

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
Budapest

A tested zene

A zene mozgásanalízise és szintézise

DLA értekezés

Szabó Orsolya

2008

Tartalom

Bevezetés	1
I. A zene	6
1. Emberi test, mint néma zene	10
2. Zene, mint néma élőlény	17
3. Emberi test, mint hangzó zene	26
II. Művészetek	40
1. Produktív művészetek	42
2. Reprodukív művészetek	51
III. Relatív mozgásrendszer	
1. Relatív szolmizáció	56
2. Relatív mozgásrendszer	60
3. Relatív mozgásrendszer jelei, szimbólumai	64
IV. A zene és a mozgás kapcsolatával foglalkozó módszerek	66
V. Zenei mozgásanalízis: So-system	
1. So-system embléma magyarázat	72
2. Notáció, mint a zene koreográfiája	75
3. So-system	82
4. So-system tréning (14 gyakorlat)	88
5. Pedagógia célja: szintézis a zenei előadó-művészetben	112
Függelék	115
Bibliográfia	117

Több mint három évtizedes zenepedagógiai tapasztalatok birtokában, ezres nagyságrendet éri el tanítványaim (budapesti és szegedi konzervatóriumok és főiskolák, valamint a kecskeméti Kodály Zoltán Zenepedagógia Intézet, a Nemzetközi Kreatív Zenepedagógiai Intézet Tatabányán, Nemzetközi Zongora Mesterkurzusok külföldön és itthon, Nemzetközi Kodály Szemináriumok stb.) száma. A zenéről való közös gondolkodások és megoldások keresése közben, docendo discimus, egyre sürgetőbben tört elő az, a tapasztalaton nyugvó felismerés, és ezzel együtt a változtatás igénye, miszerint valami nincsen rendjén a testtudat körül.

A hangszeres muzsikus tudati állapotát önmagáról ki kell terjesztenie egy adott tárgyra is, amely éppúgy közli gondolatait a játszandó zenéről, mintha csak énekelné azt. A sokszor görcsös, betegséget okozó félelem a hangszertől és a rossz módon való gyakorlás, a helytelenül alkalmazott technika, továbbá a félreértett kifejezési mód komoly problémát jelentenek. Ezen berögződött akadályok tudatos leküzdése, a reflexek átkódolása és a helyes idegi-és motorikus pálya újra bekódolása kell, hogy mozdulati anyanyelvvé váljék.

Elgondolásom kimunkálását két kiváló mester gondolatai pallérozták. Kodály zenepedagógiai elvei, illetve a mozdulatművészet nagy magyar egyéniségének Berczik Sárának Esztétikus Testképző Módszere. Berczik Sára (1906–1999) mozdulatművész, zene- és táncpedagógus, művészi torna mesteredző, a modern tánc- és mozdulatművészet magyarországi képviselője volt. Budapesten és Bécsben tanult táncot, Ellen Tells, Kratina, Wiesental voltak mesterei. Emellett elvégezte a budapesti Zeneakadémiát zongora szakon 1926-ban, ének szakon, Molnár Antalnál, 1931-ben. Módszere így egyesíti magában a zenei megformálás fontosságát, arányait és szabadságát egyaránt. Öt éves koromtól ezen a testképző rendszeren nevelődtem,

csodálatos, pontos, fegyelmezett munkán, önmegismeréssel, a zene folyamatára való koncentrálással, a különböző zenékre komponált koreográfiákon keresztül.

Növendékeként, illetve nyolcszoros Magyar Ifjúsági Bajnokként és az I. Világ bajnokságon a Magyar Csapat tagjaként olyan ismeretekhez, illetve felismerésekhez juthattam, melyek szerves alapját képezik a So-system rendszernek. A So- system e tanulmány címében szereplő „tested zene” gondolkozásmódnak pedagógiai módszere. Később ezt a budapesti Orvostudományi Egyetem Magyar Mozdulattűzész Pedagógusképző Posztgraduális tanfolyamain tanárként oktathattam.

Zenei képzettségem lépcsőről-lépésre megengedte nagy mesterpedagógusok, mint Czövek Erna, Tusa Erzsébet, Lendvai Ernő, Kadosa Pál, Kurtág György, Rados Ferenc, Máthé Klára gondolataiba való bekapcsolódást, illetve vezetésükkel az átformálódást. Útmutatásaikkal, elveikkel, hatalmas anyagismerettel és őszinte belső elhivatottsággal buzdítottak, hogy a lángot tovább kell adni. Ez a kényszer, a jobbítás igénye, a segítség vágya alakította azt a tanítási módot, amelyet tömör definícióval összegeznék: a tested zene, avagy a zene mozgásanalízise. Ez a rendszer két pilléren áll: szellemi, a zene mozgásának és mozdulatának elemzése - kottakép analízis, és fizikumi, a zenei mozgás, emberi mozdulat elemzése - testtudat analízis, tréning.

Kodály, akinek a nevét viselő zenepedagógiai intézetben tanítok, vallja teljes meggyőződéssel, hogy a zenei alapelemekkel való ismerkedést a hangszertanulás előtt kell kezdeni. A hallás és a ritmus képzését, az úgy nevezett belső hallást, az éneklésen keresztül, hangszeres lekötöttség nélkül képességből készséggé kell fejleszteni.

1965-ben, a „Kérdések keresztútjában” című közönségtalálkozón (Dartmouth College) így nyilatkozott: „... a többség inkább zongorázni akar... márpedig a zongora a legzeneietlenebb hangszer. Ezt csak a legnagyobb zongoristák képesek

megcáfolni. Az átlagos zongorista ékes bizonyítékát adja, hogy a hangszer zeneietlen.”¹

Ezen súlyos kijelentés adta azt a felismerést és bátorságot, miszerint zongoristaként és zongorapedagógusként ezen a téren nagy változtatásokra van szükség. A feladat tehát, megtanítani „az átlagos zongoristát” helyesen és szép, „ékes” hangon muzsikálni, hogy a testünk meghosszabbításaként, a zenei mondanivaló szolgálatába állított hangszer, a zongora is velünk együtt lélegezzék és közvetítse elménk, szívünk, lelkünk eggyé vált üzenetét. Bebizonyítani a belső hallás igazát, ahogy képes átsugározni egy halott anyagba, a zongorába, amit játékosan ütőhangszerként kezel ugyan, de általa mégis a hangok rezgésével törődik. A leütött billentyűk által létrehozott hangra, annak felhangjaira fűlel, és nem akad el figyelme a klaviatúra billentyűinek erdejében, ami valóban az átlagos zongorista csapdája.

„A zene legyen mindenkié”, de minőségi módon. A zongorázás is ilyen közkinccs lehet, a bachi értelemben vett „cantabile” módon, ahogyan azt J.S.Bach a Két- és Háromszólamú Invenciók előszavában írja. Tanítsuk meg hangszerünket muzsikálni, énekelni, hogy ne hozzunk ítéletet fejünkre, mert csak az a zongora zeneietlen, amin rossz zenész játszik.

A jól ismert Schumann-Kodály citátum, a „Ki a jó zenész”, négy ismérve (kiművelt értelem, hallás, szív, kéz) hozzásegít egy helyes, valós önismeret kialakulásához. Ezek a szempontok lényegileg tükrözik a zenélési folyamat sorrendiségét. Sokan azonban, akik a zenélés, mint művészi- esztétikai megnyilvánulás komplexitását figyelmen kívül hagyják, nem totalitásában, hanem részeiben akarnak megfelelni ezen elvárásoknak. A jó muzsikus átérzi, megérti a lényeget és tehetségének, sokirányú műveltségének és elhivatottságának tudatában lankadatlanul építi személyiségét.

¹ Szerző: Kodály Visszatekintés: III. kötet, Zeneműkiadó 1937

A személyiségismeret két fontos és nélkülözhetetlen pillére a szellemi és a fizikális princípium öntudata. Párhuzamos fejlődési pályát kell befutniuk, egyik sem maradhat el a másik mögött. A tanulási, megismerési folyamatok együtt és egységben vésődnek bele emlékezetünkbe, szellemiek és testiek egyszerre. Átitatódnak agyunk, idegrendszerünk, fizikumunk elemi részecskéin és bevésődnek tudatunkba. Aktivizálásukhoz, emlékképből előhívásukhoz szükséges a testtudat kialakítása. A test részeinek egységként kezelése, kimunkálása, koordinálása a zenei előadó művészet alapja. Az előadónak saját fizikuma, testének teljes ismerete és a felette gyakorolt uralma adja a képesítést arra, hogy autentikusan tanulmányozza, majd tolmácsolja géniuszok mesterműveit. Mint ahogy a Bibliában Szent Pál leírja a Korinthusiakhoz írt első levelében, a 12.-ik rész 14-től a 25.-ik részig:

Mert a test sem egy tag, hanem sok. Ha ezt mondaná a láb: mivelhogy nem kéz vagyok, nem vagyok a testből való; avagy nem a testből való- é azért? És ha a fül ezt mondaná: mivelhogy nem vagyok szem, nem vagyok a testből való; avagy nem a testből való- é azért? Ha az egész test szem, hol a hallás? ha az egész hallás, hol a szaglás? Most pedig az Isten elhelyezte a tagokat a testben egyenként mindeniket, amint akarta. Ha pedig az egész egy tag volna, hol volna a test? Így azonban sok tag van ugyan, de egy test. Nem mondhatja pedig a szem a kéznek: Nincs rád szükségem; vagy viszont a fej a lábaknak: Nem kelletek nékem. Sőt sokkal inkább, a melyek a test legerőtlenebb tagjainak látszanak, azok igen szükségesek: És a melyeket a test tisztességtelenebb tagjainak tartunk, azoknak nagyobb tisztességet tulajdonítunk; és a melyek éktelenek bennünk, azok nagyobb ékességben részesülnek; a melyek pedig ékesek bennünk, azoknak nincs erre szükségök. De az Isten szerkeszté egybe a testet, az alábbvalónak nagyobb tisztességet adván, Hogy ne legyen

hasonlóság a testben, hanem ugyanarról gondoskodjanak egymásért a tagok.

Valószínű tehát, hogy a „Ki a jó zenész” ismérvének negyedik tagjaként szereplő „kéz” nem csak a kezet jelenti, hanem összefoglalóan azon muzsikálásra alkalmas végtagok egységét, amely a kézen keresztül eljut az ujjakhoz is, sőt az ujjvégek, mint lelki nyomatok kimunkálására is utal. A teljes emberre, aki egyszerre lelki, testi és szellemi. Lényének triász elválaszthatatlanul szolgálja a muzsikusi létét. Mint előadó-, vagy reprodukáló művész bele kell bújni mások bőrébe, tudatába, testébe (például a zene kottaképéből következtetni szerzője kézalkatára), hogy teljesen azonosulni tudjon a mű alkatával, alkotói mondanivalójával. Alapos szakmai tudást, zene- anatómiai ismereteket kell szereznie és mind e mellett, képesnek kell tennie fizikumát a hangzó zene eljátszására. „ A zene rendeltetése: belső világunk jobb megismerése, felvirágoztatása és kiteljesedése.”² Ez a dolgozat ehhez az önmegismerési folyamathoz, a testtudat kialakulásához keresi a helyes utat és nyújt segítséget.

² Kodály Zoltán: Visszatekintés I. Mire való a zenei önképzőkör. 156.p. Zeneműkiadó, Budapest, 1974

I. A zene

A zene anatómiája, csontrendszere, izomzata, ütemegysége, tempója, ringása, karaktere, korabelisége, stílusa mind, mind szól, vall egyéniségéről, szerzője kilétéről, a korról, a társadalomról és az alkotó lelkiállapotáról egyaránt. Ki hinné, hogy ennyire sokféle meghatározó paraméter ellenére mégis, félreértések forrása lehet.

Az alkotó szigorú fegyelemben zárva, a kottakép rendszerében jegyzi le érzelme és értelme: zenei lényé diktálta indulatát, a pillanatban fogant véleményét mind a társadalomban elfoglalt helyéről, mind pedig arról a lelkiállapotról és pillanatnyi felkészültségéről, amellyel számot ad személyi fejlődéséről, szakmai tudása legjaváról és az ihlet forrásának leírásra sarkalló állapotáról.

Mi is az ihlet? A teremtésnek ama állapota, amely az eladdig szunnyadó szellemi, érzelmi- és tudásenergiákat aktivizálja, akcióba lendíti. Az, az összetett erő, amely alkotó hőfokon képes eggyé varázsolni élményanyagot, felgyülemlett véleményt a múltból fakadó, összegző tudásról és merészen kinyilatkoztatni egyéni véleményt, álláspontot valamely dologban. Alkotni, véleményt mondani önmagunkról, kitárulkozni a nyilvánosságnak, óriási bátorság, felelősség.

A zenész számára a hangzó és mások idejét igénybevevő, figyelmüket lekötő, eltérítő személyesség mi joga számíthat kellő figyelemre? A minőség jogán!

„Vigyázz, hogy világosat gondolsz-e, vagy sötétet; mert, amit gondoltál, megteremtetted!”, vallja Weöres Sándor ³ az ősi keleti bölcsesetre támaszkodva.

Vigyázz tehát, hogy mit komponálsz, mit ütsz le, mit játszol, mert amit teremtettél mások számára már hallható, befogadható, megítélhető, mint személyiséged, testi,

³ Weöres Sándor: A teljesség felé c. kötet, A Gondolatok Visszája és Színe. 89.p. Tericum Kiadó, Budapest, 1994

szellemi, lelki kondíciód. Mint előadó, a mű alkotójáról közölt véleményed mind-mind leolvasható, értéket formáló és meghatározó, olykor katarzist is előidéző.

A néma zene csak a kottaolvasó muzsikusz számára élő anyag. Hogy válik ez a közönség, a műélvező, az új generáció, a kiváltságosak beavató szertartásain résztvevő koncerthallgató publikum számára is fogyaszthatóvá, élővé? A közönség kiszolgáltatott azoknak, akik „felszentelt papjai” vagy „papnői” a szertartásnak. Minő felelősség hárul tehát az előadókra, a szertartás vezetőire, akik tudásuk legjavát, felkészültségük legmagasabb szintjén, szervezetükön átömlesztve kell, hogy tolmácsolják géniuszok századokon átívelő, fennmaradó és mégis friss alkotásait. Meggyőző erővel, kellő érzelmi hatással avatnak be a mű rejtelmeibe a helyes, a vélten autentikus előadás által. Nem mindegy tehát, milyen olvasata van a leírt gondolatnak. Hogy válik a leírt kotta, élő, és hallható zenévé, mások számára is hozzáférhető, fogyasztható anyaggá, lelki táplálékká?

Az előadók számára, legyen szó akár zeneiskolai növendékről, a zene már hangzó felelősség, beavató, meggyőző kisajátítása a mások figyelmének. Ellopott, elsajátított idő, amely beavatkozik a magánszférába és így, alattomos módon befolyásol időt, idegrendszert, érzelmet, tudati állapotot.

A kottakép mozdulata, absztrakt ábrái képesek minden információt közölni. A látvány tanulmányozása fontos instrukció, amely a szem közvetítésével az agyban elindítja a motorizáló, idegrendszeri funkciót. Aktivizál, mozgásra serkent, összehangolt idegi és izomzati feladatra bír élő szervezetet. Szervezi, bekódolja az emberi fizikumot. Információi alapos analizálás után válnak automatikus tudássá, ismételhető, könnyen előhívható ismeretté. Ez az úgy nevezett jó „prima vista” játékos eszköztára. Valójában, a leírt zenei „tabulatura” egy bekódolt mozdulatsor, amely mint a balett kottája, pontos eligazítást nyújt térről, időről, testrészeiről. Irányok, magasságok,

mélységek, távolságok. Hosszan, röviden tartott értékek, szünetek tagolják az anyagot. Az anyag, a zene, a hangzó, fizikai rezgések egymáshoz kapcsolt fonala. A leírt kottában ez csupán grafikai ábra, pontok, vonalak képi összessége.

A kodályi értelemben használt „belső hallással” egészül ki zenei világgá, amely már a grafikai pontok egymáshoz való viszonyát hangrezgések magasság különbségeként értékeli. A belső hallás a kottaképen rögzített pontok egymáshoz való viszonyát imaginációs síkon zenei hangok távolságává kódolja. Ez a folyamat még mindig az agy azon területét foglalkoztatja, amely nem lépi át a motorikus parancsok kiadásának küszöbét. Pontosabban fogalmazva, csak képzeletben viszonyít. Anticipál, előkészíti a majd hallható, a fül érzékszervével apperceptálható hangot.

A hang létrehozásához azonban cselekvésre van szükség. A zenei aktivitás létrehozásához, amely pontos, a zene és előadója anatómiáját egyszerre figyelembevevő, és szigorú törvények szerinti megszólaltatást kíván, azonban hosszú út vezet. Az a koordinációs folyamat, amely lezajlik egy-egy egyszerűnek ítélt zenei kifejezés mögött is, igen bonyolult tudati, idegi, izomzati kooperációs feladatot takar. A hangok távolságának, hosszának, az értékét végigélő tartott jelenléte, valamint, egymáshoz való viszonyuk a muzsikustól komoly testtudatot követel. A lineárisan haladó zenei vonal iránya, tagoltsága, motivikus, mondatszerű kezelése még egyszerű feladatnak bizonyul. Megoldása leginkább az emberi beszédhez hasonlít. Egy levegővételnyi „egységgel” elmondani képes hosszúak rendezik tagolttá a mondanivalót. Az a kapacitásnövelő feladat, amely a koncert-áriák előadóit, valamint a fúvós hangszerek játékosait komoly megterhelés elé állítja, már egy, a testét alaposan ismerő és szinte sportszerűen kezelő muzsikust kíván meg. A test, mint a megszólaltatni vágyott zenei hangzás aktív forrása nem maradhat le fejlettségében, kidolgozottságában a zeneszerzők géniuszától. Itt elsősorban a már, a bevezetőben

említett schumanni, kodályi értelemben használt „kiművelt kéz” kifejezést, mint a „test egész apparátusát” használnám. Sok muzsikos számára valóban, csak a kéz kimunkálása jelenti azt: virtuozitás. Milyen vétek helytelenül gyakorolni, beteggé nyomorítani azt a csodálatosan szolgáló rendszert, amely képes egyidejűséggel nemcsak lineáris, de polifonikus és poliritmikus feladatok megoldására is.

1. Emberi test, mint néma zene

Ahhoz, hogy egy zenemű felhangozzék, először meg kell komponálni a művet, ami a *komponista* szellemi tevékenysége. Majd, második lépésként, létrejön a *grafikai* ábrázolás, mely a zene anatómiája. Utolsó fázisként, a létrehozott zenemű előadhatóvá válik, mely már az *előadóművész* személyiségétől, képzettségétől, művészi alkatától függ, amikor a zeneszerző már teljesen kiszolgáltatott. A vizsgálódás tárgya elsőként tehát a komponista, mint emberi test, amely létrehozza, megteremti a zenét.

A zeneművészet, mint minden más művészet, harmonikusan illeszkedik a művészi tükrözési elméletbe. A kettős visszatükrözés elvét alkalmazza. A valóság először a zeneszerző érzelmeiben tükröződik, az ihlet alkotta folyamatban, és ezután, a már önmagukban is elvont érzelmeket tükrözi az alkotó másodszor, a zenei hangok formanyelvével. Ezekből a zenei hangrendszerben adva lévő zenei hangokból, mint elemekből, egymás utáni, szukcesszív (folyamatos, dallami) és egyidejű, szimultán (akkordok, hangfürtök) kombinációkat hoz létre. Ezek a kombinációk szolgálnak a művészi alkotás anyagául.

A zeneszerző élményanyaga, érdeklődése, korának társadalmi problémái is jelentkeznek a kompozíciókban. Ez az, a zeneművészet által megfogalmazott korkép, mely sűrítetten, érzelmi indulatok személyes hangján jeleníti meg véleményét a világról.

A XX. század elejének sokk-hatásokra épülő, idegrázkódtatást okozó tendenciái különleges módon jelentkeznek a zenei formanyelvben, effektusokban. Gondolok itt Alban Berg *Wozzeck*-jére, vagy Lulu című operájára. Mind témaválasztásban, mind zenei nyelvezetben anti-romantikus magatartást tükröznek. Bécs ekkor már a freudi pszichoanalízis időszakát éli. Ez a két világháború közti fojtott, nyomasztó légkör,

rányomja a bélyegét az alkotók tudat alatti, és tudati állapotára. Ez könnyen tetten érhető a zene komponálásánál a karakterek megteremtésében, és a lelki motivációk boncolgatásában is jelen van. Berg mindkét operájának szöveggönyvével, a főhősök jellemével, a történet erkölcsi üzenetével, hű képet fest a korszak eladdig elfedett fonáságairól. Érzelmileg azonosul az elnyomott, kilátástalan sorsú, kiszolgáltatott kisemberekkel, különleges bátorsággal ábrázolja önmegsemmisítő élettörténetüket. Az ábrázoló zenei nyelv is megújul. A kottákban nem a romantikus korszak végéig megjelenő előjegyzések sora kezdi a lejegyzést, beazonosítva a tonalitást, hanem egy új, „csak egymásra vonatkoztatott 12 hang” elvén, a kitágított tonalitás révén, a zene a dodekafóniában nyújt demokratikus megoldást: a zenében latens módon megjeleníteni a társadalmi egyenjogúságra való törekvést.

Az alkotó zeneszerző az agy teremtető-folyamatát a kottakép grafikai ábrázolásában jeleníti meg. Ezen speciális ábrázolás olvasása során tanúi lehetünk sok olyan újdonságnak, amely a már említett hangrendszeri „demokratizálással” együtt, az ének szólamok funkcióját és lejegyzését is forradalmasítja. A hangjegyek szárait áthúзва megjelenik egy kereszt, mely jelzés majd hangzó formájában létrehoz egy specifikus, énekhangra íródott, de nem a lejegyzett abszolút hang magasságában megszólaló előadásmódot. Ez a *Spechgesang*. Először Schönbergnél a „*Pierrot lunaire*” című melodramában (Op. 21) tűnik fel. Ennek előadási módja a „ritmikus deklamáció”, amelyben tilos a lekottázott hangmagasságot énekelni, de szigorúan betartandó a ritmus. Ezen expresszionista gondolkozásmód Schoenberg⁴ egyik későbbi, Amerikában komponált „*Survivor from Warsaw*” című művében, már nyomtatékkal hangsúlyozza, „sohasem énekelni”, hiszen az éneklés közben motívumok születnek, melyeket tovább kell fejleszteni, és ezzel itt nem él. Ebben a

⁴ A zeneszerző 1933 előtt nevét Schönbergnek írta. A későbbi írásmódot 1947. június 25-i levelében megindokolja, amikor Amerikába ment, azóta már Schoenberg-ként írjuk.

műben az énekesnek egészen más szerepet szán. A II. Világháború egyik varsói túlélőjének borzalmas emlékeit idéz fel, a náciizmus gáztetteit, felindultságában éneklésre képtelenül, még most és mindörökké megrettenve, elborzadva „gesztus-beszél”. Az öt vonal helyett csak egy vonalon mozog, indulati kilengéseit csak az irányokban jelzett, fel és lelépések, ugrások jelzik. Drámai lenyomata az embertelenségnek, ahol szép, énekelhető érzelemről már nem beszélhetünk.

Berg, mint Schoenberg tanítvány, mesterének szellemi nyomdokain járva, a Wozzeck-ben több alkalommal lélektani állapotfestésre használja a sprechgesang módot. A III. felvonás első jelenetében Marie így olvassa a Bibliát, majd személyes érintettség, a bűn önmagára vonatkozó felismerésének pillanatában hirtelen énekelni kezd. A drámai folyamatok ábrázolásában ennek a technikának még árnyaltabb kezelését figyelhetjük meg a Luluban. A szereplők hat féle módon⁵ használják az emberi hangot, mindig a szituációk színpadi megfestésének megfelelően, a beszédől eljutva egészen a koloratúrszoprán, bel canto előadásmódig.

Ezen példákat azért említettük, mert a zeneművekkel való analízis során a majdani előadónak, nem csak a leírt kottaképet, hanem korképet, annak értelmi-érzelmi vetületét az adott zeneműben, annak megértését, átélését, a téma fontosságát is közölniük kell a hallgatóval. A zeneszerző, mint „alkotó test” rezonál azokra a szellemi, érzelmi, és olykor a testtudatot is felkavaró, ihletett pillanatokra, amelyek létrehozzák a zeneműveket. Schönberg erről így nyilatkozik Reiner Frigyesnek írt, Los Angelesből küldött, angol nyelvű levelében: „... *inspiráció nélkül* 10 ütemet sem

⁵ Berg Lulu partitúrájának VIII. oldalán található az említett hat féle előadási mód, Universal Edition A.G., Wien, 1964

tudok összehozni... ”⁶ Brahms a jó témát, Isten ajándékának tekintette. Ugyanerről Goethe, az alkotó génusz, így vall: „Érdemeld ki, hogy birtokolhasd!”⁷

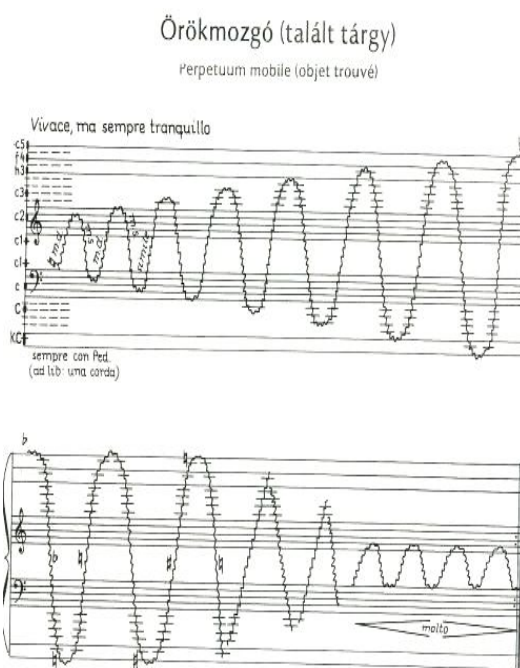
Az ihlet megtermékenyítő ereje, ha készen vagy, rád talál. Erről, a XX. századi világhírré méltán szert tett magyar zeneszerzők közül Kurtág György így vall:”... a „Játékok” idején ragadta fel a képzőművészetből ismert *objet trouvé*, a talált tárgy ötletét.”⁸... Az „Örökmozgó” címet viseli az a kompozíció, amely a zongora teljes felületén mindkét billentyűsoron végigpásztazza glisszandó formájában a billentyűket. A fehér billentyű diatonikus skálát kiadó sorát felváltja a fekete billentyűk pentatóniájával. Ez a mozgásélmény és tudati művelet ütközteti a két elemi hangrendszer. Ez a belső feszültség kell, hogy átjöjjön a majdani előadásban. Az alcím, Talált tárgynak jelöli a darabot, és itt érhetjük tetten a komponálás alapcélját, hogyan keveredik a megkomponált a találttal. Mi az új? Az egész múlt és a mostani pillanat. A glisszandó, a hullámforma és a végtelen ismétlés, szinte az alkotás ösztönös mozdulatát formálja, hiszen a mű több alkalommal repetálja a távolságokat és irányokat fel-és le, magas-és mélyhangok, a mozdulat két pontjának amplitúdóját és dinamikáját is állandóan változtatva. Tehát, úton vagyunk annak a felismerésén, hogy az ihlet egy pillanat alatt kirobbant gondolat, és annak megformálása az anyag folyamatában való megtanult és ugyan akkor ösztönös kezelése nem más, mint a zenemű maga. A „talált tárgy” alcím valószínűleg Alban Berg Lulu című operájában „A Zongorista” figurájára utalhat, akinek minden alkalommal való színrelépését, a zongora fekete és fehér billentyűin felhangzó glisszandók jelzik.

⁶ Fábíán Imre, A Huszadik Század Zenéje. 313.p., Gondolat Kiadó, Budapest, 1966

⁷ Leonard Stein, Style and Idea, selected writings of Arnold Schoenberg 67.p. Faber & Faber, London, 1975 Fordítás: Sebestyén Theodóra

⁸ Moldován Domonkos, Tisztelet Kurtág Györgynek. Kurtág-töredékek, írta Halász Péter. 90.p., Rózsavölgyi és Társa Kiadó, 2006

Kurtág: Játékok, Örökmozgó részlet



A Játékok sorozatban számtalan, különleges, „zanzásított”, tömör kompozíció is jelentkezik, egy-egy alapötlet kidolgozására. A „hangszobrász” Kurtág György, különleges tanítási módjának „gesztus-notációja” a szenvedélyes belső tűzzel, „négy százezer fokra felizzó” zenét alkotva, a hangjegyek mögötti lényegét kutatja. A lejegyzés tömören sűríti magába a monumentális zenekari- és szólistahangzást egyaránt. Azt az érzelmi töltést, amelyet a zongorista kell, hogy képviseljen, amikor első megszólalásakor az akkordok zengő gazdagságát, mint a zenekarban felcsendülő dallam kíséretét kell dúsan festenie. Szinte az egész klaviatúra összes hangja szerepel, és mint a szláv szív túlradó emóciója, harangoz. Ezt az érzelmi töltést másként nem lehetett lejegyezni, csak ezzel a paradigmaváltó notációval. Kurtág „Játékok” című zongorára írott sorozata azért nagyon fontos analitikus anyaga a Tested Zene óráinak, mert Bartók Mikrokozmosza után ezt az új elemet, a zene előadásához szükséges érzelmi fűtöttséget, amely szinte ellenáll a kottaírás konvencióinak, teszi láthatóvá ilyen és effajta gesztusrendszer lejegyzésével, sikerrel. Nézzünk egy példát a nagyszabású romantikus töltés és struktúra megéreztetésére.

