehetségű zongoristának is segítséget kíván adni a szerző a részletező jelölésmóddal.

A XX. századi zongoramuzsika lejegyzése már igen precíz, lehetőleg egyértelmű és főként pontosan betartandó! Ha csak Bartókra gondolunk, ő maga, tanárként rendkívül alaposan számon kérte a zongoristától a beírt szerzői utasítások maradéktalan kivitelezését. A század folyamán olyan jelzésrendszerek is születtek, amelyek a modern zene tartalmának megfelelően különleges grafikai rendszert alkotnak, amelynek megfejtéséhez sokszor magának a szerzőnek a jelmagyarázata szükséges.

A vázlatosan ábrázolt folyamat azt mutatja, hogy a zeneszerzőnek mindig igénye volt arra, hogy információt adjon a zongoristának, aki majd a leírtakat hangzóvá teszi. Fontos volt számára, hogy az általa ideálisnak képzelt hangzás és karakter szólaljon meg a koncerten. Ez a törekvés akkor értékelődik fel, amikor korok között teremt hidat az évszázada elhunyt zeneszerző művének mai előadása.

Az előadásra vállalkozó zongoristának éppen ezért sokkal alaposabban kell elterveznie a darab eljátszásának sajátosságait: a lejegyzésen kívül meg kell ismernie minden lehetséges információt, amely a mű keletkezésének koráról, a zeneszerzőről, a stílusról, a művészetekről és sok más, a mű szellemiségét befolyásoló tényezőről ad képet. A szerző egy valamit sosem tudott leírni: a pontos hangulat konkrét, általa hallott részleteit, amelyek a leírással elvesztek és csak különleges tehetségű emberek képesek megközelítően rekonstruálni azokat.

10.2. Az előadó újrateremtő munkája

10.2.1. Előadói szemléletek

Viták jelzik manapság, hogy az újrateremtés kérdésében sok elterjedt nézet létezik. Ezek jelentősen különbözhetnek is egymástól, de eltérhetnek akár csak árnyalatokban, hangsúlyokban is. Témánk kifejtésekor nem feladat valamiféle igazságot tenni az egyes szemléletek között, de mégis említenünk kell a ma elterjedt „historikus” előadási szemléletet, amely markánsan állást foglal a zenemű eredeti körülmények közötti előadásának szükségességéről. Eszerint az előadónak, ha lehet, ízig–vérig azzá a személyiséggé kell válnia, aki a mű szerzője, lelkületében, stilisztikai eszközeiben, hangszerkezelésében, sőt még a megfelelő hangszer kiválasztásában is korhűnek kell lennie. Érzelem és karakterábrázolásaiban is szigorúan az adott korszakot kell megjelenítenie.

Szemben áll ezzel az a felfogás, amely úgy tekint a műalkotásra, mint egy olyan emberi tartalomra, amely részben a múltból üzen, részben a mában értelmezve jut el a hallgatóhoz. Ez a szemlélet is azon alapul, hogy a szerző és kora minden sajátosságát figyelembe veszi, de nem dobja el azt a lehetőséget, hogy a ma emberének nézőpontjából, a ma már szerkezetileg is tökéletesebb zongora jobb adottságait felhasználva is gazdagabbá, így némileg mássá tegye a zeneművet előadása alkalmával. Ez a más-ság nem jelentheti az eredeti tartalom, a szerzői szándékok behelyettesítését másokkal, nem jelentheti a stílus eszközök megváltoztatását, de jelentheti az eredeti tartalom korábnál pontosabb megjelenítését, az értelmezés variabilitását, a mai kor hozzáfűzni valóját is.

A kortárs zongoramuzsika előadásakor rendelkezünk saját korunk ismeretével, néha még a szerző személyes ismeretségével is, így sokkal könnyebb megközelíteni az eredeti tartalmat.

A rövid okfejtésből is látható, hogy a zenemű hangzóvá tételének folyamata nem tisztán a leírt struktúra reprodukálása, hanem az alkotás mozzanatait is jócskán magában hordozza.

10.2.2. Az újrateremtés meghatározottságai

A legelső tényező a zenei mondandó, az a tartalom, amit a zeneszerző a zeneművel közölni kíván. Egy ezerszínű világ áll előttünk, a térben és az időben egyaránt érzékelhető mélység, amelyet talán egy teljes élet alatt sem sikerülhet igazán mélyen megismerni. Ki az az előadó, aki meri állí-

tani, hogy akár csak a zongorairodalomban megfogalmazott emberi tartalmakat jól ismeri? Ki az, aki az időutazásban oly messzire jutott, hogy már bármelyik kor, bármelyik zeneszerző lelkületével, tehetségével, világlátásával rendelkezik? A tiszteletre méltó, kivételes képességű művészek maguk sem gondolják ezt önmagukról, hiszen a megismerés során maguk is e kimeríthetetlen forrásból táplálkozva tapasztalják meg a tudás korlátait. Ezek alapján lehet azt kijelenteni, hogy a zenei mondandó örökös kutatása, akár, mint kortartalom, akár, mint az egyedi zenemű magva és értelme, akár, mint egy zeneszerző világa, központi kérdés az előadó-művészetben.

Hogy bonyolultabb legyen mindez: minél messzebb van tőlünk korban és időben a zeneszerző, annál jobban keverednek és bővülnek az emberiség által azóta megélt események, nagy társadalmi történések és azok lelki, tudati vetületei a mű eredeti tartalmi inspirációival. Különösen komplikált a helyzet akkor, ha a zenemű születésének kora és a jelen között nagymérvű stílus- és szemléletváltozás történt, mert az időközben bekövetkező kifejező eszköztár változások zavarják a pontos fogalmazást.

Kérdés tehát, hogy a mai kor milyen mértékben jelenhet meg a zenemű előadásában. Óhatatlan, hogy bizonyos karakterek a mai ember lelkületében másképp élnek, mint egy-két évszázaddal korábban. (Csak egy példa: Beethoven harci motívumai az Esz-dúr zongoraverseny I. tételében az akkori, napóleoni sereg hangjai, az akkori harci zajok és lelkesedés képei, miközben a ma embere harci zajként nem a lovas hadsereg zaját, a szeke-
rek és más, korabeli harci eszközök hangját hallja. Sokkal adekvátabb élmény a mai harci technika gépzaja és kegyetlen pusztítása.)

Az érzelmeink sem teljesen azonosak egy korábbi világ emberének érzelmeivel, hiszen más a környezet, a társadalmi hangulat is. Agyunk ma nem tart misztikusnak és félelmetesnek olyan tartalmakat, amelyeket az akkori tudomány színvonalán még nem érthettek az emberek, tehát félelmetesnek és sorsszerűnek éreztek. Világosan látható, hogy az ember teremtette és ma igen gyorsan változó technológiai, technikai környezetben minden belső emberi tartalom is változik.

A zenei mondandó, vagy a zenemű művészi értelmének megtalálása ezért jelent nagy, de igen szép feladatot az előadásra vállalkozó művész számára.

Az állandóan változó korról a zenei kifejezés stíluseszközei is változnak. Soha nem az jelenti az igazi nehézséget, hogy a tiszta stílusjegyeket

felfedezzük. A világ nem mechanikusan változik: a stílushatárok sem markáns vonalként léteznek – ha egyáltalán léteznek. Sokkal inkább folyamatos változás zajlik, amelyben együtt él a régi és az új, a zeneművekben is megjelenik ez a kettősség, eszközhasználatban (értsd: hangzásban, szerkezetben, zenei paraméterekben) nyilvánul meg a változás. A folyamat motorja az, hogy változik a kor, amely történelmi eseményeivel, kultúrájával, tudományával változásaival formálja az embert, akinek mondandója is változik emiatt. Az eszköztár változása, még ha felfedezhetünk pusztán eszköz kereső korszakokat is, igazából a tartalom megváltozásának függvénye és eredménye.

Az előadó zenei tehetsége, felkészültsége, szuggesztivitása jelentősen befolyásolja az előadást. E megállapítás mögött természetesen más komponensek is meghúzódnak: az előadó ismeretei és véleménye a világról, az emberről, szintén meghatározzák saját előadói minőségét. Amit sokan egyszerűen csak „kisugárzásnak” mondanak, az nem más, mint az a készség, amely mindenképpen közlésvágyat jelent, közreadási szándékát annak, amit felfedeztünk, szépsége, jelentősége és fontossága miatt közölni akarunk. A nagy tehetségű, képzett, jól felkészült előadó közvetlen hatása környezetére mindig lebilincselő és magával ragadó.

Az újrateremtésben nagyfontosságú elem az előadás miliője is. Ez ép úgy jelenti a koncertteremben létrejövő atmoszférát, mint a hangszer minőségét, a jó akusztikai körülményeket, a nyugodt és kellemes környezetet, meghittséget vagy csodálattal vegyes rajongást a közönség soraiiban, a zavartalan azonosulás lehetőségét. Semmiképpen nem elhanyagolható momentum az előadó szellemi és fizikai állapotának alkalmassága a koncertezésre. A katartikus élmény lehetősége sokban függ attól is, hogy milyen összetételű és számú közönség hallgatja-látja a koncertet.

10.3. A zenei kommunikáció és metakommunikáció

10.3.1. A zene nyelvezete

A teljesség igénye nélkül mindenképpen szólni kell a zenei nyelvezet kommunikációs sajátosságairól. A zene nem verbális kifejezésekkel, hanem univerzális hangzás élményekkel éri el hatását. Kis túlzással, avagy sematikus hasonlaltal azt is mondhatnánk, hogy a beszéd hanghordozásához, ritmikájához hasonlóan működik a zenei nyelv is. Szervezett egységekből: hangok csoportjaiból álló kisebb-nagyobb szerkezeti elemek al-

kotják a zenei formai egységeket, amelyek ugyanolyan jól szervezettek, mint beszédünk. A dallam felépítése, az időben megszervezett folyamatok lezajlása, a hangszínek, dinamikai jelenségek, effektusok, az artikuláció folyamatos élete, színes világa az előadás során mind a zenei nyelvet közvetítik és azon keresztül a szerzői mondandót közlik a hallgatóval. Szerencsére, szavakban sosem tudjuk oly tökéletesen megfogalmazni a zenei tartalmakat, így „a zene ott kezdődik, ahol a szó hatalma véget ér”-mondja Debussy. A zenei nyelv megértéséhez még a legalacsonyabb fokon is az kell, hogy a közönség tagjainak primer élményei legyenek napi életükben a zenéről. Senkitől nem várható el, hogy az előadóval azonos képzettségi szinten azonosuljon az elhangzó zenével, de bizonyos szintű „zeneértés” kell ahhoz, hogy a hatás érvényesülhessen. Érdekes, és egy másik írásmű témája lehetne annak vizsgálata, hogy a zeneszerzők műveinek hangzása és a közönség „értő hallása” hogyan távolodott el egymástól az idő múlásával, hogyan lehet az, hogy elmúlt korok kortárs zenéjét a hallgatóság döntő többsége primer módon tudta hallgatni, elfogadni és élvezni, miközben korunkban ugyanezt az átlagember csak megfelelő hallási-hallgatási rutinnal, esetleg bizonyos szintű képzettséggel tudja csak megtenni.

A zene nyelve tehát változik, de egy valamiben sosem: mindig akusztikus élményt jelent, amelyet külső hallásunk segítségével, lelki szenzorainkkal fogunk fel, amely mindig hangulati élménnyel szolgál és hangvételeből érzékeljük a mögötte lévő gyönyörűséget, tragédiát, fenyegetést, humort vagy derűt és boldogságot.

10.3.2. Az előadó megjelenése a pódiumon

A zongorista, aki a pódiumra lép, leül hangszeréhez és elénk tárja legbenső énjét, mindig teljes lényének jelenlétével szolgálja az előadást. Különleges jelentőséggel bírnak mindazok az elemek, amelyekre hétköznapi életünkben nem is figyelünk jelentésüknek megfelelően. A pódiumra érkező művész attól a pillanattól kezdve, hogy belépett a koncertterem ajtaján, teljes viselkedésével kommunikál már anélkül is, hogy a zongorát megszólaltatta volna. Nem mindegy ugyanis, hogy milyen öltözékben van, nem mindegy, hogy milyen a mozgása, járása, tekintete, a hangszerénél elfoglalt testhelyzete, mozgásainak teatralitása, célszerűtlen színpadiassága vagy ökonomikus összhangja a zenei történéssel. Az sem mindegy, hogy miként „veszi fel a kapcsolatot” hangszerével és közönségével. A darab elkezdése

előtti pillanatok eseményei, az előadó gesztusai, cselekedetei már ekkor meghatározói a teljes élménynek. A koncentráció megjelenése, az arcizmok, a testi spontaneitás vagy irányítottság mind-mind fontos jelzések.

A zenemű játéka közben természetesen az elsődleges hatást a felhangzó zene jelenti, de nem kizárólagosan. Igen fontos tény, hogy a koncertlátogató élményét a zene mellett a metakommunikáció különböző jelenségeit produkáló előadó teljes zenei és fizikai jelenléte okozza. Teljes a hatás akkor, ha az előadó által megjelenített zene és a hangszer előtt ülő ember gesztusai közvetlenül kapcsolódnak egymáshoz, magyarul: a külsőségek a belső történelemből fakadnak és összhangban vannak a zenemű tartalmával és elhangzásával, ugyanakkor jelentőségükben és megnyilvánulásaikban nem válnak fontosabbá a hangzó zenénél.

A zongorázó ember teljes testét használja a hangszer megszólaltatásában, érzelmei testtartásában, testmozgásaiban, arckifejezéseiben nyilvánulnak meg, amelyeket lát a közönség is. Ezek a metakommunikációs történések hitelesítik és teszik szuggesztívvá az előadó zenei állásfoglalását, hitét és szemléletét, fogalmazását, ezért nem jelent sosem olyan komplex élményt egy tökéletes hangfelvétel, mint egy esetlegesen hibás, de lebilincselő koncertelőadás. Hivatásunk tehát közeli rokonságot mutat a színészettel, ahol a kimondott szó tartalmát igazolhatja vagy hazuggá teheti testünk és fizikai valónk jelenléte a színpadon. Testünk használata zongorázás közben, ha funkcionálisan helyes, akkor várhatóan nem fog torz és a zenével ellentétes elemeket produkálni. Veszélyeket mindig az hordoz magában, amikor az előadó fokozott mértékben, a zongorázás mellett fokozott testi történésekkel is mutatni kívánja érzelmeit, hangulatait, olykor még ösztönösen énekel is... Ezzel sokszor a zenei hatás csökken és ellenkező eredmény keletkezik: pózolásoktól terhelt színpadi megnyilvánulások születnek.

Az előadó viselkedése elárulja, hogy alázattal közelíti-e meg a zenét, amelyet játszik, vagy önnönmaga fontosságának megmutatására használja fel azt. Nyilvánvaló, hogy szimpátiát az kelt, aki tiszteli annyira a szerzőt, a művészetet és közönségét, hogy nem magát, hanem kellő alázattal az alkotást helyezi előtérbe.

10.3.3. A zenei paraméterek szerepe a kommunikációban

A zene reális megjelenése kézzelfogható paraméterek formájában történik. A spontánnak ható zenei események konkrét történések együtteseként működnek, analizálható módon. Amikor egy zongoraművel hangver-

senyre készülünk, akkor minden részletében kidolgozzuk a gyakorlás folyamán. Így eltervezzük a legkisebb szerkezeti elemektől kezdve a különböző formai szakaszokig, majd a mű nagyobb részeinek koherens összetartozásáig, egységben történő megfogalmazásáig. A zenemű művészi értelmének kifejtése, magunkévá tétele és sajátos, reánk jellemző megfogalmazása messze nem csak a szerkezeti elemek felépítésén múlik.

A zongora érzékenysége folytán már az sem mindegy, hogy miként nyomjuk le a pedált, hogy miként indítjuk első hangjainkat. Természetes tehát, hogy a zenemű művészi értelme lelki folyamatainkban jön létre, ott áll össze a kép, amelynek a szerkezet bár fontos, de csak külső megjelenítője.

A hagyományos zenében központi helyet foglal el a dallam, mint az egyik fő paraméter. Ez a zenei alkotóelem a történelem folyamán sokszoros változásokon ment át. Az európai zene története jórészt nem más, mint a dallami lehetőségek megtalálása és azok változása. (Elég, ha az egyszólamú énekléstől figyeljük végig a folyamatot a többszólamú kultúráig, vagy a dallam funkcióinak gyarapodását, sokféleségét tekintjük). Még azon az alapon is különbségeket tehetünk, hogy a vokális vagy az instrumentális kultúrát vizsgáljuk.

A dallam viselkedésének ismeretére, akár homofón, polifón vagy klasszikus dallam-kíséret viszonyt tekintünk, alapvetően szüksége van a zongoristának. Ez az a paraméter, amely legfőbb hordozója az emberi tartalomnak. Minden egyéb, a környezetében lévő zenei anyag (akár ellenszólam, akár kíséret vagy éppen imitáció) az eredeti dallami ötlethez igazodik, így a dallam jól láthatóan a zenei események középpontjában áll és meghatározó.

Előadási szempontból és az újrafogalmazás nézőpontjából a dallam viselkedésére építhető fel a darab teljes szerkezete. Mindenekelőtt azt fontos tudni, hogy a dallam hol kezdődik, hol végződik, milyen belső elemei vannak, van-e, vannak-e csúcspontjai, ezek hogyan viszonyulnak egymáshoz, milyen fontosak, milyen súlyúak, intenzívek és milyen érzelmi töltésűek, hogyan viszonyulnak a teljes darab felépítéséhez, érzelmi struktúrájához.

A harmóniák világa az a jelentéshordozó, amely képzeletével jelentősen hozzájárul a dallam értelmezéséhez, színezetéhez, végső soron karakteréhez. A harmónia világa ugyanakkor nem csak dallamfüggő létformát jelent, hiszen maga a harmónia sor is zenei élményeket kelt, érzelmeket ébreszt. A funkcionális harmónia világ egész rendszere az előadó szemszögéből éppen ezt az élményt használja fel, jeleníti meg. Gyakori zongora

tanulási és tanítási probléma a harmóniai vonzások meg- és felismertetése, ami nélkül a zenei élmény igen szegényes lenne. Gyakran mondjuk: meg kell tanítanunk hallani diákjainkat.

A harmóniai élmény (akár süllyedésnek, emelkedésnek, közeledésnek, távolodásnak, fejlődésnek, lebomlásnak stb. érezzük) aktívan hat érzelmeinkre, ezért a differenciált színezési kultúra jelenléte felejthetetlen koncertélményekkel ajándékozhat meg minden zenehallgatót. A harmóniai struktúra együttes megszólalása mindig sajátos színhatást is jelent, de egyes elemeinek kiemelése, felmutatása is élményforrás. A zenemű belső történéseinek döntő része a harmóniák egymáshoz viszonyított mozgásában nyilvánul meg. A harmónia hallás kultúrája ezért eldönti azt, hogy milyen tehetség nyilvánul meg a színpadon.

