

A zenemű művészi mondandójának felfedezése

Duffek Mihály egyetemi tanár, zongoraművész
Debreceni Egyetem

Bevezetés

A zeneművészet az egyik legnemesebb emberi jelenség, amely a hangok által tudatosan létrehozott szerkezettel, mégis spontán érzelmi és hangulati jelenségek ábrázolásával ad élményt alkotójának, előadójának és a hallgatónak. Ez valójában az adott zenemű művészi tartalmának megjelenítésével lehetséges. A zeneszerző a hangok nyelvén jeleníti meg a valóságot, amelyről mondanivalója van, az előadóművész pedig elsajátítja, majd interpretálja azt a közönség számára. A hangokból felépített zenei szövegkonstrukció a logikai elemek mellett érzelmi-hangulati jellegekkel, karakterekkel társul, amelyek tartalmát az előadóművésznek ott, a színpadon spontán megélt, valódi hangulatként kell megjelenítenie. E művészi folyamatról szólnak az alábbi fejezetek.

1. A zenei gondolkodásról

1.1. A zenei gondolkodásról általában

Ha a zenei előadás olyan egyszerű lenne, amint azt olvashattuk a bevezetőben, akkor a zenepedagógiának általában nem sok feladata maradna, pusztán az adott hangszerjáték technikai elemeinek megtanítása lenne a dolga, azaz a hangszer tanár egyfajta tréner volna a tanítvány mellett. Sokan tanulnak zenélni, ezért kijelenthető, hogy az adottságok, a hajlamok, az ezekre épülő képességek, a tehetség sokféle színvonalon és minőségben jelennek meg az egyes embereknél (*Paul Michel, 1964*). Ebből következik, hogy a zenei tartalom megragadásában is látványos szintkülönbség van a zseni és az „átlagember” között. Természetesen a művészi tartalom megfejtése mindegyik szinten küzdelemmel jár, csupán a küzdelem minősége, intenzitása és eredménye különbözik jelentősen. E folyamatban a racionalitásnak, és az ösztönösségnek egyaránt szerepe van. Vizsgálódásunkat folytatva az is kiderül, hogy a művészi tartalom megfejtésének sikere számos egyéni képességen múlik, amelyeket a zenetanulás folyamán fejleszt ki a tanár a tanítványában, tehát a felnőtt zenész zenei gondolkodása, magasan fejlett művészi látásmódja mögött sokéves, élet-korszakokon átívelő zenei fejlődés húzódik meg.

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

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

A gondolkodás általában ismert sajátosságai a zenei megismerésben és a zene nyelvének „beszéde” során is ugyanúgy jelen vannak. Tehát induktív és deduktív következtetéseket végzünk, asszociálunk, összehasonlítunk, logikai összefüggéseket látunk, memorizálunk, problémákat fedezünk fel és oldunk meg, analízist, szintézist alkalmazunk, előre tervezünk és kontrollálunk stb., amikor zenélünk. A hangszerjáték esetében tudatosan megtanított és megtanult motorikus technikai bázis használata szükséges ahhoz, hogy az adott instrumentumon érzékelhető és értelmezhető, kifejező zenei hangzások szólalhassanak meg. A zenei gondolkodást részben meghatározzák maguk a hangszeres struktúrák is (a hangkeltés módja, a hangszer akusztikai lehetőségei, mérete stb.), így a zenei tervezés egy darab előadásakor nem csupán a hangzás elképzelését jelenti, hanem az ahhoz szükséges mozgások, fizikai tennivalók pontos megvalósításának elképzelését is. A zenei gondolkodásnak kalkulálnia kell azzal is, hogy a zenemű a mozgási elemeken kívül elsősorban igen aktív érzelmi jelenlétet követel, azaz éppen aktuális érzelmi állapot jelentősen befolyásolja a hangszeren végzett funkcionális mozgásokat, tehát, a dramaturgiai struktúra módosíthatja az eredetileg megtanult, tipikus mozgások, mozgássorok kivitelezését. A zenei gondolkodás tehát a gondolkodásnak egy olyan különleges válfaja, amely speciális és komplex módon teszi lehetővé a művészi gondolatok, érzelmek, hangulatok kifejezését.