Csajkovszkij, B-moll zongoraverseny, Op.23

Konzert.
Peter Tschaikowsky, Op. 23

Andante non troppo e molto maestoso, (M.M. ♩. 92)

Solistimme.

Orchester-Bearbeitung.

Kurtág: Hommage à Csajkovszkij

Hommage à Csajkovszkij
Hommage à Tschaikowski Hommage à Tchaikovsky

Lendülettel *

Hommage à Csajkovszkij
Hommage à Tschaikowski Hommage à Tchaikovsky

Lendülettel *

A harmadik ábrán a rajzolt vonalak, az irányok, a hangzások, az akkordok belső hallással elképzelt vonala. A klaviatúra teljes hosszában pásztázó karok grandiózus mozdulatával könnyedén tanítja megérteni a romantikus, nagyszabású építkezést és a mély érzelmi jelenlétet egy ilyen szenvedélyes freskó megfestéséhez, megmintázásához. A kotta-kép maga is zeng!

A zeneszerző egyben az egyik legnagyobb formaművész is. Az anyag megteremtését folyamatában bontja ki, így az időbeliséget és térbeliséget egyszerre kezeli. Mivelhogy a zeneművek effektív hossza és a megkomponálásukra fordított virtuális idő nem egyezik, egy komoly probléma vetődhet fel. A munkamódszer kérdésének különbözősége. Erről Schönberg Alban Berg-hez írt leveléből értesülünk: „... épp az a művészet, hogy e víziót maradandóan életben tartsuk, sőt erősítsük, gazdagítsuk, bővítsük a részletek kidolgozásánál!” Később ennek magyarázatát az öntudatlan emlékezet működésében látja, amely eredményezi, hogy „... a mű végül is organikusan összefüggő egész.”⁹

A komponista a hangkombinációkat nem csak folyamatosan összefüggő anyagként használja, hanem részekre tagolja. Ez a tagoló művelet az anyag megformálása. A folyamatosság és tagoltság olyan minőségek, amelyek egymást feltételezik. A kettő együttesen érvényesül a rész fogalmában, amelynek függvénye az egész. A zenemű tagoltságáról bővebben szólunk a későbbiekben.

⁹ Erwin Stein, Arnold Schoenberg levelei. 211.p., Zeneműkiadó Budapest, 1974.

2. A zene, mint néma élőlény

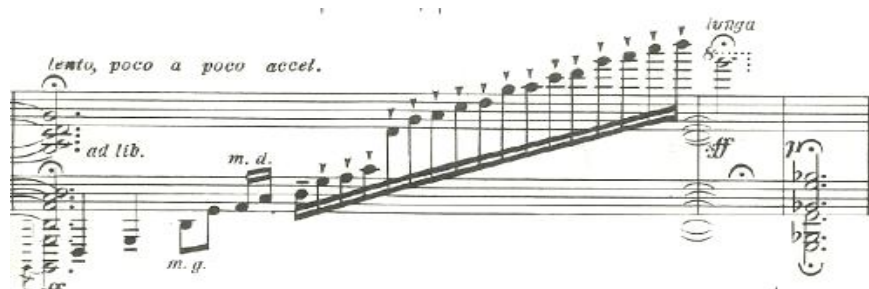
A zene, ugyan úgy, mint az emberi nyelv, leírt formájában néma élőlény. Az a kottaírás, amely rögzíti létét, grafikai kódok nyomata. Anatómiájának, formanyelvének szigorúan meghatározott jelrendszere van. Ritmusa, harmóniája, dinamikája együttesen vall alkotója valóságtükröző véleményéről. Rendkívül pontosan jellemzi a mozgások lényegét, mint rajta kívül talán egyetlen más szemiotikai rendszer sem. A zene anatómiája tehát, a legtágabb értelembbe vett: ritmus, vagyis az egymást követő hangok időtartam, a dallam, mint magasság és az együtthangzás, vagyis, csak magasságok kombinációi. Ezt a csontvázat „öltöztetik”, a hangok dinamikai és hangszínbeli kombinációi, amelyek nem külön kategóriák, hanem velejárói a ritmus, dallam és együtthangzásnak. Ezek komplex módon alkotják a zenemű anyagát.

A zeneművészet formatanának, zenei nyelvezetének, mint anatómiai vázának analizálásakor elméletileg betekintünk az alkotói folyamatba. Észrevesszük a zenemű testének tagoltságát, építkezésének fontos motivikus egységeit. Ezek a motívum, mondat és periódus. Ezen formai tagoltságnak is vannak ritmikai, dallami és együtthangzási tényezői. A tagolás legfőbb ritmikai tényezője a metszet (cezúra). Metszetet jelent a mozgás megállása, egy-egy hangzó mozzanat agogikai, emfatikus megnyújtása, vagy a metrikus lüktetés felfüggesztése: fermata. A tagolás szünetei szolgálhatnak a mondanivaló szétválasztására, illetve magnetikus összekötésére irányulók.

A tagolás dallami tényezői egymagukban olyankor igazítanak el, amikor a ritmikus tényezők nem jöhetnek számításba. Gondolok itt elsősorban a „kadenciális” zenei anyagra, a szabad improvizatív dallami kibővülésekre, például Mozarttól,

Chopinen át Lisztig, ahol a metrikailag kötetlen futamokban az egy tőről fakadt dallami kombinációk mutathatók ki. Ilyenek például a figurák, skála menetek, gazdag, beszédes ornamensek. Vegyünk a XX. század elejéről egy képfestő, kodályi példát, a tenger hullámainak illusztrálására szolgáló, befejező futamot.

Kodály: Székely keserves c. zongoradarab befejező részlete



A zene, mint néma élőlény látványa, fontos eligazítást nyújt ahhoz a relatív mozgásrendszerhez, amely előkészíti a hangzó zene előadását. A kottakép horizontális és vertikális közlései, vagyis dallami és összehangzási olvasata a test mozdulataiban pontos irányokat kódol. Ez jelenti a zenemű koreográfiáját. Ez az a bázis, amely elemekre bontható, és mozgástechnikai gyakorlatok alapjául szolgál, a szolfézsgyakorlatok énekhangra kitalált füzeteinek példájára.

Bartók Béla Mikrokozmoszának I-VI kötete kitűnő példa egy még mindig „újfajta”- ma már ez is félévszázados- zongora pedagógiai metódusra. Az 1- 153 darab fokról-fokra, minden darabban csak egy-egy új elemet hozzátéve építi fel saját kompozíciós felhőkarcolóját. Meglepő és különleges, hogy a zongorázót már azonnal, mind a tíz ujjá aktivizálására készíti. A két kéz öt-öt ujjának párhuzamos mozdulata, kis tabulatúrákba zárva, minden egyes darab fölött közli a kezdő, a csúcspont és a befejező hang között szereplő összes hangot. A feladatnak, a bejárandó irányoknak ez

a közlése, bölcs és egyszerű. Az ember testének két oldala rögtön és azonnal könnyedén másolja egymást. Tehát a párhuzamosságot, mint gondolati irányzékot, az ujjak bemozgatási problémái fölé helyezi. A dallamvonal észrevétele és betanítása a szem számára sokkal fontosabb, mint az ujjak számára. Irányokat tanít, amelyeket az agy, mint tendenciát ismer fel és raktároz el. Nem egyenként tanítja az ujjakat, hanem a liszti értelemben vett „markolatot” tanítja. Az öt-öt ujjat az I. kötetben csak, mint „egységes kezet” kezeli, tehát, ha csupán a kéz középcsontból gömbölyűen kiterpesztett öt ujjal érezzük a csontok teremtetten kupolát, kezünk statikáját, és egyben akusztikáját. Az ujjai mozgását „hallgató” kéz engedelmes a szemnek, követi az irányokat, így egészséges kifejezést kap a dallam. Ez az egységes kéztudat párhuzamos mozgásoknál, ellenmozgásoknál, imitációknál, tükörmozgásoknál és fekvésváltásokban szerepel. Így már könnyedén figyelhetünk a lényegre, a formálásra, és a lélegzés ösztönösen elsajátított azonosulására az elbeszélt dallammal. Ilyenkor, mintha a kezünk, karunk lenne a légzőszervünk, magunkat dirigáljuk a játék közben. A tagoltság és összetartozás érzete csodálatos belső rendet eredményez. Habár miniatűr darabokat játszunk, fenséges utazásban van részünk. Észleljük a be-és kilégzés törvényét, a szünetek összetartó és szétválasztó erejét. Észreveszünk irányokat és arányokat a műben, és ez által bennünk is kristálytisza rend uralkodik. Egyszerűségében van nagyszerűsége. Építkezik, formálni tanít, észreveteti a természetességet, a Mikrokozmoszban a Makrokozmoszt. Látjuk már, hogy a monumentalitás, nem nagyság, hanem arány kérdése.

Bartók Mikrokozmosz I. kötetéből néhány szemléltetés

Six Unison Melodies
Six mélodies à l'unisson Hat unisono dallam

BÉLA BARTÓK

Six Unison Melodies
Six mélodies à l'unisson Hat unisono dallam

BÉLA BARTÓK

Az arsis-thesis érzetnek, szép, egyszerű, természetes példái

Parallel Motion
Mouvement parallèle Párhuzamos mozgás

Reflection
Reflexion Tükörkép

Parallel Motion
Mouvement parallèle Párhuzamos mozgás

Reflection
Reflexion Tükörkép

A kottagrafikák látványa magukért beszél, habár „néma” még, de okosan tanít.

Mouvement contraire Ellenmozgás

Contrary Motion
Mouvement contraire Ellenmozgás

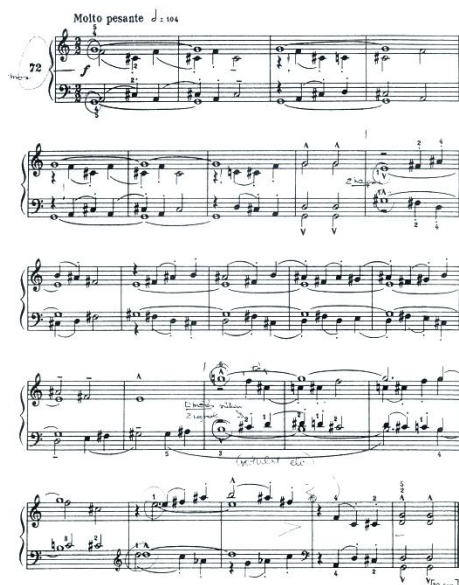
Imitation et contrepoint Imitáció és ellenpont

Imitation and Counterpoint
Imitation et contrepoint Imitáció és ellenpont

A köteteken végighaladva, ha csak képileg olvassuk a zongoradarabokat, észrevesszük a grafikai és formai imitációs technikát. Az uniszónók természetesen mindig párhuzamosak, de a párhuzamos dallamok nem mindig uniszónók. A

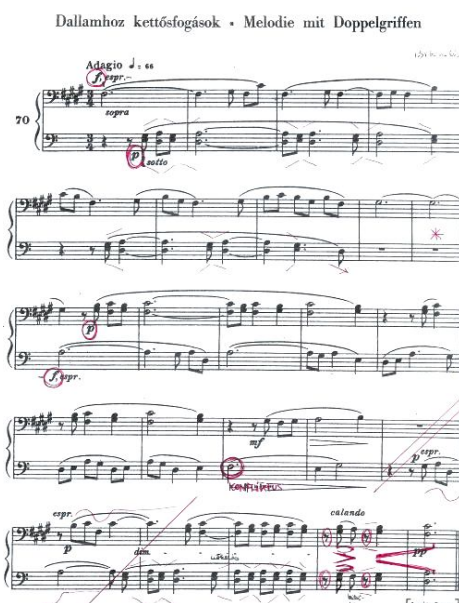
késleltetve beléptetett dallamok, mind kánonok, majd más hangközről indított imitációk. Itt szembesülhetünk a relatív mozdulatok fontosságával. A tükörszimmetria Bartók formálási és motívumfejlesztési technikájában igen gyakori és a bartóki zongora „oeuvre”-ben többféle módon is jelentkezik. Előfordulhat a tükröződés egy formai egységen belül, vagy két nagyobb, formai egység között. Egy szólamon belül, vagy két szólam között. A tükörkép lehet az eredetivel azonos magasságú és hangkészletű, kiindulhat közös centrumhangból felfelé vagy lefelé, vagy, hogy szekvenciaformájában követi tükörképe. Az ellentétes irányú motívumok a centrum felé irányulnak vagy természetesen, tőle távolodnak. A „Sárkánytánc” esetében négyszólamú faktúránk van, amelynek első mondatában a két szélső szólam orgonapontként működik. Tehát, a tükrözés a centrum felé irányul itt is. A következő mondatrészben a hüvelykujjakkból, vagyis a centrumpontból ugyanez a mozdulat tükröződik orgonapontként kezelve a hüvelyujjak által tartott hangokat. A hangtávolságok mozdulati irányt vesznek, kötések szaggatják és formázzák, erőteljes karaktert biztosítva a „pesante” előírású darabnak. A tréningeken ez a darab nagy népszerűségnek örvend, mert a szimmetriát minden oldalról körüljárja, ugyanakkor polifonikus technikai feladatok elé állít. A karakterek és a ritmus különleges kötései és szaggatottságai erőteljes dinamikai élményt adnak. Az irányok kristálytiszta eligazítanak, a darab eljátszása és élményszerű előadása ilyen olvasatban rendkívül könnyű. A szimmetria nemcsak a hangtávolságokban jelentkezik, hanem a mozdulati és artikulációs tükrözésben is.

Bartók: Sárkánytánc



Bartók Mikrokozmosz sorozatában a grafikai ábrázolás mindig egy-egy darabon belül csak egyetlen új problémát vet fel. Egy új előjegyzés megjelenése, egy új ritmusformula bemutatása, szünetek közlése, legato, vagy staccato, vagy mindkettő együtt, stb. Ezek észrevétele és kigyakoroltatása a megszólaltatásuk előtti fázisban zajlik. Például, az első fekete billentyű és kereszt megjelenése = cisz /az első kereszt, tehát nem a fisz!/, és az első b = ász! A kottakép szokatlan újdonságokat, csapdákat tartalmaz a szem számára, szakít a konvenciókkal, de könnyen fejleszti a belső hallást. A grafikai látvány belerögzíti a testbe a helyes irányzékot, föl, le, fekete billentyűkön, fehér billentyűkön, irányban előre-hátra. Egy kottapéldával bemutatnám a „Dallamhoz kettősfogások” című darabot, amelyben a fehér-fekete billentyűkön két külön hangrendszerben mozgunk. A dallam először öt kereszt előjegyzéssel többnyire fekete billentyűn, emelkedett kifejezéssel és forte, kísérete pedig hullámzó csuklómozgással a terc és kvint távolságok változtatásával a fehér billentyűkön körülölelve a felettük mozgó dallamot, zsongó piano kíséretet szolgáltatva festi meg a háttér képi síkját. Ezután a darab 8. és 9. ütemében megtörténik a „szerep-tükrözés”. A coda-ban mind a

dallam magok, imitációban, mind pedig a kíséret zsongás elemei búcsúznak. A darab elcsendesülő kiúztatással ér véget, a Geyer Stefi motívum fűrtakkordján: d-fisz-a-cisz



Mozgásfunkcióban a kart, mint az ujjakkal egységes elemet mozgatja, felszabadítja. Az alkar helyes pozícióba küldi a kezeket, így a kartudat mindig az ujjakkal és azok mögött van. A játékos, ezen a biztos bázison már törődhet a hangzással, a szólamok egymáshoz való hangszínviszonyával, mindazzal a majd hangosan megszólaló zenei anyaggal, formálással, szépséggel, billentéskultúrával, amiért a darabok íródtak. A testben a mozgások, amelyek a kottaképen irányokban jelentkeznek, az agy által, a szem közvetítésével, a belső hallás és az izomreflexek által már előkészítettek.

Az ilyen módon mozgásilag észrevett és kigyakorolt mozgásreflex-pályák alkalmassá teszik a muzsikust, kezdőtől az előadóművészig, a legproblematicusabb gátak leküzdésére, megelőzve azokat mozgásanalízissel. Könnyedén, felszabadultan, irányultan tud közlekedni zeneszerzők útvonalán. Saját testének ismerete és helyes alkalmazása már nem lesz korlátja az előadásnak. A teste teljesen azonosult már mind szellemi, mind kineziológiai szempontból az analizált művel. A teste már a zene teste!

A kottakép hatékony olvasásához kétféle módszer ajánlatos. A zenei mondatok madártávlatból való vizsgálata, illetve az elemi részecskék, mint motívumok, ritmusképletek, kötések, trillák stb. pontos vizsgálata.

A madártávlat felszabadító biztonságot ad a formáláshoz, hiszen még nem veszünk el az aprólékos információkban. Lényeglátáshoz vezet és megtanít együtt lélegezni a frázisokkal. A szemlélő azonnal észreveszi a mű tagoltságát, a szerkezetet. Gondolok itt az azonnal felismerhető frázisokra, zárlati részekre, imitációkra, fuga-szerkesztésre, polifóniára, szonátaformára, háromtagúságra vagy éppen az etűdökben felvetett, vagy egy zenei, vagy egy technikai probléma ismétlésére.

A másik módszer a mikroszkopikus vizsgálat, amikor, soha nem feledve a nagy egységet, közelítünk a kisebb felé. Észrevesszük a harmóniák vertikális összecsengését a dallam horizontális folyamatában, a metrikus és ritmikus csontrendszert. A kottaképben bár még néma grafikát olvasunk, jelentkeznek a dinamikai jelzések is, amely irányultságában hozzásegít emlékeznünk a darab belső, érzelmi építkezésére.

3. Az emberi test, mint hangzó zene

Kodály Zoltán rendkívül bölcsen rátalált arra a hangszerre, amelyhez gazdagság, mint a társadalmi elit kiváltsága –a drága hangszerek vásárlása - nem szükséges, amely a testet, lelket és szellemet egyaránt, és egyszerre nemesíti. Nevelési módszere arra a területre koncentrált, amely a hangszert nem kívülről feltételezi, hanem az éneklés által, belülről fejleszt, tehát a zenei nevelés eszköze és célja is egyben: a zenélő emberi test maga.

Az emberi hang csodálatos adottság, amelynek használata a beszéd által oly egyszerűen és pontosan leképezi mindazt a lelki (érzelmi), szellemi (gondolati), folyamatot, amely viselkedési megjelenésében adekvát a zene gesztusaival, lélegzetvételével, tempójával. A két kifejezési forma egy gyökerű, hiszen mindkét terület rezonancia-teste maga az adott emberi fizikum. A beszéd és a zene rögzített

változataival, a notációkkal (betű, hangjegy), az agy kombinációs képességével és idegpályák komplikált aktivitása által, új konfigurációk létrejöttével, felidézi a róluk korábban érzett és tanult ismereteket. Gondolat, néma olvasás, beszélt nyelv, éneklés gyönyörű folyamat, amely a csírájától logikus láncolattá építi a cselekvést. A gondolat, amely a szellem mozdulata, képes absztrakciókból leképezni, és betűk kapcsolatával rögzíteni mondanivalóját.

A notáció által rögzített és így megismételhetővé tett gondolat, már látható, átgondolható, újraértelmezhető és kifejezhető anyaggá vált. Elérhető, megérthető és felidézhető. Közkincs már, amely éli a saját, de mások által is átélhető életét.

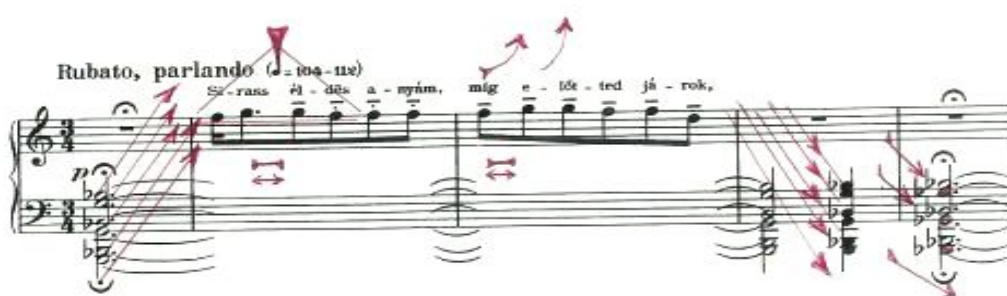
A kimondott betű már hanggá alakult ábra, valamint, többek együtthangzásával szavakká formált mozdulat. Bővített változata a mondat, amely kimondva már nemcsak a gondolatot, de emóciót is közöl egyszerre, hiszen az adott test rezonanciája, kondíciója, érzelmi telítettsége, indulata, hangmagassága, hangszíne, véleménye is tetten érhető e folyamatban, amely a test aktivitása révén kel életre.

Az éneklés, ugyanígy. Az egyes hangok, majd azoknak kapcsolatai, rendbe fűzése, megszólaltatása azonos fonológiai törvény szerint működik. Ha az ének a szavak társaságában jelentkezik, vagyis egyszerre van jelen, pl.: népdalok, műdalok, stb.- a prozódia fontossága kerül előtérbe. A hanglejtések, súlyok szimultán megjelenésének igénye, sőt követelménye, nélkülözhetetlen.

A zongora zeneiségét hangsúlyozó feladat, éppen Kodály Zoltán tollából való. A „Székely keserves” c. zongoradarabja Op.11, Nr 2, a hangszeren való éneklés bizonyításának szép példája. A vegyes-karra írott azonos című mű szövege végig megkomponálásra kerül. Látenszen már a dallam gesztusában és a mögöttes harmóniákban, a feldolgozás hangszerelésében pontos képet kapunk a szavak nélkül is felidézhető történésről. A három részes kompozíció híven tükrözi a parlando, rubato

típusú, népzenei fogantatású „keserves”. Prozódiailag kristálytisza rend van a súlyviszonyokban. A zongoristának ezt a plasztikus beszédszerűséget, énekelhetőséget kell elhítenie. Az akkordok mélységéből felkönnyörgő „Ajj...” – ami az énekelt verzióban jelen van, itt hiányzik, de valójában pontosan érezzük a nagy oktáv távolságokban az érzelmi teret, majd ugyanilyen feszültséget teremt, először az akkord és a dallam között, majd a két, szomszédos dallamhang (nagysekund hangközbe zárt lamentáció) között. A „Sirass Édesanyám, míg előtted járok...” drámai, bensőleg, lelkileg tág tér magnetikus ereje húzza össze a lejegyzett ritmust, amely leginkább szabadon közlekedne, abban az érzelmi ruhában, amelyet előadójának temperamentuma a szövegből kihúz. A szöveg értelmi ritmusa teremti meg saját térfogatát. Fordítottját éljük meg a schoenbergi „sprechgesang” követelményeinek, hiszen itt a hangmagasság pontosan követi a dallam mozdulatát, ritmusában azonban, a magyar népi lélekben fogant mély gyökerű „elbeszélve – szabadon” (parlando– rubato) kifejezési szabadsággal él.

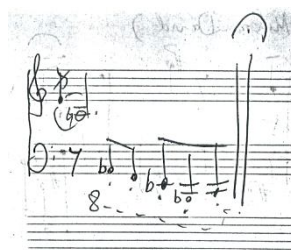
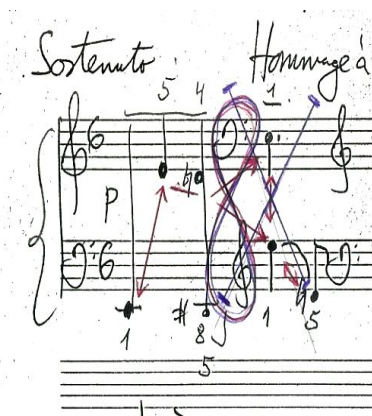
SZÉKELY KESERVES



Kodály Psalmus Hungaricusának Dávid zsoltárszövege szintén csak látensen él Kurtág „Hommage à Kodály” zongoradarabjában. A szöveg belső feszültsége abban tükröződik, hogy mint a „Székely keserves”-ben, a két azonos hangmagasságú énekelt hang itt már effektíve lekottázott két oktáv távolságra kerül egymástól, jelezvén ezzel

a történelem távlatát: „Mikoron”. Majd három oktávra a basszustól, keresztállásban szólal meg „Dávid” neve. Tehát a Kodály zongoradarabja által elindított prozódiai feszültség bemutatása, megjelenítése a zongora letétben, vagyis a „zene a két hang között van”, Kurtágnál szervesen folytatódik, ezzel tisztelegvén Kodály emlékének.

Kurtág: Hommage à Kodály¹⁰



Mozart azt vallja, hogy „... a szöveg legyen mindenütt engedelmes lánya a zenének”.¹¹ Így van ez akkor is, ha többszólamú, szöveges együtt éneklésről beszélünk, hiszen akkor már a szólamok külön kezelhetők, ill. önálló mondanivalót is hordozhatnak. Olykor a kompozíciók éppen ezt használják ki, amikor azonos időben akár négy, öt, stb. különféle tartalom éneklendő együtt. Gondoljunk csak az

¹⁰ A darabot a nekem ajándékozott kézirat másolatában közlöm.

¹¹ Mozart levele apjához 1781. október 13-án. Magyarul idézi Szabolcsi Bence: Régi muzsika kertje c. könyvében, 87.p. II. kiadás, Budapest 1957.

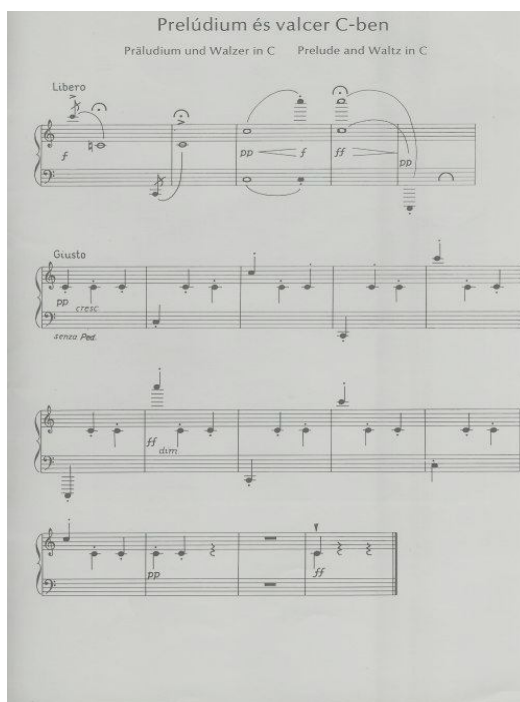
operairodalom remekeire, például Verdi műveire, ahol sokféle lelkiállapotú és ellentétes jellemű, karakterű szereplők tercettet, quartettet, sőt oktettet is énekelnek. Ilyenkor éppen a prozódia sokszínűsége, - a hangsúlyok, indítások, dinamikai árnyalás és folytathatjuk még,- adja meg azt a plusz feszültséget, amely igazolja az ária jelen jogosultságát, vagyis a cselekmény megállítást az adott dramaturgiai helyzetben.

