

Bánky József



Rendhagyó
zongora szakmódszertan

Bánky József

**Rendhagyó
zongora szakmódszertan**

szerző

Bánky József



Rendhagyó zongora szakmódszertan

szerkesztő

dr. habil. Vas Bence

2019

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar

Zeneművészeti Intézet

szerkesztő: **dr. habil. Vas Bence**

felelős kiadó és vezető: **dr. habil. Vas Bence**
PTE Művészeti Kar Zeneművészeti Intézet
H-7630 Pécs, Zsolnay Vilmos u. 16.

A kiadvány jogvédelem alatt áll!

A szerzői jog jogosultjának engedélye nélkül a kiadvány egyetlen része sem többszörözhető és vihető át semmilyen formában és eszközökkel, sem mechanikus, sem pedig elektronikus úton, kivéve, ha kiadó engedélyezi.

digitális kiadvány
ISBN 978-963-429-363-7

Tartalomjegyzék

Előszó	9
Múlt és jelen	13
A zongoráról	17
„Ki a jó zenész?”	21
A gyakorlásról	25
Technika	29
Etűdök, etűdözés	33
Koncertetűdök	37
Hogyan tanuljunk fejből?	43
Az élmény ösztönző ereje, és más egyebek	47
Tanítási alapelvek	53
Művész – tanár – ember	57
Ki a jó tanár?	61
Függelék 1. A zongora pedáljairól	65
Függelék 2. Viselkedés a pódiumon	71

szerző
Bánky József

Előszó

Zongoraművész vagyok és zeneszerző, tanárként pedig egész életemben főként zongora főtárgyat tanítottam. A zenét mindig a tartalom művészi tolmácsolásának oldaláról, a zongorázást a sokszínű hang varázsa és a természetes, gazdaságos és esztétikus mozgások felől közelítettem meg. Így nyilvánvaló, hogy ez a könyvecske nem egy szokványos módszertan lesz, ezt a címevel is próbáltam jelezni.

Mindezeket nem mentegőzéseképpen bocsátom előre, hanem annak tudatában, hogy akiknek szól, azok már tanultak különféle metodikákat, melyeket természetesen én is ismerek. Ezekből (és más szakkönyvekből) idézni is fogok, helyesebben válogatni, összefoglaló és megszűrő jelleggel, hozzátéve saját elképzeléseimet, melyek inkább a praktikus gyakorlat, mint a dogmatikus elmélet oldalán állnak.

Mindig voltak és vannak, akik lebecsülik a módszertan-könyveket, mondván, hogy „az igazi tehetség amúgy is rájön, hogyan kell tanulnia, mert hiszen ez a képesség egyenesen beletartozik a tehetség fogalmába s csak az menjen zenei pályára, aki mindenre magától rájön, magától ráérez.” – Kegyetlen szavak, melyekre Kovács Sándorral, a XX. század elejének híres zenepedagógusával együtt kérdezem: „Vajon ki számlálta meg azokat a zseniket, akik belebotlottak egy szalmaszálba, akiket egy helytelen izom-mozgás vagy munkájuk módszertelensége akasztott meg végképp, akiket csak egy szócskával kellett volna átsegíteni, hogy eljussanak a végső kinyilatkoztatásig?”

Nem vagyok olyan beképzelt, hogy azt higgyem, ezt az egyetlen szócskát most és itt én fogom ki-mondani, de megpróbálom papírra vetni mindazokat a gondolatokat, melyek több mint öt évtizedes zongoraművészi és tanári tapasztalat birtokában e témával kapcsolatban eszembe jutnak, melyekről úgy érzem, hogy mind a rám bízott hallgatók, mind pedig azok, akik e könyvet később kézbe veszik, örömmel és haszonnal olvassák majd.

Pécs, 2010 tavaszán.

Múlt és jelen

Elöttem fekszik François Couperin „*L'art de toucher le Clavecin*” (A csembalójáték művészete) című, 1717-ben megjelent kiadványa, az első billentyűs módszertan, valamint Kar Leimer – Walter Gieseking előszavával ellátott – 1931-ben kinyomtatott könyve, a „*Modernes Klavierspiel*”. Az egyikben ezt olvasom: „La Douceur du Toucher dépend encore de tenir ses doigts le plus près des touches qu'il est possible. Il est sensé de croire (L'expérience à part), qu'une main qui tombe de hault donne un coup plus sec, que sy elle touchoit de près...” – azaz „A lány billentéshez az ujjaknak a billentyűkhöz olyan közel kell lenniük, amennyire ez csak lehetséges. Könnyen hihető (a tapasztalatot félretéve), hogy egy kéz, mely a magasból hullik alá, nyersebb hangot eredményez, mintha közlelről billentenénk...” Míg a másikban ilyen sorokat találhatunk: „Immer und immer wieder mache ich in meinen Stunden darauf aufmerksam, dass Finger und Hand so nahe wie möglich an der Tastatur bleiben sollen, um möglichste Sicherheit für den Anschlag zu haben, und zwar nicht nur Treffsicherheit, sondern auch Sicherheit in der zu wählenden Tonqualität, die ja durch die *auf den Tasten liegenden Finger* am besten gewährleistet wird.” Magyarul ez így hangzik: „Óráimon újra és újra felhívom a figyelmet arra, hogy a kéznek és az ujjaknak a billentyűkhöz a lehető legközelebb kell maradniuk a billentés biztonsága érdekében, s e biztonság nem csupán a hangok eltalálását, hanem a kívánt hangminőség elérését is jelenti, mely leginkább a billentyűkön nyugvó ujjakkal valósítható meg.”

Nincs új a nap alatt? De igen, ó, nagyon sok új van! A zenepedagógia rengeteget fejlődött és fejlődik ma is, csak vannak örök érvényű törvényszerűségek, melyeket azonban a különböző korok más és más módon fogalmazznak meg. Chopin tanításáról tudjuk, hogy növendékeivel a futamokat kétféleképpen gyakoroltatta: teljes *forte*-ban és teljes *piano*-ban, mert „így magától fejlődik a szép billentés”. Nem kell sok fantázia hozzá, hogy megtaláljuk a párhuzamot Gát József közismert és tananyagként használatos *Zongoramethodika* könyvének a közvetlen és közvetett lendítést taglaló soraival. A chopini teljes piano-játék nyilván a billentyűkön nyugvó ujjak közvetlen, míg a teljes forte-játék a közvetett lendítésére gondolt.

A mai módszertan könyvek többnyire száraz stílusban adják tudtunkra az egyes billentésfajtáknál (melyek magasabb rendű célja a különböző erejű és színű hangok „előállítás”) a játszóapparátus (ujjvég, ujjak, kéz, csukló, alsó- és felsőkar, váll) szerepét és a mozgások részletezését. A fejlődő tudomány eredményeit a tudomány nyelvén. De még a XX. század második felében és napjainkban is akadnak kiváló zongoraművész-pedagógusok, akik így fogalmazznak:

„Helytelen, ha az ujjak úgy érintkeznek a billentyűzettel, mint a kalapács az üllővel. E játékmodort szigorúan elítéljük. A zongorista keze inkább úgy találkozzon a klaviatúrával, mint az úszó a vízzel. Az úszó hol a víz színén mozog, hol a mélybe löki magát, hol az áttetsző víztükör alatt siklik, hol mintha fölötte lebegne. A csoda lényege az, hogy ujjaink alatt a billentyűzet vegye fel a víztükör rugalmas plaszticitását.” (Nathan Perelman)

Néhány ehhez hasonló mondatot találunk Heinrich Neuhaus „*A zongorajáték művészete*” című könyvében is: „Mi, pedagógusok akaratlanul is állandóan különféle metaforákkal világítunk rá a zongorahang készítésének különféle módjaira. Beszélünk arról, hogy az ujjak a billentyűzettel „összenőnek”, a billentyűzetből „kisarjadjanak” (Rahmanyinov kifejezése), mintha a billentyűzet valamilyen rugalmas anyag lenne, amelybe önkényesen „belemélyedhetünk”, stb. Bár ezek nagyon is hozzávetőleges meghatározások, mégis kétségtelenül hasznosak, mert megtermékenyítik a tanítvány fantáziáját, és élő bennutatis esetén hatnak hallására és mozgató-tapintási szervére – az úgynevezett billentésre.”

Amióta zene van, azóta tanítják is. Ez természetes. A zongora, illetve elődei, az orgona, csembaló, klavichord és fortepiano játékát a legnagyobbak is tanították. Johann Sebastian Bach kötheni éve alatt írt *Orgelbüchlein*-je, majd a *Klavierbüchlein* remekül példázza ezt, s a *15 Invention* és *15 Sinfonia* címlapja kitűnően tükrözi az elhivatott tanár szándékát:

Becsületes Kalauz

mely egyszerű útbaigazítást ad a clavier kedvelőinek és kivált a tanulni vágyóknak arra, hogy hogyan játsszanak tisztán két szólamot, és egyúttal amint előrehaladnak, hogyan kezeljenek helyesen és jól három obligát szólamot, s ezzel egyidejűleg, hogyan tegyenek szert jó elgondolásokra és dolgozzák ki azokat tisztességesen, legfőképpen azonban, hogy hogyan sajátítsák el a zenei játék éneklő stílusát s azzal párhuzamosan erős kedvük támadjon a komponálásra.

Készítette

Joh. Seb. Bach

Anhalt-Kötheni hercegi karmester

Anno Christi, 1723.

Couperinről és az ő „L'Art de toucher le Clavecin”-jéről már történt említés. Az egyik Bach-fiú, Carl Philipp Emmanuel igen híres módszertan könyvet írt „*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*” címen (1753).

A neves zeneszerzők s egyben a billentyűs hangszer kiváló művészei közül, ha sokan tanítottak is, csak kevesen írták le ezzel kapcsolatos gondolataikat, s alig néhányan fogalmaztak meg igazi módszertani munkát. Mozart, Beethoven, Chopin, Liszt és Bartók tanítására számos bizonyíték van, azt számos emlék őrzi. Ki ne tudna Hummelről, Mozart neves bentlakó tanítványáról, ki ne olvasta volna érdeklődéssel Liszt weimari otthonában a „sasok gyülekezetét”, a sok különböző nemzetiségű, nagyszerű ifjú pianistának tartott zongoraórákról írt beszámolókat? Ki ne ismerné Schumann „*Album für die Jugend*”-jának örökbecsű kis darbjait, vagy a „*Házi- és életszabályok*” bölcs tanácsait, s ki ne játszotta volna Bartók *Mikrokosmoszát*, vagy a *Gyermekeknek* gyönyörűen megfogalmazott népdalfeldolgozásait?

Módszertankönyv is született azért szép számmal, s ezek a helyes zongorázás megközelítésében mindig koruk zenepedagógiájának fejlettségi fokát tükrözték. S hogy mikor mi a jó, mi a helyes, arra befejezésül hadd idézzek még egyszer Bach legnevesebb fiától:

„*Einige Personen spielen klebericht, als wenn sie Leim zwischen den Fingern hätten. Ihr Anschlag ist zu lang, indem sie die Noten über die Zeit liegen lassen. Andere haben es verbessern wollen, und spielen zu kurz; als wenn die Tasten glühend wären. Es thut aber auch schlecht. Die Mittelstrasse ist die beste; ich rede hiervon überhaupt; alle Arten des Anschlag sind zur rechten Zeit gut.*” (Egyes személyek ragadósan játszanak, mintha enyv lenne ujjaik között. Billentésük túl hosszú, a hangok a kellenél tovább szólnak. Mások – ezt kijavítandó – oly röviden billentenek, mintha a billentyű tüzes volna. Ez azonban szintén rossz. A legjobb a középút, s én általában erről beszélek: Minden billentés jó a maga idejében.)

A művész interpretációja, amikor egy régebbi korban – legyen az barokk, klasszikus, vagy akár romantikus – íródott zeneművet ad elő, akkor lesz hiteles, ha nem csupán a hangokat játssza el pontosan a szerző szándéka szerint kifogástalanul és meggyőzően, de ismeri a háttérrel is: a kort, melyben a darab született, a szerzőt, valamint a mű keletkezésének körülményeit. Sőt, ismeri a hangszert, melyre a darab íródott, s annak módszertanát is! Egy jó tanárnak mindezekre figyelemmel kell lennie, ezért nem haszontalan a múltban kalandozni, s a korábbi mesterek tanításainak nyomába szegődni. S ha a módszerekben túlhaladott álláspontokkal találkozunk, ne ítéljük el azokat, hanem a korszerűbbnek, jobbnak örülve érezzük ösztönzést arra, hogy szüntelen kutató kedvvel keressük a zenében az összefüggéseket, akarjunk darbjainkról minél többet tudni, s próbáljunk ki mindent, amiről úgy gondoljuk, hogy attól jobban zongorázhatunk!

A zongoráról

A mai zongora a hangszer történetében egy hosszú fejlődési folyamat végeredménye, tökéletes végterméke. Ez a folyamat a billentyűs-húros instrumentumoknál a XVI. századtól a XIX. század végéig tartott, a XX. században a zongora gyakorlatilag már alig változott. Számos szakkönyvben, lexikonban nyomon követhetjük a zongora elődeinek, a klavichordnak és a csembalónak a barokk korban betöltött szerepét, majd a XVIII. század elején a fortepiano megjelenését (1709, Cristofori), alakulását, s azt az időszakot, amikor a csembalótól végleg átveszi a stafétabotot (1780 körül). Beethoven alkotómunkásságának idején tanúi lehetünk a hangszer rohamos fejlődésének, ahogy hangterjedelme nő, ahogy mechanikája tökéletesedik (Hammerklavier), míg végül az 1820-as években az Erard-féle dupla kiváltású mechanika (mely a gyors repetíciót teszi lehetővé), majd az öntöttvas keret (mely nagyobb feszítőerőt bír el, s így vastagabb húrok alkalmazására ad lehetőséget) megjelenésével elérkezünk a ma ismert zongorához.

E folyamat állomásai a zenetörténetbe tartoznak, egy módszertani jegyzet feladata inkább a mai zongorán való játék hogyanja és mikéntje. De ez a későbbi fejezetek témája. Most vegyük szemügyre közelebbről a zongorát mint univerzális billentyűs hangszert, minden jó tulajdonságával és minden fogyatékoságával együtt!

Am mielőtt ebbe a tüzetesebb vizsgálódásba belekezdénénk, ne feledkezzünk meg arról, hogy zongora sokféle van: rengeteg különböző márka (gyártó cég), híresek és kevésbé híresek, nagy múltú régiek és feltörő újak, valamint sokféle méret: a másfél méteres szobazongorától a 3 méteres koncertzongoráig. Ezekről elég jó áttekintést kaphatunk *John-Paul Williams* „A zongora” című könyvében (2002), melyet minden magasabb fokon játszó pianistának ajánlok.

