

Végh Sándor

Szül. 1912. május 17. Kolozsvár – megh. 1997. január 7. Freilassing (Salzburg mellett)

„A zenétől mindent megkapunk: ritmust, életerőt, szárnyaló képzeletet. Persze keményen meg kell érte dolgozni, de ha ez elképzelésünk, kívánságunk szerint sikerül, akkor valóban mindent megad számunkra” – nyilatkozta Végh Sándor Robin Hick-nek abban az interjúban, amely a STRAD című zenei folyóirat 1987. évi májusi számában olvasható.

„Bár az élet az elmúlt évszázadok során megváltozott, a zene alapjában véve ugyanaz maradt. Az valahogy időtlen – se nem modern, se nem régi – ugyanakkor mélyen emberi. Manapság fontos kötelezettségünk, hogy a zene segítségével felszabadítsuk az embereket. Megfigyelhetjük, hogyan rohannak koncertre, és utána milyen mennyei nyugalom és szabadság tölti el őket.”

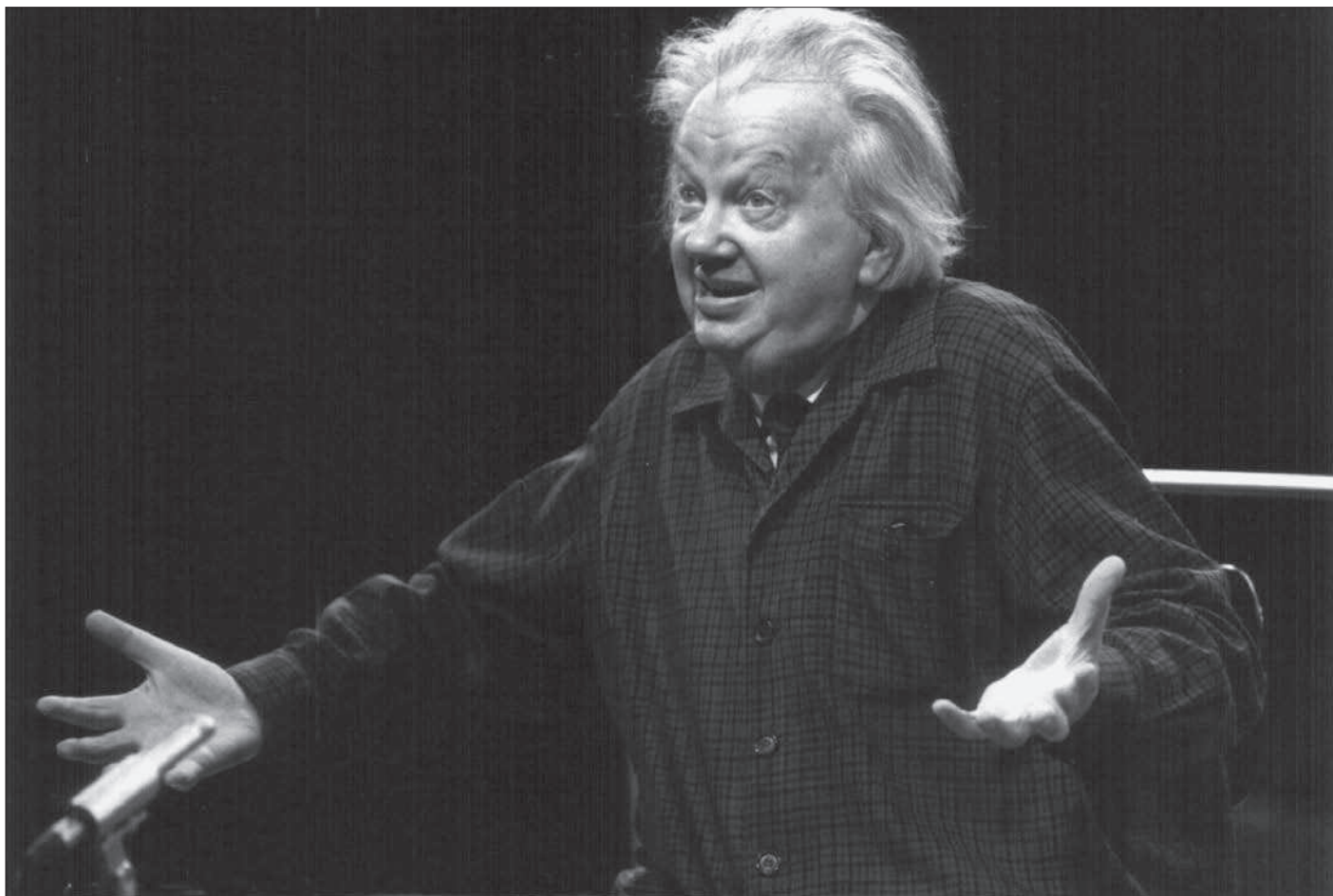
Végh úgy látja, hogy mai életünk rohanó tempója a legnagyobb ellenségünk. Romba dönti emberi és zenei kilátásainkat, eltorzítja időérzetünket, és a zene kifejezésbeli értelmét.

