
DUFFEK MIHÁLY 70

I.

DR. HABIL. DUFFEK MIHÁLY, EGYETEMI TANÁR¹



Tanulmányok

Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Debreceni Tagozat, P. Nagy Ilona zongoratanár (1975); Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Zempléni Kornél zongoraművész, tanár (1979); Debreceni Agrártudományi Egyetem Menedzseriskola, felsőoktatási menedzser (1997); DLA (2004); habilitáció (2011).

Szakmai tevékenysége

A Zeneművészeti Kar korábbi igazgatója, majd dékánja 1992–2017. között, a Zongora Tanszék vezetője 1990–2018 között.

A Zeneművészeti Kar Zongora Tanszékén zongora főtárgy, zongoramethodika és zongora szakmódszertan, zenei tehetséggondozás, a zenei előadás pszichológiája tantárgyak oktatása, szakmai továbbképzések szervezése, országos főiskolai zongoraversenyek lebonyolítása. 1979-1989 között a Kodály Zoltán Zeneművészeti Szakközépiskola zongoratanára is volt. A hazai és a nemzetközi



hangversenyélet szereplője zongora szólólistaként, kamaraművészként és kórusok kísérőjeként. E minőségében a magyar pódiumokon kívül koncertezett Szlovákiában, Szlovéniában, Romániában, Bulgáriában, Ausztriában, Ukrajnában, Görögországban, Cipruson, Izraelben, Olaszországban, Litvániában, Finnországban, Németországban, Franciaországban, Belgiumban, Spanyolországban, Nagy-Britanniában, Japánban, Koreában és az Egyesült Államokban. A magyarországi zeneiskolai továbbképzések gyakori, meghívott előadója, oktatója. A Zeneművészeti Kar dékánjaként pedig a magyar zenei felsőoktatás, a zenetanárképzés átalakításában, korszerűsítésében vett részt. A debreceni Nyári Egyetemen rendszeresen tartott idegen nyelvű, zenei tárgyú előadásokat. Magyarországon kívül Spanyolországban, Finnországban, Szlovákiában, Japánban és Koreában tartott és tart mesterkurzusokat. Számos zongoraverseny zsűrijének tagja volt Magyarországon, Koreában és Ukrajnában. Kóruskísérőként hazai és nemzetközi versenyeken, fesztiválokon, rádiófelvételeken vett részt különböző énekkarokkal. Ezek közül kiemelkednek a Debreceni Kölcsey Kórusal, és a Bárdos Leánnyal történő, nagyszámú fellépések, felvételek, élő stúdióhangversenyek a Magyar Rádióban. Publikációi zenepedagógiai, szakmódszertani tárgyú cikkek, tanulmányok formájában a Parlandóban, a ZeneSzóban, a Debreceni Szemlében, a Rubatoban, a Gerundiumban, a magyar és angol nyelven kiadott Zenepedagógiai kutatások c. tanulmánykötetben (2020., szerk. Várad Judit) és más neveléstudományi tanulmánykötetekben jelentek meg magyar és angol nyelven. Néhány korábbi zenekritikát a Hajdú-Bihari Naplóban jelentetett meg, tanulmánya a Varró Margit Szimpóziumról szerkesztett kötetben olvasható, szintén megjelent tanulmánya a Bárdos Szimpóziumokról szóló tanulmánykötetben is (2010), 2009-ben jelent meg a Magyar Zenei Tanács felkérésére megírt tanulmánya a zenei felsőoktatás elmúlt 20 évéről. Zongora szakmódszertan személyes hangolásban c. könyve 2015-ben jelent meg. 2011 óta tisztagja a Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Kar Humán Tudományok Doktori Iskola Neveléstudományi programjának, ahol témavezetői és oktatási tevékenységet végez. Hosszabb időn keresztül külső tagja volt a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Doktori Tanácsának. Alapító igazgatója (2001) és ma is rendszeres oktatója az Ifjú Zeneművészek Nemzetközi Nyári Akadémiájának. A debreceni felsőoktatási intézmények integrációját előkészítő elnökség tagja volt 1998-2000 között.

Közéleti tevékenysége

1992–1996. között külső szakértő tagja volt Debrecen M. J. Város Kulturális Bizottságának. Több cikluson át tagja volt a Magyar Felsőoktatási Akkreditációs Bizottság Művészeti Szakbizottságának, jelenleg is hazai és nemzetközi akkreditációs szakértői tevékenységet folytat. A Magyar Zenei Tanács Zenepedagógiai Munkacsoportjának és a Magyar Rektori Konferencia Művészeti Bizottságának tagja. Egy ciklusban a Hungarikum Bizottság Kulturális Örökség Szakbizottságának is a Debreceni Egyetem által delegált tagja volt. A Debreceni Egyetem Művészeti és Közművelődési Bizottságának elnöke. A Debreceni Egyetem Professzori Klubjának társelnöke, a Rotary Club Debrecen elnöke a 2022/23. évadban. 2022. őszétől a debreceni Gróf Tisza István Debreceni Egyetemért Alapítvány Társadalmi és Tudományos Tanácsának tagja.

Alapítványok, szervezetek tagsága, elnöksége

- A Debrecen Kultúrájáért Alapítvány Kuratóriumának elnöke
- A Debreceni Egyetem és Debrecen M. J. Város Önkormányzata Közművelődési Vegyesbizottságának társelnöke
- A Debreceni Egyetem Művészeti és Közművelődési Bizottságának elnöke
 - A Debreceni Egyetem Zeneművészeti Kar Fejlesztéséért Alapítvány kuratóriumának elnöke
 - A Gulyás György Alapítvány kuratóriumának tagja
 - a Debreceni Egyetem Professzori Klub társelnöke
 - A Csokonai Színház Nívódíj Bizottságának tagja
- A Kossuth Lajos Tudományegyetem Baráti Köre Felügyelőbizottságának elnöke

Kitüntetései:

2006: a Debreceni Akadémiai Bizottság Plakettje
2008: Debrecen Város Csokonai Díja
2009: KÓTA Mecénás Díj
2016: Komlóssy Díj
2017: Pro Universitate Díj
2017: Pro Auditoribus Universitatis Debreceniensis
2017: Magyar Érdemrend Tisztikeresztje
2018: Csanak József Díj
2018: Debrecen Város Díszpolgára

Debrecen Díszpolgára - Duffek Mihály (2:12)

2018: Dr. Tankó Béla emlékdíj

A hallgatás estéje (1:32:18)

Teltházas hangversennyel avatták fel **2016-ban** a Debreceni Egyetem új Steinway-zongoráját, melyet 50 millió forintos állami támogatással vásárolt az intézmény. A zongoraavató koncerten a Zeneművészeti Kar öt zongora főtárgy oktatójának műsorát hallhatta a város és az egyetem zeneszerető közönsége: B. Kiss Zsuzsanna, Duffek Mihály (1:14:22), Grünwald Béla, Lakatos Péter és Pless Attila előadásában Bach, Beethoven, Schubert, Chopin és Liszt Ferenc művei csendültek fel a Liszt teremben. A hangversenyt a Multimédia Kompetencia Központ élőben közvetítette.

A meghívottakat Dr. habil Duffek Mihály dékán (0:03) és Prof. Dr. Szilvássy Zoltán rektor (1:22) köszöntötte.

II.

