

## 16. A KATEDRÁRÓL

Igaz volt, amit többek között Weiner Leórol mondott Szabolcsi: „A nagy generációt 1945 után csupán Weiner és Kodály képviseli a Zeneakadémia igazgatótanácsában.” A zenetudományi tanszék rendelkezett olyan nagyszerű mesterekkel, mint éppen Szabolcsi Bence, de azért a Főiskoláról hiányzott Bartók és Dohnányi. Bartók nyilván hazatért volna, ha alattomos betegsége meg nem akadályozza, és Dohnányi is, ha félreértések sorozata nem állja útját. Így viszont a zenetudományi tanszék képviselte az „aranykort”, mindenek előtt maga Szabolcsi, akinek előadásaira tódultak a hallgatók, és ő felejthetetlen élménnyel ajándékozta meg őket minden óráján. Csodálatos előadókészsége bámulatos tudással párosult. A zene világirodalmának kevés olyan taktusa van, amelyet Szabolcsi ne tudott volna zongoráján felidézni hallgatósága előtt. Nem csoda, hogy saját magához méltó tudós generációt nevelt fel. De még rajta kívül is kiváló mesterei voltak a zenetudományi karnak. Bárdos Lajos, Újfalussy József, Bartha Dénes, Gárdonyi Zoltán, kinek egyik legjelentősebb műve a magyar Liszt-kiadás, ami hihetetlen gondossággal és nagy tudást bizonyító pontossággal készült el. És nem utolsósorban Molnár Antal, aki nagyszerű tanár és tudós létére aranyos kedélyű és remek humorú ember is volt, rajongtak érte a tanítványai. Ezek a mesterek jórészt Kodály Zoltán belső munkatársainak számítottak már 1946-ban is, amikor az igazgatótanács meghívott a Zeneakadémiára, ahol ezt követően három évtizedet töltöttem tanszékvezetőként.

Velem egyidőben – bár lehet, hogy néhány hónappal korábban kapott ugyancsak tanári megbízást két kiváló mester, Hernádi Lajos és Farkas Ferenc, kikhez mind a mai napig őszinte megbecsülés és barátság fűz. Kinevezésem idején persze olyan kollégák közé kerültem, akik már korábban is értékes pedagógiai munkásságot fejtettek ki. Hogy csak néhány nevet említsek: Ambrózy Béla, Antal István, Kókai Rudolf, Kósa György, Nagy Olivér, Szabó Ferenc, Szegedi Ernő, Wehner Tibor. Kollégám lett később a fiatal Vincze Imre és Zempléni Kornél is, valamint Ungár Imre.

Ungár Imre csendes, finom lénye pedagógiai vonalon is jól érvényesült, kollégái, tanítványai egyaránt szerették. Tanítását ugyanaz a mély emberszeretet és puritánság lengte körül, mint művészetét. A vak, vagy

roszszul látó hallgatókat persze Ungárhoz osztották be. Jelentős pedagógiai eredményeket ért el, tanítványaiért pedig mindent megtett.

Természetesen én sem voltam kezdő tanár, hiszen a Nemzeti Zenedében már tapasztaltam, hogy a tanítás milyen bonyolult, hogy elméletben a felkészülés rá lehetetlen, és a tanári képesség csak sok kísérletezés és hosszú évek tapasztalatai után bontakozhat ki. Abban a kivételes helyzetben voltam, hogy olyan mesterek neveltek, tanítottak, tüntettek ki barátságukkal, mint Thomán, Dohnányi, Weiner. A náluk folytatott tanulmányosorozat a tanári munka legfelső doktrínáját jelentette számomra. A három mester persze differenciáltan különböző világot tárt fel a zeneművészet titkairól. Közös bennük talán Liszt szellemének kisugárzása volt. A művész- és tanárképzésnek e magasiskolája adta meg az alapot, hogy megálljam a helyem, tapasztalt, nagyhírű, idős tanárkollégáim között.

