

## Gyarmathy Éva: A Zenei tehetség<sup>1</sup>

Régóta kutatják, hogy milyen tényezők játszanak szerepet a kiemelkedő zenei tehetség kialakulásában. A tanulmány elemzi a család szerepét a zenei tehetség fejlődésében. Összegzi, hogy melyek a zenei tehetség legfontosabb ismérvei. A tanulmány legérdekesebb megállapítása, hogy a zenetanulás nem alapvetően fontos feltétele a zenei tehetség megnyilvánulásának. Ugyanakkor a szerző rámutat, hogy a zenei tehetség fejlesztése szempontjából nagy jelentősége van a tanulásnak.

Zenei képességekkel valamilyen szinten minden gyerek rendelkezik, a különbségek azonban hatalmasak lehetnek. A zenére való fogékonyság szintén mindannyiunkra jellemző, de csak kevesekre oly mértékben, amilyen mértékben a zenei tehetségekre hatnak a hangok már egészen kicsi koruktól kezdve.

A zenei képességek fejlődésének megismerésével ugyanaz a helyzet, mint a képzőművészeti képességekkel. A normális fejlődést igen jól ismerik a szakemberek, viszont keveset tudnak a kiemelkedő képességű gyerekek fejlődéséről, jellemzőiről és igényeiről. Jelen tanulmányban elsősorban a zenei csodagyerekek világának és a nagy zenei tehetségek gyermekkorának elemzésén keresztül vizsgáljuk a témakört.

### A zenei tehetség fejlődése

A muzikalitás a legkorábban megjelenő tehetségfajta. Révész (1953) szerint ez részben azért van így, mert a zene a többi művészetekhez képest kevésbé függ az általános szellemi fejlődéstől. A legtöbb kiemelkedő muzikusnál már hatéves kor előtt megmutatkozott a zenei képesség (Shuter-Dyson 1985; Winner–Martino 1993), mindazonáltal a korai tehetség nem feltétele a későbbi kiemelkedő teljesítménynek.

A zenei tehetség legelső jele a gyerekeknél a zene iránti nagy érdeklődés és az érzékenység a hangokra. Nem feltétlenül csak a zenei hangok fontosak számukra, bármiféle zaj, zörej is mélyebben hat rájuk. Mozart hallása olyan kényes volt, hogy az erős hangok fizikális betegséget váltottak ki nála. A szép hangzásra a zenei tehetségek már egészen fiatal korukban rendkívül érzékenyek. Rubinstein kétéves korában lelkesen hallgatta nővére zongorajátékát, de ha rossz hangot ütött le, rácsapott a kezére. Ő és Menuhin is széttörték a gyermekhegedűt, mert hangzása nem volt megfelelő (Shuter-Dyson 1985; Winner–Martino 1993).

A zenei tehetségek gyakran előbb tanulnak meg énekelni, mint beszélni. Révész Géza (1925) Nyíregyházy Ervin zenei csodagyereket hatéves korában kezdte vizsgálni. A gyerek apja, aki az Operaház kórusában énekelt, elmondta, hogy Ervin még nem volt egyéves, amikor megpróbálta utánozni az énekét. Kétévesen hibátlanul elismételte a dallamokat, háromévesen mindent lejátszott, amit hallott. Révész a vizsgálatainak során azt találta, hogy a gyerek bármely hangot és akkordot meg tud nevezni, amit hall. Ervin rendkívül gyorsan fejlődött. Hétévesen hibátlanul tudott reprodukálni egy tizenhárom hangból álló dallamot, de

1 A tanulmány az OTKA támogatásával készült (T029770)

egy négyrészes darabot csak nyolc-kilencszeri átolvasás után tudott előadni. Két év múlva már egyszeri olvasat elég volt ahhoz, hogy hibátlanul reprodukálja a darabot.

A hiedelmekkel ellentétben azonban számos kiemelkedő zenész nem mutatott semmilyen tehetséget gyerekkorában, hanem hosszas tanulás és gyakorlás után vált kiemelkedővé. Természetesen az sem igaz, hogy kizárólag szorgalommal naggyá válhat valaki. A szorgalom szükséges, de nem elégséges feltétele a sikernek (Sloboda 1990). A zenei érzék szenzitív periódusa kilencéves kor körül zárul, tehát eddig az életkorig kell a gyerek zenei képességét megalapozni. Így a korai zenei nevelés számít inkább a tehetség előfeltételének, s nem a gyerek tehetségének korai megnyilatkozása.