DR. DUFFEK MIHÁLY²

A zenemű rejtélye, a különleges üzenet megfejtése

Bevezetés

A zeneművészet a legnemesebb emberi jelenségek közül való, amely a hangok által tudatosan létrehozott formával és szerkezettel, mégis spontán érzelmi és hangulati jelenségek ábrázolásával ad élményt alkotójának, előadójának és a hallgatónak. Ez valójában az adott zenemű művészi tartalmának megjelenítésével lehetséges. A zeneszerző a hangok nyelvén jeleníti meg a valóságot, amelyről mondanivalója van, azaz, üzenetet küld, az előadóművész pedig elsajátítja, majd interpretálja azt a közönség számára. Sok előadóművész e megjelenítés módját, az oda vezető utat inkább intim, belső folyamatként éli meg, mondván, hogy a túlzott tudatosítás „didaktikussá” teheti az előadást, így az elveszíti varázsát. Mi tagadás, ennek a megállapításnak van is létjogosultsága. Ugyanakkor a zenepedagógusnak tudnia kell azt, hogy mi is történik akkor, amikor kutatjuk, felfedezzük és előadjuk azt a hangzó üzenetet, amely egyszerre jeleníti meg a szerzőt, a mondandót és a nyelvezet révén a stílust és a kort. A hangokból felépített zenei szövegkonstrukció a logikai elemek mellett érzelmi-hangulati jellegekkel, karakterekkel társul, amelyek tartalmát az

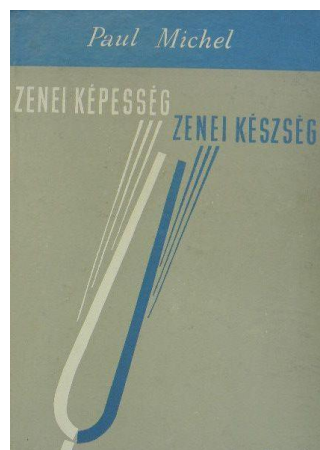
² Prof. Dr. Duffek Mihály egyetemi tanár (Debreceni Egyetem Zeneművészeti Kar)

előadóművészek ott, a színpadon spontán megélt, valódi hangulatként kell megjelenítenie.

1. A zenei gondolkodásról

1.1. A zenei gondolkodásról általában

Ha a zenei előadás olyan egyszerű lenne, amint azt olvashattuk a bevezetőben, akkor a zenepedagógiának általában nem sok feladata maradna, pusztán az adott hangszerjáték technikai elemeinek megtanítása lenne a dolga, azaz a hangszertanár egyfajta tréner volna a tanítvány mellett. Sokan tanulnak zenélni, ezért kijelenthető, hogy az adottságok, a hajlamok, az ezekre épülő képességek, a tehetség sokféle színvonalon és minőségben jelennek meg az egyes embereknél. (*Paul Michel, 1964*) Ebből következik, hogy a zenei tartalom megragadásában is látványos szintkülönbség van a zseni és az „átlagos” tehetségű művész között.



(Zeneműkiadó, Budapest, 1964)

Természetesen, a művészi tartalom megfejtése minden szinten küzdelemmel jár, csupán e küzdelem minősége, intenzitása és eredménye különbözik jelentősen. E folyamatban a racionalitásnak és az az ösztönösségnek egyaránt szerepe van. Vizsgálódásunkat folytatva az is kiderül, hogy a művészi tartalom megfejtésének sikere számos egyéni képességen múlik, amelyeket a zenetanulás folyamán fejleszt ki a tanár a tanítványában, tehát a felnőtt zenész zenei gondolkodása, magasan fejlett művészi látásmódja mögött sokéves, életkorszakokon átívelő zenei fejlődés húzódik meg.

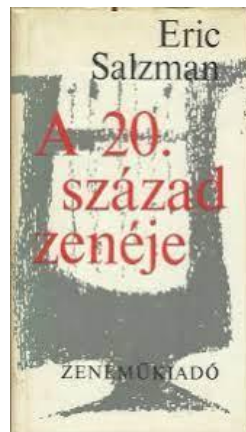
Elcsépeltnek tűnő, de alapigazságot tartalmazó Claude Debussy mondata: „A zene ott kezdődik, ahol a szó hatalma véget ér”, vagy Heinrich Heine hasonló

gondolata: „Ahol a szavak elhagynak bennünket, ott kezdődik a zene”, vagy ahogyan Hans Christian Andersen fejezi ki: „Ahol a szó bágyadt, ott a zene diadalmaskodik”. (<https://www.citatum.hu/idezet/13781>) Ezek a mondatok tisztán kifejezik azt, hogy a zene egy önálló nyelv, amelynek a beszélt nyelvhez hasonlóan vannak különböző, kultúrafüggő nyelvjárásai, fajtái és történetisége. A zene a verbális kommunikáció néhány fontos jellemzőjét megtartja: hangja, hangminősége, időbelisége, ritmusa, van, értelmes „szavakra”, „mondatokra”, ezekből létrejövő, nagyobb formákra bontható, és az ezekből felépülő teljes művek hozhatók létre. Saját hangunkon kívül a zene előadása lehetséges különböző „eszközökkel”, azaz korábbi kifejezéssel szólva „zeneszerszámokkal”, hangszerekkel, amelyek megnövelik az emberi hangterjedelem határait, és az ember hangjától eltérő hangszínezetet hordoznak. A vokális zene, akár szóló hang, akár kórus által megszólaltatva különleges kapcsolódást testesít meg a beszéd és a zenei nyelv között, hiszen a szöveg révén verbalitással rendelkezik.

A zenei kommunikáció sajátosságai indokolják és bizonyítják ezt a beszéd-től való eltérést, miközben koponyánkban ugyanaz a központi idegrendszer működik, mint amikor nem a zenei gondolkodást használjuk. Ez utóbbi megállapítás arra vonatkozik, hogy a gondolkodás általában ismert sajátosságai a zenei megismerésben és a zene nyelvének „beszéde” során is ugyanúgy jelen vannak. Tehát induktív és deduktív következtetéseket végzünk, asszociálunk, összehasonlítunk, logikai összefüggéseket látunk, memorizálunk, problémákat fedezünk fel és oldunk meg, analízist, szintézist alkalmazunk, előre tervezünk és kontrollálunk stb., amikor zenélünk. A beszéd megszólaltatásához szükséges szervek mozgataása kicsi gyermekkorban, spontán elsajátított, megtanult módon történik, a torkunkban lévő „hangszer” által, mély beidegzésekkel. Az éneklésnél ezek a tanult reflexek jórészt használhatók, bár a használat során igen jelentős különbségek is jelen vannak, ugyanakkor a hangszerjáték esetében pedig tudatosan megtanított és megtanult manuális, motorikus technikai bázis használata szükséges ahhoz, hogy az adott instrumentumon érzékelhető és értelmezhető, kifejező zenei hangzásoképek szólalhassanak meg. A zenei gondolkodást részben meghatározzák maguk a hangszeres struktúrák, fizikai tulajdonságok is (a hangkeltés módja, a hangszer akusztikai lehetőségei, mérete stb.), így a zenei tervezés egy darab előadásakor nem csupán a hangzás elképzelését jelenti, hanem az ahhoz szükséges mozgások, fizikai tennivalók pontos megvalósításának elképzelését is. A zenei gondolkodásnak kalkulálnia

kell azzal is, hogy a zenemű a mozgási elemeken kívül elsősorban igen aktív érzelmi jelenlétet követel, azaz az éppen aktuális érzelmi állapot jelentősen befolyásolja a hangszeren végzett funkcionális mozgásokat, tehát, a dramaturgiai struktúra módosíthatja az eredetileg megtanult, tipikus mozgások, mozgássorok kivitelezését. A zenei gondolkodásról így kijelenthető az, hogy a gondolkodásnak egy olyan különleges válfaja, amely speciális és komplex módon teszi lehetővé a művészi gondolatok, érzelmek, hangulatok kifejezését.