Illik ismerni Liszt szavait, melyekkel 1838-ban a zongorát jellemezte:

„Talán megbűvöl az a misztikus érzés, amely a zongorához köt, de fontosságát mérhetetlennek tartom. Szerintem a hangszer hierarchiájában a legmagasabb helyet a zongora foglalja el, valamennyi közül a legnépszerűbb, a legszélesebb körben művelik; ezt a fontosságát és népszerűségét pedig páratlan harmóniai lehetőségeinek köszönheti, s azokból következő képességének, amellyel körébe tudja vonni, magába tudja sűríteni a zeneművészet egészét. Hét oktávnyi terjedelme fedi a zenekar teljes spektrumát, egyetlen ember tíz ujjá pedig elegendő mindazoknak a hangzásoknak megszólaltatásához, amelyeket egy hangversenyen száz muzsikus kelt életre. A zongorának köszönhetjük, hogy megismerkedhetünk olyan művekkel is, amelyek egyébként alig ismertek, vagy ismeretlenek maradnának az előadásukhoz szükséges zenekar megszervezésének nehezégei miatt. Viszonya a zenekari muzsikához ugyanaz, mint a metszeté a festményhez: sokszorosítja, és mindenki számára hozzáférhetővé teszi; ha színeit nem reprodukálja is, reprodukálja fényeit és árnyékait.”

Liszt vallomásának megértéséhez persze át kell éreznünk, hogy abban a korban – rádió, magnó, hanglezem, stb. hiányában, s azon körülmény figyelembe vételével, hogy szimfonikus zenekarok, operaelőadások csak nagyobb városokban voltak, viszont minden polgári családban ott volt a zongora – e hangszernek valóban mekkora szerepe volt a zenei ismeretterjesztésben. A polgári családok asszonyai, leányai mind zongoráztak, s a kiadók minden szimfóniából négykezes átíratot, minden operából zongorakivonatot készítettek, így azok mindenhová eljuthattak.

S Liszt lelkesedése szólt a fortepianoból még csak nemrég zongorává alakult hangszernek, melynek lehetőségei ugyancsak megnöttek. A romantika nagy zongorista zeneszerzői ráébredtek arra, hogy hangszerükön mindaz elmondható, amit egy író prózában, egy költő rimes szavakban, vagy egy festő képekben kifejez. Chopin balladáinak drámai tartalma egy igazi művész tolmácsolásában legalább akkora meggyőző erővel tárul elénk, mint Shakespeare vagy Schiller drámai jelenetei egy jó színész alakításában. De képes a hangszer a legintimebb vallomásra is, vagy a schumanni szenvedély florestani szertelenségére. Képes már Lisztnél is madárként csicseregni (A-dúr legenda), vagy viharként tombolni, képes a századforduló nagy francia zeneszerzőinek zongoraműveiben az impresszionista festői stílusra jellemző ecsetvonásokkal elénk varázsolni portrékat vagy tájakat, képes Bartóknál elementáris erejű ütőhangszer-effektusokra, de ugyanakkor az éjszaka titokzatos neszeinek felidézésére is. S bár a hangszer a későbbiekben már alig fejlődik, de a stílus és a zenei nyelv igen, s ennek során bebizonyosodik, hogy még a XX. század végén is akadnak új lehetőségek (Cage preparált zongorája, vagy Ligeti etűdjeinek leleményei).

Csodálatos hangszer hát a zongora, nem véletlen, hogy a legnagyobb zeneszerzők annyi érzés, annyi nemes gondolat közvetítését bízták rá. Nem véletlen, hogy irodalma nagyobb, mint az összes többi hangszeré együttvéve. Mert a zongora nem csupán arra képes, hogy hangterjedelménél fogva a zongorázó tíz ujjja és a pedál segítségével egymaga megszólaltasson egy sokszólamú, bonyolult zenei anyagot, de hangszínlehetőségeiből adódóan képes nagyon sok zenekari hangszer utánzására is. (Már akinek a keze alatt!) Alfred Brendel, a XX. század utolsó évtizedeinek egyik kiváló zongoraművésze *Tűnődés a zenéről* (*Musical Thoughts and Afterthoughts, 1976*, magyarul 1981, Zeneműkiadó) című könyvében külön fejezetben részletezi – Liszt átíratái és parafrázisai kapcsán –, hogyan hangszereljünk a zongorán, hogyan tudjuk reprodukálni más hangszerek színét. Nagyon melegen ajánlom minden zongoristának ezt a könyvet, nem csupán ezen fejezet miatt. Nagyon érdekes és értékes gondolatokat találhatnak benne!

S a hangszínek apropóján újra csak visszatérek a zongora hangjához, melyről már annyit írtak, s oly sokféleképpen. Gát József a *Zongoramethodika* I. fejezetében részletesen foglalkozik a dinamika, agogika és a zörejhatások hangszín alakító szerepével. A könyv tananyag, a benne foglaltak ismerete kötelező, így nem idézem. Inkább Nathan Perelman *Zongoraóra* című könyvecskéjéből elevenítek föl néhány gondolatot, mely idevágó, s talán kevésbé ismerik:

„Hadd elemezzék az akusztikusok a hangot, hadd számlálgassák a rezgéseket. A zenész számára a hang olyan teremtmény, amelynek van színe, íze, kiterjedése, szépsége vagy csúfsága, ereje, hossza és minden egyéb tulajdonsága, amivel csak fel tudja ruházni a képzelete.

Jegyezzük meg: a zenész semmi nevétségeseget nem lát abban, ha a hangról úgy beszél, mint egy gyümölcstről – púta, szaftos, zsenge; mint valami látható jelenségről – világos, homályos, fényes, fakó, fehé; mint kézzel fogható tárgyról – kerek, lapos, mély, sekély, nehez, könnyű, hosszú, rövid. A hangnak még erkölcsi jelentést is tulajdonít: pl. nemes. Memmi jelző! Csak egyről felejtkezünk el: a hangnak okosnak is kell lennie, különben (és ez gyakran előfordul) könnyen kiforgathatják fenti javaiból.”

Laikus körökben még ma is találkozni azzal a véleménnyel, hogy a vonós hangszereken azért nehéz játszani, mert ott minden hangot képezni kell, s a zongorán azért könnyű, mert ott a hangok adottak... – persze a magasságukat illetően igen, de művészi értelemben...

Neuhaus *A zongorajáték művészete* egyik fejezetében elmondja, hogy „a kézügyesség és a bravúr a tanítványnál igen gyakran kiszorítja, vagy második sorba utalja a hanggal való foglalkozás jóval fontosabb problémáját.” Ő tanításában az órák háromnegyed részét a hangra, „a hang megmunkálására” fordította. Bölcsességet sugárzó, egy nagy ember, egy nagy művész tapasztalatait élénk táró könyvét akár a módszertanok módszertanának is merném nevezni. Csak az tudhat így írni, aki a zene és a tanítás szeretete mellett rajong hangszeréért és tiszteli azt. Miként Busoni is tette a „*Man achte das Klavier*” című cikkében.

„Ki a jó zenész?”

Kodály Zoltán 1953 júniusában a Zeneakadémia tanévzáró ünnepélyén ezzel a címmel mondott beszédet, melyet én akkor művészképzős növendékként hallgattam, s bár tetszett, értékét fel sem tudtam mérni igazán. Szerencsére az elhangzott beszéd később írásban is megjelent, ma is őrzöm, s minden zenei pályára induló számára életre szóló útmutatásnak érzem.

Ki a jó zenész? – vetette fel a kérdést, hozzátéve, hogy nem minden növendék, sőt nem minden tanár van vele tisztában. Pedig már Schumann „*Zenei házi- és életszabályai*”-ból megtudhatjuk. Kodály idézett is ezekből, és szemére hányta a növendékeknek, hogy nem ismerik e bölcs gondolatokat, majd ő maga így foglalta össze a jó zenész „kellékeit” négy pontban:

1. Kiművelt hallás
2. Kiművelt értelem
3. Kiművelt szív
4. Kiművelt kéz

Mind a négynek párhuzamosan kell fejlődnie, állandó egyensúlyban. Mihelyt az egyik elmarad vagy előreszalad, baj van – mondta.

„Eddig a legtöbben csak a negyedik pontnak tettek eleget. Ujjaik kiművelése messze megelőzte a többiét. Pedig ugyanazt az eredményt hamarabb és könnyebben elérték volna, ha párhuzamosan fejlődik a többi ponttal. Ha nem kell a hangszerórán elemi ritmushibákat javítani. Ha a mű tartalmi, harmóniai és formai elemzése a kisujjukban van. Ha szellemi oldaláról közelítik meg a művet, akkor a szellem vezeti ujjait, s így hamarabb jutnak helyes útra, mintha az ujjakon keresztül próbálnak a szellemig hatolni. Hiszen ideig-óráig lehet bolmi siker-lát-szatot keltetni a tanár vagy más művész utánzásával. De önálló munkára az első három pont kiművelése nélkül nem juthat el senki.”

Kodály ezután kitért arra, hogy az első két pontra több tantárgy is van (szolfézs, összhangzattan, zeneelmélet, stb.), melyeket azonban a növendékek idejüket rabló, felesleges nyűgnek érznek, pedig az ezek nyújtotta ismeretek birtokában tanulásuk gyorsabb és értelmesebb lenne. Ajánlotta a minél sokoldalúbb gyakorlati tevékenységet: kamarazenélést és karéneklést.

A harmadik ponttal kapcsolatban elmondta, hogy arra nem lát órát egy iskola tantervében sem, pedig itt van a legtöbb fogyatékos. De hát ezt nem is lehet órákon tanítani. A szívet az élet „műveli ki”, ám segít a nagy írók műveinek olvasása, nagy művészek alkotásainak tanulmányozása. S ismét csak Schumannt idézte: *„Nézz körül alaposan az életben, más művészetekben és tudományokban is...”* Hangsúlyozta, hogy a nagy műveket nem elég egyszer, futólag meghallgatni, fel kell rájuk készülni, előtte-utána forgatni kell a kottát, míg igazán megértjük, magunkba ültetjük. Külön ajánlotta Schubert muzsikáját, mely érzelmi gazdagságánál fogva kiválóan szívképző hatású.

Kodály szép gondolatait elemezve sajnos meg kell állapítani, hogy napjaink élete bizony nem segíti a szív kiművelését. A mai durva, az erőszakra és a pénz hatalmára épülő világban a „kiművelt szívűek” többnyire alul maradnak. De talán térjünk vissza még egyszer a másik három kodályi pontra, melyek szükségesek ahhoz, hogy valaki jó muzsikus legyen.

A kiművelt hallás terén a mostani növendékeknek is nagy hiányosságai vannak. A schumann-i tanács, miszerint *„meg kell tanulnod papíron is megérteni a zenét”*, vágyalomnak tűnik. Pedig több tanulási módszer – melyekkel majd egy későbbi fejezetben részletesen foglalkozom – ajánlja a művek először hangszer nélküli fejből tanulását. Hogyan várható el ez kifejezett belső hallás nélkül? Igen szomorú, mikor egyébként jó zongoristáknál azt tapasztalja a tanár, mintha játékukban a kottakép vizuális élménye közvetlenül a billentyűk tapintási és fogási gyakorlatához kapcsolódna, a hallás kontrollja nélkül. Így aztán persze gyakoriak az elolvasások, a kiírt módosító jeleket a taktus végére elfelejtve furcsa idegen hangzásokkal, melyek ellen az illető nem tiltakozik, mert nem hallja meg! Az összhangzattan kellő tudása híján a fejből tanulásnál nincs kellő kapaszkodó a harmóniak megjegyzéséhez. Nem veszik észre, hogy bizonyos alterált akkordok nem akárhol, hanem a tartalmilag vagy formailag exponált helyeken jelennek meg.

A kiművelt értelem hiányával kapcsolatban szintén vannak keserves tapasztalataim, különösen olyan esetekben, amikor valaki azért megy zenei pályára, mert másra alkalmatlan, viszont jó füle és jó keze van. Az ilyen butácska növendékek aztán kínosan szembesülnek saját fogyatékoságukkal, amikor a hangulatos vagy virtuóz kisebb darabok után egy nagyobb lélegzetű, mély mondanivalójú darabban sem a formai összefogásra, sem a tartalom visszaadására nem képesek. A hiteles tolmácsoláshoz ész is kell!

Aki több nyelvbe belekóstolt, bizonyára észrevette már, hogy pl. amikor egyes kiadványokban a lábjegyzetek magyarázatai német, angol és francia nyelven egymás mellett olvashatók, azok nem egymás szó szerinti fordításai. Minden nyelvnek megvan a saját stílusa, a saját kifejezésmódja. Nos, ugyanígy van ez a zene különböző korszakainak különböző stílusával is. S ahhoz, hogy ebben járatosak legyünk, nagyfokú intelligenciára van szükség, *kiművelt értelemre*.

S végezetül a kiművelt kézre visszatérve, melyről egyébként a későbbi fejezetekben bőven lesz szó, hadd figyelmeztessem a kedves olvasót, hogy a technika nem cél, hanem eszköz; ha többet használunk belőle, ugyanúgy torz képet kapunk, mintha elégtelen technikával vágnánk neki egy tartalmas mű tolmácsolásának.

Schumanni idézettel zárom ezt a fejezetet, feltéve még egyszer a kérdést: De hát ki a jó zenész?

*„Nem vagy az, ha darabodat félénken, kottára meresztett szemmel játszod végig. Nem vagy az, ha elakadsz, mert valaki véletlenül kettőt lapoz. Az vagy, ha egy új darabnál körülbelül sejteted, ismert darabnál tudod, hogy mi következik. Más szóval: ha a zene nemcsak ujjaidban, hanem **a szívedben is lakozik**?”*

A gyakorlásról

Miért gyakorol az ember? A gyermek Mozart állítólag azt mondta: „Azért gyakorolok, hogy később ne kelljen.” – Frappáns mondás. Ám nem tudni, hogy ez a *később* kinél-kinél mikor következik be. Hiszen ismerjük Liszt híres kijelentését: „Ha egy nap nem gyakorolok, megérezem én, ha két nap, megérezzi a közönség is.” S ezt már nem gyermek korában mondta.

Egy hangszeres előadóművésznek tehát gyakorolnia kell, mert ha már meg is szerezte a technikát, azt ébren is kell tartania. Technika nélkül nincs művészet és azt senki sem kapja ingyen. Emlékszem egy Ránki Dezsővel készült hajdani interjúra, ahol a kamasz Kocsis Zoltán mondását idézte: „Ha valami nem megy, azt addig kell gyakorolni, amíg az ember bele nem gebed, meg még egy félórát...”

Minden zongoristának igen sok munkájába kerül, hogy hangszerének tökéletes ura legyen. Bár vannak itt is ügyesebb kezűek, sőt néha találkozunk kiváló pianisztikus adottságokkal rendelkező növendékekkel, de technikájuk megalapozásához, a zongorán létező mozgásformák elsajátításához nekik is sokat kell gyakorolni. Sokat és jól. Mert a hogyan szinte még fontosabb, mint a mennyit. Mert a sokhoz csak akarat és kitartás kell, de a jóhoz ész, értelem, kiművelt hallás, szervező és rendszerező készség is. (Az előző fejezetben olvashattuk, hogy Kodály a kiművelt kezét a negyediknek rangsorolta!) „*Mondd meg, hogyan gyakorolsz és megmondom, milyen zongorista vagy!*” – írja Földes Andor, míg Liszt szerint *nem a technika gyakorlása, hanem a gyakorlás technikája* a fontos.

