

**Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
Doktori iskola (7.6 Zeneművészet)**

**A ZONGORAPEDAGÓGIA LEHETŐSÉGEI
AZ ELŐADÓI KÉPESSÉGEK FEJLESZTÉSÉBEN**

DUFFEK MIHÁLY
zongoraművész,
tanszékvezető főiskolai docens

**DOKTORI ÉRTEKEZÉS
2004.**

TARTALOM

Bevezető

I. A zenei interpretáció

1. A zenemű lejegyzésének sajátosságai
2. Az előadó újrateremtő munkája
 - a) Előadói szemléletek
 - b) Az újrateremtés meghatározottságai
3. A zenei kommunikáció és metakommunikáció
 - a) A zene nyelvezete
 - b) Az előadó megjelenése a pódiumon
 - c) A zenei paraméterek szerepe a kommunikációban
4. Az esztétikai minőség megjelenése

II. A koncert szituációja

1. A sikeres előadás optimális szakmai kritériumai
 - a) A konkrét előadás
 - b) A gyakorlási-, tanulási folyamat
 - c) A szakmai biztonság kialakítása
2. A hangverseny pszichológiai háttere
 - a) A kifejezőkészség
 - b) A szerepjátszás és a zenei fantázia
 - c) A zenei közlés szellemi és érzelmi feltételei
3. Ideglettani működések
 - a) A tanulás idegrendszeri sajátosságai
 - b) A feltételes reflexek, dinamikus sztereotípiák

III. A nyilvánosság előtti játékban jelentkező problémák

1. A feltételes reflexlánc sérülése
 - a) A külső okok
 - b) A belső okok
2. A helytelen pedagógia szerepe tanítványaink sikertelenségeiben
 - a) A kedvezőtlen tanár-tanítvány kapcsolat
 - b) Az irreális célmegjelölés
 - c) A túlzott teljesítményorientáltság
 - d) Az értékelés torzulásai
 - e) A helytelenül irányított tanulási folyamat
 - f) A koncentráció hiánya

IV. A szereplés kedvező feltételeinek létrehozása

1. A zongoratanár személyisége
 - a) Tanítványaink szeretete
 - b) A szakmai felkészültség
 - c) Az improvizáció sajátos jelensége
 - d) A pedagógiai-pszichológiai felkészültség
2. A szakmai felkészítés pozitív folyamata
 - a) A helyes gyakorlás tanítása
 - b) A tanulási képességek fejlesztése
 - c) A művészi mondandó megfogalmazásának képessége
 - d) A technikai kivitelezés eltervezése
3. A pozitív kondicionálás pszichikai háttere
 - a) A közlésvágy megőrzése, fejlesztése
 - b) A szereplés szituációjának kedvező beállítása
 - c) A nyitott személyiség kialakítása
 - d) A koncertrutin kialakítása
 - e) A szereplés előtti teendők

V. Záró gondolatok

BEVEZETŐ

A zene azon művészeti ágak sorába tartozik, amelyek esetében a műalkotás csak akkor jut el a befogadóhoz, ha azt az alkotó zeneszerző vagy egy másik személy, az előadóművész jeleníti meg közönsége számára. A zenei alkotásokat az előadó a kotta jelrendszerének „feltámasztásával”, élővé tételével, a mű újraalkotásával teszi befogadhatóvá, élményszerűvé. A zenét tanuló ember tehát arra készül tanulmányai folyamán, hogy erre a közvetítő szerepre alkalmassá váljon.

A folyamat alapja mindenképp a zenei tehetség, az alkotó fantázia, az ábrázolás képessége és a szükséges mesterségbeli tudás. A háttérben zajló bonyolult szellemi működések, intellektuális folyamatok minőségi jelenléte szintén elengedhetetlen a jó előadáshoz. A zeneszerző üzenetének továbbítása tehát a kommunikáció egyik sajátos fajtája.

Az előadó személyiségjegyei meghatározóak: mentalitása, intelligenciája, munkaképessége, gondolkodásmódja, szemlélete, ízlése, felfogása, közlékenysége, szocializációjának szintje mind – mind jelentősen befolyásolják az előadás képességét.

A zenei tehetséghez párosuló személyiség adottságok mellett a zenetanulás folyamán érvényesülő zenepedagógiai hatásoknak nyomon követhető és nagyjelentőségű szerepe van az előadóvá válásban. A zenepedagógia tudatos felkészítő munkája magának az előadási folyamatnak a megismerését is feltételezi, egyben kihát az előadói tevékenység sikerességére, kedvezőtlen esetben sikertelenségére.

Az előadóvá nevelésben tehát minden, sokszor kis részletnek látszó mozzanat is fontos, kezdve a tanulást irányító mester emberi alkotójától, személyes példájától a szakma apró részleteinek kimunkálásáig. A gyakorlás művészetének megtanítása központi, tanári feladat, ahogyan azt számos, nagy híri művésztanár elvei között is és gyakorlatban is láthatjuk.

E dolgozat megírásának fő motivációja az, hogy a szakirodalomban, annak ellenére, hogy sokan foglalkoznak a témával, nincs összefoglalás az egész folyamatról, feltárva a teljes összefüggés rendszert. A téma olyan jelentőségű, amely a zenei felsőoktatás tematikájában, főként a zenetanár képzésben feltétlenül oktatandó. Célkitűzés az előadói képességek kifejlésének elősegítése érdekében is áttekinteni a téma minden vonatkozását, hiszen jól használt zenepedagógiai eszközökkel hatékonyan lehet segíteni az előadóvá válást. A pódiumművészek és a tanárok képzésében egyaránt fontos az előadói készségek fejlesztése, mert nemcsak a színpadon játszunk el a zongoraművet, hanem tanítványunk előtt, a tanteremben is szerepelünk, adott esetben első mintát adva az új darabról vagy tanítás közben a rész megoldások bemutatásakor.

A hangversenyezéshez fűződő belső küzdelmekről a gyakorló zongoraművészek nem szívesen beszélnek, ezért e „jütköz” feltárása, megismerése sokak segítségére lehet. Nem cél azonban annak tudományos magyarázatát adni, amellyel a nagy előadók rendelkeznek: a zenialitásnak, ugyanis szavakkal nehezen megfogható az a jelenség, amely minden koncertlátogatót elbűvöl. Kijelenthető tehát az, hogy a zenepedagógia rendkívül fontos és hatékony eszköztárat tud felvonultatni, de minden előadói képesség színvonalát legfőképpen a személyiség alapvető irányultságán, adottságain, minőségén múlik.

I. A zenei interpretáció

1. A zenemű lejegyzésének sajátosságai

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

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

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

A zongora a hangképzés módjának következtében képessé vált a hanghosszok arányának, a tagolás finom elemeinek a megjelenítésére is, ezért folyamatosan gazdagodott a billentésmódokra, a választékos zenei beszédre vonatkozó jelzések tartalma és grafikai eszköztára. Differenciálódó jelzésrendszer születik a hangszín követelmények rögzítésére is, így a szerzők a XIX. századi zongorakottákban már nagyobb pontossággal adják tudunkra, hogy milyen hangzásképet képzeltek darabjaikban.

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

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

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

A vázlatosan ábrázolt folyamat azt mutatja, hogy a zeneszerzőnek mindig igénye volt arra, hogy információt adjon a zongoristának, aki majd a leírtakat hangzóvá teszi. Fontos volt számára, hogy az általa ideálisnak képzelte hangzás és karakter szóljon meg a koncerten. Ez a törekvés akkor értékelődik fel, amikor korok között terem hidat az

évszázada elhunyt zeneszerző művének mai előadása.

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

2. Az előadó újratereítő munkája

a) Előadói szemléletek

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

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

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

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

b) Az újratereítés meghatározottságai

A legelső tényező a zenei mondandó, az a tartalom, amit a zeneszerző a zeneművel közölni kíván. Egy ezerszínű világ áll előttünk, a térben és az időben egyaránt érzékelhető mélység, amelyet talán egy teljes élet alatt sem sikerülhet igazán mélyen megismerni. Ki az az előadó, aki meri állítani, hogy csak a zongorairódalomban megfogalmazott emberi tartalmakat jól ismeri? Ki az, aki az időutazásban oly messzire jutott, hogy már bármelyik kor, bármelyik zeneszerző lelkületével, tehetségével, világlátásával rendelkezik? A tisztelekre méltó, kivételes képességű művészek maguk sem gondolják ezt önmagukról, hiszen a megismerés során maguk is e kimeríthetetlen forrásból táplálkozva tapasztalják meg a tudás korlátait. Ezek alapján lehet azt kijelenteni, hogy a zenei mondandó örökös kutatása, akár, mint kortartalom, akár, mint az egyedi zenemű magva és értelme, akár, mint egy zeneszerző világa, központi kérdés az előadóművészetben.