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

hogyan a művet interpretáló művész keze által pontosan ugyanúgy szólaljon meg a mű, ahogyan az az alkotás folyamatában megszületett, és ahogyan a szerző belső hallásával hallotta és elképzelte. Ez a feladat minden zenész napi gyakorlatában jelen van. Nehéz feladat a korábbi korokban élő zeneszerzők műveinek „megfejtése”, hiszen az előadónak indirekt módon kell felfedeznie a hangok mögötti lelki, hangulati tartalmat.

1.2 A zenei szöveg racionális elemei

A zenei gondolkodás racionális elemeinek világa a zene sajátos szövegszerkezetében van jelen. Normális esetben egy zenemű megtanulásakor előzetes terveket, elképzeléseket alkotunk a stílusról, a műfajról, a formai szerkesztésről, a karakterekről, a zenemű további, általános jellegzetességeiről, a dallami, harmóniai szerkezetéről, tempóstruktúráról, ritmikáról. A nagy forma megismerése után a részletek felé haladva olyan logikai összefüggéseket keresünk, amelyek alapján a konkrét zenei szövegszerkezet könnyebben megérthető és megtanulható. Szembetűnő a különbségek és az azonosságok megtalálásának feladata, a dallamszerkezeti felépítésben rejlő logikai összefüggések feltárása, a zenemű zenei síkjainak megismerése, és a síkok közötti viszonyok tisztázása. A harmóniai felépítés ugyancsak hordoz szerkezeti sajátosságokat, valójában árnyalja a dallamot a hagyományos zenében, miközben az érzelmi árnyalatok megjelenítésében is kulcsszerepe van. A szerző előadási utasításai a hangzás pontosabb leírását szolgálják (dinamikai jelzések, tempó jelölések, hangszínre, karakterre vonatkozó utasítások), ezek önmagukban is létrehoznak egyfajta szerkezeti konstrukciót.

1.3 A zenei szöveg mögött meghúzódó érzelmi-hangulati tartalom

Ahogy a kisiskolás az első időszakban, úgy a hangszeres tanulmányokat megkezdő gyermek is olvasni tanul. A zenei olvasás összetettebb folyamat, mint a verbális olvasás, ugyanis a kottaképhez (vizuális információk) hangmagasságot (auditív információk) és mozgási elemeket (mozgási információk) kell kötni, amelyek a hangszer struktúrája szerint meghatározottak, ezzel egyidejűleg a ritmusnak, a tempónak a folyamatos kontrollja is szükséges. Ezekon túlmenően a zenei gondolkodásnak van egy olyan eleme, amelyben a racionalitás csak részben van jelen: ez pedig az érzelemábrázolás. Érzeleink megjelenése és megélése a zenei előadásban a legalapvetőbb zenei elvárás, ezért bárki megkérdezhetné, hogy ha az érzelmek ösztönösen megéleendő élmények, akkor ott mi a szerepe a racionalitásnak. Nos, valóban csak egy feladata van: a különböző érzelmi-hangulati elemek helyének és viszonyának, arányának meghatározása, azaz, a darab dramaturgiai szerkezetének felépítése. Egy adott lelki-érzelmi karakterváltásról előre tudunk, de annak konkrét kifejezése az adott pillanatban ösztönös és spontán kell, hogy legyen, így juthatnak felszínre saját, megélt érzelmeink, így

válhat hitelessé az előadás. A szerző különféle utasításait ezek szerint úgy kell tekintenünk, hogy egyfajta tájékoztatást jelentenek arról, hogy milyen érzelmi állapotot kíván ábrázolni.