Ahogy a beszédet leírjuk, ugyanúgy különböző grafikai elemek leírásával tesszük olvashatóvá a zenét, azaz kottát írunk, amely a legfőbb információkat tartalmazza a zeneműről. A kottakép információ tartalma az évszázadok során sokat változott, gyarapodott, mind a grafikai jelek, mind a zenei műszavak használata terén. A 20. század zenéjének megfejtéséhez már olykor szükségessé vált egy, akár az adott darabra jellemző grafikai megoldás vagy éppen speciális zenei műszó jegyzék létrehozatala is. *(Erik Salzman 1980)* A folyamat hátterében



(Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1980)

a zeneszerzők azon törekvése áll, hogy a művet interpretáló művész keze által pontosan ugyanúgy szólaljon meg a mű, ahogyan az az alkotás folyamatában megszületett, és ahogyan a szerző belső hallásával hallotta és elképzelte. Ez a feladat minden zenész napi gyakorlatában jelen van. Egy kortárs zeneszerző, aki akár még a betanulás folyamatában is részt tud venni, konkrét segítséget adhat az előadóművésznek a mű pontosabb megjelenítéséhez, dramaturgiai folyamatainak megéléséhez, átadásához. Sokkal nehezebb feladat azonban a korábbi korokban élő zeneszerzők műveinek „megfejtése”, hiszen az előadónak indirekt módon kell felfedeznie a hangok mögötti lelki, hangulati tartalmat.

1.2 A zenei szöveg racionális elemei

A zenei gondolkodás racionális elemeinek világa a zene sajátos szövegszerkezetében van jelen. Normális esetben egy zenemű megtanulásakor a kottakép alapján előzetes terveket, elképzeléseket alkotunk a mű karaktervilágáról, műfajáról, stílusáról, ritmikai szerkezetéről, időrendjéről, a formai szerkesztésről, a zenemű további, általános jellegzetességeiről, a dallami, harmóniai szerkezetről. Úgy is fogalmazhatunk, hogy dramaturgiai elképzelést alkotunk, egyfajta „tervrajzot” készítünk. A nagy forma megismerése után a részletek felé haladva olyan logikai összefüggéseket keresünk, amelyek alapján a konkrét zenei szövegszerkezet könnyebben megérthető és megtanulható. A mű időbeli történéseinek szempontjából kiemelkedően fontos a ritmikai sajátosságok megismerése, a tempó állandó vagy változó sebességének eltervezése, a megtanult, tipikus ritmikai alapszerkezetek és azok változatainak alkalmazása. Szembetűnő a különbségek és az azonosságok megtalálásának feladata, a dallamszerkezeti felépítésben rejlő logikai összefüggések feltárása, a zenemű zenei síkjainak megismerése, és a síkok közötti viszonyok tisztázása. A harmóniai felépítés ugyancsak hordoz szerkezeti sajátosságokat, valójában árnyalja a dallamot a hagyományos zenében, miközben az érzelmi árnyalatok megjelenítésében is kulcsszerepe van. Ezen kívül konkrétan tájékoztat a korról, amelyben a zenemű létrejött. A szerző előadási utasításai a hangzás pontosabb leírását szolgálják (dinamikai jelzések, tempó jelölések, hangszínre, karakterre vonatkozó utasítások), ezek önmagukban is létrehozhatnak egyfajta szerkezeti konstrukciót. Úgy is fogalmazhatunk, hogy a zene jelentéshordozó elemeinek egyedi és egymásra ható működésének megismerése az a bizonyos hosszú folyamat, amely révén megtanulunk „zenéül” szólni a közönséghez

1.3A zenei szöveg mögött meghúzódó érzelmi-hangulati tartalom

Ahogy a kisiskolás az első időszakban, úgy a hangszeres tanulmányokat megkezdő gyermek is olvasni tanul. A zenei olvasás összetettebb folyamat, mint a verbális olvasás, ugyanis a kottaképhez (vizuális információk) hangmagasságot, hangszínt, dinamikát (auditív információk) és motorikus elemeket (mozgási információk) kell kötni, amelyek a hangszer struktúrája szerint meghatározottak, ráadásul ezzel egyidejűleg a ritmusnak, a tempónak a folyamatos kontrollja szükséges. Ezeken túlmenően a zenei gondolkodásnak van

egy olyan eleme, amelyben a racionalitás csak részben van jelen: ez pedig az érzelemábrázolás. Érzelmünk megjelenése és megélése a zenei előadásban a legalapvetőbb zenei-művészi elvárás, ezért bárki megkérdezhetné, hogy ha az érzelmek ösztönösen megéleendő élmények, akkor ott mi a szerepe a racionalitásnak. Nos, valóban csak egy feladata van: a különböző érzelmi-hangulati elemek helyének és viszonyának, arányának meghatározása, azaz, a darab dramaturgiai szerkezetének felépítése. Egy adott lelki-érzelmi karakterváltásról előre tudunk, de annak konkrét kifejezése az adott pillanatban ösztönös és spontán kell, hogy legyen, így juthatnak felszínre saját, megélt érzelmünk, így válhat hitelessé az előadás. Egy zenemű érzelmi-hangulati szerkezetének megismerése központi tényezője a művészi tartalom feltárásának, majd interpretációjának is. A szerzők különféle utasításait ezek szerint úgy kell tekintenünk, hogy egyfajta tájékoztatást jelentenek arról, hogy milyen érzelmi állapotot kívánnak ábrázolni. A logikus szövegfeldezés és tanulás alapvető jellegzetessége az, hogy az auditív, a vizuális és a motorikus elemek egyaránt mélyen megtanult és rögzített mivolta együttesen teszi lehetővé azt, hogy a zenemű valóban „beszéljen” hallgatójához, élményt adó módon megszólalhasson.

2. A zenei tehetség szerepe a művészi tartalom megragadásában

2.1. A zenei tehetség

A zenei tehetség definíciójának egy lehetséges, bár igen sematikus módja: olyan képességek összessége, amelyek az átlagosnál magasabb szintű/minőségű zenei, művészi tevékenységet tesznek lehetővé. E száraz mondat mögött a speciális zenei tulajdonságok, valamint a kreativitás, a motiváció és a magas szintű elvont gondolkodás komplexitása áll. Amint látható, a személyiségnek szinte valamennyi, lényeges elemét magába foglaló fogalom központi szerepet tölt be a zeneművek elsajátításában és előadásában is. A fentieket úgy kell felfognunk, hogy az analitikus vizsgálat csupán a tehetség jelenségének a megértését szolgálja, de azt nem feledhetjük, hogy az egyes tehetségelemek sosem önmagukban, hanem egymással állandó kölcsönhatásban működnek. Tágabb értelmezésben a zenei tehetség szintje jelentősen függ a zenei képességektől, a kreativitástól, a tapasztalattól, amely ezekből az ismeretekből és képességekből táplálkozva hoz létre egyedi alkotást. Fontos megjegyeznünk azt, hogy az egyedi alkotás, a zenemű valójában két ember műve: a zeneszerzőé és a művet újra

alkotó előadóművészé. Ennek motorja a motiváció, amely a többre, a szebbre az igazabbra és a jobbra sarkall. Az elvont gondolkodás szintje a megfogalmazandó zenei mondandóra is jelentős hatással van, bár sokszor az ösztönösség ezt helyettesíteni látszik.