„Az én időmben a légkör jobban kedvezett a muzsikának. Akkoriban kevesebb változással járt a tudományos és technikai fejlődés. Az utóbbi évtizedekben fokoztuk a tempót. Olyasmi jött be hozzánk, ami emberi tempónknak már nem felel meg... Az előadóművésznek először is meg kell teremtenie a belső szabadságot. Manapság ez ritkán fordul elő a hangversenytermekben. Ehelyett olyan előadók jönnek, akik megmutatják, mire képesek a technika és a gyors játék terén, ahelyett, hogy inkább magukból adnának eleget”... Végh a korábban élt művészek játékával kapcsolatban sem mentes a kritikától. Heifetz játékában csodálja a biztos mechanikát, amivel mindenkinek rendelkeznie kell, de hozzáfűzi, hogy a zenei kifejezés gyenge. Pablo Casals viszont még utolsó éveiben is birtokában volt a technikai lehetőségeknek, mind pedig a zenei kifejezőképességnek. Soha nem fogom elfelejteni, amikor muzsikálását hallva a hideg futkosott a hátamon.”

Végh tíz éven át játszott együtt Casals-szal, gyakran léptek fel a prades-i fesztiválon, zenélésében rátalált a briliáns egyszerűségre, és a hagyományos zenei tradícióra. „Pablo Casals soha nem komplikálta a dolgokat. Olyan volt, mint az igazi parasztember – az időtlen, korhoz nem köthető emberi lény, aki összeköttetésben áll a földdel, a mennyyel, a szellemmel. Talán ő az, akit életem legemlékezetesebb élményeként őrzök”...

„Egy művet megtanulni, és minden este ugyanúgy előadni nem produktív interpretáció, hanem másolás. A művet mindig újjá kell alkotnunk, és kell legyen bátorságunk, hogy az ihlet által hagyjuk vezetni magunkat. Rendelkezniünk kell a képzelőerővel, amely visszavezet bennünket a komponálás megkezdésének pillanatához, amikor az improvizáló zeneszerző éppen ráértett a műre. Megpróbálok a hangok mélyére hatolni, összeköttetésbe kerülni a zeneszerzővel, és felfedezni, hogyan alakult ki a mű. A nagyszerű muzsika beindítja képzeletemet, hogy megértsem az alkotásnak, és az alkotóképeségnek ezt az érzését. Ez fantasztikus utazás, és természetesen szubjektív. Így kapcsolódom a feltaláló munkájához... Egyszer megkérdeztem Bartóktól, miért je-

gyez be állandóan, szinte szertartásosan metronómjelzéseket a kottába. Azt válaszolta: már annyiszor hallotta műveit rossz előadásban, ezért kell nagyon pontosan megadni ezeket. De hozzátette: „Önnek nem kell ezekre odafigyelni, hiszen érzi a zenét.” Nagyon fontos, hogy érezzük a zenét. Végh hangjába érzélem vegyül, amikor Bartókra emlékezik. „Bartók soha nem tanított engem. A zenéjén keresztül tanultam tőle, a kifejezőmódjából és nagyszerű emberségéből. Megtanultam tőle, hogyan kell bátran harcolnunk a zsarnokság ellen, felfedeztem zenéjében népem muzsikáját, azt az egyik korhoz sem köthető, régi zenét, amiből fantasztikus muzsikát alkotott. Abban a szerencsében volt részem, hogy ismerhettem őt, és nem szóbeli magyarázatából, hanem abban a légkörben tanulhattam tőle, ami őt körülvette. Azt hiszem, a tanulás olyan dolog, ami nemcsak szavakkal, hanem ösztönös megérzés útján is történik. Nekem Bartók a legemberibb muzsikus volt, igaz emberséggel teli. Megható volt számomra, ha beszélhettem vele, és hogy egyáltalán ismertem. Bartók példa lett előttem egész életemre – semmi képmutatás, semmi sztár-allűr. Akkoriban még fiatalember voltam, és mint általában a fiatalok, azonnal, ösztönösen ébredtem tudatára a dolgoknak. Nem minden nagy muzsikus gyakorol emberileg ilyen nagy hatást másokra.” Hegedűtanulmányainak korai időszakáról így emlékezik. „Tanultam a konzervatóriumban is, és amikor Viotti hegedűversenyét adtam elő a mi kis városunkban, az emberek eljöttek meghallgatni, hogy véleményt mondjanak játékomról. Szüleimet igyekeztek rábeszélni, küldjenek Budapestre, a Zeneakadémiára. Még nagyon fiatal voltam, és a felvételi vizsga igen nehéz volt. Az ötven vagy hatvan jelentkezőből csak ketten vagy hárman nyertek felvételt. Felvettek, és először igen boldog voltam hogy mehetek, és hogy egy másik, nagy városban élhetek. De nem volt könnyű. Gyakran maradtam magamra a problémáimmal, és nagyon boldogtalan voltam. Olyan emberek laktak ott, akikből hiányzott az emberség, és üzletet csináltak abból, amit szüleimtől és tőlem kaptak. Nem mindig ettem eleget, és igen rossz szobában laktam. Sok, nagyon sok nehézség adódott, de végül kapcsolatom a hegedűmmel egyre szorosabbá vált. Folytattam tanulmányaimat, virtuóz hegedűssé váltam, elnyertem a Paganini- és Hubay-díjat, és még más díjakat is... Amikor koncertmester lettem Budapesten, Bruno Walter jött hozzánk próbálni, és a próba során egy bizonyos frazírozási módot kért. Nagy csodálattal voltam iránta, ezért nagyon bántott, hogy hiányosságot talált bennem. Fantasztikus technikám volt, nagyon jól játszottam a Paganini-etűdöket, de nem tudtam eljátszani egy egyszerű frázist egy Mozart-szimfóniában. Rögtön láttam, hogy az általa kért frázis milyen csodálatosan hangzik, és feltettem magamnak a kérdést: vajon miért nem tudtam azt ugyanúgy visszaadni. És ahogyan a Bibliában áll, Saulból Pál lett. A technikai alapon történő megközelítésről a zenei megközelítésre váltottam át. Nagyon jó volt, hogy technikailag felkészült voltam, ezért most már kevesebb gondom adódott, és a



továbbfejlődés terén érdekes lehetőségek nyíltak meg előttem. Ebben az időszakban alapítottam meg kvartettetemet.”

