



– aforizmák –

A fordítás alapja: Натан Перельман В классе рояля. Короткие рассуждения.
Издательство «Музыка» Ленинградское отделение. 1981.

Zeneműkiadó Vállalat, 1983
Fordította: Győrffy István

3/2. rész¹

A XIX. század előadóművésze igyekezett minél jobban elsimítani, elrejteni a hallgatóság előtt Beethoven vakmerőségeit. A mai előadó viszont törekedjen arra, hogy megéreztesse ezeket a közönséggel. Eközben bizonyos túlzásoktól sem kell okvetlenül visszariadnia. Gondoljunk csak az op. 110- es Asz-dúr szonáta 2. tételének szinkópáira. Érdemes-e elfedni őket hajlékony, kiegyenlített játékkal, vagy a tempó fokozásával? Érdemes-e ugyane szonáta 1. tételében a visszatérést megelőző szakasz merészen érdes akkordjait a bal kézben hangzó konok dialógus mögé rejtetni? A *Hammerklavier*-szonáta fűgátételében pedig a vakmerő modulációk tömege és bonyolultsága objektív előadás esetén még a

¹ [70 ÉVES Győrffy István \(1954. május 28.\) zeneszerző, zeneelmélet-és szolfézstanár. Győrffy István fordításai: NATHAN PERELMAN: ZONGORAÓRA – AFORIZMÁK – \(3/1.\) \(ZENEMŰKIADÓ BUDAPEST, 1983\) // Holopov Jurij Nyikolajevics: Ki találta föl a 12 hangú technikát? \(A moszkvai Gnyeszin-intézet belső használatra szánt jegyzete, 1980 körül\)](#)

felkészült hallgatót sem tudja különösebben lekötni. Fel kell rájuk hívni a figyelmet. A zongoristára itt agitatori feladat vár.

Mindez azonban távol áll Beethoven korszerűsítésének" attól a meggondolatlan és káros gyakorlatától, mikor néhány szonáta előadásmódja pl. az op. 90-es e-mollé (ahol csírájában ott lappang az ideges Wagner és a még zaklatottabb Szkrjabin), az op. 106-os B-dúr (mely Chopint és Brahmsot előlegezi), az op. 109-es E- dúr (ahol a majdani Schumann háborog) – felborítja a természetes leszármazás rendjét: az utódokat engedi hatni az őstre.

Szimfonikus asszociációink, állandó hivatkozásaink a zenekar és a vonósnégyes „hőstetteire” nem azt jelentik, hogy hódólattal elismernék felsőbbrendűségüket, hanem annak büszke tudatát, hogy mindezekre a „hőstettek” magányos zongoránk is képes.

Kár, hogy hangversenytermeinkből hiányzik a mozinézők azonnali, pontos reagálása: „Igazítsd a keretbe!” „Miféle susztermunka ez!” „Áramot!”

Pedig milyen gyakori, hogy hangversenytermeinkben a zene elszakad, villog vagy kialszik. Szemünk úgy látszik érzékenyebb az ilyesmire, mint hallásunk.

„Vizsgáljátok figyelmesen a kottaszöveget” – ajánlanám tanítványaimnak, ha nem borzadnék a gondolattól, hogy onnan visszaköszön rájuk... a közreadó.

Minél tapasztaltabb egy tanár, annál ügyesebben tudja leplezni saját tudatlanságát.

Sok tintát ontottak már ama nyilvánvaló igazság bizonyítására, hogy a zongora „éneklő” hangszer. A nagyobb nyomaté kedvéért halhatatlan nevek – Glinkára, Rubinsteinre, Rahmanyinovra – hivatkoztak; az éneklés népi, demokratikus jellegére szintúgy. Attól tartok, e tétel védelmére az érvek, tekintélyek, bizonyítékok oly elrémítő fegyvertárát vonultatták fel, hogy ez a gyengébb idegzetűeket valóságos „vokális sokkba” kergetheti. Ha igaz az, hogy a zene a lélek legkülönfélébb rezdüléseit képes kifejezni, akkor természetes, hogy előadásakor a hangkeltés különféle eszközeihez kell nyúlnunk, anélkül, hogy ezek bármelyikét – a mégoly megejtőket is – eleve előnyben részesítsenék.

A zongora és a zenekar szerencsés kiváltsága, hogy e teljes gazdagságot képes felvonultatni. A tartott hang „hercegei”, kik életfogytiglani dalolásra ítéltettek – mily szegények ők a zongorához és a zenekarhoz képest!

Lapozzuk át Beethoven szonátáit.

A dalolás kevesebb teret kap bennük, mint az, ami nem oldható meg általa. Egyszer meg kellett hallgatnom az op. 31, no. 3-as Esz-dúr szonátát egy olyan növendék előadásában, akinek tanárán teljesen elhatalmasodott a vokális láz. Ritka szép, éneklő, lágy volt minden. A szorongás árnyéka sem vetődött a fojtottan jajduló kérdő motívumokra, szemernyi megrendülés sem érződött a válaszokban! Minden szép volt és dallamos. Mikor pedig – az Esz-dúr orgo- napont fölött a megválaszolt kérdő-gesztusok csattanósan pajkos, elégedett előkéket növesztenek, ezek az előkék lágy, ábrándos dorombolás közepette nyújtóztak el. A játékosnak még az előkéket is sikerült „ütés-mentesítenie”!