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

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

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

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

Az állandóan változó korról a zenei kifejezés stílusesszókéi is változnak. Soha nem az jelenti az igazi nehézséget, hogy a tiszta stílusjegyeket felfedezzük. A világ nem mechanikusan változik: a stílushatárok sem markáns vonalként léteznek – ha egyáltalán léteznek. Sokkal inkább szerves változás zajlik, amelyben együtt él a régi és az új, a zeneművekben is megjelenik ez a kettősség, eszközhasználatban (értsd: hangzásban, szerkezetben, zenei paraméterekben) nyilvánul meg a változás. A folyamat motorja az, hogy változik a kor, amely történelmi eseményeivel, kultúrájának, tudományának változásaival formálja az embert, akinek mondandója is változik emiatt. Az eszköztár változása, még ha felfedezhetünk pusztán eszköz kereső korszakokat is, igazából a tartalom megváltozásának függvénye és eredménye.

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

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

3. A zenei kommunikáció és metakommunikáció

a) A zene nyelvezete

A teljesség igénye nélkül mindenképpen szólni kell a zenei nyelvezet kommunikációs sajátosságairól. A zene nem verbális kifejezésekkel, hanem univerzális hangzás élményekkel éri el hatását. Kis túlzással, avagy sematikus hasonlattal azt is mondhatnánk, hogy a beszéd hanghordozásához, ritmikájához hasonlóan működik a zenei nyelv is. Szervezett egységekből: hangok csoportjaiból álló kisebb-nagyobb szerkezeti elemek alkotják a zenei formai egységeket, amelyek ugyanolyan jól szervezettek, mint beszédünk. A dallam felépítése, az időben megszervezett folyamatok lezajlása, a hangszínek, dinamikai jelenségek, effektusok, az artikuláció folyamatos élete, színes világa az előadás során mind a zenei nyelvet közvetítik és azon keresztül a szerzői mondanót közlik a hallgatóval. Szerencsére, szavakban sosem tudjuk oly tökéletesen megfogalmazni a zenei tartalmakat, így „a zene ott kezdődik, ahol a szó hatalma véget ér”. A zenei nyelv megértéséhez még a legalacsonyabb fokon is az kell, hogy a közönség tagjainak primer élményei legyenek napi életükben a zenéről. Senkitől nem várható el, hogy az előadóval azonos képzettségi szinten azonosuljon az elhangzó zenével, de bizonyos szintű „zeneértés” kell ahhoz, hogy a hatás érvényesülhessen. Érdekes, és egy másik dolgozat témája lehetne annak vizsgálata, hogy a zeneszerzők műveinek hangzása és a közönség „értő hallása” hogyan távolodott el egymástól az idő múlásával, hogyan lehet az, hogy elmúlt korok kortárs zenéjét a hallgatóság döntő többsége primer módon tudta hallgatni, elfogadni és élvezni, miközben korunkban ugyanezt az átlagember csak megfelelő hallási rutinnal, esetleg bizonyos szintű képzettséggel tudja csak megtenni.

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

a) Az előadó megjelenése a pódiumon

A zongorista, aki a pódiumra lép, leül hangszeréhez és elénk tárja legbenső énjét, mindig teljes lényének jelenlétével szolgálja az előadást. Különleges jelentőséggel bírnak mindazok az elemek, amelyekre hétköznapi életünkben nem is figyelünk jelentésüknek megfelelően. A pódiumra érkező művész attól a pillanattól kezdve, hogy belépett a koncertterem ajtaján, teljes viselkedésével kommunikál már anélkül is, hogy a zongorát megszólaltatta volna. Nem mindegy ugyanis, hogy milyen öltözékben van, nem mindegy, hogy milyen a mozgása, járása, tekintete, a hangszernél elfoglalt testhelyzete, mozgásainak teatralitása, célszerűtlen színpadiassága vagy ökonomikus összhanga a zenei történéssel. Az sem mindegy, hogy miként „veszi fel a kapcsolatot” hangszerével és közönségével. A darab elkezdése előtti pillanatok eseményei, az előadó gesztusai, cselekedetei már ekkor meghatározói a teljes élménynek. A koncentráció megjelenése, az arcnimika, a testi spontaneitás vagy irányítottág mind-mind fontos jelzések.

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

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

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

b) A zenei paraméterek szerepe a kommunikációban

A zene reális megjelenése kézzelfogható paraméterek formájában történik. A spontánnak ható zenei események konkrét történések együtteseként működnek, analizálható módon. Amikor egy zongoraművet hangversenyre készítünk, akkor minden részletében kidolgozzuk. Így eltervezük a legkisebb szerkezeti elemektől kezdve a különböző formai szakaszokig, majd a mű nagyobb részeinek koherens összetartozásáig, egységben történő megfogalmazásáig. A zenemű művészi értelmének kifejtése, magunkévá tétele és sajátos, reánk jellemző megfogalmazása messze nem csak a szerkezeti elemek felépítésén múlik.

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

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

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

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

Nagyon fontos karakterkérdés, hogy a dallam, bármilyen nemesen szerkesztett is, egy ütőhangszeren, a zongorán fog megszólalni, ami persze az egyik legjobb utánczó hangszer is. Nem hallgathatjuk el azt, hogy a zongorista paradox értelemben az éneklést valósítja meg olyan hangszeren, amelyen szigorúan véve csak annak megtévesztésig hű illúzióját tudjuk kelteni. Azt viszont egy életen át tanuljuk.

A harmóniak világa az a jelentéshordozó, amely képzeivel jelentősen hozzájárul a dallam értelmezéséhez, színezetéhez, végső soron karakteréhez. A harmónia világa ugyanakkor nem csak dallamfüggő létfórmát jelent, hiszen maga a harmónia sor is zenei élményeket kelt, érzelmeket ébreszt. A funkcionális harmónia világ egész rendszere az előadó szemszögéből éppen ezt az élményt használja fel, jeleníti meg. Gyakori zongora tanulási és tanítási probléma a harmóniai vonások meg- és felismerése, ami nélkül a zenei élmény igen szegényes lenne. Gyakran mondjuk: meg kell tanítanunk hallani diákjainkat.

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

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

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

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

A ritmus, mint a zenei időbeliség megjelenítője, nagyon fontos és jellemző zenei élményt okoz. Leginkább ez a paraméter az, amely izmaink stimulációját vagy konkrét mozgásainkat váltja ki. Szorosan kötődik a dallamhoz, hiszen annak összefüggés rendszerét, vagy tagoltságát alkotja. Magával, a dallammal együtt készíti a hallgatót aktív részvétele.

A ritmus egész szerkezetét egy művön belül a súlyos és súlytalan elemek száma, viszonya és értelme alakítja jelentéshordozóvá. Messze nem a ritmusképletek csupán az érdekesek szempontunkból, hanem azok viszonya és változataik, átalakulásaik és a darab időrendjét befolyásoló szerepük.

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

A zenei ritmikai pontosság és a fizikai időrendi pontosság az esetek döntő többségében nem esik egybe. A zenei folyamatok értelmes szervezése a ritmikai szerkezet szervezését is jelenti. A szabad és a rigorózus ritmusértelmezés között egy gazdag, színes ritmusvilág található, azaz stílusfüggő és értelmezés függő az, hogy a ritmikai megvalósítás milyen eltéréseket vagy azonosságokat mutat a pontosan leírt kottaképhez képest.

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

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

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

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

A tempó a ritmikával szorosan összefüggő jelenségként, mintegy annak keretét adva a történések sebességét jelenti. A metrikus rend, a tempó megfogalmazása ugyancsak jelentéshordozó és karakter megjelenítő funkciót lát el. Nem véletlen az, hogy az egyes zeneszerzők, hacsak nem adnak meg teljesen konkrét metronóm számot, általában relatív tartalmú tempójelöléseket alkalmaznak: ilyen, mint moderato, largo, allegretto, andante, stb. Ezek a szerzői utasítások arra utalnak, hogy a következő zenének főként a karaktere „moderato” vagy „andante”, ami persze tempókonkvenciákkal is jár, de bizonyos határok között értelmezhető. A tempó is a zenei karakterábrázolás szerves része tehát.

A különböző hangzási paramétereikről, úgymint dinamikai-, hangszínjelenségek, azok objektív és szubjektív mozzanatairól csak említést teszünk, mert az előadás folyamán végelethatatlan kombinációkban jelennek meg, értelmetlen még megkísérelni is azt, hogy számba vegyük akár csak a tipikus helyzeteket is. A zongorista az előadás közben igen aktívan tervezi és valósítja meg, illetve ellenőrzi azt a hangzást, amelyet elképzelt és megvalósított.

Sok zenét hallgató ember csak a hangzási jellegzetességekből is képes biztonsággal felismerni az előadót. Ez is alátámasztja azt az állítást, hogy az előadó hangzási kultúrája szoros összefüggésben áll egyéniségével, zenei tehetségével és persze képzettségével is.

4. Az esztétikai minőség megjelenése

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

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

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

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

Felmerül a kérdés: mikor mond igazat az előadó a színpadon, miért van az, hogy egyes előadók ugyanazt a művet másként fogalmazzák meg, és miért mondjuk, hogy mindegyik lehet jó is. Talán a korábbiakból már láthatóvá vált, hogy a művészi igazság nem egyféle egy zeneművön belül sem és nincsenek egyedül üdvözítő megoldások. Az időtálló műalkotás éppen azért időtálló, mert minden kor megtalálja benne saját igazságát, azt a mondandót, amely számára fontos és lehetséges anélkül, hogy átírná, eltorzítaná a mű eredeti tartalmát, inspirációját.