A test nemcsak az énekesek hangszere, hanem a teljes zenei, hangszeres előadó művészet hangszere. A testtudat begyakorlása a mindenkor adott zenedarabbal történik. A problémákat jelentő részeket, egységeket, a zenei folyamatból kiragadva, illetve kiemelve, felnagyítva, mintegy megismételhető és megismételt, mert gyakorlatként kidolgozzuk. A relatív mozdulat, két pont egymáshoz viszonyított mozgása. A két pont két hang, két hangjegy. A mű hangjegyei, egymáshoz való viszonyukban irányokat közölnek, és térben közlekednek. A mű mozgásformájának hangszer nélküli előkészítésén van a hangsúly. A következő lépés, hogy a kigyakorlott mozdulatokat vissza kell építeni az adott kontextusba. A kottakép grafikájának iránykövetése a szemet megtanítja helyesen olvasni a művet. A frázisokat felismeri, ezáltal a helyes levegővételt tanítja meg a testnek, tudatosan. Sokszor az a hangszeres, aki nem fúvós hangszeren játszik, elfeledkezik a lélegzés fontosságáról. A belélegzett levegő visszatartása, vagy a levegővétel hiánya, a megfélemezés róla, a gátja az plasztikusan és elegánsan megformált zenei gondolatnak. A hangsúly nem a levegő vételén van, hanem éppen ellenkezőleg, a levegő kifújásán, azaz a mondatok befejezésén. Ezáltal a formai tagoltság szabatos lesz, és a munkához, az izmok folyamatos mozgatásához szükséges friss oxigén kerül a szervezetbe, a most már tudatosan működő, reflexszerű belégzés által, amely csak a kellő szükségletet biztosítja majd. A harmadik oka a zeneietlen kifejezésnek az levegővétel ambivalenciája, amikor a szervezetben levegő túladagolással találkozunk. Ez akkor áll

fenn, amikor a belégzés kapacitása a frázisok hosszával nem adekvát. Az emberi test – legyen az bármely hangszeren megnyilatkozó - akkor válik képessé a zenei materiát élő pulzálassal előadni, ha maga is gondol saját testének lélegeztető mechanizmusára. Talán nem tűnik bemagyarázónak, ha etimológiai gyökerét nézzük. A tüdő, mint a légzés szervének latin neve „pulmo”, tehát, ha élő muzsikát táplálunk, pulzálnia kell, lélegeznie, lüktetnie rajtunk keresztül.

Ezzel szoros összefüggésben van a ritmus, ami az időértékek egymáshoz való pulzáló viszonyának rendje. Ennek nyomatékai szintén tagolják a fontos és kevésbé fontos részét az ütemnek, pontos eligazítást adva ezzel a hallgatónak az „ütem-nem” milyenségéről. A páros- és páratlan ütem súlyviszonyainak tudatosítása és begyakorlása rendkívül fontos feladat. Komoly problémát jelent a testtudatban, az agyban és a végtagokban a koordináció. A páratlan ütemek súlyai asszimmetrikusan mindig az emberi test ellentétes oldalára esnek. Egy keringő (3/4) vagy egy (6/8) siciliano e nélkül a tudati vezérlés és súlyviszony megérzése nélkül érzéktelen előadást eredményez. A tánc karakterét gyakoroltatja. A lépések előre haladva, de a test két irányban kissé oldalra forduló törzsszel, felváltva az irányokat, zenei folyamatot képeznek, amely a játszandó zenedarab elképzelése közben, állandóan igénybe veszi a belső hallást és egyben a belső „testhallást” is trenírozza. Fejlődik dinamikája, tudatosan átélt boldogság élménye van. Uralja az absztrakciót és élvezni annak megoldását a testben. A kétütemenkénti visszatérés az azonos testoldali súlyra, tudatosítja a közbülső ütem első ütésének másik irányban való gravitációs súlyát. A test szimmetriája, mint alapélmény, amely körött forgunk, egyszerű, de sok muzsikuss számára eladdig ismeretlen élmény. E nélkül az alapvető érzet nélkül nem közvetíthető a tánc örömeinek önfeledt folyamata.

Kurtág: Prelúdium és valcer C-ben



A ritmus másik rendkívül fontos alkotóeleme a ruganyosság, a zene természetes lüktetésének elasztikus módja. Legegyszerűbb ezt érezni a fent idézett keringőben, vagyis a táncritmusok esetében, amelyeket egyenletesen visszatérő hangsúlyok jellemeznek. A XX. századi bonyolultabb kompozíciókban az ütem beosztását jelző törtszám igazít el a helyes gondolati és testérzetben. A számláló és nevező által közölt időmértékegység csak addig marad érvényben, amíg nem következik be ütemváltozás, amit új törtszám mutat. Sokszor az akcentussal aláhúzott ritmikai formulák teszik hangsúlyozottá, az akár minden egyes ütem számlálójában feltüntetett különböző egységek fűzerbe fogott zenei ritmus-frázisát. Ilyenkor, az előkészítő feladat során, a lefedett klaviatúrán, ruganyosan kezelt doboló tenyérmozdulatokkal kell követni a kotta grafikai képét, irányait. A pulzálást a dallam ringásával azonosítva, számolva és természetes folyamatában mind a füllel, mind pedig, a karokkal követve kell a testtudatba beépíteni. Ez az érzés egyesíti a távolságok, mint hangtávolságok, valamint az azok megszólaltatásához használt

hossztávolságok egységét. A zenemű lényegi mondanivalóját csak a ritmikai alaplücktetés, és egyben a párhuzamosan kezelt dinamikai felfejlesztés, besűrűsödés, vagy másképp, kikristályosodás jelentheti. Ezen a bázison már mind a hangközök táguló élménye, mind a két kéz ellentétes irányokban, a klaviatúrán táguló fekvésváltásai, adekvát módon közlik a mű fontos üzenetét. Az abszolút „a” hang centrális szerepét, viszonyulását a táguló világhoz, a különböző hangmagasságok hozzá mérhető hangköztávval való változását, felhang-szín élményét, összecsengéseik különleges hangzásélményét. A gondolati folyamat logikus és intuitív egyszerre. Izgalmas és gyönyörű ezt a folyamatot követni. Úgy érezzük, ez a professzionális zenésszé válás egyik beavatási szertartása lehet, tartalmi, formai és érzelmi tekintetben egyaránt.

Bartók: Szabad változatok, Mikrokozmosz, VI. füzet, Nr. 140 részlet



A szívdobogás egyre inkább asszimilálódik a mű tempójához, és abban egy nyugodt közlekedési rendet, egészséget érez. Ennek az egészségnek a fenntartása a már

említett ritmikus légzésnek a függvénye, amely egyik alapfeltétele a mű művészi átélésének.

Az akusztikai térben a hangrezgések egymáshoz viszonyított hangköze az, amely a fület, mint a hang érzékszervét trenírozza. A belső hallással elképzelt hang és a megvalósított hangzás sokszor nem adekvát. A visszahallgatott hangszín olykor tompa vagy csengő mivolta a felhangok gazdagságától függ. Ha a zongorán megütött hang nem ruganyosan történik, és nem hordja magával a hosszúság élményét, vagyis a belelazítást, akkor nem hagy helyet és teret a húrok rezgésének. Meg kell tanítani a zongoristát arra a képességre, hogy a térből vissza tudja hallgatni a képzett hangot. A kar és a kéz, képzeleti síkon belenyúlik a zongora úgy nevezett rezonáló testébe, mintha egyenes irányú meghosszabbítása lenne a húroknak. Ez az absztrakt transzformáció az agyban megtanítja a zongorát „énekelni” és játékosát állandó kritikai felügyelet alatt játszatja. Így válik az ütőhangszer, azaz hammerklavier (kalapácszongora) bensőleg mégis, rugalmasan lélegző instrumentummá.

A képzelőerő a tértudatot vizsgálja. A testtudat viszont a zenélő testének nyomata.

A hangzás teste úgy rezonál, ahogy a zenész teste azt előállítja. A belső hallás és a hallott hang nem sokára kialakítja a belső test reflex-pályát, amely megismerteti a játékost a helyes izommozgással, amely a minőségi hangot létrehozta. Ezt az élményt elraktározza, majd újra képessé teszi a felidézésre. Ezáltal az ösztönös, tudatossá válik, és újra előhívható az agyból, mint parancs. A térbeliség előkészítése is tudati síkon történik. Megtapasztalása, a zenész testének és hangszerének egységét feltételezi. Az egyes hangok megszólaltatásakor, majd sok-sok hang előállításakor, állandóan jelen van a térbeliség. Abban a fizikai értelemben, ahogyan az ütés vertikális mozdulata az Észak- Dél irány, egybeesik majd a klaviatúrán horizontális

síkban, Kelet-Nyugat irányú megszólaltatott dallamképzéssel. A húrok rezgése, amivel valójában dolgozunk, ugyanezt a kereszt alakú terjedést ismétli, hiszen a kifeszített húr előre felé horizontális, hangzásrezgésével viszont betölti a teljes építészeti, épített teret, amelyben a hang terjed. Az előadó ez által állandóan, ebben a multiplikált vertikális és horizontális közegben közlekedik. Az így kimunkált testtudat könnyedén lesz képes a szép-hangzás ideál előállítására, hiszen már megszokta a több-dimenziós gondolati síkok egyidejű alkalmazását. Tehát a térbeliség fogalma begyakorlódik. A test észleli határainak minden irányban való kiszélesítését. Következő lépésként, már egy lesz azzal az akusztikai térrel, amelyben, most már a hangok millióinak fonadékai, mint kompozíció, vagyis időbeliség, állandó átalakulásban, folyamatos hangáradással betöltik a termet. A gondolkozásmód tehát átváltozott. A zongora esetében ez a folyamat könnyedén tanítható, mert a zongorista nem gépíró, akinél a leütés mozdulata csak egy betű a papíron, mint néma síkra nyomott olvasati kód, hanem ütése, billentése már a húrok mozdulata, azok csodálatos rezgése. Összezsengésük, felhangjuk által túlnőnek termek falain, mert a hangszer rezonátortestje együtt rezeg az eredeti hangforrással, a húrokkal és ez által felerősíti rezgésüket. A hanghullámok láthatatlanok és csak jelképesen ábrázolhatók, például hullámvonallal, amely az egyenletes rezgésnek felel meg. A zenei hang terjedésének legfontosabb közege a levegő, amelyen keresztül hat és ezért beszélhetünk a helyesen, szépen elképzelt és kivitelezett hangról szólva, hogy „vivőereje” van. Mi muzsikusként a hangokkal és azok akusztikai testével dolgozunk és ez által, a rezgéssel absztrakt síkon, de valóságosan is azonosulva, mi magunk is belenövünk a térbe, az univerzumba. A zenész életcélja tehát, nem a napi 24-órás gyakorlás, amely megreked a virtuozitás igényénél, mint *hangszerfüggő*, hanem a minőségi zenélés, amely, *hangszerfüggetlen*.

Eddig a zongorahangszer kezelésének kapcsán próbáltuk bebizonyítani az emberi test szerepét, egyesülését magával a hanggal, térben és időben a hangszer által.

A *vonós hangszerek* megszólaltatásakor is egyszerre van jelen a síkok váltása, és az egymással keresztállásban kommunikáló jobb és bal kar, kéz, amely a hangszert és az azt megszólaltató vonót kezeli. Minden egyes hang előállításában ez a kettős-iránysík van jelen és egymásra merőleges mozdulati koordinációt igényel. A lenyomott húr, mintha ütőhangszert ütne az ujj, úgy tapad a fogólaphoz, és egyben vibrálással rezonanciáját változtatja. A húrsíkok kezelése fontos begyakorlást igényel. A mozdulat gyökere a lapockából induló, szabadon vezetett kar, amely a felső- és alsókar, a váll, könyök és csukló- ízületek összehangolt mozdulati egységeként funkcionál. A kar tudja a gravitációt, érzi súlyát, és egyben dolgozik is ellene. A kar súlytalanságát ambivalens módon érzi, talán hasonló módon, mint az asztronauták, akik a valóságos testsúlyuk tudatával érzik a súlytalanságot. A tartott kar alatti levegőoszlop elképzelt emelő ereje segíti a kar szabad „szárnyalását”. A vonósok hangtestébe zárt levegő itt is a felerősítést szolgálja, a rezonátorok mérete eltérő a hangmagasságok szerint. (Hegedű, brácsa, cselló, nagybőgő.) Az álló helyzetben muzsikáló hegedűs fontos kapcsolatot kell, hogy érezzen a gyökérszerűen funkcionáló, a gravitációt tudatosító lábtartásban, amely a test baloldalának energetikai összehangoltságát követeli a bal kar hangszertartásával. A jobb kar és vonója, e fölött a stabilizátor fölött szárnyal, szabadon fut.

A *fúvós hangszerek* megszólaltatásánál a helyes légzésnek rendkívül nagy támasztó és egyben frazírozó funkciója van. A két kar kapcsolata a hangszerekhez kettős szerepkörű. A hangszert tartó, emelő funkció egyszerre érzi a gravitációt, a

karok lapockában való gyökerét, másrészt a gravitáció mentességet, mert a formálás megköveteli a levegővel egyesülő, a hangszer-kar szárnyaló kivitelű, szabad hullámzását. A hangszer a kar és az ajkak ölelése közé zárva muzsikál. A légáramlatok mozgása hozza működésbe. A rezgést előidézheti a fúvónyílás éles széle (fuvola), vagy nádsíp (klarinét- és oboafélék), vagy a játékos összeszorított ajkának feszültsége (kürtök, trombiták). Ez a közvetlen, körbezárt kapcsolat, az ajkak, a szájberendezés adottságai és a hangszertest között, valamint az ujjak a hangszerre merőleges síkban ütő pergő virtuozitása, nagy testtudatot, koordinációt igényel.

Az *énekes* a légzés, a gége, (a hangindítás), a rezonancia viszonyok, és a fonetikai jelenségek együttesével, összehangoltan, a hangszalagok rezgésével, egy levegőoszlop létrehozásának stabilizálása felett dolgozik. Ez az úgynevezett „támasz”, amely az alsó mellkasi-hasi légzést alkalmazza. Levegővételnél a mellkas kitágul, a bordaközi izmok segítségével a bordaváz megemelkedik, rekesz lesüllyed. Ez a belégzési állapot egészen a zenei frázis végéig megmarad. Az élettanilag felhasznált levegő fokozatosan távozik és az útközben felvett rezgést zöngévé, majd hanggá változtatja. mint egy liftaknában közlekedő lift, képzeletbeli ellenmozgásokat végez. A térbeliség képzetével működik és ellensúlyozza a magas hangokat egy mély gondolati előkészítéssel. A hangzás folyamata egy horizontális terjedés, amely a hangmagasságok kiegalizálásával, belső gondolkozással segíti egységessé tenni a nagy ugrásokkal olykor megtűzdelt dallamot. A XX. század zenéjében az emberi hang kezelése sok új lehetőséggel gazdagította a palettát. Kiaknázása a suttogás effektusától, a normális beszéden, a deklamált szón át, a meghatározatlan hangmagasságban ritmikusan előadandó követelményeken, változtatott: félig énekelt, félig beszélt (az emóciók diktálta pillanatokban), a normális, sőt a bel canto éneklésig,

kiaknázva sokszínűen expresszív, rezonanciatest adta lehetőségeit. Erről már korábban szoltunk. (Lásd. Schoenberg, Berg: Sprechgesang)

A *karmester* a zenei folyamatok ismerője, ismertetője. Ez a kettős funkció látható a karmester gesztusaiban. Irányít, összefoglal, értékkel, turista-vezetőként áll előttünk a zenei kirándulás és beavatás folyamatában. Az ő mozdulatrendszere átfogó ismeretet nyújt a mű nagy formai vonulatáról. Érzelmi csúcs- és mélypontokról, karakterekről, az egyes fontosabb kifejezések kellő aláhúzásával nyomatékosít. Információt ad a mű egészéről a látva- hallgató számára. A játszó muzsikusok felé ő a koordinátor, aki megfelelő stílusismerettel és a pontos arányok: forma, dinamika, tempó, csúcspontépítés stb. kellő betartása mellett, érdemi tájékoztatást nyújt a mű folyamatában, összehangol és beint a kellő csoportoknak, szólistáknak. Az egyes zenekari tagok általa, átfogó információval rendelkezhetnek a partitúra komplex egészéről. Az összetartó, rendező elv ismerője a nagy apparátus rendőre. Kifejező eszköze, plasztikus nyelve: a gesztus.

Ez a szublimált zene-magyarázat a test egészét veszi igénybe. Aprólékosság helyett, mellett (arra is nagy szükség van olykor) a nagy, átfogó formálás, a globális irányítás, egyfajta, nemes értelemben vett, arisztokratikus attitűdöt is igényel. Ez a „zenei testbeszéd”, egy a hangszeres muzsikusok napi több órás gyakorlását a kifinomult, precíz hangzás előállításához, igazából nem igényli. Ez az irányítás a mű lényegéről ad képet. Globális élményre törekszik. Ha úgy tetszik, a kompozíciót koreografálja. Plasztikus, beszédes mozdulatokkal segít bejárnunk a zeneszerző alkotó folyamatát. Kristálytisztá információt kaphatunk a zene, mint „humán nyelv” anatómiájáról. Fontos grammatikaórán vagyunk, hiszen az érzékszervek összekapcsolásával, látunk, hallunk, szinte tapintjuk, ízleljük a történetet, helyesen értelmezünk, oldunk meg

gondolati, érzelmi összetartozásokat és olykor, ha jó az előadás, pulzusunk már Beethovennel és másokkal együtt dobog.

A karmester zenei mozdulatai, a maguk átélt szabadságával, a szabadon átélhetett formálással, minket, hallgatókat is kiszabadít a mindennapok földhözkööttségéből és elröpít egy éterien lebegő világba, oda, ahol a génuszok közlekednek isteni, teremítő áramkörbe kapcsolva. A zene nem görcsöket, fizikai szorongást, de gondolatívá visszánemesedett vérbő emberi érzelmeket, indulatokat is képes velünk közölni. Lendületei, a gravitáció egyszerű törvényei szerint a súlyok, súlyviszonyok kapcsolatát is közlik. A természetes zenélés földi dimenziójában a gravitációnak a zenére vonatkoztatva is fontos szerepe van. Minden egyes ütem első ütése, súlya, valójában gravitációs súly is. Az ütemjelzés az egyik kézben mindig térben leírt pontos információ, amely irányaival háromszöget, vagy keresztet formál a szerint, hogy milyen egységek szólalnak meg. Onnan tudjuk, hogy egy ütemben milyen egységben gondolkozunk és érzünk, ahogy a karmester leütései, vagyis a súlyos ütemrészek mikor irányulnak lefelé, vagyis a föld felé. A fizikai törvény és a test ösztönös kapcsolata adja meg a jó és természetes érzetű zenei hangzást, lüktetést, ringást.

A magyar nyelv szépsége és értelme, a zeneművet, a zenészeket és a közönséget összefogó emberi aktivitás megnevezésére, kitalálja a karmester szót. A „kar” szó jelentését egyrészt szó szerint érthetjük, vagyis az emberi test részeként, illetve szabad értelmezésben vélhetjük, lendületet demonstráló, szinte végtelen, szárnyakra emlékeztető mozdulataival, a mesteri szakmai tudás kifejezőjeként, irányítójaként. A kar jelentése továbbá, az apparátus egységére is vonatkozhat: zenekar. Szabad asszociációval, még egy jelentést hordozhat, ez pedig a hallgatóság kara, akik általa bekapcsolódnak az áramkörbe. A karmester hangszere a zenekar, és teste a

zene. Mozdulataival irányít, instrukciókat ad és láttatja a kottaképet. Ez a zenei aktivitás mutatja leginkább a test nélkülözhetetlen kifejezési fontosságát a nagy apparátus kezelésében. Már-már úgy tűnik öncélú, hiszen a kottaképben minden játszó muzsikuss számára jelen van, látható ugyanaz a zene, ám csak részleteiben, szólamokban. Mozdulataival nemcsak a mű formai összefoglalását adja, dinamikát jelöl, fejleszt, adagol, csúcspontra visz, hanem általa, azonos lélegzéssel a lélek is megszólal. A karmester és zenekara, a hangszeres, énekes előadóművészek által, a hangzó anyag eljut a mozdulatlan befogadóhoz, aki, habár testi aktivitást nem fejtett ki, hiszen csak a fül érzékszervén át fogadja be a zenét, mégis átéli a testetlent, a gondolati és érzelmi hatást, amely mások testének aktivitása, vérátömlesztése révén kelt életre. A kör így bezárul: *alkotó, újraalkotó, befogadó*. Mindhárom, a maga külön-külön, de egységes kezelésében is, a zene teste, a testek összecsengő zenéje.

II. Művészetek

A művészetek tárgyalásánál, a nagy egészből kell, hogy közelítsünk a részletek kibontása felé. A művészet kialakulása egyet jelentett azzal a felismeréssel, amely az emberi test, lélek, szellem, és a körülötte való világ egymásra vonatkoztatásának ábrázolásában, megjelenítésében, annak anyagszerű realizálásában érvényre jutott. A felettes szellemektől, élőlényektől való félelem, azok képi, vagy hangzó utánzásával eggyé változtatta a kívülről szemlélőt magával az ábrázolttal, legyen az a félt, állati, vagy szellemi felsőbbrendű. Erről tanúskodnak, az ősember barlangrajzai, vagy a későbbi korok antropomorf istenábrázolásai. Régen a művészet és az esztétika fogalma nem vált el egymásról, nem vált le egymástól. Az esztétikát, mint filozófia tudományt a felvilágosodás korában, teoretikusan, először Alexander Baumgarten használta. Az esztétikáról írott könyvében, „Méditations” (1735) így definiálva azt:

„... a szépművészeteknek az érzéki fokon történt legtökéletesebb elsajátítása.” Más értelmezés szerint az esztétika nem más, mint csupán széptan (Callos, latin). Ha azonban a világ, amelyben élünk, a maga színes, gazdag voltaival tárgya a művészeteknek, akkor a művész is az objektív világ ábrázolásával ezt a sokféleséget kell, hogy közvetítse. Tehát, az esztétikai kategóriákban a relativitásnak rendkívül nagy szerepe van. A valóság leképezése, az ellentétpárokból való megjelenítése úgy, mint szép-rút, jó-rossz, tragikus-fenséges, stb. mind azt igazolja, hogy minden, ami szép az esztétikus, de nem minden, ami esztétikus szép. Ezért, az esztétikában a lényeg, a művészet totalitárius elsajátításán van, mert amit elsajátítunk, az hat ránk, az már a miénk. Az elsajátításnak, a befogadásnak lehetőségei és egyben korlátai is, éppen az érzékszerveink képességeiben keresendők.

Ugyanez a specifikus elkülönülés hozza létre a valóság befogadhatóságának lehetőségeit, mert amit érzékelünk a való világ jelenségeiből, az, az érzékszerveinken keresztül áttör, és testi valóságként rögzül. A valóság tehát, ahány megjeleníthető érzékszervi kifejezése mutatkozik, megragadja azt. Ugyanezt teszi az érzékszerveken keresztül áramló információk gondolati síkra átirányított összegzésével, és absztrahált síkra, tudati általánosítássá transzformálja azt. Azért alakulhatnak ki specifikus művészeti ágak, mert minden érzékszerv kiköveteli a maga saját közlési formáit. Ábrázolási, a dolgok feletti uralma, látásmódja, közlési módszerei másak és másak. Egy dologban azonban, mindannyian közös platformot képviselnek. Abban az axiómában, hogy kezdetben volt a mozgás. A valóság leglényegesebb módjának, tehát a mozgásnak, két aspektusa kínálkozik a művészi megragadáshoz, mégpedig: a statikus és a dinamikus mozzanat. A kettő voltaképpen nem is kettő, s bármikor átmehetnek egymásba. Ez az a sajátosság, amely fennáll a művészetek térbeliségének és időbeliségének kezelésében. Ábrázolási technikájukban, - különösen a XXI. század

tendenciáiban – már átcsaphatnak egymásba, éppen ezért tehát, ezek együttes kezelését, homogenitását komolyan kell vennünk, holisztikusan kell kezelünk.

A művészetek két nagy kategóriája a produktív, az alkotó, és a reprodukív, az újra alkotó művészet. Mindkét területen a különféle műfajokba való rövid bepillantás lehetőséget ad arra, hogy a zenére vonatkoztatva is szemléljük sajátosságaikat, hiszen ez az aspektus az, amelyet később, mint empirikus tudást beépítünk a „tested zene” tanítható rendszerébe.

1. Produktív művészetek

A *produktív művészet* az, melynek alkotásai nincsenek más művekhez, mint előfeltételhez kötve. Itt, az alkotás folyamata egy úgynevezett virtuális idő, amely után a mű lejegyzésben megmarad. Ezt az aspektust már a zeneszerzők szemszögéből megvizsgáltuk és megkíséreltük tetten érni a motivációkat, valamint az alkotási folyamatot magát. A produktív művészet körébe tartoznak még mindazok a területek, amelyek a létrehozott szellemi mű megismételhetetlenségét szabályozzák.

Az *építészet* „megfagyott zene”, szokták mondani. Struktúrája, funkcionális váza, formai szabályai, tagoltsága, ritmusa, tér-képzése, akusztikája, harmóniája, esztétikus megjelenése van ugyanúgy, mint a zenének. Kihasít a levegőből és a Föld felszínéről egy teret, amely az ember élettere lesz, és azt művészi fantáziával kidíszíti, statikailag biztonságot teremtve a gravitáció törvényeivel. A műalkotás ez esetben az

emberi testtől független esztétikai képződmény, attól különállóan létezik, évezredek állandóságában, mert a kő kövön marad. A történelem folyamatában emberek billiói járhattak, járhatnak benne, szemlélhetik örökre, megjelenési formája, méretei keletkezésük óta is ugyanazok. Az architektonikus „tér és idő viszonya, mint nyugvó azonosság”¹² jelentkezik az anyagban. Statikus, egyidejű és ugyanakkor, mégis, egy virtuális idődimenzióban is jelentkező. A műalkotás, az épület látszólag látványban azonnal elsajátítható. Ez igaz, de csak a külső szemlélő számára, mert az épület belső megismeréséhez, teljes befogadásához azonban, mégiscsak, a körül, és a benne járhatóság élménye is hozzá tartozik. Valódi térbeliségét, ilyenkor, mint a testünket körülvevő burkot érzékeljük. Statikája, a helyesen alkalmazott gravitáció törvénye, a fesztávolságok és a rájuk nehezedő falsúlyok matematikailag pontosan kiszámított biztonsága. Erre a statikusságra, a föld energetikai és gravitációs törvényeinek felismerésére az építészeti teremtet világot szemlélve, kell, hogy gondolatban az emberi test gravitációjának érzetével összefüggésbe hozzuk. A helyesen megépített térkompozíciónak ki kell bírnia a kisebb mértékű földrengéseket, a földdel együtt, abba bealapozva mozdul. Az emberi test kapcsolata a földdel, is ugyan ilyen viszonyban kell, hogy legyen. Zenélés közben éreznie kell a teste épületének jól megalapozott gyökérzetét, talpazatát, mintha a természet mimézise lenne, a fa gyökérzetére asszociáló talpon ringó mozgulatot. A légtérből kihasított architektonikus belső-tér alkalmat kell, hogy adjon a benne lezajló különféle funkcióknak, az emberi tevékenységek sokféleségének. A funkció határozza meg anyagát, alakját, méreteit. Egy épület is akkor konstruktív és esztétikai megjelenésében is megragadó, ha a funkció követelménye harmóniában van külalakjával. A korok stílusa és a természeti adottságok, a klíma is mind-mind

¹²Hegel: Enzyklopädie 261 p.

meghatározó elem. Gondolok itt az ókori Kr.e. a 6. században épített epidaurusi amfiteátrumra, ahol az éghajlat miatt a színházat nem kellett befedni, a csodás, fenséges környezet szolgált természetes díszletként, illetve a színpadtér centrális pontjára állított színész hangját a köré épített emelkedő nézőtér akusztikailag felerősítette. Az utolsó sorban is hallható még a suttogás is! Tehát funkcióját a legmesszebbmenőkig, mind tudásban, mind szépségben beteljesítette. A hang vivőereje optimálisan terjed az egész hatalmas színtérben. Ez a fajta félkör építmény (aréna), még ma is ideális otthont nyújt nagy zenei eseményeknek.

A zene mozdulata, teste, a hangzó, fizikai rezonanciával bíró időbeliség, amely a mindenkori adott, behatárolt térben, legyen az operaszínpad, koncertterem, gyakorlószoba, stb., ölt testet, terem akusztikát, mint a hangzó anyag térbeli teste. A zene akusztikája az érzékszervek összeadott vektora. A dinamikus tér-kezelés tudatos megnyilvánulása jelen van a zenében, mint alkotói szempont. Szép példája az akusztikai és az épített tér összeszővődésének a velencei Szent Márk székesegyház architektonikus belső tere az emeleti oldal teraszokkal, amely visszhanghatásaiban is alkalmat adott egy újfajta reneszánsz kórustechnikai vívmány, a „cori spezzati” megszületéséhez.¹³ Willaert és Gabrieli kórusművei e két művészet egymást megtermékenyítő hatásának bizonyítékai.

A képzőművészetek vizsgálatánál elsőként a festészet természeténél időzzünk. A látvány azonnali és egyszerre átélhető, síkbazárt, képi ábrázolás. A perspektíva megjelenése, mint felfedezés, hordozta magában azt az igényt, amely a síkból kilépve teremtett egy távlati dimenziót, törekvést a térbeliség képi élményének megragadására. A megfestett kép átélési, befogadási ideje szuverén, ez, az egyéni

¹³ Osztott- kórusok

igény és a képzett látásmód függvénye. A zenében is jelen van e térbeliségre és távolságra való törekvés. Erről tanúskodik a híres Muszorgszkij példa, a parasztszekér távolba tűnésének megoldására az „Egy kiállítás képei” című nagyszabású zongoraműben. Említhetnők még Schumann: Papillons, (op.2) darabját. A végén, a visszaidézett első tánc foszlányai fölé a kottába a szerző ezt írja: „A farsangi éj zaja elnémul. A toronyóra hatot üt”. A perspektíva érzékeltetése egyik fontos gyakorlata a zenei mozgástréningnek, hiszen a dinamikai eltűnés, a decrescendo, a diminuendo, e távolság látvány élményéből táplálkozhat.

