

**PÁRHUZAMOS MŰHELYEK:
HUBAY JENŐ REZONANCIÁI
A VEZETŐ KORTÁRS EURÓPAI MESTEREKKEL**

(Auer Lipót, Otakar Sevcík és Flesch Károly)

5 év zeneakadémiai tanulmány és 2 év ráadás Londonban nemzetközi szintén kellett ahhoz, hogy valóban rácsodálkozzak arra a gazdag múltra, ami a XIX. század utolsó évtizedeitől kezdve jelen volt a világ élvonalában, és aminek örökségét tulajdonképpen hordozzuk magunkban azóta is. Az a törekvés, ami Szigeti Józsefet, Vecsey Ferencet, Ormándy Jenőt, Geyer Stefit, az Arányi nővéreket, Zathureczky Edét, Varga Tibort, Végh Sándort, Fenyves Lórántot, Pauk Györgyöt, Fehér Ilonát, Kovács Dénest adott minden zenekedvelőnek, minden professzionális hegedűsnek, ott kezdett kibontakozni a századforduló éveiben. Amikor még társadalmi esemény volt a hangverseny, amikor a mai ünnepelt sztárok, celebek elődeiként a művészekért rajongtak az emberek, amikor mindenkinek volt véleménye a koncerteken hallott darabokról, előadókról és közbeszéd tárgya volt a zene. A viszonylagos elszigeteltség, a nehezebb utazási körülmények okán nagyobb port kavart egy-egy külföldi vendég érkezése. Az összehasonlítás hiánya alapot adhatott az értékek, egyedi vonások felnagyítására, a személyiség közönségben hagyott lenyomata, emlékezete mélyebbre hatolt. A nagy formátumú alakok hőskora volt ez, ahol a koncert egy ünnep volt, a hallottakról tetemes számú beszámoló, kritika született, ami igazi véleményformálóként alakította a hétköznapi emberek beszédtemáit, ismereteit, szemléletét. Ebben az érásban állt hosszú időn át a zenei közélet élén egy sokoldalú, tájékozott, világjáró, művelt és társasági ember, aki fényes külföldi karrierjét felváltotta a magyar zenei közeg, magyar kultúra felvirágoztatását zászlójára tűző küldetéssel. Hubay Jenő játékaról, technikájáról, az őt körülölelő magával ragadó atmoszféráról legendák

keringtek, szubjektív visszaemlékezések igazolták, tárgyilagos koncertjelentések örökítették meg. A több hegedűs generáción átívelő kollektív emlékezet egybehangzó utalásai, hivatkozásai pedig arra engednek következtetni, hogy ez a minőség nem fikcióra alapul, nem a memória múltat megszépítő védekező mechanizmusának következménye. Ez így igaz.

Ahhoz, hogy kikristályosodjon bennünk, vajon Hubay Jenő érdemei világviszonylatban valóban annyira kiemelkedőek-e, mint ahogyan azt mi – az őt még személyesen ismerő növendékei és a ma élő magyar hegedűsök egyaránt – gondoltuk/gondoljuk, fontos megvizsgálnunk a vele egy időben élő és alkotó más, a hegedűs szak- illetve közönségízlést alakító egyéniségeket és az égiszük alatt kivirágzó körök és irányzatok működését.

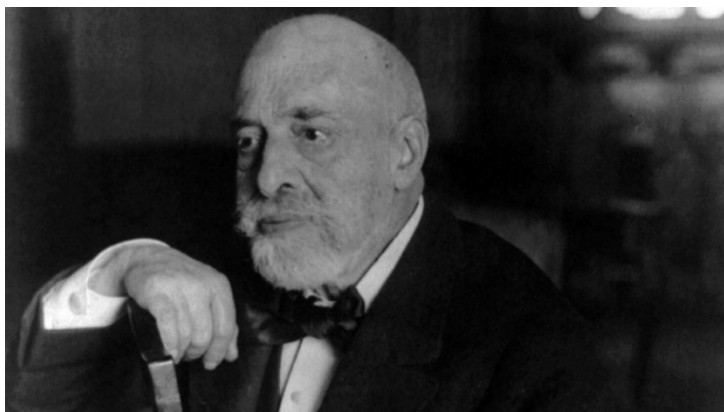
Volt-e hasonlóság a művészi interpretáció vagy a hangszerkezelés terén? Mennyire ütött el az előadói praxis és a tanítási módszer? Ismerték egymást? Mit gondoltak egymásról? Voltak-e közös növendékeik? Ha igen, akkor azok milyen közös és eltérő tulajdonságokról számoltak be? Ebben a tanulmányban ezekre a felvetésekre keressem a választ.