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

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

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

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

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

II. A koncert szituációja

1. A sikeres előadás optimális szakmai kritériumai

a) A konkrét előadás

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

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

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

Az optimálisan kedvező előadás hátterében a memória három funkciójának működése húzódik meg. E három a zongorista esetében: a vizuális emlékezet, az auditív emlékezet és a mozgásemlekezet. E tényezők együttes fejlettsége alapvető fontosságú, de az auditív elem túlsúlya jellemző. A tanulási folyamatban (amiről később még szó esik) e három fajta információ csoport jelenik meg.

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

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

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

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

b) A gyakorlási, tanulási folyamat

Az egész hangszeres tanulás és tanítás kulcskérdéséhez érkezünk: majdnem minden azon múlik, hogy a felkészülés milyen minőségű. Sokak szerint a gyakorlás fogalma kettős: jelentheti az egész tanulási folyamatot onnantól kezdve, hogy elkezdjük a darab tanulását, ugyanakkor jelentheti azt is, hogy az első jó megoldás rögzítésétől kezdődik, hiszen az ismétlés fő eszközként jelenik meg, és nyilvánvaló, hogy kedvezőtlen elemeket nem kívánunk rögzíteni, ezért csak a kedvező, a célszerű, a kívánt megoldásokat rögzítjük az ismétléssel. Bárhogyan is fogalmazzuk, a gyakorlás mindenképpen egy szervezett, tudatos és felépített folyamat, amelynek végső célja a zenemű teljes szellemi és fizikai birtoklása. Nagyon találó az angol nyelv „to prepare” igéje a darab gyakorlására, t. i. valóban előkészítjük a darabot az előadásra.

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

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

A jó gyakorlás jellemzője a hatékony figyelem, amely mindig konkrét, amelynek iránya, időbeli meghatározottsága és tárgya van. Általában sosem tudunk figyelni, hanem mindig konkrét dolgokra. A gyakorlás e tekintetben akkor ideális, ha a figyelem intenzitása, iránya, tárgya nem tér el a hangversenyen sem a gyakorlás közbeni figyelemtől. Miután az utóbbit sokkal nehezebb szabályozni, a gyakorlás közben kell törekednünk arra, hogy a koncerten várható intenzitással figyeljünk ugyanazokra a dolgokra, ugyanúgy, mint majd szereplés közben.

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

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

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

c) A szakmai biztonság kialakítása

Az előzőekben részletezett mozzanatok következményeként az egyes komponensek

szinkronitása, szimultán fejlesztése nem csupán az egyes szereplésekre vonatkozó taktikai felkészülés módszerére vonatkozik, hanem mintegy életformaként, a nyilvánosság előtti fellépésekkel kapcsolatos életmódként értelmezendő. Tudjuk, hogy azok a cselekedet sorok, amelyeket gyakran végzünk, idővel rutinná, megszokottá válnak, életmóddá alakulnak. Azt is tudjuk, hogy ennek módosítása, ha szükség mutatkozik rá, nehéz feladat. Ennek ismeretében a zenei hivatást választó ember szinte a kezdettől fogva azon munkálkodik (persze hosszú évekig a tanára ösztönzésére, irányításával és kontrolljával), hogy ezt az életmódot kifejlessze és gyakorolja. Tulajdonképpen azt kell kialakítani magunkban vagy tanítványunkban, hogy a koncert eseményei szakmai értelemben is természetesen legyenek számunkra, tanítványunk számára is.

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

2. A hangverseny pszichológiai háttere

a) A kifejezőkészség

Sokszor hivatkoztunk már arra, hogy a művészi kifejezőkészség központi fogalom és kategória a hangversenyezés vizsgálatakor. Éppen ideje, hogy elidőzzünk e jelenségnél, tulajdonságnál. A művészi kifejezőkészségre az adja az alapot, hogy az ember, aki társadalomban él, természetes kifejezőkészséggel rendelkezik. Persze fejlettségben, színvonalban, differenciáltságban sok a különbség az emberek között, de éppen társas lény mivoltuk miatt az emberek napi életének központi része az, hogy kifejezzük szándékainkat, akaratunkat, vágyainkat, viszonyulásunkat valamihez, gondolatainkat valamiről, egyszóval a kontaktus egyben a kifejezés képességét feltételezi.

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

Gyermekkori jelenség a normális fejlődésmentet bejáró gyermekek tulajdonságai között, hogy szeretik mihamarabb közölni bizalmasukkal (szülővel, baráttal, nagyszülővel, stb.) a velük történt dolgokat. Kinek ne lenne ilyen élménye a vég nélkül csacsogó gyermekről, a részletes beszámolókról. Tagadhatatlan azonban, hogy nemcsak ilyen típusú gyermek létezik, hiszen egészséges lelki fejlődés mellett is lehet valaki zárkózott. Az a tapasztalat, hogy a zenét tanulni vágyók között döntően a nyitottabb gyermeki alkatok találhatók, a maguk fesztelenebb közlésvágyával. Számatlan zeneiskolai tanár számol be arról, hogy kis tanítványa olyan szinten osztja meg vele élete fontos történéseit, hogy a szülők sem tájékozottak olyan aprólékosan, mint a tanár. Megállapítható tehát, hogy a kifejezőkészség valamilyen szintje adottságként jelentkezik a zenetanulóknál. Kiváló lehetőség van tehát arra, hogy ezt kihasználva a zenei kifejezőkészség fejlesztését is erre alapozzuk.

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

Nemcsak szavakban fejezzük ki magunkat, hiszen, mint tudjuk, egész testünk fizikai jelenléte is kifejez, még akkor is, amikor szavainkban zárkóztunk vagyunk. Ez a

palástolni igyekvés, hogy baj ne legyen, nagyon erős ellenindítatás, ami a zenetanár munkáját igen nehezíti teheti.

Az idő múlásával a gyermek elkezd tanulni, hogy mi az amire figyelnie kell a társadalmi környezetben, mik azok a helyzetek, amikor és kik azok a személyek akikkel nyíltan lehet viselkedni. Keresi tehát azokat az embereket, akikben bízni lehet. A zenetanárnak ebbe a folyamatba lehet és kell bekapcsolódnia. Ilyenkor menthető az iskolai szabályrendszer által okozott helyzet és erősíthető a kifejezési készség.

Az emberi élet következő szakaszaiban, ahogyan a serdülés felé vezet az út, növekszik a kifejezhető és kifejezendő tartalmak köre, hiszen a gyermek tudásában és érzelmi fejlődésében is jelentősen előrehalad, lassan megkezdődik a tudatosodás folyamata, amely egyszerre kedvező és kedvezőtlen a kifejezőkészség alakulása szempontjából. Kedvező azért, mert már nem azt fejezi ki, amit mondtak neki, egyre többet tud arról, amit kifejez, egyre nagyobb a meggyőződése, hogy amit kifejez, az valós. Kedvezőtlen ugyanakkor azért, mert a tudatosodás egyben annak felismerése is, hogy korlátok vannak, gyenge pontjaink vannak, tehetségünk sem végtelen, azaz van mit kockáztatnunk, palástolnunk. Ha nem fogalmazzuk túl nyíltan és konkrétan, talán kevesebb baj lehet belőle, kevésbé derülnek ki a hiányosságok. Ez veszélyes korszak, általában a serdülő kor derekán találkozunk e jelenséggel. Kóros esetekben ez a helyzet olyan romboló önkritikai túltengést okoz, hogy komoly gondot jelent a tanár számára a kilábalás ebből a betegségből. Tanítványunk ilyenkor nagyon nehezen hiszi el, hogy valóban jól csinál egy-egy szerepléskor.

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

b) A szerepjátszás és a zenei fantázia

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

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

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

A zenei fantázia, mint ahogyan a kifejezőkészség is, az élet egyes szakaszaiban változáson megy keresztül. Kisgyermekre jellemző, hogy a játék tevékenységhez kötődő fantáziájuk határtalanul színes és sokrétű lehet: képek, hangok, cselekmények formájában semmi nem lehetetlen számukra. A mesevilághoz kötődnek, mert ott nincsenek korlátok. Felnőtteket meghazudtoló fantáziájukat a zenetanulásban kiválóan lehet kamatoztatni a zeneművek karakterének, hangulatának megfogalmazásakor. Sajnos, az idő előrehaladtával a sok korlátozó szabály, amelyben élnek, ezt a képességet is kedvezőtlenül befolyásolja. Ennek valószínű oka, hogy a jelenségek megismerésével egyre inkább kiderül a világról, hogy mi az, ami lehetséges, reális és mi az, ami lehetetlen, csak illúzió, mese, monda, rege. Ezért tapasztalható a szabad fantázia visszaszorulása, a szegényebb képzeleti világ.

