

„Gradus ad Parnassum”

Jegyzetek a 19. századi hangszerpedagógiáról Bartók zongorista-tanulóévei
kapcsán*

Stachó László

Bartók Béla egy 1927-es interjújában úgy emlékezett, hogy abban az időben, amikor a budapesti zeneakadémiára jelentkezett – vagyis a 19. század utolsó esztendejében –, „valóságos vadember” lehetett a zongorázás terén.¹ Nem sokkal később azonban, 1903-ban a fiatal – harmincesztendő – zeneszerző–lapszerkesztő, Kacsóh Pongrác arról számolt be korai Bartók-portréjában, melyet „részben tőle magától [Bartóktól], részben tanáraitól, rokonaitól és barátaitól beszerzett adatok alapján” írt meg, hogy Thomán személyesen közölte vele (ti. Kacsóh-val): „mikor Bartókot először meghallgatta, szintén csodálta, hogy a sok mester és a kalandos tanulás dacára »egyáltalán nem volt elrontva!«” „A ki a zeneakadémia tanítás szigorú alaposságát ismeri” – kommentálja rögtön Thomán István kijelentését Kacsóh –, „az érti, hogy e nyilatkozat igen sokat mond.”²

Elképzelhető tehát, hogy Bartók kissé túloz a negyedszázaddal későbbi interjúban, és már Erkel Lászlónál (Erkel Ferenc fiánál), majd Anton Hyrtl-nél folytatott pozsonyi zongoratanulmányai is bizonyos sokat javíthattak zongorázásának „vadságán”.³ „Bartók maga beszéli” ugyanis a Kacsóh Pongrác által 1903-ban készített portréban, hogy „mikor Erkel kezei közé került, a sokszor megszakított tanulás és a mesterek folytonos váltakozása következtében nagyon rendetlenül és hebehurgyán játszott, többnyire túlnehéz, korának és technikájának meg nem felelő darabokat”.⁴ Erkel azonban 1892–93-ban „komoly tanulásra fogta őt és hogy csapongó képzeletét kissé fékezze és

* Ez a tanulmány a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem zenetudományi doktori iskolájában 2013-ban megvédett disszertációm (*Bartók előadóművészi modelljei és ideáljai*, témavezető: Vikárius László) néhány fejezetének átdolgozott és bővített változata. A tanulmányban valamennyi idézet eredeti, betűhív formában közlöm, javítások nélkül. A teljes disszertáció ezen a linken érhető el: http://docs.lfze.hu/netfolder/public/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/stacho_laszlo/disszertacio.pdf

¹ Wilhelm András (közr., 2000): *Beszélgetések Bartókkal. Interjúk, nyilatkozatok 1911–1945*. Budapest: Kijárat Kiadó, 80–83, ide: 81.

² Floresztán [Kacsóh Pongrác]: Bartók Béla. *Zenevilág*, 4 (25) [1903. július 2.], 211–214 (a továbbiakban: Kacsóh/Bartók), ide: 213.

³ Igen keveset tudunk Erkel Ferenc Pozsonyban élő fiának zongoraművészetéről, tanításáról is csupán annyit, amennyi leghíresebb tanítványa: a serdülő Bartók Béla kapcsán vált ismertté. Erkel László pályájáról egyébként minden tekintetben rendkívül kevés információ lelhető fel; ismereteim szerint a legbővebben – másfél oldalnyi terjedelemben – Németh Amadé biográfiai összefoglalójában olvashatunk róla (Németh Amadé [1987]: *Az Erkel a magyar zeneéletben. Az Erkel család szerepe a magyar zenei művelődésben*. Békéscsaba: Békés Megyei Tanács Végrehajtó Bizottságának Tudományos-Koordinációs Szakbizottsága, 120–121).

⁴ Kacsóh/Bartók, 212.

figyelmét jobban összpontosítsa, a komponálástól is elvonta.” A következő esztendőben, Besztercéről Pozsonyba visszaköltözve a tizenhárom éves Bartók újra Erkel László tanítványa lett, és

„kezei alatt szép haladást tett. Nagy figyelemmel és kedvvel tanulta a »Gradus«-t és a »Wohltemperiertes Klavier«-t (a Cramerek nagy részét már Kerschnél abszolválta), szépen játszott Chopin s Liszt főbb tanulmányait is. Zeneszerzést még mindig nem tanult, sem tanártól, sem könyvből, de azért folyamatosan komponált, ez időben kezdte meg a partitúrák tanulását is, anélkül, hogy a transzponáló hangszerekről biztos ismeretei lettek volna.”⁵

⁵ Kacsóh/Bartók, 212. Pozsonyi zongora- és zeneelmélet-tanulmányaival, ottani tanítóinak és magántanárainak (Marie Voit, Ludwig Burger, Erkel László, Anton Hyrtl) szerepével kapcsolatban lásd Dille hipotézisét (Denis Dille [1974]: *Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks 1890–1904*. Budapest: Akadémiai Kiadó [a továbbiakban: Dille/*Jugendwerke*], 34sköv.).

„A Skálákat mindennap játszom”

Már Kacsóh Pongrác iménti leírásából is sejthető egy olyan mozzanat, mely első olvasásra talán meglepő: az etűdök, a technikaképzés kiemelkedő szerepet kapott az Erkel-fiú tanításában, amelyek révén megszelídíthette a kis „vadembert”. Az „Erkel-táblázat”, melybe a serdülő Bartók első tizenhat zongoraórájának anyagát akkurátusan, hiánytalanul bejegyezte,⁶ arról tanúskodik, hogy oldalszámra levetítve zongoratanulmányainak több mint harmadát etűdök foglalták el. Kimutatásából kiderül, hogy az első nyolc tanóra anyaga két Mozart-szonátán és Bach „3. angol szvitjének” egy részén kívül hat Clementi-etűdöt tartalmazott, a második nyolc tanóra során pedig Beethoven op. 10/2-es F-dúr szonátáján – amely felnőttkorában is repertoárján szerepelt –, a Bach-szvit fönymaradó részén és a 4. angol szvit prelúdiumán, valamint két Mendelssohn-darabon kívül hat újabb Clementi-stúdiumot tanult.⁷

A technikai gyakorlatozás azonban korábban is jelentős részét tehetette ki Bartók zongoratanulmányainak. A Kacsóh által publikált visszaemlékezésben a huszonnégy esztendő Bartók megemlíti, hogy amikor Kersch Ferencnél (és feleségénél) tanult Nagyváradon, már „abszolválta” Cramer etűdjeinek nagy részét, melyek a 19. században törtetlen népszerűséggel bírtak.⁸ 1892.

⁶ Eredetileg ezt a címet adta naplószerű jegyzékének Bartók; majd az „Erkel” szót áthúzta, s a „Zongora” szóra javította (Dille/*Jugendwerke*, 217).

⁷ Dille/*Jugendwerke*, 217–218. Bár Erkel László halála után a Bartók tanáraként helyébe lépő Anton Hyrtl tanításáról szinte semmit nem tudunk, figyelemre méltó, hogy Bartók Erkelre soha nem hivatkozott – nyilvánosságra hozott – leveleiben, Hyrtlre azonban igen: édesanyjával Pozsonyban élő húga számára azt javasolja 1902-ben, hogy csak abban az esetben volna érdemes zongorázni tanulnia, ha „legalább Hyrtl-től” tanulhatna (Vikárius László, Pávai István [szerk., 2007]: *Bartók Béla élete levelei tükrében. Összegyűjtött digitális kiadás*. CD-ROM. MTA Zenetudományi Intézete – Hagyományok Háza [a továbbiakban: *Bartók levelei*], 71. NB.: A hivatkozott Bartók-levelek *sorszámát* adom meg.). Figyelemre méltó az a tény is, hogy amikor a nagyváradi származású Szalay Stefánia, Bartók egyik legelső zeneakadémiai tanítványa budapesti tanulmányai előtt Nagyváradról Pozsonyba költözött – későbbi mesteréhez hasonlóan –, a következőképpen indokolta választását: „Hyrtl tanárnál tanultam, mert Váradon nincs jó zongoratanár” (Szirányi Gábor [közr., 2008]: *Egy Bartók-tanítvány – Szalay Stefánia – visszaemlékezése* [II/1. rész]. *Parlando* online, parlando.hu/2008407.htm). A Bartók által tanult és tanulmányozott, ill. megismert művek listájában Erkel halálának évét követően ugyan lényegesen csökken az etűdök száma, a listát már messze nem olyan pontossággal vezeti Bartók, mint amikor Erkelnél tanult, így nem tudhatjuk biztosan, milyen arányban maradtak zongoratanulmányainak részei az etűdök utolsó három pozsonyi esztendejében.

⁸ Ismert például, hogy Anton Schindler hagyatékában fönymaradt két füzetnyi Cramer-etűd, mely Beethoven állítólagos megjegyzéseit is tartalmazza, amelyeket Schindler közvetített (Johann Baptist Cramer [közr. Hans Kann, 1974]: *21 Etüden für Klavier: nach dem Handexemplar Beethovens, aus dem Besitz Anton Schindlers*. Bécs: Universal Edition; ld. William S. Newman [1984]: Yet another major Beethoven forgery by Schindler? *The Journal of Musicology*, 3 [4], 397–422). Schindler Beethoven-életrajzában meg is említi, hogy Beethoven Cramer etűdjeit nem csupán az alapos és megbízható játékot megalapozó stúdiumokként tekintette („als die Hauptbasis zum gediegenem Spiel”), hanem saját műveihez alkalmas előtanulmányokként is („als die geeignete Vorschule zu seinem eigenen Werken”). Ezenkívül Beethoven meglehetősen sovány kottahagyatékának részét képezte Clementi közel összes szonátája – melyekre éveken keresztül Karl unokaöccsének zongoratanítását is alapozta –, s egyik legjobb barátja, Stephan von Breuning fia számára maga Beethoven szerezte be Clementi

január 23-án Nagyváradról Nagyszőlőse írja édesanyjának rövid, tömondatos beszámolókat tartalmazó levelében: „A Skálákat mindennap játszom.” Egy másik leveléből kiderül, hogy egy nap „körülbelül 2 vagy 1 és 1/2 órát játszom és örömet” s meglepődik, miért nem ad föl tanára etűdöket az utóbbi időben.⁹ A kislány egy gót betűkkel, akadozó németességgel írt levélfogalmazványából pedig megtudjuk, hogy másfél–két év múlva, amikor az erdélyi szász városban, Besztercén laknak, két és fél – három óránál többet pedig csak azért nem gyakorol naponta, mert a mama nem engedi; és minden nap játssza oktáv- és tercskáláit. Édesanyja egy távoli rokonától, Marie Voit pozsonyi zongoratanárnőtől kér tanácsot: mennyit skálázzon naponta?¹⁰

Nem tudjuk, hogy mikor tizenhét esztendősen Budapestre került Bartók, játszania kellett-e skálákat a zeneakadémiai felvételi vizsgán; Bartók ifjúkori zongorista-példaképétől, Dohnányi Ernőtől azonban részletes leírást kaphatunk a zeneakadémiai felvételi menetéről. A kis Bartók imént idézett

„Clavierschulóját” (Anton Schindler [³1860, közr. Alfred Christlieb Kalischer, 1909]: *Anton Schindler's Beethoven-Biographie*. Berlin–Lipcse: Verlag Schuster & Loeffler, 529–530). Érdemes megemlíteni, hogy Cramer etűdjeinek leghíresebb magyar közreadása Dohnányi Ernőé, 1931-ből (Johann Baptist Cramer: *Válogatott tanulmányok*. Átdolgozta és részben átírta Dohnányi Ernő. Budapest: Rózsavölgyi és Társa).

⁹ „Most körülbelül 2 vagy 1 és 1/2 órát játszom és örömet. Azonban Kersch úr most nem ad föl sose etűdöket, de nem tudom, hogy miért. Sokszor ad Kersch néni is órát.” (*Bartók levelei*, 7.) Talán arról lehet szó, hogy – amint azt Bartók édesanyja unokájának szánt, 1921 nyarán kelt visszaemlékezéséből megtudhatjuk – Kerschnél „roppant sok darabot tanult, de kissé felületesen; túlnehéz darabokat adott neki; szeretett vele brillírozni és öröme telt benne, ha egy hét alatt valami nehezebb darabot megtanult; hogy ez nem lehetett tökéletes, ez természetes” (*Bartók levelei*, 414.).

¹⁰ A „Marie néni” szánt keltezetlen, beszámoló és „konzultációs” célzatú levélszövegtervet Denis Dille betűhíven közli (Dille/*Jugendwerke*, 41, fordításomat lásd a német szöveg után): „Mit der Kreutzer Sonate sind wir schon fertig. sie [sic!] ist sehr schön besonders gefallen uns die Variationen, mir von den besonders die 2^{te} Variación. Jetzt lernen wir die 7^{te} Beethoven Sonate, welche sehr schwer ist für mich, aber sie gefällt uns auch. [E többes szám miatt arra következtetek, hogy hegedű–zongora szonátáról lehet szó, s ha ez igaz, Beethoven 7. szonátájáról – egy jogosan „nagyon nehéznek” jellemzett c-moll kompozícióról (op. 30/2). Ezt a művet a felnőtt Bartók repertoárján tartotta; előadásának finomságairól Hernádi Lajos számolt be érzékletesen, ld. Bónis Ferenc (szerk., ²1995): *Így láttuk Bartókot. Ötvennégy emlékezés*. Budapest: Püski Kiadó (a továbbiakban: Bónis/*Így láttuk*), 111–112.] Kann ich die 10^{te} Beethoven Sonate lernen, Op. 14. N^o 2. G dur? Wie viel Scalen soll ich jeden Tag spielen? Bis jetzt habe ich alle Tag die ganzen Scalen gespielt, einmal in Terzen, oder in octaven [...] Ich habe jetzt die Donau [*A Duna folyása*] für Violin ~~übersetzt~~ geschrieben, denn ich habe nicht viel zu thun, ich spiele alle Tag 2 1/2 oder 3 Stunden, mehr erlaubt mir die mama nichteinmal.” („A Kreutzer-szonátával már készen vagyunk. ő [sic!] nagyon szép különösen tetszenek nekünk a variációk, nekem különösen a 2. variáció. Most a 7. Beethoven szonátát tanuljuk, amelyik nagyon nehéz nekem, de ő is tetszik nekünk. Megtanulhatom a 10. Beethoven szonátát, Op. 14. N^o 2. G dur? Hány skálát kell játszanom minden nap? Eddig minden nap minden [?] skálát [el]játszottam, néha tercekben, vagy oktávokban [...] Most a Dunát írtam ~~fordítottam~~ [át] hegedűre, mivel nincs sok teendőm, minden nap 2 1/2 vagy 3 órát játszom, többet a mama nem enged.”) „Marie néni” nem más, mint Marie Voit (1840–1902) pozsonyi zongoratanárnő, Bartók anyai nagyapjának unokatestvére, aki, Bartók húgának elmondása szerint, Pozsonyban sokat foglalkozott zeneileg az ifjú Bartókkal (ld. Dille/*Jugendwerke*, 42, valamint Denijs Dille [1996]: *Bartók Béla családfája*. Budapest: Balassi Kiadó, 44–45). A levél akadozó németességével kapcsolatban érdemes megjegyezni, hogy Bartók a besztercei gimnáziumban „befriedigend” (kb. közepes) osztályzatot kapott németből. Ennél rosszabbat („hinreichend” – kb. elégséges) csak egy tárgyból ért el: énekből. (A besztercei német nyelvű gimnázium harmadik osztályos bizonyítványát közli ifj. Bartók Béla [1981]: *Bartók Béla műhelyében*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, a 16. oldalt követő 3. táblán.)

leveléhez képest kevesebb mint egy esztendővel később, 1894 szeptemberében a következőképpen zajlott az ifjú Dohnányi felvételi vizsgája zongorából:

„Be mentem a szobába; már az igazgató is ott volt, s még egy tanár. Egy zongora is állt a szobában. Az igazgató felszólított, hogy játszak valamit, Chován tanár úr majd vizsgáz. Hamar lefizettem a beírási díjt, s leültem a zongorához. Chován mellém ült s elkezdte: es moll scála. Miután az es moll scálát, meg minden féle dominant, etc. accordokat el játszottam s miután elmondtam, hogy milyen etudokat végeztem, megpróbálták a hallásomat. [...] Azután még Bach »Chromatikus F. és F.«-ból játszottam részleteket s terz és sext scálácat (ami ugyan nem jól ment; mondtam is, hogy még nem gyakoroltam eléggé).”¹¹

Nem meglepő hát, hogy mikor öt évvel ezután az újdonsült zeneakadémista Bartók első pesti szállásadójának vendégei a fiatalember zongorajátékára kíváncsiak, az önérzetes akadémiai diák így ellenkezik: „[é]n persze skálázom [...] és legközelebb mit sem törődve fogom kalapálni gyakorlataimat”.¹² Még később, 1909. február 8-án immár zongora-magántanárként ad kedves utasításokat levélben tanítványának, Ziegler Mártának, köztük egy hangszerpedagógiait: „Holnap ügyesen végezze a dolgát! Kettőkor! E dur skála. Alors, rendez vous ! Mois [sic!], je me rendrai.”¹³

Az iméntiekből jól látható: a skálák és egyéb technikai tanulmányok gyakorlása a zongorapedagógia kezdeti fázisának kötelező velejárójaként merült fel Bartók számára, s ha e hozzáállás eredetére vagyunk kíváncsiak, elsőként Bartók saját személyiség-tulajdonságait és adottságait érdemes megvizsgálnunk. Ebben éppen a legfontosabb pályatárssal való összehasonlítás

¹¹ Dohnányi Ernő Budapesten, 1894. szeptember 14-én kelt levele édesapjának, Pozsonyba. Kelemen Éva (összeáll., 2011): *Dohnányi Ernő családi levelei*. Budapest: Országos Széchényi Könyvtár – Gondolat Kiadó – MTA Zenetudományi Intézet, 48.