Előre kell bocsátanom, hogy a gyakorlás célja szerint kétféle munkáról kell hogy beszéljünk. Az egyik a technika megszerzésére és megtartására irányul, míg a másik a művek megtanulására, a reper-toár ápolására. E kétféle munka közül az egyikről a „Technika”, a másikról „A fejből tanulásról” című fejezetben szólok részletesen. Itt most inkább csak az általánosságok szintjén térek ki a gyakorlásra, és idézem fel több kiváló művész és tanár gondolatait (s természetesen a sajátomat is!).

Kezdem mindjárt Edwin Fischerrel, aki szerint *„kerülendők a gépies ismételtetések, amiknek ama hiú remény szolgál alapul, hogy ily módon legyűrhetjük a nehézségeket. Akár emlékezteteli rögzítésről van szó, akár bizonyos mozdulatfolyamatokról, vagy összefüggések beidegzéséről: mindenkor az balad előre gyorsabban, aki gyakorlás közben g o n d o l k o d i k, mégpedig feszülten gondolkodik. A technika székelye ugyanis nem a kéz, hanem a fej.”*

Mennyire igaz! És mennyire egybevág Schumann tanácsával, aki azt írta: *„Sokan azt hiszik, mindent elérnek vele, ha késő öregkorukig naponta órákat töltenek gépies gyakorlással. Ez csak olyan, mintha az abécét akarnánk egyre gyorsabban elmondani. Töltsd idődet basznosabban.”*

Egy igazi, vérbeli pianistának a gyakorlás nem munka, hanem ünnep kell legyen! Ünnep, hogy ismét négy szemközt lehet szerelmével *a zongorával*, ünnep, hogy együtt lehet olyan zenei nagyságokkal, mint Bach, Beethoven, Chopin vagy Liszt, akiknek örök értékű gondolatait szeretné majd tolmácsolni, s ezekhez a gondolatokhoz, e nagy zsenik szellemiségéhez szeretne felnőni. Aki így ül le hangszeréhez, annak bizonyos gyümölcsözőbb lesz a vele való együttlét. Persze csak akkor, ha nem holtfáradt, s nem zaklatott lelkileg. Mert bármennyire is nyomasztó sokszor a körülöttünk zajló világ sok csúnyasága, igazságtalansága, bármennyire is megterhel egyéb napi munkánk, igen fontos, hogy a gyakorlaskor mindezekről el tudjuk vonatkoztatni magunkat, s azt szellemi energiánk teljes bevetésével tudjuk végezni.

További általános érvényű tanács, hogy gyakorlásunk mindenkor olyan koncentrált legyen, ami kizárja a hibákat. A tanulás, gyakorlás folyamata sohasem a sok hibástól a kevesebb hibáson át vezet a hibátlanig. A jót kell begyakorolni! Bármít és bármilyen céllal gyakorlunk, már az első eljátszásnak is hibátlanak kell lennie! Szabad lassan, szabad külön kézzel, szabad részletekben gyakorolni, csak hibásan nem!

Ahogy a zene művészet, s annak hiteles tolmácsolása is művészet, úgy nyugodtan nevezhetnénk az odavezető utat is egyfajta művészetnek. Nem véletlen, hogy a fentebb már említett *Földes Andor* (a XX. század egyik kiváló zongoraművésze) zongoristáknak szóló könyvecskéjében az egyik fejezetnek ezt a címet adta: *A gyakorlás művészete*. Ám mindjárt hozzát teszi: egyszerre művészet és tudomány is. S idéz egy híres zongorapedagógust, aki szerint a zongoratanítás legfőbb célja: megtanítani a növendékeket, hogyan kell gyakorolniuk.

Földes írását melegen ajánlom minden zongoristának (*Zongoristák kézikönyve*), mint ahogy dr. Kovács Sándor „*Hogyan gyakoroljunk*” címen összegyűjtött erre vonatkozó gondolatait, tanácsait is, melyek nagy segítséget jelenthetnek, s mindig lelkesítő, buzdító hatásúak.

Mint minden céltudatos tevékenységnél, úgy a gyakorlásnál is fontos, hogy a napi ráfordítható idővel okosan gazdálkodjunk. Át kell gondolnunk annak beosztását, figyelembe véve a rendszeres technikai stúdiumokat és a munkában lévő darabokat, valamint azt a tényt, melyet minden ezzel foglalkozó szakkönyv megemlít: hogy *a figyelem véges*. Ezért ideális, ha gyakorlásunkat fél- vagy háromnegyed órás szakaszokra osztjuk. Mert csak a koncentrált munka eredményes!

Tudom, hogy ez sokak számára (tanító és ugyanakkor felsőfokon tanuló növendékek esetében) vágyalomnak tűnik, mégis törekedniük kellene ennek megszervezésére. Egyes – a gyakorlással foglalkozó – írások még a heti órarend készítését is ajánlják, ezt én nem tartom feltétlenül szükségesnek. Én minden este elalvás előtt szoktam a következő nap beosztását átgondolni, megtervezni.

Sajnos a mai növendékek között egyre többször tapasztalom, hogy gyakorlásuk beszűkül a vizsgától vizsgáig tanulandó, néhány előírt darabra. Ez nagyon szomorú, és teljesen helytelen. Az lenne ideális, ha mindenkor párhuzamosan foglalkoznánk egy-egy barokk, klasszikus, romantikus és modern művel, a technika fejlesztésére szánt etűddel illetve újgyakorlatokkal, továbbá legalább hetenként találnánk egy-két alkalmat a lapról olvasás gyakorlására és a régebbi darabok ismétlésére. S ettől az ajánlott „munkarendtől” csak kivételes esetekben (pl. váratlan felkérés szereplésre konkrét darabbal) térnénk el.

Szinte hallom az ellenvetést, hogy naponta ennyi felét gyakorolva nagyon lassú lesz a haladás. Mire belejövünk, lejár az arra a darabra arányosan jutó idő. Úgy járunk, mint a *Neubaus* könyvében emlegetett hasonlatban a vizet felforralni akaró, aki 50 fok után leveszi a lábast a tűzről, hogy majd holnap folytatja. Nos, van erre egy jó recept: a párhuzamosan tanult művek közül minden nap kiemelünk egyet, mellyel hosszabban és behatóbban foglalkozunk, mellyel nagyot lépünk előre. A többit aznap csak megőrizzük. A következő nap aztán másik darabot „súlypontosunk”.

Hogy ki meddig tud egyfolytában figyelni, ez egyénenként különböző.

Van, aki félórát, van, aki akár másfelet is. Mint ahogy az is különböző lehet, hogy ki mivel kezdi a gyakorlást. Általában reggel, mikor kipihentek, frissek vagyunk, jobb a szellemiekkel kezdeni: az új művekkel való ismerkedéssel, szövegtanulással. Izmaink reggel még többnyire kissé merevek, ezért az etűdöket jobb későbbre tenni, de ez is alkattól függő.

Nem szóltam még arról a növendékeknek gyakran tapasztalható hibáról, hogy minden darabnak az elejét tudják jobban, s a vége felé található nehezebb helyek technikai megoldásaival nem készülnek el időre. Ez a hiba abból származik, hogy a darab első felét (egy hosszabb mű esetében) már órákra is hozzák, amikor a végébe még bele sem fogtak. Ráadásul gyakorlásukat mindig a darab elejével kezdik, amit pedig viszonylag már jól tudnak, mert ez sikerélményt jelent, s fokozza kedvüket a további munkához. Igen, csak mire a darab második feléhez érnek, már lankad figyelmük, vagy lejárt a gyakorlásra szánt idő. Így darabjuk végének megtanulása egyre csak halasztódik, pedig sokszor ott vannak a legnehezebb állások.

E hiba orvoslásaként ajánlom, hogy minden darab megtanulását a nehéz helyeknél kezdjék el, és csak azután vegyék a könnyebb részeket! A gyors és bonyolultabb részek mozgásainak összeérésére több idő is kell, míg a könnyű, lassú részekkel hangszer nélkül is foglalkozhatunk.

Egy másik gyakori hiba a *hasonló állások, de más folytatással* „című” részek összecserélése, vagy a szonáta formájú tételek reprízében az alaphangnemben felsorakozó mellék- és zárótéma összekeverése az expozíció megfelelő helyével. Az ilyen részeket jó egyszerre, egymás mellett megtanulni, és tudatosan rögzíteni az eltérő folytatások vagy más hangnemű visszatérések különbségeit, s azok miértjét.

S végző konklúzióként újra csak azt tanácsolhatom, hogy nem mechanikusan, hanem hallásunk és értelmünk teljes bevetésével kell gyakorolnunk! Csak így juthatunk szép és megbízható végeredményhez.

Technika

A *technika* görög szóból származik, s eredeti jelentése: *művészet*. Ma viszont kézügyességet, gyorsaságot, pontosságot, mindenre képes kezet (játszó apparátust) értünk alatta. Valahol azonban összefügg a szó régi értelme az újjal: a magas színvonalú *művész*i játék csak tökéletes *technika* birtokában lehetséges, amikor művészi elképzeléseinknek nincsenek technikai korlátai.

Éppen ezért nyilvánvaló, hogy mióta billentyűs muzsika van, azóta komponálnak a nagy zeneszerzők olyan darabokat is, melyek a technika fejlesztését szolgálják. Az etűd, mint műfaj csak 1804-től létezik, mióta megjelent Cramer első etűd-gyűjteménye, de a technika kiművelésére szánt elődei ott vannak már a barokk korban is, gondoljunk csak a *Wohltemperiertes Klavier* gyors, egy mozgástípusú prelúdiumaira, vagy Scarlatt szonátaira. S ugyanígy a későbbi ujjgyakorlatok elődei is megtaláljuk Bachnál, Couperinnél.

A technika megalapozásának és fejlesztésének ma is ezt a két útját járják a zongorázó növendékek: a skálák és ujjgyakorlatok, illetve az etűdök azok, melyek végig kísérik tanulmányaikat, sőt egész zongorázó életüket. A gyermek Liszt Ferenc mikor Czernyhez került, egy darabig csak skálákat és etűdöket játszhatott, míg a megfelelő kéztartást el nem sajátította, míg a megfelelő ujjrendeket és az alapvető mozgásformákat meg nem tanulta. Csak ezután volt szabad neki Clementi, Bach, Beethoven és a többi jelentős szerző műveit zongorázni.

A skálák gyakorlása a kezdetektől fogva nagyon fontos. Nem véletlen, hogy már a kis zeneiskolásoknál tanítjuk. Nem csupán az ujjak használatát, az alá- és föltevéseket, a kéz ügyesítését szolgálják, hanem velük megtanítjuk a hangnemeket, azok előjegyzését, így zeneelméleti alapokat is adunk. A skálák ujjrendjének tanításánál az értelmes kis tanítványt azonnal bevonhatjuk a munkába: bármely skála helyes ujjrendjét maga meg tudja találni. Ennek receptje, hogy kívülről befelé kell elindulni: fehér billentyűről 5. ujjal, és ha elfogytak ujjai, az 1. ujj után olyan ujjat kell föléteni, hogy a kezdőhangra újra 1. ujjal érjünk (kivételesen F-dúr skála). Fekete billentyűről pedig olyan ujjal indulunk, hogy a következő fekete billentyű előtti utolsó fehérre jussunk 1. ujjal, majd a következő fekete billentyűnél ugyanígy teszünk. Így a gyermeket mindjárt gondolkozni is tanítjuk, és sikerélménye lesz a maga megtalálta skálaujjazattal.

A skálák játéka később bővül a kérkezes, az ellenmozgásos, a tercben és szextben játszott változatokkal, a hármas- és négyeshangzatokkal, azok felbontásaival, futamaival, még később az oktávózással, valamint a dupla terc- és szextskálákkal. S kiegészülhet különféle ujjgyakorlatokkal, melyekre a legnagyobb mesterek szolgáltak példákkal.

Népszerűek a növendékek körében Hanon ujjgyakorlatai, de olyan jelentős zeneszerzők, mint Liszt vagy Brahms is írtak nagyszerű technikai tanulmányokat. Nagyon tudom ajánlani Thomán István (Liszt tanítványa volt) hat füzetben megjelent *A zongorázás technikája* című munkáját, vagy Dohnányi Ernő *A legfontosabb ujjgyakorlatok a biztos technika elsajátítására* c. füzetét. Ennek előszavában szerzője hangot ad annak a véleményének, hogy az ujjgyakorlatok fontosabbak, mint az etűdök, „mert azokat kotta nélkül játszunk és ezáltal egész figyelmünket a gyakorlatok kivitelére koncentrálhatjuk, ami feltétlenül szükséges. Etűdöknek értelmetlen ledarálása, még hozzá ha figyelmünk egy részét a kotta olvasása veszi igénybe, haszontalan dolog. A legegyszerűbb gyakorlatoknál is teljes figyelmünket az ujjak mozgására kell összpontosítanunk, minden hangot tudatosan éreznünk kell, egyszóval: *nem az ujjakkal, hanem azok közvetítésével a fejünkkel kell gyakorolnunk!*” – írja.

Földes Andor ezzel kapcsolatban így bízta: „Gyakorlatokat és etűdöket úgy kell játszani, mintha nem volna szebb dolog a világon... Ha valaki egyszer megpróbálta, észre fogja venni, milyen izgalmas dolog hangversenydarabként játszani ezeket. Minden a képzelőerőtől függ...”

Kiművelt technika alatt tehát azt értjük, ha valakinek a keze képes a zongorán bármiféle bonyolult szöveget (futamot, kettősfogásos menetet, oktávokat vagy ugrásokat) gyors tempóban fölényes biztonsággal, ritmikusan, magától értetődő természetességgel lejátszani. Így lesz képes a tartalom hiteles tolmácsolására, mert a nagyszabású zongoraművekben a technikailag nehezebb részek többnyire összefüggenek a drámai fejlődés csúcspontjaival. A nagy zeneszerzők a nehézségeket általában nem öncélúan, virtuóz magamutogatásra szánva illesztik műveikbe, hanem formailag exponált helyeken, a zenei fejlődéssel, az érzel-

mi tartalom felfokozódásával szinkronban. Egy szonáta technikailag legnehezebb helyeit ritkán találjuk a fő- vagy melléktéma bemutatásánál, sokkal inkább a kidolgozási részben vagy a kódában. Főlényes megoldásuk így nemcsak a tartalmat segít kidomborítani, hanem a formálásban is nagy szerepe van.

Nagyon sok tanár tanításában találkozhatunk azzal a módszerrel, hogy mikor felad egy igényesebb darabot, akkor – mielőtt a növendék annak igazából nekifogna – a mű minden nehezebb helyére előbb megfelelő technikai gyakorlatot vagy etűdöt játszat a tanulóval, amíg meg nem bizonyosodik felőle, hogy képes lesz a nehéz helyek megoldására. Ezzel egyszersmind azt is eléri, hogy a növendék azt a fajta nehézséget nem a darab ominózus helyének vég nélküli gyakorlásával (megunásával, elcsépelésével) fogja legyőzni, hanem okos előkészítő gyakorlatokkal. Bölcs módszer!

Ne féljünk tehát a technika megszerzésére irányuló fáradságos munkától, végezzük azt mindig jókedvvel, a magasabb rendű cél érdekében kifejtett munka szükségességének és eredményességének tudatában, s legyen ezen gyakorlásunk is mindig maximálisan kontrollált, a lehető legszebb hangon játszott. Így juthatunk a Parnassusra, miként azt Clementi etűdgyűjteménye is ígéri (*Gradus ad Parnassum*).