A felnőttkor felé vezető úton a fentiekkel egyidejűleg növekednek azok az ismeretek, amelyek az emberi lényről, annak életéről, mentalitásáról, érzelmeiről szólnak, amelyek alapján az ifjú saját magát és embertársait jobban megismeri. Ezért kardinális kérdés a darabválasztásban az, hogy milyen élményháttérrel rendelkezik tanítványunk, ugyanis a személyes tapasztalás, a mások életébe, helyzetébe való beleélés képessége az ismeretgyarapodással összefüggésben fejlődik ki. Ezért vált ki sokszor komoly vitát egy nagyon fiatal tehetség műválasztása, aki még a közelében sem volt olyan emberi tartalmaknak, amelyeket ábrázolnia kellene. Előadása gyakran hiányos emiatt a briliáns technikai színvonal ellenére is.

A fantázia nélkülözhetetlen a szuggesztív előadáshoz, annak árnyaltsága, konkrétsága, színessége mind-mind az előadás minőségét meghatározó tényező.

c) A zenei közlés szellemi és érzelmi feltételei

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

A legfontosabb feltételek között kell számon tartani az egyes szellemi képességek harmonikus együttműködését is. Ezalatt értendő a produktív memória, a koncentráció, a hallási funkciók és a mozgásirányítás magas színvonalú szimultaneitása, változékony ábrázolási képesség jelenléte. Ez utóbbinak kulcsszerepe van a színes előadásban. Nagyon

fontos tudnivaló, hogy e változékonysághoz először a típusok megismerésén keresztül vezet az út. A zenei előadásban ugyanis döntő fontosságú annak képessége, hogy ezeket a típusokat bármikor, szándékaim szerint tudjam megváltoztatni, egyikből a másikba átmenni, azaz szándékaim változásait megfelelő eszközökkel ábrázolni.

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

3. Idegéletani működések

a) A tanulás idegrendszeri vonatkozásai

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

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

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

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

A tanulási folyamat az idegrendszeri meghatározottság miatt olyan sajátosságokat mutat, amelyek általánosan igazak mindenfajta tanulásra. Anélkül, hogy alapos részletességre törekednénk, felsorolható a tanulás néhány olyan jellegetessége, amely idegrendszeri folyamatokat illusztrál. Ilyen például az, hogy az új információ emléknymának mély rögzítéséhez ismétlésre van szükség. Az is jellemző, a pedagógiai gyakorlat mindennapjainak közhelye, hogy általában az ismert információhoz rögzített új információ rögzül megbízhatóan. Fontos ismételni, hogy a megértett, belső logikájában, szerkezetében, jelentésében tisztázott információ rögzítése könnyebb. Egymáshoz kötött információk emléknymának felidézése szintén könnyebb, mint az egyedüli, semmivel összefüggésbe nem hozott információé.

b) A feltételes reflexek

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

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

Ez a jelenség az alapja többek között tanulásunknak is, azzal a különbséggel, hogy tanulás közben időleges reflexkapcsolatok jönnek létre a megfelelő agyközpontok sejtjei között. Ezek azok a gyakran emlegetett feltételes reflexek, amelyek a tanulási folyamatban létrejönnek. A legkülönbözőbb kapcsolatrendszerek kialakítása lehetséges e tulajdonságunk és képességünk által, tehát a legbonyolultabb és legdifferenciáltabb tevékenységek, cselekvések idegrendszeri hátterét teremthetjük meg ily módon.

Az agynak az a hihetetlenül fontos tulajdonsága, hogy az ingerületek irradiálnak, azaz szétterjednek, igen fontos alapját képezik egyszerű tevékenységeknek éppúgy, mint az elvont gondolkodás ismerettartó, asszociáció folyamatának. Az így létrehozott feltételes reflexek alapvető tulajdonsága, hogy felejthető, tehát idővel elgyengülő, talán meg is szűnő kapcsolatot jelentenek az idegrendszerben. Fontos, hogy maga az idegrendszer soha nem szelektálja, hogy célszerű-e számunkra az az ingerület, amelynek emléknyma keletkezik, vagy nem. Gondolkodásunkkal tudunk szelektálni a hasznos, a kívánt és a téves, a célszerűtlen között. Ez a fontos ismeret kell ahhoz, hogy a feltételes reflexek rögzítésekor a célszerű és kívánt mozzanatok rögzítése történjen meg. Amikor gyakorolunk, akkor – nemcsak a mozgási folyamatok rögzítésekor, – a célszerű mozzanatok

tudatos kiválasztása ezért oly fontos. (Ki ne ismerné azt a jelenséget, amikor egy szövegrészt a zongorista hanyagságból különféle újrendekkel gyakorol és emiatt sok idejébe telik a biztonságos rögzítés, hiszen idegrendszere az összes – célszerűtlen – újrendi kombinációt is rögzíteni akarja.)

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

A feltételes reflexek fontos és érdekes tulajdonsága az, hogy akkor válnak üzembiztossá, amikor az egyes idegközpontok agykérgi, felszíni sejttrétege után a kéreg alatti állományban is állandósulnak a kapcsolatok. Ekkor érezzük azt, hogy biztonságban tudjuk felidézni, társítani az ismereteket, a cselekvéssort. Gyakran hisszük, hogy tudunk valamit, amikor még csak ismerjük és a rögzítés nem történt meg. A felidézés reprodukív folyamata és a produktív kivitelezés közötti különbség demonstrálja a feltételes reflex és a dinamikus sztereotípiák különbségét.

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

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

III. A nyilvánosság előtti játékban jelentkező problémák

1. A feltételes reflexlánc sérülése

a) A külső okok

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

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

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

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

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

b) A belső okok

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

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

nem mindenkiben és nagyon eltérő mértékben fogalmazódnak meg, ha egyáltalán megfogalmazódnak.

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

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

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

2. helytelen pedagógia szerepe tanítványaink sikertelen szerepléseiben

a) A kedvezőtlen tanár-diák kapcsolat

A felnőtt korra kialakuló, magas fokú előadókészség, mint minden, egyéni fejlődésmenet eredménye és hosszas munkával hozható létre. Gyermekkorunkban találkozunk először a hangverseny eseményével. Ez akkor és ott ugyanolyan komoly esemény a kis darabot eljátszva, mint felnőtt korban. Vagy talán még nagyobb. Ugyanis az a kisgyermek, aki szülein kívül, esetleg óvodástársain és azok szülein kívül más emberekkel nemigen tartott kapcsolatot, most egyszer csak félmegy a zeneiskolai terem színpadára, kicsit esetlenül mozog, mert sokan nézik őt, elfelejti megigazítani a széket, hogy jól üljön, számtalan idegen embert lát és az anyukák, apukák még beszélgetnek is... És nagyon figyel, hogy ne hogy elrontsa a tanárral már oly sokszor kidolgozott és „begyakorolt” darabot. Szeretné, ha anyukája, apukája megtapsolná és egy kicsivel többre becsülnék őt otthon ezután ezért a szép cselekedetért.

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

b) Az irreális célmegjelölés

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

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

c) A túlzott teljesítményorientáltság

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

d) Az értékelés torzulásai

Ebben a tekintetben kétféle hibát látunk gyakran a tanári gyakorlatban. Az egyik a negatív értékelés túlsúlya. Ilyen esetekben a hangverseny, a vizsga után a tanár nemcsak szavaival, de már arckifejezésével is elárulja, hogy a produkció nem tetszett, vagy legalábbis nem az elvárások szerint sikerült, majd arra kezdi ösztökélni tanítványát, hogy a legközelebbi találkozásig ezt és ezt a hibát legyen szíves kijavítani. Az értékelés ilyenfajta eltúlzása hamis önismerethez vezet és komoly következménye még, hogy a tanítványban

azt a képet alakítja ki, hogy ő ugyan rendelkezik néhány pozitívummal, de alapvetően nem alkalmas a pályára, lásd, a legutolsó koncert után is milyen komoly kritikát kapott tanárától.

Az értékelési zavarok másik irányú túlzása éppen ellenkező előjelű: mindig dicsér és mosolyogva jelzi azt, hogy nagyon szép és jó volt, ami a színpadon történt. Az így viselkedő tanár talán a kellemetlenségeket is kerülve azt az utat választja, amely komoly törést nem okoz, ugyanakkor szintén hamis képet alakít ki. Az ilyen típusú tanár általában nem is mond érdemi kritikát, mert nem akarja esetleg elkeseríteni tanítványát.

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

e) A helytelenül irányított tanulási folyamat

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

Tudjuk jól, hogy a gyakorlás kulcsfontosságú műveletének felépíthetősége okozza gyakran a problémákat. Ilyenkor a tanár azt a hibát követi el, hogy nem differenciálja a gyakorlásra adott instrukciókat, a tanítvány pedig nem veszi figyelembe azt, hogy a feltételes reflexek kiépítése meghatározott logikájú és mennyiségű munkát igényel. Leggyakrabban a szellemi tudásszint és a jól rögzített mozgási folyamatok minőségi együttléte nem alakul ki kellő színvonalon.