¹² Gyakorlásképpen németül írja a következő sorokat édesanyjának: „Alles wäre ja gut, aber mit dem Klavier ist's ein Elend. Erstens: das Klavier zeigt sich schlechter wie ich's am ersten Tag dachte; alles summt und brummt, das Pedal knarrt usw. Zweitens ist's miserabel, dass ich gar nicht ungestört bin. Gestern war ein Hauptmann dort, heut' 2 Damen; ich spiele dabei meine Scalen. Und dann wollen sie, ich soll etwas spielen; gestern that ich's, aber heute schon nicht mehr; und nächstens werde ich ganz frei meine Uebungen dahinhämmern. Meinetwegen sollen sie machen was sie wollen; warum sitzen sie immer dort; und vorspielen werde ich schon gar nicht. Aber jedenfalls ist so etwas fatal.” („Minden jó lenne, csak a zongora – kész nyomor. Először is: ez rosszabbnak bizonyul, mint ahogy első nap hittem; minden zümmög és dörög, a pedál recseg stb. Másodszor: borzasztó, hogy egyáltalában nincs nyugtom. Tegnap egy kapitány volt ott, ma meg 2 nő; én persze skálázom. És erre ők azt akarják, hogy játsszam valamit; tegnap megtettem, ma már nem; és legközelebb mit sem törődve fogom kalapálni gyakorlataimat. Tőlem csináljanak, amit akarnak; miért ülnek mindig ott; és előjátszani egyáltalában nem fogok nekik. Ilyesmi azonban mindenképpen fatális.”) (*Bartók levelei*, 12.)

¹³ Szokványos fordításban: „Szóval legyen ott! Én ott leszek.” Azonban alig tudom eldönteni, hogy finom humorról vagy pusztán Bartók ügyetlen franciatudásáról tanúskodik-e ez a szójáték (már ha valóban szójátékról van szó). A „je me rendrai” kifejezés ugyanis önmagában meglehetősen értelmetlen (csakúgy, mint itt a „rendez[-]vous”), s ebben a kontextusban „ott leszek” (*recte*: „je m'y rendrai”) értelemben volna fordítandó. Ha azonban az – ismereteim szerint – kissé régies „megadom magam” jelentéstartalom is tudatosan beleszűrődött Bartók számára, igen finom humorról tanúskodhat ez a kedves levél Ziegler Mártának, akit még ugyanebben az évben feleségül vesz a levél írója.

lehet segítségünkre. Dohnányi ugyanis, aki szinte fölülmúlhatatlan lehetett a lapról olvasásban, „a skálázásnak sohasem volt nagy híve”¹⁴ (és mint az közismert, egy idő után a gyakorlásnak sem), s e két tény kapcsolatát a Budapest I. rádióhallgatói számára fedte föl 1944 januárjában, önéletrajzi rádió-előadásában: „kitűnően megtanultam lapról olvasni, sőt: – a zenepedagógusok elszörnyülködésére elárulom, hogy majdnem egész technikámat úgyszólván a sok lapról olvasásnak köszönhetem”.¹⁵

Úgy tűnik, Dohnányival ellentétben Bartók egyáltalán nem volt jó prima vista-játékos, s ezért is kellett sokat gyakorolnia koncertjeire, amit rendkívüli (szinte kényszeres) lelkiismeretessége révén kedve ellenére is abszolválta. Somogyi László karmester például, aki 1938. március 8-án Bach d-moll zongoraversenyét vezényelte Bartók szólójával a Női Kamarazenekar élén, így mesélte el emlékeit a próbafolyamatról:

„... leült a zongorához és elkezdte silabizálni a kottát... Akkori megdöbbenésem ecsetelésére még ma is alig találok szavakat. Megdermedek, ha magam elé idézem Bartókot, amint fejét a kottába fúrva, szinte hangonként betűzi azt a versenyművet, melyet egy hét múlva már zenekarral kellett próbálnia. A lélegzetem is elállt! Tudtam, hogy Bartók nem olyan könnyed, lapról játszó zongorista, amilyen például Dohnányi volt. Ő más fából vagy acélból volt faragva – talán inkább gyémántból csiszolva, s a maga módján, egészen más módon közeledett a zenéhez – én pedig elképzelni sem tudtam, hogyan fejlődhetik akkori játéka a koncertig érett előadássá. Minden szükséges dolgot megbeszéltünk ugyan – én azonban szorongva távoztam...

A zongoraverseny előadásához két próbánk volt. Az elsón már éreztem, mint esik le a kő a szívemről. Bartók már nemcsak ismerte, hanem tudta is a darabot. A második próbán pedig érezni lehetett, hogy mi lesz majd belőle. A hangversenyen nyújtott produkcióját mégis lehetetlen leírni. Elállt

¹⁴ Thomán István (1927): Emlékeim Dohnányi Ernőről. *Zenei Szemle*, 11 (9–10), 232–234, ide: 232. Részleteit közli Legány Dezső (1962): *A magyar zene krónikája. Zenei művelődésünk ezer éve dokumentumokban*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat (a továbbiakban: Legány/*Krónika*), 382–383, ide: 382.

¹⁵ Zenepedagógiai szempontból igen tanulságos idéznünk a teljes gondolatmenetet: „Játszva tanultam. Tulajdonképpen egész zenei nevelésem, melyben a szülői háznál részesültem, inkább játék volt, mert sem csodagyermeket nem akartak nevelni belőlem, sem pedig komolyan nem gondolt senki arra, hogy valaha is a zenei pályára lépjek. Sokat muzsikáltam, de rendszeres gyakorlásról még később sem volt szó, sem pedig arról, hogy zongoradarabjaimat úgy tanuljam meg, hogy azokat előjátszhassam. A »játékos« játék következményeképp kitűnően megtanultam lapról olvasni [...]” (Kiszely-Papp Deborah [2004]: „Emlékkönyvemből” – Dohnányi Ernő előadása a Magyar Rádióban – Budapest I, 1944. január 30., vasárnap, 18 órakor. In: *Dohnányi Évkönyv 2003*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet [Dohnányi Archívum], 27–45, ide: 33–34.) „Emlékszem” – számol be Bartók egyik utolsó zeneakadémiai tanítványa, Nemes Katalin egy kedves párbeszédéről mesterével –, „egy alkalommal szó esett Dohnányiról, akit [Bartók] igen sokra becsült. Miután eltűnődött Dohnányi született pianista adottságain, kissé sóhajtván jelentette ki: – *Nagyon szerencsés művész; neki kevés gyakorlásra van szüksége. S hozzátette még [érdemes megjegyeznünk, Nemes itt talán inkább mesterét próbálja menteni:], egyáltalán nem gonoszkodva, csupán a munkamorál megszállottjaként: – *Ámbár egy kicsit több gyakorlás neki se ártana.*” (Bónis/Így láttuk, 185.)*

a lélegzetünk a csodálkozástól, hogy milyen oktáv-kettőzésekkel, díszítésekkel emelte ki szólamát. Olyan döbbenetes sikere volt, hogy a harmadik tételt meg kellett ismételnünk.”¹⁶

Hogy mi történhetett a karmester és a szólista első találkozása és a koncert között Bartók műhelyében a darabban, úgy gondolom, két visszaemlékezés világíthatja meg legjobban. Idézzük elsőként Lajtha Lászlót:

„Hangversenyeire férfikora delén, a világhír csúcán, amikor már érett és virtuóz zongoraművész volt, úgy készült, mintha ezen az egy koncerten dőlné el pályafutásának minden sikere. Saját művei bemutatójára olyan részletesen gyakorolt, mintha a közönség a mű minden hangját jól ismerve, még a legkisebb hibát is észrevette volna. Semmit sem könnyelműsködött el, semmit sem bízott a véletlenre.

Első zongorakoncertje bemutatója után történt. Egy ideig valamiképpen nem került sor az előadására. Aztán pár hónap múlva kérték, hogy valahol újra játssza. Gyakorolni kezdte, nem kímélte magát és tréfás örömmel mutatta, hogy az az egynéhány nehezebb hely, amely egy héttel ezelőtt még nem ment biztosan, most akárhányszor játssza el, mindig hibátlanul sikerül. Csúfondáros büszkeséggel ült le a zongorához, és mutatta meg, hogy így van.”¹⁷

Az idővel egyre növekvő, s (szinte) kényszeressé váló lelkiismeretesség és tökéletességre törekvés, amelyet Bartók e tanúbizonyságok szerint mind saját műveinek, mind pedig a zongorairodalom bármely más kompozíciójának gyakorlásába befektetett, élénken tükröződik számos nyilatkozatában és kortársi visszaemlékezésben.¹⁸ Ezt azonban azzal a ténnyel együtt kell tekintenünk, hogy Bartók a fiatalkori párizsi versenykudarcat és a parasztszene fölfedezését követően egyre inkább húzódozott a koncertezésről, hiszen időt vett el a számára értékesebb tevékenységektől – elsősorban talán nem is a komponálástól, hanem a népzene gyűjtéstől és -rendszerezéstől.¹⁹ Világosan megfogalmazódik az imént jellemzett tökéletességre törekvés Alexits György leírásában:

¹⁶ Bónis/Így láttuk, 231. Tóth Aladárnak a *Pesti Naplóban* közölt kritikáját – valóságos magasztalását – e koncertről közli Demény János (1962): Bartók Béla pályája delelőjén. Teremtő évek – világhódító alkotások (1927–1940). In: Szabolcsi Bence, Bartha Dénes (szerk.): *Zenetudományi tanulmányok Bartók Béla emlékére*. (Zenetudományi Tanulmányok X.) Budapest: Akadémiai Kiadó, 189–727, ide: 660–661.

¹⁷ Lajtha László (1947): Megemlékezés Bartók Béláról. [Rádióelőadás Bartók halálának 2. évfordulója alkalmából.] In: Berlász Melinda (szerk., 1992): *Lajtha László összegyűjtött írásai I*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 275–278, ide: 276.

¹⁸ Ld. különösen a következő visszaemlékezéseket (az emlékezők Bartókkal való megismerkedésének időrendjében): Bartókné Pásztory Ditta visszaemlékezéséből (Bónis/Így láttuk, 99): „Nem gyakorolt rendszeresen, csak akkor, amikor koncertjei voltak. Akkor viszont nagyon sokat. Nagyon alaposan készült a koncertekre. Egyébként mindig valami meghatározott céllal zongorázott: hozzátartozott az én tanulásomhoz, hogy megismertessen a művekkel.”; Hernádi Lajos visszaemlékezéséből (Bónis/Így láttuk, 114): „Hihetetlen odaadással, etikus komolysággal készült hangversenyeire. Ilyenkor öt-hat órát is gyakorolt naponta...”; Nemes Katalin visszaemlékezéséből (Bónis/Így láttuk, 185): „Ha koncertre készült, sokat gyakorolt, de sohasem volt megelégedve a munka mennyiségével.”

¹⁹ „Jelenleg Pozsonyba kényszerített a tulipán liga” – panaszkodik Dietl Lajosnak 1906 novemberében. – „Muszáj a pozsonyi fiók javára játszanom, vasárnap lesz a koncert (azaz holnap) melyen megjelenik Apponyi is

„Ezekben a napokban történt, hogy szinte váratlanul léptem be hozzá a Csalán utcai otthonba. Nem sejtettem, hogy szobájában van, mert csönd volt. Amikor benyitottam, ott ült a Förster-zongora előtt, s a kottát tanulmányozta.²⁰ Gyakorolt – búcsúhangversenyére készült. Vissza akartam húzódni, de intett, hogy üljek le. Leültem, vártam mozdulatlanul, figyeltem, hogyan gyakorol. Volt olyan taktus, amire ötször-hatszor visszatért, még olyan hang is, amit többször leütött. Végre befejezte, karon fogott, és folytattuk a leltárt [leltárának elkészítésében segítségére volt Alexits; amikor ugyanis a Bartók-házaspár Amerikába emigrált, Bartók az itthon hagyott dolgokról pontos leltárt készített a maga és családja részére – teszi hozzá a visszaemlékező]. Amikor megilletődöttségemet észrevette, hozzám fordult: – Kérem, ha az ember hangversenyez, akkor minden hangot tökéletesen ki kell dolgoznia.”²¹

Ezek az 1930-as évek végéről származó visszaemlékezések persze sokkal inkább Bartók zenei elvárásairól adnak számot, mintsem bármiféle mechanikus technikaképzésről. Nagyon valószínű azonban, hogy, túl a lelkiismeretes és (olykor talán kínosan) megtervezett, összeszedett készülésen, azt a technikai rendezettséget és fölényt, amelyet Bartók önmagától elvárt s amely a kritikák, a visszaemlékezések és hangzó bizonyítékaink nyomán valóban jellemezte is a zongorázását, nem a sok prima vista-olvasással érhetette el, mint például Dohnányi (aki kiemelkedően jó volt a lapról olvasásban), hanem inkább a fizikumot erőteljesen megmozgató technikai gyakorlatok, s ezek közül is kitüntetetten a skálák játszása révén.

Meggyőződésem azonban, hogy Bartók számára a zenei kifejezés szigorával és kontrolláltságával, s különösen a hangszerjáték rendezettségével és precizitásával kapcsolatos elvárások folyamatos növekedésének legfőbb eredője mégsem az ő imént jellemzett adottságaiban,

feleségestül. Nagyon kelleetlenül jött ez a szereplés. Félév óta alig zongoráztam valamicskét; most 2 hét óta ugyancsak neki kellett látnom, hogy ujjaimat az ismert értéktelenségek eljátszására kényszerítsem. Gömör megyébe, a híres Gerlice pusztára vittem zongorát. Sehogyan sem ízlett a gyakorlás — a rosseb egye meg! Szerettem volna a helyett minél több dalt gyűjteni.” (*Bartók levelei*, 121.) Két évtizeddel később Kosztolányi Dezsőnek panaszodik egy interjúban: „– [Kosztolányi:] Ma (*a Bösendorferre pillantok* [...]) gyakran zongorázik? – [Bartók:] Ha szükségem van rá. Néha elmúlnak napok – nem –, hetek is, hetek s nem ülök le. [...] Csak hangversenyeim előtt. Kénytelen vagyok hangversenyeket adni.” (Újraközlí Wilhelm András [közr., 2000]: *Beszélgetések Bartókkal. Interjúk, nyilatkozatok 1911–1945*. Budapest: Kijárat Kiadó, 58.) Molnár Antal pedig a következő beszélgetésükre emlékezett vissza: „Messzemenő lelkiismeretességére vet fényt a válasza is, amikor megkérdeztem tőle, miért nem ad elő a késői Beethoven-szonátákból. Azok – mondotta – igen nehezek, hosszantartó gyakorlást igényelnek, neki pedig arra, sajnos, nincs ideje. Ellene vettem, hogy a zeneirodalom legnehezebb művei közül az ő tulajdon *Etűdjeit* is bemutatta. – Igaz – felelte –, de a készülés hónapjai alatt semmi egyéb érdemlegessel nem foglalkozhattam. Az elveszett idő!” (Bónis/Így láttuk, 49.)

²⁰ Valójában nincs tudomásunk arról, hogy Bartóknak Förster-zongorája lett volna a Csalán utcában – két Bösendorfer, ill. egy Bechstein márkájú hangszer ismert; ld. erről Pásztory Ditta kézírásos jegyzetének faksimiléjét a Bartók Emlékház kiállítási katalógusában (Strackné Mohos Márta [szerk., 1981]: *A Budapesti Történeti Múzeum Bartók Emlékháza*. Budapest: BTM Sokszorosító, oldalszám nélkül). Külön köszönet illeti Vikárius Lászlót, aki fölhívta figyelmemet erre a dokumentumra.

²¹ [Ifj.] Alexits György (1971): Találkozások a román népdalgyűjtemény kéziratai fölött. In: László Ferenc (szerk.): *Bartók-könyv 1970–1971*. Bukarest: Kriterion, 115–120, ide: 116–117. (Alexitsről ld. László Ferenc írását: „Gheorghe Alexici” és fia, „Alexits György”? Egy Bartók-adalék és háttérja. *Forrás*, 38 [3] [2006. március], 44–47.)

valamint személyiségének változásában rejlik (e változásokat az írott dokumentumok: levelek, visszaemlékezések nyomán a századelőtől kezdve követhetjük nyomon). Bartók elvárásainak forrása sokkal inkább a 19. századtól kezdve a hangszerpedagógia homlokterébe kerülő s a század második felében egyre szabályozottabbá váló hangszertechnikai képzés lehetett. Bartók fiatalkorának zongorapedagógiai modelljei utána kutatva tanulságos tehát megvizsgálunk, hogyan viszonyult szakmai környezete a technikai képzéshez, s vajon mit örökíthetett ebből tovább Bartók később a tanításában, zeneakadémiai és magántanítványainak zongoraóráin.