Aligha akad karmester, aki dallamossá- got kívánna erőltetni Beethoven V. szimfóniájának kezdő ütemeire. Számptalan hasonló példát hozhatnánk fel (mint ahogy ellenkezőt is). De próbáljunk meg most vitába szállni a dallamos felfogással annak egyik fellegrára, a chopini zongoramuzsika esetében. Mindig mindent dalolni kell-e benne? A *Barcarolát* például keresztül-kasul szövi az áradó dallamosság, mindenkit határozott képzettársításokra indít, így e mű nem is képezheti vita tárgyát. De nézzük az f-moll balladát. Ki kell-e dalolni minden beszédszerű fordulatát? Vajon a lehetőségek kimeríthetetlen gazdagságát, az élet mélységes igazságait hordozó, őszinte, meggyőző erejű beszéd-intonációkat „másodrendű” kifejezőeszköznek kell-e tekintenünk? Úgy gondolom, e ballada éneklő előadásban semmit sem veszít „szépségéből”, talán még „szebb” is lesz. De ez itt a lényeg?

a-moll mazurka, op. 17, no. 4. Törékeny, szemérmesen csodálkozó, alázatos muzsika, zseniális A-dúr középhésszel, mely hasztalan keres kiutat és a visszatérés előtti kétségbeesett feljajdulásba torkollik. Itt aztán végképp Isten ellen való vétek dalolni! Lehet suttogni, beszélni, kiabálni – akármit, csak dalolni nem!

Azért keltem vitára a zongorán való dalolás bajnokaival, hogy eszközbe juttassam: a művészet bármely elemének egyoldalú túl hangsúlyozása óhatatlanul esztétikai kinövéséhez vezet.

A zongoraórákon gyakorta alaposan tanulmányozzák az ellenpontot Bach fűgáiban, de nagyvonalúan elsiklanak felette Schumann, Szkrjabin, Prokofjev, Csajkovszkij, Chopin és mások műveiben.

Ciklikus művekben az egyes tételek tempója között a kölcsönös megértésen és engedményeken alapuló nemes és jótékony kapcsolat áll fenn. Álljon itt néhány találomra kiragadott példa: a *Moderato*, melyet a sors Beethoven op. 110-es Asz-dúr szonátájának nyitótételévé tett, a két-két lassú áriát és fűgát

előrelátván kénytelen túllépni az előírászerű moderato kereteit és a hiányzó *Allegro* tisztét legalább részben magára vállalni. Szintén *Moderato* a felirata annak a tételnek, mely az op. 31, no. 3-as Esz-dúr szonátában két szikrázva száguldó szomszédja közé szorult, így – ha tetszik, ha nem – a hiányzó lassú tételt kell helyettesítenie. Így áldozzák fel mindketten önös tempó-érdekeiket a ciklus diadaláért.

Bonyolult polifon művek előadásánál a fő nehézséget nem a figyelem megfeszítése, hanem időnkénti, automatizmusokkal védett pihentetése jelenti.

A zongoraoktatás terminológiája „magántulajdonosi” jellegű. Minden tanár saját terminológiai telkét műveli – ki virágos-, ki veteményeskertté alakítja.

A „zene folyama” gyakran megszakadhat. Csak a gondolaté legyen szakadatlan.

Egy szívós előítéletről

Felületes tanulmányozás során olyan be- nyomásunk támadhat, hogy összehasonlíthatatlanul nehezebb megszólaltatni Szkrjabin és Debussy bonyolult ritmusait, mint az egyszerűeket Haydn és Mozart darabjaiban. Ezt az előítéletet a következőképpen oszthatjuk el: a „bonyolult” gyakorlása mellett ne szakadjunk el az „egyszerűtől” sem, ha pedig az „egyszerűvel” foglalkozunk, keressük meg benne a „bonyolult” felé mutató zseniális megsejtéseket.

Memóriánkat azzal erősítjük legjobban, ha nem gondolunk rá, nem olvasunk és nem beszélünk róla.

A boszorkánymesterség a művészetben nem üldözendő.

„Kényelmes ujjrend” ... Ez a kifejezés messziről sugározza a nyugalmat, a gondtalanságot. Pedig az ujjrendnek gyakran nyugtalan, felelősségteljes, sokoldalú feladatokat kell ellátni: az ügyesen megállapított, változtathatatlan ujjrend sikeresen óvja az emlékezetet a veszedelmes véletlenektől; a ravasz ujjrend, az előadott mű diadala érdekében, szándékos kényelmetlenségeket is létrehoz; az előrelátó ujjrend fékeket készít elő az ujjaknak a megfelelő pontokban; a találékony ujjrend átcsoportosítja, racionálisan egyszerűsíti a faktúrát; és végül az érzékeny ujjrend a hangzás-fantázia hívásaira felel: vibrato, visszhang, hangtalan és ismételt billentés stb.

A rossz ujjrend, akárcsak a hebegés, a gondolatok kuszaságát tükrözi, a jó ujjrend – ékesszóló.

Az intonáció csodálatos módon képes befolyásolni a hang hosszát. Így a felszólító jelleg harmincketteddé hevítheti, az alázatos nyolcaddá hűtheti a tizenhatodot.

A hanglemezfelvétel dokumentum, mely idővel bizonyítékká válik.

Ne idézzetek, alkalmazzatok!

A túlhajtás – a tartalomhoz illő kifejezőeszközök megválogatásában fellépő zűrzavar eredménye: a beszédszerűség deklamációvá, a deklamáció énekké dagad; ugyanez fordítva is lehetséges.

Két fantázia

Chopin fantáziájának faktúrája gondozott, lakályos, egyből befogadja a beköltözőt.

Schumann fantáziájában a faktúra zsúfolt és valahogy makrancos. Nem lehet csak úgy belehatolni, feltétlenül elkeverednénk a tornyosuló esetlenségek között. A tanulás első szakaszában próbáljunk mindent lehántani a dallamról, ízlelgessük, gyönyörködjünk vonalában, világítsunk meg minden sötét sarkot, benyílot (rengeteg van belőlük). Barátkozzunk meg ezzel az egyszerűsített, világos alakkal. Minő fenséges jutalomban lesz részünk, ha majd helyükre illesztjük a „tornyosuló esetlenségeket” és kibontakozik előttünk ez a csodálatosan viruló történet.