Etűdűk, etűdűzűs

Az etűd „meghatározott játéktechnikai feladat megoldására készűlt darab” – írja a zenei lexikon. „Abban különbözik a céljában azonos ujjgyakorlattól, hogy formailag lekerekített kompozíció” – olvashatjuk tovább. Egyszer egy kedves növendékem kérésére, aki az etűdökről írta szakdolgozatát, így fogalmaztam meg: *Az etűd segítség a technika megszerzéséhez, a megszerzett technika eszköz a művészi kifejezés szolgálatában, a művészi kifejezéssel tolmácsolt zenei tartalom a hangversenyek legigazibb célja és értelme: hűdverés lélektől lélekig.* S ahogy azt az előző fejezet végén Clementit idézve említettem, s ahogy arra H. Neuhaus is figyelmeztet: az etűd lépcső a Parnasszus felé, de nem maga a Parnasszus... Hiszen csak a technikát szolgálja, a technika viszont a művészetet!

A zongorairodalomban a XIX. század elején jelennek meg az első etűdgyűjtemények: először J. B. Cramer *Études pour le pianoforte en 42 exercices* 1804-ben megjelent sorozata, majd a már emlegetett *Gradus ad Parnassum*, M. Clementi munkája (1817). Czerny etűdjei folytatják a sort, aki aztán e műfajban igen sokat komponált, s nagy pedagógiai tapasztalattal ontotta különböző címeken (*100 Übungsstücke, Schule der Geläufigkeit, Schule der Fingerfertigkeit, Schule der linken Hand, Schule des Virtuosen, stb.*) etűdjeit, melyek között a haladás minden fokán megtalálhatjuk a hasznos és alkalmas gyakorlatokat. Cramer, Clementi és Czerny: „a három nagy C” – olvastam egy német zenei könyvben valahol. Igen, ők valóban az első etűdkomponisták nagyjai. Azután virágzásnak indult a műfaj, Hummel és Moscheles következtek, majd a nagy romantikus zeneszerzők opusai, de ezeket a következő fejezetben fogom részletezni.

S bár vannak, akik az ujjgyakorlatokat előnyben részesítik az etűdökkel szemben, itt most nem célom hogy bármelyik párt oldalára álljak, inkább az etűdök gyakorlásáról szeretnék néhány gondolatot elmondani, s néhány – életem során – ezzel kapcsolatban hallott nézetet összegezni.

Valamikor az etűdök tanításához-tanulásához elengedhetetlen eszköz volt a metronóm. A lassú tempóban szép hangon, hibátlanul, jó mozgásokkal begyakorolt etűdnél következett a tempó fokozása: 2–3 naponként, vagy napról-napra egy-egy metronómszámmal gyorsítani a tempót, mindig az előző napinál alacsonyabbról kezdve, és egy kicsit gyorsabbig eljutva. Hosszú türelmes munkával, heteken keresztül elérve az előírtnál lehetőleg még egy kicsit gyorsabb tempóig, hogy azután a megadottat kényelmesnek, fölényesnek érezzük. Nagyszerű eredményeket értek így el, és káprázatos gyorsaságot.

Másik eredményesen használt módszer volt a transzponáltatás. Régi, instruktív céllal kiadott etűdgyűjtemények lábjegyzeteiben lépten-nyomon találkozunk a közreadó javaslataival, hogy a szóban forgó etűdöt az eredetin kívül még milyen hangnemekben gyakoroljuk. Ez persze nem csupán a tanuló technikáját fejlesztette (a kényelmetlenebb hangnemekben való játék által), hanem zeneiségét is. Melyik felsőfokú átlagnövendék tud ma transzponálni?

Akadtak aztán olyan pedagógus szellemű előadóművészek, akik amelletttörtek lándzsát, hogy az etűdökben *nem a nehéz futamokat kell gyakorolni, hanem a bennük rejlő nehézség összetevőit, alapelemeit.* Alfred Cortot, a XX. század első felének kiváló zongoraművésze írta ezt mottóként a Chopin-etűdök „munka-kiadványában”. S minden etűd előtt hosszasan taglalja a nehézségek ezen alapelemeit, lekottázva az előkészítő gyakorlatokat. Nálunk Hernádi Lajos, a Zeneakadémia hajdani nagyhírű professzora foglalkozott ezzel a kérdéssel. Ilyen jellegű kiadványa „A korszerű Czerny”, melyben mindössze néhány etűd van, de az azokban rejlő nehézségek leküzdésére bőségesen szolgál útmutatásokkal, rávilágítva a zongorairodalomban való előfordulásukra, mintegy igazolva későbbi hasznukat.

Hosszú az út Czerny 8 ütemes kis gyakorlataitól Chopin vagy Liszt koncertetűdjeiig. A középfolkon használható Czerny, Bertini, Cramer, Clementi, Henselt, Hummel, Moscheles, Moszkowski, stb. etűdök után a pódiumra is való etűd-költeményekkel a következő fejezetben foglalkozom, hogy olvasóim fogalmat alkossanak e műfajnak a zongorairodalomban páratlan gazdagságáról.

Koncertetűdök

Ahogy a hangszerek között a zongorának van a leggazdagabb irodalma, úgy ebből szinte egyenesen következik, hogy egyetlen más hangszerre sem komponáltak annyi pódiumra való, virtuóz, ám ugyanakkor költői tartalommal bíró koncertetűdöt, mint a zongorára.

A romantika kezdetén születnek először ilyenek, s ez nyilván összefügg azzal, hogy a fortepianóból ekkorra lett zongora, ekkor fejeződött be a hangszer történetében egy jelentős fejlődési folyamat, s az 1820-as évek végére átalakult billentyűs hangszer már sokkal többre volt képes, mint elődei.

A koncertpódiumon ma is állandóan hallható gyönyörű etűdök szerzői közül Chopin nevét említeném először, ő az, aki ezt a nem sokkal korábban született műfajt költői rangra emeli. Bár Párizsba érkeve ugyancsak sok kiváló zongorista között találta magát (Kalkbrenner, Herz, Pixis, Dreyschock, Hiller, Thalberg, stb.), akik mind etűdöket is komponáltak, a zenetörténész angol Tovey véleménye szerint „egyedül Chopin etűdjei olyan jelentős művészi munkák, amelyek nagysága valóban etűd voltukból következik.” E tökéletes zeneszerzői tudással megírt darabok – miközben egy-egy különleges technikai feladatra irányulnak – érdeklődő poézistól átítatva szívünkhöz szólnak. Méltatásuk, sőt pusztá felsorolásuk is túlnőne e fejezet keretein, hiszen mind a Lisztnek ajánlott Op.10-es sorozat, mind a Marie d’Agoultnak ajánlott Op.25-ös ciklus darabjai egytől egyig remekművek.

Chopin után – megemlítve még Mendelssohn néhány szép etűdjét, továbbá Heller, Henselt, Seeling, Kessler, Leszetycki e műfajban írt, de mára már elfelejtett darabjait – Liszt Ferencsel folytatódik a sor, aki még tizenévesen egy 48 darabból álló etűdsorozatot tervezett, melyből azonban csak 12 készült el. Ezek még nem koncertetűdök, ma a szakközépiskolások tanulják őket, de ezek alapján készül a későbbi átdolgozás (*12 Grandes Études, 1838*), melynek szinte játszhatatlan nehézségeit belátva Liszt 1851-ben újra előveszi és a ma ismert formába önti őket. Így születnek meg a transzcendens etűdök (*Études d’exécution transcendante*), melyeknek ajánlása hajdani mesterének, Carl Czernynek szól, akinek e sorokat írja: „Úgy gondolom, hogy elértem végre azt a pontot, ahol a stílus megfelel a zenei gondolatnak.” Valóban nagyszerű koncertdarabok ezek, virtuóz etűdök, melyek hangnemi elrendezésük szerint a kvintkörön lefelé haladva annak felét járják be (C,a,F,d,B,g,Esz,c,Asz,f,Desz,b).

A 12 közül tíznek címe is van (*Mazepka, Feux follets, Eroica, Harmonies du soir, stb.*), mely címet, illetve a cím sugallta tartalmat meggyőzően fejezi ki.

Hasonlóan alakult Liszt 6 Paganini-etűdjének sorsa is: ezeket először szintén olyan nehéz letétben fogalmazta meg, hogy csak kevesek számára lett volna játszható, majd végső változatuknak az erővel gazdagabban bánó faktúrája bölcsen tette hozzáférhetővé a hatásukból mit sem veszített darabokat. S ott van még az olasz címet viselő 3 koncertetűd (*Il lamento, La leggierezza, Un sospiro*) a különálló *Ab irato* s végül a hatvanas évek elején komponált utolsó két koncertetűd, az *Erdősongás* és a *Manók tánca*. Megannyi kitűnő etűd, megannyi nagyszerű koncertdarab!

Chopin és Liszt mellé kívánkozik a még mindig művészetének feltárására és elismerésére váró *Charles-Valentin Alkan (1813–1888)*, akinek bizarr zongoraművei között több etűdsorozatot is találunk, mint például a minden dúr-hangnemet bejáró 12 etűdöt (*Douze études dans les tons majeurs, Op.35*), benne egy *Allegro barbaro*-val, valamint a minden moll-hangnemben komponált 12 darabot (*Douze études dans les tons mineurs, Op.39*), benne egy négyteteles zongoraszimfóniával és a *Le festin d’Esope* variációsorozattal. Liszt szerint neki volt a legjobb technikája az összes általa ismert zongorista közül, s művei korának legsajátosabb és legnehezebb kompozíciói közé tartoznak.

Kár, hogy Schumann nem írt önálló invenciójú koncertetűdöket! A ragyogó *Szimfonikus etűdök (Op.13)* egy variációsorozat ki nem ragadható részei, a Paganini nyomán komponált darabok (*Studien nach Capricen von Paganini, Op.3* és *Sechs Konzertetűden, Op.10*) pedig nem érik el Liszt leleményes és bravúros átiratainak színvonalát.

Ugyanígy a romantika másik nagy német képviselője, Johannes Brahms is csupán Chopin-, Weber- és Bach-átirataiban, valamint híres Paganini-variációiban (mindkettő *Studien für Klavier* alcímmel) árulta el a technika fejlesztésére irányuló elképzeléseit, koncertetűdöket sajnos sohasem komponált.

A XIX. század második felének nagy orosz zongorista-zeneszerzői közül az etűdök vonatkozásában elsősorban két név kívánkozik ide: *Anton Rubinstein (1829–1894)* és *Szergej Ljapunov (1859–1924)* neve. Előbbi Lisztnek is tanítványa volt, hatalmas erejű, drámaian szuggesztív zongorázásáról legendák szóltak. Etűdjeit ma már nem nagyon hallani, még leginkább a nagy akkordfogásairól híres C-dúr „staccato-etű-

dör” (Op.23., No.2) játsszák. Ljapunov etűdsorozata Liszt iránt érzett hódolatát fejezi ki, s érdekessége, hogy mintegy folytatja és befejezi a Liszt transzcendens etűdjeiben csak félig bejárt kvintkör. *12 Études d'exécution transcendante* (Op.11) című sorozatát hangnemileg ott folytatja ahol Liszt abbahagyta, a címet viselő darabok a Fisz-dúrnál kezdődnek és (dizs,H,gisz,E,cisz,A,fisz,D,h,G után) az e-moll etűdnél, melynek címe *Elégie en memoire de Francois Liszt* (Elégia Liszt Ferenc emlékére) fejeződik be.

A XIX.–XX. század fordulóján élt azon zongorista-zeneszerzők közül akik koncertetűdöket is írtak, időrendben először a francia Camille Saint-Saëns (1835–1921) nevét kell említeni. Későromantikus stílusában sok az eklektikus vonás. Művei elegánsak, szellemesek, de hiányzik belőlük a szenvedély. Három etűdsorozata (Op.52, 111, 135) közül az elsőből az *Etűd keringő-formában* még néha hallható, a másodikat záró *Toccata* tulajdonképpen ötödik, F-dúr zongoraversenye zárótételének szóló zongorás átírata, míg a harmadik, csak balkézre komponált opusból leginkább a *Bourrée*-vel találkozhatunk. Hajdanában Jeanne-Marie Darré-nak volt briliáns ráadászáma.

Alexander Szkrjabin (1872–1915) etűdjei – többi művével együtt – három korszakra sorolhatók. Korai, melankolikus cisz-moll etűdje (Op.2., No.1), valamint első etűdsorozata (*12 etűd, Op.8 – benne a híres disz-moll*) még a nagy romantikusok nyomdokain halad, az Op. 42-es nyolc etűd (közte a gyönyörű cisz-moll »No.5«) már az átmeneti korszakra tartozik. Az utolsó 3 etűd (Op.65) – egy nona-, egy szep-tim- és egy kvint-etűd – pedig igazi, XX. századi modern hangzással lép meg.

Évfolyamtársa és barátja, Szergej Rahmanyinov (1873–1943) viszont etűdjeiben is végig hű marad a rá oly jellemző későromantikus stílushoz. Két etűdsorozatának (Op.33 és 39) pontos címe *Études-Tableaux* (azaz etűd-képek), de képszerűségük mellett sok esetben elementáris erejű drámai költemények.

A XX. századi etűdök között kimagasló Claude Debussy (1862–1918) Chopin emlékére írt 12 etűdje. Az 1915 nyarán komponált sorozat a szerző utolsó zongoraciklusa, melynek hangvétele jóval modernebb, mint a korábbi zongoraművéké. Csak elképzelni tudjuk, hogy hosszabb élete esetén howá fejlődött volna stílusa. S bár a darabok címe száraz, zongoraiskolába illő (ötujjas etűd, etűd tercekre, kvartokra, oktávokra, akkordokra, díszítésekre, stb.), merész ötletei hol franciás szellemességgel, hol igazi költészettel párosulnak.

Érdekes összevetésre kínálnak alkalmat a két nagy magyar zeneszerző és zongoraművész, Dohnányi Ernő és Bartók Béla etűdjei. Dohnányi hat koncertetűdje (Op.28) 1916-ban, Bartók három etűdje (Op.18) 1918-ban látott napvilágot. Dohnányi darabjait – akárcsak többi zongoraművét – nagy zeneszerzői tudás, jó ízlés, igazi, pódiumra való, mutatós virtuozitás és hálás zongoraszerűség fémjelzi, de stílusa nem olyan egyénien jellegzetes, hogy kiderülne belőle: ki írta, és mikor? Bartók etűdjei ezzel szemben a szerző legmodernebb stíluskorárába tartoznak, s csaknem játszhatatlanul nehéz technikai letétjükkel, merész, bartóki mondanivalójukkal az egész XX. századi etűdirodalom legjelesebb alkotásai közé tartoznak.

Az orosz Igor Sztravinszkij (1882–1971) és Szergej Prokofjev (1891–1953) egyaránt négy-négy etűddel gazdagította a XX. század zongorairodalmát.

Előbbinek 1908-ban komponált etűdjei (Op.7) még bizonyos átmeneti stílusjegyeket mutatnak, s leginkább talán Szkrjabin átmeneti korszakának hangjára emlékeztetnek. Pódiumon igen ritkán találkozni velük. Jóval erőteljesebbek Prokofjev 1909-ben komponált etűdjei (Op.2), melyek mind technikai igényességükkel, mind nyersebb, de szerzőjükre annyira jellemző hangvételekkel méltán hallhatók gyakrabban.