Elsőként megállapíthatjuk, hogy Bartók zeneakadémiai tanulmányait megelőző zongorista-fejlődésében minden bizonnyal Erkel László játszotta a legfontosabb szerepet, s Erkel pedagógiai repertoárja egyáltalán nem tekinthető egyedülállónak a 19. század végén. Ugyan édesapja, Erkel Ferenc Budapesten Liszt keze alá képezte ki a Zeneakadémia zongoristáit, s a rivális tanártársa, Gobbi Henrik által megkövetelt technikaközpontú repertoárral szemben éppen az előadási műveket részesítette előnyben, az általa – és részben másik fia s egyben tanársegédje, Erkel Gyula – által képviselt fölfogás Liszt halála után háttérbe szorult. A technikai tanulmányok persze az idős Erkel tanításában is erőteljesen képviseltették magukat, de Gobbi Henrik növendékeinek vizsgaműsoraival összehasonlítva Erkel Ferenc tanítványai lényegesen kevesebb etűdöt játszottak.²² Gobbinál ezek kiemelt hangsúlyt kaptak: zeneakadémiai tananyaga szinte csak etűdökből állt a *Wohltemperiertes Klavieron* kívül,²³ amelyet egyébként még évtizedekkel később is a tanulmányok s nem az előadási darabok között tartottak számon.²⁴ Erkel Ferenc 1888-ig tanított a Zeneakadémián, Gobbi Henrik

²² A vizsgakoncertek műsoraikat a Zeneakadémia évkönyvei tartalmazzák. A széles szakmai közönség számára könnyen hozzáférhetően közli a zongora tanszakos növendékek tanévzáró vizsgáinak műsoraikat 1883-ból Legány Dezső (1977): Erkel Ferenc a Zeneakadémián. In: Ujfalussy József (szerk.): *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 100 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 69–106, ide: 94–95 (55. jegyzet).

²³ Uo., 88.

²⁴ Lásd a Zeneakadémia 1899-es, 1905-ös vagy 1909-es szabályzatát (*Az Orsz. M. Kir. Zene-akadémia szervezeti és szolgálati szabályzata* [1899]. Budapest: az Athenaeum Irod. és Nyomdai R. T. Könyvnyomdája, 28; *Az Orsz. M. Kir. Zeneakadémia szervezeti és szolgálati szabályzata* [1905, ill. 1909]. Budapest: az Athenaeum Irodalmi és Nyomdai R.-T. Könyvnyomdája, 44, ill. 47–48), valamint a Chován Kálmán módszertanának valamennyi kiadásában közölt „rendszeres tantervet” (Chován Kálmán [1905]: *A zongorajáték módszertana (methodika) mint nevelési eszköz*. Második[,] bővített kiadás [211, ill. 219 oldalas változat]. Budapest: Rozsnyai Károly Könyv- és Zeneműkereskedése, a továbbiakban: Chován/Módszertan). Ebből következhetett egyébként az is, hogy Székely Júlia beszámolója szerint Bartók zeneakadémiai zongoraóráira – még egy generációnyi idővel később, az 1920-as években is – vagy etűdöt és szonátát, vagy pedig Bachot és előadási darabot volt szokás vinni a diákok közötti hallgatólágos megegyezés nyomán (Székely Júlia [1978]: *Bartók tanár úr*. Budapest: Kozmosz Könyvek, 58–59). Érdekes adalék még mindehhez Varró Margit megjegyzése egy 1912-ben megjelent pedagógiai írásában: „a legtöbb zenészcsemete megkülönböztetésül a Czerny-etűdöktől »Bach-etűd«-nek mondja a kis prelúdiúmok, invenciókat, melyeket hivatalból el kell végeznie” (Varró Margit [1912]: *Zenetörténet – zenével*. In: uő. [1980]: *Tanulmányok, előadások, visszaemlékezések*. Budapest: Zeneműkiadó, 12–17, ide: 15).

pedig a következő esztendőig, s helyükbe az Erkel- és Liszt-tanítvány Thomán, a Gobbi- és Liszt-tanítvány Szendy Árpád, valamint a Bécsből hazahívott Chován Kálmán lépett.²⁵

²⁵ Moravcsik Géza (1907): *Az Országos M. Kir. Zeneakadémia története 1875–1907*. Budapest: az Athenaeum Irodalmi és Nyomdai Részvénytársulat Nyomása, 29–30. Chován, Bartók generációnyival idősebb (1852-ben született) zeneakadémiai kollégája, a zongora főtanészak rangidős tanára, Szendy Árpádhoz hasonlóan Szarvasról származott, utolsó két gimnáziumi évét azonban Pozsonyban töltötte, s ezt követően nem Lisztnél tanult tovább, hanem Bécsben. A császárvárosban majdnem két évtizedet élt, s konzervatóriumi tanulmányai után a Horak Musikschiulében tanított. 1889-ben hívták haza és nevezték ki Erkel Ferenc utódjául a Zeneakadémia zongora tanszékére. 1891 óta vezette a zongoratanár-képzőjét. (Ld. N. N. [Szendy Árpád?] [1916]: Chován Kálmán. In: Moravcsik Géza [szerk.]: *Az Országos M. Kir. Zeneakadémia évkönyve az 1915/1916-iki tanévről*. Budapest: Az Athenaeum Irodalmi és Nyomdai R.-T. nyomása, 3–13, ide: 3–4; ill. Siklós Albert [1925]: A Zeneművészeti Főiskola igazgatóinak és tanárainak kis lexikona. In: *Az Országos Magyar Királyi Zeneművészeti Főiskola jubileumi emlékkönyve*. Budapest: Az Országos Magyar Királyi Zeneművészeti Főiskola kiadása, 93–112, ide: 97.)

Magyar főváros, „német” szellem

Amikor Bartók a Zeneakadémiára került, valamennyi tanfolyam – tehát az előkészítő és az akadémiai tanfolyam, valamint a zongora melléktárgy – zongoratananyagának három kategóriáját különítették el: a technikai gyakorlatokat, a tanulmányokat (etűdöket) és az előadási darabokat. A Zeneakadémia 1899-ben megjelent szabályzatában olvasható leírásokban általában egyenlő terjedelmet kap e három kategória (utalással arra, hogy az előadási darabokról a Chován Kálmán tankönyvében²⁶ közölt rendszeres tanterv ad kimerítő felvilágosítást), ami voltaképpen a technikaképzés kitüntetett voltára utal. Valóban: a következő, 1905-ös szabályzatban már olvashatjuk is azt a kiegészítést, hogy a tananyagban feltüntetett tanulmányokból az első három osztályban legalább 30, a negyedikben legalább 20 darab, ezenkívül három szonáta és egy-két más előadási darab kötelező.²⁷ A tananyag egyébként, melyet Chován és Szendy állított össze,²⁸ nem csupán a *Wohltemperiertes Klavier* sorolta be a „tanulmányok” közé – Carl Tausig közreadásában –, hanem Bach invencióit, szvitjeit és partitáit, valamint Chopin prelűdjeit is.²⁹ Bartók előtt, akit Thomán rögtön a II. akadémiai osztályba vett föl,³⁰ a következő elvégzendő anyag állt a Zeneakadémia szabályzata szerint:

²⁶ Chován/Módszertan, 1892-es, 1. kiadás.

²⁷ Az Orsz. M. Kir. Zeneakadémia szervezeti és szolgálati szabályzata [1905]. Budapest: az Athenaeum Irodalmi és Nyomdai R.-T. Könyvnyomdája, 43.

²⁸ N. N. [Szendy Árpád?] (1916): Chován Kálmán. In: Moravcsik Géza (szerk.): *Az Országos M. Kir. Zeneakadémia évkönyve az 1915/1916-iki tanévről*. Budapest: Az Athenaeum Irodalmi és Nyomdai R.-T. nyomása, 3–13, ide: 11–12.

²⁹ Az Orsz. M. Kir. Zeneakadémia szervezeti és szolgálati szabályzata [1899]. Budapest: az Athenaeum Irod. és Nyomdai R. T. Könyvnyomdája, 20–21 (előkészítő tanfolyam), 27–28 (akadémiai tanfolyam). Lásd még Chován/Módszertan rendszeres tantervében is. Hiába írja Szendy Árpád a Chopin-prelűdök közreadásának előszavában, 1909 novemberében (a kotta lemezszáma: R. K. 402), hogy „Chopin e műve az ő nagy géniuszának – mondhatjuk – legbensőbb megnyilatkozása, amely őt mint költőt és mint interpretort teljes hűséggel jellemzi”, „ezeket a mélységesen szép poémákat” a Chován és Szendy által jegyzett rendszeres tanterv az akadémiai tanfolyam III. osztályában elvégzendő tanulmányok közé sorolja Kessler és Kullak etűdjei, valamint a *Wohltemperiertes Klavier* darabjai mellé.

³⁰ Ld. ifj. Bartók Béla (1981): *Bartók Béla műhelyében*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 29; Demény János (1977): Bartók Béla és a Zeneakadémia. In: Ujfalussy József (szerk.): *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 100 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 130–143, ide: 132; valamint Dille/*Jugendwerke*, 36 (Dille úgy fogalmaz, hogy Bartók az I. és a II. osztályt egyszerre abszolválta). Thomán az 1899/1900. tanévben vezetett „jelenléti és érdemsorozati könyvében”, melyet ma a Bartók Archívum őriz, Bartóknál egyértelműen a II. osztályt jelöli meg. Az elvégzett tananyag (amelyet részben közli: Dille/*Jugendwerke*, 241) nagyjából valóban a II. évfolyamé, ám felsőbb osztályok tananyagába tartozó kompozíciók is szerepelnek benne (vö. a Zeneakadémia 1899-es szervezeti és szolgálati szabályzatában közölt tantervvel, ill. a Chován/Módszertan rendszeres tantervével). Érdekes, hogy Dille (*Jugendwerke*, 241) nem közli a Bartók által az 1901/1902. tanévben, III–IV. összevont évfolyamosként tanult darabokat, holott e tanév jelenléti és érdemsorozati könyve is megtalálható a Bartók Archívumban. Ebben a tanévben Bartók jellegzetes fiatalkori írásával saját maga vezette be a tanult darabokat (betűhív közléssel, a sortörések szokásos jelölésével): [I. félév:] „Chopin: C moll, A moll, Cis moll, C dur, Ges dur, F moll, F dur, Gis moll tanulmány; / Bach: Cis moll és B moll előjáték és fuga / Beethoven: Diabelli-változatok / Brahms: Händel-változatok / Chopin: Cis moll Nocturne / Liszt: H moll szonáta / Schubert-Liszt: Erlikönig / Liszt: Irrlichter; / II. félév:] Beethoven: Rondo a capriccio / Chopin: Barcarolla / Chopin: Cis moll, as moll és a moll etűd

„II. osztály. Az ujj- és kézgyakorlatok ismétlése és kibővítése; pl. az összes dur és moll skálák játéka c dur skála ujjzatával; a kettős sext és terz-hangrovatok ellenmozgásban és törve; az oktáva skálák párhuzamos terz és sext mozgásban stb.

Tanulmányok: *Clementi-Tausig* »Gradus ad Parnassum« teljesen. *Czerny* »Kunst der Fingerfertigkeit«, III. és IV. füzet. *Bach-Tausig* »Wohltemp. Clav«-ból 10 Praelud. és Fuga. *Kullak* oktávatanulmányjaiból 3–4, esetleg *Chován* op. 18, vagy *Aggházy* »Caprices«-ból egy-egy. Előadási darabok a klasszikus és modern mesterek műveiből a növendék képessége szerint.”³¹

A leírásból úgy tűnhet: valóban a Gobbi által képviselt, a technikaképzés prominenciáját hirdető fölfogás győzedelmeskedett és vált hosszú időre uralkodóvá. Ezt a szemléletet a következő generációban a tanterv egyik kialakítója, Szendy nem csupán eszményében, hanem részleteiben – tartalmában is hívebben képviselhette az akadémiai osztályokban, mint Bartók tanára, Thomán.³² Csúsztatás volna azonban pusztán egyfajta „Gobbi-féle” szellemiségnek tulajdonítani a technikaképzés fölényét az egységes, más intézmények által is átvett „rendszeres tantervben”.³³

A 19. század folyamán a zenélés társadalmi terjeszkedése a polgárság rétegei felé szinte törvényszerűen támasztotta föl az igényt olyan hatékony pedagógiai módszertanokra, melyek révén lehetségessé vált minél több amatőr bevezetése a hangszerjátékba. Egy-egy szakértői terület effajta – szó szerinti – demokratizálódása persze mindig hordalékként hozza magával a könnyű és mechanikus reprodukálhatóságot ígérő metódikákat is. E módszertanok hatékonyan, szinte víruszerűen terjeszkednek hordozó közegükben, és elterjedésük folyamatában nemritkán öncélúvá

/ Chopin: Impromptu Ges dur / ~~Schuber~~ Schumann: Fantasiestücke / Brahms: B dur koncert (I. tétel) / Liszt: F moll etüd”. A következő, utolsó tanév első félévében – osztály megjelölése nélkül – tanult darabokat már közli Dille; úgy tűnik, számára még nem volt elérhető az 1901/1902. tanév osztálynaplója.

³¹ Az *Orsz. M. Kir. Zene-akadémia szervezeti és szolgálati szabályzata* [1899]. Budapest: az Athenaeum Irod. és Nyomdai R. T. Könyvnyomdája, 28. Thomán osztálynaplójában, melybe Bartók sajátkezűleg vezette be az első évben tanult repertoárt, a következő elvégzett darabok szerepelnek: az első szemeszterben ujj- és skálagyakorlatokon kívül Clementi *Gradusa*, Bach *Wohltemperiertes Klavierjének* tizenhat darabja, valamint az *Olasz koncert*, Beethoven Asz-dúr szonátája (op. 26), Schubert Esz-dúr impromptu-je és Juon Humoreszkje; a második félévben két darab Schumann op. 12-es *Fantasiestücke*-sorozatából (*Des Abends*, ill. *Traum des Kindes*), Chopin cisz-moll noktürnje (a cisz-moll noktürnök közül talán az a mű, amelyet az elkövetkező években igen sokat játszott – ld. Demény János [1954]: Bartók Béla tanulóévei és romantikus korszaka. In: Szabolcsi Bence, Bartha Dénes [szerk.]: *Zenetudományi tanulmányok Erkel Ferenc és Bartók Béla emlékére*. [Zenetudományi Tanulmányok II.] Budapest: Akadémiai Kiadó, 323–487 – s amelyből hangfelvétele is fennmaradt 1939-ből), Beethoven c-moll zongoraversenye, három Chopin-prelúd és a *Wilde Jagd* Lisztől (Dille/*Jugendwerke*, 29, ill. 241).

³² „Szendy Árpád mesterei Czerny (etüdjei révén), Liszt, Bülow, Köhler és Gobbi Henrik voltak. [...] Lisztnek aránylag kevesebb, inkább csak szuggesztív hatása volt e [technikai] tekintetben, hiszen az 1880 körüli növendékeknek már nem sok alkalmuk volt Lisztet zongorázni hallani. Gobbi Henrik játékának és tanításának sokkal nagyobb befolyása volt technikájára.” (Kálmán György [1928]: Szendy Árpád tanítói működése. *Zenei Szemle*, 12 [1–2] [1928. február–március], 32–35, a továbbiakban: Kálmán/Szendy, 33.)

³³ A Fodor-zeneiskola például az elsők között vette át teljes mértékben a tantervet (kezdetben az előkészítő tanfolyamát, később a felsőbb osztályokét is, ld. Fodor Gyula [szerk., 1928]: *Emlékkönyv [a Fodor-Zeneiskola huszonöt éves jubileuma alkalmából]*. Budapest: Fodor Gyula, ill. a Fodor-Zeneiskola Jubiláris Bizottsága, 11–12, 113).

fajulnak; evolúciós szakkifejezéssel élve: „megszaladási jelenséggé” válnak.³⁴ A magyar zenetudomány 20. századi főáramában Szabolcsi Bence a korabeli – vagyis 19. századi – elemző perspektíváját érzékelteti Adolf Bernhard Marxnak egy 19. század derekán megfogalmazott gondolatával:

„Már nem is azt kérdezi az ember: kicsoda muzikális, hanem sokkal inkább, hogy ki nem az? Az úgynevezett magasabb vagy művelt körökben a zene már régóta a műveltség elengedhetetlen részének számított; minden család megköveteli, lehetőleg minden tagjától, tekintet nélkül az illetők tehetségére és hajlamára [...] Kisiparos és kiskereskedő körökig általánossá vált, hogy a legsúlyosabb elfoglaltságból is időt, a legszerényebb keresetből is pénzt csikarjanak ki, legalább a ház lányainak zongoratanítására, főleg abban a reményben, hogy így majd a »műveltekhez« számítanak. Amit így begyakoroltak és betanultak, az elárasztja a családi kört, az otthont, érvényesülni kíván a társaságban, az énekkari egyletek fél-nyilvánosságában, táplálékot talál [...] a hangversenyekben és operákban, melyekről minden kislány, minden vendéglős úgy érzi, hogy lélegezni sem tud nélkülük. Amolyan körforgás ez, melynek se kezdete, se vége: az emberek zenét tanulnak, mert mindenütt zene szól, és mindenütt zene szól, mert mindenütt zenét tanulnak; ennyi az egész, gyakran semmi több...”³⁵

Ez természetesen az öncélúvá váló metodikaképzésnek, a hangszertechnika önállóodásának és egyenjogúságának, s a hangszeres virtuozitás szinte intézményessé válásának csupán *egyik* forrása.³⁶ A hangszerek változásával párhuzamosan a hangszeres technika is folyamatosan és gyorsuló ütemben változott, ami újra és újra a technikai képzésre s a metodikákra irányította a figyelmet. Ennek fényében nem meglepő például, hogy a technikaújító Liszt az „acélujjú, krómbevonatú” párizsi virtuózok környezetében,³⁷ huszonévesen, korai tanítványai egyikétől, Valérie Boissier kisasszonytól megkívánta, hogy „naponta legkevesebb három órán át a legkülönbözőbb

³⁴ A „megszaladás” olyan evolúciós jelenség, amely akkor fordul elő, ha valamilyen szelekciós hatás – főnti gondolatmenetünkben a hangszerjáték széles körű elterjedésének lehetősége – egy tulajdonságot vagy viselkedést optimális paraméterein túl növel meg (példánkban a mechanikus technikaképzést). A fogalom kifejtését ld. a magyar szakirodalomban pl. Csányi Vilmos összefoglalójában (1999): *Az emberi természet*. Budapest: Vince Kiadó, 284–290.