A festészet másik fontos ábrázolási eszköze a színek teljes spektruma. Tudjuk, hogy a fehér színben benne foglaltatik a színek összessége. Ezt a tobzódást kiéli az évszázadok során, majd eljut a mai leegyszerűsítő pontig, az üres, fehér vászonig. Az absztrakció, a „sűrítés” később már oly mérvű, hogy megjelenik az üres, festett kép nélküli váz, a keret. A zenében, a koncerttermekben is jelen van e jelenség: a közönség a több percig tartó „csendet” hallgatja.

A festői színek gazdagsága élményanyagként beáramlik a zeneművészetbe. A fantázia erejével felsejlik és a képzelet erejével képes megszínezni a zene anyagát, árnyaltságukban a dinamikai paletta teljes körét is felölelik. A hangszínek szépsége képzeleti és technikai azonosulást követel. Érzékeny érintéssel pontos információt közlünk a bennünk végbemenő lelki folyamatokról, szinte léleknyomatunkként szolgál ujjlenyomatunk. A festészetben az alkotó lendületes mozdulatairól árulkodik a műalkotás, hiszen a síkban terjedő, vonalakból összeálló irányok egy másik dimenzióba kerülnek, és a síkból kilépve, a befogadó számára már szinte három dimenzióba kerülünk.

Különleges művész-egyéniség, jelenség, Schönberg a zeneszerzők között, akinek „összművészeti” elképzelése mögött festészeti érdeklődése rejlik. Személye szorosan

kapcsolódott az expresszionista festők müncheni csoportjához, a Kandinszkij vezette „Der blaue Reiter” körhöz. Ő maga is aktívan foglalkozott a piktúrával. Erről „A szerencsés kéz” című színpadi műve, „dráma zenével” is tanúskodik. Itt az énekszólam szerepe a minimumra csökken, helyébe egy tágabb értelemben vett színpadi akció lép, amely hangszerezés, vokalizáció, ritmikus deklamáció a kórusban, mozgás, kép, és szín együttes hatására épül. Ez a wagneri örökség, vagyis a Gesamtkunstwerk, itt nem a zenében érvényesül, hanem sajátosan átalakítottan, a dramaturgiai alapkoncepcióban. A színpad színeffektusai aprólékosan kidolgozásra kerülnek pontosan megadva, taktusról-taktusra a színek változását. Ezekben az években, 1913-tól, a festők a színek zenéjéről, a muzsikások pedig a hangzások színéről beszéltek. Legismertebb talán Szkrjabin 1911-ben komponált „Prometheus” című szimfonikus költeménye, ahol a szerző fényzongorát is alkalmazott. Schönbergre ez nagy hatással lehetett, mert akkor már maga is megkezdte festőművészi tevékenységét. A „Die glückliche Hand” alkotáshoz maga Schönberg készített festett díszleteket, melyeket Firenzében, az 1964-es évben fel is használtak. (Sajnos, ezt már alkotója nem élhette meg.)

„A festés egész folyamata alatt, az utolsó ecsetvonásig tulajdonképpen mindig rajzolunk is.”¹⁴ Szőnyi István ezen megállapítása evidencia. A pont, a vonal, a távolság, arányok, és irányok a képi struktúra alapjai. Ez az eszköztára a zenei folyamatok képi ábrázolásának, a kottaképnek is. A kotta írott grafikája pontokban, hangjegyekben, az öt vonalas rendszerben, a dallam vonalában, a frázisban, a távolságokban az öt vonalon belül és a hangközökben, irányokban közlekedik. Ha az eljátszás a rajzolatot, annak minden egyes hajlékony mozdulatát követi, a zenemű

¹⁴ Köpöczy Rózsa: A Grafikus Szőnyi. Rajzok, vázlatok, tanulmányok. 27.pg., Szőnyi Múzeum, Zebegény, 1996.

átveszi az irányítást, természetes és egészséges, szép muzsikálás keletkezik és a rajz „hangszínfestése” is létrejön.

A képzőművészetben belül tárgyalandó a *szobrászat* is. Lényege a valódi térbeliség, a körüljárhatóság. Mint „egy termékeny pillanat”, írja Lessing egy gyönyörű tanulmányában¹⁵ a „Laokoón csoport” fenséges együttesét elemezve, tömören, sűrítetten jeleníti meg a mozdulat dinamikáját, azt a folyamatot, amelynek időbelisége egy megfagyott, megörökített pillanatként tükröződik. Egyszerre közöl sok információt a megjelenített alakról, tárgyról. Használja, szervesen beépíti a műbe a „virtuális idő” fogalmát. Azt a történetet, amely a mozdulatot megelőzte, de szervesen hozzátartozik a következménye is. Ilyen módon leképezi fantáziánkban az esemény teljes folyamatát, vagyis a folytatását is. Ugyanaz a beavatási szertartás zajlik a befogadásakor, mint ami a képzőművészet eddig tárgyalt eseteiben is előállt. A mozdulatsor egy drámai pillanatát láthatjuk, a mozdulatot megfagyott mozdulatlanságban ábrázolja. A látvány térbeliségéhez, a körüljárhatóság élménye, mint tér, és a valóságos idő, amely a teljes információ birtoklásához, a műalkotás befogadásához, megéléséhez, megértéséhez szükséges idő is hozzátartozik. Ez az időtartam mindenki számára más és más, rövidebb, hosszabb. A zenében, az egyes hangokat szoborszerűen, gömbszerű kiterjedésűnek képzelhetjük. Az akkordok előkészítése a zongorázó kézben ugyanaz, mint a „termékeny pillanat” megragadása. A kéz hallgatja az akkordot, formája megegyezik az elképzelt hangközökkel, amelyek akusztikus tere a tenyér kupolája. Ebben a szoborszerű formációban benne van az előző pillanathoz tartozó hangzás formájának emléke éppen úgy, ahogyan a következő akkordhoz előkészülő kapcsolata. A zenei folyamatban ezek a hallgatódzó kupolák,

¹⁵ Esztétikai olvasókönyv. Lessing: Laokoón tanulmány részlet. 85.p. Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1965

mint egy-egy leütött, „kéz-tér-képződmény” sűríti a pillanatba a mozdulat dinamikáját.

A szobrászat reprezentáns művészei a XX. század derekán a műfajban rejlő határok szétfeszítésével próbálkoztak. Mit eredményezett? Létrejött az úgy nevezett „mobil” szobrászat, nevezetesen, Párizsban Alexander Calder művei jelentek meg a tereken. Ezek mozgó, egyensúlyozó kompozíciók, amelyek a mozdulatlanságba zártaságból kiszabadulva életre keltették az anyag lelkét, azt a törekvést, miszerint a mozdulatba lendülő anyag emberivé lelkesedjék. Az angol kiváló szobrász, Henry Moore fekvő alakjai megmutatják a szobrászatban a virtuálisan, csak a mi fantáziánkban összekapcsolódó alakokat. Fekvő, támaszkodó női aktja két darabból áll, a köldökzsinórt tartalmazó hasi rész, csak a mi képzeletünkben létezik. A két darab között a kapcsolatot különleges absztrakció képzi.¹⁶ Zenei nyelven fogalmazva ez az a bizonyos szünet, amely nem szétválaszt, hanem lényegileg kohéziót hoz létre, összekapcsol, de már a befogadóban, a nézőben.

Most egy pillanatra térjünk vissza a festészetre, hiszen ezzel a problémával már Michelangelónál is találkozunk. Gondoljunk, az „Ádám teremtése” c. nagyszabású freskóra (Róma, Vatikán, Sixtus-i kápolna). A legfontosabb esemény, a kompozíció tárgya, maga a teremtés, a két össze nem érő kéz, az Atyaisten és Ádám keze között, az arany metszés-pontban történik meg. Ez ismét az a szünet, amely kapcsolatot teremt és feszültséget hordoz. Megszületik valami, ami a művészet lényege: a műalkotás bennünk történő csodája, a képzeletünkben átélt és újra vele komponált élmény, az agy újrateremtő és asszociatív mozdulata. A zenére kivetítve ezt szintén megállapíthatjuk.

¹⁶ A 'Working model for Reclining figure' szobor a Lincoln Centerben található, USA, 1963-65

A *fotóművészet*, mint igény a röppenő pillanat, élmények, emlékek megörökítésére, már egy modern eszközt alkalmaz. Belép a technika, mint a művészetek tömeges, a fogyaszthatóság igényének szolgálojaként. A fotó a pillanat rögzítésére való, ugyanúgy, mint a szobrászat.

A dageotípiával hosszú fejlődés indult útnak. Az elején még csak fekete-fehérben jelentkezik. Funkciója az emléksor felidézése, amelyhez társul az úgy nevezett idioszinkrázia, az a bizonyos összetett idő- és érzékszervi érzet, amely a rögzített pillanat köré társít nagyon is személyes, az érzékszerveinkben rögzült eseménysorozatok. Ezeket a kép (ez már nem a festők privilégiuma többé) egyetlen jelenetbe tömöríti, megszületik a pillanatkép. Schönberg egy életében kiadatlan tanulmányvázlatában a *Die Glückliche Hand* (A szerencsés kéz) című 1913 táján komponált, általa „perc-operának” nevezett művéről azt írja, „... egy nagyobb dráma sűrítődik mintegy 20 percbe, mintha pillanatképekben lenne fotografálva.”¹⁷

Gondoljunk csak bele, mi minden történik a lelkünkben, ha csak egy fotóra ránézünk. A látvány sokszor könnyeket fakaszt, avagy boldog mosollyal tölt el, így idézve fel egy régmúlt eseményt, időbeliségét meghosszítva, az átéltség és az újra átélés lehetőségével. Ugyanez történik a zeneművészetben egy korábban megkomponált zene mai korban való megszólaltatásáról. Örök emberi érzelmek emlékképei elevenednek meg egy-egy zenei gondolatban, korábbi korok érzelmi lenyomataként, ha Chopin keringői, mazurkái, balladái, noktürnjei megelevenednek.

A fotóművészet is érezte határait, és forradalmasítva önmagát létrejön a „*laterna magica*”, amely képes volt már folyamatában, mozdulatsorban közölni az életről, természetben látottakat. Eadweard Muybridge „*Ló mozgásban*” című, 1878-ban készült sorozatait tekintik a *mozgófilm* előzményének.

¹⁷ Kárpáti János, Arnold Schönberg. Mózes és Áron, 236.p. Gondolat, Bp.1979.

A mozgás, amely az élet lényege így rögzíthetővé, visszaadhatóvá vált. Először csak pusztán az élet jelenségeit, cselekvések, események sorát megörökítve, majd nem megelégedve ennek szolgái másolásával, létrehozta az úgy nevezett: hangos filmet, majd a színes filmet, és végül a rendezői fantázia és az alkotás szabadságát megengedő: művész-filmet. Ez az a műfaj, amely már összegző lehetőségeket ad az előadóművészek számára. Új feladatot jelent a zeneszerzők számára, megszületik az alkalmazott zene: film-zeneként. A hanggal kiegészített, gazdag színekkel, és idő-síkokkal is kevert, pszichológiai mélységeket feszegető új műfaj, képileg létjogosultságot teremtett az egyéni látásmódnak. Érdekes megemlíteni, hogy amikor a film, mint a múzsák legfiatalabb gyermeke még csak a némafilm korszakát élte, keletkezett Schönberg levele, - Berlinben íródott valószínűleg 1913-ban - Emil Hertzának, aki a *Glückliche Hand* megfilmesítésének művészi feltételeiről érdeklődött. „... a folyamatok irrealitása, ami a költeménynek is lényege, még sokkal jobban kiemelhető a megfilmesítésnél... Olyan legyen minden... mint a zene... színek és formák jelenségjátéka... itt minden szinte hangozzék a szem számára, s felőlem, mindenki gondolja és érezze ugyanazt, amit zenehallgatás közben.”¹⁸ Schoenberg a legnagyobb irrealitást kéri. Tanítványa és barátja, Alban Berg is él a film vadonatúj technikai vívmányának beépítésével a „Lulu” című operájának a 651. ütemtől a 722. üteméig bezárólag. Egy film jelenetet komponál, amely Lulu egy évig tartó börtönbüntetését képesíti-zenésíti meg, sűrítetten, zsugorítva, szerkezetében teljes szimmetriát formálva.

A vizuális művészet kiegészült, sőt filmgyári méreteket öltött. Így akár egyszerre integrálja a társművészetek kínálta vizuális- és auditív ágak gazdag tárházát. A *filmművészet* ezért már magában egyesíti a produktív és a más előadó-művészetek

¹⁸ Erwin Stein, Arnold Schoenberg levelei. 50-52.p. Zeneműkiadó, Budapest 1974.

beépítésével, a reprodukív elemeket. Rögzíthető, dokumentálható anyagként művészet-historikus szerepe és feladata is óriási. Valamint, az idősíkok montírozásával egy új dimenziót hoz létre, a valóság dinamikus szintkülönbségeit, amelyet, az emberi memória idő-perspektívájaként jelenít meg. Ezzel a tér-idő manipulációval egy időtlenül és súlytalanul lebegő valóság feletti valóságot teremt meg. Ez már a multiplikált formanyelv esztétikai forradalma.

2. Reprodukív művészetek

A produktív művészettel ellentétes kategória a *reprodukív művészet*. Feladata a rögzített, statikus műveket élővé, élményszerűvé tenni az azt befogadó közeg, a közönség számára. Az előadó művészet körébe a következő művészetek tartoznak: *táncművészet, színház művészet, szavalóművészet, énekes- és hangszeres zeneművészet*. Amikor e művészeti ágak közös esztétikai gyökerét vesszük vizsgálat alá, meg kell fogalmaznunk, hogy mi az, ami közös bennük. Ez az alkotás folyamatának reprodukálása. A már egyszer lejegyzett, megkomponált anyag életre keltésének érzelmi-intellektuális áradása. Az új erő, amely itt és most használja a valóságos időt és a valóságos teret, folyamatot, irányt, kiterjedést, segít, hogy életre keljen a papíron grafikailag kódolt gondolati és a művészetnek, a térbeliség és időbeliség határozmányát egyesítő mozdulata.

Lukács György definíciója az előadó művészetről: „Az előadóművészetekben / zene-, mozdulat-, (balett), színművészet, / a létrehozott esztétikai képződmény leválaszthatatlan a testi aktivitásról.”¹⁹ Ez az evidencia volt az egyik fő motiváció, amely elindította gondolkozásomat, és kialakította ezt a specifikusan test-centrikus, testtudat megközelítésű analízist, amely a zenei kottakép vizsgálatát a zenei mozgás szempontjából vizsgálja. Ennek részletes és gyakorlati kifejtésével a későbbiekben találkozunk. Most azonban, egy kicsit időzzünk még az előadó művészet specifikus ágainak rövid tanulmányozásánál.

A *tánc*, a vizuális, kinetográfiai lejegyzésnek vizuálissá, mozgó, dinamikus látvány folyamattá tétele. A *beszéd* és a *zene*, a lejegyzettnek –betű, kottafej stb. – a vizuálisnak, auditívvé tétel. Átörökítésük a különböző korszakokban új emberi érzelmekkel gazdagítják azokat, és új vérátömlesztéssel teszik aktuálissá az adott műalkotásokat az előadásuk pillanatában. Ezért lehetséges, hogy különböző karmesterek, hangszeres és énekes- előadóművészek, balett művészek, színházi rendezők a kor szellemének új hullámaival akár társszerzőként mellérendelik magukat a már korábban megszületett, lejegyzett műalkotások előadásához, adaptálják azokat.

A művészetek specifikumait szemlélve, a *mozdulat művészete* az emberi mozdulatok sora, esztétikus, megkomponált, ritmikus mozgás, amely térben és időben történik és erővel zajlik. A műfaj szabta lehetőségek szerint, lehet az, egy adott zenére komponált koreográfia, amely összhangban van a zene tempójával, stílusával és karakterével: lehet klasszikus balett, modern tánc, tánc-játék meghatározott szöveggel komponálva. Lehet pantomim, néptánc, jazz-balett stb. Ez a műfaj verbális némaságra ítélt. Ugyanakkor teljességgel kiaknázza az emberi fizikum teljesítőképességét. A fizikai adottságok, mint készségek: tágság, hajlékonyság,

¹⁹ Lukács György: Művészet és Társadalom. Válogatott esztétikai tanulmányok a 1968, 1969. Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1982

rugalmasság, erő, mozgást átvevő hajlam, fejleszthetik a mozgásharmóniát, a koordinációs képességet. Kiaknázza a test végtagjaiban rejlő polifónikus lehetőségeket, amikor például, különféle térsíkok egyazon időben láttató irányait komponálja egybe. Egyéni és csoportos művészet is, hiszen a megnevezése is hasonlít a zenészek tevékenységéhez: szóló- és tánckarra írt kompozíciók, illetve azok kombinációi jöhetnek létre, térformációk és váltakozásaik, szóló, kettős és tutti keletkeznek (pas de deux, le corps de ballet). A zene, mint alkalmazott társművészet, szervesen kapcsolódik létéhez és segítségével a művészi hatás még kifejezőbb. Valóban, itt maga a testi aktivitás, mint a szem által tapasztalt esztétikai élmény az, amely láttatni segíti a zenei fantáziát, ritmikát, emóciókat, dinamikát.

A balett fejlődését nagyban elősegítette, az 1760-ban feltűnt Jean Georges Noverre²⁰ (1727-1810) a balett dráma megalkotója. Híres könyvében²¹ hadat üzent a divertissement-nek, az addig használt, minden kifejezés nélküli táncnak, táncbetéteknek és számos balettjával bebizonyította, hogy a táncot csak kifejező arcjátékkal és taglejtésekkel összekapcsolva lehet drámaivá tenni. A táncosoknak így végre lehetőségük volt, és megtanultak természetes arckifejezésekkel megjeleníteni emberi érzelmeket a balettben. Gondoljunk az ezen az úton tovább haladó nagy orosz, már egész estét betöltő balettokra, úgy, mint Csajkovszkij utolsó alkotó periódusának műveire: Hattyúk Tava, Csipkerózsika, és Diótörő. A zeneszerző munkáját alkotóan segítette Marius Ivanovics Petipa (1818-1910), az a kiváló marseille-i származású, tehát, Noverre nyomdokain haladó eloroszosodott francia táncos és balettmester, aki maga is zeneszerzőnek készült. Hatalmas koreográfiai fantáziával rendelkezett, pontos kompozíciós terveket adott Csajkovszkijnak, ahol taktusszámokkal és karakterek,

²⁰ George Balanchine a XX. század híres balettmestere, koreográfusa Noverre-t „A tánc Shakespeare”-ének tartja.

²¹ Levelek a Táncról és Balettokról, Lyon. 1760., Budapest, 1956

valamint hangulatok előírásával megszabta a koreográfia terjedelmét. (A téma bővebb kifejtését a tanulmány nem indokolja.)

A *színművészet* egy olyan verbális művészet, amely az emberi testet, mint rezonancia-testet használja a gondolatok, szellemi üzenetek hangos közvetítőjeként. A gondolat néma mozdulata az írás, hangzó mozdulata a nyelv, eszköze a mimézis. A görög tragédiák színhelyén, az amfiteátrum lehetőségei között mozogva maszkok alkalmazásával egyszerre több szerepkört is elláttak. A kórus, ugyan úgy, mint a balettben a tánckar, vagy a hangszeres versenyművekben a tutti, kontrasztot alkotott az egyéni sorsokkal szemben. A hangképzésnek nagy fontossága volt, hiszen a színésznek különféle álarc mögül kellett beszélniük a nyitott színpadon. Az emberi arc, a koponya rezonancia csontjai nagyon fontos szerepet játszanak - az éneklésnél ugyanígy -, hiszen felerősítő térként funkcionálnak, zöngésítve a hangzókat. A nyelv kinesztéziája érzékszervi kinesztéziával találkozik, ízlelési ingerekkel is összekapcsolódik. „a beszélő szájában ízzé váló mozdulatok keltik fel a hallgatóban a fül révén a beszéd zenei hangzását, válnak alliterációvá, hangfestéssé, azzá, amit Verlaine ars poeticája „musique”-nek nevez.” A színészet mimikai képességei mellett, jelentős gesztusrendszerrel is segít kifejezni a mondanivalót. A test mozdulataiban az életben használt összes megfigyelt, emóciókat közlő, indulati és gondolati kifejezést leképző eszközök tárháza lép színre. Különböző karakterek jellemábrázoló gesztustára jelentkeznek. A dinamikai és hangszínek széles skálája, a differenciált tempo változások, szünetek, akcentusok, a hangzástér, a színpadi tér, időbeli folyamat, mind-mind azonosak azzal az eszköztárral, amit a zenei előadás kifejezési eszközeiként is ismerünk.

A *zene*, mint *előadó művészet* a leírt, vagy íratlan, improvizált zenei anyagot a *test* közvetítésével, azon átítatódva, megteremteti a szív kultúráját, azt a

világnyelvet, amely a testetlent átérezhetővé teszi. Ez az a mágikus cél, amely spirituális fűtöttséggel elrugaszkodik a földtől és a *szellem*, majd a *lélek* éteri magasságába emeli mind előadóját, mind pedig hallgatóját. Tudatosan egységben kell kezelni mindhármat, hiszen csak így nevelhető, építhető a kodályi cél: a zene művelése által megszületett harmonikus, kiművelt ember. „Nem lehet egészen boldog ember az, akinek nem öröm a zene.” (Kodály) Igen, másképp el sem képzelhető az a folyamat, amelyet zenélésnek nevezünk. Tehát a *zenei előadó művészet* problémáinak központjában az a fő kérdés áll, hogy mi az előadandó mű és az előadás viszonya. Az előadandó mű az önálló, magában teljes (produktív) műalkotás, amely teljes mértékben körülhatárolja azt a mozgásteret, amelyben az előadóművész mozoghat. Mégis, a két szféra közti határvonalak nem merevek, hiszen kétségtelen tény, hogy sok esetben egybeesik az alkotás és az előadás aktusa. Gondoljunk csak az improvizációk fontosságára, a kreativitásnak eme oldott közegére. Akár a folklórban, vagy a kottairás felfedezése előtti időszakban, illetve a barokk kor előadói stílusában, avagy az újkori jazzben, ez a rögtönzés nem került, és ma sem, lejegyzésre. Az előadóművész a saját tudásának forrásából, ihletettségi állapot hatására, új szellemi és érzelmi komponenssel gazdagította a lejegyzett forrásanyagot. A hangszeres kadenciák elbűvölő lehetőséget jelentettek a korok ünnepelt virtuózai számára.

Vizuálisból, auditívet. Hatalmas feladat, melynek folyamatában a legkisebb félreolvasásnak, helytelen, esetleg rossz, görcsös test-funkcióval megszólaltatott zenének, a zeneszerző és a játékos szempontjából is végzetes következménye lehet. A befogadó közeg, a hallgatóság hozza meg ítéletét, vagy elfogad, vagy halálra ítél. A primér termék a kompozíció, vagy improvizatív anyag, ami az újraélesztő személy (művész, előadó, előadó-művész), mint szekunder által, együtt hoz létre egy speciális,

termékeny folyamatot, amely már „... egy új közegben, a közönségben ég benn...”²²

A *zeneesztétika*, mint tudományág összegzi a vizsgált elméleti kutatásokat a zene művészeti elsajátításának módjairól, anatómiájáról, létanyagáról, kifejezési módjairól. Az előadás milyenségével a *zenekritika* foglalkozik. E kettő között foglal helyet a zenei előadó-művészet, ami létrehozza és kezeli a zene megfogható, tudati – érzékszervi, és a megfoghatatlan, az érzelmi anyagát. Felel a művészi közlésért, a hangzó zene természetéből fakadó, szavak nélküli, szublimált üzenetért. Ezért olyan fontos, hogy a zeneesztétika által kutatott kifejezési és csak a zeneművészetre vonatkozó specifikus meghatározásokat, illetve a zenekritikai észrevételeket, amelyek értékelik a hallott zene összes szakmai összetevőit, a köztes, a zenei előadó-művészet deduktív módon taníthatóvá tegye. A vele foglalkozó pedagógia, művészetpedagógia.

III. Relatív rendszerek a zenében és a zenei mozgásban

1. Relatív szolmizáció

A diatonikus skála hangjainak distanciáját, azaz egymáshoz való távolságát, rögzítette az a szolmizációs hangoknak és jeleknek összessége, ami az alapját képezi a mai modern zenepedagógiának. A rögzült hangtávolságok (három egész, egy fél, három egész, egy fél) egymásutánja az alapja az Arezzoi Guido féle szolmizációs hangsornak: dó, re, mi, fá, szó, lá, ti, dó. Kodály világszerte híres szolmizációs rendszerével, amely a hangok távolságának viszonyait tanítja és azokat, kongeniális módon transzponálja a diatonikus skála bármely hangjára, mint kezdőhangra vonatkoztatva, létrehoz egy olyan alapviszonyítást, amellyel szinte az egész zenei folyamatot feltérképezhetjük.

²² Szabó Orsolya: Magán hangzóim c. verseskötet, Előadóművészet c. vers, Policoop, Budapest, 1989

Az éneklés, a hangszálakkal, illetve a hallás kifejlesztése, a fül, mint érzékszerv képességei által kognitív módon beazonosít és alkalmaz máskor is. A szolmizációs kézjelek pedig, már bekapcsolnak egy újabb területet, aktivizálva a már láthatóan mutogató kezet, amely jeleivel és bizonyos fokig a függőleges légtér folyosóin haladva fel- és lefelé térbeli viszonyokat, lépéseket, ugrásokat is tanít, láttat. Szolmizációs kézjelek:



Arezzoi Guido (XI. sz.) már említett, közismert szolmizációs megjelöléseit Franciaországban, Olaszországban és általában a latin kultúra hatásterületein használták, mereven alkalmazva azt a C-dúr skála kezdőhangjára, melyet dó-nak neveztek, és nevezik még ma is.

Kutatásaim során, rátaláltam egy Pierre Galin által közreadott pedagógiai módszerre, amely az „Exposition D’Une Nouvelle Methode Pour L’Enseignement de la Musique”²³ címmel jelent meg 1818-ban. Galin a Bordeaux-i École Royal tanára volt. Ebben az iskolában fejlesztette ki azt a modern, szolmizáción alapuló zenetanítási rendszerét, amelyben már nem egy rögzített hangmagasságban használja a szolmizációt, hanem *relatív* módon, mint távolságok kiszámítását, nem ragaszkodva a fix c = dó-hoz. Ezt a metódust már 1818-as könyvében rendkívül eredményesnek ítéli, és nagyon ésszerűnek tartja. Fiatal gyermekekkel kísérletezett, akik rendkívül korán

²³ Pierre Galin: Rationale for a New Way of Teaching Music, 1983, Boethius Press Limited Clarabrien, Clifden Co Kilkenny, Ireland

elsajátították a lapról olvasás képességét. 12 éves kortól, a már szellemileg érettebbekkel, a hangszerstanulás előtti énekképzéssel nagy jártasságra tettek szert, mindössze öt hónap alatt hatalmas eredményt elérve. Galin már a zenetanítás alapelveit, a zenei írás-olvasás fontosságát egyenrangúként kezeli. Éppen ezért meglepő, hogy saját hazájában ez a rendszer nem terjedt el. A szolmizációs hangtávolságok alkalmazásával és memorizálásával valójában Galin volt az, aki a magyar, világhírű kodályi metódus előfutárának tekinthető.

Később John S. Curwen (1816-1880) kezdeményezésére Angliában is elindult ez a bármely dúr skála első fokához viszonyított relatív szolmizációs eljárás, amely az angol nyelvű szakirodalomban ma is mozgó dó (movible do) néven szerepel.

A metódus rendkívül gyors eredményeket mutatott a zenetanulás területén. A zenét, mint hangzó beszélt nyelvet azonosítják a hangtávolságok megítélésében. A relációk szótagokkal képviseltetik magukat (például dó, re), amely természetesen bármely kezdőhangból kiindulva is ugyanazt a hangtávolságot feltételezi. Így az agyban, a szem érzékszervi közreműködése által beazonosítja a látott távolságokat és a hallás számára is felfoghatóvá teszi a transzponált relációkat. A zenei írás-olvasás együttes tanításával, a látást és hallást összehangoló agyi tevékenységet egyfajta, úgy nevezhetném, „grafo-technikai” kapcsolattal is begyakoroltatja.

Ez a művelet rendkívül fontos lesz a kottakép megszólaltatásánál, hiszen a kottairás absztraktsága által rajzolt, viszonyított távolságok, - bár itt milliméteres eltérésekben - már könnyen felismert játék-technikai irányokká is válnak.