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

f) A koncentráció hiánya

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

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

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

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

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

Sok probléma származik az inspiráció hiányából, a már százszer és ezerszer eljátszott darab iránti fásultságból és érdektelenségből. Ez gyakran tanítási hibára vezethető vissza, ami abban áll, hogy a tanár nem tartja fenn a tanítvány érdeklődését, azaz nem mond olyan új szempontokat, amelyek újra érdekessé tehetik a darabot, ezzel újra felkeltik a figyelmet és nem unalmas a gyakorlás. Rendkívül gyakori tanítási tapasztalat ez azoknál a daraboknál, amelyeket a felvételiző a vizsga előtt már sok hónappal

megtanult és végtelen tökéletesítési törekvései során már meg is unt, ugyanakkor sosem tett félre, mert akkor nem készül el időre és nem lesz elég szép és magasrendű... Kevés az inspiráció akkor is, ha a darabválasztásban diktatúra uralkodik és a tanítványnak nincs beleszólása abba, hogy milyen darabot tanuljon. Ha nem szeretjük eléggé azt a zeneművet, amelyet előadunk, sokkal nagyobb a közöny, s ezért a koncentráció is lanyhább, kötelességszerűbb. Az inspiráció hiánya persze néha spontán módon is létrejöhet, anélkül, hogy valaki is vétett volna bármit a folyamatban.

IV. A szereplés kedvező feltételeinek létrehozása

1. A zongoratanár személyisége

A zongoratanár attól a pillanattól kezdve, hogy kapcsolatba került tanítványával, meghatározó szerepet játszik teljes személyiségével a tanítvány emberi, művészi, mesterségbeli fejlődésében, egész életútjában. A családtaggá átmínősülő zeneiskolai zongoratanár, a cinkos barátságra kész szakiskolai zongoratanár és a már felnőtt, ifjú művész mesteri irányítását vállaló művész, professzor egyaránt döntő szerepet játszanak abban, hogy az előadói készségek normális fejlődésmeneten menjenek át és a fiatal tehetségnek a színpad a legtermészetesebb helyszín legyen. A tanár hitelességét a gyermekben már a pusztá szimpátia is létrehozhatja. Ismert jelenség az, amikor a gyermek a saját szüleiével is szembeszáll, ha a tanárának valamely állítását nem fogadják el otthon. A kisgyermek ragaszkodása még nem elsősorban a zongoratanárnak szól, esetleges féltelme még nem elsősorban a nagytudású tanártól van, hanem a személyiség karakterétől. Talán nem fontos tovább bizonygatni azt, hogy a tanár döntő befolyása számos területen érvényesül. Célzerű sorra venni, melyek azok a tulajdonságok, amelyek a tanítvány és tanára/mestere kapcsolatát kedvezően alapozzák meg, egyben sikeres együttműködéshez vezetnek.

a) Tanítványaink szeretete

Közhelynek tűnik, de messze nem egyszerű dologról beszélünk, amikor tanítványainkhoz fűződő kapcsolatainkat a szeretetre alapozzuk. A tanár helyzete kötött abban a viszonyrendszerben, amelyben működik, viszont mégis ő az, aki az ismerkedés pillanatától szabályozni, befolyásolni képes a kapcsolatot. Valójában arra ítéltett a tanár, hogy minden hozzá kerülő tanítványt szeretettel fogadjon. Ezt, bármilyen magától értetődő feladat, bizony, olykor nagyon nehéz teljesíteni, mert tagadhatatlan, hogy a karakterkülönbségek sokszor erősen akadályozhatják ezt. Általában véve mégiscsak vezérelként kell elfogadnunk ezt a kritériumot, hiszen a két ember között bizalmi kapcsolatot kell létrehozni, amely mindkettőjük részéről nyitottságot és bizalmat igényel. E bizalom alapja a szimpátia, a szereteten kívül a szavahihetőség, a felelősség tudat és az azonosulás képessége. Természetesen, minél ifjabb a tanítvány, annál meghatározóbb szerepe van a spontán megérzéseknek, az ösztönös gesztusoknak.

A tanítványok szeretetét ki kell érdemelnie a tanárnak, hiszen ő az, aki aktívan alakítja a kapcsolatot éppen a hosszú távú közös munka érdekében. Úgy kell tekinteni, hogy a tanítvány egy olyan lény, aki egy másik család kincse, mint olyan, páratlan érték, hiszen ember, aki ráadásul még zenei tehetséggel is megáldott. Ez az alapja annak, hogy elfogadjuk őt minden tulajdonságával, majd a kapcsolat folyamán igyekezzünk a számára legjobb irányba terelni teljes személyiségének fejlődését, benne zenei tehetségének és mesterségbeli tudásának fejlesztésével.

b) A szakmai felkészültség

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

A zongorával, mint hangszerrrel kapcsolatos ismeretek a legelemibbek közül valók. Minden, eszközt használó ember akkor tudja maga is jól használni és tanítványával is megismertetni a kérdéses eszközt, ha saját ismeretei széleskörűek és részletesek. A zongora felépítésének és konkrét használatának ismeretei döntőek a technikai és hangzási követelmények szempontjából. A tanárnak tudnia kell, hogy mire képes a hangszer, mint gépezet, azaz, milyen módon lehet használni a felépítésből következően zenei élmény szerzésére. Ez a fizikai sajátosságok ismeretét feltételezi, tehát azt, hogy a zongorát felépítő elemek milyen konkrét mozgást produkálnak, milyen anyagokat és miért használ fel a hangszerépítő.

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

Az emberi test ismerete, különösen a zongorázásban közvetlenül résztvevő testrészek felépítésének és azok működésének ismerete jelentős meghatározó a zongoratanár tevékenységét illetően. Nem feltétlenül orvosi precizitással, de mindenképpen funkcionális anatómiai megközelítéssel kell tudnia a tanárnak azt, hogy az élő szervezet milyen lehetőségeket ad a hangszer optimális használatához. A hangszerjáték tanulása folyamán adódó feladatok sokszor vetnek fel olyan technikai nehézségeket, amelyeket a gondolkodás átalakítása sem old meg, tehát valódi technikai problémaként kell kezelnünk. Ilyenkor anatómiai ismereteinkhez folyamodunk és ezek alapján próbálkozunk a javítással. Talán nem szükséges részletesebben említeni azt, hogy tanítványaink egészségmegőrzése szempontjából mekkora fontossággal bírnak pontos anatómiai ismereteink, hiszen testi panaszaiukat elsőként a tanár tudja meg, a terápiára elsőként ő tesz javaslatot a gyakorlás módját illetően, s csak komolyabb esetben történik orvosi beavatkozás. A preventív egészség megőrzési stratégia minden hangszertanító tanárnak feladata és mindennapi gyakorlata.

Az élettelen és élő mechanizmusok összekapcsolása kulcsfontosságú feladata a tanárnak. A hosszú fejlődés folyamán létrejött hangszer mechanika és az emberi test összekapcsolódása mindent eldöntő mozzanat. Vázlatosan leírva: a felhangzó zenemű minősége attól függ, hogy a szellem által létrehozott esztétikai minőség a mozgások révén

hogyan válik hangzóvá, valódi zenei élménnyé. A tanármak tehát tevékenysége során kontrollálni kell a teljes folyamatot, annak minden elemét. Így válik képessé arra, hogy a leírt folyamatot a legkedvezőbbben befolyásolja, egyben az ehhez fűződő képességeket, készségeket kialakítsa, fejlessze.

A szakmai felkészültség további elemei közül kiemelendő a zongorairodalom és az egyes stíluskorszakok átfogó és konkrét darabokban megjelenő ismerete. Ez nemcsak a szorosán vett zongoraművekre vonatkozik, hanem a zeneirodalom teljes egészére, amely széles kitekintést ad számára. A tanításban ezeket az ismereteket az egyes korszakok kultúrtörténeti, társadalmi ismereteinek birtoklása egészíti ki. A zenemű művészi értelmének megfogalmazásában a tanár mindenkori partner – az életkoroknak megfelelő közreműködéssel –, ezért az adott korszak korszemléletét, az emberek más művészetekben és a tudományban alkotott értékeit legalább tendenciáiban és kiemelkedő alkotásaiban ismernie kell.

A zenei interpretációhoz szükséges ismeretek között kiemelkedő fontosságú a muzikalitással kapcsolatos ismeretek részletes és pontos megléte. Ez azt jelenti, hogy a zongora tanuláshoz szükséges más zenei tulajdonságokról is kialakult képpel kell rendelkezni: tudni kell például, hogy a hangzásigény fejlesztésekor milyen hallási készségekre van szükség, a zenei idő, a ritmusérzék fejlesztése milyen teendőkkel jár. Az ehhez járuló formai ismeretek elengedhetetlenek.

Döntő mozzanat, hogy a tanár el tudja dönteni, melyek azok a darabok vagy típusok képviselő művek, amelyek révén a tanítvány egyenletes készségfejlesztése lehetővé válik. Ezért a zongorairodalom áttekintését ilyen szemüvegen át kell elvégeznie, hiszen a darab választáskor nem a mű megtanítása az elsődleges cél, hanem a megtanult darab által számos készségterület fejlesztése.