³⁵ Adolf Bernhard Marx (1855): *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege*. Lipcse: Breitkopf und Härtel, 131–132, saját fordításában idézi Szabolcsi Bence (1964): *A művész és közönsége*. Budapest: Zeneműkiadó, 66. A híres 19. századi muzikológus megfogalmazása az imént hivatkozott humánológiai, evolúciós fogalom, a megszaladási jelenség tökéletes illusztrációjával szolgál. A. B. Marx soraira Laczó Zoltán hívja föl a figyelmet az általam kifejtett gondolatmenettel párhuzamos okfejtése során, Kovács Sándor munkásságának értékelése kapcsán (Kovács Sándor – a zongorapedagógus. In: Balassa Péter [közr., 1976]: *Kovács Sándor válogatott zenei írásai*. Budapest: Zeneműkiadó, 451–471, ide: 454–455).

³⁶ Érzékletes leírást ad az 1830-as évek Párizsában villogó zongoravirtuózokról Alan Walker (ford. Rácz Judit, 1986): *Liszt Ferenc. 1. A virtuóz évek, 1811–1847*. Budapest: Zeneműkiadó, 179–185.

³⁷ Uo., 179.

gyakorlatokat végezze; oktávban, tercekben gyakorolja a különböző skálákat, ezenkívül mindenféle arpeggiókat, trillákat, akkordokat: egyszóval mindent, ami ehhez a stúdiumhoz hozzátartozik”.³⁸

A gyermek Bartók első találkozása Nagyváradon történhetett az imént körvonalazott társadalmi-történelmi folyamatok jelképszerű termékével, az utazó virtuózzal. A hétesztendős utazó csodagyerek, Raoul Koczalski váradi koncertjét a nála három évvel idősebb, kis híján tizenegy esztendős Bartók is meghallgatta, s még egy évtizeddel később is fölemlegette a lengyel „kis fiu”-t.³⁹ A gyermek Koczalski azt a Beethoven-szonátát játszotta el koncertjén a partiumi város közönségének, amelynek első tételével a kis Bartók is éppen akkor küzdött (op. 53). A virtuóz karrier kétségtelenül Bartók egyik pályamodellje volt fiatalkorában, bár nem ragaszkodott hozzá, s később egyre több ellenérzése társult annak gondolatához.⁴⁰

A kevesebb tehetséggel (vagy talán inkább motivációval) megáldott zenetanuló számára – aki valamilyen oknál fogva nehezebben képes *értelmet* adni a zenének, s akiben nehezebb felszínre hozni azt, amit számára a zene jelent –, éppúgy, mint a közpszerű zenetanár számára, a kevesebb szellemi és érzelmi erőfeszítéssel elérhető technikai biztonságra és a könnyen mérhető hangszeres perfekcióra való törekvés kerülhetett a zenetanítás és -tanulás középpontjába. Ezek voltak a virtuózok *par excellence* tulajdonságai is. A közepes tehetségű zenepedagógus és tanuló mindig is, mintegy lélektani törvényszerűséget követve, a könnyen értékelhető „eredményekkel” és

³⁸ Valérie édesanyja írja egy 1832. februári óráról: „Ensuite il [Liszt] a appuyé fortement sur l’urgence de plier et d’assouplir les doigts dans tous les sens en faisant au moins trois heures par jour des exercices multiples, gammes diverses, en octaves, en tierces, des arpegges sous toutes leurs formes, des trilles, des accords, enfin tout ce que l’on peut faire.” („Majd [Liszt] igen határozottan kiemelte annak szükségességét [nagy hangsúlyt fektetve rá], hogy minden irányba hajlékonyá és rugalmassá tegyük az ujjakat legalább napi három órányi sokrétű [ujj]gyakorlással, különféle skálákkal, oktávokban, tercekben, arpeggiókkal minden [lehetséges] formájukban, trillákkal, akkordokkal, tehát minden elképzelhető módon.”) (*Liszt pedagogue. Leçons de piano données par Liszt à Mademoiselle Valérie Boissier à Paris en 1832. Notes de Madame Auguste Boissier.* Párizs: Honoré Champion, 46; az eredeti francia szöveg általam idézett részletének németből való magyar fordítását ld. Legány/Krónika, 271.) Liszt idézett instrukciója nem pusztán kiragadott, unikális megfogalmazás; Liszt eltökéltségét a „legkülönbözőbb gyakorlatokkal” és az etűddel való napi több órán át tartó foglalkozással kapcsolatban Boissier asszony további leírásai csak megerősítik.

³⁹ *Bartók levelei*, 6.; Kacsóh/Bartók, 212.

⁴⁰ 1901-re világhossá vált, hogy a legfényesebb szólistakarrier állhat Bartók előtt. Bartók 1901. október 21-én Liszt *h-moll* szonátáját játszotta a Zeneakadémia nyilvános hangversenyén, Liszt születése 90. évfordulójának előestéjén (ld. Demény János [1954]: Bartók Béla tanulóévei és romantikus korszaka. In: Szabolcsi Bence, Bartha Dénes [szerk.]: *Zenetudományi tanulmányok Erkel Ferenc és Bartók Béla emlékére.* [Zenetudományi Tanulmányok II.] Budapest: Akadémiai Kiadó, 323–487, ide: 354). „Óriási siker! nagyszerű volt!” – újságolja lelkesedve édesanyjának a húszéves Bartók. – „Hogy hány növendék gratulált, és miket mondtak, azt nem is lehet mind leírni. Hogy én leszek egyike a legnagyobb zongoraművészeknek; hogy boldogok, mert az én kollégáim illetve kolleganőimnek nevezhetik magokat, hogy II. Dohnányi vagyok. – Szóval ilyen sikere rég nem volt valakinek az akadémián.” (*Bartók levelei*, 40. „Tény, hogy *ma* senki sincs az Akadémia zongorás növendékei közt, a ki több sikerrel vágtatna Dohnányi nyomában” – idézi a Pesti Napló kritikájából a következő levélben Bartók [*Bartók levelei*, 41., kiemelés eredeti].) Öt esztendővel későbbi, visszafogottabb levél-nyilatkozata a közben eltelt (tanuló)évek sikereinek és kudarcainak szubjektív mérlegét tükrözi: „én soha életemben a kseftelő virtuózkodást nem soroztam a magasztos és megbecsülendő életpályák közé, melynek elérésére körömszakadtáig kellene dolgoznunk” – írja 1906-ban Gruber Emmának (*Bartók levelei*, 126.).

„teljesítményekkel” kecsegtető metodikák felé vonzódott (s vonzódik ma is a biztonságot sugalló rutinhoz és a technicista módszertanok által sugallt betanításhoz és betanuláshoz).

A kör így bezárul: „a hangszerjátéknak voltaképpen a zenei kifejezéstől kilúgozott motorikus része vált a képzés: a közlés és a befogadás tárgyává egyaránt” – egyetérthetünk Laczó Zoltán megfogalmazásával, aki zenepedagógiai kontextusban jellemzi a folyamatot –, „[a] mozgáscentrikusságot sugallta a kor, ilyené lett a zenepedagógia, a kis mesterek kezén mindenképp”.⁴¹ Tegyük hozzá: a tényleges pedagógiai gyakorlatban rendszerint akkor is így történt, ha a benne részt vevők megnyilatkozásai ezzel ellentétes álláspontra engednek következtetni. Hiába írja például Chován Kálmán a 20. század első évtizedeinek legnépszerűbb magyar zongoraiskolájának előszavában, összhangban a zongoramethodikai tankönyvében⁴² kifejtettekkel, hogy „[azért] fűztem az elméletet a gyakorlattal oly szorosán egybe, hogy a gyermek ne csak hangszert, hanem azzal együtt zenét is tanuljon, mert hiszen a hangszer a zenének csak kifejezője” s „[m]unkám legszebb jutalmának tekinteném, ha sikerülne elérnem azt, hogy ezentul a kezdőknél is nemcsak hangszert – hanem zenét is tanítunk”, tananyagának középpontjában végig a szisztematikus technikaképzés áll. Zongoraiskolájának „dallamos gyakorlatai” is, melyeket mindig technikai gyakorlatok *előznek meg* (ujj-, billentés-, skála- és futamgyakorlatok), nem olyan apró előadási darabok, mint a Bartók–Reschofsky-féle zongoraiskola ezeknek megfelelő, Bartók által komponált karakterdarabocskái, hanem többnyire inkább kisebb etűdök; részben Chován – a kor mércéjével mérve általában invenciózus és vonzó – saját szerzeményei, részben pedig a német gyermekirodalom termékei: a tényleges etűdökön kívül jugendalbumokba illő, ám ekkor is elsősorban zongoratechnikai indíttatású karakterstüccék.⁴³

Chován célja egyébként „az Orsz. Zeneakadémia tananyagának magyarítása, illetve annak magyar átdolgozása” volt, mely „Rozsnyai Károly úr kezdeményezésére [...] éppen ezen intézet [a Zeneakadémia] fennállásának örömnepére s az új zene-palotába való átköltözés idejére készült el

⁴¹ Laczó Zoltán (1976): Kovács Sándor – a zongorapedagógus. In: Balassa Péter (közr.): *Kovács Sándor válogatott zenei írásai*. Budapest: Zeneműkiadó, 451–471, ide: 455.

⁴² Chován/*Módszertan* (az 1892-es első kiadás, ill. az 1905-re datált – eltérő kiadónál megjelent, eltérő tantervfüggelékeket tartalmazó – 2. kiadások egyaránt).

⁴³ Chován Kálmán (¹1905): *Elméleti és gyakorlati zongora-iskola mint zenei nevelési eszköz kezdők számára* (op. 21). Budapest: Rozsnyai Károly Könyv- és zeneműkiadóhivatala (lemezszám: R. K. 214–215 [2 kötet]). Chován zongoraiskolájának 4. kiadása 1926-ból származik, s az iskolát Veszprémi Lili szerint még az 1930-as években is használták (Veszprémi Lili [1976]: *Zongoraoktatásunk története*. Budapest: Zeneműkiadó, 88). A tananyag határozott egyoldalúsága ellenére is egyetérthetünk ugyanakkor Veszprémi Lili értékelésével, aki szerint „az egész műben a technikaképzés rendszeres felépítése, a billentés fontosságának felismerése, a hallásképzés előtérbe helyezése, a kottaolvasás jobb, logikusabb módszere azok az előnyök, amiben ez az iskola az előzőeknél többet nyújtott” (uo., 87). Mindezzel együtt – és az imént kifejtettek ellenére – a Chován-féle zongoraiskola előszavát pedagógiai tekintetben mai szemmel nézve is meglehetősen érzékenynek és előremutatónak tartom.

túlnyomó részben”.⁴⁴ E cél azonban csak részben – és messze nem túlnyomó részben – teljesült. Igaz, hogy a Zeneakadémia szabályzatainak és évkönyveinek tanúsága szerint 1905-re, majd 1908, ill. 1913 táján frissített-megújított (valójában inkább kiegészített) egységes zongoratantervet, mely a kezdetektől a „legmagasabb kiművelésig” kísérte el a tanulót, új magyar kompozíciókkal egészítették ki (köztük Bartók újabb zongoraműveinek java részével),⁴⁵ az mind repertoár, mind pedig hozzáállás tekintetében azt a szellemet tükrözte, amelyet Kodály a német zenetanításból eredeztetett, s kárhóztatott még évtizedekkel később is:

„Mozgékony ujjakat tenyésztünk, de a szellem többnyire ólomlábban ballag a repülő ujjak nyomában. Holott a szellemnek kell előljárni.

Nálunk a lelki folyamat ez: kottakép, hangmegvalósítás, utólagos meghallás, esetleg javítás. Holott a helyes út a fordítottja: kottakép, hang elképzés, megvalósítás. Ilyenkor nemigen van mit javítani.

A latin és német zenetanítás ősi ellentéte tükröződik a két ellentétes módszerben.”⁴⁶

⁴⁴ A zongoraiskola 2. kiadásához írt, 1907. szeptemberre keltezett előszavából.

⁴⁵ Vö. még: [Rozsnyai Károly] (1912): *Rozsnyai Károly kalauza a zongoratanításban*. Rendszeres tanterv a tanulás kezdetétől a legmagasabb kiképzésig. [Gyakorlatok, előadási darabok évfolyamonként csoportosítva fokozatos sorrendben tematikus hangjegymutatványokkal. Kézikönyvül tanárok és növendékek használatára.] Budapest: Rozsnyai Károly, [sic!] Könyv- és Zeneműkiadása (lemezszám: 940).

⁴⁶ Kodály Zoltán (2008): *Visszatekintés 1*. Budapest: Argumentum Kiadó, 192 (*Beszéd a zeneművészeti főiskola 1946–1947. évi tanévnyitó ünnepségén*, 1946). Többször is megfogalmazta Kodály a „német” és a „latin” zenetanítás általa imént jellemzett különbségét. Részletesebb, és a benne szereplő Koessler-példa révén a Kodály- és Bartók-kutatásban is gyakrabban idézett megfogalmazás a következő: „Hosszasan fejtegeti [Wagner] ebben az írásban [*Über das Dirigieren*] a francia – ideszámítja az olaszt is – és a német zenélés közti különbséget. A németről azt mondja, hogy a matematika, a filozófia és gimnasztika keveréke, amiből semmi olyan nem jön ki, ami érzékeny hallgatóra valami hatást tehet. Ha ebben van is túlzás, de a magunk bőrén tapasztalhattuk, hogy igaza van, hiszen a zenetanítás száz éven keresztül a másod- és harmadrangú német Musiklehrerek szellemében folyt, és ezt a hatást árasztotta magából. [...] a német zenészek nem is tudtak olvasni olyan értelemben, mint ahogyan a francia–olasz zenész tud. Eklatáns példa erre Koessler, aki mikor dolgozatot javított, ujjai közé fogott ceruzával nyomogatta az asztalon az akkordokat, mert kitűnő zenész léteére sem volt képes azokat a fogás beidegzése nélkül belsőleg hallani. Ez a példa is mutatja, milyen volt a német zenetanítás.” (uo., 253 [*Reflexiók a zeneoktatás reform-tervezetéhez*. Felszólalás a Zeneművész Szövetség Pedagógiai Szakosztályának ülésén, 1952].) Érdemes azonban megjegyezni, hogy éppen a Berlinből hazatért Dohnányi veti majd föl 1918-ban közzétett zeneakadémiai reformtervében, hogy a tananyag „legnagyobb hibája, hogy túlságosan nagy tért foglal el benne a mechanikai rész, aminek az a káros következménye, hogy a növendék – eltekintve attól, hogy sok felesleges munkát végez – kevésbé lényeges dolgokra helyezi a fősúlyt és az etüdoteket öncélnak tekinti. Innen van, hogy például a zongoratanárképző legtöbb növendéke a zongorairodalom 9/10 részét nem is ismeri. És ilyenek kapnak tanári oklevelet! Tehát kevesebb etüd és több, sokkal több előadási darab! [...] Ha a vizsgákon a növendék játékának *qualitása* és nem az elvégzett etüddanyag *kvantitása* lesz döntő, akkor az előkészítőt végzett *tanító*jelöltek semmi esetre sem lesznek rosszabbak az eddigi *tanár*jelölteknél, *tanári* oklevelet azonban csak olyanok fognak kapni, akik magasabb igényeknek felelnek meg.” (Dohnányi Ernő memoranduma Mihailovich Ödönhez. *Zeneközöny*, 16 [2] [1918. május], 1–11, ide: 6, 7, a kiemelések eredetiek. Közli még e részletet: Vázsonyi Bálint [2002]: *Dohnányi Ernő*. Budapest: Nap Kiadó, 150, 151.) A hozzáállás változása tehát elsősorban nemzedékváltást jellemezhet.

A Zeneakadémia technikaképzést középpontba állító századfordulós tantervének kidolgozói, úgy tűnik, szándékuk ellenére sem tudtak letérni a Kodály által jellemzett „német” útról. Erőteljesen ható hagyományok kötötték meg *kezeiket*.