Ezért olyan fontos a bevezetésben már említett kodályi alapelv, a hangszerstanulást előkészítő év beiktatása. Összekapcsolni a különféle érzékszervi pályákon beáramló ingereket, integrálni az ösztönösen elsajátított elemeket és begyakoroltatni, tudatosítani. A ritmus alapegységeinek elsajátítását, egymáshoz való

viszonyuk megéreztetését, a lüktetésük érzetének fontosságát. A ritmus, mint a dallam megjelenésének velejárója egységekben kezelt kombinációknak ütemvonalak közé zárt fegyelme, rögtön eligazít a pulzálás súlyairól.

Éneklés szempontjából, a hallott dallam felidézését először csendes, képzeleti úton, majd reprodukálását tisztán intonálva kell előadni. A fokozatosság elvén tágítani az ambitust, majd egyszerre két, majd több hang, akkordfelbontásos felismerése következik. Az akkordok hangjainak folyamatban éneklése, feltételezi a zenei memóriában tartotta, már énekeltet. A velünk született, beépített hangszer, a hangszálak rezgése és már korai alkalmazása dalok utánzásával, alkalmat ad arra, hogy rögtön rendbe, mondatszerkezetbe, zenei frázisba és érzelembe formázzuk a hangzó gondolatokat. A dallami mondatok levegővétel általi megformálásakor észre kell vennünk azonosságukat a beszélt nyelv struktúrájával.

A belégzés és kilégzés ösztönösen a kérdés és felelet formációját mintázzák. A szemnek az agy számára közölt, az írásbeliségben lekódolt távolságai, szolmizációs nevekkkel végigénekelte tréningek, irányokba rögzülnek.

2. Relatív mozgásrendszer

A zene megszólaltatása mozgás nélkül elképzelhetetlen. A zenei testmozgás irányokban való megnyilvánulása ugyan olyan relatív módon történik, ahogyan a relatív szolmizáció. E kettő egyidejűleg elgondolt és megélt részvétele és kifejezése adja meg a relatív mozgásrendszer lényegét. Az emberi test a zene megszólaltatásakor már zenei módon mozog, a mozdulatai irányokban, hosszban, és időben történnek, ugyan úgy, mint maga a zenei folyamat. A zene által teremtetett tér fogalma már akusztikai tér, amely az épített teret a hangok rezgése által tölti be. A távolságok és irányok tudata transzponálható különböző hangszerekre és irányokra.

Ahogy, az egyes hangközök távolsága relatíve megnevezett szolmizációs névvel rendelkezik, ugyanezt a relatív beidegzési távolság-kódot kell kialakítani az őket megszólaltató eszköznek, legyen az akár kéz, láb (orgona), énekhang.

A hangtávolságok, mint tértávolságok, centiméterben mérhető izom-érzetekként is jelentkeznek. A szolfézs-oktatás következményeként a látott kottakép már biztosan kiénekelhető hangszál-reflexszé változik, ugyan ilyen módon izomreflexé kell, hogy váljék a test megfelelő területén elongáció²⁴, illetve synergizmus²⁵ által.

A látott ritmusképlet időbeosztó beidegződéssé válik, az izomzat feszítése és lazítása által előhívható, megismételhető elaszticitássá válik. Minden egyes zenemű formálása, frázisai, irányai, levegővételei, ritmusa, és érzelme, majd ezeknek tudatos mozdulatai a hangszeren való megszólaltatás előtt, begyakorlás tárgyát kell, hogy képezzék.

Ez a relatív mozgás-tréning alapja, amely az izomreflex begyakorlott irányultságát méretre szabja. Ez a kottakép látványának hangszerek nélküli kidolgozása, ahol is relatív irányokkal, hosszúsággal, terjedéssel és azok ritmusképleteivel foglalkozunk. Az emberi test teljes aktivitása, e zenei elemek kigyakorlása közben láthatóvá teszi a kottakép összes kódját, a darab szignifikáns jellemzőit. Az egyes kottaképekben jelentkező zenei mozdulatok augmentált módon, kiszakítva, kivéve a zenemű folyamatából, testgyakorlat formájában, álló, vagy ülő helyzetben kigyakorlásra kerülnek. Ez a fajta absztrakció az eltávolodás, a madártávlatból olvasott feladat kinagyított, exponált kikristályosítása. Ebben a felszabadult, felnagyított, a térben viszonylagosan alkalmazott önmeghosszabbításban, jelen van a kottakép analízálása, amely meghatározott időrendbe, távolságba és dinamikával rendezi fegyelembbe, a zenemű szolgálatába, a felszabadított emberi mozdulatokat. A diszciplína a szabadságban érvényesül, és a szabadság a zenemű pontos keretei közé rendezi az emberi testet.

A kottakép szimultán látvány, szukcesszív kibontása, a zene. A zenemű „képisége”, annak sajátos tulajdonságai, sűrített információt közölnek, valójában

²⁴ Elongáció.: nyújtózás

²⁵ Synergizmus.: különböző izomcsoportok vagy testtájak egymást erősítő együttműködése

mindent leképeznek. Ennek elsajátítása az a „képi általánosítás”, amely a közvetlen érzékelés, valamint a nyelvi-fogalmi általánosítás, gondolkozás mellett, mint egy úgynevezett „harmadik jelzőrendszer” működik. A zene, mint művészet, így „egy sereg kerülőutat megtakarítva”, a fogalmi és az akusztikus érzékelés mellé a képi érzékelést, mint a művészi gondolkodás specifikus szféráját bekapcsolja. A képiben, a mozdulatit, a mozdulatiban az akusztikait, az akusztikaiban a fogalmi elsajátítás rejtőzik. Így a paradigmaváltó szemlélet, valamint annak gyakorlati alkalmazása által, a zeneesztétikai tudomány oldaláról feltett kérdésre, - hogy „...vajon nincs-e ... egy 'harmadik jelzőrendszer' is ?”²⁶ - már igennel tudunk válaszolni. „A valóság zenei képe”,- ez alatt most a grafikai képet értjük – a szem által appericipiált grafikai kód üzenetével eljut az agyba és ott, az auditív pályán megteremti a leírt anyag képzeleti úton létrejött hangzását. A belső hallás kifejlesztése után, a következő lépés ennek a tudásnak a hangszerjátékra való kivetülése. A zenekari hangszerek közül jelen tanulmány, kiemelten foglalkozik a zongorával,²⁷ egyrészt, mivel a zongora klaviatúrája, a hét és negyed oktáv, magában foglalja a hangmagasságoknak és mélységeknek összes félhangok távolságára beosztott, „jól temperált” hangzástartományát. Tehát ez az a hangszer, amely összességében képes az egész európai zeneirodalmat megszólaltatni. Ezért olyan fontos a zongorán felcsendülő hangok, mint „bel canto” hangzás-ideál megteremtése, a hangszeren való énekelhetőség állandó szem előtt tartása. Másrészt, éppen azért, mert a zenében használt és az emberi fül számára hallható összes hang a klaviatúrán látványban együtt jelentkezik és egyszerre felfogható a szem számára, úgyis, mint különféle konfigurációk, viszonylatok, síkok többszólamú és egyidejű jelenléte. Mint látvány-tartomány, a zene folyamatának térképe, terepasztala.

²⁶ Ujfalussy József: A Valóság Zenei Képe c. könyvének 156. oldalán ezt a problémát és kérdést veti fel.

²⁷ A zongora, mint zenekari hangszer Bartók számos kompozíciójában szerepel, például: Zene, húros- és ütőhangszerekre, cselesztára c. művében.

A relatív szolmizáció által begyakorlott hangok közti távolság viszonyát a klaviatúrán horizontális síkban, vertikális ütésekkel iránydimenziókban szólaltatjuk meg. A hangközök távolsága már centiméterekben mérhető, a fehér klaviatúra fenti és lenti dimenziójában, síkjában, illetőleg a fekete billentyűk egy centiméteres felemelésével, mint második síkban, az öt fekete billentyű síkjában, amely pentaton hangskálát prezentál, ahol a hangtávolságok, az izomreflexek és ütésreflexek távolságaivá változnak. Az emberi testnek ez a részvétele a hangok viszonyainak előállításában már egy, a test meghosszabbításában gondolkodó egységgé komponálja a hangzást. Az emberi test egy tárgy előtt ül, amely a már említett horizontális klaviatúra síkján vízszintes irányban közlekedik, jobbra és balra, a magas és mély hangok birodalma között járva. Erre a horizontális síkra merőlegesen még egy horizontális sík feszül, a húrok síkja. Így a húrok képzeletbeli módon, a karunk meghosszabbításai lesznek. Ez a testképzet már az a relatív távolság, mely nem csak hangközökben, mint a klaviatúra üthető távolságaiban, hanem már a hangok rezgéseiben, rezgéseivel a térben közlekedik. Az instrumentális egység, amely a hang, a hangszín és a rezgésszám viszonyaival dolgozik, már az egész test és a hangszer teste együttesében, mint megduplázott rezonancia testben, összekapcsolva teremti meg a képzett hang, vagy hangsorok akusztikai terét.

3. Relatív mozgásrendszer jelei, szimbólumai

A szolmizációs kézjelek és a relatív mozgásrendszer szimbólumai asszociatív módon kötődnek. Ahogyan a kézjelek az alsó „dó”-tól feljutnak a felső „dó” magasságáig, lépcsőfokokat tesznek meg. A mozgásrendszer ezt a képiséget felhasználja és a „dó”-tól elindulva felépíti a tudatosodás lépcsőfokait. Semmi esetre sem szabad azonosságot húzni, úgy, mint a „dó-re” relatív nagy-szekund távolság és a mozgásrendszer egymás melletti szimbólumai, mint hangköz relációk közé, mert nem azok! Mégis, ezen a szolmizációs kézjelek építményén mi is végighaladunk. A relatív mozgásrendszer szimbólumai fogalmi asszociációk.

A „dó” számunkra a gravitációt jelenti, és tonalitást is, fizikai létünk kapcsolatát a földdel, és zenei tudatunkat a tonalitással kapcsolja össze.

A következő lépcsőfok a szolmizációs kézjel „re” foka, amely a mozdulatban a gravitáció biztonságából indított lendületet, kimozdulást jelképezi a ferde nyíl alakjában.

A következő kézjel a „mi”, adekvát a horizontális sík jobbra-balra irányával, ez jelenti a linearitást és horizontális terjedést.

Az erre merőleges következő lépcsőfok, amely a „fa” szolmizációs kézjele, a mindenkor vertikalitást jelenti. Egyben az akkordikus hangzást, amely függőleges egységben strukturálja a hangok összecsengését, vertikális háttérrel jelentve a lineáris dallamhoz.

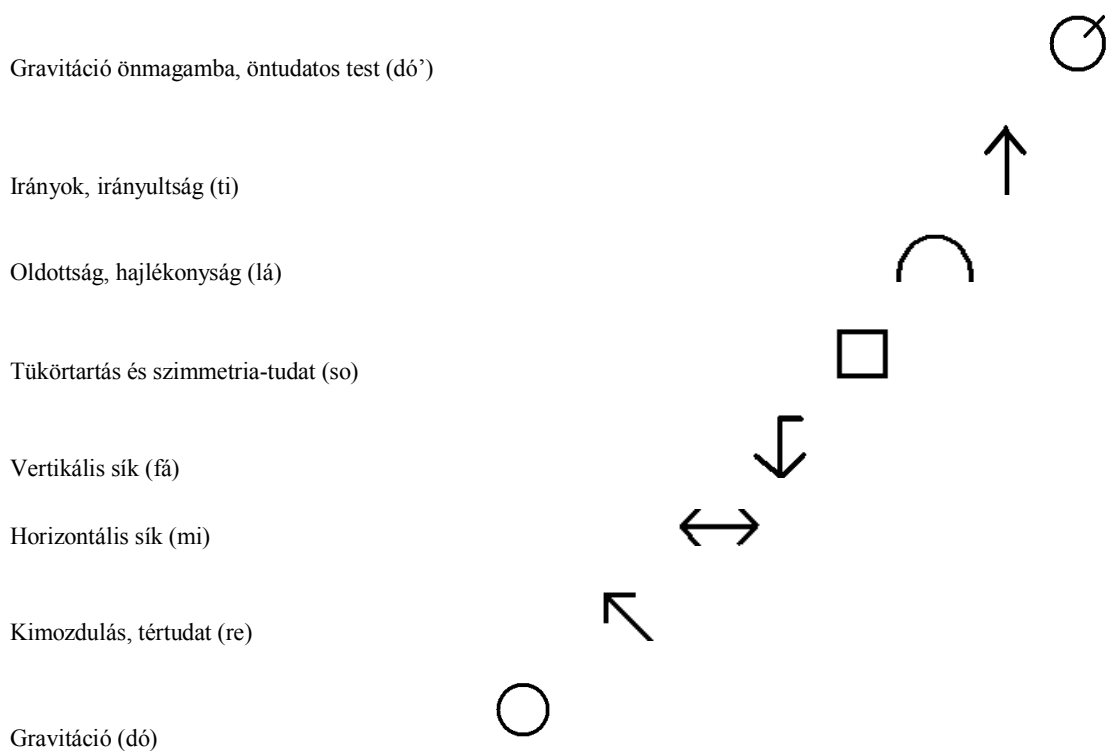
A következő lépcső a „szó” szimbóluma, egy négyzet, amely az élére állított és felénk fordított tenyerünket, mint saját magunk tükörképét jelképezi (ismerd meg önmagad!), de tükröződést is jelent, mert a négyzetet átlósan átvágva, vagy akár elfelezve függőlegesen, illetve vízszintesen, mindig megkapjuk az ábra tükörképét. A testszimmetria kezelése, mint olyan, tehát szabad asszociációkat is megenged.

Következő lépcsőfok a szolmizációs jelek sorában a „lá”, amely az emberi kéz csuklóból lógatott állapotát mutatja. Ez a jel a mozgásrendszerben a hajlékonyságot, rugalmasságot, lazaságot, alkalmazkodó képességet és egyben a kéz „hallgatózó” akusztikai kupoláját is jelenti.

A „ti” jelzése egy felfelé mutató ujj, amelynek adekvát megjelenése a mozgásskálán a felfelé mutató nyíl. Ez reprezentálja az irányok fontosságát, az irányultságot és a térben függőlegesen való terjedést.

Megérkezünk, a már oktáv távolságra lévő alap gravitációhoz. Az eddig fogalmilag végigélt mozdulatskálán elérkezünk a zenei-mozgás-én a lét-idő-tér-kiterjedés fogalmát már dinamikusan kezelő pilléréhez, az önmagunkban felépített tudás gravitációérzetéhez. Ez a pillér, a relatív mozgásrendszer tudatos önkontrollja.

Relatív mozgásrendszer jelei, szimbólumai:



IV. A zene és a mozgás kapcsolatával foglalkozó módszerek

Jaques Dalcroze (1865-1950) svájci zenepedagógus-komponista, aki összhangzattan- és szolfézstanárként kezdte pályafutását, kifejlesztett egy olyan módszert, amelyben a zene és a testmozgás ritmikai komponensein alapultak. Növendékeinek fizikailag gyorsan kellett reagálni zenehallgatás közben a ritmusok változásaira. Ez azt jelentette, hogy különféle improvizációs mozdulatokkal kellett követni a zenei ritmusképeket. Célja az volt, hogy minél inkább azonosulni tudjon a zenész a testmozgásban is a zene ritmusával. Egyik növendéke, Rambert Marie, így emlékezik vissza ezekre az időkre: „Dalcroze kitalált egy sereg hagyományos mozgást minden időmértékre és- szolfézsóráinak hála- a dallamra is. Ezeket *gymnastique*

rhythmique- nek nevezték.”²⁸ Későbbiekben, némi élel, megjegyzi, hogy ezek a mozgások csak a ritmus tanulását elősegítő eszközként szerepeltek. Igazából, a gesztusokból és mozdulatokból hiányzott a szépség.

Magyarországon, Budapesten 1980-ban megjelent Dr. Kovács Géza és Négyesiné Pásztor Zsuzsa „*Munka és Munkásvédelem a Zenei Szakmában*” című jegyzet. A jegyzet összefoglaló képet ad a zenei munkaképesség átfogó gondozásáról. Csoportos testépítő tréningórákat tartottak zeneakadémiai hallgatóknak és művészeknek, illetve művésztanároknak (többek között, például Kurtág György), akik heti rendszerességgel vettek részt ezeken a foglalkozásokon. Központban az emberi szervezet áll, mint a zene legelső és legfontosabb eszköze. Ezen módszer az erőnléti képességet is fejleszti. Azokra a problémákra keresi a megoldást, melyek a több órás gyakorlások miatt egészségtelen elferdüléseket okozhatnak, például helytelen tartások, ezek kiküszöbölése és megelőzése a cél. Foglalkozik továbbá feszítő, nyújtó, és lazító mozdulatokkal. „A testtartás deformálódása sokféleképpen kedvezőtlenül hat a szervek elhelyezkedésére, az életműködésekre.” Ezek a gimnasztikaórák nagyban hozzájárulnak az állóképesség fejlesztéséhez, a figyelem összpontosítás hosszú ideig való fenntartásához, a fej, nyak- és törzstartási hibák kiküszöböléséhez. Fontos célja a prevenció, panaszelhárítás, és a károsodások felszámolása. Meggyőződéssel állítja, hogy: „A zenei munkaképesség-gondozás a zenetudomány része, megvalósítása zenepedagógiai feladat.”²⁹ Későbbiekben, az elért sikerek nyomán, 1981-től a Fővárosi Pedagógiai Intézet továbbképző tanfolyamai sorába felvette a zeneórai munkaképesség gondozását is. Tehát, az előző kísérleti évek tanulságait a zeneiskolai tanterv keretén belül oktatják. Az azóta elhunyt Dr. Kovács Géza helyébe, addigi asszisztense, Négyesiné dr. Pásztor Zsuzsa lépett, aki azóta is, alapos szaktudással és

²⁸ Fuchs Livia, Fejezetek a Modern Tánc Történetéből. 31. p. Magyar Művelődési Intézet, 1995.

²⁹ Összefoglalás. 105.p.

kiterjedt tanítványi körrel, minden korosztállyal foglalkozik rendszeresen és nagyon eredményesen.

Dr. Kokas Klára világszerte elismert zenepedagógus a kodályi örökségből kiindulva egyéni nevelési rendszert alakított, amely egészséges gyerekek, felnőttek, de fogyatékos és pszichés gátlásokkal küszködő személyek számára is a zenét, mint terápiát használja. Kurzusain a zene mély nyomot hagyó élmény, szabad mozgással kifejezve. Megvallása szerint felfedezte, hogy az igazán nagy zenék testi és lelki sejteket újítanak, mint a lélegzet. Több könyvben publikálta munkáját. 1992-ben megjelent „A zene felemeli a kezeimet és játszik velük” c. könyve, amely módszerének lényegét és növendékeinek elbeszélő élményeit tartalmazza, elemzi. A módszer átadásához személyes, közös élmény szükséges. Tanfolyamai családias együttlétek (maximum 15 fő), ami közben a zenét hallgatva, annak impulzusaira improvizálva szabad önkifejezések születnek, amelyek mintha sámán húzná ki a test által a lélekből az eltitkolt mondanivalót, gátlás nélküli, őszinte megnyilatkozások születnek. Ez az a felszabadító módszer, amely korlátlan lehetőséget enged az önkifejezésre. A zene sajátos belső rendjét, lényegét, az érzelmekre, a fantáziára gyakorolt megtermékenyítő hatást engedi spontán mozdulatok formájában a felszínre hozni. Valójában a hallott zene, öntudatlanul keríti hatalmába a táncolót. Szinte tudattalanul felemeli a kezét. Ez felnőttkori gátlások alól is felszabadít, a tudatalattinak helyet biztosít. Pszichológiai terápia a zene varázsütésére. Az alkalmazott matéria, a hallgatott zene mindig mestermű. A foglalkozásokat képzőművészeti, kézműves és rajzolás, festés, mint vizuális tevékenység egészíti ki. Kisgyermekkortól már olyan élményekhez juttat, amelyek a későbbiekben elősegíti a művészi kibontakozást és komplex látásmódhoz vezet. Fogyatékkal élő gyermekek is egyenrangú partnerekként kezelt társak a zenei önkifejezésekben.

Az *Alexander technika* az utóbbi évtizedeknek egy igen népszerű, alternatív terápiája. Megalapítója Frederick Matthias Alexander előadóművész-színész volt, aki 1869-ben Ausztráliában született. 18 éves korában Shakespeare színészként kereste kenyerét, ám titokzatos módon elveszítette hangját. Orvos specialisták álltak tétlenül, nem sikerült megtalálniuk a helyes kúrát. Ezután F. Alexander saját önmegfigyeléssel elindította gyógyulását. A teóriája akkor forradalminak számított. Észrevette, hogy beszéd közben a fej, a nyak, és a test egymástól teljesen szeparáltan működött. Tehát, a problémát nem külön, egyes testrészekre, nyak- és fej, hangszalagok, légzés technika stb. szétválasztásával, hanem egységében kell kezelni. A testtudat kialakításának fontos filozófiáját alkotta meg. Meg tudta változtatni a rossz beidegződéseket, egy tudatos agykontrollal. Ma már a világon ezt a technikát számos helyen oktatják. Rendkívül sok muzsikusként aláveti magát ezen tréningeknek, amely mind pszichológiailag, mind fiziológiailag jó hatással van az emberi testre, különösen a helytelen, rossz testtartásban eltöltött gyakorló órák okozta fájdalmak, esetleg sikertelenségek esetén. Ez a módszer, elsősorban színpadi előadóművészeknek, színészeknek készült. Hasznos és egészséges, öntudati tréning. Megtanítja, hogy hogyan kell megszabadulni a mentális stressztől, vagy a kimerültségi állapotból helyreállni. Ez a technika alkalmas a megmagyarázhatatlan csont- és izomfájdalmak, hátfájások és egyéb egészségügyi problémák leküzdésére, megszüntetésére.

A „*Tested Zene*” módszer egy sajátos specifikummal rendelkezik. Az összes mozgás- és zenekapcsolattal működő irányzatot öntudatlanul is integrálta technikájába. Mindegyiktől való különbözősége abból áll, hogy a kiindulási és célpontja azonos. Ez pedig, az előadandó zeneművekkel való azonosulás. A professzionális zenész és a zenei előadásmód tökéletes testtudata. Azonosulni az előadandó mű idegrendszerével, tempójával, szívdobogásával, ritmusának

pulzálásával, érzelmeivel. Ahhoz, hogy ezt a feladatot minél hathatósabban véghezvihessük, a testünket fel kell készíteni görcsmentesen és a zenében alkalmazott mozdulatok, technikák és irányok kigyakorlásával. Metodikájának lényege abban áll, hogy a különféle testalkatbeli helytelenségek és a különféle rossz beidegződések, stressz faktorok, pszichés félelmek nem, mint személyiségártalmak, betegségek, torzulások rögzülnek, hanem éppen ellenkezőleg, azok bevéssződésének kikerülésével a zene egészséges, esztétikus, érzelmi felszabadítást jelentő mozdulataival kerülnek megsemmisítésre. Tehát, a zenével azonosulni annyit jelent, mint nem önmagával foglalkozni, nem a saját testének problémáival, hanem azokat kiiktatva már a zene hangzásával, testetlen végtelenségével, szárnyalásával és az időben megszólaló időtlenségével foglalkozik. Behatároltan viselkedik, 4/4ed vagy 3/4ed stb. lüktetésrendszerben, gyors ritmusokat képes játszani, illetve tartott hosszú hangokként viselkedik. Drámai vagy vidám, erős vagy halk, gyorsan változó vagy éppen hosszan kifejtő, akcentusokat alkalmaz, vagy simán folyik. Léte a kontrasztokban, azok tudatos kezelésében oldódik fel. Esztétikusan viselkedik, törvénye a művészetek törvénye, az alkotás dimenziója, a tér-idő egységes kezelése, arányosság.

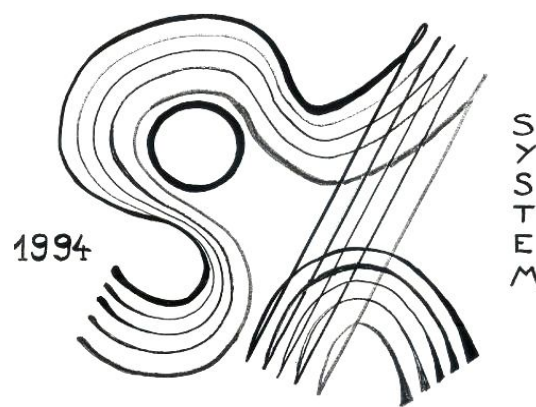
Integrálja a ritmus ősi elsődlegességének fontosságát, begyakorlását. Állóképességre nevel, erőt, dinamikát, fegyelmet ad és a test minden részében alkalmassá teszi azt, a zene folyamataiban való részvételre. Használja a fantázia és érzelem szabadságteremtő pszichikus felszabadítását. Kúrál, görcsöket gyógyít, helyes, egészséges testtartást biztosít, mivel magával a zenével, mint művészettel foglalkozik, és nem csak a begyakorlást tanítja, hanem a művészet pedagógiáját, a művészetpedagógiát, annak esztétikai minőségét. A társművészetekre, mint asszociatív élményanyagra épít. Felismeri az áthallásokat és tudatosítja. Mivel a kultúra nem örökölheto, ezért annak megszerzésére a történelemből és különböző

kultúrák évezredeiből éppen a társművészeteken keresztül is tájékozódik, általuk a maga valóságábrázoló területéhez formai és stiláris eligazítást kap. A művészetek esztétikai elsajátításának folyamatában, észrevétlenül azonosul az élményanyaggal. Feltöltődik szépséggel, megtanulja a helyes arányt, kifejező érzelmi palettája színesedik. A mesterművekkel való elmélyült találkozások mind a tudatra, mind a tudat alattira egyaránt hatnak. Művészi magaslathoz emelik a beavatásra várót, aki immár képes lesz a művészi empátia képességével azonosulni a műalkotással.

Rendszerében épp a szakmai fegyelembe öltöztet, a megkötöttségekhez való hű, tudatos ragaszkodása adja meg a szabadság örömét, az egészséges zenélés boldogságát. Magával, a zene anyagával felismerni azt, a zenei folyamatokban. Egyszerre érzékszervi és lélekgyógyító. A feladat e folyamatoknak, mint ösztönös megérzéseknek az egyéni testérzékelésben megtapasztalt felszabadultságával, helyes tudati irányítást szerezni. Megszerezni annyit jelent, mint az agy pályáin végigfuttatni e programot. Az igazi tudás, majd ezt a programot, ismeretanyagot már egy következő ismeretlen szituációban felismerve, újra alkalmazni. Erre a tudati tapasztalatra vezet rá a tréning. Az önmegismerés e triásza (test-lélek-szellem), mint mondani szoktuk, csak együttesen teszi a gondolkodó, érző embert. Ezen közhelyként emlegetett axióma, azonban még nem jelenti annak mindenkorai tudatos alkalmazását. A tudatos alkalmazás helyenkénti, és azonnali aktivizálást jelent. A komputerprogramok világában ezt úgy fejezhetném ki, elmentés egy file név alatt. A szem, az agyba küldi az impulzusokat, ez jelenti ott azt a gombnyomást, amivel az elmentett file tartalma azonnal akcióba léphet.

V. Zenei mozgásanalízis: So- system

1. So-system embléma magyarázat



A „So- system”, avagy a tested zene gondolkozásmódját magyarázó embléma. A grafika centrális központja egy zárt kör, amely az univerzum teljességét reprezentálja. A zenei képírásban a megfelelője az egész hang. Az egész magában foglalja a részeket, tehát tömörített zenei ritmus értékek információját hordozza. Jelképezheti, az ember centrikus gondolkodásmódot, zenepedagógiát. A hangrendszer tér, idő és logikai koordinátáinak alaphelyzete, azaz „O”- origó pontja. Ez azt a pozíciót is jelenti, ahogyan az ember a valóságot felméri, annak belső viszonyait egymásra és egyben önmagára vonatkoztatja. Ugyanakkor, a Nap szimbóluma is, amely a földi élet elengedhetetlen forrása, hiszen ebből a melegségből táplálkozik. A Glóbusz, életünk léttére, a hozzá kötött gravitáció okán, rajzolatban szintén ezt az alakot ölti. Személyi kisugárzásunk, auránk is ilyen alakot ölt. Ennek a tágítása a feladata az előadóművésznek, vagyis a hatás elérése, mint amikor a Nap sugarai eléri a Földet, a zenész művészi kisugárzásával éri el közönségét.