A továbbfejlődésben egyértelműen meghatározó szerepük van a zenei tehetséget körülvevő személyeknek. *Isaac Stern* hegedűművész észrevétele szerint „Kell, hogy legyen valaki, aki nyomást gyakorol, tanár vagy szülő. Minden gyereknek, akit irányítottam, volt az életében ilyen valaki, aki hajtotta, néha gyengéden, néha rémesen, néha szerencsétlenül addig, hogy a gyerek elfordult a zenétől. A szülői nyomás minősége segít meghatározni a kiemelkedő képesség végső kimenetelét” (Winn 1979. In Winner–Martino 1993).

A zenészeket is fenyegeti a tizenéves krízis, amikor is sokan abbahagyják a zenélést, mert már nem tudnak gyermeki spontaneitással játszani, és tudatosan is képessé kell válniuk érzelmek és hangulatok kifejezésére. Ha ebben az időszakban nem áll mellettük szakértő, támogató család vagy barát, tehetségük elvész, és eltűnnek a zenei világból, ahogy számos zenei csodagyerek tűnt már el. Nyíregyházy Ervin szerencsétlenségére tizenkét évesen elvesztette gondoskodó édesapját. A család Berlinbe költözött, Ervin Liszt zenéjéért rajongott ekkoriban. Egy sikeres amerikai bemutatkozás után azonban karrierje lehanyaglott, talán a rossz menedzselés vagy rossz házasságai miatt (Révész 1925).

*Isaac Stern* és más zenészek szerint azokból lesz muzsikos, akik meg tudják szeretni a zenét. Tíz-tizennégy éves kor körül történik hirtelen az egész, egyszerre a gyerek érzi, hogy szereti a zenét, és elkezd dolgozni, kivirágzik. A zene és a képzőművészet érzelmi kifejezést kíván, szemben egyéb olyan területekkel, ahol korai teljesítményekre képesek a gyerekek (matematika, sakk). Nagy a veszélye annak, hogy a zenei csodagyerekek elsajátítják a képességeket érzelmi mélységektől mentesen, és később nem tudják azt beépíteni játékukba. A mély érzelmi involváltság tizenéves korban jelentkezik, mikor is a gyerek megkérdézi önmagától, hogy vajon egyszerűen szülei álmát valósítja meg, vagy ez az, amit csinálni akar (Winner–Martino 1993).

Hasonló átmenetet figyelhetünk meg a képzőművészet terén tehetséges tizenéveseknél is, amikor a gyerek kezdi megtalálni saját hangját. Nem jellemző, hogy akár csodagyerekek is tizenéves kor előtt mély érzelmeket ki tudnának fejezni művészetükben. Az átmenetet mindenképpen végig kell élniük.

## **A család szerepe a zenei tehetség fejlődésében**

A zenei tehetségek szülei gyakran maguk is zenészek. Beethoven apja hivatásos zenész volt, Chopin és Mendelssohn esetében az anya volt tehetséges amatőr muzsikos. Sokan

olyan családban nőnek fel, ahol a zene komponálása az élet részét képezi (Schubert, Haydn). A zenész családi háttérnek sokoldalú serkentő hatása van. A zene természetesen épül be a gyerek életébe, és már nagyon fiatalon lehetősége van a hangokkal, dallamokkal való megismerkedésre.

Shuter-Dyson (1985) számos vizsgálati anyagot gyűjtött össze, amelyek bizonyítják, hogy a korai zenei nevelés meghatározó jelentőségű. A legfogékonyabb időszakban, hároméves korig a gyerekek önkéntelenül figyelnek a zenére, megragadja őket a dallam. Minél korábban kell elkezdni a gyerekek zenei képességeinek fejlesztését, mert kb. kilencéves korig alakul ki, stabilizálódik a muzikalitás. A vizsgálatok azt mutatják, hogy a zenei érzéken a képzés és a gyakorlás már nem változtat később. Talán ezzel is magyarázható az a tény, hogy bár egyéb területeken is nagy jelentősége van a családi háttérnek, a zenei tehetségek fejlődésében ez fokozottan mutatkozik meg. (Shuter-Dyson 1985).