A lengyel Karol Szymanowski (1882–1937) két etűdsorozata közül az 1904-ben megjelent első (4 etűd, Op.4) még Chopin és Szkrjabin hatásáról árulkodik, míg a második (12 etűd Op.33, 1916) már tükrözi kialakulóban lévő egyéni hangját. E sorozat darabjait szerzőjük egyvégtében eljátszandó, összefüggő ciklusnak szánta, talán mert így jobban kontrasztálnak benne a kaleidoszkópként gyorsan váltakozó stíluslemek, tempók és karakterek. De rokon szálak fűzik őket mind egymáshoz, mind Szymanowski néhány további zongoraművéhez.

Az ugyancsak lengyel Witold Lutoslawski (1913–1994) 1940-41-ben komponált két etűdje modern hangzású, virtuóz hatású hálás pódiumdarab, mely a XX. század közepén lassan kiháló koncertetűd műfaj kései hajtásai közül való.

Ugyancsak a század derekán születtek Olivier Messiaen (1908–1992) ritmikus etűdjei (*Cantévoljava, 1948; Quatre études de rythme, 1949-50*), melyek egyben a szeriális komponálás műhelytitkait is elének tárják.

Ám épp ez a szeriális stílus ítéli halálra a koncertetűd műfaját. A reihéken vagy modulusokon alapuló kompozíciós technika nem zongoraszerű a szó régi értelmében. Nem igazán alkalmas pódiumon hatásos, látványosan virtuóz darabok, etűdök írására, hiszen ennek a kompozíciós technikának erényei leginkább a kottapapíron fedezhetők fel, követhetők nyomon. Ezért üdvözölhetjük nagy meglepetésként Ligeti Györgynek (1923–2006) a század végén megjelenő etűdjeit, melyek a műfaj újjáéledéséről tanúskodnak, újjáéleszthetőségét bizonyítják. Fantasztikus ötletek, századvégi, ultramodern hangzás és egyben virtuóz, pódiumra teremt, kitűnő, hatásos darabok.

A címeikkel ellátott etűdök első füzeté (6 darab) 1985-ben jelent meg (*Études pour piano – premier livre*), a különböző alkalmakra egyenként születő folytatás (*Études pour piano – deuxième livre*) a 7–14 etűdöket tartalmazza, s még nem tudjuk, hogy a szerző 2006-ban bekövetkezett halála miatt félbeszakadt harmadik füzetből mennyi készült el. A napjainkra jellemző, sokszor mehökkentő hangzásvilágot jelentő, fantasztikusan bravúros, igen nehéz de zongoraszerű etűdök ötletgazdagságuk mellett a költészetet sem nélkülözik. A XX–XXI. század fordulóján ilyeneket Ligetin kívül senki más nem írt. Nem véletlenül próbálkoznak egyre többen megtanulásukkal, s szerepelnek e művek versenyeken kötelező vagy választható anyagként.

E fejezetben szeretném még megemlíteni Leopold Godowsky (1870–1938), lengyel származású amerikai zongoraművész Chopin etűdjeiből készített átíratát, melyek ugyan még az 1890-es években készültek, de fantasztikus nehézségüknél fogva csak napjainkban találtak előadókra. Az 53 nagyszerű átírat közül 21 csak balkézre készült. Mind a balkezesek, mind a kétkezesek egy hihetetlen technikájú zongorista képességeiről, és egy nagy kombinatív képességgel megáldott zeneszerző tudásáról tanúskodnak. Nem véletlen, hogy jó száz évnek kellett eltelnie, míg akadt olyan pianista, aki Godowsky valamennyi átíratát megtanulta, s 1998-ban lemezre is játszotta. A kanadai származású kiváló zongoraművész, *Marc André Hamelin* 2000-ben megjelent felvétele nem csupán a Gramofon nagydíjat nyerte el, de világszerte kedvet csinált ez igen nehéz etűdök megismeréséhez, tanulmányozásához. A romantikus zongorajáték magasiskoláját jelentő darabok igazi koncertetűdök, aki jól el tudja játszani őket, az a zongorán minden technikai feladat megoldására képes.

Hogyan tanuljunk fejből?

E könyvecske talán legfontosabb fejezete ez, hiszen minden zongoristánál kulcskérdés, hogyan jut el a szövegnek ahhoz a biztos tudásához, mely lehetővé teszi, hogy a darab tartalmának teljes átélésére, a mű tökéletes megformálására, az érzelmek tolmácsolására fordíthassa minden figyelmét. Ezzel szinte már választ is adtam a fejből játék miéretté, melyet egyesek ugyan vitatnak, s kevésbé fontosnak ítélnék, hangversenyeiken teljes esteket játszva végigkottából.

A szólóestek műsorának kotta nélkül való előadását hajdan Liszt hozta divatba, s egészen a XX. század végéig természetes elvárás volt minden zongoristával szemben. Busoni is, akit Liszt szellemi örökösének lehetne nevezni, egy 1907-ben írt kis cikkében (*Vom Auswendigspielen*) annak a véleményének ad hangot, hogy *a precíz játékhoz fontos, hogy a szem – ahol az szükséges – a billentyűkre tudjon nézni. A kottából való játék esetében ez a lehetőség szövegtől függő, ami gyakran gátoló tényező.* A darab mindenkor fejből tudása szerinte azért is lényeges, mert csak így lehetünk urai a helyes formálásnak, vonalvezetésnek, s a mű felépítésének. Busonival a legnagyobb mértékben én is egyetértek, s nehezen tudom elfogadni a manapság elburjánzó kottából játszott „hangversenyeket”.

Ha az egyik előző fejezetben azt írtam hogy az a jó tanár, aki megtanítja növendékének hogyan gyakoroljon, akkor most hozzáteszem: és hogyan tanuljon fejből! Nincs szomorúbb, mint mikor egy tanár azzal szembeül, hogy tanítványa régebbi tanulása abból állt, hogy a darabot százszor és ezerszer végiggyakorolta, míg egyszer észre nem vette, hogy ha oda sem figyel, akkor is hibátlanul el tudja játszani. Ekkor boldogan elkönyvelte, hogy már tudja kívülről. Ennek azonban sajnos semmi köze nincs az igazi fejből tudáshoz. A szöveg nem a fejében van, hanem az ujjaiában. S az ujjak emlékezete legjobban akkor működik, ha semmire sem gondol. Ha felelős helyzetben mégis elkezd gondolkozni: „Jaj Istenem, mi is következik?” – akkor olyasmit csinál, amit a gyakorlás közben nem tett, vagyis ami számára szokatlan és új. S azt reméli, hogy ez pont a pódiumon beválik?!

Egy darab memorizálása többféle módon lehetséges: hangszer mellett, vagy hangszer nélkül is. E módszerekről később szólok. Ami minden esetben fontos, hogy értelmünk és hallásunk segítségével történjék. (Kiművelt értelem, kiművelt hallás!) Bizony, ha ezek híján akarunk kotta nélkül játszani, akkor zongorázásunk legfeljebb az idomított állat cirkuszi produkciójával lesz egyenrangú. A szöveget úgy kell fejjel megtanulni s füllel hallani, hogy reprodukálásakor – mindig előre gondolva s belső hallással előre hallva a dallamokat, harmóniakat – folyamatosan tudjuk azt játszani. Természetesen először csak lassan, s a későbbi gyorsabb tempó nem elsősorban ujjaink tréningjén, hanem fejünkben az előre gondolkodás felgyorsításán múlik.

A fejből tanulási módszerek kipróbálásánál és elsajátításánál nem árt ha tudjuk, hogy milyen típus-hoz tartozunk: Hallásunk fejlettebb-e, vagy eszünk élesebb-e, memóriánk a dallamok vagy a harmóniak megjegyzését érzi könnyebbnek? Vannak vizuális típusok is, akik szemük előtt pontosan látják a kottaképet, akkor is, ha az már nincs ott, s motorikus típusok, akiknek az ujjaiába hamarabb „belemegy” a szöveg, mint a fejükbe. De vigyázzunk, mert – mint azt már említettem – ez csalóka!

A legideálisabb, ha belső hallásunk olyan fejlett, hogy a zenét a kottára nézve már azonnal halljuk. Ez az előfeltétele annak, hogy hangszer nélkül eredményesen tudjunk tanulni. Az abszolút hallásúaknál ez nem is ütközik akadályokba, de aki nem rendelkezik ezzel az adottsággal, az hogy tudhat így memorizálni? Nos, a hallás fejleszthető, csak türelem és kitartás kérdése. S ha nem gyermekként vezetnek be e tanulási módszer titkaiba, akkor később is először könnyű anyagon kell azt próbálgatni kezdeni.

Karl Leimer 1930-ban megjelent könyve, a *Modernes Klavierspiel* annak idején nagy port vert fel. Híres tanítványa, Walter Gieseking – aki sokak szerint a XX. század legnagyobb repertoárját tudhatta magáénak – írt előszót hozzá, nagy hálával emlegetve, hogy teljes zongoraművésszé képzését neki köszönheti. Ez a könyv fehéren-feketén kimondja, hogy a zongoristák fő hibája, hogy nem hallják eléggé a saját játékuikat, holott ez a zenei tanulmányok egyik legfontosabb faktora. S a kiművelt, kifinomult hallás – mely a hangok magasságán kívül a hosszára, erejére és színére is kiterjed – segítségével kezdetjük meg a zeneművek hangszer nélküli tanulását. S bíztat, hogy ne higgyük, hogy a sok íróasztalnál töltött munkaóra oda vezet, hogy agyunk egyre fáradtabb lesz, illetve lassan megtelik. Nem, a memória szinte korlátlanul fejleszthető, s agyunk minél jobban tréningbe jön, annál többet tud befogadni. Részletesen (kottapéldákkal) végigmegy több egyszerűbb zenedarab hangszer nélküli megtanulásának folyamatán, s hozzáteszi, hogy hosszú gyakorlat után a legmodernebb stílusú darabok is megtanulhatók ezzel a módszerrel.

Az egyébként valóban nagyszerű könyvvel kapcsolatban csak egyetlen szomorú megjegyzésem van, hogy mindezeket, sőt ennél jóval többet is a magyar *Kovács Sándor* már 1916-ban megfogalmazott *Hogyan gyakoroljunk?* című füzetkájében. Ez a kis füzet nemcsak kitűnő írás, mely Leimernél részletesebben és szisztematikusabban fogalmazza meg a helyes tanulás és gyakorlás módszerét, de olyan lelkesítő hatású, olyan buzdító, hogy minden zongoristának ismernie kellene. Több mint ötven éve, amikor Pécsre kerültem, itteni tanári munkámat azzal kezdtem, hogy Kovács Sándor írásával minden tanítványomat megajándékoztam. Tavaly karácsonykor ezt ismételttem meg, de ezúttal már minden növendéknek adtam belőle. Remélem, haszonnal forgatják.

De térjünk vissza a fejből tanuláshoz! Én nem ragaszkodnék a hangszer mellőzéséhez, de ajánlanám, hogy a zongora mellett egy új darabot – feltételezve a szóban forgó mű ismeretét, amire a CD-k, internet, stb. lehetőséget nyújt – azonnal kezdjünk el fejből tanulni. Ütemről ütemre, frázisról frázisra, néhányszor lassan eljátszva, ha kell külön kézzel is, keressük meg azt a zenei tudásunknak megfelelő kapaszkodót, aminek a segítségével az adott részt kevés számú figyelmes eljátszással magunkévá tudjuk tenni. Ekként haladjunk, amíg el nem fárad figyelmünk. S ha így – mondjuk $\frac{3}{4}$ óra alatt – kb. 1 oldalt jól megtanultunk, azért ne ringassuk magunkat abba a hitbe, hogy az örökre a miénk. De másnap már tíz perc is elég, hogy ugyanarra a biztonságra jussunk vele, s akkor léphetünk tovább. Harmadnap az előző két nap megtanultak átismétlésére talán már 15–20 perc is elég, s fordulhatunk az újabb szövegrészek felé. Így egy 6-7 oldalas művet legfeljebb egy hét alatt teljes biztonsággal el lehet sajátítani. Mindez még mindig lassú tempóban történik, ám darabunk esetleges technikai nehézségeit a továbbiakban fejből gyakorolva győzhetjük le, ami alkalmat nyújt a helyes mozgásokra való nagyobb odafigyelésre.

Hogy a szöveg megjegyzésénél ki mibe kapaszkodik, az teljesen egyéni, kinek-kinek zenei előéletétől, képzettségétől, fantáziájától függ. Nem lesz az orrunkra írva, hogyan jutottunk el a biztos tudásig. A lényeg csak az, hogy tudásunk valóban megbízható kiindulási alapja legyen a művészi kivitelre irányuló további munkának.

Az élmény ösztönző ereje, és más egyébek

Egy élmény hatása akár egy egész életre is szólhat, de hosszabb-rövidebb időre mindenképp meghatározó erejű. Így van ez a zenei élményekkel is. Liszt például már ünnevelt virtuóz volt Párizsban, mikor 1832 áprilisában hallotta Paganini hangversenyét, s rádöbent arra, hogy Paganini jobban összeforrt hangszerével, mint ő a zongorával. Ekkor újult erővel fogott neki technikája további fejlesztéséhez, melyről egy levelében így számol be:

Agyam és ujjaim már két bete megszállottként dolgoznak, – Homérosz, a Biblia, Platon, Locke, Byron, Hugo, Lamartine, Chateaubriand, Beethoven, Bach, Hummel, Mozart, Weber mind itt vannak körülöttem. Tanulmányozom őket, meditálok felettük, habzsolom őket; ráadásul 4-5 órát gyakorolok (tereket, szexeket, oktávokat, tremolókat, repetíciókat, kadenciákat, stb. stb.) Ó, – hacsak meg nem tébolyodom – művészt leszl majd bennem! Igen, művészt, amilyet kívántál, amilyen ma kell!

Amint a fenti sorokból kitűnik, ez a technikai fejlesztés korántsem szűkölt be csupán a hangszeres gyakorlásra, jól példázva a többször emlegetett bölcsességet, hogy az értelem és a kéz kiművelésének párhuzamosan kell haladnia. Ezt pont Liszt ne tudta volna? (Kodály szavainál 120 évvel korábban!)

Persze Liszt nemcsak gyakorolt, olvasott és gondolkodott, hanem komponált is: Paganini darabjait zongorára átültetve a bennük élményszerű, meghökkenítő, virtuóz hegedű-effektusokat a zongorán látványos és hatásos, ugyanakkor a billentyűs hangszer természetéhez szabott technikai bravúrrá alakította.

Bizonyára ugyanilyen ösztönző erejű élmény volt Paganini hegedűjátéka Schumannra is, hiszen ő is két etűdsorozatot írt „a sátán hegedűse” darabjaira, s azt is tudjuk, hogy mikor 18 évesen először hallotta Moschelesnek egy hangversenyét, akkor egy darabig őt tekintette példaképnek („*Ich will mir ihn in allem zum Vorbild machen...*”). Ehhez hasonló nagy hatással volt a fiatal Chopinre is Hummel varsói koncertje.