A harmóniai színek előállításának jelensége különösen felértékelődik attól kezdve, hogy a történelmi hangolásokat felváltja a temperált hangolási rendszer. A historikus hangolású billentyűs hangszereken egyes hangnemek tiszták és igen jellegzetes színezetűek, mások pedig igen hamisak. Ezért tapasztalható, hogy a korabeli zeneszerzők hangnemi mozgásai gondosan csak olyan irányokban találhatóak, amelyekből konszónáns hangzások jöhettek létre. Ez a korlátozottság mondható a fő mozgatórugónak a temperált hangolás létrejötté szempontjából. A temperálással a zongorista nagyot nyert: bármilyen harmóniai színezet, hangnemi karakter megjeleníthető a zongorista hallási képességeinek megfelelően. Az előnyben rejlik a nehézség: a hangolás most sokkal kevésbé segít, mint régen, de szabad a pálya: soha nem látott modulációs szabadság jön létre, amely a zenei stílusváltozások egyik legfőbb területét jelenti.

Itt elég csak arra gondolnunk, hogy az impresszionizmus zongoradarabjaiban a szerzők nagy előszeretettel gyönyörködtetik meg az emberi fület sajátos harmóniai effektusokkal. Már-már az az érzésünk, hogy a színek, az illatok, a fények a dallam helyébe lépnek és átveszik annak jelentéstartalmát.

A kortárs zene harmóniai struktúrái, a klasszikus hangnemértelmezések átalakulása, a klasszikus értelemben vett tonalitás felbomlása új hallgatási készséget is megkíván a hallgatótól és egyáltalán nem arra törekszik, hogy feltétlenül gyönyörködtessen. Sokkal intenzívebben a világ leképezésének paramétere ez a látásmód, s ha ez nem gyönyörködtet, esztétikai értelemben akkor is szép, hiszen a mai valóságunkat ábrázolja.

A ritmus, mint a zenei időbeliség megjelenítője, nagyon fontos és jellemző zenei élményt okoz. Leginkább ez a paraméter az, amely izmaink stimulációját vagy konkrét mozgásainkat váltja ki. Szorosan kötődik a dallamhoz, hiszen annak összefüggés rendszerét, vagy tagoltságát alkotja. Magával, a dallammal együtt készíti a hallgatót aktív részvételre. A ritmus, mint azt korábban már részleteztük, egész szerkezetét egy művön belül a súlyos és súlytalan elemek száma, viszonya és értelme alakítja jelentéshordozóvá.

A ritmika érzékelésének képessége, annak színvonala ugyancsak tehetségi szint jellemzője, tágabb értelemben egy darab teljes időelosztási rendszerének megszervezése szorosan tehetségfüggő. Különösen érdekes és fontos terület a ritmikai karakterek változásainak interpretációja a lelki karakterváltozásokkal összhangban.

Sokszor nehézséget okoz az is, hogy az egyes zenei paraméterek gyakori együttlétét automatikusan alkalmazzuk, akkor is, amikor egymástól különválva ábrázolnák az igazságot. (Itt a zongoratanításban gyakori problémákra emlékeztetünk: a gyors zongorázás hangosságára, a crescendo gyorsulására, a diminuendo vagy a piano játék lassulására stb.) E hibák mögött valójában természetes jelenségek húzódnak meg: a fokozott érzelmi állapot miatt vagy éppen a fékezett indulatok okán a folyamatok ritmikai és dinamikai jellemzői is kontrollálatlanokká válhatnak.

A ritmusértelmezési hagyományok, különösen régi korok zenéjében jelentősen befolyásolják az előadást (pl. barokk inegal játék).

A ritmikai szerkezet sajátosságának tűnik, valójában azonban a dallami szerkezettel és az ábrázolási szándékokkal is összefüggő, formaalkotási kérdés a zenei értelmezés két jelensége: az összefogottság vagy a tagoltság megvalósítása. E dallamszerkezeti meghatározottság mellett az előadó pillanatnyi fogalmazási szintje, szándékai is meghatározzák a darab felépítését. Rendkívül nagy a kísértés a darab összefogása érdekében a tagolás tudatos elhanyagolására, esetenként a tempó gyorsítására. Pedig fontos alapismeret az, hogy „az értelmesen összefogott darab azonos az értelmesen tagolt darabbal” (Neuhaus). Az összefogottság ugyanis nem az egyes hangok megszakítatlan sorát jelenti, hanem az egyes értelmes elemek összefüggő kapcsolatát.

A különböző hangzási paraméterekről, úgymint dinamikai-, hangszínjelenségekről, azok objektív és szubjektív mozzanatairól csak említést teszünk, mert az előadás folyamán végeláthatatlan kombinációkban jelen-

nek meg, értelmetlen még megkísérelni is azt, hogy számba vegyük akár csak a tipikus helyzeteket is. A zongorista az előadás közben igen aktívan tervezi és valósítja meg, illetve ellenőrzi azt a hangzást, amelyet elképzelt és megvalósított.

10.4. Az esztétikai minőség megjelenése

A koncert folyamán, más megközelítésben, esztétikai minőség jelenik meg. A műalkotás teljessége az előadó teljességével együtt kelti azt a katarikus élményt, amelyben minden koncertlátogató részesül. Egy kor, annak egy alkotója, egy embertársunk szólal meg a színpadon. Az előadás esztétikai minősége számos tényező függvénye.

Az első meghatározó maga a műalkotás, amely emberi tartalmával, kompozíciós színvonalával, érthetőségével, befogadhatóságával egy önálló világ a maga nemében. Ennek a világnak üzenete van: megismerhető belőle az ember, a társadalom, a mentalitás és az életmód, a vágyak és a keserőségek, a szerelem és a csalódás, a tragédia és a boldogság és még ki tudja, hányféle dolog és árnyalat egészen az elvont és mély filozófiáig.

A szép zene fogalma alatt általában a befogadó a szórakoztató és derűs, kellemes élményt okozó zenét érti, ami természetesen esztétikai értelemben nem fogadható el. Esztétikai értelemben szép zene az, ami ábrázol és hűen ábrázol. Igaz ez még akkor is, ha maga a tartalom rút és kellemetlen, felzaklató vagy éppen borzadást kiváltó. Ha csak a szórakoztatást váránk el a zenétől, akkor művészi fennköltége és semmivel sem összehasonlítható kifejezőmódja nem nyújthatna komplex élményt. (Lásd a hangképzésről leírtakat!)

Központi kérdés tehát, egyben jelentős etikai kritérium is, hogy a színpadon megnyilvánuló előadónak mindig az igazat kell mondania és ábrázolnia. Ha valahol, akkor a színpadon vagyunk igazán az őszinteségre készítetve, hiszen a hiteles előadás sohasem valótlan. Felelős művész csak akkor vállalja a nyilvánosságot, ha mondandójában teljes tehetsége és meggyőződése birtokában lehet biztos. A szuggesztivitás önmagában nem jelent hitelességet. Banális példával élve: a szélhámos éppen azért sikeres, mert szuggesztív és ezért igaznak látszik, amit mond. Az előadó a szuggesztivitás és az őszinteség látszatát keltve soha nem csaphatja be közönségét.

Felmerül a kérdés: mikor mond igazat az előadó a színpadon, miért van az, hogy egyes előadók ugyanazt a művet másként fogalmazzák meg,

és miért mondjuk, hogy mindegyik lehet jó is. Talán a korábbiakból már láthatóvá vált, hogy a művészi igazság nem egyféle egy zeneművön belül sem és nincsenek egyedül üdvözítő megoldások. Az időtálló műalkotás éppen azért időtálló, mert minden kor megtalálja benne saját igazságát, azt a mondandót, amely számára fontos és lehetséges anélkül, hogy átírná, eltorzítaná a mű eredeti tartalmát, inspirációját.

E megállapítás illusztrálása érdekében nem kell messzire menni: Mozart zenéjének előadásmódja csak a XX. század folyamán is hányféle megközelítésen ment át akár csak attól függően is, hogy a kor zenei ízlése, művészi szemlélete milyen átalakulásokat mutat. Vagy tekintsük át a századot csak abból a szempontból, hogy az érzélemábrázolásnak milyen divatjai, korfüggő nyelvezete, kifejező eszköztára volt. Talán még nyilvánvalóbb illusztráció a barokk zeneművek interpretációja körül mind a mai napig fennálló, sokszor parázs vita.

A műsor egyes darabjainak sora és viszonya a koncerten fontos dramaturgiai szempont. A műsor összeállításából fakadó karakterkontrasztok, a hangulati hatások sora visszahat az egyes darabok egyedi hatásmechanizmusának minőségére és módjára, értelmezésére is. Nem kell bizonyítanunk például, hogy ugyanaz a zongoramű milyen értelmet nyer, ha egymagában hangzik el, vagy egy sorozat egyik elemeként.

Az előadó erénye, ha ismeri az emberi figyelem sajátosságait, az érzelmi terhelés fárasztó hatásait, a feszültségkeltés és a feloldás módját és ezek tudatos alkalmazását. Végző soron az irányított spontaneitás révén éri el a hatást, mikor az egyes zenei eseményeket úgy mutatja be, mintha éppen most születnének, de mögötte szervező agy működik, amely pontosan tudja a következő pillanatokot és rálát a zeneműre, egységében és részleteiben egyaránt.

A tudatosság és az ösztönösség viszonya, amely az életkor előrehaladtával is változik, de meghatározott a személyiségalkat és a tehetség típus által is, fontos két eleme a hiteles előadásnak.

Az esztétikai élmény így hát, mint láthatjuk, nem egyszerű folyamat eredménye, születésében három tényező együttes működése figyelhető meg: a műalkotást létrehozó alkotóművész, az előadó és a vele együttműködő befogadó. Erre mondjuk gyakran: a teremben megállt a levegő, vagy fantasztikus, sodró élményben volt részünk, vagy meghitt estét tölthettünk együtt.

10.5. A sikeres előadás optimális szakmai kritériumai

10.5.1. A konkrét előadás

Mondandónk közreadása, nyilvánosság előtti megfogalmazása a kommunikáció bármely formájában mindenképp attól függ, hogy mennyire tisztán és konkrétan fogalmazódik meg. A zenei mondanivalóra is érvényes az, hogy nemcsak nagyvonalakban és az egyes nagy területek összefüggéseit látva fogalmazzuk meg, hanem kis részleteiben, a részletek összekapcsolódásában, rétegeiben, rövid- és hosszabb elemek viszonyában, alárendelő és mellérendelő kapcsolatokban konkretizálódik. Ilyen szintű szervezést, megfogalmazást csak olyan zenei anyaggal lehet megtenni, amely mélyen rögzült és teljességgel birtokoljuk.

Az előadás során jól elkülönülnek a reflexes, az automatikus és a tisztán tudatos elemek, amelyek a darab felépítésétől az előadás átszellemült pillanataiig sok apró részletben megnyilvánulnak.

A darab előadásakor a hangok sora, a hozzájuk kötődő ujjrendi kombinációk, az általában használt pedál megoldások jelentős része a reflexes területhez tartoznak. Az előadó optimális esetben nem gondolkozik ezeken az előadás közben. Nagy baj lenne, ha a darab ilyen elemi teendőiről gondolkozna a hangversenyző művész, mert akkor sohasem jönne létre az az atmoszféra, ami a koncert természetes velejárója. Automatikus elemekként említhetők például a szerzői utasítások, dinamikai jelzések, tempóváltoztatási utasítások. Részben reflexesen valósulnak meg, mert izmainkat megtanítjuk az egyes főbb dinamikai szintekhez illeszkedő mozgásokra, ugyanakkor a mérték, amit számtalan tényező határoz meg, már tudatosan eltervezett és kivitelezett elem. Ugyanígy vagyunk a tempóváltozással is, hiszen nem az a kérdés, hogy gyorsítsunk-e, hanem annak mértéke, ami már szintén tudatos cselekedet. A tisztán tudatos elemek a darab fogalmazásának lépéseit jelentik: az értelmezést, a formai arányok megválasztását, szerkesztését, a szerző alapvető utasításainak értelmezését. Külön-külön e három funkció nem működik, mindig együttesen van jelen az előadásban.

Az optimálisan kedvező előadás háttérében a memória három funkciójának működése húzódik meg. E három a zongorista esetében: a vizuális emlékezet, az auditív emlékezet és a mozgásemlekezet. E tényezők együttes fejlettsége alapvető fontosságú, de az auditív elem túlsúlya jellemző.

A tanulási folyamatban (amiről később még szó esik) e három fajta információ típus jelenik meg.

Az auditív elem relatív túlsúlyának indokoltsága azért alapvető, mert a hallási funkció többszintű működést végez az előadás közben. Egyik funkciója maga a biológiai hallásképesség, amely az egészséges fül adottsága. A játék közbeni hallási kontroll összehasonlítja a felhangzó zenét az eltervezett, elképzelt hangzasképpel, miközben folyamatosan előre gondol, előre hallja a még el nem hangzottakat. Az auditív emlékezet kiművelése hosszú folyamatot jelent, a biológiai és az értelmi képességek mellett a személyiség is döntően befolyásolja a hallás minőségét.

A vizuális emlékezet igen stabil és sokszor életmentő emlékezetfajta. A hangszerjátékosok esetében elsőrendűen a kottaképről megjegyzett információkat sorolják ide, de a hangszeren végzett mozgásokhoz szükséges vizuális segítség sem elhanyagolható. Számtalan példa van arra, hogy a tiszta vizuális kép mentett meg előadásokat a memóriazavartól, illetve jó néhány olyan zongoradarab van az irodalomban, amely konkrétan vizuális kontroll nélkül kivitelezhetetlen.

A mozgási emlékezet talán a legsérülékenyebb terület. A zongorista felkészülésében gyakran tapasztalható, hogy az izmok, a játzóapparat pontos reflexeinek kiművelése veszi el a legtöbb időt, miközben már régen megtanultuk a hangokat, és tisztában vagyunk az egész darabbal. Az izomemlékezet sérülékenységének jó példája az a jelenség, ami akkor történik velünk, ha régen eltett darabot kívánunk feleleveníteni. Ilyenkor tipikus eset, hogy tudjuk a hangokat, érezzük a karaktert, már régen összeállt a darab, de közben a lejátszás testi akadályait kell újból leküzdeni, azaz újra megtanítani testünknek a darabot. Az igazsághoz tartozik azonban, hogy ez a folyamat sokkal rövidebb időt vesz igénybe, mint az eredeti, első tanulás, de ugyanolyan igényességgel kell hozzáfognunk a munkához, mint legelső alkalommal.

Gyakran fogalmazunk úgy, hogy a jól felkészült előadó nem 100%-osan, hanem annál sokkal jobban tudja a darabját. Ezt a megállapítást, ha nem is százalék megjelölésével, de ajánlatos megszívelni, mert a koncert szituációja soha nem egyezik meg a gyakorlásával, így várható, hogy a hatásfok más lesz a hangversenyen, mint gyakorlásunk folyamán.

10.5.2. A gyakorlási, tanulási folyamat

Az egész hangszeres tanulás és tanítás kulcskérdéséhez érkeztünk: majdnem minden azon múlik, hogy a felkészülés milyen minőségű. Na-

gyon találó az angol nyelv „to prepare” igéje a darab gyakorlására, ti. valóban előkészítjük a darabot az előadásra.

A gyakorlás folyamán, (lásd a korábbi részletezést) normális esetben egy eltervezett folyamatot élünk végig. Mind általános, mind konkrét értelemben szabályos készségfejlesztés zajlik. Ha a szakirodalomban olvasható célkitűzési mozzanatot nézzük, valóban megállapítható, hogy sohasem általában ismételtetjük a darab egy-egy területét, sohasem várjuk azt, hogy a pusztán ismétlésekkel majd valahogyan magától kijavul minden probléma. Tudjuk pontosan, hogy a legtudatosabb célokat, rövid vagy hosszabb távúakat kell kitűznünk ahhoz, hogy lépésről lépésre közelebb juthassunk a megvalósuláshoz.

Az is elfogadható, hogy a napi, kisebb célkitűzések mindig pontosan illeszkednek egy nagyobb cél vonulatába, egy hosszabb távra szóló elképzelésbe. Ugyanakkor mindez az érdeklődés, az akarat szükséges jelenlétét és működését is felveti, hiszen a gyakorlás, amely gyakran saját magunk átalakítása, nem mindig tartozik a kellemes és felemelő feladatok közé.

Helyénvaló annak megállapítása, hogy a gyakorlás tanításának módszerei a kicsi gyermekkortól változnak és felnőtt korú művészek esetében saját maguk tanítása történik. Az egyes életkori sajátosságok szerint változik tehát az is, hogy a gyakorlásra vonatkozóan a tanár a tanítványának milyen instrukciót mond, hogyan tervezi el a lépéseket.

Most nem tisztünk ennek részletezése, csupán annak leszögezése, hogy az optimális hangversenyzés szakmai követelményei között a gyakorlás hatékonyságának, módszereinek valóban döntő szerepe van.

Tapasztalható, hogy a tanulásban jártas ember a zenei tanulásban is eredményes az ismert transzferhatás eredményeképpen, a célszerű gyakorlás tanulási folyamatának fejlettsége pedig más területeken is használható, egyszóval a személyiség fejlesztésének is rendkívül hasznos eszköze a gyakorlás fejlesztése és magas színvonala.

10.6. A szakmai biztonság és az előadóművészi életforma kialakítása

Az előzőkben részletezett mozzanatok következményeként egyes komponensek szinkronitása, szimultán fejlesztése nem csupán az egyes szereplésekre vonatkozó taktikai felkészülés módszerére vonatkozik, hanem mintegy életformaként, a nyilvánosság előtti fellépésekkel kapcsolatos életmódként értelmezendő. Tudjuk, hogy azok a cselekedet sorok,

amelyeket gyakran végzünk, idővel rutinná, megszokottá válnak, életmóddá alakulnak. Azt is tudjuk, hogy ennek módosítása, ha szükség mutatkozik rá, nehéz feladat. Ennek ismeretében a zenei hivatást választó ember szinte a kezdettől fogva azon munkálkodik (persze hosszú évekig a tanára ösztönzésére, irányításával és kontrolljával), hogy ezt az életmódot kifejlessze és gyakorolja. Tulajdonképpen azt kell kialakítani magunkban vagy tanítványunkban, hogy a koncert eseményei szakmai értelemben is természetesen legyenek számunkra, tanítványunk számára is.