A szülők serkentő hatásának számos tere van a zenei tehetségek fejlődésében. Jelentős szerepük van a gyerek képességeinek korai felismerésében, biztosítják a szükséges eszközöket, és menedzselik a gyerek megfelelő képzését. A család hajtja előre a gyereket.

A szülők gyakran saját karrierjüket is feladják, hogy gyermekük tehetségét támogassák. Így tett többek között Leopold Mozart, amikor turnékra kísérgette fiát, és Yehudi Menuhin apja, aki feladta állását, hogy fia karrierjét igazgassa (Shuter-Dyson 1985; Goldsmith 1990).

A kiemelkedő eredmény eléréséhez rendkívül sok gyakorlásra van szükség. Általában a szülők kezdeményezik a rendszeres gyakorlást, és utána nagyon aktívan támogatják és jutalmazzák a teljesítményeket (Ericsson–Tesch–Römer–Krampe 1990).

Természetesen ezen a téren is vannak jelentős kivételek. Némely kiemelkedő muzikus számára éppen a szülők, elsősorban az apa ellenállása jelentett kihívást (Händel, Gluck), és ez adott erőt a kiemelkedő teljesítmények eléréséhez (Shuter-Dyson 1985).

## **A zenei tehetség jellemzői**

A zenei tehetség jellemzőinek meghatározása többféle nehézségbe ütközik. Amikor zenei érzékről beszélünk, nem tudunk egységes képet alkotni, mert különböző szinteken különböző zenei érzéket érthetünk. A hallgató, a zenész és a komponista más-más képességekkel rendelkezik.

Kiemelkedő motoros, percepciós és kognitív képességek együttese alkotja a muzikus tehetséget. Az ujjak finommozgása, a megfelelő mozgásrendezés az előadóművészeknél elengedhetetlen. Egy-egy virtuóz játékos motoros képességeiben is kiemelkedően tehetséges kell hogy legyen. A percepció szempontjából a zenei képességek elsősorban a zenei halláson alapulnak, de a kinezetikus észlelés és a kottaolvasás terén a vizuális percepció is fontossá válhat.

A zenei tehetségeket a dallamok rövid és hosszú távú emlékezetben tartásának kiváló képessége jellemezi. Főleg a struktúrát tudják megjegyezni, ez segíti őket.

Kiválóan tudják felismerni a hangokat, akkordokat, de az abszolút hallás nem feltétlenül jellemző minden tehetséges zenészre. Nem eldöntött, hogy az abszolút hallás gyakorlás által alakul ki, vagy egyszerűen egyes személyek sajátja. Mindenesetre a vizsgálatok azt mutatják, hogy szinte mindenkinek, aki négyéves kora előtt kezdett zenét tanulni, abszolút hallása van, míg azok közül, akik tizenkét éves koruk után kezdtek zenét tanulni, csak alig több mint a felének. Vagy a megfelelő szenzitív periódusban kapott oktatás hatékonysága okozza a különbséget, vagy egyszerűen a tehetségesebbeket már korábban felfedezik, és az oktatásnak már nincs hatása az abszolút hallásra.

Mozarthoz hasonlóan egy darab kotta alapján történő azonnali előadására csak néhány tehetség képes. Jellemző viszont, hogy a zenei tehetségek könnyedén váltanak egyik reprezentációból a másikba, saját mozgásról a kottára, a játékra, a muzsika szerkezetére. Megfigyelték, hogy tanáruk folyamatosan váltja, hogy melyik reprezentációs szintet kommentálja, és a gyerekek könnyedén képesek követni (Winner–Martino 1993).

A zenetanárok állítják, hogy könnyen meg tudják mondani egy gyerekről, hogy tehetséges-e vagy sem. A tehetségesek könnyedén játszanak, gyorsan tanulnak, gyorsan kijavítják a hibáikat maguktól is, és magabiztos az előadásuk.

Problémát jelent annak eldöntése, hogy a zenei tehetséget a természetes muzikalitás mértékével vagy a zenével való kapcsolat által létrejött zenei képességekkel azonosítsuk. A muzikalitás megjelenéséhez szükség van a zenére, de a zene, a kultúra által erősen meghatározott, így jelentősen befolyásolja a zenei képességeket.