Gradus ad Parnassum: a technika purgatóriuma

Az elfogulatlan szemlélő számára könnyen tűnhet ellentmondásosnak a Zeneakadémia vezető zongorapedagógusa, Chován által szavakban fölállalt „zeneközpontú” attitűd és saját pedagógiai gyakorlata (a mindennapos munkában a technikaképzés elsőbbségét képviselő metodika és zongoraiskola) közötti viszony. Az ellentmondás azonban csak látszólagos, s föloldódik, mihelyt megvilágítjuk Chován, Szendy és Bartók – a fennmaradt dokumentumok nyomán egyöntetűnek tetsző – álláspontját az önálló technikaképzés funkciójáról, amelyhez elejtett, ám sokatmondó megjegyzések vezetnek el.

„Nyugodt kéztartás mellett, a billentyűknek mély lenyomása, mindvégig egyenletes játék, sima alátéves, valamint az ujjrendnek szigorú betartása képezik azon követelményeket, amelyek nemcsak ezen skála tanulmány – de minden más ujjtechnikai nehézség sikeres legyőzéséhez nélkülözhetetlenek”

– szögezi le egy jegyzetben Chován Czerny-közreadásában –,

„[e]lső sorban tehát ezekre ügyeljen a növendék, s csak *miután* ezekben már bizonyos jártasságot ért el, igyekezzék a hangokat árnyalni, vagyis azokat erőben fokozni vagy gyengíteni, valamint az időmértéket fokozatosan gyorsítani.”⁴⁷

A Liszt-iskola neveltje, Thomán *A zongorázás technikája* II. kötetében, a hangsoriskolában ugyanezt az elvet fogalmazza meg a mindennapos technikai tréninggel kapcsolatban: „A hangsorokat különösen kezdetben külön kézzel lassan és erősen gyakoroljuk. Dynamikus árnyalással, csak magasabb fokon, mikor már feltétlen biztonsággal és kifogástalan egyenletességgel tudjuk őket játszani.”⁴⁸ A kor gyakorlási protokollját azonban legrészletesebben a másik jelentős pedagógiai hatást kifejtett Liszt-tanítvány, Szendy egy magyarázó bevezetője világítja meg, melyet a *2 minden napra való gyakorlat az ujjak egyenlő erősítésére Clementi Gradus-ából* c. közreadásához írt. Ebben

⁴⁷ [Carl] Czerny (vál., közr. Chován Kálmán, é. n.): *Előtanulmányok Czerny „Kézügyesség iskolája”-hoz*. Budapest: Rozsnyai Károly kiadása (lemezszám: R. K. 206), 3. Kiemelés tőlem (S. L.).

⁴⁸ Thomán István (é. n.): *A zongorázás technikája*. II. kötet: Hangsoriskola. Budapest: Rozsnyai Károly kiadása (lemezszám: R. K. 192; ill. Editio Musica Budapest [reprint]: Z. 12447/2), 4.

rámutat a technikaképzés és a zenei kifejezés pedagógiai szétválaszthatóságára, és sejteti meglehetősen mechanikus egymásra épülésüket:

„A kezdő »technikus« – lévén egyelőre a technikának mint eszköz-nek megszerzése a főcél, vegye mind a két gyakorlatot munkába. Kezdetben természetesen *lehetőleg lassan* gyakorolja azokat s legfőbb gondja az legyen, hogy a jobb vagy bal kéz tizenhatodai *egyenlő időközben* következzenek egymás után; úgy a részletekre, mint az etüd egészére vonatkozó dinamikai árnyalástól kezdetben eltekintünk. Hagyjuk ezt későbbre, amikor már az időközi egyenletességet az árnyalással járó különféle kisebb vagy nagyobb erejű izomműködések nem veszélyeztetik. Hagyjuk későbbre még a különben *föltétlenül szükséges staccato*-gyakorlást is. Amellett tehát, hogy vigyázunk az előbb említett *ritmikai*, – éppen úgy kell ügyelnünk a *dinamikai* egyenletességre is. Ez együtt jár. A helyes ujj-billentéssel képezett hangok egyelőre tehát mind egyenlő erősen – *mezzoforte* vagy *mezzopiano* – hangzók legyenek.”⁴⁹

Szendy több instruktív célú közreadásának előszavában is kifejti – más és más megfogalmazásban – azt a gondolatot, hogy ugyan „[m]agától értetődik [...], hogy a technika mindig csak eszköz egy magasabb cél elérésére”, utóbbihoz azonban „először a technikai nehézségekkel kell a legapróbb részletekig végezni”.⁵⁰ A Chopin-etüdök közreadásához írt előszavában bővebben szól a technikaképzés és a zenei tartalom kifejezésének viszonyáról:

„Nagy költői sugallattal vannak megírva [Chopin etüdjei], mélyen érző lélekből fakadtak, magasan szárnyaló képzelet alkotta azokat. [...] ha rajtuk technikailag és zeneileg nem uralkodunk teljes szuverénitással – olyannal, amilyent csak évek, hosszú évek munkája eredményezhet, – akkor csupán torzképeket kapunk.

E tanulmányokhoz csak akkor fogjunk tehát, ha technikánk (ujjaink, kezünk, csuklónk, sőt karunk gyorsasága, könnyedsége és ereje) már odafejlődött, hogy a nehézségeket játszva, gépszerű pontossággal, könnyedséggel és – kiemeljük – megközelítő *tempo*-ban megerőltetés nélkül győzzük.”⁵¹

Az, hogy, amint Szendy fogalmaz, a technika – sőt: a „gépszerű pontosság” – csak *eszköz* egy magasabb cél elérésére, elméletben bizonyára valóban magától értődő lehetett a kor valamennyi pedagógusa számára. Hamarosan szélesebb körben is vitatottá fog válni azonban az az alapvetően 19. századi elképzelés, hogy a hangszertechnika tanítása rutinszerűen elválasztható a zenei kifejezés

⁴⁹ [Muzio] Clementi – Szendy [Árpád] (1914): *2 minden napra való gyakorlat az ujjak egyenlő erősítésére Clementi Gradus-ából*. [Átnézte, magyarázó bevezetéssel és ujjazattal ellátta Szendy Árpád.] Budapest: Rozsnyai Károly Könyv- és zeneműkiadóhivatala (lemezsám: R. K. 251), 1. A kiemelések eredetiek.

⁵⁰ Szendy előszavából Bach kétszólamú invencióinak közreadásához (Budapest: Rozsnyai Károly kiadása, lemezsáma: R. K. 186).

⁵¹ Szendy Árpád (1911): Előszó Chopin 10. és 25. sz. művéhez. In: uő. (közr.): Chopin: *Etüden* [előszóval, ujjrenddel és jegyzetekkel ellátta Szendy Árpád]. I. kötet (op. 10). Budapest: Rozsnyai Károly Könyv- és zeneműkiadóhivatala (lemezsám: R. K. 539), 2.

tanításától. Egy évtized múlva joggal helyezkedik szembe ezzel a talán leghíresebbé vált Szendy-tanítvány, a 20. század legismertebb magyar zongorapedagógusainak egyike, aki, úgy tűnik, éppenséggel sem tudását, sem pedig hírnevét nem tanárának köszönhette: Varró Margit.⁵² Egy literátus amatőr muzsikuszavai nem csupán Varró elveibe engednek bepillantást a 21. században is ismert és használt könyvének korabeli recenziójából, hanem a fönnálló zenepedagógiai gyakorlatba is:

„S mily egyszerű alaptételei [...] Hiszen valóban ismert gyermeklélektani elvek ezek, – de egytől-egyig alapvető fontosságúak – s hogy a zenetanításban, mért nem alkalmazta ezeket senki, (mint értesülők: az egy Kovács Sándoron kívül) – s hogy ezek érvényesüléséért ma mért kell még küzdeni: – nem is értem. [...] ami könyvének legfőbb elve, hogy a zene arra való, hogy élvezetet szerezzen s elsősorban annak, aki zenével foglalkozik, – tehát zenét kell tanítani s nem kizárólagosan hangszer-technikát, mint azt oly sokan teszik. [...] Állandóan gondoskodnunk kell róla, hogy [a kezdő zongoratanulónak] zenei örömeiben legyen része s már tanulmányai első percétől fogva, – ennél fogva a zenére magára kell figyelmet felhívunk, azt meg kell vele szeretettünk s nem szabad, hogy technikai követelményeink a dolog lényegét elfeledtessék vele. [...] S ha most visszagondolok arra, hogy miként tanítottak engem zenére, mint hagyták évekig minden felelet nélkül legfontosabb kérdéseimet, mennyire parlagon

⁵² A Bartókkal egyidős Varró Margit tanítványa volt Rév Livia, aki többször elmesélte nekem, hogy Varró számára Szendy pedagógiája szakmai tekintetben – és minden bizonnyal emberi tekintetben is: lásd erről a Szendy hisztérikus természetéről szóló beszámolókat, valamint Varró alább idézett megjegyzését – leginkább csak abban segítette őt, hogy *eltávolodjék* mesterétől, és saját pedagógiai elvek, sőt saját technika kidolgozására sarkallta (Rév Livia, személyes közlés). Megerősíti Rév Livia személyes emlékét az a tény, hogy Varró írásaiban név szerint jellemző módon nem lelünk hivatkozást Szendyre – a legrészletesebb jellemzést egy igen tanulságos pedagógiai írásában találjuk róla, metszően ironikus felütéssel: „Utolsó tanáromnak sokat köszönhetek. *D. úr* [egyértelműen Szendyről van szó] kitűnő muzsikusz, de megkeseredett ember, aki csalódott abbéli vágyában, hogy briliáns virtuózként váljon ismertté. Ez a néhai Liszt-tanítvány Magyarország egyik vezető tanári állását töltötte be; tapasztalt, nagyhatású ember volt. Sajnos azonban tanítványai mindenért drágán megfizettek, amit kaptak: amit a mester tudásban nekik adott, bőszesen visszavette önbizalomban. Azok voltak a kedvencei, akik követték, sőt, utánozták őt. Az a tanítvány, aki saját útját kereste, nehéz időket élt át...” (Varró Margit [1942]: Visszatekintve a nehézségekre [Problems in Retrospect]. In: Ábrahám Mariann [szerk., közr., 1991]: *Két világrész tanára – Varró Margit*. Budapest: magánkiadás, 242–244, ide: 243). Szendyről egyébként ld. Szirányi Gábor írásait (é. n. [2011]: *Szendy Árpád avagy a magyar zongoraiskola*. Budapest: Neuma Kiadó; ill. Szendy Árpád, Liszt Ferenc tanítványa. *Parlando* online, parlando.hu/2011/2011-1/2011-1-05-Sziranyi.htm). Szendy folyton változó kedélyét és ambivalens viselkedését Bartók már zeneakadémistaként, minden bizonnyal első találkozásukkor megtapasztalhatta: „És mégis volt egy zavaró momentuma a diadalnak, (bár a mivel nem kell törődni) s ezt Szendy tanár okozta” – referál édesanyjának az 1901. október 21-i zeneakadémiai koncertről, melyen Liszt *h-moll szonátáját* játszotta elsőprő sikerrel. – „Már a főpróbán nem volt elragadtatva, hanem azt mondta, hogy billentésem a »cantabilé«knél nélküli a poezist, nem elég lágy, kifejező; s hogy nem tudok bánni a pedállal. Erkel [Sándor] tanár megbotránkozott eljárásán. Különben neki pl. D’Albert, Busoni, Sauer nem hogy nem tetszik, hanem lerántja őket a sárga földig. – Ma pedig játékom végeztével hozzám jött, gratulált s csak arra figyelmeztetett, hogy nem játszottam mindenütt korrektül. Néhányszor tényleg tévedésből más hangot játszottam, dehát – – – – –. Nohát az mind egy, akármit is beszél Szendy. – Most legalább megismerkedtem mind a tanárokkal.” (*Bartók levelei*, 40.) Bartók egyébként, úgy tűnik, sohasem kedvelte Szendyt, s ezt Ziegler Márta, élete végén, többször megerősítette a Bartók-kutató Denijs Dillének. Dille azt is megírja, hogy Bartók Szendyről úgy vélekedett: ő „valóságos típusa a vidéki basáskodó főszolgabírónak” (Denijs Dille [1963–1987]: *Les relations Busoni–Bartók*. In: Denijs Dille [szerk. Yves Lenoir, 1990]: *Béla Bartók – Regard sur le passé*. [Études bartókiennes 1.] Louvain-la-Neuve: Institut supérieur d’archéologie et d’histoire de l’art – Collège Érasme, 33–49, ide: 33 [1. láb.]).

hagyták zenei érdeklődésemet, hogy agyongyötörtek lélektelen gyakorlatokkal, – akkor hálás vagyok Varrónénak működéséért...”⁵³

A technikai *megalapozás* elképzelését, úgy tűnik egy elejtett megjegyzésből, Bartók is elfogadta s képviselte a zongoratanítással kapcsolatban. Amikor 1902 őszén húga, Elza zongorázni akart tanulni, a budapesti zeneakadémista a következő üzenetet küldte Pozsonyba a húgával együtt lakó édesanyjának: „»Ó Elza! Elza! miért akarod te kezdeni a billegetést!« Mondd meg neki [ti. Bartók édesanyja mondja meg Elzának], hogy a ki oly kedvező alkalmat mulasztott el mint ő [Elza] tavaly, a mikor én őt szivességből tanítani akartam, az nem érdemli meg, hogy tanitassák. Azután csak ugy volna érdemes neki zongorázni tanulni, ha mindennap legalább egy teljes órát komoly gyakorlásnak szentelne, és ha legalább Hyrtl-től tanulna, és az ujjgyakorlatok alapos átisméltésén kezdené a tanulást. Ezt mondom én, mint zongoraművész, zeneszerző és magánzenetanár!”⁵⁴ Az ujjgyakorlatok, amelyekre a báty utal, Clementi *Gradusának* darabjai lehettek-e, melyekkel Erkel László átdolgozta a serdülő Bartók technikáját, s amikor Thománhoz került, újra tananyagának részét képezték első zeneakadémián töltött tanéve során?⁵⁵ A Bartók-irodalomban föllelhető további adatok híján nem válaszolhatjuk meg ezt a kérdést teljes bizonyossággal. Figyelemre méltó tény azonban, hogy Storm Bull, Bartók több mint három évtizeddel későbbi tanítványa megjegyezte, hogy ismeretei szerint az egyetlen etűdgyűjtemény, amelyet Bartók az 1930-as évek első felében használt, a Szendy által közreadott *Gradus*-válogatás volt.⁵⁶ Bull ugyanebben a viszonylag friss – 1941-ben, néhány évvel Bartóknál folytatott tanulmányai után közölt – leírásban a „teljes” technikai megalapozásra is utal: „Bela Bartok is a firm believer in a technical equipment so complete that physical difficulties cannot in any way hinder a facile expression of musical thought. The mind must be free to devote all its energies to the task of giving life to music.” („Bartók Béla szilárdan hisz egy olyannyira teljes technikai eszköztárban [kiképzésének szükségességében], amely mellett nem akadályozza fizikai nehézség a

⁵³ Füst Milán (1923): Varró Margit: Zongoratanítás és zenei nevelés [recenzió]. *Nyugat*, 16 (17–18) [1923. szeptember 12.], 295–296. Varró Margitnak a hangszerpedagógiában korszakalkotó könyve (*Zongoratanítás és zenei nevelés*) 1921-ben jelent meg Rózsavölgyinél.

⁵⁴ *Bartók levelei*, 71.

⁵⁵ Dille/*Jugendwerke*, 217–218, 241.