Az említetteken kívül további feltételeknek kell teljesülnie a háttérben: a zenei nyelvben, annak értelmezésében igen jártasnak kell lenni, ugyanúgy, ahogyan a verbális szövegek olvasásában, értelmezésében a színész is magas fokon jártas. Az is igaz, hogy ettől még senki nem lesz szuggesztív előadó, hiszen egy nyelv beszéde és megértése még nem jelent alkalmasságot a művészi tartalom kifejezésére.

10.7. A hangverseny pszichológiai szituációja

10.7.1. A művészi kifejezés igénye

Sokszor hivatkoztunk már arra, hogy a művészi kifejezőkészség központi fogalom és kategória a hangversenyezés vizsgálatakor. Éppen ideje, hogy elidőzzünk e jelenségnél, tulajdonságnál.

Az emberek, akik társadalomban élnek, többségükben természetes kifejezőkészséggel rendelkeznek. Persze fejlettségben, színvonalban, differenciáltságban sok a különbség közöttük, de éppen társas lény mivoltuk miatt az emberek napi életének központi része az, hogy kifejezik szándékaikat, akaratukat, vágyaikat, viszonyulásukat valamihez, gondolataikat valamiről, egyszóval a kontaktus egyben a kifejezés képességét feltételezi.

E tulajdonságunkra hivatkozni sokkal könnyebb, mint magas szintre fejleszteni, különösen művészi színvonalra emelni. Nehezíti a helyzetet, hogy a művészi kifejezés az intellektusnak olyan területe, amely teljes nyitottságot igényel – a nyilvánosság előtt. Ez maga komoly gátlás forrása is lehet. Célszerű azonban a kifejezőkészséget közelebbről is szemügyre venni.

Gyermekkori jelenség a normális fejlődésmenetet bejáró gyermekek tulajdonságai között, hogy szeretik mihamarabb közölni bizalmasukkal (szülővel, baráttal, nagyszülővel stb.) a velük történt dolgokat. Kinek ne lenne ilyen élménye a vég nélkül csacsogó gyermekről, a részletes beszá-

molókról. Tagadhatatlan azonban, hogy nemcsak ilyen típusú gyermek létezik, hiszen egészséges lelki fejlődés mellett is lehet valaki zárkózott. Az a tapasztalat, hogy a zenét tanulni vágyók között döntően a nyitottabb gyermeki alkatok találhatók, a maguk fesztelenebb közlésvággyával. Számtalan zeneiskolai tanár számol be arról, hogy kis tanítványa olyan szinten osztja meg vele élete fontos történéseit, ahogyan még szüleivel sem. Megállapítható tehát, hogy a kifejezőkészség valamilyen szintje adottságként jelentkezik a zenetanulóknál. Kiváló lehetőség van tehát arra, hogy ezt kihasználva a zenei kifejezőkészség fejlesztését is erre alapozzuk.

Van egy fontos tényező, amely ezt jelentősen akadályozza: az iskola. Számtalan beszámoló szól arról, hogy a gyermek korábban jellemző fesztelensége korlátozódik, olyan, mintha titkolózna, mintha nem lenne őszinte, szembetűnő a változás. Nos, ennek alapvető oka az iskolai szabályrendszer megjelenése a gyermek életében. A kockázatok nélküli világ megszűnt akkor, mikor a kisgyermek belépett az iskola kapuján. Onnantól kezdve szabályok vannak, amelyeknek meg kell felelni. Mégpedig nem is kevés szabály veszi körül a gyermeket az első pillanattól kezdve. Márpedig ahol szabályok vannak, ott szemrehányás, esetleg büntetés is van, ha nem tartják be őket. Így sok gyermek megérzi azt, hogy a legjobb, ha nem nyilvánul meg, mert abból nincs baj. Ez a kényszerítő erő jelentősen korlátozza a gyermeki, spontán kifejezési készség megnyilvánulásait.

Nemcsak szavakban fejezzük ki magunkat, hiszen, mint tudjuk, egész testünk fizikai jelenléte is kifejez, még akkor is, amikor szavainkban zárkózottak vagyunk. Ez a palástolni igyekvés, hogy baj ne legyen, nagyon erős ellenindíttatás, ami a zenetanár munkáját igen nehézzé teheti.

Az idő múlásával a gyermek megtanulja, hogy mi mindenre kell figyelnie a társadalmi környezetben, melyek azok a helyzetek amelyekben, és kik azok a személyek akikkel nyíltan lehet viselkedni. Ösztönösen keresi tehát azokat az embereket, akikben bízni lehet. A zenetanárnak ebbe a folyamatba lehet és kell bekapcsolódnia. Ilyenkor menthető az iskolai szabályrendszer által okozott helyzet és erősíthető a kifejezési készség.

Az emberi élet következő szakaszaiban, ahogyan a serdülés felé vezet az út, növekszik a kifejezhető és kifejezendő tartalmak köre, hiszen a gyermek tudásában és érzelmi fejlődésében is jelentősen előrehalad, lassan megkezdődik a tudatosodás folyamata, amely egyszerre kedvező és kedvezőtlen a kifejezőkészség alakulása szempontjából. Kedvező azért, mert már nem azt fejezi ki, amit mondtak neki, egyre többet tud arról,

amit kifejez, egyre nagyobb a meggyőződése, hogy amit kifejez, az valós. Kedvezőtlen ugyanakkor azért, mert a tudatosodás egyben annak felismerése is, hogy korlátok vannak, gyenge pontjaink vannak, tehetségünk sem végtelen, azaz van mit kockáztatnunk, palástolnunk. Ha nem fogalmazunk túl nyíltan és konkrétan, talán kevesebb baj lehet belőle, kevésbé derülnek ki a hiányosságok. Ez veszélyes korszak, általában a serdülő kor derekán találkozunk e jelenséggel. Kóros esetekben ez a helyzet olyan romboló önkritikai túltengést okoz, hogy komoly gondot jelent a tanár számára a kilábalás ebből az állapotból. Tanítványunk ilyenkor nagyon nehezen hiszi el, hogy valóban jól csinál egy-egy sikerült szerepléskor.

Az ifjúkorban van lehetőség arra, hogy a kifejezés képességének említett egyensúlyzavarait helyreállítsuk. Ebben a helyreállításban komoly segítséget jelent az értékhierarchia újragondolása, az önértékelés szempontjainak újbóli elrendezése, hiszen jól látható, hogy a hiba fogalmának tudati vetülete és annak értelmezése jelentős elmozduláshoz vezet pozitív irányban. Az önbizalom növelését segítő tanári magatartás az, ha tanítványunkkal sikerül beláttatni, hogy bármilyen lelkiismeretesek vagyunk is, mégsem vagyunk gépek, s ezért előfordulhatnak kisebb-nagyobb üzemzavarok az előadásban. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a közönség nem fogja érteni a mondandónkat. Egy feltétel fontos: előadás közben nem csinálunk önvizsgálatot, nem hagyjuk, hogy eluralkodjon bennünk a lelkiismeret-furdalás az elkövetett hiba miatt, hanem a zenei folyamat sértetlenségét tartjuk fenn, nem javítgatunk, hogy bizonyítsuk tudásunkat a közönségnek.

Ne feledjük: az ifjúkorban a személdés folyamata a háttérben sokat segíthet, ilyenkor válnak fontossá a fiatalok közötti párkapcsolatok, a feszültségeket feloldó tevékenységek a sport vagy más elfoglaltságok körében, ilyenkor szegődhet szövetségesünkké az az élethelyzet, hogy a hivatásunkról immár mélyebb véleményünk, elhatározottságunk van. Ekkorra már a gondolkodási képességek színvonala is sokkal magasabb, így pontosabban tudunk fogalmazni, jobban átlátjuk a részletek és az egész viszonyát, tehát jobban eltervezhetjük mondandónkat. Ha ez lejátszódik, a szerepléssel kapcsolatos gátlások is lecsökkennek, érdekessé, privát élményforrássá válik a koncertezés, megtanulunk együtt élni a kockázatokkal, megtanulunk pozitívan viszonyulni a veszélyes helyzethez, amit a színpad jelent.

10.7.2. A szerepjátszás és a zenei fantázia

Sokszor látunk párhuzamot a színészi munka és a zenei előadóművész színpadi megjelenése között. Valós ez a hasonlóság, mert kis túlzással, csak a nyelvben különbözünk egymástól színészek és mi, zenészek. Míg a színész a kisgyermekkorában megtanult anyanyelvet és az ahhoz kapcsolódó metakommunikációt alkalmazza, addig a zenész a megtanult zenei nyelvet, annak gesztusrendszerét használja, akár még azonos tartalom kifejezésére is. Fontos azonosság tehát, hogy a színpadon megnyilvánuló művész mindkét esetben szerepet játszik.

Komoly vitát lehet lefolytatni arról, hogy a színpadon a művész a szerepet úgy ábrázolja, hogy saját olvasatát mutatja be, azaz saját, egyedi tulajdonságai és jellemzői szolgálatába állítja a szerepábrázolást, vagy ő maga igyekszik olyanná válni, mint az általa ábrázolt szerep. Anélkül, hogy itt a két vitaköz oldal teljes érvrendszerét megkísérelnénk összegyűjteni, inkább az állásfoglalás megfogalmazása célszerű.

Ha azt vesszük alapul, hogy a műalkotás (ezáltal az alkotó) és a befogadó között az előadó a közvetítő személy, akkor alapvetésként elmondhatjuk, hogy az előadó kötelessége a szerző szándékai szerinti ábrázolás, tehát nem saját személyiségünk előtérbe helyezése. Igaz azonban, hogy személyiségünk karaktere, felkészültsége, tehetsége stb. nem vonható ki ebből a folyamatból, hiszen ez határozza meg a szerepjátszás minőségét, szuggesztivitását. Ugyanakkor Beethoven szonátájának megjelenítésében a legdöntőbb mozzanat, hogy Beethoven emberi, művészi alkatát kell megjelenítenünk akkor is, ha a napi életben nem jellemző ránk az az alkat, amely az ő sajátja. Ezért határozottan állíthatjuk, hogy nem a zenemű alakul át az előadónak megfelelően, hanem az előadó igyekszik azonosulni. Naivitás lenne azt mondani, hogy ez teljes egészében igazolható a gyakorlatban, hiszen az előadóművész tehetsége is alkotó erő, és letagadhatatlan az előadásakor az előadó sajátos állásfoglalása, ízlése, kulturáltsága és más egyéni sajátossága. A szerzővel azonosuló szándékot azonban nem szabad feladni. Ennek biztosítására a legjobb módszerek közül való a kottaképhez ragaszkodó előadói szemlélet.

A felnőttkor felé vezető úton a fentiekkel egyidejűleg növekednek azok az ismeretek, amelyek az emberi lényről, annak életéről, mentalitásáról, érzelmeiről szólnak, amelyek alapján az ifjú saját magát és embertársait jobban megismeri. Ezért kardinális kérdés a darabválasztásban az, hogy milyen élményháttérrel rendelkezik tanítványunk, ugyanis a sze-

mélyes tapasztalás, a mások életébe, helyzetébe való beleélés képessége az ismeretgyarapodással összefüggésben fejlődik ki. Ezért vált ki sokszor komoly vitát egy nagyon fiatal tehetség műválasztása, aki még a közelében sem volt olyan emberi tartalmaknak, amelyeket ábrázolnia kellene. Előadása gyakran hiányos emiatt a briliáns technikai színvonal ellenére is.

A fantázia is nélkülözhetetlen a szuggesztív előadáshoz, annak árnyaltsága, konkrétsága, színessége mind-mind az előadás minőségét meghatározó tényező (lásd: a zongoratanár tulajdonságai c. fejezet).

10.7.3. A zenei közlés szellemi és érzelmi feltételei

Elsőként említhető a jól átgondolt konstrukció. Ez magának a zenei anyagnak a tiszta megértését, eltervezett megfogalmazását és ennek alapján a jól érthető, tiszta kivitelezését jelenti. Nemcsak a struktúra tiszta ábrázolását kell érteni ezen a megállapításon, hanem a zenei gondolatok jól megfogalmazott, egymással értelmi és érzelmi kapcsolatban álló rendjét is. Ez egyben a spontán ösztönösséget éppúgy magában foglalja, mint a tudatos szervezés folyamatát.

A legfontosabb feltételek között kell számon tartani az egyes szellemi képességek harmonikus együttműködését is. Ezalatt értendő a produktív memória, a koncentráció, a hallási funkciók és a mozgásirányítás magas színvonalú szimultaneitása és differenciáltsága, változékony ábrázolási képesség jelenléte. Ez utóbbinak kulcsszerepe van a színes előadásban. Nagyon fontos tudnivaló, hogy e változékonyasághoz először a típusok megismerésén keresztül vezet az út. A zenei előadásban ugyanis döntő fontosságú annak képessége, hogy ezeket a típusokat bármikor, szándékaim szerint tudjam megváltoztatni, egyikből a másikba átmenni, azaz szándékaim változásait megfelelő eszközökkel ábrázolni.

Az érzelmi feltételeket nem hétköznapi megközelítésben értelmezhetjük. Mindenképpen olyan érzelmi struktúráról van szó egy darabban, amit a kottakép nem tartalmazott, csupán a nyelv ismerete miatt – és nem utolsósorban a zenei tehetség révén – tudjuk rekonstruálni az eredeti érzelmi világot. Ez azt feltételezi, hogy megéljük a darabot és nem csupán úgy csinálunk, mint aki megéli. A színpadon a hamis érzelmek hamisan hatnak: az igazság igaznak, az imitált hamisnak látszik és hallatszik. Különösen igaz ez, ha pózolásra hajlamos zongorista ül a színpadon a zongoránál. Természetesen, az érzelmi-hangulati ábrázolás képessége is fejlődési folyamaton megy keresztül és a személyiség érzelmi fejlődésének, differenciálódásának függvénye.

10.8. Ideglettani működések

10.8.1. A tanulás idegrendszeri vonatkozásai

Az emberi lény alkalmazkodása egész földi léte folyamán attól függött és függ ma is, hogy tanulási tevékenységében mennyire eredményes és kondicionálható. Érthető ez egészen konkrétan is (pl. a természeti jelenségekhez való alkalmazkodás esetére), de átvitt értelemben is. A tanulás teszi lehetővé számunkra, hogy a megélt esemény, a megismert információ a későbbi cselekvésünk, életmódunk részévé váljon, ezzel biológiai létünket is és humán minőségünket is biztosítsa, védje, gyarapítsa.

Tanulási képességeink alapja az az idegrendszer, amely nem csupán szervi fejlettségével, hanem teljes szervezethez való kapcsolódásával jelen van az egészséges emberben. Ha nem számítjuk a pszichés folyamatokat, csupán a száraz tanulási folyamatot tekintjük, akkor is csodálatos képességeket fedezünk fel. Idegrendszerünk magában foglalja a törzsfejlődés folyamán létrejött, szinte valamennyi idegrendszeri formát: az ingerérzékeny sejttől a diffúz-, a dúcidegrendszeren át a központi idegrendszer valamennyi formájáig. Ebből következően egy rendkívül bonyolult és sok tekintetben még felderítetlen szervrendszer működik testünkben.

Az inger és az általa kiváltott anyagcsere folyamatok a felelősek azért, hogy minden eseménynek, ami velünk történik, emléknyma van konkrétan is és átvitt értelemben is. Ez adja képességünket arra, hogy a gondolkodásunkban megfogalmazódó vagy más közvetítésével megismert ismeretek is emléknymot hagynak. Jó a gyakran használt hasonlat, amely egy papírlaphoz hasonlítja idegrendszerünket, amely papírlapot az életünk folyamán írunk tele. Ennyivel a természet nem elégszik meg: a megtanult ismeretek között összefüggések, kapcsolatok keletkeznek, e kapcsolatoknak pedig minőségi, funkcionális következményei vannak gondolkodásunkban, cselekvéseinkben.

Nehéz elhinni a csodálatos eredmények láttán, hogy a háttérben igen bonyolult kémiai folyamatok vannak, amelyekről később teszünk bővebb említést.

A tanulási folyamat az idegrendszeri meghatározottság miatt olyan sajátosságokat mutat, amelyek általánosan igazak mindenfajta tanulásra. Anélkül, hogy alapos részletességre törekednénk, felsorolható a tanulás néhány olyan jellegzetessége, amely idegrendszeri folyamatokat illusztrál. Ilyen például az, hogy az új információ emléknymának mély rögzítésé-

hez ismétlésre van szükség. Az is jellemző, a pedagógiai gyakorlat mindennapjainak közhelye, hogy általában az ismert információhoz rögzített új információ rögzül megbízhatóan. Fontos ismérv, hogy a megértett, belső logikájában, szerkezetében, jelentésében tisztázott információ rögzítése könnyebb. Egymáshoz kötött információk emléknymának felidézése szintén könnyebb, mint az egyedüli, semmivel összefüggésbe nem hozott információé.

10.8.2. A feltételes reflexek

A tanulás korábban említett sajátosságainak hátterében a tanult reflexek kiépítésének folyamata áll. A feltételes reflexek meghatározásához tisztázandó a velünk született és a tanult reflexek közötti különbség. A velünk született reflexek, mint például a pupillareflex, a nyelési reflex, csak hogy a legnyilvánvalóbbakat említsük, akkor is lejátszódnak, ha nem akarjuk működésüket. A klasszikus reflexív felépítése és mechanizmusa végtelen egyszerűen, de igen célszerűen teszi lehetővé a folyamatokat. Szükséges egy olyan idegsejtfajta, amely érzéklni képes. Ez a sejt érzékeny lehet hang-, vegyi-, hő-, fény-, nyomás ingerekre. Testünk különböző helyein nagy számban elhelyezkednek ezek az ún. receptorok, amelyek a külvilágból érkező ingereket fogadják, egyben belső anyagcseréjük megváltozásával ingerületet hoznak létre. Ez az ingerület az idegrostokon keresztül, elektromos jelenség kíséretében eljut az agy megfelelő központjába, ahol idegsejtek nagy halmazában ugyanolyan anyagcsere változást okoz, mint a receptorban, ahol keletkezett.

A központ ezt az ingerületet értelmezi (értsd, továbbítja ahhoz a központhoz, amely majd az eredeti külső ingerre ad választ, azaz például az erős hőingerre reagál), majd az innen kiinduló parancs (anyagcsere változás) a megfelelő idegen keresztül eljut az érzékelés eredeti helyének izomzatához és mozgás formájában reagál az eredeti ingerre. Ez a reflexív nemcsak ilyen egyszerű esetek során működik, hanem egészen bonyolult formákban is megnyilvánul. Gondolkodási tevékenységünkben is lejátszódik ez az agykéreg és más, konkrét szervek központjai között.