Mielőtt Véghe Sándornak a muzsikáról vallott nézeteivel megismerkednénk, lássuk előbb pályafutásának alakulását. Hat évesen, zongoristaként kezdi meg zenei tanulmányait, és 12 éves korában, 1924-ben nyer felvételt a budapesti Zeneakadémia hegedű tanszakára, Hubay Jenőhöz. Zeneszerzésre Kodály Zoltánhoz, kamarazenére Weiner Leóhoz jár, tanulmányait 1930-ban fejezi be.

1927-ben Hubay-díjat és Reményi-díjat nyer, 1931-ben Krauss Ilonkával és Vencze Lászlóval megalakítja a Magyar Triót.

1934-ben a Magyar Vonósnégyes egyik alapítója, először első hegedűsként, majd a posztot Székely Zoltánnak adja át, és ő második hegedűt játszik. 1936-ban a szerző instrukciói alapján tanulják meg, majd mutatják be Bartók V. vonósnégyesét. Bartókhhoz mindvégig baráti kapcsolat fűzi. 1940-ben kiválik a vonósnégyesből, és megalapítja a Véghe-kvartettet. Ebben az évben lesz a Zeneakadémia tanára.

1946-ban vonósnégyesének tagjaival, Zöldy Sándor második hegedűssel, Janzer György brácsással, és Szabó Pál csellistával elhagyja Magyarországot. Az 1978-ig koncertezik a kvartettel, és szólistaként is fellép. Vonósnégyese főként a Beethoven- és Bartók-kvartettek előadásával válik ismertté. 1978-ban Zöldy Sándor és Janzer György helyét Philipp Naegele és Bruno Giuranna veszi át, ebben az őszeállításban 1980-ig működnek.

1953-ban francia állampolgár lesz, Svájcban, Baselban, majd 1971-től a Zürich melletti Greifensee-ben él. 1958-tól a Stradi-

vari által 1724-ben készített, „Paganini”-nevet viselő hegedűn játszik.

Pályafutása során többek között fellép Furtwänglerrel, Edwin Fischerrel, Pablo Casals-szal, Wilhelm Kempf-fel, és Rudolf Serkinnel is.

1954–1962-ig a freiburgi Hochschule für Musik professzora, 1953-1963 között Baselban, 1962-1969-ig Düsseldorfban vezet mesterkurzust. 1971-1997-ig Salzburgban, a Mozarteumban tanít.

1960-ban készül „Musik als Erlebnis” című írása. 1962-ban megismerkedik Pablo Casals-szal, aki Zermatt-ba (Svájc) hívja, hogy ott tartsanak nyári kurzusokat. A prades-i fesztiválon is együtt lépnek fel.

1962-ben az olaszországi Cervo-ban létrehozza az International Chamber Music Festival-t, ahol gyakran vezényel. Megalapítja és 1968-1971 között vezényli a Véghe Sándor Kamarazenekart, 1974–1977 között pedig a Marlboro Festival Orchestra-t.

1979-ben a Camerata Academie vezetője lesz a salzburgi Mozarteumban. 1989-ben Mozart divertimentóinak és szerenád-jainak előadásáért elnyeri a Grand Prix du Disque díjat. (Az együttest 1952-ben alapította Bernhard Paumgartner, majd 1971–1974 között Antonio Janigro irányításával működött. Véghe Sándor 1997-ben bekövetkezett halála után Sir Roger Norrington került az együttes élére.)

Véghe Sándor 1986-ban „Chevalier de la Legion d’Honneur” rendet kap. 1987-ben a warwicki és exeteri egyetem a „Doctor Honoris causa” címet adományozza neki. 1987-ben Salzburg városától megkapja az „Arany medál”-t, majd 1988-ban elnyeri a „Commander of the British Empire” kitüntetését.

Hosszas betegeskedés után, 1997. január 7-én hunyt el a freilassingi kórházban, Salzburg közelében.

Ha szeretnénk jobban megismerni Végh Sándort, a muzsikust és az embert, érdemes elolvasnunk a vele készített interjút, amely 1980 júniusában jelent meg a STRAD folyóiratban, Francis Shelton tollából:

Végh Sándort gyakran említik korelnökként napjaink kamarazenei életében. A cím viselése kényelmetlenül nyomja vállait, hiszen a doyen-elnevezés olyan művész számára, aki életerőtől eltelve néz a jövőbe, könnyen jelentheti pályájának végét, mintha az már megkopottá vált volna. Mindez persze igen távol áll az igazságtól. Esetünkben a kifejezés csupán arra utal, hogy 1930-ban megkezdett pályafutása szinte példa nélkül áll, mind időtartamát, mind pedig maradandóságát illetően. Bár büszke magyar származására, zenei gyökerei mélyen kötődnek a hegedűjáték nagy, közép-európai hagyományaihoz, hiszen már hosszú évtizedek óta olyan művésznek tartja magát, akinek hazája a nagyvilág. Nem hisz a nemzetek szerint elkülönülő iskolákban, elutasítja a sekélyes szószátyárkodást, és mélyen hisz a muzsika örök értékeiben, abban, hogy csakis ezen értékeknek kell formálniuk a változás és fejlődés útjait a technika és a zenei előadás terén.