A zeneszerző és a zenetanár egyaránt arra tanít, hogy a kottaképben megjelenített információkat pontosan értelmezve valósítsuk meg. A mondatot még ki sem mondtuk, máris feltolul a kérdés: akkor hol van egyáltalán a tehetség szerepe ebben a folyamatban? Ha a zeneszerző mindent pontosan beírt a kottába, amit hallani akart, akkor a kottahűség megköti a kezünket, így valójában az előadás didaktikussá, fegyelmezett feladatvégrehajtássá válik, amelyhez elegendő lenne a megtanult zenei és hangszeres ismeretekre támaszkodni. Az előadóművészet gyakorlata azonban távolról sem ezt igazolja, az élményeket adó, katartikus hatást kiváltó előadások egyértelműen bizonyítják azt, hogy a személyes megfogalmazás az, amely a közönségben az ismert hatást váltja ki, amikor a teremben varázslatos kapcsolat alakul ki az előadóművész és az őt hallgató-látó közönség között. De hogyan lehet személyes megfogalmazásban előadni valamely zeneművet, ha a zeneszerző konkrétan előírja, hogy miként szóljon a hangzóvá tett kottakép

A válaszhoz egy igen fontos tényről kell mindenképpen említést tenni: a zeneszerző számára rendelkezésre álló mindenkori kottaírási rendszer, a vonalrendszer, a grafikai jelek rendszere bármilyen pontos is, valójában sohasem tudja százszázalékos pontossággal leírni azt a hangzást, amely az ihletett pillanatban a szerző személyes belső hallásában, zenei képzeletében megjelenik. Ezek a képzetek egyediek, és át nem ruházhatóak, a kottába írt jelek mindenki számára ismertek, de nem tartalmazhatják a szerző valós és személyes élményeit teljes pontossággal. Ugyanazt az érzelmet vérmérséklettől, nemtől, korabeli kifejezési szokásoktól, az adott kor hangszerének színvonalától kezdve még számos más tényező is befolyásolja (előadási hagyományok, szokások, egyedi személyi tulajdonságok, nem, életkor stb.). A pillanatnyi hangulat, az érzelmi intelligencia, a szerző személyiség alkata, az ábrázolni kívánt zenei tartalom természete, a zenei nyelv aktuális stílusa stb. mind-mind olyan tényezők, amelyeknek egy jelentős része nem írható le pontosan semmilyen kottában. Egy példa: a forte dinamikai jelzés mindannyiunk számára hangos megszólaltatást jelent. Hangos zenét ugyanakkor sokféle tartalommal lehet játszani: haragos indulatot, drámai fájdalmat, lelkesültséget, súlyos gyászt, boldogságot, dühöt és más hasonló érzelmeket jeleníthetünk meg egyetlen 'f'

betű láttán. Az előadó tehetsége éppen erre kell: a zenetanulás során megszerzett tapasztalatok, az emberismeret, az empátia, az érzelmi intelligencia, a saját érzelmi tapasztalatok, a megélt élmények sokasága, a zenei kifejezési szokások ismerete, a stílus sajátosságok, a szerző konkrét életkörülményeinek ismerete, a komponálás időszakának történései az adott környezetben, és a korábban említett aktuális hangszertechnikai lehetőségek ismerete együttesen eredményezik azt, hogy az előadóművész megfejtí, személyessé, élővé teszi az élettelen kottaképet. (*Ferruccio Busoni 1920., Tóth Aladár 1920.*)



Ferruccio Benvenuto Busoni

A legpontosabb lejegyzések sem mondják meg azt, hogy hány decibel egy piano, vagy pianissimo hangereje, milyen színezetű hangok hoznak létre egy-egy zenei karaktert. Minél mélyebbre megyünk ezekben a kérdésekben, annál egyértelműbbé válik, hogy mindez az előadóra van bízva, az ő ízlése és fentebb felsorolt ismeretei, és még egy meghatározó jelenség, az intuíció fogja eldönteni, hogy miként fogalmazza meg – és játssza el - az adott zeneművet. Ez utóbbi annál célravezetőbb és magasabb rendű képesség, minél tehetségesebb valaki. Külön említést érdemelne az, hogy különböző koncert körülmények milyen mértékben és módon szabják meg az előadó teljesítményét. A csodagyermek, a minden ismert szabályt felülíró zsenik többek között ezen a területen is a rendszeren kívül helyezkednek el, egyedi és utánozhatatlan reprezentánsai művészetünknek.

A kötöttség és a szabadság kérdése ugyancsak fontos, felmerülő probléma a zenemű üzenetének megfejtésében. Sokan azt vallják, hogy ha egy zeneszerző a kottában leír valamit, és a művet ő maga, előadóművészként attól eltérő módon játssza el, akkor nekünk is jogunk és lehetőségünk van eltérni attól, amit ő a kottában lejegyzett. Magyarul, a művet teljesen a mi arcunkra formálhatjuk, hiszen így lesz reánk jellemző alkotás belőle. Ez a szemlélet sok problémát

generál. Az egyik ilyen probléma az, hogy vajon a zeneszerző ugyanolyan szintű előadóművész-e, mint amilyen szintű zeneszerző? Bizony, az ismert hangfelvételek jó része arról tanúskodik, hogy a szerző, darabját játszva olykor gyengébb előadási színvonalat képvisel, mint egy professzionális előadóművész. A másik probléma viszont az, hogy a zeneszerző az egyetlen, aki a kottától eltérő módon játszhatja darabját (akár még más szövegvariánssal is), ugyanis az eltérések, az alternatívák is ugyanattól az embertől származnak, aki a művet alkotta, így minden bizonnyal ugyanolyan színvonalúak lesznek, mint az eredeti elgondolások. Nem feledhető egykori tanárom kedvesen gúnyolódó kérdése, amikor a kottaképtől eltérő zenét játszottam a zongoraórán: „Mondd, te tényleg tehetségesebb vagy, mint Chopin?”

A zenei tehetség színvonala és minősége tehát a legerősebb befolyásoló tényező a zenemű művészi mondandójának minőségi megfogalmazásakor. Ugyanazt az érzelmet, hangulatot ugyanolyan szándékkal a tehetségesebb ember sokkal magasabb színvonalon képes kifejezni, ezzel sokkal intenzívebb élményt ajándékoz a közönségnek. A színészet és a zeneművészet teljesen azonos jellegzetessége, hogy az emberi reakciók, lelki történések ábrázolásának minősége attól függ, hogy az előadóművész mennyire ismeri magát az embert, és mennyire képes a közönség lelkét a pillanatnyi varázslat révén megragadni, magával sodorni, így a közönséget is részévé tenni a színpadon éppen megszülető mű előadásának. A sok ismert zenei tehetségvizsgálat sok mindent kiderít, leír és számokkal, küszöbértékekkel jellemez, azonban ezt az egy mozzanatot, ti. az egyszeri és megismételhetetlen élményt, azt, hogy egy-egy érzékenyebb pillanatban tényleg megáll a levegő a koncertteremben, vagy éppen magával sodor mindenkit az előadásból áradó, lelkesítő szenvedély, egyetlen tehetségvizsgálat sem képes kvantitatív eszközökkel leírni.