Ez a jelenség az alapja többek között tanulásunknak is, azzal a különbséggel, hogy tanulás közben időleges reflexkapcsolatok jönnek létre a megfelelő agyközpontok sejtjei között. Ezek azok a gyakran emlegetett feltételes reflexek, amelyek a tanulási folyamatban kiépülnek. A legkü-

lőnbözőbb kapcsolatrendszerek kialakítása lehetséges e tulajdonságunk és képességünk által, tehát a legbonyolultabb és legdifferenciáltabb tevékenységek, cselekvések idegrendszeri hátterét teremthetjük meg ily módon.

Az agynak az a hihetetlenül fontos tulajdonsága, hogy az ingerületek irradiálnak, azaz szétterjednek, igen fontos alapját képezik egyszerű tevékenységeknek éppúgy, mint az elvont gondolkodás ismerettársító, asszociáló folyamatának. Az így létrehozott feltételes reflexek alapvető tulajdonsága, hogy felejtető, tehát idővel elgyengülő, talán meg is szűnő kapcsolatot jelentenek az idegrendszerben. Fontos, hogy maga az idegrendszer soha nem szelektálja, hogy célszerű-e számunkra az az ingerület, amelynek emléknyma keletkezik, vagy nem. Gondolkodásunkkal tudunk szelektálni a hasznos, a kívánt és a téves, a célszerűtlen között. Ez a fontos ismeret kell ahhoz, hogy a feltételes reflexek rögzítésekor a célszerű és kívánt mozzanatok rögzítése történjen meg. Amikor gyakorolunk, akkor – nemcsak a mozgási folyamatok rögzítésekor, – a célszerű mozzanatok tudatos kiválasztása ezért oly fontos. (Ki ne ismerné azt a jelenséget, amikor egy szövegrészt a zongorista hanyagságból különféle ujjrendekkel gyakorol és emiatt sok idejébe telik a biztonságos rögzítés, hiszen idegrendszere az összes – célszerűtlen – ujjrendi kombinációt is rögzíteni akarja.)

A biológiai háttér normális működéséhez elengedhetetlen a testi-szellemi egészség, a tanulás közbeni aktív, friss, koncentrált állapot. Ezt azért fontos megjegyezni, mert fáradt idegi állapotban lényegesen több munkát igényel az esetleg mégsem oly hatékony tanulás.

Természetesen talán sematikus és leegyszerűsített a fenti leírás, nem is neurológiai célú a fejezet, ugyanakkor e folyamatok ismerete ahhoz szükséges, hogy tevékenységünket magas színvonalon végezhessük, testi adottságainkat jól használjuk és fejleszteni tudjuk. A feltételes reflexeket ugyanis nem úgy kell elképzelnünk, hogy külön-külön, szép sorba rakva léteznek és egy kar oda nyúl, ahonnan éppen egy illetékes feltételes reflexre van szükségünk. A valóság az, hogy a feltételes reflexek között is aktív, egymásra ható kapcsolat van, így a tevékenység minősége attól is függ, hogy milyenek ezek az asszociatív kapcsolatok.

A fáradt vagy beteg testi állapot az idegrendszer biológiai teljesítményét is csökkenti, hiszen az egész szervezet anyagcseréje az idegrendszer anyagcseréjét is befolyásolja.

10.9. A feltételes reflexlánc sérülése

10.9.1. A külső okok

A hangverseny olyan, a napi gyakorlástól eltérő helyzet és környezet, amely szinte minden paraméterével, helyzetével újdonságot jelent az előadó számára. Zongoristákról lévén szó, a következőkben az ő helyzetük leírásának segítségével vizsgáljuk meg a kérdést.

A környezeti különbségek jól felfogható inger együttest jelentenek az előadó számára. A hangversenyteremben található zongora a legritkábban azonos azzal a hangszerrel, amelyen gyakorolunk. Két teljesen egyforma adottságú és fizikai érzetű zongora nincs a valóságban, tehát a zongoristának az a nehéz sors jutott, hogy alkalmazkodnia kell számtalan hangszerhez élete folyamán. A zongora a megszokott hangszertől különbözhet a mechanikai erőviszonyok alapján, hangzási adottságai szerint, (dinamika, színérzékenység, pedálok tulajdonságai,) külső dimenziói (magasság, hosszúság, billentyű méretek) szerint. Az akusztikai tér, amelyben elhelyezték, rendkívül sokféle lehet, ráadásul csak a hangversenyen lehet megismerni a valós akusztikai körülményeket, mert akkor ül a teremben a közönség. Ugyanígy a megvilágítási viszonyok is különböznek a megszokott környezettől, a terem látványa, hőmérséklete és sok egyéb, apró részlet.

Ezek a környezeti tényezők önmagukban is jelentős zavaró momentumot jelentenek a feltételes reflexláncok lejátszódásában, ugyanis a feltételes reflexek lefutása akkor a legbiztonságosabb, ha a körülmények nem térnek el keletkezésük körülményeitől. Márpedig a koncertterem környezete a fent említett idegen ingerek miatt kockázatos helyszínt jelent. Ezzel azonban még nincs vége a sornak.

A hangverseny lezajlásakor további külső ingerek veszélyeztetik a biztonságos és szabad koncertezést. Azzal, hogy közönség ül a teremben, kiegészült a kör: létrejött a kapcsolat az alkotó, az előadó és a befogadó között. Az előadó lényegében ekkor találkozik azokkal, akik miatt már hetek, hónapok óta gyakorol, nehéz küzdelmet folytat saját maga legyőzésére és az élménynyújtás érdekében. E hallgatóság tagjainak mozgása, hallható és érzékelhető jelenléte komoly zavaró jelenség lehet. Csak tetézi a bajt, hogy egy fotoriporter kíváncsi fényképezőgépével szeretne felülmúlhatatlan képet készíteni az előadóról, amint éppen művészi önmegvalósítását éli.

Minden mozgás, zaj és esemény, ami a feltételes reflex folyamatoktól idegen, potenciálisan magában hordja annak valószínűségét, hogy valahol üzemzavar támad. Sokszor még az is zavaró tényező, hogy most nem a megszokott ruházatunkban vagyunk, nem a megszokott széken ülünk. Komoly külső zavaró tényező a mikrofon, amelyet szemünkkel látunk zongorázás közben és tudván tudjuk, hogy általa egy könyörtelenül pontos felvétel keletkezik rólunk, amely vagy már hallható is a rádión keresztül vagy felvételnél leplezi le fogyatékoságainkat. A mikrofonhoz kötődő félelmek ugyan egy külső ingerből fakadnak, de a belső okok vizsgálatához vezetnek.

10.9.2. A belső okok

Legfőképpen a lámpalázunk az a belső ok, amely jelentősen ronthatja a szereplés minőségét (*Papp Klára és Varró Margit*). Mindjárt az elején meg kell különböztetnünk az egészséges tettekre való készséget és a kóros lámpalázat egymástól. A koncert előtti és közbeni „másállapot”, az izgalom, melynek jól ismerjük külső jeleit (izzad a tenyerünk, kiszárad a kezünk, gyorsan ver a szívünk, ásítózunk, vegetatív problémákkal küszködünk) bizonyos szinten kell és szükséges. Egyfajta készenléti állapotot jelent az, amikor e szimptomákat tapasztaljuk magunkon. Az elfogadható mértéknél nagyobb lámpaláz mögött ugyanakkor már olyan okok húzódnak meg, amelyek nem egészségesek.

Ilyen ok az önbizalom, az önbecsülés hiánya, amelynek számtalan oka lehet. Például eredhet abból, hogy félünk a kudarctól, attól, hogy rossz kritikát mondanak majd rólunk, félünk attól, hogy nagy a tét, mert az egész teljesítményünk, zenész mivoltunk megítélése függ a koncerttől. Szeretnénk, ha tanárunk, barátunk és ellenfelünk vagy a kritikus pozitívan ítélné meg bennünket, de tudjuk, hogy ez nem könnyű. Félünk attól is, ha nem tudjuk eléggé a darabot és valahol bajba kerülhetünk, félünk, hogy nem bírjuk a darabok okozta lelki terheket, egyáltalán félünk attól, hogy sok ember belelát legbelső énkünkbe és pontosan megmondja, hogy kik és mennyik vagyunk. Félünk a felelősségtől, hiszen tudjuk, hogy szereplésünk egyben élményt is ad, aminek szépnek és maradandónak kell lennie, félünk attól, hogy nehogy rosszul fogalmazzuk meg azt, amit olyan szépen elképzeltünk, elterveztünk, egyébként is félünk attól, hogy talán nem vagyunk elég tehetségesek. Félelmeink okait nem kívánom tovább sorolni, s azt is hozzá kell fűzni, hogy a fent felsoroltak nem minden esetben és

nagyon eltérő mértékben fogalmazódnak meg, ha egyáltalán megfogalmazódnak.

A fokozott lámpaláz és az ilyen belső gondolatok elburjánzása valóban nagy veszélyt jelent, talán még nagyobbakat a külső zavaró jelenségeknél. Elég sokszor csak arra gondolunk, hogy mi lenne ha eltévesztenénk. Már meg is történt a baj... és utána természetesen kijövünk a hullámvölgyből, az előadás folytatódik tovább.

A belső zavaró tényezők kezelése sokkal nagyobb figyelmet érdemel, ugyanis a felsorolt, legtipikusabb okok mögött az egész zongoratanuláshoz, zenéhez fűződő viszony, tanárunk személyisége, a családi háttér alakulása, az idegrendszeri stabilitás hiánya is ott lehet. Komplex és kényes, mélylélektani folyamatokról van szó tehát.

Itt csak arról teszünk említést, hogy döntő fontosságú az alapadottságok színvonala: azaz annak szintje, hogy előadó típus vagyunk-e, annak is melyik fajtája. Dőre dolog lenne azt hinni, hogy a pszichológia, a pedagógia olyan nagyhatású tudomány, terápia és gyakorlat, hogy az előadói tevékenységre teljesen alkalmatlannak mutatkozó tulajdonságokat is kedvezőekre tudja fordítani. Igaz, a felsorolt tudományok jelentős hatást gyakorolhatnak az előadói alkat kialakításakor, de távolról sem mindenhatóak. Az igazi előadói készség kiheveri az ember változó korainak negatív hatásait is és természetesnek veszi, hogy a zenemű azért született, hogy elhangozzék a hangversenyen. Erre pedig a koncert az egyetlen lehetőség.

10.10. A helytelen pedagógia szerepe a sikertelen szereplésekben

10.10.1. A kedvezőtlen tanár – diák kapcsolat

A felnőtt korra kialakuló, magas színvonalú előadókészség, mint minden, egyéni fejlődésmenet eredménye és hosszas munkával hozható létre. Gyermekkorunkban találkozunk először a hangverseny eseményével. Ez akkor és ott ugyanolyan komoly esemény a kis darabot eljátszva, mint felnőtt korban. Vagy talán még nagyobb. Ugyanis az a kisgyermek, aki szülein kívül, esetleg óvodástársain és azok szülein kívül más emberekkel nemigen tartott kapcsolatot, most egyszer csak felmegy a zeneiskolai terem színpadára, kicsit esetlenül mozog, mert sokan nézik őt, elfelejti megigazítani a széket, hogy jól üljön, számtalan idegen embert lát és az anyukák, apukák még beszélgetnek is... És nagyon figyel, hogy nehogy

elrontsa a tanárral már oly sokszor kidolgozott és „begyakorolt” darabot. Szeretné, ha anyukája, apukája megtapsolná és egy kicsivel többre becsülnék őt otthon ezután ezért a szép cselekedetéért.

Ekkor központi kérdés, hogy milyen a viszony a zongoratanárral. Döntő fontosságú, hogy a bizalom és a szeretet milyen szinten nyilvánul meg a két ember között. Kell-e félni a tanár kritikájától, kapunk-e szidást vagy elmarasztalást, ha nem úgy sikerül, ahogyan azt a tanár elvárta? A teljesítményorientált, már-már az embertelenségig szigorúan követelő tanár tanítványának a hangverseny szereplése az élet nehéz napjai közé tartozik.

10.10.2. Az irreális célmegjelölés

Tudjuk, hogy szisztematikus munkát, hosszú távú tanulást céltudat nélkül nem lehet sem elkezdni, sem fenntartani. A tanárnak rendkívüli felelőssége van abban, hogy tanítványában ezt a céltudatot miként építi ki. A hosszú távú célok, mint: „én híres zongoraművész leszek” vagy más, ehhez hasonlóak, ha nem reálisak, még akkor sem veszélyeztetik a koncert sikerét, sőt, még becsvágyat is ébresztenek. A rövid távon téves célmegjelölés már annál inkább. Az életkori sajátosságokat nem figyelembe vevő célkitűzésekből következik az, hogy teljesítésüknek kisebb a valószínűsége, és ezt a tanítvány is érzi, ha már nagyobb gyermek, akkor akár pontosan tudja is. Ekkor olyan görcsös tenni akarás jön létre, amely végképp megöli a szereplést és valódi kudarcot okoz.

Gyakran olyan tanárok jelölnek meg irreális célokat tanítványaiknak, akik szeretik, ha saját tanári hírességük a követelés szintje miatt terjed el, holott a jó tanár arról ismerszik meg, hogy hozzáértően és ezért sikeresen irányítja tanítványai fejlődését. Tanári türelmetlenség is lehet az oka a téves célmegjelölésnek, hiszen a túlértékelt tehetségtől gyorsabb fejlődést várnak el. A túl magas célok kijelölése abból is adódhat, hogy növendékünk vágyai szerinti nehéz, fejlettségének még nem megfelelő darabot szeretne játszani és ezt engedjük is neki, sőt hangversenyen is eljátszhatja, majd a siker elmaradásával a kudarcból kell őt kihozni. További okként mondható a téves célmegjelölések esetére az is, amikor mindig csak a kedvező zenei tulajdonságokat használjuk fel a képzésben és nem vonjuk be kellő mértékben a fejletlenebb területeket is, magyarán nem törekszünk a kiegyenlített fejlesztésre.

10.10.3. A túlzott teljesítményorientáltság

A teljesítmény igénye veszélyes fegyver, könnyen lehet rosszul is alkalmazni. Mindenki által elfogadott az az álláspont, hogy a zenetanulásnak is kell, hogy eredménye legyen, azaz csak úgy gyakorolni és készülni nem értelmes, hiszen alkotási folyamatról van szó, aminek eredménye van, melyet fel kell mutatni, ráadásul nyilvánosság előtt. Gyakran látni olyan rendkívül igényes tanárt, akinél azt érzi a tanítvány, hogy az általa támasztott feltételeknek szinte soha nem lehet eleget tenni, mert elérhetetlenek azok a minőségi és egyéb követelmények, amelyeket diákjaival szemben támaszt. Ez az attitűd félelmet és önbecsülés hiányt ébreszt a tanítványban. Általában a „hibacentrikus” tanárok esetében fogalmazhatók meg e kártékony szindrómák. Ezek a tanárok annyira vágyják a tökéletes megoldásokat, hogy minden olyan esetet, amikor eltérést tapasztalnak az ideálisan elképzelhető megoldástól, tragikus fogyatékoságnak tekintenek, és így is közvetítik tanítványuk felé. A folyamatos, negatív megközelítés oda vezet, hogy tanítványunk lassan nem hiszi el azt sem, ha valami tényleg kiválóan sikerült, inkább vigasztalásnak fogja fel a dicséretet. Ilyenkor szokták mondani a hitetlenkedő növendékek, hogy „csak azért dicsért meg tanár úr, hogy ne keseredjek el”. Különösen kártékony ez a magatartás akkor, amikor a serdülőben lejátszódó tudatosodás idején valóban saját maga számára is láthatóvá válnak saját nehézségei, képzetlenségei, tehetség korlátai.

10.10.4. Az értékelés torzulásai

Ebben a tekintetben kétféle hibát látunk gyakran a tanári gyakorlatban. Az egyik a negatív értékelés túlsúlya. Ilyen esetekben a hangverseny, a vizsga után a tanár nemcsak szavaival, de már arckifejezésével is elárulja, hogy a produkció nem tetszett, vagy legalábbis nem az elvárások szerint sikerült, majd arra kezdi ösztökélni tanítványát, hogy a legközelebbi találkozásig ezt és ezt a hibát legyen szíves kijavítani. Az értékelés ilyenfajta eltúlzása hamis önismerethez vezet és komoly következménye még, hogy a tanítványban azt a képet alakítja ki, hogy ő ugyan rendelkezik néhány pozitívummal, de alapvetően nem alkalmas a pályára, lásd, a legutolsó koncert után is milyen komoly kritikát kapott tanárától.

Az értékelési zavarok másik irányú túlzása éppen ellenkező előjelű: mindig dicsér és mosolyogva jelzi azt, hogy nagyon szép és jó volt, ami a

színpadon történt. Az így viselkedő tanár talán a kellemetlenségeket is kerülve azt az utat választja, amely komoly törést nem okoz, ugyanakkor szintén hamis képet alakít ki. Az ilyen típusú tanár általában nem is mond érdemi kritikát, mert nem akarja esetleg elkészeríteni tanítványát.

Fontos tapasztalat az, hogy a tanítványok, ahogyan előrehaladnak életkorukban, egyre inkább tisztában vannak azzal, hogy mit sikerült és mit nem sikerült megoldani a koncerten. A kivétel nélkül dicsérő tanári magatartás tarthatatlan hamissága kiderül, mert a tanítvány egyszer csak elkezd kételkedni tanárának ítézőképességében: „mindenki hallhatta, mennyi bajom volt a színpadon, miért dicsért meg engem?“, hangzik gyakorta a kérdés. Mindkét túlzás tehát rendkívül káros és kerülendő. Az utóbbi még akkor is, ha pozitív előjele miatt menteni próbáljuk. Hittel és biztonsággal megállapíthatjuk, hogy semmilyen irányú torz magatartás nem szolgálja a fejlődést tanítványainknál.

10.10.5. A helytelenül irányított tanulási folyamat

Mint azt jól tudjuk, nemcsak a művészet területén érvényes szabályszerűség az, hogy a produkció sikere, legyen az éppen egy matematika zárthelyi dolgozat vagy egy sport gyakorlat, egyaránt függ a tanulás módszerességétől és az abba fektetett szellemi munkától. A zongoramű megtanulásának és általában a tanulási képességeknek alacsony színvonala alapjaiban ássa alá a szereplést. Kisebb korban gyakran összekeverik gyermekeink a tudást azzal, hogy valamit ismernek. Tudás és ismerés – jelentősen különböző fogalmak. Ez utóbbi nem produktív szellemi állapot, pusztán a felismerésre, de semmi esetre sem a produkálásra alkalmas. Ez a téves megítélés elég sokáig, gyakran még ifjúkorban is gátolja az igazán biztonságos és értékes színpadi teljesítményeket. Nagyon gyakori hiba, hogy a tanár is el-elfogad félmegoldásokat, mondván, hogy a darabok nem mindegyikét kell kidolgozni koncertképes állapotra. Való igaz, ez is egy fejlesztési stratégia, de amikor megoldást tanítunk valamilyen résztemakörben, akkor azt a gyakorlatban tanítjuk meg és nem elméletben.