De nem szükséges az élmények hatásának illusztrálása végett a régmúlt időkbe visszamenni. Saját emlékeim között tallózva is találok erre példát. Máig elevenen él bennem az első igazi művészi élmény: az a 13 évesen hallott Chopin-est, melyet 1943-ban Károlyi Gyula adott Miskolcon. Akkor Chopin évek-re kizárólagos kedvencem lett. Vagy amikor bekerültem a Zeneakadémiára és az első tanév márciusában egy házon belüli Liszt-versenyt valaki az általam addig nem ismert B-A-C-H fantáziával és fúgával nyert meg. Májusban már én játszottam ugyanezt hangversenyen.

Később is, ha egy-egy előttem nem, vagy alig ismert művet hallottam valakitől hangversenyen jól játszani, azonnal nekifogtam és megtanultam. Emlékszem, hogy egyszer egy ilyen koncertélmény után tanáromnak lelkendeztem a hallott műről (amit ő talán kevésbé nagyra értékelt), s akkor tréfásan azt mondta: „Meg ne tanul a következő órára!”

Mindig is megütözttem azon, ha egy nagyszerű zongoraest után néhány zongorista növendék így nyilatkozott: „Nahát, így zongorázni! Akkor én inkább abba hagyom...” – Rám az ilyen élmények mindig buzdítólag hatottak, s úgy gondolom, hogy ez a természetes. Lelkesedni kell, mert – ahogy Schumann is írta – *lelkedés nélkül a művészetben semmi jó nem születik.*

Több ízben vettem részt Grazban EPTA-kongresszuson, ahol sok érdekes és értékes zenei tárgyu előadást, bemutatót hallottam. Ezek között volt egyszer egy ezzel a címmel:

„*Itt és most.*”

Egy tanár gyakran kerülhet olyan helyzetbe, amikor hiába a megszerzett nagy tudás, nem tudja gyümölcsöztetni, ha nem találja meg a kontaktust az éppen fáradt, szétszórt, zaklatott vagy félelmekkel, aggodalmakkal teli tanítvánnyal. Ilyenkor „teljes jelenlét” szükséges, azaz ilyenkor fontosabb az „itt és most” lehetőségeinek felismerése, mint maga a zenei tudás, pedagógiai tapasztalat. Mert mindez nem használ, ha nem tudja megteremteni a megfelelő légkört, mely olyan, mint egy jó táptalaj, melyben gyökeret tud verni, ki tud kelni és növekedésnek indulni az, amit tanítani akar.

Erről szolt egy 30 éve tanító, kiváló képzettségű tanár előadása, és ezt illusztrálta (90 kolléga előtt) egy gyermek és egy felnőtt bemutató óráján. Nem volt könnyű!

„Amikor megkezdődött a gyermek órája, a kislány várakozással, ám aggódva nézett rám, – éreztem, hogy máris szeretné elkezdni a zongorázást. Jól fel volt készítve, ujjai fürgén mozogtak, technikailag szinte hibátlanul játszott. Zenei téren azonban több kifejezést kívántam volna. Nos, megpróbáltam a gyermek fantáziáját képszerű hasonlatokkal mozgásba hozni. De ő csak nagy szemekkel nézett rám, nem értette, mire gondolok. Láthatólag nem sikerült ezen a módon a gyermekszívébe behatolni, – úgy tűnt nekem, mint egy kis felhőt, aki csak pontosan akart játszani, s ez sikerült. Mit akarok még?

Most kellett volna az a bizonyos bensőséges kapcsolat, egy valami közös élményből vert hid, mely az adott körülmények között sajnos nem jött létre. (Már csak azért sem, mert a nagyszámú hallgatóság jelenléte miatt sokkal hangosabban kellett beszélnem, mint egy négy szemközti zongoraórán.) Mivel tudtam volna még próbálkozni? Csak az adott helyzetből indulhattam ki.

Abban a pillanatban eszembe jutott, hogy volt a kislány játékában egy technikailag nem egészen jól sikerült állás. Elkezdjük azt gyakorolni, s néhány – tanári tapasztalatom révén tarsolyomban lévő – jól bevált receptet alkalmazva az eredmény mindjárt megmutatkozott. A kislány örült a sikerélménynek, feloldódott, a közös gyakorlás elfeledtette vele a hallgatóság jelenlétét, s a továbbiakban zenei utasításaimra is fogékonyra vált.”

Nem idézem tovább a bemutató leírását. A felnőtt tanításánál az a gyakran tapasztalt jelenség lépett előtérbe, hogy az illető vagy gondolkodik, vagy érez. S ha gondolkodik, akkor nem érez, ha érez, akkor nem tud gondolkodni. Ez hangversenyeken sokszor úgy nyilvánul meg, hogy az előadó vagy tartalmasan, „rámenősen” és meggyőzően játszik, de helyenként pontatlanul, elpancsoltan, piszkosan, vagy precízen, hibátlanul, de lélek nélkül, érzelmek nélkül, s így semmi maradandó emléket nem hagy hallgatóságában.

Mind a felkészülésben, mind a felkészítésben az a cél, hogy az értelem és érzelem egyszerre – ideális szinkronban – tudja irányítani és átbatni játékunkat.

Még néhány gondolatot szeretnék itt leírni a *zenész hivatástudatáról*.

Nagyon remélem, hogy a zenei pályán – akár tanárként, akár koncertező művészként – többségükben nem azok vannak, akik minden más foglalkozásra alkalmatlanok. Zenésznek lenni ugyanis nem foglalkozás, hanem hivatás. Nagy elhivatottság szükséges ahhoz, hogy valaki kiüljön a pódiumra, és hitelesen akarja tolmácsolni régebbi korok örökbecsű zeneműveit. Mert egy művészi hivatás esetén erről van szó, nem pedig arról, hogy fáradtságos munkával megszerzett mesterségbeli tudását, technikáját vagy csalthatlan memóriáját fitogtassa, és nagy honoráriumokat vegyen fel érte.

De tanári vonalon sem mindegy, hogy valaki csak a tanításra berendezett, jól felszerelt, tiszta tanteremben végzett munkát és a pedagógus-pályával járó hosszú nyári szünetet látja, vagy a rábizott gyerekeknek, a jövő nemzedékének nevelését, a zene szeretetének beléjük ültetését. Alsó fokon bizony nem minden gyerek jár saját elhatározásából, sokat csak a szülei iratnak be, s kedv nélkül kezd neki a zongorázásnak. A tanár feladata, hogy megszerettesse vele a zenét. S a tanárnak ehhez értenie kell a gyerekek nyelvén, és szeretnie kell őket. Ilyenkor a gyermek szeretete ugyanolyan fontos, mint a szakmai tudás. Vagy még fontosabb. A tanárnak bele kell tudni élnie magát a gyermek gondolatvilágába, hangulatvilágába, játékos fantáziájába. Csak így fog tudni eredményeket elérni a legkisebbeknél.

Később a szigorral párosult következetesség teregetheti a növendéket a jól végzett munka öröme felé. A fölülről ránk erőszakolt liberális nevelési elvek csödjé remélhetőleg előbb-utóbb ráébredt mindenkit a mai állapotok tarthatatlanságára. Mert azelőtt az iskolába tanulni jártak, míg ma az a fontos, „hogy jól érezzék magukat!” Ám szerintem megfelelő fegyelem és fegyelmezési lehetőség mellett e kettő nem zárja ki egymást. Eszembe jut, hogy egyszer egy pesti kurzuson Tusa Erzsébet *Rabindranath Tagore*-t idézte. A lényege valahogy így szólt:

Azt álmodtam, hogy az élet öröm. Fölbredtem és azt tapasztaltam, hogy az élet kötelesség. Elkezdtem dolgozni és rájöttem, hogy a kötelesség is lehet öröm.

Ehhez azonban újra tudatosítani kell, hogy mi a rossz és mi a jó; s a jóért jutalom, a rosszért büntetés jár. Ha az erkölcsi alapokra épülő közismereti oktatás során ezt megtanítják, a zene tanároknak is könnyebb dolguk lesz. Ha nem, akkor Kodály szavai, hogy *a zene jobb emberré tesz*, üres frázisként veszti értelmüket.

Másik ránk váró feladat, hogy visszaállítsuk a zenének, mint művészetnek a rangját, becsületét. Mert nem az a zene feladata, hogy lealacsonyodjon a műveletlen, ostoba, félrenevelt, félretájékozott emberek szintjére, hanem az embereket kell felvilágosítani és gyermekként úgy nevelni, hogy majd értékelni tudják az egyetemes zeneművészet nagyjait, a zene történet örök értékeit.

Ezek mind a leendő zene tanárok feladatai, melyeknek azért a fizetésért nem, csak lelkesedéssel és hivatástudattal tudnak megfelelni. Nehéz, de szép pálya, jó emberismeret és pszichológiai jártasság is kell hozzá, de mindig vigasztalhatja őket a zene hangzó varázsa, a csodálatos dallamok és harmóniák gyönyörűsége, a világ legnagyobb muzsikusainak társasága, akikkel műveiken keresztül naponta találkozhatnak.

Az élmény ösztönző ereje, és más egyebek

Tanítási alapelvek

A zenész hivatástudatáról felvetett gondolatok után talán furcsának tűnik a kérdés: *Ki miért tanít?* Alsó fokon többnyire nincs is baj a válasszal, nyilván a zene és a gyermekek szeretetének eredményeképpen kialakult az ifjú muzsikusból egyfajta hivatástudat, mely a tanítás során majd még tovább fejlődik. Közép- és felsőfokon azonban nem ilyen egyszerű a kérdés, mert igen sok olyan zenész – és köztük természetesen zongorista – van, aki koncertező (előadóművészi) pályát célzott meg, de ráébredt, hogy arra mégsem elég alkalmas, vagy csak egyszerűen a komolyzene iránti igények megcsappanása és egyéb körülmények miatt egyértelművé vált számára, hogy hangversenyzésből nem képes megélni. Egy más hangszeres ilyenkor beül egy zenekarba, de a zongorista számára csak a tanítás lehetősége marad. Nos, az ilyenekkel sajnos gyakran bajok vannak.

Ők azok, akik a tanítást rangjukon aluli nyűgnek érzik, akik ezt a munkát nem szeretik, akik a növendékekkel nem tudnak igazán bánni, akik az egészet pénzkereső taposómalomként fogják fel, vagy akik – egyébként esetleg imponáló képességek és tudás birtokában – nem tudják tapasztalataikat megfelelő módon továbbadni. Aki tanít – akár lelkesedéssel, akár szükségből –, annak ugyanis feltétlenül ki kell alakítania magában holmi szisztematikus módszert, tanítási alapelvet, különben munkája örökre ötletszerű, hangulatfüggő marad.

E tanítási alapelveknek sok mindenre ki kell terjedniük, a növendékekkel való kapcsolattól kezdve, az órák felépítésén – a hibák javításának fontosság szerinti sorrendjén, a munkában lévő darabok alakításának módján – át, a tanítvány emberré neveléséig.

A növendékekkel való kapcsolatban az utóbbi ötven esztendőben óriási változások történtek. A XX. század derekán a növendékek még úgy néztek föl tanárukra, vagy pláne professzorukra, ahogy az a tudásuk közötti különbség alapján elvárható volt. Élt bennük (és mindenki bennük) a tekintély tisztelete, ám a tanárok rá is szolgáltak erre. Itt azonban mindjárt hozzá kell tennem, hogy amit egy professzor mondott, azt nem a tekintély tisztelete miatt kellett megfellebbezhetetlennek elfogadni, hanem azért, mert az úgy is volt, ő mindig meg tudta volna indokolni, csak nem látta azt mindig szükségesnek. Ma bizony gyakran találkozhatunk a növendékek fölényes nagyképűséggel mondott áltudományos nézetekkel. Igaz, a tanárok viszont a növendékek részéről sok-sok tiszteletlenséggel és szemtelenséggel. Mindezek miérettje már az előző és majd a következő fejezetben is megtalálni személyes véleményemet.

Ami a tanítás alapelveit illeti, ott kezdeném, hogy a tanárnak meg kell teremteni azt a légkört, s ki kell építeni minden tanítványával azt a kapcsolatot, aminek eredményeképp a növendék szívesen jár órára. Lelkesen készül, de akkor sem fél a tanártól és az órától, ha valami miatt mégsem tudott felkészülni. Várja a találkozást, mert biztos benne, hogy a tanult anyaggal kapcsolatban olyan információkat, tanácsokat kap, melyek további munkáját előre viszik. A beteg sem azért megy orvoshoz, hogy önmagát vádolja olyan baj miatt, amiről nem tehet, hanem hogy a kapott gyógyszertől meggyógyuljon. S az orvos nem fogja szidni a betegsége miatt, hanem igyekszik meggyógyítani. A jó tanárnak sem szabad szidni tanítványát olyan hibák miatt, melyeket azért követett el, mert tanulmányai során hasonló nehézséggel még nem került szembe. A zongoraórán a munkában lévő darabot úgy fektetjük föl a vizsgálóasztalra, mint orvos a betegét. Meghallgatva azt kigyomláljuk belőle először is az idegen hangokat (ha vannak), az esetleges pontatlan ritmusokat, a meg nem felelő hangzásokra rávilágítva megmagyarázzuk azok szólamainak helyes arányát, figyelmeztetünk az értelmes formálásra (kicsiben és nagyban: azaz a motívumok, majd a frázisok szép megformálása mellett az egész mű helyes felépítésére). Beszélgetünk a mű hangulatáról, a dallamok és harmóniák érzelmeket tolmácsoló szerepéről stb. És ezek még mind „csak” a zenei dolgok.

S bár a helyes zenei elképzelések többnyire megrövidítik a technikai problémák megoldásához vezető utat, észre kell vennünk, mivel küszködik a tanítvány, és segítenünk kell neki. Sokszor egy-egy jó ujjrend is csodát tesz, hiszen nincs két egyforma kézalkat, mint azt Debussy etűdjeinek előszavában írta, azt indokolva, hogy miért nem jelölt etűdjeihez ujjazatot. Vagy itt van a mozgásfantázia nem kellő fejlettsége, netán hiánya! Vannak növendékek, akik jó ujjrenddel sem tudnak egy-egy nehéz helyet, futamot, akkordmenetet a megfelelő hangzással lejátszani. Ennek oka, hogy nem jöttek rá a helyes mozgásra, esetleg a játzóapparátus (ujjak, kéz, csukló, kar, váll) nem teljes vagy nem megfelelő részének használata következtében nem kapták meg azt a leggazdaságosabb (s egyben esztétikus) mozgással elérhető legszebb hangot, melyre oly nagy szükség lenne.

Ebben tud segítséget nyújtani a tapasztalt tanár, aki – ideális esetben – már ismeri a daraboknak mindazon helyeit, ahol ilyen problémák elő szoktak fordulni. Én szeretek ezeknek elébe menni, s mindig azt kérem tanítványaimtól, hogy az újonnan elkezdett műveket mihamarabb hozzák el egyszer (akár egészen kezdetleges állapotban), hogy minden ilyen esetleg felmerülhető problémát előre megbeszéljünk. Sokan erre azt vetik ellen, hogy így leszoktatom növendékeimet az önálló gondolkodásról. Semmiképp sem! Éppen így nevelem őket arra, s ha száz művet velem így megtanultak, a többinél már tudni fogják a tanulás helyes útját-módját.