4. A zenemű művészi igazságáról

Esztétikai értelemben véve minden műalkotásnak, így a megkomponált zeneműnek a művészi tartalma, mondandója annak az alkotónak az aspektusát, látásmódját, élményeit, kifejezőmódját tartalmazza, akinek bármely jelenségről, természetről, emberről valamilyen, a zene nyelvének megfogalmazásában konkrét mondanivalója van. A zenemű előadója ehhez hozzáteszi a tehetségének megfelelő színvonalú interpretációját, amely egyben az ő egyéni megközelítése is lesz, miközben nem változtat a zeneszerző eredeti szándékain és

mondandóján. Hogy mi is ez a mondandó? Ezt olykor nagyon nehéz szavakba önteni, és néha a zeneszerző is szívesen módosítja vagy bővíti sok évvel később.

Gyakran parázs viták zajlanak a művészi igazságról. Milyen fogalmat takar ez a szókapcsolat? Nem túlságosan tudományos a megfogalmazás, de azt az üzenetet értjük ez alatt, amelyet a zeneszerző megfogalmazott. Ez lehet elvontabb, így nagyobb szabadságot engedve az előadóművész képzeletének és megfogalmazásának, vagy lehet konkrét, cím által megjelölt programzenei tartalom, amely már korlátozza az előadóművész szabadabb megfogalmazását. A művészi igazság az interpretációs különbségek miatt sokféle lehet, szemben az egzakt tudományos igazsággal, amely általában egyféle, konkrét, és tényekkel, elméleti okfejtésekkel logikusan megalapozott. Ha ezt látjuk, akkor a zeneművészet alkotásainak előadását szubjektívnek, az előadás értékelését, megélését is ugyancsak szubjektívnek mondhatjuk, sőt a zene befogadása maga is szubjektív folyamat. Hogyan lehet tehát eligazodni ebben a szerteágazó világban? Mikor „mond” igazat a színpadon az előadóművész? A zenei igazság felderítését sokkal nehezebb elvégezni, mint egyszerűen kimondani azt, hogy a zeneszerző szándékaival megegyező jelenti az igazságot, míg az attól eltérő hamis értelmezés és előadás. Mi és ki dönti el azt, hogy az előadott zenemű igazságról szólt, vagy tévedést, hazugságot fogalmazott meg? Bizonyára senki sem gondolja, hogy ezt a tapasztalt, idős zenészeknek, tanároknak áll jogában eldönteni, ugyanakkor az igazság megközelítése annál valószínűbb lesz, minél több a személyes, zenei tapasztalat. Csak egy példa: Chopin összetett, nagy zongoraműveinek művészi tartalmát az tudja nagy valószínűséggel megtalálni, aki már megismerte a zeneszerző stílusát, mentalitását, gondolkodásmódját, zenei nyelvezetét, azaz a keringőktől a mazurkákon, prelűdökön, noktürnökön át a polonézekig, az etűdökig mindegyik műfajban szerzett már zenei tapasztalatot, tehát sokféle arcát látta már a zeneszerzőnek, tudja, hogy a jellegzetes összhangzattani fordulatok milyen érzelmi töltést hordoznak stb. Mindezek ellenére és mellett mindannyiunk tapasztalata, hogy két zongoraművész előadása ugyanazon darab esetén bizonyosan különbözni fog, de még az is megtörténik, hogy ugyanaz a darab két életkorban ugyanattól az előadóművésztől ugyancsak másként szólal meg. Az iménti okfejtésből kiderül, hogy valóban többféle művészi igazság létezik. Hozzátehetjük még azt, hogy az egyes korok értelmezései és előadói hagyományai ugyancsak hatással vannak erre a problémára. Gyakori hiba például az, amikor valaki egy korszak stílusára visszavetíti egy későbbi kor zenei gesztusrendszerét (gyakran hallani például a

romantika stíluseszközeivel megszólaltatott barokk billentyűs művet, holott az a korszak még nem a romantika hangján szóló zenét hagyott ránk, hiszen még nem ismerte a későbbi stílust.).

A fentiek igazolják azt, hogy miért van olyan nagy szükség azokra a historikus kutatásokra, amelyek az elmúlt korok zenei stílusának konkrét szokásait, paramétereit, gesztusait kutatják, vagy azokra az urtext kiadású kottákra, amelyek kizárólag a kézirat alapján kerülnek nyomtatásra. Mondhatnánk persze azt is, hogy a zenei igazság mindig az, amit egy korszak előadóművésze a maga tehetségével megjelenít a darabban. Ez az olvasat azt jelenti, hogy a szerző által ránk hagyott üzenetet az előadóművésznek jogában áll megváltoztatni azért, mert az üzenet „olvasója” mást akar érteni, mint ami a lejegyzésből kiolvasható. Ebben a kérdésben annál nagyobbak és végeláthatatlanabbak a viták, minél kevesebb információt találunk a kottában, tehát minél nagyobb mértékben magunkra vagyunk hagyva, annál nagyobb a bizonytalanság, és annál nagyobb a lehetősége a kényünk-kedvünk szerinti előadásnak. Nem szabad, hogy becsapjon bennünket egy előadóművész szuggesztív – esetleg tévedésekkel teli előadása, mert bár lehet, hogy nagy hatással van ránk, de ez nem jelenti azt, hogy autentikus előadást hallottunk. Mondják, hogy a szélhámós sikere is kiváló szuggesztivitásának köszönhető...

5. Produkció vagy reprodukció?

A feltett kérdés a zenei tanulás során végzett munka reprodukáló, vagy alkotó jellegének dilemmájára utal. (Már korábban megjegyeztük, hogy az elhangzó zenemű a zeneszerző és az előadó közös „eredménye”.) Vannak ugyanis olyan elképzelések, hogy a kottában leírt zenei szöveg megtanulásakor felidézzük, azaz reprodukáljuk a zeneművet. Ennek bizonyítására hozzák fel azt az érvet, hogy minden előadóművész ugyanazokat a hangokat játssza el, tehát reprodukál. Értsünk vele egyet részben: valóban így történik, azaz, a hangzóvá tett kottakép részben tényleg reprodukció. Ugyanakkor, ha csak az lenne, akkor bárki játszana a darabot, hajszállra ugyanúgy kellene játszania, mint másoknak. Ehhez elég volna egy professzionális hangrögzítés is, amely korlátlan számban, azonos módon lejátszható. Már maga az interpretáció fogalomhasználata is gyanút kelt, hiszen, ha értelmezetten adunk elő egy zeneművet, akkor biztos, hogy nem születhet két egyforma előadás sem. Ha azt láttuk, hogy az előadónak még a legszigorúbb és legrészletesebb szerzői utasítások ellenére is van mozgástere,