Tudjuk jól, hogy a gyakorlás kulcsfontosságú műveletének tervezetlensége okozza gyakran a problémákat. Ilyenkor a tanár azt a hibát követi el, hogy nem differenciálja a gyakorlásra adott instrukciókat, a tanítvány pedig nem veszi figyelembe azt, hogy a feltételes reflexek kiépítése meghatározott logikájú és mennyiségű munkát igényel. Leggyakrabban a szel-

lemi tudásszint és a jól rögzített mozgási folyamatok minőségi együttléte nem alakul ki kellő színvonalon.

Gyakori hibája a tanulási folyamatnak a rendszertelenség, amely abban is megnyilvánul, hogy az adott darabra fordított gyakorlási idő egyenlőtlenül oszlik meg az időben is és a darab egyes helyeinek eltérő gyakorlási szükségletei sem valósulnak meg. A nehéz helyek alaposabb, hosszabb ideig szükséges gyakorlásáról számos tanítvány nem vesz tudomást, elejétől végéig tanulja a darabot, amit sokszor ismételve, nem emelve ki a problémás területeket stb. Ez a munkamódszer oda vezet, hogy éppen akkor mondunk csődöt, amikor valaki hallgatja előadásunkat.

10.10.6. A koncentráció hiánya

Nagyon gyakori, üzemzavart okozó tényező. A háttérben a láthatónál sokkal komolyabb bajok vannak. Kívülről úgy tűnik, hogy egy kis üzemzavar keletkezett, ami legközelebb majd nem lesz, hiszen növendékünk majd figyelni fog stb. Ilyen és ehhez hasonló nyugtatást senkinek nem ajánlhatunk, mert ez nem így fog bekövetkezni. A koncentrációt számos tényező megzavarhatja. Ezeket sorra véve talán az egyik legkomolyabb tényező maga a lámpaláz, amelyet ebben az összefüggésben újból meg kell vizsgálnunk. Az eddig ismertett okok mellett az is a fokozott lámpaláz forrása lehet, ha a tanár nem teremt pozitív diszpozíciót a tanítványban, azaz viselkedésével, saját aggodalmának jelzésével meg is erősíti az aggodalmat tanítványában.

Sokszor tapasztaljuk azt, hogy tanítványaink nem úgy figyelnek a koncerten, mint otthon, gyakorlás közben. Mondhatnánk, hogy ez természetes, hiszen otthon sokkal kisebb a kockázat, mint amikor vizsgán, koncerten, meghallgatáson mások előtt adunk számot tudásunkról, másokat akarunk meggyőzni zenei álláspontunkról, egyszóval másoknak szeretnénk átnyújtani a zenei alkotást. A színpadon nagy a tét, tehát sokszor esünk abba a hibába, hogy „nagyon figyelünk”, nehogy probléma legyen. Hány sportteljesítmény ment már tönkre azon, hogy nagyon tökéleteset akartunk, hány kudarc forrása az életben a görcsös és akkurátus akarás és figyelem? Itt kell emlékeztetni arra, hogy a feltételes reflex akkor sérül, ha lejátszódásakor az aktuális körülmények jelentősen eltérnek a rögzítéskor fennállóktól. Ez az eltérés, akár külső, vagy esetünkben akár belső ok, olyan ingerszintet jelent, amely kizökkenti az idegrendszert a reflexsor lefuttatásából. Ilyenkor jönnek a különféle súlyú, nagyságú és típusú

tévesztések, amelyek aztán tovább gerjeszthetik a bizonytalanságot a darabnak olyan helyein is, amelyeket egyébként nagyon jól rögzítettünk és tudunk.

Koncentrációs zavarokat okoz gyakran az is, hogy nem tisztázott, mikor, mire kell figyelni a kivitelezés, az előadás során. Mennyire kell például előre gondolkodni, mit és mennyire kell automatizálni, mennyi maradjon tudatos. Rövid távú vagy átfogóbb zenei egységeket érzékeljünk-e a koncerten, az érzetet vagy a konkrét tennivalót figyeljük-e? Súlyos kérdések, amelyeknek jó irányú eldöntéséhez a tanításban adhatjuk a legtöbb segítséget.

Koncentrációs problémák alkati sajátosságok miatt is keletkezhetnek. Sokszor látjuk, hogy tehetséges, jól felkészült és igen intelligens előadók is küzdenek koncentráció zavarokkal, minden érthető ok nélkül. Fontos hangsúlyozni, hogy az emberi elme és test együttesen sem képes üzemzavar nélkül dolgozó gépet alkotni: még a legkiválóbb zsenik is megélnék kevésbé sikeres napokat, amikor az ő mércéjük szerinti teljesítményt nem tudják nyújtani.

Testi bajok, különféle, a napi életben kicsinek tűnő betegségi tünetek is okoznak koncentráció zavarokat, amelyek megmagyarázzák a csökkent teljesítményt. Érzelmi, hangulati mélypontok szintén okozói a figyelem zavarainak.

Sok probléma származik az inspiráció hiányából, a már százszor és ezerszer eljátszott darab iránti fásultságból és érdektelenségből. Ez gyakran tanítási hibára vezethető vissza, ami abban áll, hogy a tanár nem tartja fenn a tanítvány érdeklődését, azaz nem mond olyan új szempontokat, amelyek újra érdekessé tehetik a darabot, ezzel újra felkeltik a figyelmet és nem unalmas a gyakorlás. Rendkívül gyakori tanítási tapasztalat ez azoknál a daraboknál, amelyeket a felvételiző a vizsga előtt már sok hónappal megtanult és végtelen tökéletesítési törekvései során már meg is unt, ugyanakkor sosem tett félre, mert akkor nem készül el időre és nem lesz elég szép és magasrendű... Kevés az inspiráció akkor is, ha a darabválasztásban diktatúra uralkodik és a tanítványnak nincs beleszólása abba, hogy milyen darabot tanuljon. Ha nem szeretjük eléggé azt a zeneművet, amelyet előadunk, sokkal nagyobb a közöny, s ezért a koncentráció is lanyhább, kötelességszerűbb. Az inspiráció hiánya persze néha spontán módon is létrejöhet, anélkül, hogy valaki is vétett volna bármit a folyamatban.

10.11. A zongoratanár személyiségének szerepe

A zongoratanár attól a pillanattól kezdve, hogy kapcsolatba került tanítványával, meghatározó szerepet játszik teljes személyiségével a tanítvány emberi, művészi, mesterségbeli fejlődésében, egész életútjában. A családtaggá átminősülő zeneiskolai zongoratanár, a cinkos barátságra kész szakiskolai zongoratanár és a már felnőtt, ifjú művész mesteri irányítását vállaló művésztárs, professzor egyaránt döntő szerepet játszanak abban, hogy az előadói készségek normális fejlődésen menjenek át és a fiatal tehetségnek a színpad a legtermészetesebb helyszín legyen. A tanár hitelességét a gyermekben már a pusztán szimpátia is létrehozhatja. Ismert jelenség az, amikor a gyermek a saját szüleiével is szembeszáll, ha a tanárának valamely állítását nem fogadják el otthon. A kisgyermek ragaszkodása még nem elsősorban a zongoratanárnak szól, esetleges féltelme még nem elsősorban a nagy tudású tanártól van, hanem a személyiség karakterétől. Talán nem fontos tovább bizonygatni azt, hogy a tanár döntő befolyása számos területen érvényesül. Érdeemes újra visszalapozni a második fejezethez és újra elolvasni az ott leírtakat, amelyek ebben az aspektusban nyernek újból értelmet.

10.12. A szakmai felkészítés pozitív folyamata

10.12.1. A helyes gyakorlás tanítása

A gyakorlás tanításáról szóló fejezetben már számos információt olvashattunk erről, ezért itt csak utalunk arra, hogy a szakmai felkészítés a tanár feladataiban az önállóan, a tanár jelenléte nélkül végzett munka, a gyakorlás helyes módszereinek megtanítása. Logikus munkaszervezést kell elsajátíttatnunk, és értelmes tanulási módszereket kell adnunk tanítványunk kezébe. A hangok sorát mechanikusan megtanuló tanítványunk részben nem jut el a darabok lényegéhez, és a legkisebb üzemzavar esetén is pánikba esik, hiszen nem tudja a folytatást, mert nem a hangok közötti, logikus kapcsolatra építette munkáját. Belátható, hogy a szakmai felkészítés legfontosabb területe a gyakorlási munka tanítása

10.12.2. A tanulási képességek fejlesztése

Más aspektusból tekintve a tanulást, nem kizárólag csak a zenei készségfejlesztés hozza meg a szükséges tanulási képességfejlődést. Az iskolai munkában tanult más humán- és reál területek készségfejlesztő hatása és a sport tevékenység egyaránt komoly transzferhatást gyakorolnak a szereplés szempontjából is kedvező szellemi fejlődésre. Főként a humán tantárgyak azok, amelyek az egész iskolás kor idején segítenek részint megismerni, majd asszociálni azokat az ismereteket, amelyek segítenek tájékozódni a zene múltjában, az akkor aktuális világban eligazodni. Ugyanilyen fontos szerepet tölt be a társművészetek megismerése is, hiszen más eszközökkel, de ugyanaz az ember fejezi ki magát festéssel, a szóval, a színjátszással, mint a zenével, tehát komplex képet szerezhethetünk a miliőről, a szellemről. Elégé nem lehet hangsúlyozni azt, hogy az emberi gondolkodás történetének megismerése milyen nagyjelentőségű erőforrás a gondolkodási készségek fejlődésében. Sokszor pusztán megérteni egy korabeli filozófus állításait is csak a gondolkodás egy magasabb szintjének elérése árán lehet. Ez bizony fontos eredményeket adhat a zenei megfogalmazásokban is, a mondandó egyetemes értékeinek megfogalmazásakor is.

A reáltudományok megismerése, így a racionalitás megtapasztalása és elsajátítása jelentős segítség egy-egy zenemű megszerkesztésekor, saját hangszerünk működésének megismerésekor, illetve a zenei hang képzésekor. A racionális meghatározottságok erőteljesen segítik a tiszta és egyértelmű zenei megfogalmazást, az átlátható struktúrák tisztaságát. A világlátás természettudományos igényű jelenléte gondolkodásunkban a zenei rend és a kiegyensúlyozott megfogalmazások mellett azt is beláttatja, hogy mondandónk is a világ része, csak nyelvünk, a csodálatos zenei nyelv az, amely ezt sajátosan adja vissza.

Az említett területek megismerése kedvező hatást gyakorol a szellemi tulajdonságokra: a sokrétű gondolkodásra, de az egyszerűbb területek működésére is, mint például a hatékony emlékezetre, a magas szintű figyelemmegosztásra, az akarati működések sértetlenségére.

10.12.3. A művészi mondandó megfogalmazásának képessége

Bármennyire is zenéről és zenei mondandóról van szó, nem jelenthetjük ki, hogy ez non-verbális dolog, tehát nem lehet fogalmakkal leírni.

Igenis, van a zenei mondandónak számos, olyan paramétere, amely megfogalmazható, eltervezhető, végiggondolható. A megfogalmazás alapja minden zenei mondandó esetében az az alapállás, amely a hallgatóra gyakorolt hatással számol és azt írja le, hogy a darab egészével és részleteivel mit akarunk kiváltani a hallgatóban, hogyan kívánjuk a hallgató hangulati, lelki állapotát befolyásolni, vagy más szavakkal: hogyan kívánjuk meggyőzni őt a darabról alkotott véleményünkről, álláspontunkról. Az tehát a cél, hogy megosszuk érzelmeinket, gondolatainkat a hallgatóval, tehát minden arról szól, hogy őbenne a darab milyen vetületben jelenik meg. A koncertezésre ezért joggal mondhatjuk azt, hogy minden „résztvevő” együttes közreműködésével alakul ki a szituáció és működik a hangverseny végéig.

Melyek tehát azok a mozzanatok, amelyeket megfogalmazhatunk a siker érdekében?

Az első és talán a legfontosabb, hogy tisztázzuk magunkban, milyen zenét fogunk eljátszani az adott zongoramű interpretálásakor. Erre a kérdésre csak komplex választ lehet és szabad adni. Az egyik legjellemzőbb elem a mű karakterszerveződéseinek pontos ismerete. A karakter rugalmas és igen sokszínű fogalom, így nagyon fontos konkretizálni az adott darabra jellemző karakterek formáját, szerepét, hangulati és értelmi tartalmát. Így juthatunk el oda, hogy megállapítjuk azt az időkeretet, amelyen belül maradnak tempóelképzeléseink, amelyek az adott karakterek kifejezéséhez kellő időt, teret adnak. Ezalatt nem közvetlenül a kifejehetőséget kell érteni, hanem azt a lehetőséget, hogy az előadó belül, saját lelki folyamataiban valóban megélhesse a megfelelő hangulatokat, érzelmeket. Ez azért sarkalatos kérdés, mert nem az imitálásra, hanem a valósan megélt mozzanatok előadására van szükség.

Az időbeli, tempóbeli rendezettség mellett a karaktermegfogalmazások jelentős tényezője a hangzások igényes, sokrétű, de mindenképpen a karakternek megfelelő elképzelése, megfogalmazása.

A stílusjegyek ismerete alapján eldönthetők azok a dilemmák is, hogy ugyanazon emberi érzések a különböző korokban hogyan jelentek meg az ábrázolásban, mennyire lehet szubjektív módon érzelmeket ábrázolni, mennyire kell barokká, rokokóvá, klasszicistává stb. válnunk ahhoz, hogy hiteles mondandót tolmácsoljunk. Ugyanakkor saját, egyéni mondandónk megjelenítésétől sem lehet eltekinteni, mert óhatatlanul, a mai kor embeleként és mint zenei hivatást gyakorló művész, saját, mai véleménnyel

rendelkezünk, amit a zongoramű eljátszásának ürügyén, szintén a hallgatóhoz juttatunk el.

Talán nem szükséges a kelleténél jobban kiemelni, hogy ezen a téren látványosan kimutatható a kisgyermek felnőtté válásának személyiség-fejlődési meghatározottsága, s annak a zenei megfogalmazások színvonalára vetített hatása. Az említett fejlődési folyamaton átjutó fiatal kor után a felnőtt, érett művész útja sem befejezett, mert az ő személyisége is változik. Hányszor találunk példát akár tanítványaink, akár saját magunk gyakorlatában arra, hogy egyazon zongoramű megfogalmazása az élet különböző szakaszaiban gyökeresen eltérhet és el is tér egymástól. Ezért döntő tehát az élményháttér alakulása, ezért nem szabad olyan darabbal terhelni tanítványainkat, amelyekben olyan lelki események, konkrét programok vannak, amelyeket az ifjú még maga sosem élt meg (ezt annak ellenére lehet megállapítani, hogy vitathatatlan cáfolatok is vannak a gyakorlatban).

A művészi mondanivaló (akár Cickom-cickom..., akár Dante szonáta) minden esetben az egész személyiség aktuális felkészültségén, fejlettségén, kulturális gyökerein múlik. És még egy nagyon fontos: a mondanivaló belső és külső (eljátszott) megfogalmazása változó egy személy esetében is, függően szellemi, hangulati állapotától, a koncert konkrét körülményeitől stb.

10.12.4. A technikai kivitelezés eltervezése

Sokan úgy tartják, hogy a technikai kivitelezés és a zenei mondandó egymástól függetlenül is értelmezhetők és taníthatók. Való igaz, a zongoramethodikának és a didaktikának megvan a maga eszköztára, amelynek segítségével megmagyarázza, leírja a technikai aspektusokat, egyben általános megoldási javaslatokkal is szolgál a felmerülő problémákat illetően. Ugyanakkor nem ajánlatos, hogy a tanítás gyakorlatában ez a különválasztott technikai szemlélet váljon uralkodóvá. Nincsenek vagy csak nagyon szűk körben fedezhetőek fel a tisztán technikai megoldások, ugyanis zenei elképzelés, a hangzásigény nélkül még az egyszerű skála-gyakorlatok sem hoznak minőségi eredményt.

A gyakran hatékony, zenei előadási instrukciók igen sokszor, akár azt is mondhatnánk, hogy az esetek döntő többségében a gondolkodásmód, az elképzelés, a figyelem megosztási struktúra átalakítása technikai megoldást is kínál. Ennek belátása mellett azonban nem feledkezhetünk meg ar-

ról, hogy bármilyen eredetű instrukciónk csak úgy hozhat eredményt, ha tanítványunk pontosan elképzei a zenei, hangzási képek mellett a mozgási struktúrát is. Tagadhatatlan, hogy bármilyen ideális elképzelés megvalósítására csak akkor van remény, ha a mozgáselképzelés is tisztázott, különösen a gyakorlás fázisában. A célszerű mozgási eszköztár kialakítása nem kerülheti el figyelmünket, mert elmaradása esetén ugyan lehet növelni a zenei intelligenciát, de a kivitelezés, a megvalósítás technikai szintjét nem.

A sikeres koncertet megelőző tanári munka és a gyakorlás egyaránt konkrét technikai teendők figyelembe vételével, szervezeten, és szabályos ügyesítés, célszerűsítés útján fejti ki hatását. Tanítványaink fejlődési folyamatának a tanár szakértő irányítása mellett a fejlődő ember differenciálódó mozgásérzékelése, elképzelése és irányítása döntő mozzanat. Ezt a változási képességet kell tudatosan kihasználni annak a fizikai biztonság az eléréséhez, amely nagyban hozzájárul a sikeres szerepléshez. Végző soron a pszichoszomatikus egyensúly kialakításának fontosságáról beszélhetünk.

10.13. A pozitív kondicionálás

10.13.1. A közlésvágy megőrzése, fejlesztése

Már szóltunk a kisgyermek természetes kifejezésigényének korlátozásáról és behatárolásáról akkor, amikor az iskolai nevelés kezdetéről elméltünk. A folyamat nemcsak ebben a korban jellemző, hiszen a tudatosodás is befolyásolja a kifejezés igényének visszaszorulását. Szélsőséges gyakorlati példák igazolják, hogy a csivitelő, folyamatosan beszélő és nyílt gyermekekből hogyan lesz zártabb felnőtt az idők folyamán. Ez egyenesen azt a tanári kötelességet veti fel, hogy a tanítványt mindenképpen a nyílt személyiségalkat irányába kell orientálni, azaz, miközben persze kritikák és korlátozások is megfogalmazódnak a tanártól, alapvetően pozitív és kockázatmentes kommunikáció és emberi kapcsolat kell tanár és tanítványa között. Ezért a tanításban mindenféle lehetőséget meg kell ragadni arra, hogy a közlés bármely formája, a két ember egymás felé nyitottsága növekedjen, egyáltalán természetes legyen.