Egy álmatlan éjszakán kiszámítottam, hogy életem egyhatod részét tanítással töltöttem el. Nagy idő. És különösen nagy, ha a tanítást hivatásnak tekintjük, és nem foglalkozásnak. Azaz, ha a tanításra szánt idő nem korlátozódik a szigorúan vett iskolai feladatkörökre. Sőt, éppenséggel ott található a tanítás veleje, ahol felismered, hogy a szakmai feladat körein túl, növendéked magánéletével s minden problémájával foglalkoznod kell. És isten ments, hogy csak formálisan. Ahogy az egyetemünkön és főiskoláinkon működő tanulmányi osztályok teszik. A művészjelölt egész eljövendő sorsát meghatározza, hogy sikerül-e tanárának fölkelteni benne a bizalmat, s hogy a növendék érzi-e, hogy tanára hisz benne. A legtöbb tanítvány mesterével való kapcsolata kezdetén érzi, sőt tudja, hogy együttműködésük lelki folyamatokra épül. A növendék élesen figyel a tanárát – nem tévedek talán, ha azt mondom –, a tanítás első szakaszában a tanár vizsgálják. Néha már az első óra döntő lehet együttműködésük jövője szempontjából. Kapcsolatuk ugyanis egy életre szól. Sokszor megfigyeltem, hogy fiatal tanítványaim gyakran adtak olyan elemzéseket – egyébként kiváló – tanárkollégáimról, amelyeknek lélekbrázolása meg is döbbenett. Nyilvánvaló, hogy a jó tanár nemcsak a növendék szakmai életútját határozza meg, de döntő hatással van a tanítvány művészi, erkölcsi és politikai világnézetére is.

Nehéz persze azzal a magas mércével értékelni a mester-tanítvány viszonyt, melyet Thomán vagy Weiner állított fel. El kell itt mondanom, hogy sajnos az egész zenevilág tanárhiányban szenved, itt persze elsősorban a „nagy tanárookra” gondolok. A nagy előadóművészek általában nem tanítanak. Itt-ott talán meghallgatnak

valakit, egy-két sablonos szóval, vagy netán jótanáccsal elintézik és útjára engedik. Mindennek részben anyagi okai is vannak, hiszen e művészek minden hangversenyét dollárezrekkkel fizetik. E mesterhiánynak szomorú következményei vannak ifjú művészeinkre nézve.

\*

Írtam már első tanítványaimról, a nagy színművésznő, Varsányi Irén két gyermekéről. Utánuk Törzs Jenő három gyermekét is tanítottam. Mikor huszonegy éves koromban a Nemzeti Zenede tanára lettem, magánpraxisom is igen fellendült, abban az időben tekintélyes összeget, húsz-harminc pengőt kértem és kaptam egy-egy óráért. Jövedelmem az akkori idők viszonylatában igen tekintélyes összegre rúgott. Viszont igazi tehetségektől – Thomán szellemében – ritkán fogadtam el honoráriumot. Milyen furcsa, hogy tanítványaim között mennyi volt az orvosjelölt! Góth Endre professzor például, az európai hírű hormonológus, de a karmester Lukács Ervin is, párhuzamosan végezték a Zeneművészeti Főiskolát és az Orvostudományi Egyetemet. Hogy növendékeim főhivatásnak a zenei pályát válasszák, abban mindig óvatós tanácsadó voltam, az is előfordult, hogy valamelyik tanítványomat a könnyűzene felé irányítottam.

Munkámat megnehezítette, hogy a hangverseny-kötelezettségeim évenként legalább öt-hat hónapot igénybe vettek, tanítványaim azonban nem hagytak el.

A Zeneművészeti Főiskolán nemcsak zongora főtárgyat tanítottam, de a karmesterképzősöket, zeneszerzőket és zenetudósokat is. Tanítványaim sorába tartozott a fiatal magyar zeneszerző generáció igen sok neves tagja. Hogy csak néhányat említsek: Szokolay Sándor, Soproni József, Bozay Attila, Durkó Zsolt és Lendvay Kamilló is látogatták zongoraóráimat. A karmesterek közül had emeljem ki a nagyszerű tehetségű Melles Károlyt, későbbi közeli barátomat. De hozzám járt Kertész Iván, Kulka János, Lukács Ervin, Borbély Gyula is. A zenetudományi tanszékről pedig Pernye András, Kroó György, Kárpáthy János tartozott többek között a növendékeim közé.