„A XIX. század második fele időtálló értéket hozott a nagy hegedűtanár egyéniségek tekintetében. Auer – az első, korára nagy befolyással bíró egyéniség – után két másik magyar és egy cseh tűnt fel: Hubay Jenő, Flesch Károly és Otakar Ševčík. Hubay 1886-os budapesti kinevezésével létrejött egy sajátosan magyar iskola. Flesch a hegedűlés három különböző irányzatát ötvözte tanításában: a bécsit, a francia-belgát és az orosz. Ševčík volt az első, aki a hegedűtechnika alapjait elemezte és létre hozott egy olyan módszert, ami egy Paganini-féle hangszerkezelési képességhez eszközöket teremt.”¹

¹ Margaret Campbell: *The Great Violinists*, Faber and Faber, 2011. (első kiadás: Granada/Elek, 1980.)

Margaret Campbell így fogalmazza meg az Európa egét bevilágító négy fénylő csillag ránk hagyományozott örökségét. Ténykedésüket születésük szerint, időrendben tekintem át.

Auer Lipót (1845-1930)



Auer Lipót

Kis Auer-biográfia

A veszprémi születésű Auer Lipót zsidó család negyedik gyermekeként jött a világra. Liedl Lipótnál és Ridley-Kohn Dávidnál folytatott tanulmányai után Bécsbe került, ahol a kor kiváló hegedűse, Jacob Dont² magánúton tanította, majd Georg Hellmesberger³ vette osztályába a konzervatóriumban. Hallhatta Vieuxtemps⁴ és Bazzini⁵ virtuóz játékát. Anyagi támogatás híján koncertturnéra indult édesapjával magyar, osztrák, német és holland földön igen nehéz körülmények között. Pár hónapos párizsi tartózkodás után – ahol megismerte Alardot,⁶ Rossinit,⁷ Berliozt⁸ - ajánlólevéllel a tarsolyában érkezett Hannoverbe,

² Jacob Dont (1815-1888), osztrák hegedűművész, zeneszerző, pedagógus, Böhm József és G. Hellmesberger tanítványa.

³ Georg Hellmesberger (1800-1873), osztrák hegedűművész, karmester és zeneszerző, Böhm József tanítványa.

⁴ Vieuxtemps Grazban meg is hallgatja, de kudarcba fullad a próbálkozás. Henri Vieuxtemps (1820-1881), belga hegedűművész, zeneszerző, Charles de Bériot tanítványa, a francia-belga hegedűiskola legkiválóbb képviselője.

⁵ Antonio Bazzini (1818-1897), olasz hegedűművész, zeneszerző, Mascagni és Puccini tanára

⁶ Jean-Delphin Alard (1815-1888), francia hegedűművész, zeneszerző, tanár, leghíresebb tanítványa Sarasate

⁷ Gioachino Rossini (1792-1868), olasz zeneszerző, a *bel canto* úttörője, majd 40 operát írt