Növekvő tanítványok, a serdülő kori testi aránytalanságok miatt sokszor válnak gátlásossá. Ez a színpadon gyakran suta, kellemetlen helyze-

tet okoz, ezért kockázatos is. Ilyenkor nagy bölcsességre és pedagógiai érzékre van szüksége a tanárnak ahhoz, hogy meggyőzze tanítványát: őt olyannak fogja elfogadni mindenki a színpadon, amilyen a természetes valóságban, előnytelennek hitt tulajdonságait a közönség csak igen tompítva regisztrálja, ha egyáltalán regisztrálja. A hallgató, bármennyire is metakommunikációval jár a koncert, elsősorban mégis a hangzásért jött és csak másodsorban a látványért.

A zene szeretete az egyik legnagyobb erő a pozitív kondicionálás szempontjából. Ez ugyan közhelynek tűnik, de látványos tapasztalatok támasztják alá azt a körülményt, hogy a zenét elemi módon szerető - és nemcsak tanuló – tanítvány mondandóját is szívesen, sokszor elemi késztetéssel adja elő, mert úgymond, nem tudja magában tartani, meg kell osztania másokkal. Egyértelmű célkitűzés tehát, hogy a zongoratanár miközben teljesítményt, fejlődést vár tanítványától, végső soron minden cselekedetével a zene szeretetét erősítse. Az a tanár, akinek sikerül megértetnie, megéreztetnie növendékével, hogy a zene csodája az emberiség legnemesebb vívmányai közül való, nagy lépést tesz tanítványának jó előadóvá válásában.

Sokakat inspirál, szintén természetes módon annak a hangszernek a szeretete, amelyen játszik, mert úgy gondolja, hogy a legszebb dolgokat képes vele megszólaltatni és csak az a hangszer az egyetlen, amelynek páratlan lehetőségeit, szépségét, képességeit önmaga személyiségéhez is közel érzi. A szinte „fertőző” hangszeres mesterek, akik maguk is a hangszerük legjobbjai, ezért képesek saját játékuk példájával rabul ejteni tanítványukat. Ha ez a tudás együtt jár a fejlett pedagógiai tulajdonságokkal, akkor kivételes élmény párosul a tanítvány sokszor nehéz mindennapi munkájához. Ez a vonzalom a hangszerhez a koncerten sem csökken, hiszen mindennapi alapélmény.

A közlésvágy fejlesztésére a zongoraórákon kívül minden más tevékenységi körben van lehetőség. Maga, az iskolai oktatás is sokat tehet azért, hogy az önálló gondolat kifejtés mindennapossá tételével hozzászokjanak a tanítványok ahhoz, hogy a közlendő elmondása mindennapos dolog, hogy a mondandót rendezett formában, kerek egészként kell közölni, nem mindegy a fogalmazás színvonala, tiszta egyértelműsége, jól érthetősége. Ennek a fejlesztő munkának a zenei transzferhatása nyilvánvaló.

Sok közlési gátlás forrása az elmondottakat – az előadottakat – követő meggondolatlan vagy bántó kritika. Ettől természetesen minden ember gátlásossá válik, óvatosságból inkább nem közöl. Nos, ezt a tanítvány körül élők felelősen elkerülhetik, ha tudatosan vigyáznak.

A pozitív kondicionálás másik, fontos komponense az alkotásba, az értékteremtésbe vetett hit kialakítása, folyamatos táplálása. Gyermekkor-tól kezdődően kialakítandó az a tudat, melynek lényege, hogy az alkotás, legyen az bármilyen szintű vagy súlyú, de alapvető emberi tulajdonság, amelyet minden embernek ki kell fejlesztenie magában. Ha valaminek a létrehozása természetes, akkor a zenei előadás létrehozása is ilyen: másoknak átadva okozunk élményt, ezzel végső soron világunkat gazdagítjuk, hozzájárulunk a körülöttünk lévők, végső soron az egyetemes emberi kultúra gyarapodásához.

10.13.2. A szereplés szituációjának kedvező beállítása

Zeneiskolai élmények sokszor egy egész életre meghatározzák a szerepléshez való viszonyt. A negatív élmény röviden abban foglalható össze, hogy a szereplést az ilyen gátlásokkal rendelkező tanítvány egy szükséges rossznak érzi: nincs késztetése arra, hogy a színpad nyilvánossága előtt kitárja lelkét, sok ember előtt vallomást tegyen. Sokkal inkább érzi azt, hogy a koncerten valahogyan túl kell esni, letudni a feladatot, amelytől már napok óta félt, mert úgy érezte, hogy ezt elvárják tőle, és ha nem teljesíti vagy nem jól teljesíti, akkor bizalomvesztés fenyegeti, tanára „leveszi róla a kezét”.

E mögött sokszor az húzódik meg, hogy a koncerten szereplést előírták, kötelezővé tették vagy elvárták, netán a gyakorlásban mutatkozó hiányosságok megszüntetése céljából kötelezték a tanítványt a szereplésre, mondván, hogy akkor biztosan gyakorolni fog, ha tudja, hogy meghatározott időpontban koncertje lesz.

Az igazán tehetséges és zeneszerető tanítványok többsége örül, ha játszhat embereknek, de a darabtanulás folyamatában is létrehozható a pozitív beállítódás. Gondoljunk arra az érzésre, amikor már a gyakorlási folyamat megkezdése előtt az lebeg a szemünk előtt, hogy milyen hatást fogunk kiváltani közönségünkben a hangversenyen. Aztán a gyakorlás folyamatában is azt tervezzük, hogy mely részletet hogyan alakítsuk ahhoz, hogy a legjobb hatást értsük el játékunkkal.

Vannak olyan alkatú emberek, akiknek versengésre, egészséges bizonyítási vágyra van szükségük ahhoz, hogy a színpadon jól érezzék magukat. Vannak, akik a nagyszámú közönség jelenlétében kapnak szárnyakat és ott mutatják legjobb formájukat.

Már kicsi gyermekeknél is sugallni lehet azt a tudatot, amely előrevetíti, milyen szép lesz a koncert, amikor a család, a tanárok, az ismerősök tapsolni fognak, dicsérni fogják a szereplést és a gyermek a rivaldafényben a középpontba kerül. Ennek a pozitív élménynek az elősegítése és minél gyakoribb megismétlődése a legnagyobb lehetőség a koncerttel kapcsolatos pozitív beállítódás kialakítására.

10.13.3. A nyitott személyiség kialakítása

A fejlődést e téren jelentősen meghatározza az eredendő személyiségalkat, amely mögött családi, alkati adottságok, különféle gátlások is meghúzódhatnak. Számos más befolyásoló tényező is említhető: milyen környezet veszi körül tanítványunkat a napi életben, iskolában, kollégiumban stb. Döntő mozzanat, hogy milyenek a nyitottsághoz kötődő tapasztalatok, azaz jelentett-e már előnyt az életben a nyíltság, vagy inkább káros volt és veszélyes. Jelentett-e veszélyt, akár egy elítélő vélemény formájában is, ha őszinte, bár téves véleményt fogalmazott meg tanítványunk valamilyen környezetben? Kérdés, hogy él-e benne az emberek szeretete és kockázatosnak érzi-e azt, hogy bizalommal legyen mások iránt? Nos, ez a rövid felsorolás néhány valódi veszélyforrásra hívta fel a figyelmet.

A tanár, a mester mindezeket feltérképezve kezdheti meg azt a munkát, amely ezeket a tényezőket ellensúlyozza és megfordítja a negatív tendenciákat. Természetesen, az alkati adottságok megváltoztatása korlátozott mértékben lehetséges, bár ezzel sokan vitatkoznak. Az is igaz azonban, hogy a környezeti tényezők változása jelentős befolyást gyakorolhat a személyiség alakulására. Minden bizonnyal a legjobb esélyeket az adja, ha sikerül elhittetnünk és tapasztalati szinten is bemutatnunk tanítványunknak, hogy a nyíltabb életvitel és szemlélet nagyobb esélyt ad a sikernek, ami köztudottan nagy doppingoló erő. Meg kell győznünk tanítványunkat arról, hogy a zárkózottság, ha veszélytelenebbnek is látszik, egyben kevesebb öröm forrása is az életben. Kevesebb ember fordul felénk zárt világunk láttán, kisebb lehetőségek adódnak a közös élményekre, így a koncert okozta közös öröm a közönséggel együtt hiányozni fog.

Fontos szemléleti kérdés, hogy a normális emberi élet részeként állítsuk be a nyíltságot, mint olyan életvitelt, ami társas lény mivoltunk alapján az emberekkel való normális kapcsolattartás természetes módja. Ehhez fontos feltétel az, hogy elfogadjuk a másikat, miközben cserében saját magunk elfogadtatására is törekszünk.

10.13.4. A koncertrutin kialakítása

Döntő kérdés a pozitív kondicionálás szempontjából. A szereplési gyakorlat számos tényező által létrehozott állapot, amely a legnagyobb biztossá téka a sikeres szereplésnek, ha egyéb, magától értetődő feltételek rendben vannak. Nem másról van szó, mint a gyakori szereplések okozta, megszokott helyzetről, amely végül természetes helyszíneként jeleníti meg a színpadot a zongorista számára. A szereplési rutinnal rendelkező művészre jellemző, hogy kezdve a színpadi viselkedés alapvető szabályaitól, szokásaitól a legapróbb részletekig igényesen kivitelezett zongorajátékig és a katartikus élményt okozó előadásig, minden mozzanat természetes életforma, egyfajta ünnep, amely kiemel a napi életből, magának az előadónak is nagy örömforrás.

Kimondva mindez igen egyszerűnek látszik, de a tanári irányítás egyik kulcskérdése, hogy e rutin kialakítása milyen fontos és a gyakorlat hogyan támasztja ezt alá a tanítványoknál. Az egész gyakorlatszerzés alapja a háttérben zajló igen hatékony és termékeny szakmai munka. Az a tanítvány, művész, aki igazán rutinra akar szert tenni, komoly tanulási feladatot is vállal a változatos repertoár és a szinten tartás érdekében. Mint az korábbi részletekből már kiderült, a felkészülés szakmai színvonalának magasnak kell lennie, ugyanis sikeres koncertek alakítanak ki szereplési rutint. (A gyakran ismétlődő sikertelenségek kártétele rendkívül nagy). Ehhez mindenképpen egy életvitel, életstílus tartozik, amely a támasztott igények szerinti produktív életet követeli meg, ezért a köznapi életben is mindent alárendel a gyakran koncertező művész a zenei hivatásnak.

Mint életünkben minden, ami első, az első szereplésnek is döntő szerepe van a későbbi koncertrutin szempontjából. A kisgyermek, amikor életében először ülhet ki a színpadra, addig még soha nem érzett érzésekkel és soha nem ismert feladattal találkozik. Ilyenkor különösen nagy a tanári felelősség abban a tekintetben, hogy olyan darabbal ültesse ki tanítványát, amit ő nagyon biztonságosan és spontán bátorsággal el tud játszani. Ez az attitűd elvezethet egy olyan érzéshez, hogy a koncert valami kellemes és

jó dolog, ahol sokan néznek, örülnek és tapsolnak. Az indító élmény meghatározó jellege akkorra is érvényes, amikor már nem is nagyon emlékszünk életünk első hangversenyére. Ilyenkor nagyon fontos, hogy az első hangverseny után valóban azt érezze tanítványunk, hogy valami jót tett, amiért ő több elismerést kapott, mint máskor és érdemes megismételni ezt a helyzetet kellemessége, öröme miatt.

Későbbi életkorban a felkészülések rituáléjának egyéni kialakítása, a zavartalan munka lehetősége feltétlenül kell a koncertrutin létrehozásához. Akár azt is mondhatjuk, hogy a koncertező művész viszonyítási rendszerének alapja a hangverseny, amely meghatározó küldetést jelent életében, ez adja okát munkájának, önmaga fejlesztésének, küldetésének a világban.

Sok lehetősége van a tanárnak arra, hogy tanítványainak sikerüljön megszerezniük ezt a koncertrutint. Ő az, aki az egész zongorista hivatást megismerteti, célokat jelöl ki, ő szabhatja meg a tanulás tempóját, ő közvetítheti az igényeket, ő lelkesíthet, ő stimulálhatja tanítványa becsvágyát és ő az, aki, mintegy menedzserként számos szereplésre adhat alkalmat. Ő kívülről, de közről látja, mikor és milyen módon szükséges a következő szereplés, ő taníthatja meg azt, hogy hogyan kell eltervezett időpontra elkészülni a műsorral, ő taníthatja meg azt is, hogy mik a felkészülés lépései, azokat hogyan lehet célszerűen végigjárni. Az ő kezében van a harmonikus készségfejlesztés eszköztára is.

Ha a koncertrutinről esett szó, nem maradhat említés nélkül az a jelenség sem, amikor repertoáron lévő darabjaink folyamatos szinten tartása szükséges. Ez a feladat szintén összetettsége miatt előtanulmányokat igényel, tehát a tanárnak fontos tennivalója, hogy erre képessé tegye tanítványát. Ezek a munkálatok azzal kezdődnek, hogy a már megtanult és később elővett darabok újratanulásának módját tanítja meg a tanár. Ahogyan az életkor előrehalad, ahogyan a fejlődés zajlik, egyre bonyolultabb teendőkkel jár ez a munka. Végül képességet kell kialakítani arra, hogy a több hangversenyen elhangzó darabok a hangversenyeken rájuk rakódott kisebb sérülésektől mentesüljenek és újra koncertképes minőség jöjjön létre. Ez alapos és analitikus, igen koncentrált gyakorlást jelent, nemcsak a fizikai teendők felfrissítését, hanem a szellemi, érzelmi aktivitás regenerálódását, fenntartását is. Ilyenkor kell elkerülni tanítványainknál az idő előtti, rutinszerű, gyors gyakorlást, amely abból ered, hogy úgy hiszik,

tudják jól a darabot, pedig már ráakódott a felejtés és a kopás néhány, jól ismert torzulása.

10.13.5. A szereplés előtti teendők

Számos elméleti alapvetés után következzenek néhány gyakorlati teendő a pozitív pszichikai kondicionálás érdekében. Mit is tesz általában a tanár a szereplés előtt tanítványával? Mielőtt megkísérelnénk a választ, leszögezzük, hogy e tekintetben számos egyéni megoldás és személyre szabott „terápia” létezik, ezért itt az általánosan hasznosnak ítélt megoldásokról következzenek rövid összefoglalás.

A koncert szituációjának egyik legfontosabb eleme, hogy a helyszín minden paraméterével együtt különbözik attól a helytől, ahol naponta gyakorolunk vagy heti zongoraóráinkon játszunk. Ezért a legfontosabb kérdés az, hogy tanítványunkat megismertessük a helyszínnel, konkrétan. Hívjuk fel figyelmét arra, hogy a koncertteremben ne számítson olyan hangzásokra, amelyet otthon vagy a tanteremben megszokott, rögtön figyeljen a terem akusztikai viszonyaira. Ebben jelentős segítség számára, hogy a tanár egyben a nézőtéri hangz viszonyokról is tudósíthatja tanítványát. Segítenünk kell az idegenség érzésének legyőzésében, ugyanis az idegen helyszín tudata és érzése erősíti a rendkívüliség érzetét, amely sokszor komoly gátlások forrása. Célszerű tehát több alkalommal, esetleg szereplő ruhában is kipróbálni a koncerttermet, a hangszert.

Fontos szempont, hogy nem a koncertteremben tanítjuk meg a darabot! Való igaz, hogy koncert előtti terempróba idején is foglalkozunk a részletekkel, de akkor már a megtanult anyagot formáljuk a hangzási kép sajátosságaira reagálva. A még bizonytalan, nem megtanult anyag tanítása a koncertterem miliójét, helyszínét gyakran összekapcsolja a felkészületlenségből, vagy a még megoldatlan részek tanár előtti játékából adódó félelemmel, ami semmiképpen nem tanácsos. Sokszor és kiemelten dicsérjük a sikerült helyeket és buzdítuk tanítványunkat annak az érzetnek a rögzítésére, amely a sikeres előadást jellemezte. A még sikerületlen területek problémáinak megoldásakor semmiképpen ne dramatizáljuk a helyzetet, még akkor sem, ha tanítványunk szereplésének sikeréért ott és akkor nagyon aggódunk. Sokkal inkább adjuk meg a sikerhez vezető utat és tápláljuk a reményt, hogy az út végén valóban eredmény várható.

Életkortól függően és mértékben lehetséges új hallgatási, zenei formálási szempontok megfogalmazása is, olyanoké, amelyek még a tanterem-

ben nem kerültek szóba de az új helyszín új körülményei között szebb előadást eredményezhetnek. Ennek az az értelme, hogy a megvalósításra fordított figyelem a koncerten jelentős segítség a lámpaláz ellen, egyben olyan megoldások születhetnek, amelyek valóban nem begyakorolt mozzanatok, hanem a színpadon jöttek létre. Ez mindenképpen növeli az előadás értékét.

Sokan esküsznek arra, hogy a koncert napja legyen olyan nap, amikor kifejezetten lazább napi programmal telik az idő, sokat már ne gyakoroljunk a koncert előtt és főleg ne az adott műsort és különösen ne gyorsan. Nos, ezek közül valóban az egyik legsúlyosabb kérdés az, hogy a koncert napja miképpen teljen. Az őszinte igazság az, hogy sem túl kiemelkedő, sem túl szürke nem lehet az a nap, amikor este közönség elé megyünk. A különösen másként megszervezett (tehát sokkal több pihenéssel, szabadidővel kitöltött) nap estére olyan izgalmat okozhat, amely semmiképpen nem kívánatos. Hiszen egész reggel óta van alkalmunk túlzott mértékben foglalkozni magunkkal, van időnk arra, hogy még megkíséreljük megoldani azokat a gondjainkat, amelyeket eddig a darabokban nem sikerült rendezni igény szerint, azaz a koncert napján akarjuk még jelentősen tökéletesíteni a produkciót. Ez nemcsak feszültségforrás (hiszen aznap már semmi nem fog estig érdemben változni), hanem a darabok többszöri, koncertszerű eljátszása (hogy biztosak legyünk magunkban!!) a koncert időpontjára gyakran olyan érzelmi mélypontot okoz, ami miatt nem tudjuk oly intenzíven megélni a zenét, mint ugyanaznap délelőttjén, gyakorlás közben sikerült. Ezt a kiegészít szintén kerülni tanácsos, mert a koncerten, frissen születő érzelmek ábrázolása valós értéke az előadásnak és szintén stabilizáló erővé válhat.