A BBC által az elmúlt nyáron sugárzott, mesteriskoláját bemutató televíziós felvételek csupán halvány tükörképét adják az embernek, a művésznek és tanárnak. Az ember szinte érzi fizikai közelségét, a bensőséges légkört, amely zenei kurzusainak hangulatát áthatja, és ekkor érti meg, miért keresi fel annyi fiatal és már érett művész a világ különböző részeiből, hogy tanácsait, segítségét kérje.

A hatvan esztendő ember – akinek tartása egy súlyos autóbaleset következtében görbült meg kissé – csodálatos energiával és életerővel rendelkezik. A híres kvartettet, amit az 1930-as években alapított, az a rendkívüli kitüntetés érte, hogy Bartók instrukciói alapján, Európában először mutathatta be Bartók V vonósnégyesét. A sok éves működés során, néhány elkerülhetetlen személyi változás ellenére olyan együttes élén áll, amelyre kimondottan az ő játékmódja nyomja rá a bélyegét. Bartókhöz és Casalshoz fűződő kapcsolata elkülöníti őt a virtuóz hegedűs hagyományos alakjától. Számos országban, sokan keresik fel kurzusait. Saját „teremténye”, a Nemzetközi Zenei Szeminárium Cornwall-ban, a „Prussia Cove”-ban (megj.: vadregényes természeti környezetben, Anglia legnyugatibb csücskében) jobban működik, mint korábban bármikor, ráadásul a tavaszi mesterkurzus mellett most őszi kurzust is tartanak, már működő vonósnégyesek számára, akiknek – mint például az Orlando kvartettnek – olyan értékeket ad át, ami nemzetközi hírnevet biztosít számukra. A koncertek, a tanítás és a Salzburgi Mozarteum mellett (ahová jelenlegi megbízatása köti) talált időt arra is, hogy hiteles felvételen adja közre Bach szólószonátáit, és Peter Pettingerrel – csodálatosan izgalmas előadásban – Bartók hegedűre és zongorára írott szonátáit. Elbűvölő történeteket mesél az elmúlt idők nagy hegedűseiről, ezekkel fűszerezi kurzusait. Meglepően jól beszél angolul, franciául és németül, és beszédét e nyelvek gazdag zamatával ízesíti, amin átüt magyar akcentusa, így az embernek olyan érzése támad, mintha ezzel egy új dialektust teremtett volna.

Amikor nemrégiben Lenk-ben, Svájcban találkoztam vele, ahol a kiváló zenetudós és karmester, Kurt Pahlen által szerve-

zett Summer School of Music keretei között tart évente kurzust, alig volt ideje gyakorolni, vagy pihenni. Mégis talált rá módot, hogy közreműködjön néhány hangversenyen a gstaad-i Menuhin Zenei Fesztiválon. Menuhinnal Bartók-hegedűduókat adott elő, és Bartók-, Haydn- és Schubert-vonósnégyeseket játszott a bukaresti Atheneum kvartett tagjaival, akik iránt atyai érdeklődést tanúsított, amikor ők elhagyták hazájukat, hogy Nyugaton éljenek és dolgozzanak. Sziporkázó előadásban szólaltatta meg Bartók Szonátáját szólóhegedűre, és még a hegedűre, klarinéttra és zongorára írott Kontrasztok hangzottak el Peter Pettinger, és Alfred Prinz közreműködésével, aki egyike Európában a legkiválóbb klarinétosoknak. Mindig úgy éreztem, hogy Végh igazán abban a muzsikában jeleskedik, amit én „haragos zenének” nevezek, és ami játékának némelykor csaknem erőszakos élt kölcsönöz. Mégis, dacára annak, ahogyan esetenként némi éllel, gúnyos türelmetlenséggel utasítja vissza tanítványai erőltet próbálkozásait, ha nem képesek követni tanácsait és instrukcióit, ő derűs, finom modorú ember. Tudja, hogy elhivatottsága nem csak abban áll, hogy művészként folytassa pályafutását, de sürgető kötelességtudatot is érez, hogy áthidalja a múlt és a jövő között tatongó úrt, és átadja tapasztalatait az ifjú generáció számára.

Nem sok ideje van interjúkra, de emlékezve közös gyökereinkre, hosszú beszélgetést kezdeményeztem, ami a maga részéről filozofikus fejtegetésbe torkollott. Alig kezdett el beszélni, máris lebilincselte figyelemmel hallgattam, érezve a bölcsesség és jóság belőle áradó hullámain. Talán az is segítségére volt, hogy anyanyelvén fejezhette ki magát. Mindketőnket nosztalgia hatotta át, amikor a budapesti Zeneakadémia semmi máshoz nem hasonlítható légkörére emlékeztem, ahonnan annyi nagy muzsikuspálya indult el. Akkor volt a legboldogabb, amikor Hubayról, Dohnányiról, Weiner Leórol, Waldbauerrol, Kodályról, Bartókról, és a zeneművészet más, nagy alakjairól beszélt, akik muzsikuskok generációit formálták, irányították azokban a csodálatos, háború előtti években.

Megpróbáltam rábeszélni arra is, írjon könyvet a tanításról, ami hasznára válna a következő generációknak. Úgy gondoltam, ez a munka a kurzusok során készült hangfelvételekből vett részletekkel lenne kombinálva, és egyben újszerű módja lehetne annak, hogy ne merüljön feledésbe mesteri tanítása. Megkérdeztem tőle, hogy általánosságban mit tekint a fiatal művészek gyengéjének, és ők miben különböznek a saját korosztályától. Kíváncsian vártam, egyetért-e velem abban, hogy a fiatal zeneakadémisták és művészek nem érznek belső indítást, hogy külső ráhatás nélkül is játszanak kamarazenét, és hogy a zeneoktatás manapság közömbösen tekint a kamarazeneire. Természetesen gratuláltam neki fiatalos, kifogyhatatlan energiájához. Talán kifogásolható ízlésemre vallott, amikor emlékeztettem őt a parancsoló, mogorva tekintetre, az ellentmondást nem tűrő állra, ahogyan ráhajolt a hegedűre, eltökélten emelve könyökét, amely már mintegy 50 esztendővel ezelőtt is neki, korosztálya kimagasló képviselőjének megkülönböztető jegye volt. Vannak emberek, akik éveik multával nem öregszenek, viszont szellemi formátum tekintetében gyarapodnak: érettebbé, bölcsébbé válnak.