A két c-moll koncertről

Mozart zaklatott c-moll zongoraversenyének varázsa titokzatos a főtéma első kvartjától a hét lakat alá rejtett fináléig. Egyenes utóda, Beethoven koncertje nyílt, egyenes a főtéma első tercétől a fénybe tárt zárótételig.

De a zseniknél valahogy épp a rejtélyek válnak különösen lebilincselővé és ellenállhatatlanná.

Nincs búsabb költemény a földön Mozart koncertjénél. A kotta itt egy óra számlapjához hasonlítható. Közönséges időmérő eszköz – a negyed az óra-, a nyolcad a perc-, a tizenhatod a másodpercmutató. Ennyi...

De valahol, minden jelölt időegység mélyén ott rejtőznek, borzongnak, ujjongnak, gyászolnak e legbúsabb költemény jelölhetetlen molekulái. Talán épp ők hordozzák a lényegét?!

Maestro, hogyan fogja vezényelni: egybe, háromba, hatba?

A *Goldberg-variációk*ban az a bámulatos, hogy Bach, miközben végig a „G” tonalitásban marad, olyan távolságokra tér ki belőle, majd oly simán igazodik vissza, hogy ez az azóta eltelt korszakok modulációs vívmányainak ismeretében is felfoghatatlannak tűnik.

Beethoven általában gyengéd szeretettel bánt számos variációs művének témáival, akár maga írta, akár máshonnan vette őket. Egyetlen esetben számolt le kíméletlenül a témával: a *Diabelli-variációk*ban. Hatalmasan duzzadó ereje, dühe, megvetése már az első variációban a pénzeszsák kiadó önelégült, közönséges keringőcskéjére zúdul.

Csak miután kiélvezte e leszámolást, lát neki a csodák teremtésének.

N. városban Mozart koncertjének elejét:



a zenekar így kezdte játszani:



„Miért”? – kérdezte a meglepett szólista.

„Ott kötőjelek vannak” – felelte határozottan a hangversenymester.

„Nem tudtam, hogy a kötőjelek errefelé rugdalózni szoktak” – jegyezte meg a szólista ijedten.

Akármennyit bújnánk a világ archívumait, nem kerülnének elő Beethoven „*Szarkazmusai*”, Bach „*Tovatűnő látomásai*” és „*Elsüllyedt katedrálisai*”, Chopin „*Enigmái*” és „*Tragikus poémái*”. Ha viszont képzeletünk mélyén kezdenénk kutatni, a felsoroltak némelyikére talán rá is bukkannánk.

Egyesek azt vallják, hogy a formálás legfőbb – ha ugyan nem egyetlen – ellensége a ritardando. Találkoztam olyanokkal is, akiknél e nézet kóros ritardando-fóbiába csapott át.

Nem könnyű a zongora billentésmódjainak, a büszke, nemes vonós-játékmódok e távoli, elszegényedett leszármazottainak. A klasszikusok gyakran

ráparancsolnak szerény kalapácsokra, hogy előkelő vonónak képzeljék magukat. Nincs mit tenniük, próbálnának csak ellenszegülni a klasszikusok akaratának!

Határozott vagyok a tilos dolgok kiirtásakor, de valahogy habozok, mikor a megengedettek kell jóváhagyni.

Az előadói produkciók megítélésénél jelentkező eltérések a bírák füleiben rejtőző mágnesektől függenek. A tehetséges és jóindulatú bíráló mágnesei a jót vonzzák magukhoz, a mindentudó iparos mágnesei csakis a rosszat.

A divat és az önkény uralkodik Bach műveinek előadásában. Az óriásnak azonban szeme se rebben, mindez leperreg róla. Egyetlen klasszikus sem bírná ki az ilyesmit!

Aki más művét sajátjának adja ki –plagizáló. Aki ügyesen lerajzolja egy mester képét – másoló. Aki jól utánozza a más lemezén hallottakat – ki tudja, miért – mégis a művész elnevezéssel tetszeleghet.

A mű legbensőbb lényege úgy rejtőzködik a faktúra mélyén, mint a számóca a sűrű fűben. Óvatosan kell keresni, nehogy eltapossuk.

A siker hajhászása kifulladásal, a siker megvetése kókadással fenyegeti a művészegyéniiséget.

Mi is szeretnénk, ha a billentyű képes lenne szuronyra hasonlítani, de megelégszünk, ha csupán kötőtűszerűvé válik.

Ha majd a fizikusok megtanulják mérni a hangokat (talán már ma is képesek erre), ki fog derülni, hogy a hangok éppúgy összemérhetők súlyuk, mint hosszúságuk szerint. Az időegységek rendjének megzavarása felborítja a ritmust, a helytelen súlyviszonyok szétszakítják a zenei szövetet és a mondanivaló kiborul belőle, akár egy túlterhelt papírzacskó tartalma.

Példa:



Ha a nyolcadok súlya fele a negyedekének, a tizenhatodok pedig még könnyebbek, a frázis átgondoltan szólal meg. Ha nem így van szerves, értelmét vesztett hanghalmazt kapunk.

Kivételt e rendkívül szigorú szabály alól természetesen csak... millió esetben lehet tenni.

A növendékek körében igen elterjedt hiba az állandó sietés. „Ne rohanj!”; „Egyet-ket-tót...! – efféle ráolvasásokkal nem megyünk vele szemben semmire. A sietés következmény – az okát kell megtalálni és kiküszöbölni. A számos lehetséges ok közül a beképzeltség a legellenszenvesebb.

Ügyeljünk kezeink „járására”. Ne engedjük őket „dülöngélni”!

Nem mindig szükséges azonnal, az elején elárulnunk egy-egy darab hangulatának titkait, sőt tempóját sem (pl. a Schubert-*impromptuk*ben). Más esetekben – ellenkezőleg – már az első ütemekben mozgósítani kell minden kifejezőeszközt (pl. Schumann *Kreisleriana*, *fisz-moll novelle*te).