Ajánlatos azonban, hogy az átlagosan zajló, de valóban nem megterhelő nap programjába a pihenés, esetleg alvás mellett a mechanikai tréning megteremtése is mindenképpen bekerüljön. Testünknek, akár a mozgást irányító agynak nagy szüksége van a bejátszott állapotra az akadálymentes használat érdekében. Ennek eléréséhez nem feltétlenül a koncert darabjainak játéka szükséges. Ezen túl már sokféle elgondolás van arra, hogy ki milyen darabokkal, etüdökkel, tornákkal éri el ezt a testi állapotot.

Biztosítani kell mindenképpen a pihent, koncentrációra kész szellemi állapotot, miközben lehetőleg kerülni kell azt a hipochondriát, amely sokféle, hirtelen kelt, látszólagos bajunkat erősíti fel: kezdve attól, hogy „jaj,

nem tudom, mi van az ötödik oldal tetején” vagy „hogyan fogom lejátszani a prestot a darab végén” és ehhez hasonlók. Sokaknak segít ilyenkor akár a hangszer nélküli higgadt és aprólékos áttekintése a játszandó darabok sorra kerülő teendőinek.

Tanítványunknak minden megnyilvánulásunkban azt kell éreznie, hogy feltétlenül bízunk benne, baj nem érheti, és ha érné is, könnyedén kijöhet belőle, hiszen felkészült és jól tudja, hogy mit akar. A tanár, a mester a legtermészetesebb szövetséges, aki azonban aggodalmát sosem mutathatja a koncert előtt, ugyanakkor közvetlenül a szereplés előtt adott biztatás és a siker valószínűsítése általában beválik és segítséget jelent. Minél fiatalabb és gyakorlatlanabb szereplő tanítványunk, annál nagyobb szerepe van ennek az utolsó „kacsintásnak” a színpadra lépés előtt. Természetesen, mint ahogyan más folyamatok esetében is, úgy ebben a vonatkozásban is fokozatosan ki kell alakítani az önállóságot és végső soron a tanártól való függetlenséget.

Tanítványaink munkájának értékelése

11.1. Az értékelésről általában

Az értékelés olyan teendő, amelynek során a munkafolyamatot, és/vagy annak eredményét megvizsgáljuk, számba vesszük a pozitív és a negatív elemeket, levonjuk a tanulságokat. Mindezt azért tesszük, hogy a továbbiakban sikerüljön jobb eredményt elérni, magasabb szinten folytatni az adott tevékenységet. A zongoratanulás is ilyen folyamat, amely számtalan képességet fejleszt, így az értékelés is sokrétű és részletes. Egy kérdés azonban van, ami örökös problémát jelent az értékeléskor: mennyi a szerepe a tehetség szintnek, az ösztönös muzikalitásnak, és mennyi a szerepe az ezen a bázison elvégzett munkának. Nyilvánvaló, hogy a nagytehetségű tanítvány mindig az átlagnál magasabb szinten teljesít, így a többiekkel történő összehasonlítás számára mindig kedvező lesz, míg szerényebb adottságú, de szorgalmas társa az összehasonlításban mindig alulmarad. Ezt az anomáliát az értékelésnek ki kell egyensúlyoznia. Az értékelés mindig egyedi, mindig testreszabott és keverednek benne a pszichológiai, pedagógiai és szakmai elemek.

A tanár a tanítványt – legyen az a képzés bármely fokán – mindig valamely időtartamra kapja, így az erre az időszakra érvényes tanítási stratégia megvalósulása szempontjából is fontos a reális értékelés. Zongoratanári értékelésben konkrétan szerepelnek a közvetlen zenei-szakmai elemek, (pl. a zenei gondolkodás színvonala, a hozzárendelt technikai eszközök birtoklása, helyes használata, a szuggeszció, a zenei közlés igényének jelenléte, színvonala, a gyarapodás mértéke, egyes készségek, képességek fejlődésének állapota stb.) Szintén szerepelnek azok a pedagógiai szempontok, amelyek a motivációt jelentik, így például központi értékelési magatartás az, hogy kritikánk mindig a pozitív elemekkel kezdődjön, mindig azt tükrözze, hogy észleltük tanítványunk kedvező elmozdulását, sok munkájának eredményét stb. Ez nem azt jelenti, hogy a kevésbé sikert vagy eredménytelen megnyilvánulások, próbálkozások ne kapjanak helyet a kritikában, hiszen éppen azok a tanulságok fő forrásai. Ezek taná-

ri interpretációja igen érzékeny kérdés, mert a megfogalmazás ebben az esetben igen finom eszközöket igényel. A hibát, a sikerületlen elemek megemlítését mindenképpen olyan módon kommunikáljuk, hogy abban benne foglaltasson a probléma és a jelenség, de egyben a lehetőség is arra, hogy természetesen a jövőben sikerülni fog hasonló problémák kiküszöbölése. Tehát el kell kerülnünk azt a tudatot, hogy a zenei szereplés csak a hibákat halmozza, ezért kockázatos, tehát kellemetlen élmény. A hibáktól való örökös rettegés növeli a hibák számát, jelentősen aláássa a tanítvány önbecsülését és végső soron megöli a motivációt, amely így egyenes oka lesz a sikertelenségnek, s végső soron akár a zeneszeretet halálának is.

Általában nem hoz kedvező eredményt az értékelésnek az a formája, amely másik, sikeresebb növendék pozitív példájával történő összehasonlítással operál. Ez szinte azonnal elülteti az antipátia vagy akár a gyűlölet csíráját is, kisebbségi komplexushoz is vezet. Sokkal jobb taktika, ha sok jó előadást hallgat tanítványunk, köztük természetesen a tehetségesebb tanítványokét is. Nagyon hasznosak ebből a szempontból a közös órák, amelyek nemcsak a koncertrutinhoz segítenek hozzá, hanem a tanítványokat a kritika megfogalmazásába bevonva megtanítjuk őket az értékelésre, annak megfogalmazására, a szempontok alkalmazására és az építő kritika elmondására. A kritikának ugyanis meghatározható szempontjai vannak, de teljesen nem számúzhetők a szubjektív értékelések sem. A szubjektivitás jelenléte a zenei értékelésben vitatott, hiszen torzíthatja a valóságot. Mégis tudomásul kell vennünk jelenlétét, mert cáfolhatatlan az érv: egy zongoraművészt a közönség a koncerten soha nem meghatározott szempontok szerint hallgat, hanem azon az alapon értékeli, hogy milyen zenei élményt kapott tőle. Ez pedig igazi szubjektív elem.

A tanári értékelések egyik tipikus és nagy számban elterjedt problémája az, hogy számos tanár akkor értékeli pozitívan, ha az adott produkció ízlése, hangzása egybevág saját zenei ízlésével. Tehát, ha a tanítvány jól végrehajtja tanára utasításait a koncerten, akkor igen pozitív az értékelés (olykor elfelejtve, megbocsátva még a nyilvánvaló hibákat is), míg a tanár ízlésétől eltérő előadás „rossznak” minősül, és negatív értékelést kap. Vitathatatlan, hogy egyes korok zenefelfogása változó, és a stílushűség, a zenei ízlés kérdésében vannak jól behatárolható korszakok. Mindazonáltal a zenei igazság nem oly egzakt, mint egyes tudományoké, tudjuk ezt jól esztétikai megközelítésekből. Sokszor egyetlen előadó is képes más és

más interpretációkra ugyanazon darab többszöri előadásakor. Ezért tehát nagyon fontos, hogy a jó értékelés nem a tanár szubjektív ízléséből indul ki, hanem a történések sikeres vagy kevésbé sikeres mozzanatainak vizsgálatából. Tapasztalat, hogy a legnagyobb tanári vitát egy vizsgaértékelésen olykor az váltja ki, hogy valamely tehetséges tanítvány pontosan megfogalmazott zenei koncepciója nem egyezik több tanár véleményével. Ez a produkció az igazi pozitív előadás, hiszen olyan pontosan és egyértelműen valósította meg a koncepciót, hogy az vitát váltott ki, tehát jól teljesítette az elvárást. E paradox gondolkodásmód az, amely meg tudja védeni tanítványunkat az igazságtalan, vagy elfogult értékeléstől. (Az már lehet vita tárgya, hogy a tanítvány tanára nem vall-e extrém nézeteket az adott stílusról, szerzőről, zongoraműről, de ez semmiképpen sem tárgya a tanítvány értékelésének.)

Szintén gyakran tapasztalható értékelési hiba az a bizonyos „beskatulyázás”, amely akár pozitív értelemben (sztarolás), akár negatív értelemben rugalmatlan az értékelésben, és valójában figyelmen kívül hagyja az előítéllettől eltérő jelenségeket, s csak azt hallja meg, amely az előítéletet erősíti. A legveszélyesebb ez a hozzáállás több szempontból is. Tanítványunknak arra van szüksége, hogy az értékelésben tisztába jöjjön magával, összehasonlíthassa, hogy amit ő megélt és hallott játék közben, az milyen hatást váltott ki a hallgatóságban, hogyan értékelje önmagát, hová helyezze eredményeit vagy kudarcát. Ezért csak azt lehet tanácsolni, hogy egy tanítvány korábbi állapotát csak abból a szemszögből vizsgáljuk, hogy a jelen produkcióval sikerült-e meghaladni az akkori állapotot, vagy nem. Tehát nem az állandóságot, hanem a változást kell alapul venni.

Az értékelésnek, mint a fentiekből is kitűnik, mindig testreszabottnak kell lennie, a viszonyítás fő alapja a tanítvány saját maga. Ez nem jelenti azt, hogy ne lennének további, általános szempontok. Ilyenek lehetnek: a korosztályt jellemző általános színvonalhoz történő hasonlítás, a zongoratanulás éveinek számát figyelembe vevő értékelés, a tantervben elvárt fejlődésmenet helyzetének megítélése is. Tanári rátermettség és pedagógiai érzék kérdése, hogy mikor melyik szempontnak van nagyobb szerepe az értékelésben, attól függően, hogy mikor mi az értékelés tendenciózus célja.

11.2. A zenei teljesítmények értékelésének helyzetei, szempontjai

11.2.1. Értékelés a zongoraórán

A zongoratanulás mindennapos formája a tanárral történő rendszeres találkozás a zongoraórán. A tanári munkának mindennapi része az értékelés, hiszen minden egyes zongoraórán ezt teszi. Munkájában az értékelés folyamán történik meg a minőség, a munka eredményességének, vagy eredménytelenségének regisztrálása, a megfelelő módszerek kiválasztása érdekében ennek igen pontosnak kell lennie. Ezért az óra nagyrészt arról szól, hogy a múlt órához történő hasonlításban mennyi az eredmény, és melyek azok az elemek, amelyekkel továbbra is dolgozni kell, s mindezek hogyan teszik lehetővé a képességfejlesztést, egy adott zongoramű végső hangzásképeinek, koncertképes állapotának elérését. Az értékelés ilyenkor első sorban az okokról szól, bár oda tüneteken keresztül jut el. Ennek közvetlen konklúziója az, hogy általában az a jó órai kritika, amely bemutatva néhány észlelt tünetet, az okot ragadja meg, s a gondolkodásmódra hat, miközben természetesen minden technikai segítséget is megad. Fontos kiindulópont a zenei élmény, amit a tanítvánnyal el akarunk érni, s annak továbbadási képessége. Az órai értékelés e természeténél fogva részletes és konkrét.

Mindennapos eset, amikor tanítványunk egy darabját meghallgatva feltolul bennünk nagyszámú, fontos teendő, s ezt jó lenne azonnal mind elmondani. Tapasztalat, hogy aki mindezeket egyszerre zúdítja tanítványaira, az a sikertelen tanárok közé számít, eredménye a tanítvány szempontjából is igen kedvezőtlen, hiszen a tanítvány a számára alig átlátható problémamennyiségtől sokkal inkább megriad és elvész motivációja. Az ilyen helyzetben megfogalmazandó értékelés alapvető módja, hogy először a pozitív elemekről tesz említést, még ha azok száma csekély is. A tennivalókat a tanárnak előbb gondolataiban rendszereznie kell, s a kezdeti szakaszban a legátfogóbbakat, a legfontosabbakat kell elmondania tanítványának korlátozott számban. Három-négy fontos kritikai elem a tanítvány számára is átfogható, belátható és gyakorlásában tervezhető, elvégezhető munka és átalakítás. Ezen elemek általában a darab zenei mondanó szerinti hangzásának alapjaira, szöveghűségére, formai szerkezetére, technikai elemire vonatkoznak, leggyakrabban átfogó jellegűek. A folyamatban később az értékelés egyre inkább a részletek felé fordul mind zenei, mind technikai szempontból, majd megfelelő fejlettség elérésekor a

végső zenei előadás érzelmi-hangulati világára, finom elemeire koncentrálnak. Ez a tanítási stratégia hosszán fenntartja a tanítvány figyelmét és érdeklődését a darab és a zongorázás iránt, egyre nagyobb szerepet kap az élmény, amelyet maga is ad koncertközönségének egy szereplés alkalmával.

A jó szemű tanár az órai értékelésben érzékenyen figyeli tanítványa pszichés állapotát, így értékelésében is sokszor igazodik ahhoz. Ettől függetlenül az értékelés tárgya nem módosul, csak a stílusában történik hangsúlyeltolódás és a kifejezések megválogatása. Mindig a folyamat szempontjából értékelünk, és mindig az a célunk, hogy észrevegyük a kívánt változást tanítványunk állapotában. Olykor nem is fogalmazzuk meg kritikánkat az órán, hanem egyszerűen elkezdünk dolgozni és a munka folyamán érzi meg tanítványunk azokat a pontokat, amelyekben segítségre szorul, vagy nehezen jön létre a megoldás.

Fontos annak tudomásulvétele, hogy az egyes életkorokban az értékelés nyelve, tárgya, részletessége jelentősen más. A kisgyermek számára tanárának mosolya, pozitív hozzáállása minden konkrét szakmai értékelésnél többet mond, míg a serdülő már kíváncsi a részletekre, s innen tovább ez a kíváncsiság már egyre differenciáltabb és részletesebb.

11.2.2. A vizsgaprodukciónak értékelése

A vizsga a zeneoktatás mindegyik szintjén egy periódus, többnyire egy félév munkájának eredményét mutatja be. Rendkívül kényes helyzet, mert, miközben tanítványunk játszik, a mi magunk munkája, irányítása, ellenőrzése is terítékre kerül nyilvánosság előtt, kollégáink előtt és a vizsgát hallgató növendéktársak, vagy a szülők előtt. Ezért az ilyen események előtt a kockázattudat miatt az átlagnál nagyobb izgalom érzékelhető.

Az értékelés szempontjai között nemcsak a vizsgán nyújtott konkrét teljesítmény válik fontossá, hanem az adott időszak alatt végzett munka mennyisége és minősége is, a félév alatt változó képességek színvonalának regisztrálása és a fejlődés általános mértéke is. Hogy mindezek milyen arányban jelennek meg, azt már a konkrét motiválási módszerek döntenek el, az egyéni pedagógiai reakciók fontossága kihangsúlyozott.

Minden vizsgabizottságban fennáll a veszélye annak, hogy az a vizsgaelőadás, amely zenei szemléletében eltér a testületben mérvadó zenei megfogalmazástól, vagy a bevett előadói hagyományoktól (úgy is fogal-

mazhatnánk, hogy olykor az előítéletektől), az tulajdonképpen nem értékelhető pozitívan. Ilyenkor a rossz értékelést adó tanár kolléga arról ismerhető fel, hogy hévvel, olykor indulattal igyekszik elmarasztalni a vizsgázót, azaz, a más szemléletű előadás alacsonyabb szintként jelenik meg tudatában. A jelenség hátterében az is áll, hogy e kolléga elutasítását többek között az okozta, hogy az előadás jól megfogalmazott volt, hiszen így volt észlelhető az eltérés. Ekkor kell józan pedagógiai érzékünket elővenni, és pozitívan díjazni az előadás folyamán mutatott jól érthető, szuggesztív megfogalmazást, legfeljebb a tanári testületnek kell arról elgondolkozni, hogy az ilyen eseteket hogyan lehet tárgyilagosan elbírálni. Természetesen, a vizsgázó zenei megoldásának belül kell lennie a stíluson, így tárgyi tévedése nem valószínű. Az értékelésnek, miután folyamatról is szó van, sokkal inkább a képességfejlődés mértékére kell koncentrálnia, megkockáztatva azt is, hogy esetleg egy rosszabb formát kifogó vizsgázó nem teljesít 100%-os elvárásokat... Az értékelés ugyanis ebben az esetben a folyamatot szolgálja, miközben persze eredményt is rögzít.

Irritáló és nagyon igazságtalan értékelés az, amikor egy tanítványról kialakult korábbi előítéletek fényében értékeljük a jelen vizsgát. Ezt azért fontos hangsúlyozni, mert a vizsgabizottságok sok tagja már eleve előítélettel ül be a vizsgára, és ahogyan már utaltunk rá, egyszerűen a produkció hallgatása közben nem hallja meg, vagy nem értékeli azokat az elhangzó változásokat, a fejlődés eredményeit, amelyek ettől az előítélettől elütnek és pozitív irányba vinnék az értékelést. Ugyanakkor továbbra is érzékenyen meghallják mindazokat az elemeket, amelyek még igazolják előítéleteiket. Az ilyen értékelés felveti még a pedagógiai alkalmasság kérdését is, de bizonyos, hogy mind a tanítvány, mind tanára számára egy ilyen értékelés a lehető legkártékonyabb és demoralizáló hatású, igazságtalan.

A vizsgaértékeléskor is magához mérjük elsőként a tanítványt és csak ezt követően hasonlítjuk öt évfolyama többi tagjához, vagy az elképzelt és elvárt „általános” szinthez. Nem kerülhetők meg ilyenkor azok az információk sem, amelyek már nem szakmai természetűek, de jelentősen befolyásolják a szakmai teljesítményt. Ilyen például a félév folyamán jelentkező hosszabb betegség, vagy olyan mély pszichés sérülés, durvább negatív családi hatás, amely gátló tényező volt a munkában, de a serkentő, pozitív eseményeket is figyelembe vesszük. Ugyanígy a vizsga pillanatnyi koncentrálttsága, az e téren bekövetkező hibák szintén a megfelelő

módon befolyásolják az összképet. A fejlődés nemcsak a zenei megfogalmazások terén figyelendő, hanem a hangszerkezelés minden részterületének fejlődése is olykor döntő tényező.