A főiskolán tartott órák sokszor belenyúltak az éjszakába. A klasszikus és romantikus mesterekről beszélgetve, fiatal tanítványaim zeneművészeti világnézetére voltam kíváncsi. A zongoraórák hangulata, bensőséges és oldott légköre egy-egy bizalmas beszélgetés, vagy előrejátszás sokkal hasznosabb a művészjelölt fejlődésére nézve, mint az iskolás metodika folytonos „ex cathedra” hangoztatása. A technikai tanulmányokat semmiképpen sem szabad elhanyagolni, de egyoldalú alkalmazásuk feltétlenül holtpontra juttatja a művészjelöltet. A zongoristák tárgyi tudása ugyan egyre növekszik, de a művészt nem a jó átlagteljesítmény, nem a steril játék teszi. Döntő, hogy figyelmet szenteljünk a billentéskultúrának, a hangképzésnek, a zeneiségnek. Naggyá pedig az teszi a művészt, ha van a koncertjén egy olyan lélegzetelállító taktus-sorozat, amely soha el nem fakuló élménnyel ajándékozza meg a hallgatókat, amikor egyenrangú alkotótársává válik a nagy zeneszerzőnek, anélkül természetesen, hogy stílustörő lenne. Enélkül a zongorista jó mester lehet, de művész nem – vallotta Liszt is. Mint már említettem, korunk zenei divatja, sajnos igyekszik háttérbe szorítani ezeket az örök követelményeket.

Hajnalig tartó beszélgetéseink során azt sajátítottam el Weiner Leótól, hogy jól gazdálkodjunk a nagy ősök szellemi örökségével, és én sem adhatok más tanácsot jelenlegi és jövődó tanárkollégáimnak.

Gyakran találkozom volt tanítványaimmal, akik között sokan vannak beérkezett, sőt világhírű művészek. Meglátogatnak, beszámolnak életükről és gyakran elhangzik a sztereotíp mondat: Emlékszik, tanár úr? És ekkor rendszerint egy olyan epizód felevenítése következik, amire én már alig emlékszem, de akkor, annak idején a növendék számára nagy jelentősége volt.

Arról, amit pedagógiai munkám legnagyobb sikerének érzek, majd külön fejezetet nyitok. Talán szerénytelenség, ha Kodályra hivatkozom; Kodály egyszer így mutatott be francia vendégeinek: „Il est le maître de György Cziffra”.

Most e fejezet végén pedig engedje meg a Kedves Olvasó, hogy meghívjam egy zongoraórára – Chopin emlékének tisztelegve.

## 17. EGY TANTEREMBEN, CHOPINRÓL

Beinvítalom tehát a Kedves Olvasót egy zongoraterembe. Ha nem is tudja majd minden részletében követni a magyarázatokat, de meg fogja érezni, hogy milyen bonyolult és szerteágazó műhelymunka eredménye egy-egy könnyednek, elegánsnak tűnő interpretáció. Nem kötelező végig figyelemmel kísérni e magyarázatokat, és az sem illetlenség, ha a Kedves Olvasó továbblapoz, ha fogytán a türelme.

Hadd kezdjem azzal, hogy a zongoraművészet és a hangszerkészítés mestersége mindenkor szorosan összefüggött. A barokk mesterek, Johann Sebastian Bachot is beleértve, még nem ismerték a kalapács-zongorát. A zenetudományi kutatások kimutatták, hogy Bach szomjasan keresett egy olyan hangszert, amelynek hangzása a dinamika kifejezésére megfelel. Sajnos sikertelenül, és így Bach zongoraműveit csemballóra írta. Csodálatos, hogy Bach művészete mennyire alkalmazkodott ezekhez a hangszerekhez! Ezt mi sem igazolja jobban, mint az, hogy Bach zongorára komponált művei igen korlátolt dinamikai határok között mozognak, míg az orgonára írt Bach-opusok dinamikai szempontból már kitágulnak; orgonán a harsány forte is megszólaltatható. Liszt Ferenc többek között ezért írt át orgonaműveket zongorára, más mesterek – Feruccio Busoni, Hans von Bülow – is kísérleteztek az átírással.

A modern értelemben vett zongora Chopin és Liszt korában jött létre. Így Chopin vagy Liszt már a mai értelemben vett modern zongorán gyakorolta művészetét, illetve alkotta remekműveit. Ezt a kort tekinthetjük a zongoraművészet eddigi legkimagaslóbb csúcának.

Közelítve a chopini előadóművészet problematikájához, kezdjük először általában a zongoraművészet néhány problémájával.