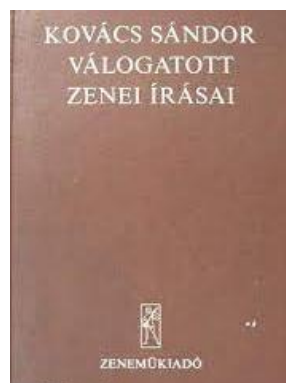
akkor biztosak lehetünk abban is, hogy az előadó ezzel élni is fog. Az alkotási folyamat révén megszülető interpretációnak érdekes aspektusa az, hogy különböző stíluskorszakokban ugyanazokat a zeneműveket eltérő megközelítésben értelmezik, tehát kialakul egyfajta előadói hagyomány, ha úgy tetszik, a legjelesebb előadók mintájának követéséről van szó. Hajlamosak vagyunk meghajolni a jobb képesség, a tekintély, az elismertség előtt, és azt az előadást tartjuk mérvadónak, amely az ilyen előadóművészekről származik. Félreértés ne essék: a nagy előadók mintáit sosem szabad tiszteletlenül lebecsülni, hiszen egy adott korszak kiváló reprezentánsaiként éppen ők tartják a zenei köztudatban az adott művet, kivételes élményt szerezve közönségüknek, éppen az ő egész művészi hivatásuk szolgálja a zenekultúra kontinuitását. A másolás ugyanakkor részben nem lehetséges, részben pedig nem tanácsos. Nem lehetséges, mert ha valamit ugyanúgy akarunk játszani, mint előadó példaképünk, akkor nekünk is ugyanazzal a mentális, fizikai tudással és alkattal, felkészültséggel kellene rendelkezünk, mint ő. Nem tanácsos, mert akkor feladjuk saját értékeinket, silány kópiára törekedve. Nem marad más hátra, mint végigjárni, megszenvedni azt az utat, amelynek végén megszületik bennünk a zenemű, és előadásra alkalmassá válik. Azt mondjuk ki tehát, hogy az újraalkotás nehéz útját minden egyes előadóművésznek végig kell járnia. A legnagyobbaknak is, bár ezt sokan sokszor nem is gondolnánk. Azt hisszük, hogy a különleges tehetségű embereknek ez az alkotási folyamat sokkal könnyebb, mint az átlagos tehetséggel rendelkezőknek, holott néha talán még jobban megszenvedik a sikerhez vezető utat a zsenik, mint más zenésztársaik. Ennek az az oka, hogy a kiemelkedő tehetségű ember érzékenysége is kivételes, problémaérzékenysége sem átlagos, valójában minden folyamat más dimenzióban zajlik benne.

Felmerül a kérdés, hogy akkor mi értelme van a zenehallgatásnak, amelyre diákéveinkben tanáraink nevelnek, vagy mi magunk is vágyunk az újra, az ismeretlenre, hogy meghallgatáskor azonosulni tudjunk vele. Ne feledjük el azt az igazságot, hogy az egyéniség létrejötte az utánzással kezdődik (számtalan példát ad a gyermekkor számunkra), és annak talaján fogalmazódnak meg a személyes, immár csak reánk jellemző zenei gondolatok. Így van ez a beszélt nyelvben is: kezdetben, amikor megtanuljuk a szavakat, utánzunk, hiszen a szavak, tárgyak, fogalmak stb. megjelölését mindenképpen meg kell tanulni ahhoz, hogy majd saját gondolatokat tudjunk elmondani, leírni általuk. A zenei nyelv tanulása pontosan ezt az utat követi. Nos, részben ebben van igen fontos

szerepe a zenehallgatásnak, de fejlettebb fázisban abban is, hogy megismerjük egy másik ember, egy más kultúra, egy másik korszak képviselőjének gondolkodását, és hogy miként fejezi ki magát. Mellesleg számos zenei halláskészségünk fejlődésének és a zenei ismeretsajátításnak is fontos forrása a rendszeres zenehallgatás. Igen fontos tény, hogy a zenehallgatás akkor igazán hatékony, amikor nem csupán a saját hangszerünk darabjainak játékát hallgatjuk, hanem szimfonikus zenét, kamarazenét éppen úgy, mint vokális zenét, legyen az szólóéneket vagy kórus produkció. *(Földes Andor 1970)* A ma ismert hangtechnikai és videotechnikai eszközök igen jó minőségben képesek produkálni a zenei felvételeket, így a zenehallgatás élménye már maga is motivációs tényező. A zenehallgatás különösen a kottaképpel történő összehasonlítás révén lesz izgalmas, mert számos zenei gesztust akkor élhetünk át érdemben, ha látjuk a leírt szerzői szándékot és közben halljuk az előadó megjelenítését az adott ponton. A zenehallgatás kiváló mintát szolgáltat a darab formai szerkezetének megismerésében, értelmezésében, kivitelezési módjának különböző lehetőségeiben. Ha a fogalomalkotáshoz sok konkrét példa szükséges, amelyekből kivonjuk a lényegi elemeket, akkor azt mondhatjuk, hogy a zenehallgatás során megismert számos példa a zenei kommunikációban használt zenei fogalmak létrehozásában nyújt kiváló segítséget, majd egy absztraktabb zenei-fogalmi gondolkodást és egyfajta zenei ízlést alakít ki. A zenetanulást ez a fogalmi gondolkodás teljesen más minőségi síkra emeli, egy élete delén túljutott művész egészen más szemmel tekint az új zeneműre, mint az a huszonéves, aki épp most igyekszik összegyűjteni azokat a tapasztalatokat, amelyeket az idősebb már régen tud és használ a zenei tanulásban és gondolkodásban és az előadói tevékenységében.

6. A zenei tanulás folyamatának sajátosságai

Több aspektusból is megvizsgáltuk a címben megjelölt témát, ideje tehát rátérni arra, hogy miként is tanul a zenész. A rá jellemző zenei gondolkodás részben tartalmazza az általános gondolkodási jelenségeket, azaz a zenei szöveg, a teljes zenemű megtanulása pontosan ugyanolyan kognitív mozzanatokat tartalmaz, mint bármely más ismeretanyag elsajátítása, memorizálása. Valójában egy szervezett, célszerűen felépített munkafolyamat, a gyakorlás az, amelyben agyműködésünk minden említett folyamata lejátszódik. *(Kovács Sándor 1960)*



(Zeneműkiadó, Budapest, 1960)

Az igazi különbség az, hogy ezeket a folyamatokat a testhasználat legfinomabb mozzanataitól kezdve a leglátványosabb mozgássorokkal kell összekapcsolni, és mindez egy olyan, megélt érzelmi állapot közepette történik, amely egyben maga is tanulási tényező. A memorizálás általában kétféle módon történhet: az egyik mód a sok ismétlésből létrejövő, spontán tanulás, a másik pedig a tudatosan felépített, logikai alapú tanulás. (Földes Andor 1970)



(Zeneműkiadó, 1970, 2. bővített kiadás)

Egy másik aspektusból tekintve: az egyes hangok mechanikus tanulása vagy a zenei szöveg logikája alapján összerendezett hangok rendszerének megtanulása. A spontán tanulás és a hangok logikai kapcsolat nélküli, mechanikus tanulása ugyan hozhat eredményt, de rendkívül veszélyes az előadás szempontjából. Bármilyen koncentráció kimaradás, lámpaláz, illetve más váratlan külső vagy belső hatás megzavarhatja a memorizált zenei szöveg felidézését, előadását, és a korrekció, a darab folytatása jelentős akadályba ütközik, hiszen nem áll rendelkezésünkre a konkrét hangok mögötti logikus szövegszerkezet. Sajnos, ez egyben azt is jelenti, hogy nincs felépített dramaturgia, formai szerkezet. A tudatos és logikai alapú tanulás esetén a megjegyzett zenei szöveg stabil, és ha

véletlenül üzemzavar következne be az előadás folyamán, a korrekció különösebb nehézség nélkül lehetséges. A jelenség hasonló ahhoz, amikor beszéd közben eltévesztjük a szót és korrigálnunk kell. Ettől még sem a mondatszerkezet, sem a tartalom nem sérül. Egyébként a logikus tanulással rögzített zenei szöveg kiváló alapot teremt a zenemű szerkezeti felépítéséhez, az előadáskor a zenei folyamatok előre gondolásához, és nem utolsó sorban ahhoz, hogy egy darab megtanulását egy tervezett időpontig befejezzük. (*Czövek Erna 1975*)



(Zeneműkiadó, Budapest, 1975.)