⁵⁶ Szendy két *Gradus*-válogatást adott közre: Clementi–Szendy: *20 gewählte Studien aus Clementi's „Gradus ad Parnassum”* (1908); 2. jav., bőv. kiadása (1914): *23 gewählte Studien aus Clementi's „Gradus ad Parnassum”*. Budapest: Rozsnyai Károly kiadása (lemezszám: R. K. 252), ill. Clementi–Szendy: *2 minden napra való gyakorlat az ujjak egyenlő erősítésére Clementi Gradus-ából*. Budapest: Rozsnyai Károly kiadása (1914, lemezszám: R. K. 251.252). Keppichné Molnár Irma azonban, akinek a visszaemlékezése igen informatív forrás annak ellenére, hogy csupán néhány magán zongoraórát vett Bartóktól 1930-ban, a következőkről számolt be: „Valami decimákötés nem ment nekem, és megkérdeztem, milyen ujjgyakorlatot ajánlana ehhez a problémához. Azt felelte, hogy ő maga Joseffy gyakorlatait is használja, de ennél jobb volna, ha magam komponálnék magamnak célszerű gyakorlatokat [...] mindig, ha technikai problémáim akadnak.” (K. Molnár Irma [Keppich Ákosné Molnár Irma, 1971]: Zongorázni tanultam tőle. In: László Ferenc [szerk.]: *Bartók-könyv 1970–1971*. Bukarest: Kriterion, 108–114, ide: 112.) Rafael Joseffy 1902-ben kiadott gyakorlatai (*Schule des höheren Klavierspiels: Uebungen*. New York: G. Schirmer – Lipcse: Hofmeister, lemezszám: 16268) meglehetősen sztenderd tréning-gyakorlatok Liszt, Brahms, Thomán vagy Cortot ujjgyakorlatainak szellemében.

zenei gondolat könnyed kifejezését. Az elmének szabad kell lennie, hogy minden energiáját a zene életre keltésének szentelhesse.”)⁵⁷

Ha a Bartók nemzedékét is jellemző, a technikai megalapozás elsődlegességét hirdető 19. századi hozzáállás forrásait keressük, szóra kell bírunk a Bartókot megelőző generációkat, elsőként Thomán Istvánét. Bartók Thománnal folytatott első zongoraóráiról nem számolt be édesanyjának; azonban az újdonsült zeneakadémista Dohnányi Ernő leveleiből, öt esztendővel korábbról megtudhatjuk, hogy a Pozsonyból érkezett fiút Thomán rögtön technikai alapozásra-áttanulásra fogja. „Thomán tanár úrtól már 2 órát kaptam” – írja édesapjának a tizenhét esztendő Dohnányi. – „Egészen kezdetnél kezdi a tanítást. 1-2 hétig egyebet sem fogok gyakorolni, mint ujjgyakorlatokat, hogy lágyabb »anschlagot« kapjak.”⁵⁸ A zseniális pianista azonban néhány hét alatt már át is esik a technikai „megtisztító fázison”, október 17-i levelében ugyanis arról számol be, hogy „[a] Thomán úrnál, úgy látszik, rettenetes előmenetelt tettem, mert a legegyszerűbb ujjgyakorlatok, egy kis Bach, Haydn F moll variációk, és Mozart C moll fantáziáról egyszerre a legnehezebb Beethoven concertre (G dur, op. 58) ugratott.”⁵⁹

Thomán fiatakorának zongorapedagógiájáról igen kevés konkrét forrásunk van; leghíresebb s talán legmeghatározóbb tanára, Liszt Ferenc fiatalkori hozzáállásáról azonban jóval több maradt fenn. „Csak ha az ujjak teljesen hajlékonyak és erősek lesznek majd, akkor győzhetők le a zongorajáték legfőbb nehézségei. Liszt [azonban] nem amellett foglal állást, hogy a darabokat a legkínosabb pontossággal kidolgozzák, hanem hogy lényegüket ragadják meg” – jegyzi le 1832-ben Auguste Boissier asszony, Liszt Ferenc párizsi tanítványának édesanyja a lánya zongoraóráján hallott liszti kinyilatkoztatást, miután a húszesztendő virtuóz a lány lelkére kötötte, hogy naponta legkevesebb három órán át végezze a legkülönbélebb technikai gyakorlatokat.⁶⁰

E hozzáállás közvetlen mintaadója minden bizonnyal Liszt mestere lehetett: amikor Liszt Czernyhez került, a bécsi tanár emlékei szerint valóságos zenei vadember volt,

„[s]zükségesnek láttam tehát, hogy az első hónapokban mindenekelőtt rendbehozzam és szilárd alapokra helyezzem mechanikai készségét, nehogy ez későbbi években tévutakra ragadhassa.

⁵⁷ Malcolm Gillies (szerk., 1990): *Bartók Remembered*. London: Faber and Faber, 147–148. Bull 1932 és 1935 között volt Bartók magántanítványa (uo., 147).

⁵⁸ 1894. szeptember 21-i levél. Kelemen Éva (összeáll., 2011): *Dohnányi Ernő családi levelei*. Budapest: Országos Széchényi Könyvtár – Gondolat Kiadó – MTA Zenetudományi Intézet, 50.

⁵⁹ Uo., 54.

⁶⁰ „Quand on a les doigts parfaitement souples et forts, on a dompté les plus grandes difficultés du piano. Il [Liszt] n’approuve pas qu’on finisse minutieusement les morceaux, il veut qu’on en prenne l’esprit [...]” (*Liszt pedagogue. Leçons de piano données par Liszt à Mademoiselle Valérie Boissier à Paris en 1832. Notes de Madame Auguste Boissier*. Párizs: Honoré Champion, 46–47; a hivatkozott részlet magyar fordítását közli Legány/Krónika, 271).

Rövid időn belül mesteri folyékonysággal játszotta a skálákat minden hangnemben, amit nagyon elősegített remek kézalkata. A Clementi-szonáták komoly tanulmányozása által pedig – amelyek a zongoristák legjobb iskolájának tekinthetők, *ha Clementi szellemében tudjuk tanítani* – megerősítettem addig teljesen hiányos taktusérzékét, rászoktattam szép billentésre és szép hangvételre, a legalkalmasabb ujjrend használatára és a helyes zenei deklamációra, bár ezeket a műveket az élénk és mindig jókedvű fiúcska eleinte bizony eléggé száraznak találta.

Ezzel a módszerrel elértem, hogy amikor néhány hónappal későbben elővettük Hummel, Ries, Moscheles, majd Beethoven és Sebastian Bach műveit, nem kellett már annyira ügyelnem a technikai követelményekre, hanem a különféle szerzők szellemének és jellegének megértésére taníthattam.”

Ez a Beethoven tanításáról szóló, az *Erinnerungen aus meinem Leben* címmel közölt önéletrajzi rekonstrukcióból vett részlet Czerny pedagógiai hozzáállását még a konkrét visszaemlékezés igazságtartalmától függetlenül is képes volna jól megvilágítani.⁶¹ Beethoven egy gyakran idézett, Czernynek írott levele pedig olyan első kézből származó dokumentum – nem följegyzés vagy visszaemlékezés –, mely az előző generáció megközelítésére enged következtetést. Beethoven Czernyre bízta unokaöccse, Karl zongoratanítását, s a Czerny számára írt instrukciók az imént körvonalazott didaktikai hozzáállást tükrözik egyetlen zenedarab megtanulásának folyamatában:

„... begegnen Sie ihm so viel als möglich mit Liebe, jedoch ernst. [...] In Rücksicht seines Spielens bei Ihnen, bitte ich Sie, ihn, wenn er einmal den gehörigen Fingersatz nimmt, alsdann im Takte richtig, wie auch die Noten ziemlich ohne Fehler spielt, alsdann erst ihn in Rücksicht des Vortrages anzuhalten, und wenn er [recte: man]⁶² einmal so weit ist, ihn wegen kleinen Fehlern nicht aufhören zu lassen, und selbe ihm erst beim Ende des Stückes zu bemerken. Obschon ich wenig Unterricht gegeben, habe ich doch immer diese Methode befolgt, sie bildet bald Musiker, welches doch am Ende schon einer der obersten [recte: ersten] Zwecke der Kunst ist, und ermüdet Meister und Schüler weniger.“⁶³

(„... amennyire csak lehet, szeretettel forduljon hozzá, ám szigorúan. [...] Az Önnél folytatott [zongora]tanulmányaival kapcsolatban arra kérem Önt, hogy csak akkor állítsa meg őt [Karl] az előadás [hiányosságainak] okán, miután elsajátította a megfelelő ujjrendet, majd pedig helyes metrumban, a hangokat is meglehetősen hibátlanul játssza; és ha már ilyen mértékben

⁶¹ A szövegrészt H. Hoffmann Vilma fordításában közli Legány/*Krónika*, 259–260.

⁶² A föltehetően jobb szövegváltozatot ld.: Alexander Wheelock Thayer (közr. Hermann Deiters, Hugo Riemann, 1907): *Ludwig van Beethovens Leben*. 4. kötet. Lipcse: Breitkopf & Härtel, 43.

⁶³ August Schmidt (szerk., közr., 1845): Beethoveniana [II.]. *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, 5 (113) [1845. szeptember 20.], 450, a kiemelések eredetiek. Czerny saját emlékei Beethovenénál – Czerny szerint tíz-, valójában már kilencesztendősen – vett első zongoraóráiról egybevégnak Beethoven imént idézett szavaival. Czerny ugyanis úgy emlékszik, hogy az első órákon Beethoven kizárólag skáláztatta őt, valamint a „helyes” kéztartásra és ujjhasználatra okította (Carl Czerny [1842]: *Erinnerungen aus meinem Leben* [Auszug]. In: Paul Badura-Skoda [közr., 1963]: *Carl Czerny: Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke*. Bécs: Universal Edition, 10–13, ide: 11).

előrehaladt[ak], kis hibákért ne szakítsa félbe játékát, s először csak a darab végén tegyen ezekre megjegyzést. Bár keveset tanítottam, mindig ezt a metódust követtem [–] gyorsan nevel zenészt [–], amelynek végső soron a legfőbb célja a művészet, és kevésbé meríti ki mind a mestert, mind pedig a tanuló.”)

Úgy tűnik tehát, hogy az előadóművészet-történet főáramában nemzedékről nemzedékre öröklődő elképzelés a mechanikus technikagyakorlás megtisztító fázisáról, mely a Parnasszusra vezető lépcsőfokokat testesíti meg mind a zongoristaképzés, mind pedig egy-egy zenemű megtanulásának folyamatában, Beethoventől Bartók generációjáig dokumentálható.⁶⁴ E hozzáállás, némileg sarkítva, egy alapvetően fegyelmezésre és külső motiválásra épülő pedagógia terméke, amely a zongoratanítással kapcsolatban a 20. században kezdett komolyabban megkérdőjeleződni.⁶⁵

⁶⁴ Érdemes megemlíteni: a zeneszerzés terén hagyományosan a stílusgyakorlatok töltötték be – s tulajdonképpen töltik be máig – ezt a „purgatóriumi” funkciót. Az amerikai emigrációjában zeneszerzést is tanító Dohnányi ars paedagogicájának e jellegzetes mozzanatát fogalmazza meg világosan a következő sorokban: „Tizenkét éven át adtam elő zeneszerzést a Florida State Universityn. Ez a tárgy fásztott ki a legjobban. [...] Tanítványaim elképesztően előkészületlenek voltak, bár hírneves egyetemeken végeztek kurzusokat, annyira nem voltak jártasak a kontrapunkt s komponálás tudományában, hogy egy fugát sem voltak képesek megírni a legnagyobb igyekezettel sem. Nem kívántam befolyásolni őket, alkossanak saját egyéniségük s vágyaik szerint, de tanulják meg előbb az alkotás elemi szabályait. S ezt nékem kellett beléjük verni.” (Dohnányi Ernő [1962]: *Búcsú és üzenet*. München: Nemzetőr, 23; annotált közreadása: Kusz Veronika [2014]: Dohnányi Ernő az utókornak. Búcsú és üzenet [Message to Posterity]. *Magyar Zene*, 52 [1], 58–90, ide: 78.) Természetesen a Zeneakadémia zeneszerzés-tanterveinek és konkrétan Bartók (s természetesen Dohnányi és Kodály) zeneakadémiai zeneszerzés-tanulmányainak ismeretében sem lehet meglepő az imént idézett hozzáállás (ld. pl. András Wilhelm [1981]: Bartók’s exercises in composition. *Studia Musicologica*, 23 [1], 67–78).

⁶⁵ Varró Margit (1921/1989): *Zongoratanítás és zenei nevelés*. Budapest: Editio Musica, ld. különösen: 174–179. Érdemes ehhez hozzátenni, hogy már egy közvetlen Liszt-tanítvány, Tamásyné Gál Anna 1899-ben írt, figyelemre méltó iskolájában (*Új zongoraoktatási módszer, mely a zongoratanítást kezdettől fogva kis darabok fogalmazásával köti össze*) arra törekedett a készen megírt ujjgyakorlatok helyett, hogy a tanítvány maga legyen képes kitalálni olyan kis technikai gyakorlatokat, amelyek egy-egy előadási darab nehézségeinek legyőzését segíthetik. Ráadásul a vizualitás- és motorikusság-központú hozzáállás helyett – amelyet a 20. század derekán Kodály több, a fentiekben idézett vagy hivatkozott fölszólalásában is kárhoztatott – Tamásyné századfordulós módszertanában már a kezdőtanítás során is vezető szerepet kap az auditív észlelés és a hallásfejlesztés, éppúgy, mint Varró metodikájában. (Tamásyné módszerének rövid bemutatását ld.: Veszprémi Lili [1976]: *Zongoraoktatásunk története*. Budapest: Zeneműkiadó, 99–104; bővebben pedig: Veszprémi Lili [1963–1964]: Egy Liszt tanítvány „Új zongoraoktatási módszer”-e [I–IV. rész]. *Parlando*, 1963/10: 7–9, 1963/11: 12–14, 1963/12: 14–17, 1964/1: 15–16; online is elérhető.) Az igen fiatalon elhunyt Kovács Sándor (aki Varróhoz hasonlóan Szendy tanítványa volt) egy 1916-os tanulmányában részletesen kifejti a Tamásyné módszertanában is alkalmazott elveket (Hogyan kellene a gyermekeket a zenébe bevezetni? In: Balassa Péter [közr., 1976]: *Kovács Sándor válogatott zenei írásai*. Budapest: Zeneműkiadó, 375–398). Említsük meg ugyanakkor, hogy Kovácsnak ugyanebben az évben megjelent, a korában számos tekintetben igen előremutató, máig ismert és használt, hangszeres gyakorlásról szóló útmutatójában végső soron nem tudott teljesen megszabadulni az önálló (s egyben talán öncélú) technikaképzés gyakorlatától – annak ellenére, hogy Kovács mindvégig a „szellemi elem” elsődlegességét hirdeti a technikai fölött. „Míg tehát egyrészt mindent, amit játszol, el is kell képzelned” – fejti ki Kovács –, „addig másrészt mindent, amit elképzelsz, el is kell játszani tudnod. Erre csak egy módod van: ha az összes elképzelhető technikai nehézségek főbb típusait – függetlenül a zenedaraboktól – az automatizmusig gyakorolod. [...] Tégy egyszóval egy akkora technikai készletre szert, mely tágabb körű, mint bármely nehézség, melyet az előadási darabok nyújtanak. Ezt tette Liszt; naponta öt órán át gyakorolt technikai típusokat; műsorával csak egy órán át foglalkozott a zongoránál. Ezt úgy tehetette, hogy fejben tervezte meg és készítette el játékát. Csak ha ezt a feltételt teljesítéd, léssz képes tanulódat és

Ne higgyük azonban, hogy csupán a zenetörténet főáramának mester–tanítvány kapcsolataiban öröklődött a technikaképzés effajta tisztítótűzi szemlélete. Bartalus István – akinek tananyagaival Bartók édesanyja tanítóképzős diákként találkozhatott Pozsonyban – a 19. század második felében föltehetően igen népszerű *Gyermek Lant* c. pedagógiai munkáját „növendék zongora tanulók számára magyar népdalokból” „írta át”.⁶⁶ Bár az alapkoncepciót tekintve e műre akár Bartók *Gyemekeknek*-sorozatának előfutáraként is tekinthetnénk, Bartalus darabjai is egészen biztosan azon kompozíciók közé tartoztak, amelyekről Bartók úgy vélte: „nincs valódi zenei érték[ük]”.⁶⁷ A két füzetnyi terjedelmet megért sorozat előszavában a szerző világosan kifejti a hangszertechnikai képzés szerepét a zenetanulmányok során:

„Ámbár a zene fő feladata a lélek nemesítés; [...] de azért a tanító [sic!] ne feledje, hogy kezdő növendékeinel [sic!] ez nem a fő; mert lelket csak a már idomított anyagba lehet önteni. Azért a tanítónak el kell találni azon pillanatot, mikor a gépies gyakorlatok mellett e füzetet haszonnal alkalmazhatja.

A nevelésnél gépies gyakorlatok által legelőbb a nyers anyag idomítando, s a milyen arányban győzzük le ennek nehézségeit, a szelleminek azon arányban kell növekedni.”⁶⁸

Bartalus egy másik, ugyancsak két füzetnyi „népdalfeldolgozása” már címében is világosan hordozza ezt a fölfogást: *Kis művész / Ismertt magyar dalok gyűjteménye zongorára / Olyan növendékek számára, kik a gépiességben előhaladást tettek*.⁶⁹ Nem sokat javít a helyzeten, hogy Bartalus zongoraiskoláiban a kezdő tanulók skálákkal traktálásának gyakorlata ellen foglal állást – valójában azonban csupán a technikaképzés más módjait részesíti előnyben az első órákon.

játékokat teljes mértékben átszellemíteni, azaz túlsúlyba hozni benne a szellemi elemet a testi elem fölött.” (Kovács Sándor válogatott zenei írásai, 370 [a Hogyan gyakoroljunk? c. írásból], kiemelés tőlem).

⁶⁶ Bartalus István (é. n. [1861]): *Gyermek Lant [növendék zongora tanulók számára magyar népdalokból átírta Bartalus István]*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa [cs. és kir. udvari zeneműkereskedése] (lemezszám: R et C. [N^o] 631). A *Gyermek Lant* kottái ma is számos hazai könyvtárban megtalálhatók. Bartalusról ld. Sz. Farkas Márta 1976-ban megjelent kismonográfiáját: *Bartalus István*. [A múlt magyar tudósai.] Budapest: Akadémiai Kiadó (a *Gyermek Lant* megjelenési dátumát ld.: 168).

⁶⁷ „Már zeneszerzői pályám legelején az az eszmém támadt, hogy könnyű darabokat írok a zongorázni tanulók számára. Ezt az eszmét zongoratanári tapasztalatom sugallta; mindig úgy éreztem, hogy kivált a kezdők számára rendelkezésre álló anyagnak nincs valódi zenei értéke, igen kevés mű kivételével – ilyenek például Bach legkönnyebb darabjai és Schumann Jugendalbuma. Úgy gondoltam, ez kevés, ezért több mint harminc évvel ezelőtt magam is megpróbálkoztam könnyű zongoradarabok írásával.” (Tallian Tibor [közr., 1989]: *Bartók Béla írásai*, 1. kötet: *Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról*. Budapest: Zeneműkiadó, 91 – részlet egy angolul fogalmazott szövegből egy Bartók pedagógiai zongoraműveit bemutató felolvasó-hangverseny céljára, 1940-ből.)