*Shuter-Dyson* (1985) szerint a zenei képességet az intelligenciához hasonlóan folyékony és kikristályosodott képességekként ketté lehet választani, ahogyan *Cattel* (1963) az értelmi képességekkel tette. A folyékony intelligencia, amely kultúrától független, csak a véletlen tanulásból táplálkozik, és a kikristályosodott intelligencia, amely már az otthoni, iskolai és egyéb közvetítő közegeken keresztül tanulás által meghatározott, modellje lehet a zenei képességeknek. A kisgyermek, aki kíváncsi vonzalommal fedezi fel a zongorán a középső C billentyűt, majd keres magasabb és mélyebb C hangokat, *folyékony zenei képességeket* mutat. A *kikristályosodott zenei képességeket* a szülőktől, tanároktól sajátíthatják el a gyerekek a formális zeneoktatás keretei között.

Világos különbség mutatkozik a zene *előadása* és *komponálása* közötti képességek terén, és további fokozatokat jelent egy darabnak másik hangnembe történő *átírása*, az *improvizálás* és a komponálás képessége.

Az átlaggyerek másfél éves korában elkezdi saját dallamokat énekelgetni. Ez a spontán éneklés ötéves kor körül elhal. A gyerek észreveszi a hibáit, és inkább a kész dalok felé fordul. A spontán éneklés párhuzamos jelenség a prekonvencionális rajzolás időszakával.

Másképpen történik a zenei tehetségek esetében a *fejlődés* is. Ők már kicsi korukban elkezdenek hangszeren játszani, és hamarosan képesek a darabokat különböző hangnemekbe áthelyezni. Nyíregyházy Ervin könnyedén ültette át a darabokat más hangnemekbe, és gyakran improvizált akár saját dallamai, akár mások darabjai alapján. Gyermekkorban új művek alkotására képes tehetség jóval kevesebb van, mint zenész



csodagyerek. Számos nagy tehetség gyerekkorában nem komponált. Bach, Händel, Beethoven, Mendelssohn és Brahms már kisgyerekként is virtuóz zenészek voltak, komponálni csak felnőttkorban kezdtek. Hasonlóan nagy művészek, így Haydn, Mozart, Chopin, Mahler, Saint-Saëns és Strauss viszont már gyerekkorban komponált (Révész 1925). Ha csak a művek alkotására képes tehetséges gyerekeket számítjuk korai zenei tehetségnek, kiderül, hogy valóban nincsenek többen, mint ahány korai képzőművészeti tehetség mutatkozik.

A zenei tehetség megítélésében további nehézség, hogy a zenei érzék még nem jelent művészi képességeket. A *muzikalitás* és a *kreativitás* összekapcsolódására van szükség, és mint már korábban kiderült, az *érzelmeknek* az alkotáson keresztül történő megjelenítése ismét más hozzáállást kíván a zenésztől.

Kiemelkedő képességű zenei tehetségek személyiségjegyei között már gyermekkorban feltűnik a *felettes én* és a *belső kontroll* erőssége, amelyekre nyilván szükség van a szigorú gyakorlási szokások kialakításához. A kiemelkedően tehetséges gyerekeknél magas szorongási szint mutatkozik, és ez főleg ingerlékenységben és a fenyegetésre való fokozott érzékenységben jelenik meg. Az énekesek inkább extrovertáltak, a zenészek, különösen a vonós és fafúvós muzikusok introvertáltak. Valószínűleg a kreatív személyiség belső erejének és függetlenségének, a hagyományok megtöréséhez szükséges autonómiának a velejárója a befelé fordulás (Shuter-Dyson 1985).

A tehetségekre jellemző önfegyelem nagy kitartással, koncentrációs képességgel és óriási energiával társul. Egy anya elmondta, hogy gyereke kisbaba korában sohasem szendergett, folyton élénk volt. A gyerekek önmaguknak is kemény munkatervet dolgoznak ki, vagy gyakran kemény feltételeket szabnak (pl. addig nem fekszik le aludni, amíg tökéletesen el nem tudja játszani az adott darabot). Ezek a tulajdonságok teszik lehetővé, hogy a kemény gyakorlási terveket, amelyeket szüleik és tanáraik rájuk terhelnek, érzékenységük ellenére képesek legyenek tartani (Winner–Martino 1993).

A kiemelkedő zenei képességek nem szükségszerűen járnak magas általános intelligenciával. A korrelációs vizsgálatok pozitív, de alacsony kapcsolatot mutatnak. Mégis a legtöbb vizsgált zenész esetében átlagon felüli intelligenciát állapítottak meg. Shuter-Dyson (1985) szerint 90-es intelligenciahányados felett az intelligenciaszint nem jelzi a zenei tehetséget. Valószínűleg létezik egy szükséges intelligenciaszint, amely felett az egyéb képességek jelentősége nagyobb már.