Látható tehát, hogy a jól szervezett gyakorlás az alapja a művészi értékű zenei előadásnak. Valójában a zenei tanulás korábban már említett három területének szoros kapcsolatáról beszélünk: az auditív elemek, a vizuális elemek és a motorikus elemek kapcsolódnak össze a zenei tanulási folyamatban. Semmiképpen nem feledkezhetünk meg az érzelmi szerkezet tanulást segítő szerepéről sem, ugyanis olykor egyes hangokat, hangcsoportokat éppen arról jegyünk meg, hogy ott valamilyen jellegzetes érzelmi állapot jelenik meg a zeneműben. Mellesleg az is igaz, hogy az érzelmi változások helyének és módjának rendje, a dramaturgiai folyamat maga is tervezhető. A motorikus elemek tudatos megtanulása azért kulcskérdés, mert a megszólaló hang minősége, időbeli elhelyezkedése az izommozgások módjától függ.

A zenei tanulásnak éppen a korábban említett érzelmi komponense az, amely kissé részletesebb elemzést érdemel. Ahogyan hangszerstanulásunk kezdetén a játéktevékenység ismert mozgásait használjuk fel az első technikai elemek megtanulásához, ugyanúgy az első érzelmi kifejezésformák is a saját, személyes játéktapasztalatainkon alapulnak. Azaz, a hangszerstanulás kezdetén már jelen lévő érzelmi-hangulati, zenei karakterábrázolásakor ott van a személyes érzelmi alkat, a megtapasztalt gyermeki érzelmek, vagy a másoknál megfigyelt érzelmek

megjelenítése. E téma pontosabb kifejtése megköveteli azt, hogy a zenemű megszólaltatásának az érzelmeket, hangulatokat érintő folyamatát némileg tisztázzuk. A zenei szöveg melodikai, harmóniai, ritmikai összetétele valamely érzelmek hatására születik meg a komponáláskor, ennek megfelelően az adott kultúrkör zenei nyelvét ismerők dekódolni tudják azt, hogy a szerző milyen érzelmeket kíván kifejezni. Az agyban, a hipofízis, a talamusz és a hipotalamusz közelében az érzelmek keletkezésében fontos szerepet betöltő limbikus rendszer sejtcsoportja szoros összefüggésben működik az előbb említett szervekkel, ami azt jelenti, hogy például a hormonháztartásban bekövetkező változások hatással vannak érzelmeinkre, de fordítva is igaz, érzelmi állapotunk is hatással van a hormontermelésre, amelyeket a hipofízis, az agyalapi mirigy szabályoz. E kapcsolat eredménye – nyilván igen vázlatos következtetés szerint – a metakommunikációs tevékenység is, amely minden érzelmi állapotunk kifejezésében részt vesz. Mindebből az következik, hogy az előadóművész metakommunikációjában, fizikai jelenlétében észlelhető jelek (testtartás, tekintet, mozgások stb.) láthatóak a közönség számára, és a megszólaló zenei hangokkal együtt hatva hozzák létre a közönség tagjaiban azt az érzelmi állapotot, amelyet az előadóművész ki akar fejezni. És itt kell visszacsatlakoznunk az eredeti gondolatmenethez: ezek szerint csak a valóban megélt érzelmek váltanak ki katartikus hatást a koncerten, a hideg, technikus hangszerjáték, legyen az bármilyen tökéletes is, zenei élményt nem ad. Ezért fontos alapvetően az, hogy a zenei tanulás soha ne nélkülözze az adott mű érzelmi tartalmát, úgy jelenjen meg ez a komponens, mint amely a mű eredeti szándéka, célja. Azt sem szabad elfelejtenünk, hogy minden más tapasztalatgyarapodáshoz hasonlóan érzelmi tapasztalataink is az időben gyarapodnak, valamint az egyes életkorokban különböző érzelmekre rezonálunk. Az életkori sajátosságok ismerete például egy zenetanár számára a tanítvánnyal közös munka sikerének egyik fontos feltétele. Sokszor adódik olyan helyzet, hogy a tanítvány technikai felkészültsége már rendelkezésre állna egy nagyterjedelmű, bonyolult zenemű előadásához, de a műben megjelenő érzelmek, indulatok még személyes tapasztalatként nem állnak rendelkezésre. Ilyenkor mindenképpen megfontolandó, hogy érdemes-e sok-sok munkát befektetni egy bizonytalanabb sikerű elsajátításba, mint várni még, ameddig az érzelmi érés már lehetővé teszi a mű szuggesztív, valós, érzelmi-hangulati szempontból magával ragadó megfogalmazását és előadását. Nos, mielőtt azt hinnénk, hogy a zene érzelmi tartalma tudományos racionalitással tulajdonképpen megmagyarázható, akkor emlékeztetnünk kell arra, hogy az

érzelmekek a zene legszemélyesebb és legszubjektívabb részét képezik. Teljesen másként fejezhetik ki különböző előadóművészek ugyanazt az érzelmet, ahogyan több színész is másként szavalja el ugyanazt a verset, vagy éppen ahogyan egy táncművész ugyanazt az érzelmektől fűtött történetet a rá jellemző mozdulatokkal, gesztusokkal táncolja el.

7. Az előadás közönsége, mint élmény befogadó

Amikor egy zenemű megtanulásába kezdünk, képzeletünkben már ott van a hallgató is, akinek játszunk majd, akiben majd ugyanazokat az érzelmeket, hangulatokat fogjuk kelteni, amelyek bennünk vannak. A közönség sohasem egy emberből áll, tehát számolnunk kell azzal, hogy több embernek, sok embernek akarunk majd élményt adni. Ez azért fontos, mert tudnunk kell, hogy az érzelmek nem csak az előadóról terjednek át a közönségre, hanem a közönség tagjai is közösen élik meg ugyanazt az élményt, ami külön értéket ad a hangversenynek. Ha korábban azt állítottuk, hogy a zenemű minden egyes előadás folyamán a zeneszerző és az előadó közös „terméke”, akkor ebből a folyamatból semmiképpen nem hagyható ki maga a közönség, aki számára a zeneművet megírták. A zeneművet a koncerten hallgató, befogadó emberek több célból érkehetnek: érzelmi, lelki élményt szeretnének kapni, mert ismerik a művek szerzőit, a darabokat, vagy az előadót, esetleg a koncert szituációja, helyszíne iránt vonzódnak. Sokan a zene ünnepének tekintik a koncertet, amely erős motivációt jelent a befogadásra, az előadóval, előadókkal együtt megélt közös katarzisa. Az interaktív folyamat valóban különleges esemény, mert a közönség jelenléte, viselkedése és elismerése az előadó számára létfontosságú pszichés tényező, amely nagyban inspirál, vagy olykor kedvszegésével nehezíti a koncertet. Mindannyian jól tudjuk, hogy a közönség összetétele meghatározó: egyes zenei stílusok befogadása valamelyest előképzettséget, vagy koncert részvételi rutint igényel a hallgatóságtól. Ezek megléte vagy hiánya olykor még meg is változtathatja az előadótól kapott élmény minőségét, azaz az előadás sikerét vagy kudarcát. Azt állítjuk, hogy a közönség maga is befolyásolja a zenei élmény minőségét? Igen, mert a gyakorlatban sokszor látunk rá példát. A közönségnek ugyanis mindig megvan az a szubjektív joga, hogy tetszést nyilvánítson, vagy elutasítson egy produkciót.