A már megbeszélte dolgokat viszont számon is kell kérni („ha egy eljátszás nem jobb az előzőnél, akkor az már rosszabb is!” – mondja Kovács Sándor), egyenletes fejlődés csak így érhető el. Az órákon való „produkció” azonban még nem a vizsga vagy a koncert, csupán az afelé vezető út egyik állomása. Visszatekintés az elért eredményekre, a megoldott nehézségekre – s ezt meg kell dicsérnünk! –, miközben felmérjük a még megoldandó feladatokat, kijelöljük a haladás további irányát, melyhez újabb tanácsok és biztatás szükséges.

Fel kell továbbá vértetni a pályára készülöket a lámpaláz ellen, meggyőzve őket arról, hogy a zene társas művészet, senki sem tanulja csak azért, hogy önmaga gyönyörűségére le tudja játszani a műveket, hiszen azok megismerése, meghallgatása ma már sokféleképpen lehetséges. Ha viszont másnak, másoknak muzsikál majd, akkor a tolmács szerepét fogja betölteni, s kettős gyönyörűségben lehet része: amit tolmácsol, és ahogy tolmácsolja. Az „amit”-re ráillenek Ph. E. Bach szavai, hogy csak az tudhatja meghatni hallgatóit, aki maga is meghatódik attól, amit játszik. S erre bőséges az alkalom: a zongorairodalom kifogyhatatlanul gazdag a szebbnél szebb, tartalmasabbnál tartalmasabb remekművekben. Az „ahogy”-nál viszont már maga az egy örömforrás, hogy én (hosszas tanulás és rengeteg gyakorlás után) *képes vagyok a hiteles tolmács szerepére*. Akkor viszont éljen bennem a virtus, hogy megmutassam, hová jutottam el ezen a téren.

Az „amit” és „ahogyan” lebeghetett *Nathan Perelman* (a szovjet éra alatt a Leningrádi Konzervatórium neves zongoraművész-professzora) szeme előtt is, mikor tanítással kapcsolatos aforizma-gyűjteményében azt írta: *A fülös lámpalázat két állapot képes jól levezetni:*

1. az előadandó zene krónikus imádata;
2. önmagunk beveny imádata.

Ilyen és hasonló gondolatok jutnak eszembe, melyeket azzal a szándékkal írok le, hogy továbbiakat ébresszenek mindenkiben, aki tanít, hogy könnyebb legyen neki megfogalmaznia saját tanítási alapelveit. Mert ahogy a tanulásnak soha nincsen vége („*Lernens ist kein Ende*” – írta Schumann is), úgy a tanultak továbbadásának módja, módszere is vég nélkül fejlődhet.

Művész – tanár – ember

Ki is az igazi művész? – nehéz kérdés. Az, akinek művészi diplomája van? – Nem biztos... Manapság sokan vannak, akik szinte gyűjtik a diplomákat, s azok kellő szorgalommal és kitarással meg is szerezhetők. Nem mondom hogy tehetség, rátermettség nem kell hozzá, de egy jól megtanult és szépen eljátszott műsor mögött még korántsem biztos, hogy igazi művészi kvalitások jelennek. Akkor hát ki? Akit a sajtó annak emleget, vagy akit a plakát annak hirdet? Még kevésbé! A sajtó reklámoz, és ki menjen el egy koncertre, ha az előadó még csak nem is „művész”? Ennek köszönhetően aztán sűrűn találkozni olyan újságcikkkel, ahol a közepes képességű, egy vidéki kisváros zeneiskolájába tanárnak elkerült fiatal zongoristát művészként emlegetnek, sőt produkciójáról a komoly zenéhez egyáltalán nem értő újságíró mint művészi teljesítményről ír. Vagy az a művész, aki az internetes honlapján magáról csak szuperlatívuszokban ír, s öntömjénezésében addig merészkedik, hogy már alig marad el az Istentől?... – Erről meg az jut eszembe, hogy „aki magát felmagasztalja, megaláztatik, s aki magát megalázza, felmagasztaltatik”. Bár ez az idézet a mai, Amerikából importált, menedzserektől és önmenedzseléstől hemzsegő világban már sokszor nem tűnik igazán aktuálisnak.

Valójában a művész különleges adottságok birtokosa kell, hogy legyen. A mesterségbeli tudás mellé – amit azért nem árt, ha diplomával is tud bizonyítani – szüksége van rendkívüli szuggesztivitásra, nagyfokú beleélő képességre. A tökéletes stílusismeret, a zeneművek alapos tudása mellé olyan háttérismertetek kellene, melyek mind-mind a darab hiteles, a szerző elképzelései szerinti előadását szolgálják. A biztos formáló készség, kitűnő arányérzék szintén fontos, de talán a legfontosabb az az atmoszférát teremtő kisugárzás, az a tökéletest is átjáró töltés, amit nagyon nehéz szavakkal megfogalmazni. Ilyennel szerencsére ma is sokan rendelkeznek, noha állandóan ki vannak téve durva világunk ihletet messze kergető hatásának.

Az ilyen kivételes emberek ritkán adják a fejüket rendszeres tanári munkára. Nem is biztos, hogy nekik való. Hiszen az igazi művész járja a világot, gyönyörködtet és sikereket arat. Művésznek lenni életforma, ahol minden egy célt szolgál: a tökéletes, magas színvonalú játékot, a nagy mesterek műveinek hiteles tolmácsolását. Ez egy állandó, speciális napirendet kíván, s nem fér össze a helyhez kötöttséggel, a rendszeres, iskolai követelmények szerinti oktatással.

Hogy mégis vannak, akik azt vallják, hogy a művészi és tanári munka nagyszerűen kiegészíti egymást, nos, ez inkább idősebb, megállapodott embereknél lehetséges, akik az előadóművészetéről nem, de a turnézó életmódról már lemondtak. Az ilyenek tudnak aztán nagyszerűen tanítani, de csak ha rendelkeznek kellő türelemmel, a tanítás és a tanítványok szeretetével, ha nem ütköznek meg azon, hogy még a tehetséges növendék sem mindig jön rá bizonyos dolgokra, melyekre ők maguk talán már ifjú korukban is rájöttek.

A tanításnak minden apró részletre ki kell terjednie, rá kell mutatnia a lehetséges jó megoldásokra, de azok miérettje is. Még felsőfokon sem szabad túlságosan nagyvonalúnak lenni, még kevésbé megalázó, pejoratív kitételekkel hangsúlyozni a növendék gyengéit, s fitogtatni a tanár saját erőseit. A tanítás soha nem a tanárról szól, hanem a növendék segítségéről, ismeretei gyarapításáról, a jó megoldások megdicsézéséről, a rossz elképzelések helyes útra tereléséről. A hibák felszámolásának, kijavításának részletes munkáját pontosan meg kell magyarázni: miért rossz a rossz és hogyan induljunk el a jóhoz vezető úton, s miért az a jó?

S itt már lassan eljutunk a tanáron túlra, az emberhez. Az emberhez, aki akár művész, akár tanár, ember kell hogy maradjon: nagy tudásra, széleskörű intelligenciára törekvő, de mindezek birtokában is szerény, segítőkész, nem hiú, nem önző, hanem szeretetet sugárzó, aki művészként nem csak karriert építeni, hanem elsősorban gyönyörködtetni akar, aki tanárként nem csupán tanít, de nevel is.

Neuhaus *A zongorajáték művészete* című könyvében azt írja: „Valahányszor egy igen nagy emberrel találkozom – legyen író, költő, muzsikás vagy képzőművész –, számomra mindennél döntőbb, hogy benne az ember nagy és bizonyos mértékig közömbösen hagy, vajon e rendkívüli ember prózában, versben, márványban vagy hangokban nyilatkozik-e meg.”

Szinte ezt a gondolatsort folytatja Kovács Sándor a *Hogyan gyakoroljunk* c. füzetkékében, amikor azt vallja, hogy „a nagyság magasabbrendű morális jellemvonásokból alakul. Ezeknek első pillantásra semmi közük a zongorázáshoz; a valóságban ezek azok, melyek gyakran a technikailag fogyatékos játékra is ráütik a jelentékenységek pecsétjét.”

Egy művésznak, vagy egy tanárnak sohasem szabadna elfeledkezni arról, hogy esetleg sokaknak példaképe, s mint példaképnek, nem csupán tudását, művészetét próbálják megközelíteni vagy utánozni, hanem életének minden tettét, benne esetleg szabados erkölcsait, zűrzavaros magánéletét, botrányait. Pedig itt is fontos lenne, hogy *mindig embernek tudjunk maradni!*

Ki a jó tanár?

E könyvecske néhány fejezetében már szó esett a tanításról, annak hogyanjáról és mikéntjéről, mégis utolsó fejezetként még hozzátennék néhány gondolatot az eddigiekhez, miközben össze is foglalom azokat.

Hogy ki a jó tanár, ezt a kérdést sokféle szempontból vizsgálhatjuk, s ahány nézőpont, annyiféle válaszadási lehetőség. Egy intézmény szempontjából már jó tanár lehet az, aki minden óráját pontosan megtartja, és növendékeivel kapcsolatban elvégzi a szükséges adminisztrációkat. Ha a tanítványok szereplésével, versenyztetésével még szép eredményeket is elér, akkor már nem csupán jó, hanem kitűnő.

De más lehet a véleménye, s másképp válaszolhat a kérdésre egy növendék, akinek a szemében a jó tanár nagy tudású, megnyerő modorú, következetes és türelmes, olyan oktató, akire felnéz, de akitől nem retteg, akinek irányításában megbízik, s akit akár példaképnek is tekinthet. Ezek bizony már nagyobb elvárások, bár a növendéknek a tanárok tanítási képességei és módszerei tekintetében többnyire nincs még elég összehasonlítási alapja, mert hangszerén esetleg addig csupán egy alsófokú és egy középfokú tanára volt, és most éppen felsőfokú oktatásban részesül.

Mégis milyennek kell lennie egy jó tanárnak? Először is rendelkeznie kell a megfelelő szakmai tudással, előadóművészi jártassággal, a zongora irodalmának átfogó ismeretével, pedagógiai és módszertani ismeretekkel stb. Még sorolhatnám, ám itt következik az első bökkenő: a tudás átadásának módszeres és következetes volta! RenDELKEZHET VALAKI ÓRIÁSI TUDÁSSAL, VAGY KIVÁLÓ MŰVÉSZI KÉPESSÉGEKKEL, HA AZT NINCS TÜRELME OKOSAN ÉS KÖVETKEZETESEN ÁTADNI, AKKOR NEM JÓ TANÁR. HA TÜRELEM HIJÁN A SZOLIDABB KÉPESSÉGŰ NÖVENDÉKKEL NEM SZÍVESEN FOGLALKOZIK, MERT NEM LÁT BENNÜNK FANTÁZIÁT, HA A KEVÉSBÉ ÜGYES NÖVENDÉKEKET LENÉZI, S NEM SEGÍTI, CSAK BÍRÁLJA, AKKOR NEM JÓ TANÁR. EZZEL KAPCSOLATBAN SZOKTÁK EMLEGETNI, HOGY TANÁRNAK LENNI NEM FOGLALKOZÁS, HANEM HIVATÁS! AKIBEN NINCS ILYEN HIVATÁSTUDAT, AZ JOBBAN TENNÉ, HA NEM TANÍTANA...

A jó tanárnak először is meg kell teremtenie azt a légkört, amelyben a kölcsönös bizalom jegyében eredményes munkát tud végezni. Ennek az eredményes munkának aztán mindenre ki kell terjednie. A megfelelő magasságú üléstől a helyes testtartáson és kéztartáson át a játszóapparátus (váll, kar, csukló, kézfej, ujjak) megfelelő alkalmazásáig, a technika megalapozásától a billentéskultúra kifejlesztéséig, a jó gyakorlás és fejből tanulás megtanításától a zenei elképzelések alakításán át az önálló elképzelésekre nevelésig, a hallás szüntelen fejlesztésének igényétől az összhangzattani és formai ismereteken át az értő, hitteles művészi tolmácsolásig.

A tanításban részletesen és aprólékosan kell foglalkozni a helyes ujjrenddel, a helyes mozgásokkal, a helyes zenei elképzelésekkel és azok megvalósításának módjával, lehetőségeivel. Meg kell követelni a művek alapos ismeretét, és ezzel kapcsolatban rá kell világítani sok háttérismeretre (a zeneszerzővel, a mű komponálási körülményeivel és a kor hangszerével összefüggésben). El kell látni a növendéket a mű gyakorlására vonatkozó tanácsokkal, az egyes megoldásoknál meg kell magyarázni, hogy miért jó a jó, és miért rossz a rossz. Igen fontos a megfelelő nehézségi fokú tanítási anyag körültekintő kiválasztása. Ha túl könnyű, a növendék nem fejlődik. Ha túl nehéz, a növendéket elkedvetleníti az erejét meghaladó feladattal való küzdelem. Az ideális: a növendék képességeit csak kicsit meghaladó fokú anyag, melyhez fel tud nőni.

A tanár munkájában az építő kritika mellett fontos és buzdító hatású szerepe van a dicséretnek. Nem elég a nehézségek megoldásához segítséget nyújtania, a nehézségek sikeres legyőzését meg kell dicsérnie! A sok türelmes, közös munkával kialakított produkciót csak a kellő érettség fokán engedjük hangversenyen előadni, s a növendékekkel beszélni kell a pódiumon való viselkedésről. Szükség esetén fel kell őket vértetni a lámpaláz ellen is.

A jó tanárnak állandóan szélesítenie kell növendékei zenei látókörét. Elejtett szavakkal, művekre való utalásokkal is fel lehet kelteni kíváncsiságukat szerzők és művek iránt, szakkönyvekre való hivatkozásokkal kell és lehet felbreszteni érdeklődésüket az értékes szakirodalom iránt. Fontos, hogy elültessük bennük a tudásszomjat, hogy ráirányítsuk figyelmüket mindenre, ami zenei pályájukon előre viheti őket.

Az igazi tanár felelősnek érzi magát a növendék egész zenei fejlődéséért, sőt feladata ennél is több: a híres mondást, miszerint „a zene jobb emberré tesz”, úgy is értelmezhetjük, hogy a tanárnak módja van arra, hogy ne csak tanítson, hanem neveljen is. Azaz sok szeretettel és türelemmel igyekeznek a rá bízott növendéket nem csupán jó zongoristává és jó tanárrá, de lelkiileg is értékes emberré alakítani.

Függelék 1.

A zongora pedáljairól

Az itt kifejtett gondolatok tulajdonképpen a zongoráról írt második fejezethez tartoznának. Hogy mégsem ott kaptak helyet, annak csak egyik oka, hogy a fejezet túl hosszúra nyúlt volna. A nagyobbik érv, ami visszatartott, hogy Neuhaus híres, többször is emlegetett könyvében (*A zongorajáték művészete*) olyan érdekesen és nagyszerűen ír a pedálról és annak használatáról, hogy nem éreztem értelmét vele versenyezni.

Mégis, most hogy e „Rendhagyó szakmódszertan” végére értem, úgy gondolom, hogy hiányos volna e könyvecske egy – a pedállal foglalkozó rész nélkül. Mert a pedálok használata terén szinte minden vizsgán és hangversenyen előjönnek a hibák. Úgy tűnik, hogy még a felsőfokon tanulók sem érzik át kellőképpen, hogy a művészi zongorázáshoz elengedhetetlen az értelmes pedálhasználat.