2. A zenei tehetség szerepe a művészi tartalom megragadásában

A zenei tehetség definíciójának egy lehetséges, bár igen sematikus módja: olyan képességek összessége, amelyek az átlagosnál magasabb szintű/minőségű zenei, művészi tevékenységet tesznek lehetővé. E száraz mondat mögött a speciális zenei tulajdonságok, valamint a kreativitás, a motiváció, és a magas szintű elvont gondolkodás komplexitása áll. Tágabb értelmezésben a zenei tehetség szintje jelentősen függ a zenei képességektől, a kreativitástól, a tapasztalattól, amely ezekből az ismeretekből és képességekből táplálkozva hoz létre egyedi alkotást. Fontos megjegyeznünk azt, hogy az egyedi alkotás, a zenemű valójában két ember műve: a zeneszerzőé, és a művet újra alkotó előadóművészé. Ennek motorja a motiváció, amely a többre, a szebbre és a jobbra sarkall. Az elvont gondolkodás szintje a megfogalmazandó zenei mondandóra is jelentős hatással van, bár sokszor az ösztönösség ezt helyettesíteni látszik.

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

A válaszhoz egy igen fontos tényről kell mindenképpen említést tenni: a zeneszerző számára rendelkezésre álló mindenkor kottairási rendszer, a vonalrendszer, a grafikai jelek rendszere bármilyen pontos is, valójában sohasem tudja százszázalékos pontossággal leírni azt a hangzást, amely az ihletett pillanatban a szerző személyes belső hallásában, zenei képzeletében megjelenik. Ezek a képzetek egyediek, és át nem ruházhatóak, a kottába írt jelek mindenki számára ismertek, de nem tartalmazhatják a szerző valós és személyes élményeit teljes pontossággal. Ugyanazt az érzelmet vérmérséklettől, nemtől, korabeli kifejezési szokásoktól, az adott kor hangszerének színvonalától kezdve még számos más tényező is befolyásolja (előadási hagyományok, szokások, egyedi személyi tu-

lajdonságok, nem, életkor stb.). A pillanatnyi hangulat, az érzelmi intelligencia, a szerző személyiség alkata, az ábrázolni kívánt zenei tartalom természete, a zenei nyelv aktuális stílusa stb. mind-mind olyan tényezők, amelyeknek egy jelentős része nem írható le pontosan semmilyen kottában. Az előadó tehetsége éppen erre kell. A zenetanulás során megszerzett tapasztalatok, az emberismeret, az empátia, az érzelmi intelligencia, a saját érzelmi tapasztalatok, a megélt élmények sokasága, a zenei kifejezési szokások ismerete, a stílus sajátosságok, a szerző konkrét életkörülményeinek ismerete, a komponálás időszakának történései az adott környezetben, és a korábban említett aktuális hangszertechnikai lehetőségek ismerete együttesen eredményezik azt, hogy az előadóművész megfelejtí, személyessé, élővé teszi az élettelen kottaképet (*Ferruccio Busoni 1920., Tóth Aladár 1920*). A legpontosabb lejegyzések sem mondják meg azt, hogy hány decibel egy piano, vagy pianissimo hangereje, milyen színezetű hangok hoznak létre egy-egy zenei karaktert. Mindez az előadóra van bízva, az ő ízlése és fentebb felsorolt ismeretei, és még egy meghatározó jelenség, az intuíció fogja eldönteni, hogy miként fogalmazza meg – és játssza el – az adott zeneművet. Ez utóbbi annál célravezetőbb és magasabb rendű képesség, minél tehetségesebb valaki. Külön említést érdemelne az, hogy különböző koncert körülmények milyen mértékben és módon szabják meg az előadó teljesítményét. A csodagyermek, a minden ismert szabályt felülíró zsenik többek között ezen a területen is a rendszeren kívül helyezkednek el, egyedi és utánozhatatlan reprezentánsai művészetünknek.