Jóllehet, némileg tömörített módon, következzenek hát a legfontosabb részletek abból, amit nekem elmondott:

Az a legnagyobb különbség a mai generáció és az én nemzedékem között, hogy mi úgy kerültünk bele a zenei képzésbe, hogy előtte már élénk, vibráló zenei háttérrel voltunk átitatva. A mi kor-

osztályunk nem volt alávetve a televízió, a rádió, és a zenei felvételek mindenütt jelenlévő befolyásának. A zene szorosan kapcsolódott életünkhöz, szüleink azt így hagyományozták ránk. Amikor fiatal növendékek voltunk, az amatőr muzsikások „letámadtak” minket, arra készítve, muzsikáljunk velük. Ezeknek az amatőröknek köszönhetem, hogy már 12 éves koromban megismerkedtem a kamarazenei irodalom alapműveit felölelő, teljes repertoárral.

De mi a helyzet ma? Sok fiatal, aki eldönti, hogy muzsikus lesz, túl későn éri el ezt a vízválasztót. Nagy a valószínűsége, hogy amikor étellel teli hegedűhangot próbálnak elképzelni, a mechanikus módon reprodukált zene befolyása alá kerülnek, ami eltompítja képességüket, hogy saját szívükkel és kezükkel hozzák azt létre. A hegedűjáték egész művészete a zeneileg szép hangképzéséről, megformálásáról szól, amely nem csupán két dimenzióban, a hangmagasság és a hangerő vonatkozásában létezik, de a hang gömbölyűsége szempontjából van egy harmadik dimenziója is. Szép hangot majdhogynem a kezünkkel is tudunk képezni. Sok művész csak a hang kétféle dimenziójával törődik. Te gyük hozzá, hogy a zene alapvetően fontos eleme a ritmus, aminek használata az életfunkciókon, a mozgásokon, munkavégzésen alapul, és ennek helyére manapság a gépies ritmus lépett. Létiünket, amely egykor része volt a természetnek, az elterpeszkedve szétterülő városoknak engedjük át. Csak kevesen képesek gyökereikbe kapaszkodni, és abból nyerni ösztönzést.

Úgy tűnik, sok fiatal művészből valami alapvető dolog hiányzik. Ennek egyik oka lehet, hogy a zene ma mindenütt hozzáférhető, hangfelvételek formájában. Egy fiatal művész szert tehet a technikai jártasságra a hangszerjáték terén. De ami az előadást illeti, egy zenemű vagy versenymű esetében a különféle felvételek tanulmányozására hagyatkoznak, elsőrangú művészek előadásában. Egy Heifetz-, Menuhin-, vagy Ojsztrah-interpretáció legjobb előadásbeli részleteinek szakértőivé válnak. Azután – az irodalom robotmunkásához hasonlóan, aki elolvas tíz könyvet, és aztán ír egy tizenegyediket – ők ezeknek az előadásoknak a felszínes jellegzetességeit szívják magukba, anélkül, hogy megemésztenék azok belső értelmét.

Minden zenei mozgásnak megvan a maga mély, belső mozgatója. Ez fiziológiai kifejeződése egy gondolati folyamatnak, ami legbensőbb tudatunkban rejlik. Ez a legnagyobb ajándék, amit a zene ad nekünk: azt a szinte kikapintható hidat, ami legbensőbb lényünket a külvilághoz kapcsolja. Így válunk képessé, hogy szublimáljuk, kifinomítsuk a pusztán anyagi fogalma-

kat. Muzsikusként így tudjuk magunkat elkülöníteni ezektől. Ez majdnem úgy hangzik, mintha a zene anti-anyag lenne. Az a képesség, hogy megteremtsük ezt az anti-anyagot, utánzással nem sajátítható el. Az ember egy ilyen, bennünk rejlő képességet nem tud szavakkal megfogalmazni. Az olyan intellektuális elemzés, amit nem támogat az ösztönös megérzés képessége, megbéklyózza a zenei gondolkodást. Az a mester, aki a tanítás során elméletét pusztán intellektuális alapokra helyezi, éppúgy a tévedés veszélyének teszi ki magát, mint az, aki a szabályok által megszabott keretet figyelmen kívül hagyva, csak az érzelm és szenvedély közvetítésére hagyatkozik. A két szempontot nem lehet egymástól különválasztani. Korunkban, amely a technika százada, a zenei oktatásban intellektuális koncepciókkal vagyunk túlterhelve. Ahelyett, hogy a változatlan fizikai szabályokat keressük, amelyek a zenei hang képzésére kihatnak, a tanítás hajlamos különféle irányzatok felé rohanni. Ez zűrzavarhoz vezet. Ha van valami a tanítás sajtáságos formájában, ami jó és megalapozott, az nem maradhat egyetlen iskola kizárólagos értéke. Ha erélyes tanárok, ellentmondást nem tűrve, dogmatikus



A Magyar Vonósnégyes 1935-ben a Zeneakadémián. Tagjai: Végh Sándor, Szervánszky Péter, Koromzay Dénes, Palotai Vilmos

módon zárnak kolostorba metódusokat, ez csak a művészet széttöredezéséhez vezethet, és összezavarja a zeneakadémista hallgatókat. Olyasmit soha nem tanítottak nekem, hogy van a hegedűjátéknak jó iskolája, és vannak rosszak. A hegedűjátéknak mindig csak egy iskolája volt.