⁶⁸ Ld. ugyanennek a gondolatnak a megfogalmazását a tanítóképzőkbe szánt zongoraiskolája bevezetőjének végén is (Bartalus István [1871]: *Bevezetés a zongora s orgona játszására a tanítóképezdei ifjúság tömegesen tanulása szempontjából*. Buda: Magyar Királyi Vallás- és Közoktatásügyi Ministerium, VI. old.).

⁶⁹ A „gépiesség” purgatóriumából kiszabadult „kis művész” számára egyébként a (betűhív közléssel) „Jer őlembe Kis babám”, valamint a „Mikor én nőtelen voltam” kezdetű „népdalok” jelentették a gyermeki Parnasszust.

„Sokan – tán még ma is – a létrák buzgó tanításával kezdik a zongora leckéket, s azt hiszik, hogy a ki már létrákat tud játszani, az zongorázni is tud. Ez a rossz módszerek legrosszabbika, [...] örökre elriasztja a közép s gyenge tehetségűeket a zene tanulásától. – A létrák tanítása legczélszerűbb akkor, mikor részint a technikai, részint a rythmikai gyakorlatok által a tanuló már azon fokra jutott, hogy szabatosan játszik”

– fogalmaz Bartalus 1862-ben, pedagógiai útmutatásainak összefoglalásaképpen pedig kijelenti: „Ohajtandó, hogy a tanuló minden óra felét részint ujj gyakorlatokkal, részint (ha már erre került a sor) létrák játzsásával töltse el [...]”⁷⁰

A hangszertechnikai képzésnek Bartalus által imént körvonalazott, a 19. századi magyar zenepedagógia hétköznapi gyakorlatát jellemző alapozó szerepe természetesen meglehetősen szélsőséges elképzelésnek tűnik a Bartók által elfogadotthoz képest. Érdeemes megfigyelni például, hogy a Bartók–Reschofsky-féle zongoraiskolában, fél évszázaddal Bartalus után, az előadási darabok (Bartók apró karakterdarabjai) sora és a technikaképzés kéz a kézben fonódik egymásba, s e tekintetben Reschofsky Sándor és Bartók pedagógiai munkája Chován néhány esztendővel korábbi iskolájához⁷¹ képest is modernebb szemléletet képvisel.

A Zeneakadémia Parnasszusán

Kétségtelen, hogy az idős Liszt, valamint a zeneakadémiai tanár Bartók – és óráin a kettejük közötti mester–tanítvány kapcsolatot megteremtő Thomán – szinte soha nem foglalkozott sem a technikaképzéssel, sem pedig technikai problémákkal a tanítás során. Liszt „[a] legfőbb sulyt az előadás művészi és szellemi oldalára fektette, miután a technikai részszel minden tanítványnak ugy is késznek kellett lennie” – számol be weimari tanításáról egy magyar szemtanú, összhangban Liszt külföldi tanítványainak visszaemlékezéseivel.⁷² Egyik leghíresebb magyar zongorapedagógus-

⁷⁰ *Módszer a zongora helyes játzsására*. Pest: Rózsavölgyi és társa [sic!], lemezszáma: G. N. 712. (Sz.), 18.

⁷¹ Chován Kálmán (¹1905): *Elméleti és gyakorlati zongora-iskola mint zenei nevelési eszköz kezdők számára* (op. 21). Budapest: Rozsnyai Károly Könyv- és zeneműkiadóhivatala (lemezszám: R. K. 214–215 [2 kötet]). Ld. erről föntebb.

⁷² N. N. (1864): Liszt Ferenc egykori élete s működése Weimarban. (Műtörténelmi visszpillantás Mezei L. naplója után.) [2. rész.] *Zenészet* *Lapok*, 5 (13) [1864. december 29.], 97–99, ide: 97 (elérhető online: fidelio.hu/zeneszetilapok/view.asp?p=l_1864_0097.jpg; közli továbbá: Legány/*Krónika*, 296–298, ide: 296).

tanítványa, Thomán is megerősíti az iménti jellemzést.⁷³ Ugyanakkor úgy tűnik, Lisztnek tudatosan vállalt „parnasszusi” attitűdjét tükrözte ez a viselkedés.⁷⁴

Bartók technikaképzéssel kapcsolatos érdektelenségéről a zeneakadémiai tanítás során korai tanítványai visszaemlékezéseiből éppúgy megbizonyosodhatunk, mint legutolsó tanítványainak beszámolóiból. Bartók legelső zeneakadémiai tanítványainak egyike, Szalay Stefánia így emlékszik fél évszázad távlatából, 1957-ben:

„Egyszer, amikor valami újfajta billentést kellett megtanulnom, megkérdeztem[:] »Mit jelent az, hogy portato kell skálázni és tempóban?« Nagyon nézett, azután a tőle megszokott őszinteséggel válaszolt[:] »Nekem ezt, mint akadémiai tanárnak tudnom kellene, de bevallom, fogalmam sincs róla. Majd utánanézek, fontos újítás-e?« Máskor arról faggattam, hogy a nehéz német súly-technikának vagy a finom francia technikának hódoljak-e? Kedvesen felelt: »Mindegyik jó, de a legjobb a természetes

⁷³ Thomán István (1911): Liszt Ferenc mint pedagógus. *A Zene*, 3 (10) [1911. október], 204–206, ide: 205–206; a releváns részletet közli Legány/*Krónika*, 313–314 is. Óráinak menetére Thománnal abszolút egybehangzóan emlékezik a másik legjelentősebb zongorapedagógus-tanítvány, Szendy is (Papp Viktor [1925]: Szendy Árpád. In: Papp Viktor: *Arcképek a magyar zenevilágból*. Budapest: Stádium Sajtóvállalat R.-T. kiadása, 138–153, ide: 143–145).

⁷⁴ Egy amerikai Liszt-tanítvány, Carl Lachmund naplójegyzeteiből kaphatjuk az egyik legrészletesebb képet Liszt weimari tanításáról (fél évszázaddal a Valérie Boissier-nek adott órák után). Lachmund következő megjegyzése a technikaképzés funkcióját is megvilágítja a zongoratanulmányok során (magyar fordítását lásd alább): „Ordinary technic [sic!] he would not teach; a genius of Liszt’s greatness could not be expected to trouble himself with simple matters of method. Barring a few exceptions he did not accept pupils whose technic was insufficiently developed. While he occasionally gave advice in matters of technic, his followers came to Weimar to acquire maturity in the highest musical sense [...] He never made lengthy explanations; his words though few, were decidedly to the point. Much of his teaching was by symbolism, by gesture, or even by grimace. If a pupil bungled in technic or exhibited bad method the Master [...] indignantly exclaimed: »Pch! I am no Pro-fessor.« [...] Then, with scorn: »You must go elsewhere; go to a Konservatorium for such things.«” („Szokványos technikát nem tanított; egy liszti nagyságú géniustól nem várható, hogy egyszerű módszertani kérdésekkel zavartassa magát. Néhány kivételtől eltekintve nem fogadott olyan növendékeket, akiknek elégtelen[ül] volt [kifejlődve] a technikája. Esetenként adott ugyan tanácsokat technikai kérdésekben, követői mégis azért jöttek hozzá Weimarba, hogy a legmagasabb zenei értelemben éretté váljanak [...] Soha nem adott hosszú magyarázatokat; kevés szava lényegbevágó volt. Tanításának nagy része szimbolikus magyarázatokat, gesztusokat, sőt, grimaszokat foglalt magában. Ha a növendék technikailag elrontott valamit vagy rossz technikával játszott, a Mester [...] felháborodva kiáltott fel: »Ph! Én nem pro-fesz-szor vagyok!« Majd gúnyosan [hozzátette]: »Máshova menjen; menjen konzervatóriumba, hogy ilyeneket tanuljon!«”) Az idézet forrása: Alan Walker (közr., 1995): *Living with Liszt: From the Diary of Carl Lachmund, an American Pupil of Liszt, 1882–1884*. New York: Pendragon Press, 47–48. Liszt weimari tanításáról Lachmund és Göllerich nyomán ld. összefoglalóan Serge Gut 2004-ben megjelent cikkét (Les dernières années d’enseignement de Liszt à travers les écrits de Carl Lachmund et August Göllerich. *Revue de Musicologie*, 90 [1], 55–82), Alan Walker igen olvasmányos – ám a szakszerűséget nem nélkülöző – rövid összefoglalója pedig magyarul is olvasható (ford. Fejérvári Boldizsár, 2003: A weimari oroslán: Liszt és tanítványai. *Muzsika*, 46 [11] [2003. november], 21–24). Walker föltételezése talán túlságosan merész (s némiképp apologetikusnak is tűnik) Liszt imént jellemzett „parnasszusi” attitűdjével kapcsolatban, ám érdemesnek tartom megfontolni: „A zongoristák, akár a növények, természetből fogva léteztek. A kertész ápolhatja a növényt, de létrehozni nem tudja. Így áll a dolog a zongoristák tanárával is; ápolhat, de nem teremthet. Továbbá minden jó zongorista bensőjében ott lapul a muzsikus, aki felszínre akar törni. Liszt azt a feladatot vállalta magára, hogy felszabadítsa. Ha a muzsikus felszínre került, minden más magától megy már, beleértve a technikai fejlődést is. Liszt egyszer aforisztikus megjegyzést tett életrajzírójának, Lina Ramann-nak, amely bennünket is elgondolkoztat: »A technika a lélekből szülessen meg, ne a mechanikából!«”

technika az, ami könnyen megy.« Neki könnyen ment minden. De a kezét nem úgy tartotta, mint ahogyan a zongoraiskolák előírják. Kissé nyújtotta az ujjait, nem ütötte, nyomta a billentyűt s csodálatosan szép pesante hangokat hozott ki.”⁷⁵

A közel másfél évtizeddel később Bartókhoz került Székely Júlia, aki talán Bartók valamennyi tanítványa közül a leghosszabb időt töltötte Bartók növendékeként,⁷⁶ világosan megírja, hogy Bartók óráin

„az aprólékos csiszolómunka sohasem volt technikai természetű! Félreütések, hiányosan kigyakorolt futamok, ügyetlenkedő oktávfogások, esetlen terc- és szextmenetek nem tartoztak azok közé a hibák közé, melyeknek kijavítására Bartók sok időt vesztegetett volna. [...] Még a billentés módszere is a tanuló magánügye maradt. Skálák, ujjgyakorlatok a tanuló külön műhelyében készültek; a tizennégyes tanterembeli közös műhely magasabb rendű zenei-eszmei feladatok megoldásának adott helyet. Bartók nemigen kérdezte a növendékétől, vajon skálázik-e, ujjgyakorlatozik-e odahaza vagy sem, de feltételezte, hogy igen, hiszen a szükséges technikai előkészületek nélkül, melyeket a tanuló irányítás nélkül is elvégezhet, nehezen boldogulhat a zeneirodalom zongoraműveiben, ahol már szüksége van a felső irányításra is.”⁷⁷

Szalay imént idézett visszaemlékezéséből Bartók technikaképzéssel kapcsolatos tudatosságának hiányaira is mintha fény derülne. Ennek egyrészt az lehetett az oka, hogy „Bartókot elsősorban nem a zongorázás érdekelte, hanem a problémák zenei megoldása. Tény, hogy a zongorázás maga nem is érdekelte túlságosan” – fogalmaz a zongoraművész és zeneszerző Balogh Ernő, aki fél életen át ismerte Bartókot –, másrészt pedig az, hogy „[t]ermészetes technikája volt és bár virtuóznak tartották, a virtuóztatás [sic!] kérdésével nem foglalkozott”.⁷⁸ Egyik utolsó tanítványa, Storm Bull, hasonlóképpen, arról számol be, hogy technikai problémák megoldásáról legfőlőbb csupán egy-egy konkrét, a tanítvány számára megoldhatatlannak tetsző probléma kapcsán eshetett szó az órákon, s Bartók jellemzően megmutatta (és nem elmagyarázta) ezek pianisztikus

⁷⁵ Szirányi Gábor (közr., 2008): Egy Bartók-tanítvány – Szalay Stefánia – visszaemlékezése (II/1. rész). *Parlando* online, parlando.hu/2008407.htm

⁷⁶ Székely Júlia (1906–1986) a Zeneakadémián 1923 és 1926 között volt Bartók tanítványa (ld. Demény János [1977]: Bartók Béla és a Zeneakadémia. In: Ujfalussy József [szerk.]: *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 100 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 130–143, ide: 143); később magánúton tanult nála, majd pedig a tanárképző évét végezte el ismét Bartók tanítványaként a Zeneakadémián.

⁷⁷ Székely Júlia (1980): *Elindultam szép hazámból. Bartók Béla élete*. Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó, 121–122.

⁷⁸ Balogh Ernő (1958): Milyen tanár volt Bartók? *Muzsika*, 1 (10) [1958. október], 9–10, ide: 10, ill. ld. még a szöveg korábbi, angol nyelvű megjelenését: Malcolm Gillies (szerk., 1990): *Bartók Remembered*. London: Faber and Faber, 44–48, ide: 45. Balogh Ernő Szalay Stefánia tanulmányai után, 1909 és 1915 között volt Bartók tanítványa a Zeneakadémián, s Bartók amerikai tartózkodásainak idején is kapcsolatban maradtak, miután Balogh 1924-ben az Egyesült Államokba emigrált (vö. Bónis/Így láttuk, 129–135, ill. N. N. [1989]: Erno Balogh, Pianist And Author, 92, Dies. *New York Times*, 1989. június 7., www.nytimes.com/1989/06/07/obituaries/erno-balogh-pianist-and-author-92-dies.html).

megoldását.⁷⁹ Az 1929/1930-as tanévben zeneakadémiai tanítványa, Comensoli Mária így összegezte technikai képzéssel kapcsolatos emlékeit: „Kis keze volt, így a maga részére, a technikai nehézségek áthidalására, különleges ujjzatokat, csukló- és kartechnikát alakított ki. De mindig hangsúlyozta, hogy ez a megoldás nem követendő szolgáló módon. Ezt mondta: »Én ezt így oldom meg, mert testi felépítem ezt diktálja. A maga feladata az, hogy megkeresse az utat saját maga számára.«”⁸⁰

A parnasszusi magasságokon tehát Bartóknál is csak igen ritkán eshetett szó technikai megoldásokról.⁸¹ Ezzel együtt a visszaemlékezők sorában szokatlanul kritikus hangot is megengedő Veress Sándor az imént fölmerült gyanúkat erősíti meg a technikai tudatosság hiányával kapcsolatban – szemben Liszt (föltehetően) tudatosan felvállalt attitűdjével:

„Hogy Bartók nem volt született zongorapedagógus, az abból is kitűnt, hogy technikai problémákkal – mint rossz kéztartás, valamilyen rossz feszültség a mechanizmusban – ő nem foglalkozott. Holott ez nagy zongorapedagógusoknál integráns része a tanításnak. Bartókot a zongoratanításnak ez a része nem érdekelte. Ha valaki technikai problémával küszködött, azt megpróbálta ugyan kijavítani, ez azonban abból állt, hogy leült, eljátszotta a kérdéses részt, és azt mondta: »Ezt most játssza utánam!« Ezt persze könnyű mondani, de ha a növendéknek valamilyen technikai problémája van, akkor aligha tudja utánajátszani. A technikai probléma lényegére Bartók nyilván nem jött rá; ebből következik, hogy hallatlan lelkiismeretessége ellenére sem volt született zongorapedagógus.

Miért volt ez így? Ennek nyitjára később jöttem rá. [...] Bizonyára minden technikai problémát megoldott ösztönösen, anélkül, hogy nehézségbe ütközött volna. Mivel pedig nem ismerte ezeket a problémákat, ezért másoknál sem tudta őket korigálni.”⁸²

⁷⁹ Malcolm Gillies (szerk., 1990): *Bartók Remembered*. London: Faber and Faber, 148–149. A technikai kérdések elhárításáról Bartók felsőfokú zongoratanításában beszámol még többek között Székely Júlia (Székely Júlia [2017]: *Bartók tanár úr*. Budapest: Kozmosz Könyvek, 44), Comensoli Mária (Bónis/Így láttuk, 146), Klein Erzsébet (Elizabeth Klein [szerk. John Moseley, Vikárius László, 2010]: *Remembering Bartók: John Moseley talks with Elisabeth Klein*. *The Hungarian Quarterly*, 51 [2010. tél], 116–128), Sándor György (Bónis/Így láttuk, 155), Veress Sándor (Bónis/Így láttuk, 161–162) és Nemes Katalin is (Bónis/Így láttuk, 185).

⁸⁰ Bónis/Így láttuk, 146. Comensoli a Zeneakadémia évkönyveinek tanúsága szerint Székely Arnoldnál tanult 1916 és 1923 között, az 1929/1930-as tanévben pedig Bartóknál végezte el a IV. akadémiai osztályt.