A kötöttség és a szabadság kérdése gyakran felmerülő probléma a zenemű mondandójának megfejtésében. Sokan azt vallják, hogy ha egy zeneszerző a kottában leír valamit, és a művet ő maga, előadóművészként attól eltérő módon játssza el, akkor nekünk is jogunk és lehetőségünk van eltérni attól, amit ő a kottában lejegyzett. Magyarul, a művet teljesen a mi arcunkra formálhatjuk, hiszen így lesz reánk jellemző alkotás belőle. Ez a szemlélet sok problémát generál. Az egyik ilyen probléma az, hogy vajon a zeneszerző ugyanolyan szintű előadóművész-e, mint amilyen szintű zeneszerző? Bizony, az ismert hangfelvételek jó része arról tanúskodik, hogy a szerző, darabját játszva olykor gyengébb előadási színvonalat képvisel, mint egy professzionális előadóművész. A másik probléma az, hogy a zeneszerző az egyetlen, aki a kottától eltérő módon játszhatja darabját (akár még más szövegvariánsal is), ugyanis az eltérések, az alternatívák is ugyanattól az embertől származnak, aki a művet alkotta, így minden bizonnyal ugyanolyan színvonalúak lesznek, mint az eredeti elgondolások. Nem feledhető egykori tanárom kedvesen gúnyolódó kérdése, amikor a kottaképtől eltérő zenét játszottam a zongoraórán: „Mondd, te tényleg tehetségesebb vagy, mint Chopin?”

A zenei tehetség színvonala és minősége tehát a legerősebb befolyásoló tényező a zenemű művészi mondandójának minőségi megfogalmazásakor.

Ugyanazt az érzelmet, hangulatot ugyanolyan szándékkal a tehetségesebb ember sokkal magasabb színvonalon képes kifejezni, ezzel sokkal intenzívebb élményt ajándékoz a közönségnek. A színészet és a zeneművészet teljesen azonos jellegzetessége, hogy az emberi reakciók, lelki történések ábrázolásának minősége attól függ, hogy az előadóművész mennyire ismeri magát az embert, és mennyire képes a közönség lelkét a pillanatnyi varázslat révén megragadni, magával sodorni, így a közönséget is részévé tenni a színpadon éppen megszülető mű előadásának.

3. A zenemű művészi igazságáról

Estétikai értelemben véve minden műalkotásnak, így a megkomponált zeneműnek a művészi tartalma, mondandója annak az alkotónak az aspektusát, látásmódját, élményeit, kifejezés módját tartalmazza, akinek bármely jelenségről, természetről, emberről valamilyen, a zene nyelvének megfogalmazásában konkrét mondanivalója van. A zenemű előadója ehhez hozzáteszi a tehetségének megfelelő színvonalú interpretációját, amely egyben az ő egyéni megközelítése is lesz, miközben nem változtat a zeneszerző eredeti szándékain és mondandóján. Hogy mi is ez a mondandó? Ezt olykor nagyon nehéz szavakba önteni, és néha a zeneszerző is szívesen módosítja vagy bővíti sok évvel később.