Az első kérdés az lehet, hogy mi a zongoraművészet legfontosabb követelménye?

A hangzás – természetesen, válaszolhatjuk. Csakhogy mi hozza létre a hangzást?

A billentés . . . – felelhetjük. De mi a billentés?

A zongora billentyűinek a kéz ujaival való megszólaltatása.

Nos, hát itt kezdődnek a bonyodalmak. Mielőtt a billentés komplex kérdését elemezném, le kell szögezmem, hogy a billentésnek mindenkor az alkotó mester stílusához kell alkalmazkodnia. Így például nagy hiba volna, ha valaki mondjuk a bécsi mesterek (Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert) muzsikáját azonos billentéssel akarná megszólaltatni.

Tehát mondjuk ki az első szabályt: a billentésnek mindig a megszólaltatott mester stílusához kell alkalmazkodnia.

A billentés a zongoraművész úgyszólván legfontosabb kelléke. Minthogy a zongorán megszólaltatott hang a billentyű leütése után megváltoztathatatlan, a művésznek a leütendő hangzást előre kell hallania, ha úgy tetszik, kitervelnie. Ez így egyszerűen hangzik, de biztosíthatom a Kedves Olvasót, hogy talán ez a legnehezebb művészi feladat.

Elmondhatom, hogy a művész billentési karaktere hosszú és nehéz műhelymunka után alakul ki. A nagy eredmény: a szép hang és az egyéni tónus. Mert fontos, hogy a mű tiszteletben tartása mellett jelentkezzen a művész saját személyisége is az előadásban. Ahelyett, hogy egyéniségét görcsösen palástolná, tanulja meg érvényesíteni azt – persze mindig stílushűen.

A zongorás, aki megtanult szép hangon játszani és kialakította egyéniségét, csak az első lépést tette meg. Ezután el kell sajátítania, hogy hogyan lehet egy zenei mondatot értelmesen elzongorázni. Az értelmes zongorázást inkább el lehet sajátítani egy-egy bécsi mester rövid formájú művén, mint Chopin művészetén. A tempóhoz, a ritmushoz, az agogikához és a liszti értelemben meghatározott „rubátóhoz” kapcsolódó kérdések azután már közvetlenül vezetnek a chopini előadóművészetéhez.

Hogyan kell hát éppen Chopint zongorázni? Az egyik legfontosabb szabály, hogy a zongora énekeljen. Persze nem az emberi énekhangra gondolok, hanem a zongoramű harmóniákkal alátámasztott dallamívére, amelynek egységesen, félreérthetetlenül és bensőséges egyszerűséggel kell a zongorás keze alól megszólalnia. A dallamot kísérő harmóniákat mélyen a dallamvonal alá kell helyezni. Ez a zongoraénekhang fontos feltétele, a dinamikától függetlenül. Weiner Leo ezt így határozta meg: „A dallam ússzon, mint olaj a víz felszínén.”

A következő törvény: ne üssük felhúzott ujjakkal a zongorát. A billentyűket tetőről kell lenyomni. A felhúzott ujjakkal való zongorázás nem eredményezhet szép hangot. Ha a hangról való előzetes elképzelésünk jó volt, már csak gyakorlat kérdése, hogy valóban az az elképzelt hang szólal-e meg a zongorán.

Chopinnál különös jelentőséget kap a tempó. A tempó műfajonként változó. Állandó, matematikai

értelemben vett egyenletes tempóidőrend a zongoramuzsikában nincs. Ha ebből a szempontból egy klasszikus szonátátételt vizsgálunk úgy, hogy hallgatása közben egy metronómot is felállítanánk, meglepetten észlelnénk, hogy mondjuk – egy Mozart-sonátátétel – melléktéma, átvezetések és zárótéma – a zongorán értelmesen szólna, miközben a metronóm a maga pontos tempó-időrendjével értelmetlen zagyaságot diktálna, mert a mechanikus műszer nincs tekintettel a megkomponált formarészek karakterére. Minden zongorásnak tanácsolom, hogy végezze el ezt a kísérletet, különben tempóváltozásai nem a mű saját hangulatváltozásait fogják követni. Ugyanakkor a metronóm figyelmeztet arra, hogy az egyes formarészek – főtéma, melléktéma, zárótéma –, azonos tempóban szólaljanak meg a visszatérés után. Egy tételben belül ugyanis változnak a tempók, de a visszatérés után ezeket a formarészeket az expozícióban alkalmazott tempóban kell újra elzongorázni. A tempóváltozásokhoz nincs szabály, ám a változásoknak a formarészek hangulatához kell igazodniuk.