A pedál a zongora lelke – mondotta Anton Rubinstein, de gondoljuk végig, hogy ez a szép mondat mikor születhetett, s hogyan jutott el a zongora odáig, hogy „lelke legyen”. Mert az köztudott, hogy a csembalón a hang meghosszabbítására szolgáló pedál még nem létezett, de Haydn és Mozart zongoraműveiben sem találunk pedáljelzéseket, holott ők alkotómunkásságuk során már áttértek a fortepiano használatára, s azon már volt pedálozási lehetőség. Persze még nem úgy, ahogy a mai zongorán. Egyes instrumentumok rendelkeztek úgynevezett térdpedálokkal (a hangszekrény alatt, a játszó előtti részen volt külön egy-egy a klaviatúrának a középtől balra, illetve jobbra eső hangjaihoz) vagy pedig a hangszer jobb és bal lábán voltak befelé álló pedálok hangmeghosszabbító és tompító (*una corda*) funkciókkal. Haydn C-dúr szonátájában (Hob.No.50) ugyan találkozunk egy *open Pedal* beírással, de ennek mind autentikussága, mind kivitelezése vitatott. (V.ö. Somfai László: Haydn zongoraszonátái 114.o.)

Beethoven zongoraműveiben találkozunk először több ízben is pedáljelzésekkel (Pl. d-moll szonáta Op.31., No.2; c-moll zongoraverseny Op.37 II. tétel; cisz-moll szonáta Op.27., No.2 I. tétel, ahol a *senza sordini* utasítással a jobb pedál használatát írja elő; továbbá a Waldstein- és Appassionata-szonátákban, majd egyre gyakrabban.). Alfred Brendel szerint Beethoven csak akkor írt pedáljelzést, ha el akarta kerülni a félreértést, vagy szokatlan hatást kívánt elérni. De hadd tegyem hozzá, hogy mindig figyelembe kell venni, hogy milyen hangzást eredményezhetett az akkori hangszeren az akkori pedál használata. Beethoven utasításai ugyanis a mai zongorán egész másként – sokszor elfogadhatatlanul – hangzanak.

A romantika korától kezdve a zeneszerzők zongoraműveikben általában jelölik a pedált, de tudjuk, hogy ez a jelölés azóta is fogyatékos: csak azt adja tudtunkra, hogy hol nyomjuk le és hol engedjük vissza, de a mélységére nem utal. Pedig ennek igen nagy jelentősége van a pedál művészi használatában. S amíg a pedál feladata eleinte főként a basszusok megőrzése, már a romantikában találkozunk hangfestő szerepével, különösen Lisztnél, amikor skálameneteket vagy kromatikát is össze kell pedálozni (E-dúr legenda, h-moll ballada, stb.), vagy még később az impresszionista zongoraművekben, majd Szkrjabin különös hangzásvilágában.

A művészi pedálhasználat részben azon a tényen alapul, hogy a zongora mély hangjaihoz tartozó fontos húrok rezgése egy gyors váltással (vagy fél-váltással) nem csillapodik le teljesen, míg a magasabb hangokhoz tartozó vékony húroké igen. Ez lehetővé teszi, hogy játéunk olyan benyomást tegyen, mintha három vagy négy kezünk lenne: egy-egy mély basszushang fölött a felső regiszterben dallamot, középen pedig változó harmóniákat tudunk játszani, a basszus támasztó szerepének megtartásával. Ám az ilyen pedálozást gyakorolni kell, a rafinált fél- vagy negyed-pedálváltások pontossága nagy figyelmet kíván, s kétségtelenül fejlett harmóniai érzék is kell hozzá. Neuhaus említi, hogy amikor a növendékek egyszer Szkrjabin zongorázásának lehettek tanúi, szinte meredten nézték a kezeit. S tanáruk rájuk szólt, hogy *„Miért a kezeit nézitek? Nézzetek a lábaira!”*

Továbbra is a jobb pedálnál maradvá próbáljuk meg összefoglalni használatának lehetőségeit a zongoramuzsika történetének különböző korszakaiban.

Ma már bizonyosan túlhaladott az a vaskalapos nézet, hogy barokk művekben ne pedálozzunk, „hiszen a csembalón nem volt még pedál”. A mai zongorán igenis ajánlott a pedál *észrevétlen* használata, melynek célja a hosszú hangok, akkordok esetében a szebb (felhangokban gazdagabb) hang, valamint a legato jellegű daraboknál az ujjakkal nem igazán köthető részek segítése.

A csembaló pengetett hangzásánál ugyanis nem volt észrevehető e helyek fogyatékos legatója. A szólamvezetés világossága persze sohasem szenvedhet a pedálozás miatt, s ne felejtjük el: e stílusban többnyire rövid (sokszor csak tizenhatodnyi) kis pedálokat, fél- és negyed-pedálokat használunk.

Haydn és Mozart zongoraműveiben is általában csínján kell bánnunk a pedállal, leginkább az akkordoknál alkalmazhatunk rövid (utánnyomott) pedált. Beethovenről már szoltam, egyébként ő az, aki leginkább megérezte a pedál természetét, s neki köszönhetjük az első finomságokat.

A nagy romantikus zongorista-zeneszerzők közül kétségtelenül Liszt az, akinél a legtöbb pedál-effektust találjuk. Ő gyakran kívánt a zongorától zenekari hangzást, ám mindenkor tartuk szem előtt azt a tényt, hogy az ő hangszere még nem egészen ugyanaz volt, mint a mai zongora, s ez a különbség a pedál hatásában is megmutatkozik. Az új Liszt összkiadás előszavában meg is találhatjuk az erre vonatkozó kitétel, miszerint az ő pedáljelzései – a jobb pedálra vonatkozóak – a régi, viszonylag rövidebb kicsengésű zongorára vonatkoztak. A mai modern hangszereken helyenként sűrűbb pedálváltás kívánatos.

Debussy műveiben ritkán találunk pedáljelzést, ám egy-egy záróhang, vagy akkord alatt találkozhatunk a *laisser vibrer* (hagyjuk zengeni) utasítással, ami egyértelműen a jobb pedál használatára vonatkozik. Egy másik nagy francia zeneszerző, Francis Poulenc pedig ilyen feliratokkal fejezi ki a pedálozásra vonatkozó kívánságait: *mettre beaucoup de pédale* (vegyünk sok pedált), vagy más helyütt: *doucement baigné de pédale* (lágyan pedálba úsztatva). De ez már a XX. század, melynek zongoramuzsikájában aztán egyre ritkább a pedál jelölése: a hangversenyterembe szánt alkotások szerzői elvárják a művek előadótól a művészi pedálhasználatot. (Erre egyébként már Liszt is példát szolgáltatott, amikor a Tannhäuser-nyitány átíratának elején csak annyit írt: *Verständiger Pedalgebrauch wird vorausgesetzt* – azaz „feltételezzük a pedál értelmes használatát.”) Pedáljelöléseket inkább csak instruktív művekben, illetve kiadásokban találunk, ugyanakkor örömmel üdvözölhetjük, hogy Bartók a *Mikrokosmos*-ban már fél-pedál vételére vonatkozó utasításokat is ír.

A zongora bal pedáljának használatára a kottában az *una corda* előírás utasít, feloldására a *tre corde* vagy *tutte le corde* figyelmeztet. A bal pedál ugyanis az egész klaviatúrát (a hozzá tartozó mechanizmussal együtt) egy kicsit jobbra tolja, s ezáltal a kalapácsfejek a közép és felső regiszter hangjaihoz tartozó három-három húr közül csak egyet ütnek meg. A hang így halkabb lesz és más színű, mert a másik két húr a megütöttel együtt rezeg. Innen származnak az utasítások: *una corda* = egy húron, *tre corde* = három húron, *tutte le corde* = valamennyi húron.

Mindez persze már a múlté, a fortepiano korából származik, amikor a klaviatúra eltolódásának valóban ez volt az eredménye. A mai zongorán jó esetben az eltolt mechanizmus kalapácsfejei 3 helyett 2 húr ütnek meg, de a legtöbb hangszereken még ezt sem érhetjük el, csupán annyi történik, hogy a kalapácsfej, melyen – egy már sokat használt hangszer esetében – már kissé bevésődött a három húr helye, most nem a kikopott részével üti meg a húrokat, s ezáltal puhább, tompább hangot eredményez. A bal pedál elengedése után a klaviatúrát egy rúgó nyomja vissza a helyére.

A hangszer történetében jártas zongoristák bizony nosztalgiával gondolnak arra az időre, amikor Beethoven ilyen utasításokat írt szonátáiba: *una corda*, majd a fokozatos visszaállítást kívánva: *poco a poco due e allora tutte le corde*.

A mai zongorákon (kivéve a legjobb márkák újszerű állapotú példányait) épp ezért ajánlatos a bal pedál használatát minden egyes darabnál előre átgondolni, s lehetőleg úgy kivitelezni, hogy ne fokozatosan nyomjuk le és engedjük fel, hanem egyszerre tövig, illetve hirtelen vissza, lehetőleg mindig olyankor, mikor éppen nem ütünk le hangot. A folyamatos zongorázás közbeni *fokozatos* pedálvétet esetén ugyanis gyakran keletkezik az átmenet alatt egy nazális („szórós”) hang, mely csúnyán megzavarja az elképzelt ideális hangzást.

Ezen a helyen is figyelmeztetem a fiatal zongoristákat, hogy a bal pedál nem arra való, hogy minden *piano* beírásnál lenyomjuk! Meg kell tanulnunk gyorsan és halkan zongorázni, ami néha nem is olyan könnyű. A bal pedál nem csupán halkít, hanem tompít is, egy más színű hangot eredményez. A zeneszerzők ezt jól tudják, sokszor írnak pp-t, s csak ritkán *una corda*-t. Kövessük elképzeléseiket! S legyünk tisztában vele, hogy a bal pedál fölöslegesen gyakori használatára úgy rá lehet szokni, mint egy narkotikumra, s akkor sosem tanulunk meg szép hangon, halkan zongorázni.

Még röviden a harmadik (azaz középső) pedálról. Ez nincs minden hangszereken, inkább csak a modernebb koncertzongorákon, közép mérettől felfelé. Prolongációs pedálnak nevezik, s arra szolgál, hogy

egy-egy hangot éltetni tudunk vele úgy, hogy közben a jobb pedált rendeltetésszerűen használjuk. De azt az egy-egy hangot csak olyankor tudjuk megfogni, ha az magában fordul elő. Ezért, amennyiben nem modern zongoraműről van szó, ahol a szerző a pedál használatát pontosan előírja, vigyázzunk, és jól gondoljuk meg, hogy mikor használhatjuk!

Függelék 1. A zongora pedáljairól

Függelék 2.

Viselkedés a pódiumon

A zenei pálya mindenkori velejárója, hogy időnként ki kell ülni a pódiumra és közönség előtt kell játszani. Ezek a szereplések tanulmányaink során már kis zeneiskolás korunkban elkezdődnek, s tartanak még a diplomahangversenyen túl is, hiszen tanárként is megkér majd igazgatónk, hogy különböző iskolai alkalmakkor lépünk fel, játszunk valamit. Mind saját szereplésünkhöz, mind – tanárként – a szereplésre való felkészítéshez igen fontos, hogy tisztában legyünk a pódiumon való viselkedés iratlan szabályaival. Ezekről szeretnék itt búcsúzóul még néhány gondolatot leírni, nem elsősorban a kis gyerekek felkészítésének szintjén, még kevésbé az állandóan koncertező művészeknek szánva. (Ők úgyis tudják!) Inkább közép- és felsőfokon tanulók, vagy fiatal tanárok számára.

A hangversenyek közönsége általában zömmel (95%-ban) olyan emberekből áll, akik szeretik a zenet, de nem szakmabeliek. Nem ismerik (alaposan, részletesen) a műveket, nem olyan kifinomult a hallásuk, hogy felismerjék azokat az apró különbségeket, melyek az egyes előadók között értékbeli differenciát eredményeznek. Tetszésük vagy nemtetszésük külsőségeken alapul. Ha valaki magabiztosan megy ki a pódiumra (nem kirohan és nem kioldalog), kedvesen a közönségre mosolyogva hajol meg (nem halál-sápadtan és komor arccal biccentve), s így ül le és kezd el zongorázni, már félig csatát nyert: hisznek neki, megnyerte a közönség bizalmát! Ez tehát a tanítandó és tanulandó első lépés. Ha izgulunk is, de ezt palástolva így jövünk ki, ez saját magunkra is jó hatással lesz a továbbiakban. Vásáry Tamás mesélte egyik pécsi kurzusán, hogy ő abból, ahogy egy zongorista kijön és leül a zongorához, már szinte előre tudja, milyen játékot fog hallani.

Leülünk tehát a zongorához, megvárjuk a közönség elcsendesedését (s ezalatt átgondoljuk a játszandó darab kezdetét, tempóját karakterét), majd elkezdünk játszani. Mire gondoljunk játék közben? Természetesen a darabra! Mindig arra, hogy mi következik, és azt én hogy akarom játszani. Van (kell, hogy legyen!) kialakított elképzelésem a darab minden részletéről, azt kell most megvalósítanom. Semmiképp se gondoljunk olyasmire, hogy hol és mit lehet elrontani, hogy hol lehet a bonyolultabb részben elkeveredni, hogy „jaj, mennyi ember hallgat most engem”, stb. A zongorázásnak csak a fele a tényleges szellemi és fizikai tevékenység (a megtanult szöveg reprodukálása, művészi tartalommal való megtöltése), a másik fele lélektan. A lámpalázzról és leküzdéséről már szoltam, de még annak is, aki nem izgul, tisztában kell ezekkel lennie.

S ha valami nem sikerül – mert tévedni emberi dolog –, egy arcizmunk se ránduljon, a világért meg ne álljunk! A botlásra segíteni már úgysem tudunk, de többnyire észre sem veszük, ha az nem látszik meg rajtunk. Az esetleges apró zavarokon lehetőleg tempóban és ütemben maradván legyünk úrrá. Darabunkat sok helyről el kell tudnunk kezdeni, s zavar esetén (ha mégsem tudnánk folyamatos játék közben kimászni a bajból) a legközelebbi ilyen „biztos kezdő helyhez” ugorjunk. Mindig előre, sosem vissza!!!

Játékunk befejeztével, ha nem is sikerült minden úgy, ahogy szerettük volna, arcunkon a legnagyobb megelégedés jelével, mosolyogva állunk fel, és hajoljunk meg. A laikus közönség, aki a hibákat (ha voltak) észre sem vette, de esetleg volt valami, ami gyanús volt neki, így – arcunkra nézve – megnyugodva veszi tudomásul, hogy minden rendben volt, ő tévedett, amikor egy helyet furcsának talált.

Ilyen egyszerű!... – vagy mégsem? Ha mindezekkel tisztában vagyunk, és magunkat szereplésről szereplésre erre a viselkedésre szoktatjuk, akkor rá fogunk jönni, hogy ez nem is olyan nehéz. S ha fellépésünk után egy szakember számon kéri esetleges botlásunkat, neki – négy szemközt – nyugodtan bevallhatjuk azt, profik közt, mert hiszen mi is annak számítottunk, nincs helye álságos nagyképződésnek! De a közönség, az más...