Gyakran parázs viták zajlanak a művészi igazságról. Milyen fogalmat takar ez a szókapcsolat? Nem túlságosan tudományos a megfogalmazás, de azt az üzenetet értjük ezen, amelyet a zeneszerző megfogalmazott. Ez lehet elvontabb, így nagyobb szabadságot engedve az előadóművész képzeletének és megfogalmazásának, vagy lehet konkrét, cím által megjelölt programzenei tartalom, amely már korlátozza az előadóművész szabadabb megfogalmazását. A művészi igazság az interpretációs különbségek miatt sokféle lehet, szemben az egzakt tudományos igazsággal, amely általában egyféle és tényekkel, elméleti okfejtésekkel logikusan megalapozott. Ha ezt látjuk, akkor a zeneművészet alkotásainak előadását szubjektívnek, az előadás értékelését, megélését is ugyancsak szubjektívnek mondhatjuk, sőt a zene befogadása maga is szubjektív. Hogyan lehet tehát eligazodni ebben a szerteágazó világban? Mikor „mond” igazat a színpadon az előadóművész? A zenei igazság felderítését sokkal nehezebb elvégezni, mint egyszerűen kimondani azt, hogy a zeneszerző szándékaival megegyező jelenti az igazságot, míg az attól eltérő hamis értelmezés és előadás. Mi, és ki dönti el azt, hogy az előadott zenemű igazságról szólt, vagy tévedést, hazugságot fogalmazott meg? Bizonyára senki sem gondolja, hogy ezt a tapasztalt, idős zenészeknek, tanároknak áll jogában eldönteni, ugyanakkor az igazság megközelítése annál valószínűbb lesz, minél több a személyes, zenei tapasztalat. Mindannyiunk tapasztalata az, hogy két művész előadása ugyanazon darab esetén bizonyosan különbözni fog, de még az is megtörténik, hogy ugyanaz a darab ugyanattól az előadóművésztől két életkorban ugyancsak másként szólal meg.

Az iménti okfejtésből kiderül, hogy valóban többféle művészi igazság létezik. Hozzátehetjük még azt, hogy az egyes korok értelmezései és előadói hagyományai ugyancsak hatással vannak erre a problémára.

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

4. A zenei tanulás folyamatának sajátosságai

Több aspektusból is megvizsgáltuk a címben megjelölt témát, ideje tehát rátérni arra, hogy miként is tanul a zenész. A rá jellemző zenei gondolkodás részben tartalmazza az általános gondolkodási jelenségeket, azaz a zenei szöveg, a teljes zenemű megtanulása pontosan ugyanolyan kognitív mozzanatokat tartalmaz, mint bármely más ismeretanyag elsajátítása, memorizálása. Valójában egy szervezett, célszerűen felépített munkafolyamat, a gyakorlás az, amelyben agyműködésünk minden említett folyamata lejátszódik (*Kovács Sándor 1960*). Az igazi különbség az, hogy ezeket a folyamatokat a testhasználat legfinomabb mozzanataitól kezdve a leglátványosabb mozgássorokkal kell összekapcsolni, és mindez egy olyan, megélt érzelmi állapot ábrázolása érdekében történik, amely egyben maga is tanulási tényező. A memorizálás általában kétféle módon történhet: az egyik mód a sok ismétlésből létrejövő, spontán tanulás, a másik pedig a tudatosan felépített, logikai alapú tanulás (*Földes Andor 1970*). Egy másik aspektusból tekintve: az egyes hangok mechanikus tanulása, vagy a zenei szöveg logikája alapján összerendezett hangok rendszerének megtanulása. A spontán tanulás és a hangok logikai kapcsolat nélküli, mechanikus tanulása ugyan hoz eredményt, de rendkívül veszélyes az előadás szempontjából. Bármilyen koncentráció-kimaradás, lámpaláz, illetve más váratlan külső vagy belső hatás megzavarhatja a memorizált zenei szöveg felidézését, előadását, és a korrekció, a darab folytatása jelentős akadályba ütközik, hiszen nem áll rendelkezésünkre a