A vizsgaértékelésben a pozitív momentumok kiemelése elsődlegesen kötelező, majd a negatív elemek kommunikációja következik, ami ugyan nem hallgat el semmit, de úgy adja tudtára a tanítványnak a problémákat, mint olyan tennivalókat, amelyekkel rendbe tehetők a nehézségek. Az ilyen kritika a tanár bizalmáról árulkodik és nem egyfajta bírósági ítéletként nyilvánul meg, mindenki motivációként elfogadja különösebb probléma nélkül. Döntő tehát a kritikában a szakmai igazságok megállapítása mellett az, hogy a tanár mennyire képes a tanítvány nyelvén kommunikálni, van-e benne tapintat, amely nem azonos a problémák elkendőzésével. Különösen kicsi gyermekeknél kedves tanári eszköz valamely kicsiny figyelmes ajándék átadása az értékelést követően, feltéve az arra érdemeséget.

A vizsgaértékelés az az alkalom, amely tartalmazhatja a közös munka folyamán tapasztalt együttműködés minőségét, esetleges zavarait, ilyenkor tervezgetik a tanárok és diákjaik a jövő félévben megtanulandó repertoárt is, de a tanítvány is elmondhatja ilyenkor, hogy neki volt-e a félév során valamilyen szorongása, félelme a tanár valamely viselkedése kapcsán, milyen problémát jelentett a repertoár megtanulása stb. Nyilvánvalóan ekkor hangzanak el azok a vágyott zongoradarabok, amelyeket tanítványunk meg akar tanulni. Nagyon fontos, hogy az értékeléskor elmondott szakmai megállapítások és a kiválasztott repertoár egymással szoros kapcsolatban legyenek, más szóval, a jövő feladat teljesíthető és a képességfejlesztés szempontjából szükséges legyen.

És még egy pedagógiai mozzanat: egy vizsgát általában testület véleményez, de csak a zongoratanárnak van betekintése a hétről-hétre folyó munkába, így, még ha fenn is áll az elfogultság veszélye, relatíve ő tud a legtöbbet tanítványáról. Ezért a vizsgabizottság általános véleményének közlése mellett mindenképpen közlendő a saját tanári vélemény is, amely esetleg eltér néhány elemében a közös véleménytől, de a két ember közötti bizalmat jelentősen megerősíti.

11.2.3. Felvételi vizsga értékelése

Felvételi vizsga folyamán bármely szintű zenei oktatási intézményben készség és képességfelmérés, a tehetség fokának megállapítása történik. A kialakított szakmai bizottsági vélemény sorsdöntő a szó szoros értelmében. E szigorú tény nagy felelősséget ró a bizottság tagjaira, ugyanakkor valójában jóslásba bocsátkozunk, amikor felvesszük az új diákokat, hiszen egy olyan folyamatról kell döntenünk, amelynek megvalósítása még sok elemében kérdéses, olyan képességeket keresünk, amelyekre majd építeni lehet. Egyet nem tudunk jövendőlni: hogy milyen tempóban és milyen egyenletesen fog fejlődni tanítványunk tehetsége...

A felvételi vizsgán a tanárok igen koncentrált és feszült figyelmű állapota döntő jelentőségű. Nagy fenntartásokkal figyeljük a felvételizőket, mert ez a kiváló játék esetén fontossá válik. A háttérben ugyanis a felvételire felkészítő tanár tevékenykedik, aki – szakmai zsargonnal élve „beidomíthatja” tanítványába a felvételi műsort. Az ilyen becsapás a következő tannév elején visszaüt. Az új tanár ilyenkor bajban van, mert becsapták, s a felvételi vizsgán így nem derülhettek ki a problémák. Ebből a tapasztalatból következik, hogy a felvételizni szándékozókra lehetőség szerint még a vizsga előtt ismerjük meg, hogy a valós kvalitások mutassák meg a hátrányokat és az erényeket a felvételi vizsgán.

Szemponatok: a mögöttes háttérképességek értékelése, a zenei műveltség foka, a hangszeren megoldott zenei folyamatok színvonala, a technikai színvonal, a darabok konkrét megoldási minősége. Természetszerű, hogy itt már komoly téttel bíró összehasonlítás zajlik, tehát nagyon fontos a hallott tanítványok rangsorát megteremteni.

11.2.4. Értékelés a versenyen

A verseny helyzetben az értékelés objektív alapja maga a helyzet sajátossága: a szigorú összehasonlítás, az egy csoportban lévő diákok egyéni teljesítményei. Viszonylag könnyű a véleményalkotás, ha a repertoárban mindenkinek legalább egy ugyanazon kötelező zongoraműve van. Az összehasonlításban a zenei megoldás színvonalán kívül bizony minden testi, agogikai rétegnek és a szellemi mozzanatnak jelentősége van. A versenyt értékelve a zenei élmény meglétén és színvonalán kívül minden kicsi mozzanat értékelése is megtörténik, ez az alkalom klasszikusan az összehasonlítás dominanciáját mutatja.

Nagyon nagy segítség az objektív értékelésnél, ha nem ismerjük a fiatal zongorista tanárát, iskoláját, ahová jár, nem ismerjük szakmai előéletét, hiszen a verseny a jelen pillanata, és nem szabad az értékelést befolyásolnia a versenyzőről rendelkezésre álló háttér-információknak. Gyakran előáll az a veszély, hogy a zsűriben lévő nagy befolyású zongoraművészek, zongoratanárnak határozott (nem mindig helytálló) és a zsűri tagjai által meg nem másítható döntése van, így a befolyásos kolléga lesz a meghatározó. Olykor komoly lelkiismereti problémák merülnek fel egy-egy nehezen vállalható zsűri döntés kapcsán.

Bármennyire is a pillanat dominál, a zsűri döntésének nem szabad figyelmen kívül hagynia azt, hogy a versenyző egy fejlődési útvonalon van, valójában egy pillanatkép készült róla a versenyen, s ennek a képnek a további fejlődésre jótékonyan kell hatnia. Ez természetesen nem akadályozhat meg akár sarkosan negatív véleményt sem, ha valamely versenyzőt rossz úton találunk és vissza kívánjuk őt hozni a normális fejlődésmenet útjára.

11.2.5. A koncert értékelése

Bizonyára evidens minden olvasó számára az, hogy a zongora tanulás normális velejárója az időről-időre eljátszott hangversenyprogram, amely akár szakmai, akár laikus, akár kritikus, akár elfogult közönség előtt szokott történni, mindenképpen a zenészet természetes létformája. Nem magunknak tanulunk zeneműveket, hiszen a mű üzenetet hordoz, amit valakinek, valakiknek tovább kell adni. A hangverseny értékelésében ezért nem az előzőkben elmondott paraméterek döntőek, hanem elsőként az, hogy a mű mondandója elérte-e a közönséget, sikerült-e szuggesztív módon hatni a jelenlévőkre, sikerült-e élményt adni a zenére vágyóknak.

A fentiek alapján a kritika tárgya főként akörül mozog, hogy koncert közben sikerült-e kellő önirányítással, a szellemi, technikai és érzelmi elemeket spontán vallomásként interpretálni, sikerült-e egyfajta „másállapotba” kerülni, hogy hitelest és ne imitált eseményeket ábrázoljunk. További kritikai szempont a stílus, a darabra, szerzőre jellemző atmoszféra megteremtésének sikere vagy hiánya, valamint az, hogy hányadrészben valósultak meg a célkitűzések.

Ebben a helyzetben is döntő tanári szempont, hogy a koncertkritika fejlesztő szándékú legyen, tárja fel az erősségeket, de a kevésbé sikerült részek alapján a nehézségeket is. Legyen konkrét is, amennyiben a felké-

szülés eredményességét is taglalja. A koncert kiemelt fontosságú egy darab fejlődésében.

11.2.6. Záróvizsga-koncert értékelése

Egy-egy nagyobb, többéves tanulmányi szakaszt záróvizsga funkcióval egy olyan összefoglaló vizsga zár le az oktatásban, amely demonstrálja, hogy a többéves tanulmányokat milyen eredménnyel sikerül befejezni. Sok tekintetben igazolható annak a véleménynek a jogossága, amely a záróvizsgát már nem tartja szükségesnek osztályozni, inkább csak szakmailag értékelni. Van azonban olyan helyzet, ahol a záróvizsgának osztályzatot kell kapnia, mert az az alapja a hozott pontok egy részének egy felvételi vizsgán.

A tanítvány záróvizsgájának hallatán bizonyára minden tanár lélekben áttekinti, hogy honnan hová sikerült eljutni az évek során. Ugyanakkor ez az értékelés sem nélkülözheti a pedagógus szándékokat, és nem egy záróvizsgán, diplomahangversenyen kell a legsúlyosabban demonstrálni rossz osztályzattal, hanem a tanulmányok folyamatában. E két tendencia elmentmondásának feloldása mindenképp az emberséges, igazságos, az értéket védő szemléletű osztályzásban van. Ha a záróvizsgát további tanulmányok követik, vigyázni kell a következő tanárok reális tájékoztatására is éppen tanítványaink érdekében.

A záróvizsga koncert műfaját tekintve elsősorban hangverseny és csak másodlagosan vizsga. Tudni illik, a záróvizsga is akkor a legsikerültebb, ha koncertélmény adása a fő célkitűzés... Ezért ennek értékelése is hasonló a hangverseny szereplés értékelési szempontrendszeréhez, csupán egy hosszabb fejlődési szakasz záró momentumára.

11.3. Az értékelés és az osztályozás viszonya

Láthattuk, hogy az értékelés a különböző helyzetekben igen differenciált szakmai elemzést tartalmaz, valójában létfontosságú az önértékelés kialakításában, a fejlődés segítésében. Az osztályzás, ha úgy tetszik, egy tanítványok és tanárok által egyformán elismert viszonyrendszerben valósul meg, amely akár ötjegyű, akár tízjegyű vagy más rendszer, mindenképp viszonyulást fejez ki. Az osztályzat alapja az értékelés szakmai tartalma, de a számjegy egyben viszonyt is kifejez a tanítvány korábbi teljesítménye és az aktuális között, viszonyt fejez ki az elvárások teljesítéséhez ké-

pest, viszonyt fejez ki a többi tanítvánnyal szemben is. Iskolákban az osztályzathoz különféle kedvezmények vagy szankciók is társulhatnak, ezért olyan elemek is belekeverednek a rendszerbe, amelyek nem szakmai természetűek.

A számjegyekkel kifejezett értékelés számos veszélyt hordoz magában annak a pusztá ténynek okán, hogy sematikus, nem cizellált és egy jegyhez kötődő osztályzási tartományba olykor jelentősen különböző teljesítmények is beletartozhatnak. Tanítványaink életkori sajátosságainak megfelelően az osztályzat fetiszizált vagy teljesen közömbös fogadtatása egyaránt jelen van. Ezért igen praktikus, ha tanítványainkkal közöljük, hogy értékrendünkben milyen kritériumai vannak a jelesnek, jónak, közepesnek stb. A bizottsági osztályzat olykor szöges ellentétben is állhat a tanár és tanítványai között megállapodott osztályzási szisztémával, ezért fontos, hogy a tanítványok mindenkor tudják, hogy saját tanáruk a bizottságban hogyan vélekedett a megszülető osztályzatról, s a közös kritériumok ismeretében mi a véleménye az esetlegesen torz vagy igazságtalan bizottsági osztályzatról. Esetleg felül kell-e vizsgálni a megállapított kritériumrendszert.

Az osztályzat fekete-fehérre egyszerűsíti le az értékelést, és ez a címke legalább fél évre egyfajta hierarchiát hoz létre egy csoportban. Ezt a hierarchiát nem szabad bebetonozni, és tudatni kell, hogy minden félévi vizsga tabula rasa, tehát jelentősen megváltozhat egy osztályzat a következő vizsgán bármely irányba. Az osztályzat szerepének egészséges értelmezését akkor lehet legkönnyebben elérni, ha a tudatban a szakmai értékelés elsődlegessége jelenik meg, ami természetesen osztályzatot is maga után von.

A fentiek fényében az osztályzat csak kizárólag az értékeléssel együtt értelmezhető. van komoly motiváló hatása is, ha a tanár ismeri tanítványát, s tudja, hogy melyik helyzetben melyik osztályzási módszer motíválja jobban tanítványát. Ezért tanácsolható minden pályáját elkezdő tanárnak, hogy mindenek előtt értékelni tanuljon meg, s vigyázzon arra, hogy ezzel ne akadályozza, hanem segítse tanítványait és a kollégák tanítványait. Ebben az esetben bízni lehet abban, hogy a sikeres tapasztalatszerzés az osztályzásban is segít majd eligazodni.

11.4. Értékelés és önértékelés

Csak néhány szó erről: az értékelés, mint a teljesítmény külső kontrolljának megnyilvánulása, igen fontos tájékozódási tényező. Ez abból fakad, hogy az előadás közben megélt szubjektív élmények és a külső hallgató által hallott hangzások olykor igen távol is állhat egymástól. Ennek az önkontroll esetleges alacsony fejlettsége mellett főként az az oka, hogy az előadó minden eltérést, amely eredeti elképzelésétől különbözően sikerült, olykor igen nagy hibának értékel, miközben vastaps ünnepli produkcióját. Kell tehát a külső visszajelzés.

Van ugyanakkor egy olyan, jogosan megfogalmazható igény is, hogy a művésznek mindenképpen birtokában kell lennie az önértékelés képességének, hiszen maga is értékel saját előadása közben: egy-egy zenei gesztus megvalósulása alapján fogalmaz tovább a darab folyamán. Ezért a tanárnak minden esetben arra kell törekednie, hogy végül is megtanítsa tanítványát arra, hogy kívülről is képes legyen saját teljesítményét megítélni.

Hogyan alakulhat ki az önértékelés? Természetesen a tanárral közös értékelések nyomán egy igényszint, egy szempontrendszer jön létre, amelyet hosszú évek alatt a tanítvány is elfogad és saját magát is ezek alapján ítéli meg. Ennél nehezebb azonban annak a kettősségnek a kérdése, hogy miközben játszom a darabot, képes legyek úgy is figyelni magamat, ahogyan a közönség hall és lát. Sok szereplés, sok megélt értékelés és mindenek előtt alapos önismeret szükséges e képesség megszerzéséhez. A tanár egyszer majd úgy tud feleslegessé válni, ha tanítványának önértékelése magas szintre fejlődik. A kritika ezért fontos és még akkor is pozitív jelenség, ha nem dicsér, netán eltúloz valamit, hiszen a színpadra lépve egyben a kritikát is felvállaljuk. És ne feledjük, hogy a kritika mindig legalább két dologról szól: az értékelés tárgyáról, és arról a személyről, aki a kritikát mondja...

Záró gondolatok

Az előző fejezetekben leírtak alapján eldönthető, hogy maga a zenepedagógia, illetve a zenepedagógia elméleti és gyakorlati, szakmai és pszichológiai ismereteinek birtokában lévő zongoratanár fontos tényezője és elősegítője a jó előadói készségek létrehozásának, a sikerült koncertek előkészítésének. Ha eddig ennek bizonyításán fáradoztunk, talán teljesebbé válik a kép, ha nem abszolutizáljuk a tanár és a pedagógia szerepét az előadóvá válásban. Sosem szabad ugyanis elfelejteni, hogy tanítványunkat folyamatosan más hatások is érik az életben. Családi, baráti körből jövő példák, hatások, magánéleti fordulatok nagy segítséget vagy fékezőerőt jelenthetnek az egyéni fejlődésben. Azt is tudnunk kell, hogy a személyiségfejlődést gyorsítani semmilyen eszközzel sem tudjuk és nem is tanácsos erőltetni. Ki kell hát várunk az időt, de közben a kívánt irányú változásokat kell segítenünk.

Mindenki másként éli meg az úton az egyes állomásokat, ezért személyre szabott programokat kell készítenünk, stratégiai döntéseinkben egyéni megoldásokra kell törekedni. Még ekkor is fennáll annak a veszélye, hogy megreked valaki a fejlődésben, mert adottságai, esetleg tehetségének korlátai nem teszik lehetővé a teljes kibontakozást. Erre számtalan példát találunk az oktatási gyakorlatban, bár az sem hallgatható el, hogy váratlan „megtáltosodásokkal” is találkozunk néha.

Mindebből az következik, hogy a tanári lelemény is behatárolt, nem mindenható, s emiatt a fentiekben ismertetett egész koncepció hatástalan maradhat. Ajánlatos tehát reálisan értékelni a zenetanítás, a zongoratanítás szerepét. Arról már nem is beszélve, hogy a zseni, a csodagyermek, aki minden vonatkozásban komoly devianciákkal jelenhet meg, mindezekről teljesen eltérő minőségű, idejű és eredményű utat jár be, szárnyal vagy egyszer csak megáll és elvész egy ponton.

A fenti gondolatok gyűjteménye nem ezekről a példákról szólt, hiszen a zseniális tehetségek önvezérelt útja semmihez sem hasonlítható. Mellettük a zongorapedagógus egészen más szerepet játszik, mint a nagy többség esetében, sokszor csak orientál, asszisztál az események mellett. Erről azonban már egy másik könyv szólhatna, ha sikerülne egyszer megismerni a csoda titkát.

Bibliográfia

- Atkinson, Rita L. – Atkinson, Richard C. – Smith, Edward E. – Bem, Daryl J. (1984): *Pszichológia*. Osiris – Századvég, Budapest.
- Czövek Erna (1979): *Emberközpontú zenetanítás*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Földes Andor (1970): *Zongoristák kézikönyve*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Gát József (1978): *Zongoramethodika*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Grante, Carlo (2013): *Fundamentals of Piano Methodology*. Rugginante Editore, Milano.
- Kovács Sándor (1960): *Válogatott írások*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Máthé Klára (1985): *Felkészítés a zenei pályára*. Budapest, Parlando, 1985/11.
- Michel, Paul (1964): *Zenei képesség, zenei készség*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Neuhaus, G. G. (1985): *A zongorajáték művészete*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Papp Klára (1997): *Zenei interpretáció és lámpaláz*. Temporg, Pécs, 1997.
- Sisk, Dorothy A. (1987): *Creative Teaching of the Gifted*. New York, McGraw-Hill Inc.
- Thurmezeyné Heller Erika (2010): *A zenei tehetség felismerése és fejlesztése*. Géniusz könyvek. Magyar Tehetségsegítő Szervezetek Szövetsége.
- Tusa Erzsébet (é.n.): *Megtervezett véletlenek*. MTA sokszorosító. Magánkiadás.
- Varró Margit (1989): *Zongoraoktatás, zenei nevelés*. Zeneműkiadó, Budapest.

SZÉCHENYI 



MAGYARORSZÁG
KORMÁNYA

Európai Unió
Európai Szociális
Alap



BEFEKTETÉS A JÖVŐBE