Nem tudok nyilatkozni egy zongorista képességeiről, ha azok nem jutnak el az ujjvégeiig. Egy ember testhőmérsékletét sem tudjuk megmérni úgy, hogy a hőmérőt az éjjeliszekrényre tesszük.

A művész-tanár ne éljen vissza a „kiemelés” kifejezéssel. Kiemelni akkor szoktunk valamit, ha lényegesnek tartjuk. A művészet azonban nem ismer „lényegtelen dolgokat” – minden fontos benne. Nem jobb-e a „beosztani” kifejezés? Nem részesít senkit eleve előnyben, viszont hozzájárul a helyes arányok kialakításához. A „hangzás-beosztással” foglalkozó órákon a tanár szerepe a hangmérnökére hasonlít: higgadtan és szakszerűen kell állítgatnia a növendék hallásának, hangzásigényének kapcsológombjait.

Elterjedt zongorista-szokás, hogy minden esetben a felső szólamot, a hangzás „tetejét” domborítják ki. Ezt az olyan fényképészhez tudnám hasonlítani, aki csak arcéleket fotografál. A szemből készített kép – aszimmetriáival – sok vesződséget okoz.

A rossz tagolás legalább annyira méltó a tanár haragjára, mint a hanghiba. Talán még jobban is.

Némely tanár túlságosan is követi Chopin ismert gondolatát, miszerint „a bal kéz – karmester”. Eközben elfelejti, hogy Chopin olyan karmesterre gondolt, aki – természetesen – féltően ügyel az előadás minden mozzanatára. A növendéknek többnyire nincs kellő fogalma a karmester valódi szerepéről; elképzelései rendszerint merőben egyoldalúak. Így Chopin tanácsát „követve” elhanyagol minden egyebet és vezényel... a bal kéznek. E „vezénylés” igája alatt sínylődnek, szoronganak a rabságba ejtett nyolcadok, tizenhatodok, harminkettek. Nem irányítják, ritmikusan aprítják őket.

Ügyeljünk a kis egységek ritmusára, ezek az irányadók és többnyire épp a jobb kéz játssza őket.

A zenei feladatok abban különböznek a matematikaiaktól, hogy végtelen sokféle megoldásuk lehet. A lemeztől való „másolás”, ami az előadók közt olyannyira elharapózott, épp e különbséget mossa el.

A dinamikai jelzések hozzávetőlegesek és tökéletlenek. Érdemes-e tökéletes betartásukra törekedni?!

A zongorista, aki a legatók elválasztását mindig kézemeléssel oldja meg, olyan emberre emlékeztet, aki hangosan kimondja az írásjeleket.

A pedálozás tankönyve éppúgy elképzelhetetlen, mint a „*Hogyan varázsoljunk?*” vagy a „*Rövid bevezetés a boszorkánymesterségbe*” című kötetek.

A pedálozást nem annyira tanítani kell, mint inkább belebolondítani a növendéket, mégpedig a tanulás első lépéseitől kezdve. „Az ujjak álomkönnyű röpte” egymagában nem érhet el a művészet csúcsaiig.

A hajlékony csukló, a tökéletes legato bizonyos esetekben éppoly idegenül hat, mint a francia kiejtés más nyelvekben.

A pedál – egyebek mellett – arra is alkalmas, hogy szép értelmetlenséggé tegye az elhangzó zenét.

Az alkalmazott árnyalatok mennyisége fordítottan arányos az előadó gondolatainak minőségével.

Némelyik népdalénekes csak a népdalhoz tapadt intonációs rágalmakat adja elő.

Alekszandr Blok számára a „zeneiség” – a szépség legteljesebb meghatározása.

Korunkban viszont magát a zenét szeretik „szebbnél szebb” jelzőkkel körülbástyázni: filozofikus, költői, humánus stb. Eközben valahogy restellik zeneinek nevezni.

A pódiumra lépés előtti utolsó pillanatban végigfut bennem:

„S az elvarázsolt partról kémlelem

A messzi, bűvös szemhatárt...”

és elárasztja lelket a kellemes, bizsergető nyugalom, minden félelmem elszáll.

A Chopin-balladák kódáiban van valami kígyószerű: lenyeshetjük őket a ballada testéről, mégis tovább tekeregnek, mintha mi sem történt volna (de a faktúrájuk is mérges ám).

A spanyol zene „kígyótestéből” kivontam annak ritmikus „fullánkját”. Ekkor jöttem rá, mennyire sajtáságos, kegyetlen és gyönyörű az.

Mekkora szerencse, hogy a zenét tanárok és nem rendezők „viszik színre”. Különbösen hamarosan megjelenne a *Appassionata* a Tagankán, a *Holdfény* a Fontankán² stb.

A zongorista jelentőségteljesen adta elő az előljáró- és kötőszavakat.

Kedvenc regiszterem az idők során egyre mélyebbre és mélyebbre tolódik.

Ha Chopin *Fantáziájának* indítását monológként képzeljük el, játszunk a *Berceuse* nyugodt, plasztikus hangvételével. Ha pedig drámát megelőző párbeszédként – ami szerintem helytállóbb –, jelenítsük meg a résztvevők közti konfliktust.

A fantáziát nem ébreszteni kell! Ha felébresztjük, megint elalszik. Számon kell kérni, akár a skálákat, ujjgyakorlatokat stb. Akkor majd nem ér rá elálmosodni!

A kalandregények szerzői nem restellik nevén nevezni a műfajt, melyben dolgoznak. A zeneszerzők, akik „kalandos” műveket írnak, szégyenlősen takargatják azokat különféle tekintélyt sugalló címek mögé. Kár, hiszen a közönség a cím alapján keresi az igényének megfelelő darabot.

Chopin félt a zene nyílt tengerétől, rémitette őt annak parttalansága. A csoda ebben az, hogy zsenialitásának teljessége miként fér el a mazurkák, noktürnök, prelűdök és etűdök szűk partjai között.