konkrét hangok mögötti logikus szövegszerkezet. Sajnos, ez egyben azt is jelenti, hogy nincs felépített dramaturgia, formai szerkezet. A tudatos és logikai alapú tanulás esetén a megjegyzett zenei szöveg stabil, és ha véletlenül üzemzavar következne be az előadás folyamán, a korrekció különösebb nehézség nélkül lehetséges. A jelenség hasonló ahhoz, amikor beszéd közben eltévesztjük a szót és korrigálnunk kell. Ettől még sem a mondatszerkezet, sem a tartalom nem sérül. Egyébként a logikus tanulással rögzített zenei szöveg kiváló alapot teremt a zenemű szerkezeti felépítéséhez, az előadáskor a zenei folyamatok előre gondolásához, és nem utolsósorban ahhoz, hogy egy darab megtanulását egy tervezett időpontig befejezzük (*Czövek Erna 1975*). Látható tehát, hogy a jól szervezett gyakorlás az alapja a művészi értékű zenei előadásnak. Valójában a zenei tanulás korábban már említett három területének szoros kapcsolatáról beszélünk: az auditív elemek, a vizuális elemek, és a motorikus elemek kapcsolódnak össze a zenei tanulási folyamatban. Semmiképpen nem feledkezhetünk meg az érzelmi szerkezet tanulást segítő szerepéről sem, ugyanis olykor egyes hangokat, hangcsoportokat éppen arról jegyzünk meg, hogy ott valamilyen jellegzetes érzelmi állapot jelenik meg a zeneműben. Mellesleg az is igaz, hogy az érzelmi változások helyének és módjának rendje, a dramaturgiai folyamat maga is tervezhető. A motorikus elemek tudatos megtanulása azért kulcskérdés, mert a megszólaló hang minősége, időbeli elhelyezkedése az izommozgások módjától függ.

A zenei tanuláshoz éppen a korábban említett érzelmi komponense az, amely kissé részletesebb elemzést érdemel. Ahogyan hangszertanulásunk kezdetén a játéktevékenység ismert mozgásait használjuk fel az első technikai elemek megtanulásához, ugyanúgy az első érzelmi kifejezésformák is a saját, személyes játéktapasztalatainkon alapulnak. Azaz, a hangszertanulás kezdetén már jelen lévő érzelmi-hangulati, zenei karakterábrázolás ott van a személyes érzelmi alkat, a megtapasztalt gyermeki érzelmek, vagy a másoknál megfigyelt érzelmek megjelenítése. E téma pontosabb kifejtése megköveteli azt, hogy a zenemű megszólaltatásának az érzelmeket, hangulatokat érintő folyamatát némileg tisztázzuk. A zenei szöveg melodikai, harmóniai, ritmikai összetétele valamely érzelmi hatására születik meg a komponálásakor, ennek megfelelően az adott kultúrkör zenei nyelvét ismerők dekódolni tudják azt, hogy a szerző milyen érzelmeket kíván kifejezni. Az agyban, a hipofízis, a talamusz és a hipotalamusz közelében az érzelmek keletkezésében fontos szerepet betöltő limbikus rendszer sejtcsoportja szoros összefüggésben működik az előbb említett szervekkel, ami azt jelenti, hogy például a hormonháztartásban bekövetkező változások hatással vannak érzelmeinkre, de fordítva is igaz, érzelmi állapotunk is hatással van a hormontermelésre, amelyeket a hipofízis, az agyalapi mirigy szabályoz. E kapcsolat eredménye – nyilván igen vázlatos következtetés szerint – a metakommunikációs tevékenység is, amely minden érzelmi állapotunk kifejezésében részt vesz. Mindebből az következik, hogy az előadóművész metakommunikációjá-