Chopin a kis zenei formáknak utólérhetetlen és felülmúlhatatlan mestere. Kis formák? Zenei miniatűrök? Nevezhetjük őket így is, bár én azt hiszem, ezek a kis remekművek a szépség, a poézis, a szenvedély bámulatos extázisának sűrített remekei. De helyet kap bennük a humor és az irónia is. A prelűdök, etűdök, mazurkák soha meg nem fakuló zenei képek, amelyekben dallam, harmónia, ritmus keveredik véget nem érő szépséggel és epikus bájjal. Ugyanakkor hihetetlen könnyedséggel jutnak el az önfeledt extázis mámoros csúcására.

Mazurkáiban Chopin megható képekben örökíti meg hazája színesen változó tájait, de a lengyel nép szabadságvágyát is. Az elnyomatás fájdalma váltakozik bennük a szinte rusztikus jókedvvel és életörömmel.

A kis formák közül vegyük most szemügyre a mazurkákat és keringőket, pontosabban az előadóművészre itt leselkedő néhány buktatót.

Zongoraszerkezettel ugyan talán a mazurkák a legegyszerűbb Chopin-művek, mégis miből adódnak a mazurkák különleges nehézségei? Azt hiszem, négy fő tényezéből. A dallamvezetés, a ritmus, a dinamika és az agogika problémáiból.

Zeneművében egy hang kiemelését a szerző rendszerint a dinamikai megoldástól reméli, vagyis a megfelelő hangot nagyobb hangerővel kell megszólaltatni. De a hang ritmusértékének meghosszabbításával, azaz agogikával is megvalósítható a szerző szándéka. A rubátó a chopini előadóművészetben fontos helyet foglal el, alkalmazása nagy körültekintést, óvatosságot és ízlést igényel. A legtöbb Chopin-mazurka megköveteli a rubátót, de azért van néhány olyan, amelyben a rubátó alkalmazása hibás volna. Az agogika és a rubátó helytelen használatával könnyen el lehet jutni az érzelgős, szinte elviselhetetlen Chopin-mazurka megszólaltatáshoz.

Tudni kell, hogy Frédéric Chopin kora ifjúsága idején Bécs városát is útba ejtette. Bizonyára megfogta a Wiener Walzer bája és vizualitása. Chopin keringőiben ez a hatás kimutatható. Ha a zongorás nem veszi észre ezt a hatást, nem tudja megoldani Chopin keringőinek formaproblémáit.

A Wiener Walzer leglényegesebb tulajdonsága a ritmika. „Walzern”: keringést jelent, a szó eredeti értelmében. E 3/4-es ütemben tartott páros táncban – a mozgás koreográfiája következtében – a második negyed kissé megnyúlik. A megnyújtás nem nagyon feltűnő, mégis ez a kor és Bécs hozadéka a keringőhöz.

Ezt a zenei és ritmikai hatást kell felfedezni Chopin csodálatos keringőiben, ha nem dominál is mindegyikben, mert azért a saját képére formálta át a keringőt is. A gyors és egyenletes 3/4-et többnyire az epizódokban váltja fel a bájosan lüktető, bécsiesen mintázott walzerkarakter. Még a legvirtuózabb Desz-dúr keringőnél is, amelyet tévesen perckeringőnek kereszteltek el, a virtuóz 3/4-es ritmus után jelenik meg a bécsiesen ringató középrész, felidézve a táncoló párok képsorát. (Mellékesen jegyzem meg, hogy ha a zongorista valóban egy perc alatt játssza el ezt a keringőt, jövátéhetetlenül súlyos zenei hibát követ el.)

Sokat lehetne még a Chopin előadás problematikáját elemezni, de tudom, hogy a szakmai elemzésre nem ez a megfelelő alkalom. De sikerült talán felvillantani néhány műhelytitkot, és annyit elérni, hogy a nem szakmabeli Olvasó kicsit beavatottként és talán értőbben hallgathatja ezentúl Chopin zongoramuzsikáját.