Szkrjabin késői művészetének lényege nem a spiritiszta zongoratancoltatás, hanem az a fölényes virtuozitás, mellyel a szerző a meghasonlott, minden

² Utalás Moszkva híres művész-színházaira.

mozzanatokban többértelmű hangzások, ritmusok, pedáleffektusok és érzelmi árnyalatok világa felett uralkodik.

Vannak művek, melyek oly hosszasan ki vannak téve az előadók rombolásainak, hogy lassanként a római Colosseum sorsára jutnak. Nézzük például Liszt h-moll szonátáját. Az idővel dacoló, szilárd oktáv-pillérek közül mohos gondolatszilvánokok és zűrzavarosan összehajigált ritmustalan futamok törmelékei potyognak. Még azzal vigasztalhatjuk magunkat, hogy mindez könnyebben kijavítható, mint egy romba dőlt épület: jön majd egy okos művész, aki erős ritmus-állványzattal veszi körül az omladékot és visszaadja régi, büszke alakját.

Csekélynek bizonyulhat még egy olyan remekmű teherbírása is, mint Chopin b-moll szonátája, ha rázúdul az elhangzások irdatlan tömege (akár jól, akár rosszul játsszák).

Az igazi művész hangversenye nem az első hangokkal, hanem az őket megelőző utolsó – általános – csenddel kezdődik.

Chopinnél előfordul, hogy az erő a gyengeség álarca mögé rejtőzik (a-moll mazurka, op. 17), máskor pedig a gyengeség kelti az erő látszatát (d-moll prelúd, no. 24).

A töprengés nem ismer kezdetet és véget, csak szüneteket és folytatást.

A „kifogástalan” játékról maga a fosztóképző árulja el, hogy valami azért mégis hiányzik belőle.

Ha egyszer meg tudom majd fogalmazni pedagógiám pontos rendszerét, rögvest fel is hagyok a tanítással.

Az olyan órákon, ahol nem tágulnak ki az osztályterem falai, csak előadás-makettek születnek.

El lehet vetni a legjobb tanácsot is. Ez is hasznos lehet, mert rámutat az olyan esetekre, melyekben e tanács használhatatlan.

A szünet – néma faktúra. Nem csupán „létezik” az időben, de kezünkkel elő is adjuk – van csúcs- és mélypontja, vízszintes elhajlása és több sajátos, csak rá jellemző kifejezési mozzanata. Ezért a szünet is joggal megkövetelheti, hogy gyakoroljuk.

Hibázni szabad a pódiumon, a hibákat javítani nem.

A tudatlan nem ismeri az ütemszülyt, a középszerű támaszkodik rá, a tehetséges kedve szerint parancsol neki.

A kottaszöveg minden utasításának betartása csak a zongorista precizitását dicséri. A művészet aggályai az előírtak adagolásánál kezdődnek: mennyi forte, milyen staccato, mekkora presto?

Tiszteljük a szerzők által adott címeiket, de ne tekintsük őket a darab egyértelmű cégérének, mert ez a kötekedőbb hallgatókban szélsőséges igényeket ébreszthet, a naiv zongoristát pedig a kivihetetlen elképzelésekkel való küszködés mezejére taszíthatja.

Ravel „*Jeux d'eau*”-jában például egyesek a víz játékának hű utánzását követelik. Mások még meg is kísérlük a lehetetlent. Zongorán eljátszani a víz játékát!! Az előadó, akinek lelkét lánggra lobbantja a szenvedélyes „*Elan*” cím, alaktalan hamuvá égeti a darabot. Mi szükség van erre?

A valódi muzsikus mindenekelőtt magának a zenének hisz.

Egyes technikai akadályokat egyetlen gondolat-töltettel fel lehetne robbantani, holott mi, zongoristák, hosszasan kotorjuk őket kezünk lapátjaival.

Észrevették-e, hogy a növendékek, miközben könnyedén azonosítják a forma nagy egységeit, otthonosan mozognak az „expozíció”, „kidolgozás”, „visszatérés” fogalmak világában, nem ismerik fel és nem értik az apró formaelemeket (frázis, mondat). Nem játszik-e ebben közre, hogy míg az előbbieknak saját, kizárólagos tulajdonú terminológiájuk van, utóbbiak beérik a szomszéd műzsáktól bitorolt elnevezésekkel?

Némely zongorista olyan, mint egy tolmács, aki Bachról Chopinre, Beethovenról Schumannra fordít. Különösen elterjedt más nyelvekről Rahmanyinovra való fordítás.

Korunk fiatal zongoristái három csoportra oszthatók: versenykedvelőkre, versenygyűlölőkre és versenyfalókra.

Az előadóművészetben nagyon sok mindent „szabad” és igen kevés dolog „tilos”. Miért van, hogy sokan mégis elsősorban az utóbbiakkal foglalkoznak?

A szalonzenélés úgy viszonylik az előadó- művészethez, mint a kozmetikus műhelye a szobrászéhoz. Az elsőben felcicomázzák a természetet, megfosztván

azt minden természetességtől. A másodikban a póre igazságot formázzák meg, mely nem lesz okvetlenül vonzó.

A művészetben – gyakrabban, mint bárhol – találkozhatunk olyan emberekkel, akik egyedül tehetségtelenségük ügyes leplezésében tehetségesek. Egyesek e téren a zsenialitásig is eljutnak.

A jól fejlett művészi önérték legalább négy dologtól biztosan megóv: a szolgálékű árnyalástól, a kicsinyes érzelgősségtől, a zsémbes kifejezésmódtól és a mohó tempóktól.

Az ihlet igen kis „adagokban” szokott érkezni. Ha csak a pódiumon engedjük magunkhoz, azt kockáztatjuk, hogy a hallgatóság semmit sem vesz észre belőle.

Az arcjáték megfelelője a zenében a változékony intonáció. Ennek tünetes példája: Chopin – mindössze 15 ütemnyi – A-dúr prelűdje, ahol az intonáció nem kevesebb, mint nyolc különböző alakváltása szinte szemmel is követhető.