Számomra úgy tűnik, sok növendéknél, akikkel én találkoztam, van egy általánosnak mondható hiba. Bármennyire briliáns a játéuk, és tehetségesek, szinte természetellenesen magasra helyezett vállal tartják a hegedűt, és ehhez hasonlóan, magasan, és mereven dolgozik a jobb kar is. Van – vagy legalábbis kellene, hogy legyen – egy alaphelyzetű testtartás a zenéléshez, amely a teljes nyugalmi állapotból indul. Ezt én „nulla-pontnak” nevezném. A legtöbb ember nulla-pontja túl magasan van. Képtelenek rá, vagy nem is akarnak visszatérni a teljes nyugalmi állapothoz, elfelejtik, hogy az élet az ellentétek körforgásán alapul. Ha valamilyen feszültséget idézek elő, legyen az fizikai, vagy szellemi természetű, annak szükségszerű következménye lesz ennek a feszültségnek az oldása. Mégis, a legtöbb ember képtelen arra, hogy hagyja ezt érvényesülni. Nem kezdhetünk bele egy Beethoven-szonáta lassú tételébe anélkül, hogy elértük volna a koncentrált elengedettség állapotát, amely kellőképpen érett ahhoz, hogy fizikai mozgássá alakuljon át.

Miért látszik olyan nehéznek ezt elérni? Életmódunk nem segíti elő ennek az ellazult állapotnak a megteremtését. Az a kulturális környezet, amelyben Bach, Beethoven, Mozart, sőt még Brahms is megalkották műveiket, nem ismerte a mi kultúránk lármáját és zűzárát, mégis megpróbáljuk a modern életmód által megszabott beállítottsággal előadni ezeket a műveket. Ezek előadása szilárdságot, belső meggyőződést és nagyfokú koncentrációt igényel, hogy képesek legyünk lerázni magunkról életünknek ezeket a zavaró velejáróit. A rossz testtartás vétké ebből a belső, pszichológiai nyugtalanságból következik. Az ember látja szegény, felhúzott vállú hegedűsöket, merev csuklóval: olyanok, mintha a gravitáció ellen küzdenének. Nem tudom meggyógyítani őket azzal, hogy újra meg újra elmondom nekik: ne húzzák fel a vállukat. Inkább megpróbálok a dolgok mélyére hatolni, hogy megtudjam, mi akadályozza őket abban, hogy lazítsanak tartásukon. Sajnos, ez gyakran csak átmeneti sikerrel jár. Amint véget ér a kurzus, megint életmódjuk, környezetük áldozataivá válnak.

Vajon miért van az, hogy a legtöbb sikeres mesterkurzus szép helyen kerül megrendezésre, a tengerparton, vagy a hegytetőn? Teljesen magától értetődik, hogy minél közelebb kerülünk a természethez, ezáltal a zene forrásaihoz is közelebb jutunk, ami magából a természetből áramlik felénk.

Ilyen alkotó légkör volt zenei szempontból Európában sok helyen, a háború előtt. Budapesten mi különösen szerencsések voltunk, ahol a zenei élet oly sok, nagy alakja vett körül bennünket, egyetlen épületen belül. A zsenialitás kisugárzása hatotta át a légkört, és mi ráálltunk az általuk kibocsátott hullámhosszra, erre igen fogékonyak voltunk. Napjainkban sok, a zenei képzésben érintett iskola gondolja úgy, hogy a hangszeren való technikai jártasságot azt megelőzően kell megszerezni, még mielőtt magáról a zenei nevelésről egyáltalán gondolkodni kezdenénk. Az én időmben ilyen felfogás nem létezett. Hubayt, a XIX. századi zene jelentős alakját nem érdekelte a hegedűjáték művészetének intellektuálisabb, szinte tudományos elemzésen alapuló megközelítése. Azt szokta mondani, hogy nem akar „hegedűs mérnököket” képezni. De ha ez a magatartás szélsőségbe megy át, szintén veszélyes lehet. Mindamelllett, a pusztán mechanikus megközelítés

manapság szomorú eredményeket produkál. A hegedűsöket szinte futószalagon képzik. Azt kívánják tőlük, hogy – ami manapság a kulcsa a koncertpódiumhoz vezető útnak – gyors vibrátóval párosuló nagy hanggal töltsék be a hangversenytermeket, amelyek egyre nagyobbak és nagyobbak lesznek. Ez a játékmód alapvetően szükséges, hogy valaki a versenyeken díjat nyerjen. Francescatti egyszer azt mondta nekem, amikor egy nemzetközi zsűriben mellettem ült, ahol egyik virtuóz „automata” követte a másikat: olyan szegényes technikai teljesítményt jutalmazunk díjjakkal, amit mi magunk is helytelenítünk.

És nem ez az egyetlen technikai jellegű dolog. Egész sor olyan van, aminek kapcsolatban kell állnia az előadott mű lényegével. Milyen nevetséges volt, amikor arra kértek, hogy használjam a francia-belga, vagy az orosz stílusú vonókezelést...Az embernek képesnek kell lennie olyan hang és zenei stílus megszólaltatására, amit az előadott mű jellege követel.