Az intelligenciának valószínűleg nem a zenei képességek terén van szerepe, mert a zenész *savantok* általában értelmi fogyatékosak. Számos zenész csodagyerek valójában *savant*. Ezeket a kiemelkedő zenei képességeket mutató gyerekeket nem kizárólag általánosan alacsony szellemi képességeik különböztetik meg a zenei tehetségektől. Képességstruktúrájukon túl fejlődésükben és teljesítményeikben is eltérőek.

A savant zenészek esetében nem jellemző a zenei háttér a családban. Valószínűleg ezért gyakran nem is derül ki az értelmi fogyatékos gyerekről, hogy van egy terület, amelyen magasan az átlag felett tud teljesíteni.

A zenei savantok legtöbbje értelmi fogyatékosága mellett világtalan is. Valószínűleg nagyobb agyi struktúrák állnak a zenei képességek rendelkezésére, látás helyett is az auditivitás fejlődött erősen. Mindig zongora a hangszerük, mert térileg jól értelmezhetőek, jól „vizualizálhatóak” az oktávok. Minden zenei savant abszolút hallású. Bizonyára jobb agyféltekei feldolgozást használnak. Hallás után reprodukálják a darabokat. Érzés nélkül játszanak, gyakran tökéletes technikával. A zenei savantok ugyanakkor más savantokhoz képest jobban hasonlítanak az igazi tehetségre. A naptárszámoló nyilvánvalóan nem matematikus, a hiperlexiás nem érti, amit olvas, a képzőművészeti savantok pedig másolni tudják a világot. A zenei savantok teljesítménye, egy-egy nagy mű tökéletes előadása alkotó gondolkodás híján is megvalósulhat. Mégis elkülöníthető az igazi művész előadásmódjától.

Szemben a képzőművészeti tehetségekkel a zenei tehetségek esetében a kutatók nem találtak anomáliás *agyféltekei működést*. A balkezesek aránya a normálnál nem nagyobb a muzsikus populációban, viszont a kevert preferencia gyakoribb.

A legtöbb emberben a hangrendszer és a hallás a jobb agyféltekéhez tartozik, így bár a ritmus már inkább a bal agyféltekéhez köthető, a zenészeknél mégis jobb agyféltekei dominanciát feltételezhetnénk. A vizsgálatok azonban azt mutatják, hogy a bal agyfélteke játszik nagyobb szerepet a zenei folyamatban. Az eredmények nem teljesen egyértelműek, mert volt, aki ellenkező eredményt kapott. Nem eldöntött az sem, hogy vajon a bal agyféltekei dominancia a zenei oktatás és gyakorlás eredménye, vagy a zenei tehetségek veleszületett működése. A zenei teljesítmények legtöbbször mindkét kéz gyors, pontos, koordinált munkáját kívánják, ezért a zenészek mindkét kezüket tréningezik már egész kicsi koruktól kezdve. Valószínűleg ez magyarázza azokat a vizsgálati eredményeket, amelyek szerint az átlag populációhoz képest a zenészek között nagyobb a kétkezesek száma (Winner–Martino 1993).

A zenészek agyféltekei működésének az átlagos populációra jellemző dominanciaviszonyoktól való eltérését bizonyítja Hassler (1990) vizsgálatának eredménye, amely szerint férfi muzikusoknál a nyelvi anyag feldolgozásában a jobb agyféltekének a normálnál nagyobb szerepe van, nőknél pedig a nem zenész nőkhöz képest kisebb. Nyilvánvalóan további szisztematikus vizsgálatok tudják majd eldönteni, hogy az agyféltekei dominancia milyen szerepet játszik a zenei tehetség kialakulásában, és milyen hatással van a zeneoktatás az egyes agyi struktúrák fejlődésére.

## A zenei tehetség azonosítása

A zenei tehetség azonosítása igen egyszerű. Minden zenész állítja, hogy a kiemelkedő képességekkel rendelkező gyerek azonnal felismerhető, de nagyon ritka. A legtöbb nagy muzikus zenész családból kerül ki, és ezek a családok hamar felfedezik a gyerek zenei tehetségét. Azokat a tehetségeket fenyegeti elkallódás, akiknek nincs zenész háttérük, és bár képességeik kiválóak, nem Mozart vagy Menuhin szintűek.