Hogy megváltozott Chopin e-moll koncertje! Emlékszem aranyfürtű, víg ifjúságára. Ma pedig ősz és bánatos.

Az előadóművész célja, hogy magával ragadja a közönséget. Egyesek ehelyett magukat ragadtatják el, mégpedig olyannyira, hogy a közönséggel nem is érnek rá törődni.

Alvajárás és őrjöngés – e két pilléren nyugszik jónéhány előadó kikezdehetlen hírneve. E pillérek azonban nem a legmegbízhatóbbak.

Az előadónak jártasnak kell lennie az átértelmezés, az alakváltás művészetében. Lapos monológok helyett így teremthet eleven párbeszédet

A hallgatóságnak kedvében kell járnunk. Feltétlenül. Különben elfordul tőlünk. Ezt megtehetjük anélkül, hogy lelkiismeretünkkel kellene megalkudnunk.

A közönség lehet intellektuálisan rövid- vagy távollátó. A valódi előadóművész, megtalálja azt a (közelítési) fokozatot, amely a közönség intellektuális „látását” legélesebbre állítja.

Akárcsak a képzőművészek közt, a zongoristák soraiban is akad: grafikus, portré- és tájképfestő, sőt csatajelenet- és tengerábrázoló. Ki hegyes hangceruzával, ki pedáltalan akvarellal, ki dús pedállal sűrített olajfestékekkel dolgozik. Sajnos, az előadóművészek között nagyon elszaporodtak a csendéletek mesterei.

Az irodalomtanár, aki az órán dallamot rögtönöz Gogol: „*Mily csodás a Dnyepr...*” kezdetű – szerinte nem elég „zenei” – soraihoz, klinikai eset. A zene-tanár, aki nem találja elég „költőinek” Chopint, Schumann-t és rögtönzött verssorokat szavalva „siet segítségükre” – vajon nem ugyanilyen-e?

Adjátok meg a zenének, ami a zenéé és az irodalomnak, ami az irodalomé.

A tanárok régen „korlátozók” voltak. Ma a „bujtogatók” vannak divatban. Mit hozhat a jövő?

A művészetben, mint mindenben a világon, van indíték és következtetés. A növendékek azonban gyakran csak az indítékot magolják rendületlen szorgalommal. Így a szerepek megcserélődnek, a következtetést (mely természetesen keserű) a tanár vonja le.

Ami a növendéknél hiba, az a mesternél tévelygés.

Debussy és Ravel zenéjének már kottaképe is szemet gyönyörködtető. Fülünket a boldog élvezet ígéretével kecsegteti. Annál bántóbb, hogy épp e szerzők esnek oly gyakran áldozatul a hangzási vandalizmusnak, melyet efféle impresszionistagyűlölő tanácsok szítanak: itt úgymond lehetségesek a hangpacnik, a gátlástalan pedál, a zilált faktúra. Micsoda hang-ingoványokba veszejtik néha Ravel szegény *Undinéjét!*

Liszt: *Dante-szonáta...* Ne gondoljuk, hogy Dante az egyetlen szerző, akit Liszt e mű teljesebb megértéséhez ajánl nekünk. Fel kell tételeznünk, hogy az ide vágó irodalom jegyzéke sokkal bővebb.

Nagyon szeretem Schumann utasításait: „nagyon gyorsan”, „amilyen gyorsan csak lehet”, nem sokkal utána pedig – „még gyorsabban!!!”.

Az utasítás feltételes érvényét itt alátámasztja annak nyilvánvaló kivihetlensége.

De hogyan döntsük el egy kivihető utasításról, feltételes-e avagy kötelező? Bátran le kell számolnunk babonáinkkal, előítéleteinkkel. Ilyen babonás félelem övezi például a Chopinnél gyakori „*Allegro maestoso*” feliratot. (L. a két zongoraverseny és h-moll szonáta nyitótételeit.) Mit jelent ez, mondjuk, az

utóbbi esetben? Milyen allegro” és miért „maestoso”? A szonáta eközben egészen másra vágyik! „Nem kell nekem sem allegro, sem maestoso – szól hozzánk –, játsszatok engem szabadon, figyeljétek, hogyan csapongok a remény és a kétségbeesés, a hit és a csüggedés között, hogyan vagyok egyszerre gyenge és erős, töredezett és kiegyensúlyozott. Belepusztulnék az Allegro maestoso-ba. Irgalmazzatok!” Az ilyen segélykiáltásra fel kell figyelnünk.

A fúgatéma az egész tétel gyökere. Élvezni azonban nem a gyökeret, az általa nevelt gyümölcsöt szeretnénk.

Mozartnál a dinamikai szembeállítás csaknem mindig intonációs szembeállítás is: párbeszéd az erős és a gyenge, a hatalmas és az engedelmes, a férfias és a nőies között. Gondoljunk a c-moll szonáta első tételére.

Ha valaki a pódiumon úgy érzi, hogy lankadni kezd, azonnal villanyozza fel balkezét, majd adja ki a két kéz teljes szinkronját elrendelő parancsot.

Magas hegyvidékeken nem ritkák az út fölé tornyosuló, állandóan omlással fenyegető sziklatömbök. A hegyilakók „Segíts át, Úristen”-nek hívják ezeket. Ha hangversenyműsorunk valamely darabjában nem tudtuk az ilyen „Segíts át, Úristent” biztonságossá tenni, célszerűbb lemondani eljátszásáról. Aki nem fogadja meg e tanácsot, két kínlódásra osztja fellépését: 1. a várakozás miattira; 2. a jóvátehetetlenség miattira.