Az kör köré párhuzamosan indított vonalak rendszere baloldaltól körülöleli a centrumot „S” betűt képezve. A centrum „O” betűje összeolvasva az utóbbival, kifejezi azt a szolmizációs kézjelet, „SO”, amely élére állított tenyerünk, felénk fordított belsejével szinte tükröt tart magunk elé. Ez az a fontos axiómája a „tested zenének”, amely azt hangsúlyozza, ami egyben az ókori, Delphoi jósdá felirata: „Ismerd meg önmagad!”. A szolmizációs kézjelek különböző formái egyben hangmagasság jelzésére is szolgálnak, tehát egy relatív emelkedő, nyíló, vissza-és előreutaló irányrendszert mutatnak. Fejlődésükben föl, illetve lefele irányított lépcsőkön közlekedve jelzik, mutatják az irányokat, magasságokat és mélységeket. Zenei Mozgás Rendszerünknek is vannak szimbólumai, amelyeket itt csak a so képvisel.

Az „S” betű ívelt lendülete, ha gondolatban lekicsinyítetten belehelyeznénk a körbe, az élet polaritását mutatja az ősi, keleti Jin-Jang jelhez hasonlóan. A kozmikus energia két ellentétes, egymást kiegészítő megnyilvánulása. Az élet művészete az ellentétek okos kezelésében áll. A kontrasztokban való gondolkodás leegyszerűsíti a problémákat és a legszélsőségesebb pontok közti árnyaltságot könnyedebben átjárhatóvá teszi. A kontrasztok ritmusra, dinamikára, távolságra, színekre, érzelmekre egyaránt vonatkoznak. A kinagyított „S” vonalának négyszeres megismétlése az ötvonalas kottajelrendszert mutatja. Ugyanúgy láttatja a szűkítés és tágítás térben való kezelését, a távolságot. Személyes auránkat. Jelzi a lendületben való mozgulatot. Terjedésük felnagyítást, augmentálást és kicsinyítést, diminúciót is mutat. Az ív, melyet az öt nyitott ujjunk párhuzamos mozgulatával leír, átível a kör körvonalai mentén a jobb oldal felé, a magasba, szinte belenőve a távolságba. Ez az ívelt mozgulat egy egyenes zuhanássá változik, majd alul átcsap tükörképébe. Ez a föntről diagonálisan lefelé zuhanó, két pont közt kifeszített legrövidebb távolság egyben a zenében használatos szünetjeleket láttatja. Negyed, nyolcad, tizenhatod, stb. értékben. Összességében nézve és két kézzel végighaladva az ábra mozgulatán, a be- és kilégzés tudatalatti reflexeit mintázza.

Minthogy ez az ábra egy szisztémát jelöl, az előbbieken ismertetett gondolkozásmód szemlélteti azt, hogy a zenei folyamatokat hogyan lehet fejlődésében, tendenciájában mozgulatirányokkal lekövetni. A formálás kötöttségeit, szabályait és szabadságát egyszerre tanítja. A vonalak a dallamos, folyamatos ívet szemléltetik. Párhuzamos vonalakkal rajzolt ismétléseik, a fegyelmezett ritmikusságot. A mozgulatok az emberi testben érzékeny izomtónussá válnak, elasztikusak és nem görcsösek. Ez az a módszer, mely ezt a felszabadult emberi testhasználatot lehetővé teszi. Élményszerűen, egészségesen és gyorsan elsajátítható

lesz bármely zenemű. Ez a látás- és begyakorlásmód az örömmel és feszültségek nélkül való, tudatos és boldog muzsikálás alapja. A So- system tehát egy olyan mozgástréning, amely metodikai és didaktikai szempontok figyelembe vételével fejleszti a muzsikus személyiségének egészét, bebizonyítva, hogy test, lélek, szellem harmonikusan fejlesztett egysége szolgálhatja csak a jó muzsikálást.

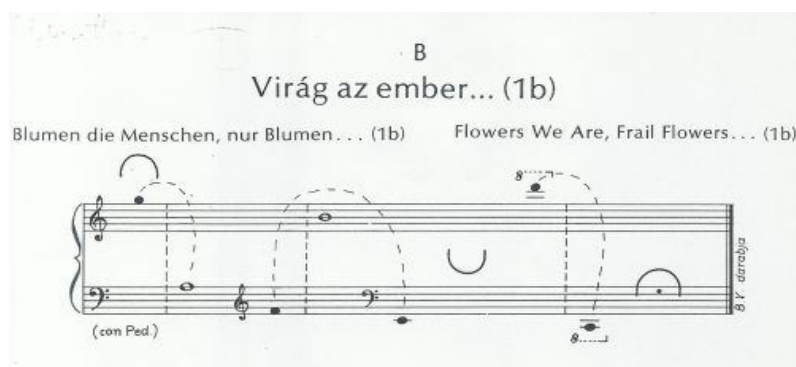
2. Notáció, mint a zene koreográfiája

A Kodály módszer gondolati bázisáról kiindulva, egy olyan teljes, test tudatú kottakép feldolgozást kísérelünk meg, amely a zene notációjából kiolvassa az alkalmazandó technikát. A technikát itt nem kifejezetten a virtuóz megoldásokra értem, de kétségtelen, hogy az olvasat ilyen módon is, sok könnyebbiséget rejt. Ezeket a kísérleteket elsősorban, a zongorairodalommal tettük. A kottakép síkban lejegyzett grafikája, a zenei mondanivaló folyamatának haladási iránya egyesül a klaviatúra horizontális síkjával. Az irányok tanulmányozása, a le-, föl, a be-, ki, a magas-, mély, stb. azok az ellentétpárok, amelyeket egységben kell kezelni. Az irányok értelmezése oly módon, ahogyan azt Kurtág teszi, például a „Virág az ember” c.

zongoradarabjában. A tenyerek érzékeny, puha nyomata, a hangfürtökben, mintha a tapintás érzékszervén keresztül a hangszínekkel illatozó virágok és az embernek azt belégző képi viszonyát tükrözné. Színesztétikus élményben van részünk..



A két hang közti távolság nemcsak szekundot, vagy decimet jelent, hanem egy átélt akár hét és negyed oktávot. Hiszen itt olyan távolságról van szó, amely szublimáltan, a szavak ereje nélkül az emóciók, és a fantázia erejével köt. Az egyes hangok gömbölyű szépsége, a bennük rejtőző magvasság által képes fenntartani a távolságok közti kohéziót. A darab mozdulatának koreográfiája repít, hullámszik és összetart.

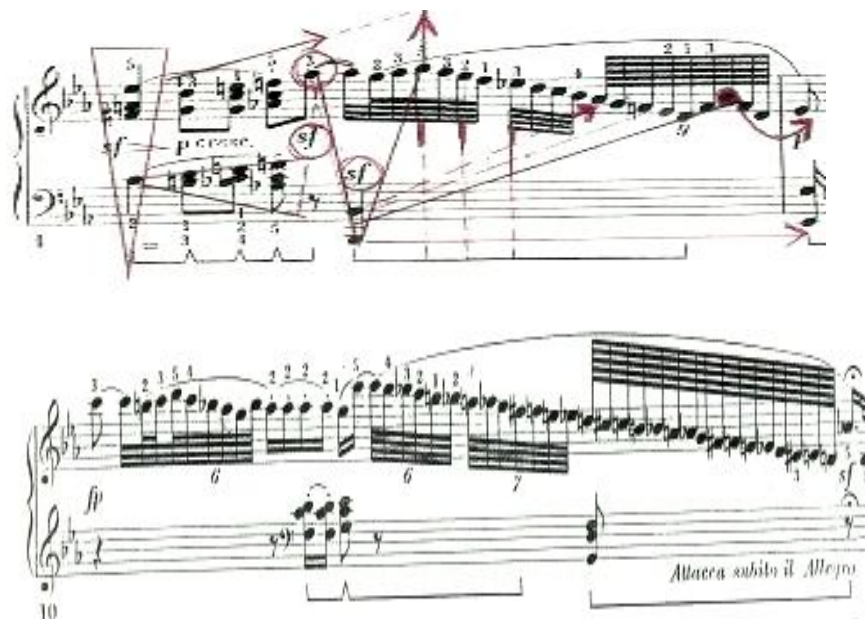


A hangok értékének teljes időbeli kitartása és térbeli irányokba való kiterjesztése a gyakorlás célja. Ez azt az eljárást feltételezi, amikor a megütött hang nem hal el gondolailag, hanem az ütés után azonnal a következő hanggal való kapcsolat mozdulatát teremti meg. Ez a folyamatos belső építkezés „legato” köteléket biztosít. Ezen dallamirányok kigyakorlásához nagy segítséget nyújt a levegőben lerajzolt dallami mozdulat.

Megindító érzelmi feszültséget jelent Beethoven Op.13. „Pathétique” szonátájának drámai bevezetésében a forte-pianós tonikai c-moll, majd szűkített akkordok: ász-h-d-f, majd esz-fisz-á-cé, háromszori, torokszorító fájdalommal, makacsul ismételt hangzásain túljutva egy szubdomináns trambulinjának (f-moll) sf-val jelölt háromvonalas ász hangjáról lezuhanni a mélybe, egy sf-os nagy b-oktávra, majd onnan ismét föl a b-re és egy skála lefelé futó menete után feloldódni a párhuzamos Esz-dúrban. A folyamat még nem fejeződik be, mert innen ismét a tonikai c-moll felé haladunk. A melódia, meg-megszakítva a mélyben szóló akkordokkal, kúszik a magasba, majd a már ismert ornamentális figurációval elérjük a magasságban a „c-d-esz” hangokat, majd onnan zuhanunk bele a c basszustremolóval kísért indulatos ritmusú felfelé törő főtémába. Ezek nemcsak hangközök, dominánsszeptim relációk, b/ász, majd később g-h-d-f-ász, mint az egyik grammatikai csúcspont nyitott, óriási kapu pillérei, amelyen átjutunk a megoldás felé, hanem irányok, távolságok, lelki küzdelmek a korlátok szétfeszítésére. Küzdelmek a hangszer klaviatúrájának bővítéséért, amelyeket Beethoven zseniálisan jelez az által, hogy a számára adott öt és fél oktávos hangszeren szinte mindkét irányban már-már az utolsó billentyűkön játszik. Jelezvén, hogy az óriási amplitúdójú indulatok képesek feloldani a lehetőségek határait. Ez sikerült, mert a hangszeripar nyomon követte a zenei paletta zseniális újítóit, hiszen továbbfejlesztette a Broadwood³⁰ zongorát, elsősorban Beethoven hatására.

Beethoven: Pathetique szonáta Op. 13, két szemléltető részlet a bevezetésből, amely a teljes zongoraklaviatúrát pásztázza.

³⁰ Broadwood ért el először 5 és ½ oktáv terjedelmet 1792 körül. (FF-től c4-ig). John-Paul Williams. A zongora. 13. p.



Ilyen és ehhez hasonló, számtalan anyag kerül feldolgozásra nemcsak a harmóniai fejlődés szemszögéből, hanem az indulatok, azok mozdulatainak felnagyításával, az irányok túldimenzionálásával, olyan kondíciót teremtve a játékos számára, amelyben nem a saját kis világát, gyorsjárású ujjak futamait gyakorolja, hanem már a zeneszerző nagyszabású formáiban közölt gondolati és gesztikus instrukcióit követi. Kodály nagyon helyesen kifogásolta, hogy „a hangszerjáték sokak számára csak az ujjak bemozgása.” Ezen változtatva, a helyesen és teljességében, a szabadon átélt zenei folyamat, amely először felnagyítja (augmentálja) az irányok adta távolságokat, kigyakoroltatja a térben tett mozdulatot (itt nem az akusztikai teret értjük, hanem a zenei mozdulat alkotta teret!), majd annak átélt emlékével, a diminúció eszközével visszahelyezi azt a klaviatúra adta fegyelmi keretbe. Így, most már az egész zenei kifejezés, gondolatsor görcsösség nélkül szólal meg, most már a lényeg szól.

Vegyünk itt még két szemléletes példát a „terjedés mindkét irányban” kifejezés megértésére, ami a kottaképen nyilvánvaló. A szünettel induló folyamat telített emócióval tágul a horizontális klaviatúrán jobbra-balra, magas-mély irányba egyaránt,

és felfokozott érzelmi töltéssel éri el a „ff”-t, miközben a térben, és az időben is távolodik, lassul, nyílik.

Liszt Ferenc: Tell Vilmos kápolnája / kezdő részlete



Ahogy Liszt, Chopin is gyakran él ezzel a romantikus hangzás és a végtelenítettség érzésének akusztikai és hangszerteknikai megoldásával, a romantikus lélek szabadságvágyának ábrázolásával. Szinte a végtelenbe röpködünk.

Chopin etűd, Op. 25. Nr. 6 Részlet: tölcsernyítés és dinamikai crescendo együtt



Ezt a folyamatot a zene gesztusainak, irányainak tanulmányozását és kigyakorlását a hangszer néma, lefedett billentyűzetén kell elkezdni. A belső nyugalom, ahogyan a szem követi a vonalak kétirányú terjedését, majd a kar-kéz egysége „végigsímogatja” az utat. Mindez nagy segítség lesz a későbbi fázisban, az akkord kapcsolatok, és az ujjak fürge terc-kromatikájának szimultán, és legato megoldásában. A mozdulat végrehajtása közben a belső hallás tudatosítja a hangokat és egységben kezeli az elképzelt hangzást, a muszkuláris élménnyel. A felkészítés pontos összhangban zajlik.

A fent hozott példák talán rávilágítottak arra, hogy a zene vizuális képe, notációja, vagyis mozdulatának koreográfiai irányításai, megkönnyítik érthetőségét, egyszerű és kristálytiszta eligazítást nyújtva önön természetéről, belső mondanivalójáról. Szemlélésük, analizálásuk, és gyakorlati megközelítésük élvezetes, gyönyörűsége feladat. Anatómiáját felfedve, fokról-fokra enged mélyebb rétegeibe betekinteni. A felfedezés sokrétű, izgalmas. A megközelíthetőség fázisainak és minőségének kulcsa, már a látványon keresztül, a kezünkben. A mindenkori darab ritmusát dobolva, ruganyosan, az értékek hosszának átélt értékmegőrzésével, az irányok orientáló grafikai vonalainak követésével, mindkét irányban a klaviatúra teljes szélességét felhasználva, a kért dinamikai-, és súlyviszonyok pontos betartásával, a mű lélegzésével, a mondattan, a frazírozás jeleinek hűséges követésével, a pontos artikulációval és ennek a teljes folyamatba való tudatos beépítésével, fegyelmezett és figyelmes szabadsággal kell végrehajtani.

Ez a tanulási technika felkészít a zene anatómiájának és egyben a zeneszerző törekvéseinek feltérképezésére és a tanulás, elsajátítás útján való helyes, tempós haladásra is. A zenemű így nem magyarázható félre, hiszen a globalitás egységéből, a

formai nagyvonalú gondolkozás felől közelít a megoldandó újj-feladatok felé. A repülőgépről közelítve egy városhoz más dimenziók is beleszólnak az otthonunkról ismert képünkbe, a világ és a problémák madártávlatból kezelése sokszor azonnali gyógyírt hoz és bátrakká, nem kicsinyessé változtat bennünket.

Mily nagy szüksége van erre a zenésznek. Hiszen mi a hangszerünket, magunkat, csak eszközként kezeljük az akusztikai térben létrehozandó hangzás érdekében. Ez abban a térben történik, amely nem orrhossznyi távolságra van csupán, hiszen olykor ezres nagyságrendű koncerthallgató közönséget kell táplálni, figyelembe véve a terem akusztikai sajátosságait. A hangzás erejét, idejét, a teret betöltő testét tudatosan kell figyelni, irányítani az építészeti tér akusztikai adottságainak, és a mű keletkezési kora stílusának megfelelően. A dolgok kigyakorlásának lényege tehát, egy, a felnagyított, a lényegi elemeket észreévő, azokat hangszer nélkül átélten kigyakorolt testi, lelki, szellemi mechanizmus: egy tudatosan szolgáló „test-tudat”. A cél, a zenét önmaga mozdulataiban és mozdulataival átélt teljességben kezelni. A zenélő személy is felkészült már, hangszere rezonanciáját figyelve aktivizálja magát, és tudását adaptálja az adott műalkotáshoz. Olyannyira, hogy lélegzetvétele egyé válik a szerző frázisaival, indulata és neme megegyezik a szerzőével -(hiszen a művészetben a dualitás, mint alkotóerő van jelen)-, a haladás tempója csak a megadott lehet, hiszen akkor az előadó is jól érzi magát. Az ilyen átfogóan ismert és kezelt „szakmaiság” nem ismer határokat sem a kapacitás, sem pedig a hangszerjáték nehézségei terén.

A zenész technikai felkészültsége nem csupán üres virtuozitás, hanem szabadon szárnyaló egészséges életerő. A szív dobogása felveszi a szerzőét, a pulzus a mű lendületét, a tempó mennél gyorsabb, annál nagyobb egységekben gondolkozva játszandó, így belső nyugalmat teremt és az interpretált zene, hömpölygő

nyugalomhoz, eleganciához jut. A játékos nem merül ki, és az eredmény felülmúlhatatlan. A jó tempóválasztás, a helyesen használt irány-elmélet szerves következménye.

3. So- system

A Kodály Intézetben eltöltött közel 30 évnyi posztgraduális zongora- és kamarazene pedagógiai pályám által megtapasztaltam a felnőtt hallgatók tömérdek helytelen, a zenélés közben jelentkező gátló beidegződéseit. Ezeknek háromtényezős okai lehetnek, melyek: pszichés, fizikumi és szellemi okok. Meggyőződésem, hogy a zene a lélek tükre, amely soha nem hazudik. Az első leütött hang azonnali kórképet ad játékosáról, személyiségének pillanatbeli állapotáról. A Kodály Intézetben tanítani azt jelenti, hogy azok a tanárjelöltek, akik majd mindezt a „magyar szabadalmat” terjesztik, minden területen felkészülten és oldottan, személyiségük teljes harmóniájával kell a világban képviselniük és tanítaniuk az itt elsajátítottakat. A világ

legkülönbözőbb országaiból idejövő növendékek magukon hordozzák a különböző zenei oktatási rendszerek eredményeit. A magyar specifikum a zene elképzelésének elsődlegessége, nagy áttörést jelent fejlődésükben. Hatalmas szakadék van a megtanult harmóniák, akkordfűzések eljátszása, a betanult szolfézsgyakorlatok és ezek alkalmazása között. A szolfézs órákon eltapsolt ritmusok merev módon gyakorlódnak be, és nem azzal az élő zenei pulzációval, amit majd alkalmazniuk kell egy-egy zenemű megszólaltatásakor. A gyakorlatok majdnem élettelenül, csak feladatokként rögződnek. Ezeknek a felismerése és művészi folyamattá változtatása a cél. Az öröm, amely a test fizikumi oldaláról jelentkezik, egy egészségesen megformált dallamban, egy lüktető ritmusban szárnyakat tud adni. Megindítja a fantáziát, elindul a személyes részvétel, felszabadít a görcsös tanulás alól és jóízűvé változtatja a gyakorlást.

A különböző zenei tárgyak integrált tudása ezeken a felszabadult mozgásórákon, melyek a So- System elvein alapulnak, az összes addig begyűjtött szakmai tudásanyagot integrálja, élővé, átélhetővé és alkalmazhatóvá teszi egy legközelebbi tudásszinten. Az elméleti és hangszeres oktatáson kívül ezek az órák lehetőséget adnak testtudatuk, azaz a teljes fizikumuk megismerésére, eszközként való alkalmazására a zenei kifejezésben. A testünk, mint a „zene hangszere” gondolkodásmód, a gyakorlatokon keresztül az agy tudatos irányító és kontroláló feladatát elválaszthatatlan egységben feltételezi és kezeli. Folyamatosan ad, és kap kineziológiai információkat. A tudat vezérli az ösztönös mozdulatokat, illetve, az ösztönös mozdulatok tudatosodnak. Ilyenkor felfedezésre kerül mindaz, a hétköznapi életben is használt mozdulat, vagy mozdulatsorok kombinációja, amelynek használata a zenélés közben olyan nélkülözhetetlen. Például a zongorázáshoz, a kéz

gömbölyűségének természetes érzete, már megjelenik a kézmosásban. Ez az alapérzet azonnal megtanítja az öt ujj egységben való kezelését.

Magában a „zongorajáték” szóösszetételben tükröződik a játékosságot, a felszabadultságot, a tudatosan elsajátított dolgokat könnyedén kezelő szemlélet. Járásban, amikor a test két oldalának egymást súlyviszonyban felváltó, gravitációs kapcsolatát használjuk, a test automatikusan lép a beidegzett agyparancsra. Ezt a gyerekkortól kezdődő ösztönösséget, egy tudatosan megfigyelt szintre hozva, újra kell tanítanunk, befelé figyelve, tanulmányozva önmagunk reflexszerű mozdulatait. Eddigi tapasztalataim szerint, a test szimmetriájának felismerése, mint alapérzés, éppilyen újdonság számba megy. Azok az egyszerű axiómák, amiket a kottakép látványa jelent, mint például irányok, ismétlések, akcentusok, stb., teljesen elkerülik a zongorázással elfoglalt tanulók figyelmét. A sok, helytelenül betanított, vagy begyakorolt görcsös, egészségtelen, tartáshibával, levegővétel nélküli, érzelemmentes, dinamikai szürkeséggel előadott „mechanikus gyártmányok” nélkülözik a zene művészetét. Ezáltal a produktum élvezhetetlen mind a játékos, mind az azt hallgató számára is. Elfecsérelt idő, rossz gyakorlás, felesleges pótcselekvések teszik felismerhetetlenné a lényegét. Nem beszélve arról, hogy rengeteg energiát emészt fel a játékostól, és akár meg is betegíti. Sok alkalommal, ilyenkor jelentkezik az ínhüvelygyulladás. Szervezeti felépítésünk megköveteli az egészséges oxigénhez jutást a vérbe, amely az agyhoz eljutva, onnan idegrendszeri-, és mozgásparancsokat kiadva, egészséges módon képes megnyilatkozni. A működésnek ilyen módon nincs gátja, és alkalmas bármilyen mozgásformát, a legkomplikáltabb relációkban létrehozni és azt hosszútávon fenntartani.

Az emberi test anatómiája kell, hogy felismerje aktivitásának területeit. A zene anatómiájának eljátszásához helyesen kell kiválasztania azt a szervet és végtagokat,

amelyek azt a feladatot majd előállítják. Például, egy ritmus dobolásánál az ujjvégekben az egész kar, sőt a törzs is elasztikusan jelen van, érezve a gravitációt és az ellengravitációt. A gravitáció, például, mint alapélmény olykor szintén a felfedezés erejével hat. Ezeket az alapvető testélményeket, mint súly- és súlytalanság, először észrevenni, majd befelé figyeléssel ki kell gyakorolni. E nélkül muzsikálásunk megfagyott, és csak ritmikai kódok morze jelzése lesz.

A zene, mint élőlény ugyanúgy az arsis-thesis-sel³¹ működik. Az élet a ki- és belégzés kontrasztjával végtelen lehetőségeket teremt. Ez biztosítja a folyamatban való jelenlétet. Az a hihetetlen öröm, amely egy-egy hallgató szemében felcsillan egy olyan alapvető kérdés, mint hogy: „lógj bele önmagadba!” A felismerés sokszor nem azonnali, de a kérdés helyesen teljesített megoldása után az élmény felejthetetlen növekednek, tanárnak egyaránt. A „tudatosított én” érzése, hogy ki is ő valójában, hány centimétert hasít ki a térből, a földön kisajátított gravitációs területével, alapélmény, amelyre már építkezni lehet. Elindulhat, az oly egyszerűnek tűnő be- és kilégzés gyakorlása. Ennek a lét-ismérvnek meghatározott ritmusban, és már tempóban való ismételtetése felidézhet egy zenei gondolatot. A gravitációból való kimozdulás élménye könnyen megérezhető a talpon a lábujjhegyekre végiggurulva, majd onnan vissza a sarokra, ekkor már a vertikális öntudatnak a horizontális lét-síkban hullámmozgássá váló életszerűségét tapasztalja. Egy hármashangzat törtakkord felbontása ugyanezt az élményt kell, hogy jelentse. Tehát, amikor gyakoroljuk a talpon ringás mozdulatát, és két végpontját (sarok, lábhegy) már mintha a zenélést gyakorolnánk. Ennek a testélménynek kell realizálódnia és felidéződnie tehát, minden egyes hármashangzat megszólaltatása közben. Sokszor a hangszertől való félelem, pótcselekvéseket hív elő segítségül olyankor, mikor például egy feszített kartartás

³¹ Gör. Zenében az ütem hangsúlyos és hangsúlytalan része. Bakos Ferenc, *Idegen Szavak és Kifejezések Szótára*. 63.p. és 849.p. Akadémiai Kiadó, Kossuth Kiadó. 1983

miatt az ujjvégek képtelenek plasztikusan közölni sem a zeneszerző, sem a játékos érzelmeit, akkor kezd a felsőtest fölöslegesen túlmozogni. Sokszor a játékos nem is hallja azt a hangzást, amit létrehozott, mert csak az ütésre koncentrált, ezért a hang élettelen és hangszíntelen lesz. Nem tud szembesülni a hibaival, csak görcsöt érez és alkalmatlanságot. A tested zene által megtapasztalt érzet, a hangképzés, mint a végtelen energiakapacitásával rendelkező erő, visszahat rá. Megtapasztalja karjának hosszát, belenövését a hangszerbe, a hangszert testének meghosszabbításaként kezeli már. A hangszínek appercipiálása és visszahallgatása már adekvát, mert a létrehozásuk egészséges szabadsággal, tudati és fizikai jelenléttel történt, szimbiózisban kezeli már önmagát a zenével.

Az egyéni hangszeres órák mellett, a csoportos órák lehetőséget nyújtanak a problémák feltárására és azok kiküszöbölésére. A közös, szerető légkör megnyitja a gátlások forrásait, és másokon is felismerve önmagunkét, sokszor mosolyt fakasztóan, szembesülhetünk a magunkon eddig észre nem vett helytelenségekkel. Mindezek, zenei példák analizálásával kerülnek kidolgozásra, így a zene maga, egy terápiai eszköz, saját grafikai koreográfiájával segít. Tehát, a tartás, a mozgás, az értelmi, és érzékelési, valamint érzelmi gátlások a zenei mozgásokban oldódnak fel. Így a zene grammatikája, összhangzattana, ritmusa, dallama ad kigyakorlási mozdulatot a magunk elé küldött önmagunk képében.

Annak ellenére, hogy pályámon elsősorban zongoristákkal foglalkozom, e tréningek célközönsége nem csak zongorista hallgatókból áll, hanem különböző hangszeresekből, énekesekből és karvezetőkől is. Az ismertetésre kerülő néhány gyakorlat egyforma hatékonysággal alkalmazható a zenét művelő összes muzsikusra, hiszen elsősorban nem hangszert, hanem egészséges, esztétikus zenét, és zenélést tanít.

So-system tréningek 1991 óta működnek, beindítása a Kodály Intézet egy éves tanfolyama keretébe, külföldi hallgatókkal történt. Azóta folyamatosan kerülnek megrendezésre. Több EPTA és ISME kongresszuson már bemutatásra került a módszer. Külföldön Belgium, Svédország, Anglia, Ukrajna, Dél-Kórea, Görögország, és Magyarországon, ISME kongresszus keretében, valamint a Magyar Zeneiskolák Szervezete szervezésében, éves tanfolyamon. Továbbá a Nemzetközi Kodály Szemináriumok Zongora Kurzusain, illetve nyaranta, a keszthelyi Nemzetközi Zongora Mesterkurzusaimon.

A tréninget kívülállóként szemlélő számára a bevezető mozdulatok úgy tűnhetnek, mintha nem történnék semmi. A lényeg éppen ebben van, hiszen a belső folyamatok kialakulása, azokra való ráfigyelés, megértése, átélése, majd újra felidézése a mozdulatsorok lényege. A zenei mozdulatok értelme és végcélja az a hangzás, amely a hallás érzékszervével realizálja a többi érzékszerv előállította produktumot. Létrejön a testtudati összegzés, amely a bevezetésben már említett, és nem teológiai értelemben vett, a test részeinek egységben kezelését eredményezi. Az érzékszervek funkciói felcserélhetők, hiszen az egésztest szolgálják. Így az a kezdeti kiindulópont, amikor kialakul a belső hallás a látvány által, tehát amit látok hallom, ennek szerves továbbfejlődése, amit látok érzem, amit látva hallok és tapintok, az a zenei kifejezésben illatokká és szinte a zene táplálékként fogyasztható anyagává válik, szinte a zenével való teljes azonosuláshoz vezet. Az érzékszervek valójában a központi idegrendszer finoman kidolgozott, és rendkívül érzékeny végkészülékei. Az általuk felvett ingerek finom elektromos impulzusokat keltenek, és közvetlen idegpályákon jutnak el az agyba. Ott összerendeződve és megmunkálódva a bennünket körülvevő világ állandóan változó, lelki képét teremtik meg és hozzák létre a tudatos és tudattalan válaszok széles körét. A zenének szemiotikai alkalmazása már

nem csak az öt érzékszervre hat, hanem egy hatodikra, amelyen a transzcendentális hullámok érkeznek. Ez az a lényegi érzékszerv, amely nélkül a művészet életre nem kelhet. Ez a produktív művészet és a reprodukív művészet közti élő kapocs. Csak ezen összegzett élményanyag módján idézhető fel a kreatív pillanat, a zeneművek születésének kondíciója, vagyis amikor a zenemű még „néma élőlény”. A gyakorlatok véghezvitele nem csupán a test végtagjainak és „alkatrészeinek” aktivizálása összehangolt módon, hanem, a ”felütés” pillanatától a mű utolsó hangjának kicsengéséig egy állandó jelenlétet, a hármas egységet: az elképzelést, a megvalósítást, és a kritikát is magában hordozza, vagyis a zene már „hangzó élőlény”. A zenei alkalmasságnak ez a fajta vizsgálata nem erőnléti kérdés, hanem összegzett testtudat-kezelés. A mozdulatsorokban a zene lélegzését, a leírt zene koreográfiáját, irányait, tértudatát és akusztikai tér- és idődimenzióját vizsgáljuk. Az irányított közösségi órákon állandó tanári vezetéssel, a feladatok megnevezéssel, szóbeli vezérléssel, és az érzett reakciókra visszakérdezéssel tudatosítják a létrejött érzeteket, amelyek általánosak ugyan, de egyénenként, természetesen fizikumtól függőek.