A tanár szakmai felkészültsége saját maga hangszeres tudását is jelenti. Ez az a kérdés, amit differenciáltan kell értelmezni és kezelni. A megállapítás általában igaz és követendő, de közelebbről már árnyaltabban kell fogalmaznunk. A szakmai ismeretek és minőség szempontjából tekintve valóban az az optimálisan felkészült tanár, mester, aki hangszeres képességeivel, hazai és nemzetközi előadói, tanítási gyakorlatával, folyamatos koncerttevékenységével elismerésre méltó, kiemelkedő teljesítményt nyújt. A legnagyobb szakmai hitelességet erre lehet felépíteni. Gyorsan hozzátesszük: a magasabb szinten álló tanítványok oktatásában főként. A kisgyermekkel foglalkozó zongoratanárnak nem feltétlenül kell ilyen értelemben eleget tennie a szigorú, nemzetközi szakmai feltételeknek, elég, ha mindazt az anyagot, amelyet tanít, a gyermek számára mintaként és jó ízléssel, követendő példaként tudja interpretálni. Hangversenyeken fellépnie neki is azért fontos, hogy tanítványa számára magától értetődővé tegye: a zenét valóban a pódiumra szánták, más emberek gyönyörködtetésére, élményszerzésre. Ezt személyes példájával tudja a leghitelesebbé tenni.

A kiemelkedő hangversenyző tanár nem minden esetben bizonyul hatékony tanárnak és fordítva, a jól felkészült tanár nem minden esetben bizonyul elismert koncertező művésznek. E kettősség oka ott keresendő, hogy a páratlanul gyors és kivételes fejlődésmenten átment művész sokszor nem tud azonosulni tanítványa problémájával, így segíteni is nehezebben tud. A másik esetben a problémák során megoldásával küszködő, immár tanárrá vált zongorista hamarabb észleli és azonosítja be a problémákat, hiszen maga is megküzdött velük, tehát a megoldásra is vannak elgondolásai. E két szélsőség között van azonban a tanárok döntő többsége.

A szakmai felkészültséghez tartozik továbbá annak a korosztálynak a szakmai képzési szükséglete, amelybe tanítványunk tartozik, annak az iskolának a képzési szerepe, feladata, amelyben tanul ifjú növendékünk. Ez különösen a zeneiskolai szintnél fontos, ugyanis a zeneiskola még nem feltétlenül a professzionális zenészneveléssel foglalkozik, sokkal inkább a széleskörű zenei ismeretek oktatásával segíti az általános műveltség kialakítását a gyermekeknél, miközben muzikalitásuk valamilyen szintjén kreatív módon ad tapasztalatokat s közben számos készség fejlődésének lehetőségét.

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

Végül, de nem utolsó sorban a tanári ismeretek között elengedhetetlen a gyakorlás szakmai sajátosságainak ismerete. Központi kategória ez a tanításban, hiszen tanítványunk döntően a gyakorlás folyamán teszi meg fontos lépéseit, mesterével, tanárával csupán elenyésző – bár igen jelentős szerepet játszó – időt tölt el. A tanárnak tudnia kell a gyakorlásra vonatkozó instrukciók adásakor disztingválni: mikor, mely információ segíti a tanítványt a célnak megfelelően, milyen sorrendben adjuk az instrukciókat és milyen tartalmúak legyenek ezek. Hogy ezt bizottsággal tehesse, egyfajta stratégiával kell rendelkeznie, amely mind a rövid távú darab tanulást, mind a hosszabb távú fejlesztési elképzeléseket magában foglalja.

c) Az improvizáció sajátos jelensége

A zenei alkotás természetéből adódik az, hogy az előadó a mű újratereztésével egyben a teljes konstrukció újraépítésére is vállalkozik. Ezt a feladatot a kicsi gyermek még elemi szinten produkálja zenei tanulmányai kezdetén, majd a módszeres fejlesztő munka, a zeneművek fokozatosan egyre bonyolultabbá váló szerkezeti sajátosságainak hatására magasabb szintű megvalósítások következnek. A szerkezetre egyfajta rálátással kell tekinteni akkor, amikor analitikus megközelítések után létrehozunk. Ki kell alakítani a tanárnak azt a képességet tanítványában, hogy a rész és az egész viszonyát jól hozhassa létre, értelmezni és újraalkotni tudja.

A szerkezeti sajátosságok mögött a zeneszerzői gyakorlatban gyakran tudatos elme működik, de tetten érhető a pusztán egészséges arányérzet hatása alatt megkomponált zeneművek is, amelyeknek olykor zseniális formai rendszeréről talán a szerző sem gondolkodott el alaposan. Az előadónak ugyanakkor mindig tudatos és kutató elmével kell felfedeznie (kisgyermekkorban és még sokáig a tanár segítségével) a formát, a szerkezet sajátosságait, hogy ne csak lelki empátiával, hanem tudatos építő munkával újragépelte a leírtakat.

Amikor ezzel kapcsolatba hozzuk az improvizációt, akkor valójában azt tesszük, hogy elismerjük az improvizációs készség konstrukciós vonatkozásait is. A gyakorlatban

az improvizációs készség megléte a zenemű előadójának jelentősen megkönnyíti a megfogalmazást szerkezeti vonatkozásokban is. Aki maga is konstruál különféle szerkezetű zenéket, aki maga is tisztában van a zene anatómiájával és annak változathatóságával, variációs lehetőségeivel, természetes és tudatos arányával, az sokkal magasabb szintet ér el általában ezen a téren. A biztonságos és birtokolt zongoramű eljátszására jellemző, hogy biztonságfoka nagy. Ez még akkor is igaz, ha egy véletlenül rosszul sikerült mozdulat miatt hiba csúszik az előadásba: az improvizációs- és fejlett konstrukciós képességekkel megáldott muzsikuskor szemrebbenés és pánik nélkül túljut a problémán.

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

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

Mindenképpen felülvizsgálandó álláspontokról van szó. Mi is az improvizáció? Az a tevékenység, amikor az improvizáló zenész saját maga alkot zenei szerkezetet, ezen belül természetesen valamilyen formát, dallamot, ritmikát, harmóniai környezetet, egyszóval kreativitását használva hoz létre előtte még nem létezőt. Arról külön meg kell emlékezni, hogy a megszületett zene önkéntelenül is valamilyen karaktert, hangulatot, érzést ábrázol. Az ilyen alkotó tevékenységet végző zenész viszonya a zenéhez teljesen más, mint annak, aki csak megtanult, s így kötött zenei anyagokon nő fel és azok precíz előadására képezi ki magát. Mindenek előtt a zene anatómiájának ismeretéhez más aspektusból közelít, hiszen saját tapasztalata segíti őt a zenei alapelemek ismeretéhez. Fontos szerepe van tehát az empiriának, a sok kísérlet és próbálkozás alatt megszerzett ismereteknek. E mellett egyfajta szabadságérzet birtokában improvizál a zenész, hiszen nem vétek az, ha valami szabálytalanra sikeredik, ha a gondolat rendhagyó formát ölt, stb.

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

Az improvizáció során a zenész éppen a szabadsága miatt egyfajta bátorságot nyer. Olyankor sem riad meg, ha koncert közben üzemzavar támad, hiszen az improvizációt segítségül tudja hívni, nem gátolja pánik a korrekciót, a zenei folyamat töretlenségének megőrzését. Megállapítható, hogy az improvizációt művelő ember a hangszer valóban gondolatai kifejezéséhez használt nemes eszközként használja, így pozitív kondicionálása is erősebb. A zongoratanárnak tehát nagy segítségére lehet az improvizáció a nyilvánosság előtti játékokra felkészítő tevékenységében. A játék elemeit kicsi korban éppúgy felhasználhatja az improvizálásban, mint később a komolyabb tartalmak megjelenítését. A legfontosabb, hogy a zene megértésének, így birtoklásának minősége változik a kívánt irányban, nagyobb biztonságérzetet adva a tanítványnak.

d) A pedagógiai-pszichológiai felkészültség

Nem szabad elfelejteni: a zongoratanár a zenét használja fel a személyiségfejlesztésben, ezért a zene tanításának általános pedagógiai elveket éppúgy kell ismernie, mint a konkrét, didaktikai sajátosságokat és a pszichológia vonatkozó eredményeit. Számos ismeret közül talán a legelső helyen említhető a hivatástudat.

Kialakulásában számos tényező gyakorol döntő befolyást a művészre, tanárrá váláskor. Mindenek előtt az, hogy a zene feltétlen szeretetével párosuljon az emberiség kulturális értékei átadásának igénye és az ember fejlesztését, a társadalom jobbítását küldetésként tekintő szemlélet. A hivatástudat legszebb vonatkozása éppen az, hogy akár a pódiumon, előadás közben, akár a teremben, tanítványaink körében a nemesebbé tétel szándéka uralkodik. Vagy a hangverseny élmény által, vagy a tanításban szerzett és adott élmény által tudunk embereket boldogabbá, minőségileg mássá, többé és gazdagabbá tenni, így hivatásunk betöltheti a legnemesebb célt: adni anélkül, hogy mindezt valamilyen üzleti konstrukcióban visszaigényelnénk hallgatóságunktól, tanítványainktól. Az ember zenei kultúrája (is) e célok megvalósítására tett erőfeszítésekkel juthatott ilyen differenciált szintre, amelyet képvisel és képvisel a társadalomban. A hivatástudat a tanárban az a „fertőző” erő, ami a tanítványok előtti személyes példával képes másokat is elhivatottá tenni.