Ismét a pedálról... Szeressétek a pedált, ismerkedjétek vele, tanulmányozzátok! Tanuljátok a műveket pedállal! Tanuljátok meg felhordani és leszedni a pedálrétegeket. A pedál – hangzó felhő, jellemezni is úgy kéne, mint a felhőket: réteg-, bárány-, fátyol-, eső-, zivatar-, gomoly-, sötét, könnyű, gyöngyházfényű! Mi meg azt mondjuk rá: piszkos; tiszta. Legnagyobb terminológiai vívmányunk pedig az italmérésekből kölcsönvett mérce: fél- és negyedpedál!

Mikor válik a növendék idő előtt önállóvá? Ha megvan a hajlama az önállóságra, tanárától viszont hiányzik.

Mitől válik a növendék a kellő időben önállóvá? Ha ugyanilyen hajlamok mellett olyan tanárhoz kerül, aki határozott meggyőzőerővel, de nem erőszakkal tartja kordában azokat. Így a növendékben kialakul az önállóság jótékony illúziója, mely idővel valósággá fejlődik.

Akik pityeregni szeretnek a zongorán, valami okból gyakran a *Wohltemperiertes Klavier* I. kötetének esz-moll és b-moll prelúdium és fűgáját szemelik ki erre a célra, miközben mellőzik a klasszikus *Ave Mariát*.

A növendék ujjai gyakran csak a billentyű keskeny külső sávját „művelik meg”. Pedig a teljes billentyű szűzföldjének feltörése nagyszerű terméssel kecsegtet.

A zongorista az egyetlen hangszerjátékos, aki a tenuto hangok közben tétlenkedhet. Szerencsére ő is csak látszólag: a tényleges cselekvés hiányát a hallás, a figyelem, az önkontroll megfeszített munkája ellensúlyozza.

Hallgassunk bele a klasszikus zárlatok bámulatosan sokszínű, kifejező világába: határozott tenuto félkotta és törékeny portamento nyolcad; lakonikus negyed és könnyelműen nyitva maradó staccato nyolcad; titokzatosan ellibbenő tizenhatod, mely után a képzelet még folytatást remélve iramodik tova, és ennek ellentéte: a korona, mely a fantázia számára már tiltott terület. Figyeljük, hallgassuk!

Az ortodoxok egy darab tanulásánál az alábbi megközelítést tartják egyedül üdvöztetőnek: elő először „át kell fogni” a mű egészét, utána lehet csak nekiállni az egyes elemekből való „építkezésnek”. A gyakorlat ellenben azt mutatja, hogy az „átfogó kép” gyakran torzra sikerül, ez pedig az egész „építkezést” tévútra terelheti. A fordított módszer ugyanakkor a gyümölcs éréséhez teszi hasonlóvá a tanulás folyamatát; azt a furcsa kettősséget is beleértve, hogy a gyümölcs sorsa egyszerre eleve meghatározott és ismeretlen.

Ha a matematikus olyan következetességgel művelné tudományát, ahogy a zenét az előadóművész, előfordulhatna, hogy élete alkonyán csodálkozva döbben rá: $2 \times 2 = 4$.

Milyen nehéz az osztály prózai körülményei között megidézni a költészet szellemét! „Távozáskor oltsd el a villanyt”, „Dohányozni tilos”, „A berendezés leltára..” stb. Akasszuk le az efféléket! Merítsünk ihletet!

„Ott ismeretlen út csapása,
rejtélyes állatok nyoma...”³

Most jó, most kezdhetünk játszani!

³ Puskin: Ruszlán és Ludmilla, részlet. Ford.: Fodor András.

A darabok tanulásánál vegyük igénybe a röntgen segítségét, a fényképezőgépét azonban ne.

A „karakterdarab” alcím félrevezeti az együgyűeket. Azt gondolhatják, hogy mindannak, ami nem viseli e bélyeget, nincs karaktere.

Időnként úgy érzem, hogy a növendékek egyebek közt azért sem hódolnak kellő áhítattal a harmóniavilág megejtő csodáinak, mert e jelenségek rendszerint ormóttan, riasztó hangzású neveket viselnek. Az előadók reménykedve fordulnak a tudósokhoz: „Találjanak a harmóniáknak áttetsző, könnyed, kecses elnevezéseket, bőkezűen megfizetünk értük.” Ó, azok a szörnyű terckvartakkordok!

Az oktáv-előke szárnyaló.

A sforzato kifejezési tartalmát, váratlanságát és erejét az a körülmény diktálja, hogy egyszerre kell kapcsolódnia a környezetéhez és kiválnia belőle. A sforzato színskálája rendkívül tág – a sóhajtól a hangzó madárijesztőig.

A partitúraszerűen felrakott zongoraművekben igen gyakoriak a kottakép különböző szintjein jelentkező rövid szünetek. Az órán néha mással sem foglalkozunk, mint hogy ezekből húzogatjuk ki a pedálszálkákat.

A legjobb eredményeket azzal lehet elérni, ha lehetetlent követelünk a növendéktől: vibrato! pizzicato! tutti! kürt! dob! ének! vonósnégyes! klarinét!... egészen addig, míg a növendéknek hangszín-hallucinációi támadnak. Ha ezt elértük, már jól végeztük dolgunkat.

Chopin mazurkái úgy érvényesülnek egy mai terem-óriásban, mint Benvenuto Cellini sótartója egy futballpályán.

A pedálozás művészetéről szóló könyvek szerzői jósnőkre emlékeztetnek. Pedig a pedált, akárcsak a jövődőt, nem jósolni, teremteni kell. Pedálozási gyakorlatokra, példatárakra lenne szükség. A szószaporítás csak árt.

Van valami titokzatos kapcsolat a tempó és a hangértékek között, mely nem engedi, hogy a negyedeknek, bármily gyorsak is, nyolcad-jelleget kölcsönözzünk, vagy fordítva – a nagyon lassú tempó harmincketteit tizenhatodszerűvé tegyük.