Az előadó zenei interpretációjának minőségét a fent részletezett szituáció gyakran nagy mértékben befolyásolja, esetenként maga a szándékozott művészi tartalom mibenléte és eltervezett kifejezése is módosul a közönségreakciók hatására. Elhangzott koncertfelvételek tanúsága az, hogy gyakran az eltervezetthez képest egészen másként alakul a koncert dramaturgiája, élménye. Felmerül tehát a kérdés: vajon mennyire egzaktt az a mondanivaló, amelyet a szerző elképzelt, az előadó megfogalmazott és a közönség befogadott? Bizony, ez bonyolult kérdés, amelynek bonyolultságát fokozza az is, hogy a közönség a teremben nem egymástól elkülönülő individuumokból áll, hanem az előadás hatására kialakuló élmények a tömegpszichózis szabályszerűségeinek megfelelően gyorsan elterjednek a jelenlévők között.

8. A zenepedagógus szerepe a zenei megismerésben

Most pedig térjünk vissza az élményvilágból a földre: az előadóművész személyisége, zenei gondolkodása technikai bázisának alkalmas fejlettsége hosszú évek tehetségcsiszolásának munkája révén alakul ki. A zenetanár, bármilyen korú tanítványa van, minden korszakban a zenei megjelenítés tökéletesítésével és annak tanításával foglalkozik, miközben természetesen a megszólaltatás, a létrehozott hang minősége az élményszerű előadás érdekében a szükséges technikai elemeket is megtanítja. (G. G. Neuhaus 1985)

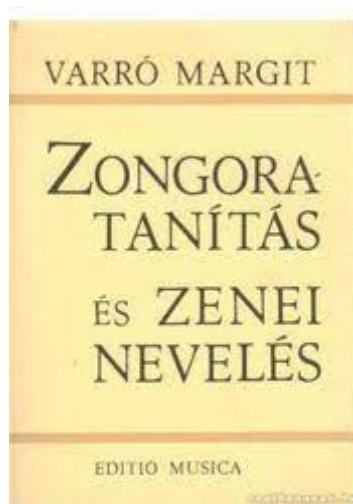


(Zeneműkiadó, Budapest, 1985)

Szinte az első perctől állandó törekvés az, hogy a zeneművek lelki tartalmát, az érzelmeket, hangulatokat előtérbe hozzuk, hiszen ezért van maga a zene művészete. Az érzelmek, a fantáziavilág csodái, a hangulatok megélése és annak

gyakorlása mindig a személyiség fejlettségének függvénye. Valahol ott kezdjük a zene elsajátítását, hogy a tanítványunkkal – korának megfelelően – megkeressük az aktuális hangulatokat a zeneműben. A játéktevékenységen alapuló hangszertanulási kezdet gyermekkori hangulatai és érzelmei az idők folyamán a teljes személyiség fejlődésétől függően változnak. A gyermekdalok, az általuk befogadható zene hallgatása, azaz, az elemi tapasztalatszerzés kulcskérdés. Ebben a folyamatban a „technikus” tanár, aki elsősorban a hangszertechnikai elemekre helyezi a súlyt, nem segíti a sokszínű zenei gondolkodás kialakulását. A tudatosodási folyamat, amely majd a serdülő korban konkrétan érzékelhető tendencia lesz, az aktuális korosztálynak megfelelő hangulatok megtalálását és érzelmi ábrázolását kívánja meg. E folyamat legfőbb feladata a megfelelő repertoár kialakítása, amely minden tekintetben fejleszti a zenei ábrázolás differenciált képességét. Ebben a korban egyre nagyobb szerepe van már a tudatos és jól szervezett gyakorlásnak, az összefüggéseket értelmező, lényeglátó, céltudatos munkának. Itt a tanár munkája átalakul: több és több önálló feladatot ad tanítványának, buzdítja őt a külső befolyás nélküli, önálló zeneértésre, a mondandó felfedezésére. Sokszor a zenei órák tartalma a beszélgetés, a vita, a szemlélet formálás, a kreatív fantázia és a motiváció fenntartása. Az ifjúkorba jutó növendék, már sokkal inkább partner, ilyenkor a tanári tekintéllyel már egyáltalán nem meggyőzhető.

Láthatjuk, hogy a zeneértés, azaz, a zenei gondolkodás fejlődése szervesen épülő és egyre több fogalmi elemet hordozó folyamat. Ezért nem mindegy, hogy a repertoár ezt elősegíti vagy egy nagy ugrást téve próbál mihamarabb a Parnasszusra jutni, kihagyva a szükséges fázisokat, és veszélyeztetve a sikert. A zenepedagógus tehát akár egy személyben is végig vezetheti, követheti tanítványát a hosszú úton, és miközben magának is változnia, alkalmazkodnia kell, aközben folyamatosan és tudatosan inspirálja tanítványát a zene lényegének megragadására, az üzenet megfejtésére, majd annak előadására. Rendkívül fontos szempont az, hogy a tanítvány egyéniségét tisztelni kell, segíteni a kibontakozást, nem pedig egyfajta klónt kell nevelni belőle, aki hűségesen utánozza tanára ízlését, gesztusait. Ha kell, Beethovenné, Brahmsá, Chopinné, Mozarttá kell válni, és az ő nyelvükön kell megfogalmazni az ő zenei üzenetüket (*Varró Margit 1989*).



(Editio Musica Budapest, 1889)

Az út rögös, a fejlődés sikerekkel, kudarcokkal teli, küzdelmes és néha gyötrelmes, vannak megtorpanások és hirtelen, örömteli minőségi változások. A tanári irányítás minden korban a biztonságot kell, hogy jelentse a tanítvány számára, folyamatos szellemi, lelki és fizikai igénybevétellel, támogatással kell segíteni őt a kíváncsiság fenntartásában, a felfedezés örömeinek megtalálásában, új élmények megélésében és továbbadásában.

Hivatkozott irodalom:

Ferruccio Benvenuto Busoni: *Vázlatok a zeneművészet új esztétikájához* (ford.

Kenessei Sándor) (Atheneum, Budapest, 1920.)

Czövek Erna: *Emberközpontú zenetanítás* (Zeneműkiadó, Budapest, 1975. ISBN 963-330-130-0)

Eric Salzman: *A 20. század zenéje* (Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1980 ISBN 963-330-356-7)

Földes Andor: **A zongoristák kézikönyve** (Zeneműkiadó, 1970, 2. bővített kiadás)

Gát József: *Zongoramethodika* (Zeneműkiadó, Budapest, 1978. ISBN:963-330-226-9)

G. G. Neuhaus: *A zongorajáték művészete* (Zeneműkiadó, Budapest, 1985)

Kálmán György: *A zongoratanítás feladatai és azok megoldásai* (Rozsnyai Károly Budapest, 1926)

Kovács Sándor: *Válogatott írások* (Zeneműkiadó, Budapest, 1960)

Paul Michel: *Zenei képesség, zenei készség* (Zeneműkiadó, Budapest, 1964)

Tóth Aladár: *Busoni: Vázlatok az új zeneművészet esztétikájához* (Nyugat, Budapest, 1920. 17-18. szám/Figyelő, 1920)

Varró Margit: *Zongora tanítás és zenei nevelés* (Editio Musica Budapest, 1889)