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

A tanári adottságok egyik legsarkalatosabb eleme a türelem, ezzel szorosan összefüggésben az optimizmus a tanításban. Valószínűleg vitathatatlan az a megállapítás, hogy a tanár egyik legfontosabb pszichikai tulajdonságáról van szó. Mindjárt le is szögezzük: nem a vég nélküli, folyamatosan megbocsátó és elnéző türelemről van szó, hanem arról a fájtáról, amely a tanítványnak elegendő időt ad arra, hogy megjárja az utat, saját erőfeszítéseivel eljusson a kívánt pontra. Ez értendő az egyes darabok tanulásának különböző lépéseire éppúgy, mint a hosszabb távú fejlődésre. Nem vagyunk egyförműk, így jelentős eltérések lehetnek a fejlődésben, amelyhez elengedhetetlen a tanár türelme. Ellenkező esetben jelentős önértékelési zavarokat hozhatunk létre a tanítványban.

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

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

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

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

Az őszinteséget minden bizalmas emberi kapcsolatnak, így a tanár-tanítvány kapcsolatnak is fontos, bizalmi elemeként kell említenünk. Kényes kérdést feszegetünk akkor, amikor ezt szóba hozzuk, mert az őszinteségnek megint nem a köznapri fájtájáról van szó. Nem valószínű, hogy köteles a tanár vagy a tanítvány megosztani a legbensőbb titkokat és intimitásokat a másikkal, de soha nem szabad hazugságnak megjelennie a kapcsolatban. Az őszinteség még akkor is kötelező, ha az most éppen kellemetlen. Őszintén közölhető minden a tanítvánnyal, ha ő azt érzi, hogy az őszinte feltárás az ő érdekében, javító szándékkal és tapintatosan történik. Nem valószínű, hogy fontos, bár negatív információkat el kell hallgatni a fejlődési folyamatban, de gondoskodni kell arról, hogy a tanítvány egyidejűleg a kiutat is lássa, megkapja a lehetőséget és lássa a valószínűséget a kedvezőtlen helyzet, tünet megszüntetésére.

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

A következetesség minden tanár, így a zongoratanár sajátossága is. Az oktatási folyamat természetes eredménye, hogy általa új ismeretekhez, megoldásokhoz jutunk. Az a tanár, aki nem kíváncsi arra, hogy instrukciója révén mire jutott a növendék és hasznosultak-e kérései, javaslatai a tanítvány munkájában, előbb-utóbb azzal szembesül, hogy a tanítvány maga sem tartja fontosnak azt, hogy beépüljenek fejlődésébe az instrukciók és valóban konkrét gyarapodás következzen be. Az eredmény: lelassuló fejlődés, rendetlenség, szervezetlenség és végső soron lemaradás, leállás. A következetesség még akkor is alkalmazandó, ha az éppen akkor nem kellemes a tanítványnak, ugyanis pontosan az ő jól felfogott érdekei és pillanatnyi, spontán kényszerei nem mindig vágnak egybe, tehát az irányítás következetessége ilyenkor döntő bizonyosságot jelent. A tanár az, akinek tudnia kell, hogy éppen mikor, milyen fejlesztési taktikával és stratégiával akarja elérni az eredményt, ezért a következetlen irányítás éppen e folyamatot veszélyezteti. Sokszor jóvátehetően hibákhoz vezet az az állhumanitás, amely elnéző, ugyanis a fejlődés bizonyos időpontjain bizonyos készségeknek ki kell épülnie, máskülönben az elkésett fejlesztés nem hoz olyan minőségi eredményt. Ez, exponált helyzetben látványos csődöt eredményezhet.

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

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

A találekonyosság ebben a kontextusban azt jelenti, hogy a tanár, miután jól ismeri a hivatás és a mesterség csínját-bínját, képes úgy asszociálni ismereteit, hogy az egyénileg hatékony megoldást találhassa meg. Ez természetesen azt jelenti, hogy a tanár felkészülése folyamán maga is sémákat, számára jó megoldásokat ismer meg, de a tanítási gyakorlatban semmi sem tisztán az, aminek látszik.

A találekonyáshoz szorosan kapcsolódik az improvizálás képessége is. Ezt ebben az összefüggésben nem a zenei improvizációra értjük, hanem a tanítvány pillanatnyi reakcióira adott válasz spontaneitására. Természetesen az előző találkozás után a tanár minden órán eltervezi, hogyan építi tovább a már megkezdett folyamatot, de a tanítvány szinte sohasem azt az állapotot produkálja a zongoraórán, amelyre számítnak, ezért az azonnali reakciókészség mindent eldöntő készsége a felkészült tanárnak. A pontos cél ismeretében utat választó tanár eszköztára, bár tartalmazza az általában célravezetőnek tartott mozzanatokot, mindig képes arra, hogy erről a megszokott pályáról, a tanítvány érdekében lelépjön és új úton haladjon tovább. Ez az improvizációs készség egyben arra jó tehát, hogy az éppen aktuális célok elérése érdekében rendhagyó utak bejárásához is bátorsága legyen.

A magatartásbeli példamutatás igen jelentős erő a tanár kezében. A leendő, ifjú művész, ifjú tanár azzal, hogy mesterével napi kapcsolatban áll, megismeri annak valós napi életét is, így óhatatlanul viselkedés mintákat is megtanul. Megtanulja ezzel azt is, hogy mestere hogyan viszonyul a hivatáshoz, hogyan viszonyul közönségéhez, kollégáihoz, milyen szemlélettel nézi a világot és hogyan alakítja személyes kapcsolatait. Igaz ember-e, van-e jelleme és tiszta-e az élete? Merthogy éveken keresztül lehetetlen a színjátszás, ezért viszonylag rövid időn belül kiderül, hogy a tanár irányelvi és valós élete összhangban van-e vagy durva ellentmondást mutat. Ha ez utóbbi áll fenn, akkor komoly károk keletkezhetnek a viszonyban és az ifjú vagy a gyermek torz fejlődésmentet élhet meg.

Eljutottunk a fentiekkel a felelősségérzet kérdéséig, amely a tanárnak egyik legjellemzőbb sajátossága. Minden szavunknak, tettünknek a világban lenyomata van, hogy ne lenne a tanítványunk életében, akivel bizalmas kapcsolatban vagyunk. A nevelés és a zongoratanár hatása nem mindenható, de döntő befolyást jelent a fejlődésben. Mint ilyen, az egész emberi sorsra érvényes nyomokat hagyunk tanítványainkban. Ennek súlyos felelőssége kéri arra a tanítással foglalkozókat, hogy munkájukat mindenki hasznára végezzék. Természetesen, a tanári felelősséget nem érezzük lépten-nyomon, hiszen akkor megbűnülünk tőle, mint ahogyan az előadás felelősségét sem szabad tudatosan gerjeszteni magunkban, pusztán olyan életvitellel és tevékenységgel kell előállnunk, amely az eredendő, jó célt szolgálja.

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

A legfontosabb tanári erények számbavétele után lássuk, hogy milyen további lehetőségek vannak arra, hogy a hangverseny kedvező körülményei létrejöjjenek.

2. A szakmai felkészítés pozitív folyamata

a) A helyes gyakorlás tanítása

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

Mint már említettük, a tanári feladatok közül a leglátványosabb feladatok egyike a gyakorolni tanítás teendője. Az életkor előrehaladásával oda jutunk, hogy amikor mesterünk elengedi a kezünket, optimális esetben képesek vagyunk már önállóan felépíteni műsorunkat, azt a tanulási folyamatot, ami lejátszódik a hangverseny előtt. Kezdetben a gyakorlás még bizony játékos és kellemes időtöltés. Ha a játékhoz kapcsolódik, a kisgyermek nem érzi fáradságnak és rossz, kötelező feladatnak. A későbbiek folyamán az instrukciók észrevétlenül konkrétabbá, tárgyszerűbbé válnak, így a gyakorlás is konkrétabbá válik, elkezdődik az a hosszú folyamat, amelynek során megtanulunk egyre önállóbbá válni. Növekszik a munkafolyamat, és ezzel önmagunk megismerése is. E kettő együttes bekövetkezése okozza azt, hogy a gyakorlás folyamán képesek legyünk egyre gazdaságosabb és célravezetőbb munkát végezni. Ilyenkor számos szellemi tulajdonságunk fejlesztése zajlik, mechanikai készségeink is fejlődnek. A szervesen fejlődő tanítványok időarányos lépéseik eredményeként egyre inkább uralni tudják saját tulajdonságaikat, egyre növekszik fegyelmük és célirányosságuk. Mindemellett teherbírájuk is növekszik, minőségi megoldásaik is gyakrabban tapasztalhatóak. A folyamat új eredménye, hogy fordul a kocka: már nem a tanári instrukciók a kizárólagos gyakorlási témák, hanem saját szükségletek felismeréséből fakadó teendők: készségfejlesztő gyakorlatok, más művek vizsgálata és megtanulása, megismerése. Egyre erősödik a gyakorlásban az önálló zenei megfogalmazások száma és minőségi megvalósítása. A tanítvány e fejlődési folyamatban válik partnerré, olyan társá, akivel megtárgyalható a darab minden fontos és kevésbé fontos vonatkozása és tennivalója, akivel meg lehet vitatni a zenemű értelmét, mondandóját, akivel a tanár oda-visszaható kapcsolatban lehet, megtermékenyítve mindkét fél művészi munkáját az együttlétkor. Az ízlésformálás ugyan sokkal korábban elkezdődik, de ebben a korszakban nyílik meg annak lehetősége, hogy elvontabb mozzanatokra is rálátást kaphasson a tanítvány. A gyakorlás ilyenkor már nem egyszerű munka és penzum, hanem valódi alkotómunka.