4. A So-system tréning

Az alábbiakban néhány gyakorlatot ismertetek, amelyek többek között, az angol nyelvű csoportos foglalkozásokról készült DVD-n is láthatóak (a DVD mellékelve).

4.1 Gravitációs alapgyakorlat

Alapállás terpeszállásban. E pozícióban megérezzük testünk súlyát, gondolatilag végighaladunk testünk alkotórészein (láb, törzs, kar, nyak, fej). Egyik lábról áthelyezve a másikra testsúlyunkat, a földdel minden milliméterben vertikális kapcsolatot teremtünk azzal a testsúllyal, amely eredményezi a testtudat érzést. Ez a

mozdulat végigvezetve, egy legato vonal képzetével biztosítja a megfelelő tempót, izomtónust. A későbbiekben ez az élmény két hang összekapcsolását fogja jelenteni. Legyen az a két hang egymás melletti, félhang távolság, vagy akár hét oktáv különbség. Ez az a magnetikus, pszichés érzet, amely a két pont közti átéltséget begyakorlottá, testivé teszi. A gyakorlatnak többféle változata van. Ugyanezt körözés formájában, a talpakon stabilizáltan, mint egy viharnek kitett képzeletbeli fa, ajánlatos végrehajtani. Általa érzékeljük a gyökereinket, amelyek gondolatilag a földbe nyúlnak és energiaforrásként szolgálnak mindazon zenészeknek, akik álló helyzetben kell, hogy muzsikáljanak (ének, hegedű, karvezetés, stb.)

4.2 Testszélesség-tudat

A gravitációs alapgyakorlat tudatából kiindulva, belelógunk a földbe előrehajolva, most már mindkét harmadik ujjunkkal megérintve a talajt. Majd, innen fölfelé indulva, a természetes lógatást végig érezve a két karon és a lefelé elernyesztve lógatott nyakon és fejen, milliméterről- milliméterre emelkedünk felfele, csigolyákról-csigolyákra észelve a test súlyát, élvezve mindkét kar önmagát helyreigazító testszélességet felvevő természetességét. A váll lelazul, a karok oldalállásban lógnak a test mellett, és kiemelik a mellkas egészséges tartását, ezáltal szabad utat teremtvén a tüdő oxigén-ellátásához. Most, a karok előttünk lógatott helyzetben összezáródnak, a két kéz ujjai összekapaszkodva felemelik a karokat mellmagasságba és innen szétnyílnak, így tudatosítva a mellkas szabad érzetét. Tenyerek felfelé, érezzük a karok súlyát a lapockában és a kartartás energiáját, a gravitációs ellenérőt. Ezzel a nyitott kartartással most megérezzük horizontális test-terjedésünket. Közben a talpainkon jobbra-balra ringunk. Ezt a távlatot kell éreznie a zenésznek, mikor a hang,

amit létrehozott, betölti a körülötte lévő teret. Absztraháltan, mindkét oldalon, a harmadik ujj szinte érinti a falakat.

4.3 Légzésgyakorlat

Tudatos, erőteljes kilégzéssel kezdünk. Ezután majd, a reflex irányította belégzés ösztönösen működik. A hangosan kiáramoltatott levegőoszlopon keresztül ismét lehajlunk a földre, ledobjuk kezünk egy hirtelen mozdulattal. Innen, a lógatott két kézfej egymás felé fordításával, lassú belégzésre koncentrálnak egyenesedünk fölfelé, nem elengedve egymástól a kézfejeket. A természetes felegyenesedett testtartásig a karok lógnak, majd onnan, a két könyökből oldal felé kezdett, előttünk felfelé húzott mozdulattal - a kézfejek végig csukottak – indulnak a fejünk fölé. A fejet az utolsó pillanatig, ameddig a kezeink el nem érik a nyak síkját, lent tartjuk, majd fokozatosan, ahogy eléri a kéz az orr magasságát, vele együtt elemelkedünk. A kezek élei végigszántják a homlok közepét is, majd a magas tartásban lassan ívet formálnak, szétnyílnak, és belenyúlva a mennyezetbe, szinte elérjük az eget, mint a barokk templomok égre nyitott mennyezetfreskói. Innen a már ismert szétnyitott tenyerű karmozdulat a nap kerekességét imitálva, lassú mozdulattal körívet rajzol körénk és megteremtjük, átéljük saját auránkat. Alsó rézsútos szögben feszített állapot jön létre, és amikor ez már tarthatatlan, akkor hirtelen beforgatjuk tenyerünket és ez a váltás egy lábujjhegye állással együtt történik. A már talpunkon megtapasztalt rángördülés így már egy kombinált feszültséget teremt, majd teljesen talpon állva, megszabadulunk a maradék levegőtől is. A gyakorlat célja a koordináció a végtagok között, kihegyezve azt a pillanatot, amikor kéz és láb, mint egy megfeszített húr, azonos pillanatban engedi el a mozdulat összefogó feszültségét. A szabadságtudat és aurateremtés általános bázisa, személyiség és önbizalom formáló gyakorlat.

Tudatosítja a feszítés és lazítás képességét, egy időben a négy végtaggal. A test, mint polifon egység működik. A négyszólamúság jelen van, folyamatos tudati vezérléssel. Fontos a legato időbeli terjedésének élménye. Több változat létezik itt is, amikor a kifújtatott levegő ritmikus rekeszizommozgással történik. Énekesek számára kifejezetten ajánlott.

A belégzés egyik legszebb zenei példája és gyakorlata a Debussy féle egészhangú skála meghallgatása, majd hangtalan elképzelése, végül oxigén-élménye.

4.4 Karok párhuzamos síkváltása

Felemeljük magunk elé a két kart és megtartjuk vállmagasságban. Az egyik kezünk a másikon fekszik, az tartja. Ezzel a tartott kar állapottal, elforgatjuk a törzsünket balra 90 fokban, fejünkkel együtt. Ez egy törzscsavart jelent. Szorosan tartjuk a talpunkat a földhöz ragasztva, majd ezt a feszített állapotot visszahozzuk középre. Most, mint egy nagy szájnyílás, szétválasztjuk egymástól 10 centiméteres távolságra a karjainkat testünk előtt, lapos lefelé tenyérrel. Ezt a levegőoszlop-távolságot hangtávolságként kezelve síkba megtartjuk, és ezt a két síkot visszük távol kelet, nyugat irányba. Nyak kiemel. Oldalállásban ezt a síkot átcseréljük, és amelyik kar magasabban volt, most az lesz mélyebben, mintha vitorlás repülők lennénk. Ezt az oldaltartásban lévő szélességet megérezzük a már említett faltávolság érzettel (ringunk jobbra-balra), majd megnyugodva, visszahozzuk elénk a tartott karokat, végig megtartva a hangtávolság, cm, különbséget. A két kéz laposan összezsáttan, majd végre, karjainkat elernyesztve ledobjuk testünk mellé. A gyakorlat hatalmas önuralmat, kitartást, a távolságok észlelését és fenntartását és ugyanakkor a láb ringása közben, az oldalirány megtapasztalásával az alsó végtagokban hullámozást, és a karokban feszítés állapotot teremt. A hosszú gyakorlat folyamatos figyelmet,

erőkifejtést, mély koncentrációt, a feszültség végpontjának megérzését, és onnan gyors kilazítást gyakoroltat. A mozdulat olyan, mint egy zenei kompozíció. A gyakorlat tudatosítja a zongora klaviatúra fehér- és fekete billentyűinek egy centi távolságra való horizontális síkjait. Jóllehet, mi 10 centiméteres különbséget gyakoroltunk, de ez könnyedén memorizáltatja a két sík különbségét, az augmentáció által. (Például, az orgona több manuális /4/ kezelési síkjai így könnyen begyakorlódnak.) Az oldalirányban végigvezetett kartávolság megtanítja a zongoristát a hét és negyed oktávos zongora-klaviatúra tudatra. Ezt a fehér-fekete billentyű-érzetet használja Kurtág, az Örökmozgó című darabjában, amelynek kottaképével már találkoztunk.

A romantikus kor nagy, pianista-komponistái előszeretettel használták a klaviatúra teljes hosszában végigfutó párhuzamos karú oktávmeneteket. Ez a virtuóz liszti zongoratechnikának egyik sajátos, csúcspont teremtő eszköze. A következő Liszt példán jól láthatjuk a Bartóknál már tárgyalt párhuzamosságot, és ellenmozgást.

Dante szonátájának egyik részlete jól szemlélteti, a fergeteges párhuzamos, majd ellenirányú terjedést.



4.5 Piramis

Zongora előtt ülve, a zongora klaviatúrájának közepén, a karok fej fölötti kinyújtott állapotában az ujjvégek összeérnek. Innen, egy geometriai átlót húzunk, a

fejünk, mint központi pont és a klaviatúra szélső két billentyűje közé. Ebben a háromszög kiterjedésben érezzük azt a rálátást és birtoklást, amelyen tudattal kell kezelnünk a hangszerünket. Ennek a háromszögnek a pedál felé való tükrözése a karok mozdulatával, egy erőteret teremt. Ebből az ülőhelyzetből felállva, majd ismét leülve begyakoroljuk a látvány és a test-energiapontjainak átrendeződését, belenyúlást a térbe, és annak uralmát. A látószög megváltozik. Észleljük a lábunk és az üléspont közti erőkiegyenlítődést, ellentétes mozgásirányt, amely funkcionálisan megtalálja a helyes üléspontot. Tehát, zongorázás közben teljes testsúlyunkkal nem ülhetünk rá a székre, hisz ha így volna, teljes mértékben csak a karok és az ujjak dolgoznának. Elveszítenők azt az energetikai erőt, amely mint a lift, egymást kiegalizálva húzó- és nyújtóerőként dolgozik. Tehát, a két láb és két kéz az előtte lévő három lábon álló zongorával együtt rugalmas erőként funkcionál. A támaszkodó lábunk helyzetéből azonnal föl tudunk állni és ez által is, meg tapasztaljuk karunk hosszának igazodását a munka területéhez, a klaviatúrához. A könyökök hajlítása és nyújtása a gravitáció törvényével egymás után egyszer súlyos, majd súlytalan. Ennek a nagy mozgás amplitúdónak a felismerése, majd diminuálása, azaz milliméterre való lecsökkentése adja a flexibilitás érzetét. Hangszer és zongoristája így állandó élő, mozduló, lélegző kapcsolatba kerül. A karok ilyen módon való megnyújtása képzeletben a húrokkal teszi őket azonossá. Ahány billentyű, annyiszor kerülünk szemtől-szembe önmagunk hangzó rezgésével. A billentyűk leütése, mint vertikális sík, a horizontális billentyű homlokzati síkján, a hangmagassági föl-le síkban mozog, miközben, az előttünk kifeszített horizontális húrsíkból a hang, a térben vibrálássá változik. A képzelet teremtette síkon, a zongorista belenő hangszere kifeszített húrjainak végpontjáig. Együtt kezeli már a zongora rezonáns testét a saját testéből elinduló zenei elképzeléssel és lendületes ütéssel. Ez a testtudat már fizikai érzetben is egyesíti a

hangszert és játékosát. Elérkeztünk ahhoz a pillanathoz, amikor minden egyes hang ilyen módon való képzésével megcáfolhatjuk azt a már bevezetésben említett kijelentést, „hogyan az átlagos zongorista ékes bizonyítékát adja, hogy a hangszer zeneietlen.”³² Ebből a hangélményből már multiplálhatjuk hét és fél oktáv terjedelemben a hangzásideált. Végigpásztázhatjuk skálával, futamokkal, kromatikus oktáv, majd akkord menetekkel soha nem feledve és mindig az érzékelésre visszakeresve, az egész klaviatúrát. A piramis-élmény ilyenkor nagyszabású, monumentális hangzást eredményez. A későbbiekben ez az átfogó attitűd fontos lesz, a kar egységes tudatánál is. (4.12 gyakorlat.)

4.6 Szökőkút

A test szimmetriáját felidézve, végighúzzuk testünk előtt a már említett kézfejek kapcsolatával függőleges síkba két karunkat, majd amikor már ennek az erővonalnak a felhúzásával lehetetlennek tűnik talpunkon megmaradni, a húzóerő továbbfeszül, és lábujjhegyre állva szétpattan a két kar egymástól, majd kétoldalt leomlik. A gyakorlatot guggoló helyzetből is kezdetűnk, amikor még hosszabb utat kell elképzelni, megtenni, visszatartva az utolsó pillanatig a fokozatokat. A mozdulat valójában a víz erejének a forrás, illetve kilövellés képzelőerejével, önazonosulást követel. A tűzijátéknál a petárdák robbanása, színfénnyé alakulása is ilyen. Az akciók iránya, a gravitáció legyőzésének és újra érzetének a lehullásban, megismétlésük körélménnyé és folyamattá változtatja a mozdulatot. Az akció gyorsasága, a testben elképzelt dinamika ereje, az eredményként kezelt csúcspont és annak visszafordulása nagy élményt jelent, a testből való kiszállás élményét. Ezen mozdulatokat és minden egyes mozdulatot, a „tested zenében” hatalmas tudati vezérléssel, fizikai erővel és

³² Kodály Visszatekintés III.

lelki képzelőerővel társítva lehet csak megvalósítani, beleképzelve a zenei folyamatok robbanó csúcspontjait. Egyébiránt, iskolai tornaóra lenne, amely csak a test megerősítésére, ügyesítésére szolgálna. Itt a testet alkalmassá kell tenni azon érzetek felnagyított megismerésére, amelyeket majdan érzékeltetnie kell, zenei hangzássá transzformálnia. A műben már akkora robbanó intenzitással kell megszólaltatnia egy-egy akcentust, sf-t, amely a relatív lehetőségek között, a zenei frázisban tud alkalmazkodni a környezetéhez, illetve a mondanivaló dinamikájából arányosan tud kiemelkedni. A mozdulat dinamikai végpontjai ezeket a sf-kat gyakoroltatják. Alkalmassá teszi a zongoristát arra, hogyha Liszt vagy Ravel vízzenéit, vagy akár Debussy Tűzijátékát játssza, ez a testélmény, együtt a képzeletben felidézett szín- és mozdulatvilággal könnyedén, a mozdulat biztonságával, szabadon szárnyaljon.

4.7 Tapsolás

Ez a gyakorlat a leggyakoribb alapgyakorlatok egyike a tréningeken. Kitalálása abból az alapélményből fakadt, hogy mily nehezen képes, elsősorban a zongorista, arra a hitre, hogy az ujjvégeit, mint lelki nyomatokat, a kar kinyújtásával, annak teljes hosszában, a távolban is képes legyen gondolatait, érzelmeit közölni. A gyakorlat a következőképpen zajlik. A karhossz megtapasztalását, a mellkashoz egészen közel való tapssal indítjuk, majd kinyújtjuk karjainkat előre, a legtávolabbi pontunkig, ahol ismét összetapsolunk. Majd e két szélső pontot összekapcsoló vonal képzeletbeli síkján, a két pont között, mint felezőponton is tapsolunk. Tehát kezdő,

felező és végpont. Ritmikus $\frac{3}{4}$ -ben tapsolunk, többször megismétljük, szájunkkal hangosan számolva: egy, két, hár.

A távolságot ezután tetszőlegesen beosztjuk hangosan számolva egytől akár ötvenig. Az időt és teret ritmikusan beosztó, a hangos számolással aktivizálásra serkentő verbális és motorikus funkciót összekapcsolva fejlesztjük a legato-érzetet és a taps, valamint a számolás által, a staccatot is. A pontok összessége a vonal, tehát, a zenei frázis beosztódik hang- és ritmusfolyamattá, amely folyamatot a kar által leírt vonallá egyszerűsítjük.

Erre a gyakorlatra egy mutató példa, Chopin. a-moll Op. 10. Nr.2 etűdje. Itt a kar hosszát a csúcspontot elérő tizenhatodik számára kell beosztani, tehát 16+5, azaz 21-et tapsolunk odafelé, és 12-t visszafelé, mert zenei értelemben gyakorolunk, formáljuk a darabot, és nem egyforma 32 darab tizenhatodot játszunk. Ezt a taps-folyamatot természetesen, azonnal dinamikai velejárójával együtt érezzük, építkezés, csúcspont, majd visszabontása.



A klaviatúrán most oldalirányú lesz a kar hosszának ez a megélése, sűrű tizenhatod mozgásban. A test előtti irányba való tapsolás által kiképzett karhosszt már a klaviatúra szélességében is könnyedén lehetséges aktivizálni. Nyugodt, centrális ülőpontból irányítva, mint a már említett „piramis-nézőpontból”, ura vagyok az egész

„művelet” kívülről való látásának, meghallgatásának és ugyanakkor, a háromszög alapján való virtuóz, „beosztó” futkározásnak is. A megtanított, egyenletes ritmusra beosztott mozgásirány egy átfogó zenei ívvé alakul át. A karsúly indítja gravitációs tudattal, majd ezt a felkar által végigpásztázott vonalat, mint egy centiméter kihúzását, tág élménnyé teszi a testben, majd újra visszacsukja azt. A vonal, a gyakorlat alatt a testmozdulattal a belégzést és a kilégzést is gyakoroltatja. Ezáltal a későbbiekben, a lélegzetvétel természetes velejárója lesz az etűdnek. A mozdulatforma fenntartása, egy technikai probléma állandó ismétlése, ez a mozdulati-osztinató az etűdök lényege. Ez a levegővétellel együtt táguló klaviatúraélményt, könnyedén megismételhető, stressz nélküli érzetté teszi, örömteli, felszabadult anyagkezelést eredményez. A balkéz szerepe ez alatt az elegánsan kezelt kromatikus menet alatt, egy ruganyos indulóval és akkordokkal segíti az akciót.

A pontok sűrű ritmusértékek, amelyek a kar irányításával zenei összetartozású csoportosulnak. A zongorázás esetében ez a klaviatúra horizontális síkján, magass-mély irányban működik. A karvezetés esetében, a kar különféle irányokban és mozdulati síkokban használja a lendületes, dinamikus, hullámvonalat, amely többféle sík keveredése. Karja, mint egy képzőművészé, a hangzó teret rajzolja, hangzásokká festve azt. A kar felszabadult sokirányúsága, a térformációknak zenei súlyrend szerinti alkalmazása. A vonósok vonókezelése, húrsík-váltásai mind-mind ezt a tér-képzetet és kigyakorlását igénylik, ugyanakkor a másik kézben, az ujjak a húrokon ütő-mozgással és nyomatékkal „pontosítják” a dallamot.

4.8 Dinamika

A mozdulatisművészetben a dinamika test-izomtónus és erősség. A zenében használt dinamika a hang erősségének fokozására és elhalkulására vonatkozik. Ezen érzetek összekapcsolása alkotja azt a gyakorlatot, amelyben, mint az előbb említett tapsolás során, nem csak a matematikai hangsokaságok számát, illetve beosztását mérjük, hanem a beleerősítést és az elhalkulás fokát is. Amint kigyakoroltuk hangosan számolva a tapsolások számát, egy tér- idősíkba beleillesztve azt, ezen síkba most már csak hozzá kell tennünk azt a dinamikai elképzelést, amely ezen irányokba az erősödés és halkítás élményét hangzó akusztikává változtatja. Most már a kezdőponttól, azaz a pianissimótól a kar teljes kinyújtásáig egy fokozatosan erősödő, finom árnyaltsági fokon beosztott dinamikai hangskálán érünk el a végső fortissimón belüli sf tapshoz. Majd, ennek ellenkezőjét is megtapasztaljuk. Már egy olyan érzelmi irányításra is felfigyelünk a mozdulat közben, ami a szukcesszív folyamatot önmagunk érzelmi csúcspontjának megteremtőjévé tesz. Az érzelmi faktor már olyannyira erős bennünk, hogy szinte kirepülünk önmagunkból, mire elérjük a végpontot. Ez az, az önismereti jelenség, mely az ujjak és karok, a zenében a munkaeszközök, aktivizálásában a legdinamikusabb érzelmi folyamatokat jeleníti meg. Ura vagyok tehát érzelmeimnek is, mert észrevettem az érzelemadagolás kontrolját. Az érzelmi, indulati kitörések fiziológiáját. Képes vagyok ezután a kottában lejegyzett dinamikai árnyalatokat, a dinamika folyamatát már hűen követni. A zeneművészet egyik fontos kérdését, a zeneszerző érzelmeinek tükrözését pontosan, alázatosan a saját testtudatommal közölni. A kottakép érzelme így már, az előadó számára egy objektíven követhető folyamattá válik. A test dinamikai árnyalásában, szabadon megélte a lehetőségeit, a folyamat kezdetétől a robbanásáig. Így képes lesz arra, hogy a zeneszerző által előírt, akár rövid hosszterjedelemben (frázis) vagy akár egy oldalnyi hosszú fejlesztésben képes legyen önmagát berendezni erre az újra alkotó

folymatra. Az eddig álló, nyugvó testhelyzetben kigyakorolt mozdulatot, most mozgásban előreszaladva, a terem szemben lévő diagonális sarka felé irányulva végezzük. „Kiröppenő nyíl” gyakorlatnak nevezem. A dinamikai töltés először lelkiileg indul, belülről, majd a jobb kéz,- a már megtanult- szimmetria-mozdulatát indítja felfelé, végigrajzolja a test felezővonalát. Eközben, a felfelé húzó erő oly feszültséget teremt a testben, hogy már szinte lábujjhegyen vagyunk, és elhagyni készülünk a gravitációs pontot. Kiszakadunk a földi vonzásból és mind a kar, amely ez idő alatt már a test fölé került és elongációban tovább nem feszíthető, mind a láb együtt kifeszül, mint az íjj, és a test, mint egy nyíl, röppen ki önmagából, előre, a tér diagonális síkjában. Ezzel a gyakorlattal nemcsak a dinamika forráspontig való felfejlesztését gyakoroljuk, hanem azt a tudatos időbeli folyamatot is, amely együtt adagolja a belsőleg elképzelt fokozódó hangerőt, a testmagasság millimétereiben növvő érzettel, amely majd a robbanáshoz vezet. Így egyesíti magában az idő, a tér és a dinamika tulajdonságát és terjedésüknek megéreztetését. Gyakorolható egyénileg, de párokban is, általa fejleszthetjük a másokra való figyelés zenei képességét is.

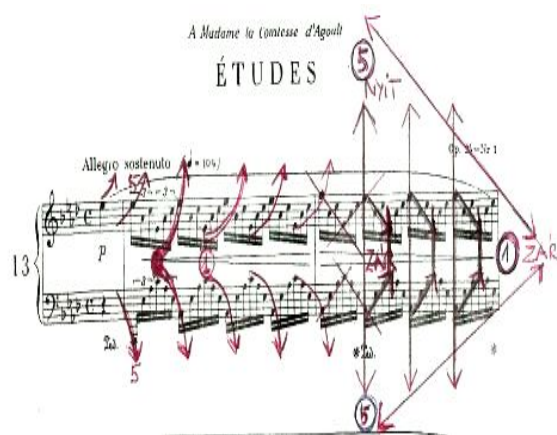
4.9 Tükrözés, a test szimmetria tudata

A harmadik ujjak (jobb és bal együtt), mint maguk is a kéz szimmetria tengelyei, kiindulópontként megérintik a köldököt, majd a mellkas középcsontján átfutva végigrajzolják az orron keresztül a homlokunkon át, centrálisan az arcot. A két kéz ebben az összenövő egységben úgy viselkedik, mint egy harmadik kar. Ez az a fontos gondolati elképzelés, amely zongorázás közben az azonos mozdulatokat végző két karunk (például uniszónó oktávmentek, uniszónó tremoló, párhuzamos mozgások) esetében alkalmazható. Tehát, az akció valóságban ezt kartudattal viheti véghez. A szimmetrikus test használata nemcsak az eddig említett párhuzamosságban, mint

azonos mozgásformában működik, hanem ennek egy abszolút értelemben vett tükrözésével is. Ekkor a tükrözés a szimmetrikus középpontból indul ki, vagy a szélső pontokból, a centrum felé. A szimmetriatengely az a középpont és sík, amely körül a tükrözés történik. Ezek gyakorlása, például, a kezek magunk előtt tartott nyitott tenyérrel az ötödik ujjak érintésekor, illetve megforgatott állapotba 180%-al gyakorlandók. A tremolók játékánál elengedhetetlen. Ez a tükrözés síkokkal, síkváltásokkal, az egész kar vállízületből történő forgatása, nyit és zár, a harmadik ujjak tengelye körül. Ez a tükrözési gyakorlat, illetve tudatosítása a test szimmetriatengelye körül nagy segítségünkre lehet a zongoraklaviatúrára komponált daraboknál, ahol a kottaképben ezek a tükröző szimmetriára épített művek grafikai megjelenésükben is közlik ezt a mozgásképletet. A kottairásban elsőként a szem számára kell, hogy felfedeződjenek ezek az irányok, majd megszólaltatásukkor, ugyanez a tükrözési élményt egyszerűsíti le a mégoly problematikusnak tűnő, kötésekkel és akcentusokkal kiszínezett zenei anyagot. Gondolok itt elsősorban, a már említett Bartók Mikrokozmoszának Sárkánytánc című darabjára. Külön problémát okoz a szélső szólamok orgona pontja. Abban az esetben, ha a szem, az eddig felfejlesztett analitikus közelítéssel szelektál, akkor a szólamok testben való elhelyezése, illetve a dallam kötéseinek és szaggatottságának uniszónó kezelése, egyszerűvé válik. A négyszólamúság a testtudatban már élmények, érzetek örömteli megtervezésévé, majd „kihallgatásává” válik. Az orgonapontok „kihangosításának” mozdulati és akusztikai élménye eggyé válik. Ez a briliáns darab a kézszimmetria és ez által, az egész test szimmetrikusan kezelt egységének élvezetes, energikus példája. Nem véletlenül tartozott Bartók kedves ráadás darabjai közé.

Chopin etűdjei között is számtalan ilyen tükörmozdulatot találunk. A testből kiröppenő zárlat, mint kezdés, rendkívül meglepő az Op. 10, Nr. 4-es cisz-moll darabnál. Továbbá az Op. 25-ös, Nr. 1, Ász-dúr etűd első pillantásra is azonnal ezt a tükrözést mutatja. Az etűdben a tükörszerű mozgásnak állandósult hullámain, egy mozdulat-osztinátót játszunk. Először a mozgás-látványt gyakoroljuk, az irányokat.

Chopin: Ász-dúr etűd op.25 Nr 1



Chopin: cisz-moll, Op.10. Nr. 4 ábra és grafikája, és kezdő gesztusa



Domináns- tonika kapcsolat azonnal a dinamika csúcspontján, és belső indulatból, tüzesen indít. A gesztus két irányban szétnyílik, kicsapódik, szinte saját magát hasítja ki a térből. A tükrözések, ellenirányok észrevétele egyre könnyebben sikerül, szabad vonalvezetést és zenei szólamélményt biztosítva a karoknak.

Chopin: E-dúr, Op. 10, Nr.4, részlet

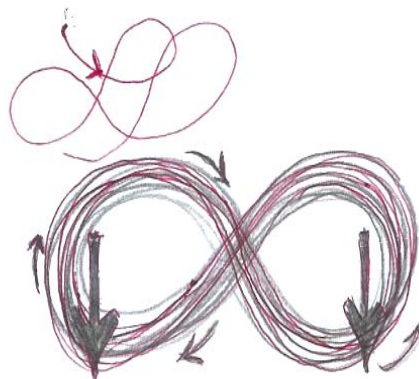
Itt más-más szűkített négyes hangzat jelentkezik két nyolcadonként, ellenmozgás irányában. A kettőskötések által a kezek oldalélei, kisujjak, majd hüvelykek élesednek, és súlyosodnak. Ugyanakkor a súly és súlytalanság mozdulatával és a befelé= egymás fele, illetve a kifelé=ellenirányban váltogatásával hullámzó elaszticitást nyerünk.