Az azonosítás azért is problémás, mert igen korán kellene történnie ahhoz, hogy a gyerek képességeit már a legfogékonyabb kisgyermekkorban megfelelően fejleszteni lehessen. A legtöbb standardizált csoportos teszt viszont csak nyolcéves kortól használható, így a szűrés

viszonylag későn történik. Egyéni vizsgálatokat már ötéves kortól is végeznek, ehhez viszont arra van szükség, hogy a gyerekekre valamiképpen már felfigyeljenek, különben nem jut szakember elé.

A *tesztek* mindegyikére jellemző, hogy hallgatni és válaszolni kell a zenei ingerekre (egyformák-e a hangok, dallamok, ritmusok stb.), nem előadni. A zenei érzéket valóban lehet így mérni, azonban a szakemberek is elismerik, hogy a motiváció erősebb hatású, és ennek a tényezőnek a mérése nem megoldott. Az azonosítási eljárások hibáinak nagy részét ennek a hiányosságnak tulajdonítják.

A zenei képességeket mérő eljárásokat nagy óvatossággal szabad csak alkalmazni. Egyfelől a vizsgálatok célja nem lehet az erősen motivált, de gyengébb adottságokkal rendelkező gyerekek elutasítása. Másfelől, bár a cél a minél korábbi életkorban történő tehetségazonosítás, nem szabad megfélemezni a későn érő tehetségekről sem. Ritkán kerül korai azonosításra az a tipikus, későn érő muzsikuss, aki kiemelkedő téri képességekkel rendelkezik, a sportok foglalkoztatják, és/vagy technikai érdeklődésű. Az iskolában nincs lehetősége téri képességeinek használatára, nem ér el kiemelkedő eredményeket. Senki sem figyel fel rá a zenével kapcsolatban tizenéves koráig, amikor is kiderül, hogy igazi, nem várt tehetség (Shuter-Dyson 1985).

*Khatena* (1992) hangsúlyozza, hogy az azonosításkor a mérést végző szakembereknek tudniuk kell, hogy a zenetanuláshoz szükséges adottságok meglétét vizsgálják, vagy magát a zenei képességet, amelyet már elért a gyermek. Különbséget kell tenni azon zenei képességek között is, amelyek zene előadására vagy komponálására tesznek alkalmassá. Az utóbbi azonosításában fontosnak tartja a kreativitást, amelynek mérőeszközét a képzőművészeti tehetséggel kapcsolatban már említett Torrance–Guilford-féle kreativitásmérő tesztek, a Khatena–Torrance Kreatív észlelés kérdőív vagy a Kreatív gondolkodás hangokkal, szavakkal stb. eljárások képezhetik.

A téma szakemberei egyöntetűen elismerik, hogy a tesztek nem teljesen megfelelő eljárások a zenei tehetség azonosításában, a természetesen megfigyelhető jelek pontosabb képet nyújtanak. Például Khatena (1992) is a *többféle azonosítási eljárás kombinációját* tartja elfogadhatónak. A zenei képességek és a kreativitás mérése az azonosítási folyamatnak csak egy kis része lehet. További információkat kell gyűjteni a gyerekekről értékelőlistákkal és egyéb megoldásokkal, hogy pontosabb kép alakuljon ki az értékelők számára.

A következőkben a zenei tehetségek néhány olyan jellemzőjét sorolom fel, amelyek segítenek a kiemelkedő tehetségek felismerésében. A listában mind a zenei képességek, mind az alkotóerő jellemzői szerepelnek tulajdonságok, tevékenységek és életrajzi adatok formájában. Az egyes elemek nem feltétlenül találhatók meg minden zenei tehetségnél, és néhány elem bárkire jellemző lehet. Sok elem megléte számít jelzőértékűnek.

- Már kétéves kora előtt tud dallamokat énekelni.
- Családjában van zenész vagy zenerajongó.
- Különösen érzékeny a hangokra.
- Jó hallása van, könnyen azonosít hangokat, akkordokat.
- Jó ritmusérzéke van.