ban, fizikai jelenlétében észlelhető jelek (testtartás, tekintet, mozgások stb.) láthatóak a közönség számára, és a megszólaló zenei hangokkal együtt hatva hozták létre a közönség tagjaiban azt az érzelmi állapotot, amelyet az előadóművész ki akar fejezni. És itt kell visszacsatlakoznunk az eredeti gondolatmenethez: ezek szerint csak a valóban megélt érzelmek váltanak ki katartikus hatást a koncerten, a hideg, technikus hangszerjáték, legyen az bármilyen tökéletes is, zenei élményt nem ad. Ezért fontos alapvetően az, hogy a zenei tanulás soha ne nélkülözze az adott mű érzelmi tartalmát, úgy jelenjen meg ez a komponens, mint amely a mű eredeti szándéka, célja. Azt sem szabad elfelejtenünk, hogy minden más tapasztalatgyarapodáshoz hasonlóan érzelmi tapasztalataink is az időben gyarapodnak, valamint az egyes életkorokban különböző érzelmekre rezonálunk. Az életkori sajátosságok ismerete például egy zenetanár számára a tanítvánnyal közös munka sikerének egyik fontos feltétele. Sokszor adódik olyan helyzet, hogy a tanítvány technikai felkészültsége már rendelkezésre állna egy nagyterjedelmű, bonyolult zenemű előadásához, de a műben megjelenő érzelmek, indulatok még személyes tapasztalatként nem állnak rendelkezésre. Ilyenkor mindenképpen megfontolandó, hogy érdemes-e sok-sok munkát befektetni egy bizonytalanabb sikerű elsajátításba, mint várni még, ameddig az érzelmi érés már lehetővé teszi a mű szuggesztív, valós, érzelmi-hangulati szempontból magával ragadó megfogalmazását és előadását. Nos, mielőtt azt hinnénk, hogy a zene érzelmi tartalma tudományos racionalitással tulajdonképpen megmagyarázható, akkor emlékeztetnünk kell arra, hogy az érzelmek a zene legszemélyesebb és legszubsjektívabb részét képezik. Teljesen másként fejezhetik ki különböző előadóművészek ugyanazt az érzelmet, ahogyan több színész is másként szavalja el ugyanazt a verset, vagy éppen ahogyan egy táncművész ugyanazt az érzelmektől fűtött történetet a rá jellemző mozdulatokkal, gesztusokkal táncolja el.

Amikor egy zenemű megtanulásába kezdünk, képzeletünkben már ott van a hallgató is, akinek játszunk majd, akiben majd ugyanazokat az érzelmeket, hangulatokat fogjuk kelteni, amelyek bennünk vannak. A közönség sohasem egy emberből áll, tehát számolnunk kell azzal, hogy több embernek, sok embernek akarunk majd élményt adni. Ez azért fontos, mert tudnunk kell, hogy az érzelmek nem csak az előadóról terjednek át a közönségre, hanem a közönség tagjai közösen élik meg ugyanazt az élményt, ami külön értéket ad a hangversenynek.

5. Az zenepedagógus szerepe a zenei megismerésben

A zenetanár, bármilyen korú tanítványa van, minden korszakban a zenei megjelenítés tökéletesítésével és annak tanításával foglalkozik, miközben természetesen a megszólaltatás, a létrehozott hang minősége az élményszerű előadás érdekében a szükséges technikai elemeket is megtanítja (*G. G. Neuhaus 1985*). Szinte az első perctől állandó törekvés az, hogy a zeneművek lelki tartalmát, az érzelmeket, hangulatokat előtérbe hozzuk, hiszen ezért van maga a zene. Az

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

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

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

Hivatkozott irodalom:

- Busoni, Ferruccio Benvenuto *Vázlatok a zeneművészet új esztétikájához* (ford. Kenessey Sándor) Atheneum, Budapest, 1920.
- Czövek Erna: *Emberközpontú zenetanítás*. Zeneműkiadó, Budapest, 1975. ISBN 963-330-130-0
- Gát József: *Zongoramethodika* Zeneműkiadó, Budapest, 1978. ISBN 963-330-226-9
- Kálmán György: *A zongoratanítás feladatai és azok megoldásai*. Rozsnyai Károly, Budapest, 1926
- Kovács Sándor: *Válogatott írások* Zeneműkiadó, Budapest, 1960.
- Michel, Paul: *Zenei képesség, zenei készség*. Zeneműkiadó, Budapest, 1964.
- Neuhaus, G. G.: *A zongorajáték művészete* Zeneműkiadó, Budapest, 1985.
- Salzman, Eric: *A 20. század zenéje*. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1980. ISBN 963-330-356-7
- Tóth Aladár: *Busoni: Vázlatok az új zeneművészet esztétikájához*. Nyugat, Budapest, 1920. 17–18. szám/Figyelő, 1920.