Chopin: F-dúr etűd, Op. 25, Nr.3

Ez a jobb és bal irányban, magasba és mélybe nyíló hangmozdulat, súlyos és súlytalan viszonylat, mint „szabadságélmény”, megkönnyíti a játékos számára a feladatot. Felfrissül az ostinato-tól és utána párhuzamosan röpül (zárlati rész), majd visszatér a trillával variált elegáns formulához, a nyolcadik ütem után. Ellen,- és párhuzamos irány.

Tükörmozgást végzünk Bach c-moll Prelúdiumában, ahol a gravitációs ütésponatok (c' és c jobb kézben, illetve C- Esz a bal kézben) közé egy végtelen jelet rajzol egymás felé mindkét kar. A mozdulat egysége az első és második negyed értékre vonatkozik, így nyolc tizenhatod az egység. A nyitás zárás élményét ismételteti. A nyitás mindig ellentétes irányú, a zárás párhuzamos, olykor ellentétes. A szem számára csodálatos tanulmány. A grafikai ábrán a végtelenség jel megismétléseiben, ugyanúgy nem kerül pontos lefedésbe, mint ahogyan a hangok sem ugyanazok, de maga a mozdulat iránya, hajlásszögei, fordulata, egymást tükröző irányuk állandóan ismételt. A toccata műfajban a végtelenül ismételt zenei formula ábrázolását Bach, a játék közben érzett mozdulati fektetett nyolcas végtelenség jelének osztinatójával fejezi ki, elegánsan.



4.10 Tremoló

A tremoló a liszti zongoraművekben, de már Beethovennél is sűrűn előfordul. A testszimmetria tudata megtanít ezen mozdulatok kétirányúságára. A harmadik ujj körül orsószzerűen forgó mozdulat teljes amplitúdót kell, hogy végig járjon, a mozdulatban a tükrözés alapélménye dolgozik. Az oda- és visszaforgatás egyforma kilengésű kell, hogy legyen. Ezt gyakoroljuk az előttünk kinyújtott két egymásra fektetett kar uniszónó mozgásával, majd ezután az egymás mellé húzott két kéz tükrömozgást végez a hüvelykektől az ötödik ujj felé. Ekkor a lapockánkba kell érezni a mozgást, hiszen a kar a hátban a lapockában gyökeredzik. Ez a mozdulat ezután két irányba a test körül körbe szétnyílik állandó mozgásba tartva a rotációt. Keresztállásba elénk hozzuk a kezeket, hiszen például Liszt „Obermann Völgye” című zongoradarabjában, ilyen keresztezett állapotban kell a tremoló fölött drámai tartalmú dallamot és tragikus indulatot játszani.



4.11 Trilla

Az előbb említett gyakorlat tremoló mozgása még emlékezteti az alkart, a csuklót és az ujjakat arra a lebegő, de mégis ritmikusan ismétlődő szabadságra, amely a trilla játékban is alapkövetelmény. A gyakorlat ezt a rotációs mozdulatot gondolatban lekicsinyíti a hüvelyk, mutató és középső ujj közé. A hüvelykujj tapintó felületének érintése a második és harmadik ujj felváltott, körkörös simogatásával, felidézi a hétköznapi életben használt sózási technikát. Ez az agyban előhívja az emlékképeket, és már megfigyeli az eddig ösztönösen használt porózus, könnyeden végigmorzsált só-trillákat. Mindkét kar előttünk félig kinyújtva, laza könyökkel, érezve a gravitációt körkörös mozdulattal, ringatja az alkart, mialatt az ujjak megállás nélkül ismételve folytatják a hüvelykujjhoz való ütődés élményét. Közben számolhatunk hangosan: „egykéthárnégyötháthétnyolc”, a súlyokon a könyökből előreirányuló lökdöső mozdulatot végzünk. Ez biztosítja azt az érzetet, amittől például egy mozarti gazdag trilla élővé, pulzálóvá, de tudatosan beosztottá válik.

4.12. Kar egységes tudata

A zongorista, az aktív felső kar biztos gyökérzetére, a lapocka teljes nyíló, záró aktivitására tudatosan hagyatkozva eléri a kar átfogó, a klaviatúrát átölelő, a távolságot, mint a zene útját szabad lendülettel bejáró, és a kezeket, mint az ujjakat egyesítő egységcsomagot aktivizálja, amely pásztázza a horizontális síkot. Erre a mozdulatra két példát mutatunk: Chopin két kötetes etűdsorozatának nyitó C-dúr etűdje Op.10, Nr.1, illetve záró darabja, c-moll, Op. 25, Nr. 12.

C-dúr ábra



A C-dúrban a basszus orgonapontja felett (nyugalmi állapot) a jobb kar szinte teljes hosszában végigsimogatja a zongoraklaviatúra teljes felületét, oda-vissza mozgással. A karnak ez a szabadsága tudatosítja a fordulópontokat, mint az irányok belendítési pontjait. Ezek azok a fontos pillanatok, amikor a kar a gravitációt megtalálja, ahonnan majd a felső kar súlytalan vezetésével képes az irányváltásra. Ezt a technikát a hétköznapi életben a „vasalás absztrakciójával” gondolati síkon tudjuk gyakorolni, hiszen a mozdulat simasága, egyenletessége, a rászánt hossz, nem csak, mint megtett centiméterek távolsága jelentkezik, hanem használja a mozdulat megtételéhez szükséges időt, és harmadik komponensként az érzelmi hőfokot. Fontos viszonyítási pontként realizálja a kezdeti pontot, amelyhez a távolság, mint amplitúdó, relatíve viszonyul. A c-moll etűdben, a klaviatúrán megtapasztalt szélességben, már mindkét

kar, a párhuzamosság egységes tudatával a gravitációs szélső pontok között lendületesen repül. A dúsgazdag harmóniak és hangszínmények szenvedélyes darabja ez. Talán nem véletlen, hogy e két darab közé zárja Chopin összes többi etűdjét, mintha karjaival összeölelné mindet.

c-moll etűd részlet és grafikája

Molto allegro, con fuoco (♩ = 88) Op. 25-Nr. 12

24

f

3

6

136

Molto allegro, con fuoco (♩ = 88) Op. 25-Nr. 12

24

f

3

6

4.13. Hullámmozgások, kötőanyagok

A következő fontos állomás a flexibilis „kötőanyagok”, mint váll-, könyök-, csuklóízületek, állandó készenléti állapotának megfigyelése. Az ösztönös, hétköznapi mozdulatainkban oly sokszor használt rutinmozgások alkalmazása, itt is hasznos, sőt kötelező. Mihelyt megfeszítjük figyelmünket egy bizonyos, aktívan munkavégző részére testünknek, olykor az energiaáramlás megáll, befagy. Ezek azok a pontok a zene eljátszásának folyamatában, amikor a kottakép gesztusai emberi gesztusokként kell, hogy kezelődjenek.

Követve a zenei vonalak rajzolatát, könnyedén eljutunk egy-egy zenei gondolat, ív megértéséhez, megformálásához. A zongora horizontális sík dimenziójából az ütéstechnika miatt is, a vertikális síkba kerülünk. A kettőt egyértelműen összekapcsolja a hullámmozgás, amely a kötőanyagok feladata. A mozgástér így nem csak a hang akusztikai tere, hanem szabadon kezelt dimenziója a kottakép koreográfiájának. Az idő, mint egység, amely alatt egy adott hang hosszának tartania kell, nem lehet a „befagyasztás”, a leállás pillanata. Ez nem a semmittevés ideje, ez egy átélt időtartomány, amely létét az értékének megfelelő, aktív lazítással, néha pedig, az új erő gyűjtéséhez kell felhasználni. A zene benn várakozik élő pulzálással, a kisebb érték mértéke tartja ébren. Ez az az érzés, amely a már bemutatott Chopin: C-dúr etűd basszusában hosszan tartott, úgynevezett orgonapont megélését, a hang hosszú fenntartását élővé teszi. Vagyis a nyugalmi állapot csak látszólagos. A hang maga nem változik, de benne a jobb kéz által hullámmozgásban dolgozó tizenhatod értékek mozdulata tudatosítja a bal kézben a partnerség fogalmát. Együtt, egymáshoz való viszonyukban, relatív hangköztartományban, mint együtthangzó-érző távolságban viszonyulnak az adott akkord fenntartásához.

J. S. Bach: C-dúr Preludium, Das Wohltemperierte Klavier I. részlet és grafikája

ERSTER TEIL

Praeludium I

Johann Sebastian Bach
(1685-1750)



ERSTER TEIL

Praeludium I

Johann Sebastian Bach
(1685-1750)



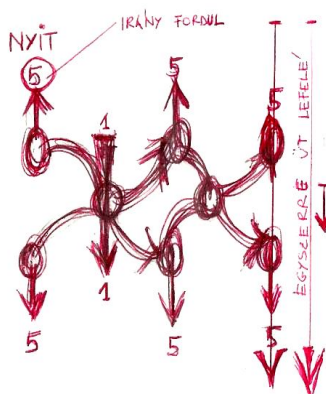
Chopin: Asz-dúr etüd Op. 25, Nr.1 részlet és mozdulat-grafikája

A Madame la Comtesse d'Agoult

ÉTUDES

Allegro sostenuto (♩ = 124)

Op. 25-Nr 1



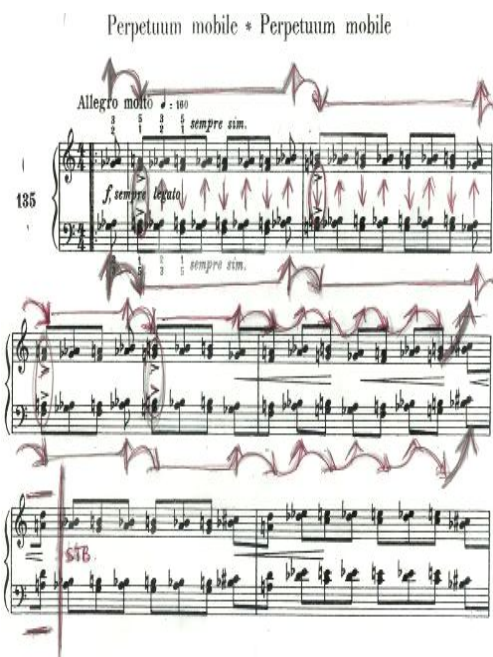
Ez a példa nem csak a hullámmozgás tudatosítására kiváló, hanem csodálatos érzetével a szimmetriát is, mint az emberi test egyik legfontosabb tudati vázát gyakoroltatja be (a 4.9 gyakorlatnál már szóltunk erről). A rajz itt, a mozdulati hullám csomópontokat, mint fordulati iránypontokat mutatja be. Mindkét kéz ötödik és a hüvelyujjak közé komponált hangokban a hullámmozgás egyszerre jelentkezik és megismétléseivel fenntartja ezt a szimmetrikus és hullám-osztinátót. A karok által bejárt ívek gyors tempóban játszva, elliptikus mozdulatot írnak le.

4.14. Csukló-mozdulatok (integetés)

Az előző tágterű hullámmozgás osztinátónak egy másik vetülete a diminúcióban megjelenő hullám-osztinátó. E szűk térben, a most szekund távolságra mozgó csukló-hullám előre-be és le-ki irányokban, tehát rövid mozgástérben jelentkezik. Ennek csodálatos példája Bartók Mikrokosmoszának „Perpetuum Mobile” (135.) című darabja. Minden szekundmozgás magas csuklót igényel, és minden tercmozgás mélyet. Ez a föl-le mozdulat a csuklóízület laza mozgását követeli. A lefelé való mozdulat mindig nyomatékos és akcentusos, érezvén a gravitációt. Hangzásban ezek mindig a konszonancia nyomatékát is jelentik.

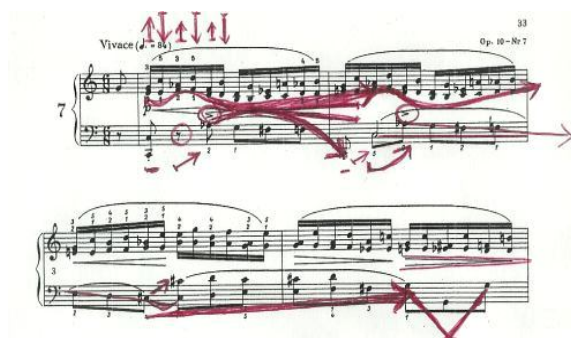
Bartók: Perpetuum Mobile részlet és mozdulat-grafikája

Perpetuum mobile * Perpetuum mobile



Ugyan ez a csukló-ízületi technikai probléma található Chopin, Op.10, Nr.7 C-dúr etűdjében. Itt a terc és szextmozgás követi egymást (terc- szext- terc –szext), ahol az alsó szólam közös repetált hang. Az azonos alapú zárt és nyitott hangközök összekapcsolása hullámzó csuklómozgással történik.

Chopin: C-dúr etűd, Op. 10, Nr. 7 részlet és mozdulat-grafikája



A bal kézben a CC-C oktáv, egy nyolcad szünet trambulinján egy akcentusos Ász hangra zuhan, majd lefelé hajlik a dallam, de ellenirányú mozgás történik a két kézben, és ez crescendo jellel van kihangosítva, majd a folyamat újra kezdődik. A jobb kéz eközben villódzó fényeffektusokként vibrál a terc és szext hangközökben, a jelzett dinamikai irányok között.

Ahogy Haydn elegánsan „Búcsú”-t int a szimfóniájában, mi is csak képletesen vehetünk búcsút az „integetés”, mint mozdulati idézet megjelenítése okán a témától. A felfedezés gyógyító ereje,- meggyőződésem és tapasztalatom szerint- a zeneművek természetes megközelítésében rejlik. Alkotójuk sem küszködött semmilyen súlyos testi sérüléssel, tehát, létrejöttük elemi ereje a lelki és testi egészség kirobbanó tevékenységében jelentkezett. Ha teljességében nem is erről vallana az írott mű lejegyzése, mégis azt kell mondanunk, hogy maga az írásos lejegyzés, a kottakép illetén való kortörténeti és „hűségnyilatkozata” maga, a legnagyobb felfedezés. Nekünk csak méltónak, és igencsak beavatottnak kell lennünk annak birtokba vételére, titkaiba való beavatásra, benne otthonra találni.

A fent lejegyzett néhány gyakorlat talán nem elegendő, de a tanulmánynak nem is feladata taglalni azon összes fontos momentumot, amely megváltoztató erővel végbemegy egy-egy muzsikusból, ezen gyakorlatok átélése és realizálása által. Ezek csupán villanásnyi betekintést adtak abba a zenemű- és ember centrikus folyamatba, amelynek együtt kezelése nélkül nem létezhet foglalkozás a művel, valamint megszólaltatójával. Tanulni valamit, még nem jelenti annak holisztikus elsajátítását. Mi se gondoljuk azt, hogy a zeneművek elsajátítása egyszerre, maradandóan és örökre lezártan megtörténhet. A fejlődés minősége egyoldalú, mert csak mi nőhetünk fel a zseniális művek magaslatához, átérezve korokon átívelő, beavatott, sokszor

avantgarde üzenetükhöz. Ezért, ha a kifejező orgánus nem elegendő munícióval van felvértezve, elvész.

5. Pedagógia célja, szintézis a zenei előadó-művészetben

A „testes zene” tréning gyakorlatokba zárva, nem fedeti és nem is fedheti teljességében azt a sokrétű megközelítést, amely a gyakorlás során, a zenélés közben előáll. Azonban rávilágít arra a fontos szempontra, miszerint akkor zenélhetek felszabadultan, vagyis a zenemű ihletettségi állapotában született pillanatát visszaidézve, ha a testemet a legnagyobb tudati kontrollal, a fegyelemben is felszabadult mozdulatokkal tudom erre alkalmassá tenni. A technikai nehézségektől görcsös félelem, hogyan is eredményezhet szublimált, testetlen mondanivalót. A

társművészetekkel való megtermékenyítés olyan holisztikus látásmódot ad a játékosnak, amely az eddigi ismeretlen zeneművet, a vele való ismerkedés közben, annak korhű, de élő, kvázi improvizatív előadását teremti meg a személyes vallomás alapján. A korszakok komoly tanulmányozása minden művészeti ág szemszögéből stiláris biztonságot ad, és a zenemű lényegét, az érzelmi érintettséget, mint élményt a fantázia gazdagságával, az előadás pillanatainak leleményével élővé varázsol. Kétszer nem léphetünk egy és ugyanazon folyóba, ez minden pillanatban igaz, hiszen a pillanatban nem csak újrateremtjük a már ezerszer begyakorolt művet, hanem már önmagunk is egy emelkedett lelkiállapotba kerülünk, az interpretálás kihívása miatt, és újra, ismeretlen önmagunkkal szembesülünk. Az ihlet pillanata az, amely már nem a kettős visszatükröződés, hanem az esztétikai értelemben vett, hármas visszatükröződés folyamatába helyezi az előadót. Ez egy olyan esztétikai élmény, amely túlfűtöttségében és igaz mivoltában katartikus élményben részesíti mind előadóját, a tolmácsot, mind a hallgatóságát.

A pedagógia, mint művészetpedagógia célja tehát, nem csak ennek a végterméknek előállításához vezető tanulási folyamatok analizálása, helyes felismerése, tudatosíttatása, hanem a végcél, vagyis a művészi kifejezés eszközeinek trenírozása. Milyen módon? Az elmélyültség, az alázat, az önmegismerés gyönyörű és gyötrelmes, igaz útján. A zenetanulás nem a zenét tanulja, mert a zene, az művészet. A művészet hatalma az a kimondatlan transzcendens erő, amely ha rátalálunk helyes zenegrammatikai és mondanivalói sínére, onnan nem enged letérni, már ő vezeti kezeinket, elménket, érzelmeinket. Már Mozart, Schubert, Brahms, Bartók szól hozzánk. Elsajátítottuk, briliáns elméjünkkel vezérelve olvasni, az ő általuk kottába jegyzett „Bibliájukat” törvénynek tisztelni. Alázatos, szeretetteli, örömteli rácsodálkozásaink, újrafelismeréseink már könnyedén tudatosítják mindazt, amit úgy

hívunk, stílusjegyek és technikai névjegyek. Megtanítani a kottát úgy olvasni, hogy ahhoz a későbbiekben ne kelljen tanári segítség, ez a legfontosabb cél. Úgy tanítani, tanítva tanulni, hogy képesek legyünk felszámolni tanári önmagunk beavatkozó segítségét. A „tested zene” beavató tanulmányai erre az útra vezetnek rá.

Pedagógiai szempontból a módszert az emberszeretet jellemzi. Az egyén kerül a központba. A tanár empatikusan közelít mind tanítványához, mind a zeneműhez. Felismeri mindkettőben a kulcsot az összekapcsoláshoz. Azonosulni tanítja a játékost a műalkotásokkal és ez által, magával az alkotókkal. Beethoven elméjével újragondolni, az ő szívével újraérezni felbecsülhetetlen ajándék.

A XXI. században az interdiszciplináris pedagógiai módszerek kivívták létjogosultságukat. Az előadó művészet, mint rekreációs művészet leendő „papjai” azok a növendékek, akik kezünk alól kerülnek ki. A felelősség óriási, főleg abban, hogy embereket nevelünk, az ember sajátos gondolkodó és érzelmi, pszichés lényének mimóza természetével. A kritika soha nem lehet megsemmisítő, lekicsinylő, sértő módon megfogalmazott, hiszen mindannyian úton vagyunk. A felismerések, a tükröt tartás, előbb-utóbb rávezet az önvizsgálat fontosságára. Akkor, ha lelkemben sérült vagyok, nem tudok körülöttem boldogságról beszélni, nem szólva a beszéd nélküli hamisítatlan zenei kifejezésről. Ha ép lélek, nem ép testben lakik, akkor a lélek előbb-utóbb sérült lesz. Ez a metódus nem okoz lelki sérüléseket, hanem a durva, megbélyegző kritikai megjegyzések nélkül, - amelyek nemhogy segítik a gyakorlást, hanem éppen visszatartanak attól,- a szembesülést önmagukkal, mindig a játszandó zeneművön keresztül teszik, megmutatva abban a szépséget, harmóniát, professzionális alázatot, értéket. Az emberi hibák, hiányosságok, olykor fizikumi torzulások, mindig a nagy művészek példáin és műalkotásokkal, mint gyógyító vitaminnal kerülnek kiiktatásra, megsemmisítésre. A hibák ráolvasása helyett,

megtanít a kottából kiolvasni mind azt az egyedüli üzenet, amely autentikusan, csorbíthatatlanul részesévé tehet, például egy bachi lángelme kinyilatkoztatásának elsajátításához. Felnőhetünk-e ilyen magaslatokra?

A feladat méltónak lenni erre. Szolgálni, csak így érdemes.

I

Függelék

A doktori disszertáció mellékletében csatolt DVD címe: *„Részletek és televíziós riportok Szabó Orsolya magyar és nemzetközi kurzusairól, előadásairól 1991-től”*, Szabó Orsolya „Tested Zene” c. kurzusaiból tartalmaz részleteket 1991-től, illetve arról összefoglalóan készült televíziós riportokat. Az első televíziós riport 1991-ben készült. Riporter Kondor Katalin, operatőr Vándor István, rendező Sztányi András.

Ezt követően az ISME magyarországi kongresszusán megtartott előadás rövid részletét láthatjuk (1993), amely a világ sok országából ideküldött zenepedagógusok csoportjának részvételét jelentette. Az előadás során demonstrált zenemű Bartók Mikrokozmoszának sorozatából a „Sárkánytánc” című darab és annak ritmikai feldolgozása. Az előadás közben bemutatásra kerül a Kodály Intézet 1990 és 1991-es akadémiai éves kurzuson részt vett hallgatók közreműködésével készült film, melynek címe: „Hogyan szolgáljuk a zenét a test, a szellem, és a lélek összhangjával”. Itt kerülnek részletezésre és feldolgozásra gyakorlatokban a gravitáció élménye, a terjeszkedés, a dinamika, a tér-érzékelés, az aura, az energiaforrás, az akusztikai tér megismerése, valamint a keringő, rotáció, hullámmozgás, és az akkordok problematikája.

Ezután az éves kurzuson részt vevő hallgatók véleményei következnek (Portugália, Kanada, Dánia, Görögország), majd visszatérünk az EPTA kongresszusra.

A következő kisfilm az 1994-ben megrendezésre kerülő kecskeméti Nemzetközi Zongora Kurzus, Szabó Orsolya vezetésével, melyben a „Tested Zene” program csoportos órákban jelentkezett, résztvevői pedig a kurzus hallgatói (Svájc, Amerika,

II

Spanyolország, Dél-Korea, Ausztrália). A kurzus kiemelten tárgyalt aspektusai az energetikapontok, az akusztikai élmény, ritmikai beosztás (tapsolás) Chopin etűd kapcsán, klaviatúraérzet (Debussy: Tűzijáték), valamint a bartóki magyar nyelvezet zenei megtapasztalása (Bartók: 15 Magyar parasztdal részlet, előadja Daniel Hill, 15 éves ausztrál hallgató) kapcsán. A következő részlet a budapesti Művelődési Központban megtartott a „Tested Zene” éves tanfolyamáról (Magyar Országos

Zeneiskolák Szervezete) riport a Magyar Televízióban 1996-ban. Szerkesztő Badonyi Valéria, operatőr Várkonyi Sándor.

A továbbiakban részlet következik a Nemzetközi Kodály Szeminárium Zongorakurzusáról (1996), ahol az egyik japán hallgató, Tomoko Honda, aki ezután Brüsszelben különdíjas lett a Nemzetközi Zongoraversenyen, Chopin g-moll balladájának részletét adja elő.

A cél: A „Tested Zene” kurzuson részt vevő hallgatók felkészítése az adott zeneművek tudatos és átélt tolmácsolására. Tehát bebizonyítja, hogy a zeneesztétika, mint tudomány, deduktív módon is visszahat az előadó-művészetre.

A DVD anyaga angol nyelvű, kivételt képeznek a magyar nyelvű televíziós riportok.

Bibliográfia

Bakos Ferenc: Idegen Szavak és Kifejezése Szótára. Akadémiai Kiadó, Kossuth Kiadó, 1983

Benjámin Katalin (szerkesztő): Az Emberi Test. Medicina Könyvkiadó Rt.- Láng Kiadó, Budapest, 1992

Claire-Lise Dutoit: Music Movement Therapy. The Dalcroze Society, 1971

Dalos Anna: Forma, Harmónia, Ellenpont. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához.
Rózsavölgyi és Társa, Budapest, 2007

Darvas Gábor: A zene anatómiája. Zenemű Kiadó, Budapest, 1975

Dr. Kovács Géza- Négyesiné Pásztor Zsuzsa: Munka és Munkásvédelem a Zenei Szakmában, gépelt anyag a Zeneakadémia Könyvtárából, Budapest, 1980

Dr.Kovács Géza- Négyesiné Pásztor Zsuzsa: Zeneórai Munkaképesség-gondozás Zeneiskolákban. Fővárosi Pedagógiai Intézet, Budapest, 1981

Eősse László: Forr a Világ. Kodály Zoltán élete. Móra Könyvkiadó, Budapest, 1970

Erwin Stein (szerkesztő): Arnold Schoenberg levelei. Zeneműkiadó, Budapest, 1974
(Magyar fordítás: Tallián Tibor)

Esztétikai olvasókönyv. Lessing: Laokoón tanulmány részlet. Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1965

Fábián Imre: A Huszadik Század Zenéje. Gondolat Kiadó, Budapest, 1966

Frank Oszkár: Bevezető Bartók Mikrokozmoszának világába. Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994

Frank Pierce Jones: Body Awareness In Action. A Study of the Alexander Technique. Schocken Books, New York, 1976

George Perle: The Operas of Alban Berg. Volume two /Lulu. University of California Press, Berkley/ Los Angeles/ London, 1985

John-Paul William: A zongora. A zongora története, mesterek, zeneszerzők, zongoragyárak, javítás és vásárlás. Vince Kiadó, Budapest, 2003, (Magyar fordítók: Forgács Eszter és Mácsai János)

Kárpáti János: Arnold Schönberg. Mózes és Áron. Gondolat, Budapest, 1979

Kodály Zoltán: Visszatekintés I. Mire való a zenei önképzőkör. Zeneműkiadó, Budapest, 1974

Kodály Zoltán: Visszatekintés. III. kötet, Zeneműkiadó, Budapest, 1937

Kókai- Fábán: Századunk Zenéje. Zeneműkiadó, Budapest, 1967

Kővágó Zsuzsa (szerkesztő): Tánctudományi Tanulmányok 2000-2001. Magyar Tánctudományi Társaság, Budapest, 2001

Leonard Stein: Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg. Faber and Faber, London, 1975

Liz Hodgkinson: The Alexander Technique. Piatkus, London, 1988

Lukács György. Művészet és Társadalom. Válogatott esztétikai tanulmányok a 1968, 1969. Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1982

Martin Palmer: Jin és Jang. Egyensúly és harmónia a kínai bölcseletben, művészetben és hétköznapiakban. Édesvíz Kiadó, Budapest, 1998 (Magyar fordítás: Béresi Csilla)

Moldován Domokos (szerkesztő): Tisztelet Kurtág Györgynek. Rózsavölgyi és Társa, Budapest, 2006

Pierre Boulez: Orientations. Collected Writings. Faber and Faber, London, Ltd., 1986

Pierre Galin: Rationale For a New Way of Teaching Music. Boethius Press, Kilkenny, Ireland, 1983

Révy Katalin (fel. Szerkesztő): Egyetemes Művészettörténet. Park Kiadó, Budapest, 1999 (magyar fordítás: Erneyi Katalin, Majtényi Zoltán, Ordasi Zsuzsa, stb.)

Szabó Orsolya: A Testes Zene. Magyar Mozdulatkultúra Egyesület Mozdulatművész
Pedagógusképző Tanfolyamának Tanjegyzete. Magyar Mozdulatkultúra Egyesület,
Budapest, 1996

Székely Júlia: Bartók Tanár Úr. Dunántúli Magvető, Pécs, 1957

Szent Biblia- Magyar nyelvre fordította Károli Gáspár. Bibliatársulat, Budapest, 1996

Szőnyi Erzsébet: Öt kontinensen a zene szolgálatában. Gondolat, Budapest, 1979

Ujfalussy József: A valóság zenei képe. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1962.

Vályi Rózsi: Balettok Könyve. Harmadik, átdolgozott és bővített kiadás. Gondolat,
Budapest, 1980

Várnai Péter (szerkesztő): Miért szép századunk operája?. Gondolat, Budapest, 1979