A hangerősséget hatásosan tudja változtatni (érzi a zenei-érzelmi hatását).  
 Könnyen emlékszik dallamokra.  
 Énekel vagy hangszeren játszik rendszeresen.  
 Kitartóan és nagy koncentrációval foglalkozik a zenével.  
 Szeret zenét hallgatni.  
 Saját dallamokat talál ki.  
 Könnyen átalakít egy dallamot, variációkat talál ki.

## Zeneoktatás

A tanítás nem alapvetően fontos tényező a zenei tehetség fejlődésében. Számos jazz-zenész önmaga tanult meg zenélni. Sőt az iskolai zeneoktatás negatív hatással lehet, amennyiben szorongást okoz, főleg azért, mert megakadályozza a gyereket, hogy érzelmileg reagáljon a zenére (Sloboda 1990).

A vizuális művészekkel ellentétben, a zenészek már nagyon korán tanulnak hangszeren játszani. A korai kezdés és a sok gyakorlás rendkívül fontos. A módszerek azonban meghatározóak a tehetség alakulása szempontjából.

Sosniak (1990) számos tehetség életútját vizsgálta meg. Ennek alapján a *hatékony oktatást* három fázisba sorolta. Az *első* fázisban a gyerek még nem kap rendszeres oktatást, de igen korán találkozik a zenével. A zongoristák, akiket vizsgált, szinte születésüktől fogva zenét hallgattak, megismerték a darabokat, tudták azonosítani a szerzőket anélkül, hogy valaki is tudatában lett volna, hogy oktatás folyik. A formális oktatás játékosan és a tapasztalatokra épülően indult. Minden megkérdezett úgy emlékezett első tanárára, mint aki barátságos, meleg léggört tudott biztosítani, az órákat szórakoztatóvá tette. Kevésbé számított a pontosság, a helyes megoldás, sokkal inkább az érdeklődés volt fontos.

A *második* periódusban az oktatás már fókuszáltan az ismeretek és készségek elsajátítását célozta. Nagy figyelmet fordítottak a részletekre. Az oktatás rendszerezetté vált, nagyobb szerepe lett az értékelésnek. Versenyek, fellépések jelentették a külső megmértetést. A tanár-diák kapcsolat már nem a kölcsönös szereteten, hanem a kölcsönös tiszteleten alapult. A tanár bevezette a gyereket azokba a körökbe, tevékenységekbe, ahol hasonló társakkal találkozhatott (iskola utáni szakkörök, klubok, táborok). Megismertette a zene történetével, szélesítette a területet egyéb kapcsolódó ismeretekkel. A szülők egyre jelentősebb anyagi és egyéb áldozatokat hoztak a gyerek előmenetele érdekében. Átrendezték az életüket, volt, aki külön sofőrt vett fel, hogy a gyereket a zeneórákra hozza-vigye. Emellett maguk is igyekeztek lépést tartani a gyerek ismereteinek növekedésével.

A gyerekek rengeteg időt szenteltek a zenének, képességeik jelentős mértékben fejlődtek. Ekkorra már a jobbak közé számítottak. Technikai tudásuk mellé egyre inkább csak a személyes involváltságra, az egyéni hang megtalálására, integrálására volt szükség.

A *harmadik* fázisba való átmenet a fejlődésnek a legnehezebb és legbizonytalanabb része, elkötelezettséget, érzelmi energiákat kívánt. Ebben a szakaszban már olyan mesterek tanították a tehetségeket, akik vagy maguk is neves zenészek voltak, vagy tanítványaik



révén váltak híressé. Maga a lehetőség, hogy ilyen nagyságokkal dolgozhattak, jelentős hatással volt a fejlődésükre. A tanár-diák kapcsolat drámai változáson ment át. Többé nem a személyes kötődés volt a kapocs, hanem a zenéhez való viszonyukon keresztül találkoztak. A darabokat együtt elemezték mint hivatásos zenészek mind a játék, előadás, mind magának a darabnak a szempontjából. A szakértő tanár és a hasonló gondolkodású társak hatására a fiatal zenész egyre jobban érdekeltté vált a zenében, személyessé lett az előadásmódja is.

A hosszú folyamat során a fejlesztésben a képességek mennyiségi növelése mellett minőségi átalakulás zajlott le a személyes kapcsolatokon keresztül. A zenéhez való viszonyuk is többször változott a folyamat során, míg eljutottak a művészi szintre.