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

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

b) A tanulási képességek fejlesztése

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

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

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

c) A művészi mondandó megfogalmazásának képessége

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

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

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

Az időbeli, tempóbeli rendezettség mellett a karaktermegfogalmazások jelentős tényezője a hangzáskép igényes, sokrétű, de mindenképpen a karakternek megfelelő elképzelése, megfogalmazása. E vonatkozásban válik fontossá az, hogy mit nevezünk szép hangnak (t.i. a megfelelő karaktert kifejező hangnak). Az a szép hang, amely köznap értelemben szép és nem bántó, sajnos egyáltalán nem használható fel a zenei karakterek változatos ábrázolására és a változékonyág ábrázolására. Az esztétikai értelemben vett szép hang eszközei ugyanakkor taníthatóak, tehát az elképzelések és az eszköztár vonatkozásában a képzés fontos elemei. E szép hangok elképzelése az időben már jelentősen közel visz a zenei mondandó megfogalmazásához.

A stílusjegyek ismerete alapján eldönthető az a dilemmák is, hogy ugyanazon emberi érzések a különböző korokban hogyan jelentek meg az ábrázolásban, mennyire lehet szubjektív módon érzelmeket ábrázolni, mennyire kell barokká, rokokóvá, klasszicistává, stb. válnunk ahhoz, hogy hiteles mondandót tolmácsoljunk. Ugyanakkor saját, egyéni mondandónk megjelenítésétől sem lehet eltekinteni, mert óhatatlanul, a mai kor embereként és mint zenei hivatást gyakorló művész, saját, mai véleménnyel rendelkezünk, amit a zongoramű eljátszásának ürügyén, szintén a hallgatóhoz juttatunk el.

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

A művészi mondanivaló (akár Cickom-cickom..., akár Dante szonáta) minden esetben az egész személyiség aktuális felkészültségén, fejlettségén, kulturális gyökerein

műlik. És még egy nagyon fontos: a mondanivaló belső és külső (eljátszott) megfogalmazása változó egy személy esetében is, függően szellemi, hangulati állapotától, a koncert konkrét körülményeitől, stb.

d) A technikai kivitelezés eltervezése

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

A gyakran hatékony, zenei előadási igényekből fakadó instrukciók igen sokszor, akár azt is mondhatnánk, hogy az esetek döntő többségében a gondolkodásmód, az elképzelés, a figyelem megosztási struktúra átalakítása egyben technikai megoldást is kínál. Ennek belátása mellett azonban nem feledkezhetünk meg arról, hogy bármilyen eredetű instrukciónk csak úgy hozhat eredményt, ha tanítványunk pontosan elképzei a zenei, hangzási képek mellett a mozgási struktúrát is. Tagadhatatlan, hogy bármilyen ideális elképzelés megvalósítására csak akkor van remény, ha a mozgáselképzelés is tisztázott, különösen a gyakorlás fázisában. A célszerű mozgási eszköztár kialakítása nem kerülheti el figyelmünket, mert elmaradása esetén ugyan lehet növelni a zenei intelligenciát, de a kivitelezés, a megvalósítás technikai szintjét nem.

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

3. A pozitív kondicionálás pszichikai háttere

a) A közlésvágy megőrzése, fejlesztése

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

Növekvő tanítványok, a serdülő kori testi aránytalanságok miatt sokszor válnak gátlásossá. Ez a színpadon gyakran suta, kellemetlen helyzetet okoz, ezért kockázatos is. Ilyenkor nagy bölcsességre és pedagógiai érzékre van szüksége a tanárnak ahhoz, hogy meggyőzze tanítványát: őt olyannak fogja elfogadni mindenki a színpadon, amilyen a természetes valóságban, előnytelenek hitt tulajdonságait a közönség csak igen tompítva regisztrálja, ha egyáltalán regisztrálja. A hallgató, bármennyire is metakommunikációval jár a koncert, elsősorban mégis a hangzásért jött és csak másodsorban a látványért.

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

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

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

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

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

b) A szereplés szituációjának kedvező beállítása

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

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

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

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

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

c) A nyitott személyiség kialakítása

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

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

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

d) A koncertrutin kialakítása

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

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

Mint életünkben minden, ami első, az első szereplésnek is döntő szerepe van a későbbi koncertrutin szempontjából. A kisgyermek, amikor életében először ülhet ki a színpadra, addig még soha nem érzett érzésekkel és soha nem ismert feladattal találkozik. Ilyenkor különösen nagy a tanári felelősség abban a tekintetben, hogy olyan darabdal ültesse ki tanítványát, amit ő nagyon biztonságosan és spontán bátorsággal el tud játszani. Ez az attitűd elvezethet egy olyan érzéshez, hogy a koncert valami kellemes és jó dolog, ahol sokan néznek, örülnek és tapsolnak. Az indító élmény meghatározó jellege akkorra is érvényes, amikor már nem is nagyon emlékszünk életünk első hangversenyére. Ilyenkor nagyon fontos, hogy az első hangverseny után valóban azt érezze tanítványunk, hogy valami jót tett, amiért ő több elismerést kapott, mint máskor és érdemes megismételni ezt a helyzetet kellemessége, öröme miatt.

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

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

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

e) A szereplés előtti teendők

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

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

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

Életkortól függően és mértékben lehetséges új hallgatási, zenei formálási szempontok megfogalmazása is, olyanoké, amelyek még a tanteremben nem kerültek szóba de az új helyszín új körülményei között szebb előadást eredményezhetnek. Ennek az az értelme, hogy a megvalósításra fordított figyelem a koncerten jelentős segítség a lámpaláz ellen, egyben olyan megoldások születhetnek, amelyek valóban nem begyakorolt mozzanatok, hanem a színpadon jöttek létre. Ez mindenképpen növeli az előadás értékét.

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

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

Biztosítani kell mindenképpen a pihent, koncentrációra kész szellemi állapotot, miközben lehetőleg kerülni kell azt a hipochondriát, amely sokféle, hirtelen kelt, látszólagos bajunkat erősíti fel: kezdve attól, hogy „jaj, nem tudom, mi van az ötödik oldal tetején” vagy „hogyan fogom lejátszani a prestot a darab végén” és ehhez hasonlók. Sokaknak segít ilyenkor akár a hangszer nélküli higgadt és aprólékos áttekintése a játszandó darabok sorra kerülő teendőinek.

Tanítványunknak minden megnyilvánulásunkban azt kell éreznie, hogy feltétlenül bízunk benne, baj nem érheti, és ha érné is, könnyedén kijöhet belőle, hiszen felkészült és jól tudja, hogy mit akar. A tanár, a mester a legtermészetesebb szövetséges, aki azonban aggodalmát sosem mutathatja a koncert előtt, ugyanakkor közvetlenül a szereplés előtt

adott biztatás és a siker valószínűsítése általában bevállal és segítséget jelent. Minél fiatalabb és gyakorlatlanabb szereplő tanítványunk, annál nagyobb szerepe van ennek az utolsó „kacsintásnak” a színpadra lépés előtt. Természetesen, mint ahogyan más folyamatok esetében is, úgy ebben a vonatkozásban is fokozatosan ki kell alakítani az önállóságot és végső soron a tanártól való függetlenséget.

V. Záró gondolatok

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

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

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

Dolgozatom nem ezekről a példákrol szolt, hiszen a zseniális tehetségek önvezérelt útja semmihez sem hasonlítható. Mellettük a zongorapedagógus egészen más szerepet játszik, mint a nagy többség esetében, sokszor csak orientál, asszisztál az események mellett. Erről azonban már egy másik dolgozat szólhatna, ha sikerülne egyszer megismerni a csoda titkát.

FORRÁSMŰVEK JEGYZÉKE

- Gát József:** Zongorametodika (Zeneműkiadó, Budapest, 1978.)
- Kovács Sándor:** Válogatott írások (Zeneműkiadó, Budapest, 1960.)
- Czövek Erna:** Emberközpontú zenetanítás (Zeneműkiadó, Budapest, 1979)
- Varró Margit:** Zongoraoktatás, zenei nevelés (Zeneműkiadó, Budapest, 1989)
- G. G. Neuhaus:** A zongorajáték művészete (Zeneműkiadó, Budapest, 1985)
- Földes Andor:** Zongoristák kézikönyve (Zeneműkiadó, Budapest, 1970.)
- Papp Klára:** Zenei interpretáció és lámpaláz (Temporg, Pécs, 1997)
- Tusa Erzsébet:** Megtervezett véletlenek (MTA sokszorosító, magánkiadás)
- Paul Michel:** Zenei képesség, zenei készség (Zeneműkiadó, Budapest, 1964)
- Rita L. Atkinson, Richard C. Atkinson, Edward E. Smith, Daryl J. Bem:** Pszichológia (Osiris-Századvég, Budapest, 1884.)