⁸¹ Dohnányi Bartókéhoz hasonló hozzáállásáról és metódusáról a zongoratanításban lásd különösen egy érzékenyen elemző szemtanú, Varró Margit rövid jellemzését 1927-ből (Dohnányi, a nevelő. In: Varró Margit [1980]: *Tanulmányok, előadások, visszaemlékezések*. Budapest: Zeneműkiadó, 48–50). Ld. továbbá a Kusz Veronika disszertációjában idézett, ill. hivatkozott visszaemlékezéseket (Kusz Veronika [2010]: *Dohnányi amerikai évei, 1949–1960*. Doktori értekezés [PhD-disszertáció]. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 43).

⁸² Bónis/Így láttuk, 161–162. Kodállyal folytatott zeneszerzés-tanulmányait követően Veress a tanárképző két évét végezte Bartóknál, s 1932-ben fejezte be zongoratanulmányait (vö. ugyanitt, valamint a magyar *Brockhaus–Riemann zenei lexikon* III. kötetének 579. oldalán [szerk. Boronkay Antal, Budapest: Zeneműkiadó, 1985]). Utolsó tanítványainak egyike, a pozsonyi Gáffor Ilona, aki 1935 és 1937 között volt Bartók magántanítványa, azonban megemlíti Bartók technikai tanácsait: „A két év folyamán igen sok előadási darabot vettünk át a zongorairodalom különböző korszakaiból. Technikai gyakorlatokkal, etűdökkel már nem foglalkoztunk, mert azok az előző tanulmányaim tárgyát képezték... Viszont nagyon sok tanácsot adott Bartók a

Valóban, Bartók zeneakadémiai tanár kollégái nagyobb súlyt fektettek a technikai képzésre. Chován zongorametodikáját már 1892 óta tankönyvként használták,⁸³ Szendy Árpád pedig, aki Bartóknál jobb és népszerűbb zongoratanár hírében állt,⁸⁴ mind instruktív kiadásai, mind pedig a róla szóló jellemzések, ill. megemlékezések tanúsága szerint tudatosan tekintett és hangsúlyt fektetett a technika tanítására. A zongorapedagógus Kálmán György Szendy síremlékének fölállítása alkalmából írt megemlékezésében úgy fogalmazott, hogy „[a] játékmódnak csak a három főkélléke volt figyelmének tárgya: 1. Az acélos ruganyosságú ujjak (körömíz), melyeknek az aggyal való tökéletes összeköttetése teljesen ki van dolgozva. 2. Az acélosan játszó ujjak mellett a legfinomabb simulékonyságig hajlékony kézcsukló, mely megfelelően üt a kellő helyen (oktávák, stb.). 3. A hangok nagy sorának villámgyors és rendkívül világos áttekintése megfelelő zenei felfogásban (kitűnő muzsikus agyrendszer).”⁸⁵ Szendy közreadásai, melyek Chován és Bartók instruktív kiadásaihoz hasonlóan a Zeneakadémia tananyagának részét képezték,⁸⁶ jellemzően több és tanulás-, ill. gyakorlásmódszertani, zongoratechnikai jegyzetet tartalmaznak, mint Bartókéi (sőt, mint Chovánéi

technikai nehézségek leküzdésére.” (Kövesdi János [1987]: Bartók és Pozsony. [Interjú Albrecht Jánossal és Gáffor Ilonával.] *Irodalmi Szemle*, 30, 407–410, ide: 408.) Természetesen Veress is tévedhet, csakúgy, mint más tanítványai – mint például az imént idézett Balogh Ernő –, akik a technikai tudatosság hiányait vetik föl Bartók tanításával kapcsolatban. Tény azonban, hogy például Szendy lényegesen több technikai utasítást ad közreadásaiban, mint Bartók, s tény az is, hogy Bartók tanítványai szinte alig írtak le konkrét technikai tudáselemet mesterük tanítására visszaemlékezve; valójában csak *megfigyelniük* lehetett Bartók egy-egy zongoratechnikai megoldását. (Valamennyi föllehető visszaemlékezés áttekintése s elemzése nyomán állíthatom, hogy Gáffor Ilona imént idézett nyilatkozata tulajdonképpen az egyetlen kivétel.) Egy jellemző példát említek csupán itt, egyik utolsó tanítványa, Z. Bacsák Erzsébet visszaemlékezéséből: „Mikor órára vittem ezt a művet [*Este a székeleyknél*], már számos itthoni és külföldi hangversenyen játszottam, tehát nem is gondoltam, hogy technikai problémám lehet vele, csak a stílus, a szerző jóváhagyása miatt játszottam elő. Azt hittem, már finomabb kísérettel nem lehet játszani a két tilinkós részben, de Bartók ezt is »vastag«-nak találta. Végül többszöri eljátszásnál tudtam *megfigyelni* azt a rövid, sajátos karlendítést, mellyel a billentyű teljes elengedése nélkül ki tudta hozni a kívánt hangot.” Az idézet forrása: Z. Bacsák Erzsébet (1962): Emlékezés Bartók Bélára, a pedagógusra. *Parlando*, 3 (5) (1962. május), 9–10, ide: 10, kiemelés tőlem.

⁸³ Chován/*Módszertan* (1. kiadás), ld. az Előszó kezdetét (3. old.).

⁸⁴ „Ma is igaz, hogy ő [Szendy] volt akkor a legjobb zongoratanár Budapesten” – foglalta össze a közéletű vélekedést K. Molnár Irma Bartókról szóló visszaemlékezésében volt tanárai: Szendy és Bartók összehasonlításakor (K. Molnár Irma [Keppich Ákosné Molnár Irma, 1971]: Zongorázni tanultam tőle. In: László Ferenc [szerk.]: *Bartók-könyv 1970–1971*. Bukarest: Kriterion, 108–114, ide: 111). A Bartókkal egyidős Papp Viktor zeneíró is ellentmondást nem tűrően jelenti ki Szendy-portréjában: „Szendy Árpád a legnagyobb zongorapedagógusunk volt” – s így folytatja a pedagógus Szendy jellemzését: „Ez a legkimagaslóbb értéke. Nemcsak azért, mert hagyományosa, képviselője és terjesztője a Liszt-tradícióknak, hanem mint saját lábán járó, új utakat kereső pedagógus is. [...] puritán, nemes egyéniségéért, megbecsülhetetlen tapasztalataiért s mindentudásáért rajongtak tanítványai. Úgy beszéltek róla, mint ő beszélt Lisztről s azt mondják, leckeóráit végighallgatni: nemes élvezet volt.” (Papp Viktor [1925]: Szendy Árpád. In: Papp Viktor: *Arcképek a magyar zenevilágból*. Budapest: Stádium Sajtóvállalat R.-T. kiadása, 138–153, ide: 142–143.) Szendy tanárságáról lásd azonban Varró Margit főntebb idézett, az iménti laudációkat árnyaló megjegyzését is.

⁸⁵ Kálmán/*Szendy*, 34.

⁸⁶ Ld. pl. Chován/*Módszertanának* rendszeres tantervét (2. kiadás) vagy *Rozsnyai Károly kalauzát* ([Rozsnyai Károly, 1912]: *Rozsnyai Károly kalauza a zongoratanításban*. Rendszeres tanterv a tanulás kezdetétől a legmagasabb kiképzésig. [Gyakorlatok, előadási darabok évfolyamonként csoportosítva fokozatos sorrendben tematikus hangjegymutatványokkal. Kézikönyvül tanárok és növendékek használatára.] Budapest: Rozsnyai Károly,[sic!] Könyv- és Zeneműkiadása [lemezszám: 940].)

is). Ennek ugyan részben az is oka lehetett, hogy a Szendy által közreadott művek túlnyomó része a zeneakadémiai curriculum „tanulmányainak” kategóriájába tartozott – ide értve a Szendy által közreadott Clementi-, Cramer-, Czerny- és Kessler-etűdökön kívül Bach invencióit s a Chopin-etűdöket és -prelűdöket is –, a jegyzetekből és a kottaszöveg interpretációjának instrukcióiból azonban határozottan érezhető, hogy Szendy valóban a pianista és a pedagógus szemszögéből végezte közreadói munkáját. „Kifogyhatatlan az olyan tanítási ötletekben” – jegyzi meg Kálmán Szendy közreadásai kapcsán –, „mint a 43-ik Cramer etűd kvintolás trillája. Nem a kényelmes megoldásokat, inkább a nehezeket kereste, még akkor is, ha az zeneileg indokolatlan volt. A nagykéességű és zongoratechnikát nagyrebecsülő mestert jellemzi, hogy örült a nehézségeknek.”⁸⁷ Természetesen a zongoramethodikai munkáival ismertté vált Kálmán György sorai *saját* értékrendjét, aspirációit éppúgy tükrözhetik, mint Szendyéit, akit jellemezni szándékoznak. Mindenesetre nem véletlen, hogy az ő tollából származik a legrészletesebb és leginformatívabb jellemzés Szendyről; mellette csak a fiatal Kovács Sándor elemzését tekinthetjük igazán tartalmasnak. Kovács a tanára, Szendy jellemzésében zongoratechnikájának sokszínűségét emeli ki (különösen a hangképzés terén), valamint az elemző látásmódot (a haladást az „egyre kifejezettebb tudatosság felé”).⁸⁸

Korábban említettük, hogy a nyugalmazott Erkel és Gobbi katedráit tanítványaik: Thomán és Szendy, valamint a Bécsből hazahívott Chován foglalták el. „Liszt Ferenc tanítását a mi generációnk számára két kiváló tanítványa – Thomán István és Szendy Árpád (maguk is mesterek) – örökítették át. Alig van a mi időnkben zenész, aki e két mester egyikének vagy másikának tanítványa ne lett volna; tőlük kaptuk elevenen a Liszt-i tradíciókat” – fogalmazta meg pianistanemzedékének véleményét a Thomán- és Chován-tanítvány Keéri-Szántó Imre.⁸⁹ A két tanárgeneráció képviselőinek pedagógiai repertoárját és attitűdjeit összehasonlítva egyetérthetünk Legány Dezsővel, aki úgy vélte: Gobbi Henriknek a hangszerteremtés fejlesztését előtérbe helyező hozzáállását Szendy, Erkel Ferencnek az előadói képességek fejlesztését hangsúlyozó beállítottságát pedig Thomán tanítása örökítette tovább.⁹⁰ Kálmán György tovább árnyalja ezt a képet:

„Ők ketten vetették meg mai zongorakultúránk alapját. Két ellenkező pedagógiai elv alapján tanítva, egymást kiegészítve nemcsak európai színvonalra emelték, de teljes skálájúvá, kompletté tették a hazai tanítást. Szendy a spártai nevelésnek (kemény fegyelem, rendszeres gyakorlás, az akarat erő maximálisra feszítése) és a grammatikus iskolának (a tökéletességnek csak egy lehetősége van, az a

⁸⁷ Kálmán/Szendy, 34.

⁸⁸ Kovács Sándor (1912): Szendy Árpád. In: Balassa Péter (közr., 1976): *Kovács Sándor válogatott zenei írásai*. Budapest: Zeneműkiadó, 440–443.

⁸⁹ Fodor Gyula (szerk., 1928): *Emlékkönyv [a Fodor-Zeneiskola huszonöt éves jubileuma alkalmából]*. Budapest: Fodor Gyula, ill. a Fodor-Zeneiskola Jubiláris Bizottsága, 87.

⁹⁰ Legány Dezső (1977): Erkel Ferenc a Zeneakadémián. In: Ujfalussy József (szerk.): *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 100 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 69–106, ide: 87–88.

kizárólagos tanítási cél; minél részletesebb, finomabb elemzésnek és az elemekből való tervszerű felépítésnek) a mestere. Thomán a Rousseau-féle nevelésnek (a természetes fejlődést zavaró akadályok távolítandók csak el, az egyéni értékek csorbíthatatlanul megővendők) és az athéni, humanisztikus iskolának (a tisztán emberi, tisztán szép és értékesnek minden korlátozó elvek nélkül való tanításának) a mestere. [...] A játékot a legkisebb részletig pontosan előre megtervező iskola volt Szendy; Thomán iskolája csak a keretet tervezi meg pontosan előre, a keret kitöltésének a pillanatnyi sugallatnak nagyobb teret ad.”⁹¹

Papp Viktor a Liszt élő magyar tanítványairól a „mester” halálának ötvenedik évfordulójára írt könyvében még részletesebb, s Kálmánéval egybevágó kettős portrét rajzol Thománról és Szendyről:

„Sok értékes zongorapedagógusunk közül az utolsó száz évben három magaslik ki. Elsősorban és mindenek felett elérhetetlen tündöklésben – természetesen – Liszt Ferenc s aztán Szendy Árpád és Thomán István, a két magyar Liszt-növendék. [...] Szendy mesterének technikai tökéletességére törekedve, igyekezett Liszt szellemét szolgálni. A Zeneakadémia művészképzőjéből teljes technikai készültséggel jöttek ki akkoron a növendékek. Mondják a Liszt-tanítványok [közülük a még élő magyarokat – szám szerint tizenötöt – Papp személyesen szólaltatja meg kötetében], hogy a weimári, római és budapesti zeneleckéken a mester – látszat szerint – nem vetett súlyt a növendék technikai készségére. [...] De a legmagasabbrendű technika mindegyiküknek birtokában volt. Ha tehát Szendy elsősorban a tudásbeli fölényt követelte növendékeitől, Liszt szellemében járt el.

De Liszt tanítási módjának értékesebb ajándékát Thomán hozta el a mester zongorája mellől. Annyira behatóan ismertette a műveket, mint Liszt s a tanítvány küzködő, felfelé törekvő lelkét szabad csapongásában nem korlátozta, legfeljebb irányította s emelte, mint Liszt. [...] Thománnak, a pedagógusnak, nem az a célja, hogy tanítványai őt másolják, hogy úgy zongorázzák el a műveket, ahogy tőle hallották. Azt tartja, hogy a művészetben mit sem ér az, ami nem belülről jön, nem élményből szűrődik le. Ő csak segíteni akarja a növendék ösztöneinek helyes irányú kibontakozását, még abban az esetben is, ha az az irány eltérő az övétől. Ennek a magas és nemes pedagógiai elvnek kivirágzását két világhírű tanítványában, Dohnányi Ernőben és Bartók Bélában, látjuk. Dohnányi csupa bensőség, melegség és szemérmes líra; Bartók csupa fény, csillogás, brutális erő és fanatikus hit.”⁹²

Papp Viktor tolla elővarázsolja az olvasó számára Thomán pedagógiai *ars poeticáját*: egy olyan pedagógiai hozzáállást láttat, amely nem csupán az élményből táplálkozó *poézist* helyezi középpontjába, hanem maga is szinte poézis; mechanikus szabályok alkalmazása helyett az intuícóra épít, mely a tanítványban rejlő „öztönök” „helyes irányú” kibontakozását célozza meg. Természetszerűen következik mindebből, hogy zeneakadémiai óráin *már* nem a technikaképzésre

⁹¹ Kálmán/Szendy, 33.

⁹² Papp Viktor (1936): *Liszt Ferenc élő magyar tanítványai*. Budapest: Dante Kiadás, 172–174.

helyeződött a hangsúly – éppúgy, mint az idős Liszt óráin –; a mester és tanítványa között a zenélésen keresztül szövődő kapcsolat bírhatott a legjelentősebb pedagógiai hatással.

Utunk végén, összegezve a Beethoventől Bartók koráig megidézett források tanulságait: a mester–tanítvány kapcsolatok elemzése nyomán megbizonyosodhattunk arról, miként korlátozódott a jellegzetesen 19. századi zenepedagógiában a poézis birodalma elsősorban a parnasszusi magasságokra – miután a technikaképzés tisztítótűzén átverekedett, és eszközeiben mestereihez „szelídült” a növendék. Jól érzékelhető az imént megtett történelmi utazásból, hogy milyen erős szálakkal kötődött e művész-pedagógus mesterek munkássága a később Kodály által németként jellemzett pedagógiai fölfogáshoz (amely elsőként a technikaképzésre és technikai eszköztár megszerzésére figyel, s utána enged teret a zenei-tartalmi elképzelésnek). Egyértelműen ez a „németes” vonulat uralta a magyar vidéket is, Bartók zenepedagógiai bölcsőjét.⁹³ S bár Kodály ezzel élesen szembenálló pedagógiai filozófiájának magjait már a 20. század első évtizedeiben elvetették olyan, ma is hivatkozott pedagógusegyéniségek, mint például Varró Margit vagy Kovács Sándor, a modern elvek, melyek a zenei elképzelés elsődlegességét hirdetik a hangszerstanulás folyamatban is, mégis csak a század derekán, Kodály élete végéhez közeledve válhattak valóra a zenepedagógia egy-egy részterületén és kimagasló pedagógusegyéniségek munkásságában.

⁹³ Emlékezzünk Kodály korábban idézett megfogalmazására: „Mozgékony ujjakat tenyésztünk, de a szellem többnyire ólomlábon ballag a repülő ujjak nyomában...” (Kodály Zoltán [2008]: *Visszatekintés* 1. Budapest: Argumentum Kiadó, 192 [*Beszéd a zeneművészeti főiskola 1946–1947. évi tanévnyitó ünnepségén, 1946*]).

Stachó László egyetemi adjunktus (Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Kodály Intézet - Budapesti Csoport)



Oktatott tárgyak:

Pedagógia és pszichológia tárgyak:

Bevezetés a pszichológiába

Személyiség- és fejlődépszichológia

Zenepszichológia

Előadóművészet a zenepszichológia szemszögéből