*Shuter-Dyson* (1985) szerint nincs igazán jó megoldás a *speciális zeneoktatásban*. Alapvető követelmény a hangszeres oktatás, a gyakorlási lehetőségek biztosítása, találkozás és közös játék más zenésztársakkal, hogy az elszigetelődést, melyet a hosszú gyakorlásra fordított idő okozhat, enyhítse. Fontos a szülők, tanárok és társak bőséges bátorító hatása. Ha ezek a szükségletek a normális oktatás keretein belül megoldhatóak, annak az az előnye, hogy megkönnyíti a gyerek zene iránti elkötelezettségének kialakulását, megalapozza karrierjét.

A magyar zeneoktatás a világhírű Kodály-módszer előnyeit kihasználva széles körben tudna a zenei tehetségek feltárásában részt venni. A mindennapi iskolai oktatás azonban kevésbé alkalmas a zenei tehetségek fejlesztésére, azonosítására is alig vállalkozik. A zeneiskoláknak a tehetségazonosításban jelentős szerepük van, ugyanakkor a képzés az átlagos képességű gyerekeknek sokkal nagyobb esélyt jelent a zenetanulásra, mint a tehetségeknek.

Az átlagos képességű gyerekek zenei képzését célozza a Suzuki-módszer<sup>®</sup>, amelynek a lényege, hogy a gyereket egészen kicsi korától kezdve zenei környezet veszi körül. A hangszeres zenetanulásra való motivációját anyja tevékenysége indítja el. Az anya a gyerek kétéves korától tanul hegedülni, naponta vesz leckéket a gyerek jelenlétében, de a gyerekeknek nem szabad a hangszerhez nyúlnia. A hegedű tabu számára, még megérintenie sem szabad. Ennek az a következménye, hogy könyörög, hogy ő is játszhatson. Később kap egy kis hegedűt, és játszhat. Hallás után tanítják a gyerekeket. Kazettán folyton hallgatják, amit játszaniuk kell. Nem lesznek művészek, de megtanulnak kiválóan játszani (Winner–Martino 1993). Annak ellenére, hogy a Suzuki-módszer nem a tehetségek számára találtatott ki, a tehetségeknek is előnyt jelent.

## Irodalom

Ericsson, A.–Tesch-Römer, C.–Krampe, R. (1990): The role of practice and motivation in the acquisition of expert-level performance in real life. In (ed.) Howe, M. J. A.: *Encouraging the Development of Exceptional Skills and Talent*. London, British Psychological Society, 109–130.

Cattel, R. B. (1963): Theory of fluid and crystallized intelligence: A critical experiment. *Journal of Educational Psychology*, 54. 1–22.

Goldsmith, L.T. (1990): The timing of talent: The facilitation of early prodigious achievement. In (ed.) Howe, M. J. A.: *Encouraging the Development of Exceptional Skills and Talent*. London, British Psychological Society, 17–31.

Khatena, J.–Torrance, E.P. (1990): *Thinking Creatively with Sounds and Words for children, adolescents and adults: Norms-technical manual*. Scholastic Testing Service, Bensenville. (Originally published by Personell Press, 1973)

Khatena, J. (1992): *Gifted: Challenge and response for education*. Peacock Publishers, Itasca.

Révész G. (1925): *The psychology of a musical prodigy*. New York, Hancourt Brace.

Révész G. (1953): *Introduction to the psychology of music*. London, Longman, Green.

Shuter-Dyson, R. (1985): Musical giftedness. In (ed.) Freeman, J.: *The Psychology of Gifted Children*. John Wiley & Sons Ltd.

Sloboda, J. (1990): Musical excellence – how does it develop? In (ed.) Howe, M. J. A.: *Encouraging the Development of Exceptional Skills and Talent*. London, British Psychological Society, 165–178.

Sosniak, L. A. (1985): One concert pianist. In (ed.) Bloom, B.: *Developing talent in young people*. New York, Ballantine Books, 90–138.

Winn, M. (1979): The pleasures and perils of being a child prodigy. *New York Time Magazine*, 12–17. In Winner, E.–Martino, G. (1993): Giftedness in the visual arts and music. In Heller–Mönks–Passow: *International Handbook of Research and Development of Giftedness and Talent*. Oxford, Pergamon, 253–281.

Winner, E.–Martino, G. (1993): Giftedness in the visual arts and music. In Heller–Mönks–Passow: *International Handbook of Research and Development of Giftedness and Talent*. Oxford, Pergamon, 253–281.