Magam is meglepődtem, mikor utólag rájöttem, hogy tegnapi órám on a Beethoven *Les Adieux*-szonátáját (Esz-dúr, op. 8/a) játszó növendékemnek egész idő alatt egyetlen dolgot hajtogattam: „tenuto, tenuto...”. Semmi egyebet. Ez a „tenuto” azonban a ki nem mondott, mégis pontosan teljesített utasítások garmadát vonta magával.

A tanár utasításai legyenek egyszerűek, könnyedek, lendületesek: „Játssz könnyű kézzel...”, és a növendék nem győz majd bámulni, hogy a hangnyomorék, mely csak az imént került ki nehézkes keze alól, hirtelen – igen, hirtelen! – csodaszép daliává változik.

Máig nem tudom eldönteni, miből van több a szakmánkban, szabályból vagy kivételből. Amint sikerül leszűrnöm egy szabályt, nyomban ráakadok a kivételre is.

A tempók egysége – szívós előítélet. Az igazhitűek mentsvára. Egy Beethoven-rondó számukra unalmas egyhangúsággal forgó körhinta. Hogyan is értenék meg a csábításoknak, kísértéseknek azt a körét, melyen az állandóságnak végig kell vándorolnia?

És Schumann bűnös mikrovilága? Ott mihez kezdenek böjti ritmusfogalmaikkal?

Az előadás zeneiségét nem a kottalap négyzetcentiméterére eső érzelmekkel mérjük.

„A pedagógus, aki már feleslegessé vált tanítványai számára...” E fogalom oly rohamosan nyer polgárjogot, hogy komolyan fenyegeti azokat, akik eltökélték: makacsul szükségesek akarnak maradni.

Játsszunk a növendékekkel kétkezes darabokat négy kézre. Jobb bizonyítékot a zongorista két kezének elégtelen voltára ki sem találhatnánk. A négykezes játék édes ízeivel elkapott fül kétszeresen fog követelni gazdája két kezétől.

Az a XX. századi pedagógus, aki túlzottan a XIX. század tekintélyeire támaszkodik, semmit sem hagy örökül a XXI. századnak.

A schumanni kottaszövegek fölött olyan felhőkben rajzanak a staccatók, hogy ha el nem hessegetjük őket, agyoncsipdesik a zenét.

Chopin zongoramuzsikájának tengerében zavartalan élvezettel úszkálhatunk. Schumann hullámai közt már el-elkap a félelem. Brahms örvényei pedig – nehézbúvároknak valók.

Többre becsülöm, ha valaki közepes szinten megoldja a faktúra minden elemét és kialakítja helyes arányait, mint ha egy bármily fontos elemet ragyogóan megszólaltat, a többit pedig elhanyagolja.

Az előbbi még eljuthat a tökéletességig, az utóbbi soha.

A jelentőségteljesre domborított szonáta-allegróval, a lassú tétel álmélységeivel, vagy a kecsesség mímelésével a scherzóban meg lehet téveszteni a hallgatóságot. A rondóban viszont okvetlenül elérkezik a felsülés pillanata, hiszen a többszöri hazugság egyszer csak lelepleződik.

Minden jót, ami a különféle hangszerek és hangszeregyüttesek előadói lehetőségeinek tárházában felhalmozódott, meg lehet és meg is kell „zongorásítani”.

Legyetek irgalmasak a védtelen hangokhoz, vegyétek őket féltő gondjaitokba. Ritmikai, intonációs és dinamikai támasz híján gyakran erősebb szomszédaik bendőjében végzik. Ez a sors leselkedik a *Holdfény*-szonáta fináléjában a kezdő futam első hangjaira, és az „Allegretto” törekeny első motívumára az op. 31, no. 2-es d-moll szonátában. Mindkét fordulat teljesen ki van szolgáltatva az időjárás viszontagságainak, előttük a szélvédett helyen szünet áll. Keressétek fel szegény hajléktalanokat, gyámolítsátok őket!

Legyen öröm a gyerekeknek a zongorával való reggeli találkozás. Ne keserítsük meg ezt a „tejbeskálával”. Hadd kezdje azzal, amit szeret, azután... azután a skála is jobban megy majd.

Nem élek-e vissza jegyzeteimben az „örömmel”, „élvezettel”, „szívesen” kifejezésekkel? Hol maradnak akkor a híres kínok, az „alkotás kínjai”? Ilyenek nincsenek. Illetve valaki egyszer merő gondatlanságból hagyott egy szót. A helyes kifejezés: „az alkotás örömteli kínjai.”

Úgy érzem, Chopin haladéktalan ritmusátömlesztésre szorul.

A közeledésnek a térben határt szab az elkerülhetetlen ütközés – távolodás mértéke határtalan.

Az előadóművészetben csak az tilos, ami nem helyénvaló.

Némelyik Brahms-intermezzo olyannyira kimeríti a szépség fogalmát, hogy gyönyörűnek már nem is nevezhetjük.

Egyetlen pedagógiai megfontolás igazolhatja a másodrendű, üres darab tanítását: ha a növendékek örökre meg akarjuk utáltatni az efféle zenét.

Egy igen tekintélyes személyiség váltig állította, hogy kozmikus korunk a zenei tempók gyorsulását hozza magával. Nekem jobb a véleményem e korszakról. Szerintem leginkább a helyes tempók megértésének folyamatát gyorsíthatja. És – ki tudja? – előfordulhat, hogy ez sok esetben inkább lassulással jár majd.

Meg lehet tanulni egy darabot anélkül, hogy megismernénk, de nem ismerhetjük meg úgy, hogy meg ne tanulnánk.

A technika gazdagságát a mozdulatok szenvedélyes gyűjtése és takarékos felhasználása teremti meg.

A zongoristák ama kételyeit, hogy Chopin etűdjeiben a jobb, vagy a bal kéz szerepe fontosabb, könnyen eloszlathatjuk: játsszák végig a 24 etűdöt mindkét kézzel külön-külön. Az eredmény 48 önálló, kerek mű lesz. E ciklus-tünemény osztható és szorozható.

(Folytatjuk)