Nem mindennapi élmény volt a budapesti Zeneakadémia folyosóin sétálni, és lépten-nyomon olyan óriásokkal találkozni, mint Dohnányi, Hubay, Weiner Leó, Waldbauer, Kodály, Bartók, és még sokan mások.

Erre csak akkor ébredtem rá, amikor a háborút követően kezdtem nagyobb utazásokat tenni. Ez számunkra abban az időben magától értetődő volt. Mentünk egyik professzortól a másikig, és sokoldalú zenei képzésben részesültünk. Amit az egyik professzor nem tanított meg, megtanította a másik. Weiner Leó, aki egybehangzó vélemény szerint a legnagyobb volt a kamarazene terén, megtanította, milyen alapvetően fontos szerepük van a muzsikálásban a legapróbb részleteknek. Nagyszerű elemzéseit, hogyan kell egy frázist megformálni, mindörökre megjegyeztük. Tanárként szakasztott mása volt Waldbauer Imre, aki vonós kamarazenét tanított, és aki talán nem volt ennyire precíz a részletek kimunkálása terén, de azt megtanultuk tőle, hogyan rajzoljunk meg felejthetetlenül szépen, stílusosan egy dallamívet. Ugyanakkor hatása alatt álltunk egy teljesen új zenei irányzatnak is, amit Bartók és Kodály képviselt. Egy fiatal muzsikussal való találkozás fénytörő prizmaként tudta ezeket a ragyogó sugarakat magába gyűjteni, és aztán saját tehetségével, korlátlan színgazdagsággal kisugározni.

Ilyen légkörben egy fiatalember művészi fejlődése megfelelő érzékenység és befogadóképesség esetén szinte adott volt.

Fiatal muzsikussal koromban virtuóz hegedűs akartam lenni. A nagy művészek, mint Heifetz, Mischa Elman, Milstein, Kubelík és Szigeti állandó vendégek voltak nálunk, és megtanultuk tiszteletben tartani és követni egyéni előadói stílusuk hihetetlen változatosságát, amihez képest napjaink kissé uniformizált virtuozitása némileg veszít a ragyogásából. Az ember már csodálkozik, ha valami lassan hal meg ebben a világban.

Kérdezte tőlem, tervezem-e könyv írását arról, hogyan tanítok. Ez fontos kérdés, de bizonyos megfontolások arra késztetnek, hogy elvessém ezt. Minden leírt munkát félre lehet értelmezni. Hihetetlenül nehéz az embernek szavakba önteni az indítékokat olyan ösztönös megérzést igénylő művészet esetében, mint a tanítás, vagy az előadóművészet. Vannak bizonyos alapelvek, amelyek a tanításban vezérelnek, és teljesen igaza van, amikor azt tanácsolja, ezeket papírra kellene vetni. De a nehézség szinte áthidalhatatlan, mert a tanítás oly mértékben a növendékre való ráhangolódás kérdése, hogy a leírt szabályok aligha segítenék egy becsvágygal teli tanár munkáját. Tanításom legfőbb vezérlőelve, hogy nem akarom elválasztani a technikát a zene lényegétől.

Casals tanítását sem lehetne könyvben rögzíteni. Egy megfelelő módon elhelyezett hangsúly, pontos indítás, beszédes dallamívek: ezek a muzsikálás lényeges elemei. A technika csak a külső burok.

Intellektuális szempontból meg vagyok győződve játékmódom helyességéről. Mégis, amikor tanítok, mindig rámutatok növendékeimnek arra, hogy teljes joggal utasíthatják el azt, amit mondok, és ellenérveket hozhatnak fel. Annak semmi haszna, hogy nógassam őket: egyszerűen utánozzák le, ahogyan én csinálom. Az embernek ugyanúgy tiszteletben kell tartania a növendék egyéniségét, és nem szabad csak úgy ráerőltetni saját nézeteit. A hegedűjáték művészetével kapcsolatban egyszerűen nem lehetséges mindent szavakba foglalt instrukciók segítségével megfogalmazni. Ha úgy érezném, lehetséges volna olyan egyszerű iránymutatót készíteni, ami a növendékek számára nem lenne félreértések forrása, nem bánnám, összeállítanék egy kis könyvecskét. Az ön ötlete, a szöveg hangzó példákkal történő kombinációja mindenestre vonzó számomra.

A különbség a modern és a régi iskola játéka között – amit mondjuk Casals képvisel – abban áll, hogy a zenei kifejezés eszköztárát jobban képviselte a jobb kéz, mint manapság. A vibrató, ami a bal kéz kifejezőképességét jelenti, a jobb kéznek volt alávetve. Volt egy állandó, inkább tudat alatti együttműködés a vonóvezetés intenzitása, és a vibrató sűrűsége között.

Amikor a háborút követően megkezdtem nemzetközi pályafutásomat, tudatára ébredtem, hogy új irányzatok jelentek meg a hegedűjátékban, ami egy ideig némi nyugtalansággal töltött el. Úgy éreztem, hogy talán lépést kellene tartanom a korral. Jó szerencsém úgy hozta, hogy megismerkedtem Casals-szal, aki aztán jóváhagyását adta. Azóta szilárd meggyőződése, hogy helyes úton járok, mint ahogy hiszek abban is, hogy minden változik az idő előrehaladtával. Mindazonáltal, soha nem fogok más játékmódok ellen papolni. Soha nem fogok mások ellen hegedülni, nem fogok mások ellen tanítani. A nézetkülönbségek nem lehetnek konfliktusok forrásai. Az ember ma már bizonyos életkorral, élettapasztalattal a háta mögött tekint a muzsikára, és látja, mi az, ami egyesíti, s nem pedig elválasztja egymástól az iskolákat, a művészi koncepciókat.

Mintegy nyolc év óta minden évben magam köré tudtam gyűjteni mintegy száz, fiatal, tehetséges növendéket a Nemzetközi Zenei Szeminárium alkalmával, a „Prussia Cove”-ban, és át tudtam adni nekik valamit az engem vezérlő alapelvekből. Úgy élünk itt együtt, mint egy nagy család, együtt muzsikálunk. A koncepció hasonló, mint amit Serkin Marlboro-ban kialakított. Ilyen találkozókra egyelőre nem túl sűrűn kerül sor, de boldogsággal tölt el, hogy olyan próbálkozásban vehetek részt, ami egyívású művészek nevéhez fűződik. Gyakran beszéltem erről Menuhinnal. Csodálatos lenne egy európai Muzsikás Fórumot létrehozni a zenei élet még aktív, nagy alakjainak közreműködésével, akik részesei a nagy európai tradíciónak, amit az a veszély fenyeget, hogy ki fog halni. De fenyegeti az a veszély is, hogy kisebb képességű emberek kezébe kerülve, fel fog hígulni.

Zenei tanulmányaim során teljes, átfogó képzésben, nagy-szerű oktatásban részesültem, és ösztönzést kaptam a kamarazenében való elmélyüléshez is. De a Bruno Walter vezénylete alatt kapott élmény hatására, amikor a Budapesti Hangversenyzenekar koncertmestere lettem, hátat fordítottam a virtuóz repertoár nagy részének, és leszoktam a magamutogató piro-technikai tevékenységről. Pedig még a „staccato királya”-ként

is szoktak emlegetni. Attól kezdve művészetemet a kamarazenének szenteltem. Együttesem, amely a legrégebben alakult együttes Európában, még mindig sok országban koncertezik, és fellép vezető fesztiválokon is. Időnként visszatérek a szóló-záshoz, kéri tőlem a Bach-szólószonátákat, és többet is a híres versenyművek közül.

Mindez egy régi európai hagyományt elevenít fel számomra. Tartinitól, Spohr-tól, stb. egészen Enescu-ig és Busch-ig ezek a nagy művészek mind sokoldalú muzsikások voltak. Szólisták, kamarazenészek, koncertmesterek, karmesterek, sőt zeneszerzők is. De ami a legfontosabb: nagyszerű tanárok is voltak. Úgy érzem, magamat is a sokoldalú muzsikások között említhetem.

Sajnálatos, hogy manapság a specializálódás oly messzire megy, hogy egyes művészek csak bizonyos művek előadására szorítkoznak. Azt, hogy valakinek egyaránt kell otthonosnak lennie Beethovenben és Bartókban, szinte gyanakvással fogadják. A fiatal muzsikások virtuózok akarnak lenni. Elfelejtik, hogy ha valaki szólistává szeretne válni, egyben kamaramuzsikusnak is kell lennie, a technikai tökéletességhez mindkét esetben ugyanaz az út vezet. Nem létezik önkényesen meghúzható vonal a szólóban játszott muzsika, és a kamarazene között.

Őn mondja, hogy a hatvanas éveimben ugyanolyan tevékenynek és energikusnak látszom, mint csaknem ötven évvel ezelőtt. A munka iránti étvágyam nem csökkent. Az aktivitás egy belső ritmus kifejeződése. A zenébe fektetett energia mindig megtérül. Minden muzsikával kapcsolatos tevékenység késlelteti az öregedést, a szenilitást kezdetét. Ebből a szempontból a zenélési folyamatban való részvételnek határozottan van gyógyászati értéke. A zene nem csupán pszichikai, de fiziológiai élményt is ad, és ennek igen jótékony hatása van. Muzsikás vagyok, ezért nem érzem a rám nehezedő évek súlyát.

Ami a terveimet illeti, nagyon szeretném azt folytatni, amit most csinállok. Elérkeztem pályafutásom bizonyos állomásához, annyit értem el, amennyit tudtam, és nincs bennem olyan ambíció, hogy ezt túlszárnyaljam. Hátralévő éveimben a muzsika különböző területein szeretnék tevékenykedni. Tanítani, kamarazenét játszani megújuló kvartettemmel, és folytatni egyre gyakoribb szólófellépéseimet. Tegyük hozzá ehhez azt a meghívást, hogy vegyem át a Salzburgi Mozarteum csodálatos együttesét, amely egykor a nagy Paumgartner irányításával működött. Mindez muzsika, annak különféle formáiban: én ennek a muzsikának élhetek, kifejezve általa egyéniségemet, de úgy is, hogy közben megoldom növendékeim gondjait. A tanítás olyan kötelezettség, aminek köszönhetően fiatalok maradunk. Szeretek fiatalok között lenni. Nem hiszek a nagyravágyó elképzelésben, ha valaki szólista akar lenni, csupa nagybetűvel írva. Sok nagy művész van manapság, aki időnként azért igyekszik megfelekedezni előadói kötelezettségéről, hogy a tanítással is foglalkozzon.

Eljátszadózom a komponálás reménytelen gondolatával is. Egy ideig Kodálytól tanultam, és eljön az idő, amikor muzsikusként töltött életem bizonyos részét majd ennek az alapvetően fontos, belső késztetésnek a szolgálatába állítom. A zenei tevékenységnek ezzel a sokrétűségével a régi, még Tartini idejéből ránk hagyományozott, nagy tradíciókat követem, és ezeknek az alkotó muzsikás számára változatosságot kínál, példamutató irányelveknek megfelelően kívánok élni.

Rakos Miklós