hogy Joachim József⁹ növendéke legyen. Közben koncerteket adott Németország szerte és idehaza. Joachim „a művészetnek olyan felsőbb régióit nyitotta meg, amelyek addig rejtve maradtak előtte”,¹⁰ általa ismerhette meg és hallhatta Brahms zenéjét és játékát. 19 évesen írta alá első szerződését a düsseldorfi zenekar koncertmesteri posztjára, ahol szólista feladatokat is ellátott. „Igazi boldogság volt. Úgy tűnt, életem legnagyobb álma vált valóra. Végre volt címem, igazi koncertmester lettem.”¹¹ Hasonló pozíciót töltött be Hamburgban is, ahol e mellett a Müller Kvartett vezetője is volt. Wiesbadeni és baden-badeni fellépései alkalmával alkalma nyílt megismerkedni Wieniawskival,¹² a híres hegedűssel és Anton Rubinsteinnel,¹³ a zongoristával, aki a szentpétervári konzervatóriumot alapította 1862-ben. Utóbbi közös muzsikálásuk után közbenjárt Auer érdekében, hogy meghívást kapjon a távozó Wieniawski helyére a konzervatóriumban. A tanári kar legfiatalabb tagjaként belevetette magát Pétervár pezsgő zenei életébe: a Mariinszkij Színház őt kérte fel a híres balettek szólistájának, a neves csellistával, Davidovval¹⁴ vonósnégyest alapítottak. A kvartett olyan szerzők műveit mutatta be, mint Kjuj, Csajkovszkij vagy Arenszkij – gyakran kéziratból. 1874-ben Auer felvette az ortodox keresztséget és a cár szólistája lett,¹⁵ ami további komoly, rendszeres jövedelemhez juttatta. A pénteki nagyhercegi koncertek alkalmával hallhatta a kor kiemelkedő virtuóza, Sarasate hegedülését, ami lenyűgözte. Ő a címzettje Glazunov és Csajkovszkij hegedűversenyének, és utóbbi neki ajánlotta *Melankolikus*

⁸ Hector Berlioz (1803-1869), francia zeneszerző, karmester, író, zenekritikus

⁹ Joachim József (1831-1907), magyar származású hegedűművész, karmester, zeneszerző, G. Hellmesberger és Böhm József növendéke, leghíresebb tanítványai: Hubay, Auer, Huberman, Vecsey, Bram Eldering, Willy Burmester, Maud Powell

¹⁰ *Auer Lipót 1845-1930*, szerk. Rakos Miklós, A Vár Ucca Tizenhét negyedévkönyv 1995/1. szám átdolgozott kiadása, Művészetek Háza, Veszprém, 2015, 303. o., 34.o.

¹¹ *Auer Lipót 1845-1930*, szerk. Rakos Miklós, A Vár Ucca Tizenhét negyedévkönyv 1995/1. szám átdolgozott kiadása, Művészetek Háza, Veszprém, 2015, 303. o., 38.o.

¹² Henryk Wieniawski (1835-1880), lengyel hegedűvirtuóz és zeneszerző

¹³ Anton Rubinstein (1829-1884), orosz zeneszerző, zongorista, karmester, az Orosz Zenei Társaság és a Szentpétervári Konzervatórium megalapítója

¹⁴ Karl Davidov (1838-1889), orosz csellóművész, zeneszerző

¹⁵ Ugyanezt a posztot töltötte be 1846 és 1851 között Vieuxtemps is.

szereadóját is. 1885-től az Orosz Zenei Társaság karmestereként is tevékenykedni kezdett. Nevéhez fűződik olyan művek orosz premierje, mint például Berlioz *Requiemje*, vagy Schumann *Manfred-szimfóniája*, és olyan hegedűművészek oroszországi bemutatása, mint Hubay, Marsick vagy Ondříček. Nagy álma teljesült, amikor találkozhatott Liszt Ferencsel Weimarban. Folyamatos európai turnéi mellett a 49 év alatt, amit a szentpétervári konzervatórium professzoraként eltöltött, körülbelül 300 hegedűs került ki osztályából. Állami kitüntetések mellett a cár orosz nemesi címmel is jutalmazta. A nyári hónapokat Londonban, Loschwitzban vagy Christianaban (a mai Oslo) töltötte, ahol kurzusokat is adott. De az 1917-es orosz forradalom megrázkódtatásai után 72 évesen két bőrönddel és Stradivarijával végleg elhagyta Oroszországot, és Amerikában telepedett le. New York ismerősként, tárt karokkal fogadta az idős mestert, a Julliard School és a Curtis Institute tanára lett. Auer Lipótot, a hegedűművészt tanítványai emelték még magasabbra, ő általuk lett halhatatlan. Közülük is kiemelkedik Jascha Heifetz, Efrem Zimbalist, Nathan Milstein, Mischa Elman, Toscha Seidel, Michel Piastro, Miron Poljakin, Cecilia Hansen, Thelma Given, David Hochstein, Eddy Brown, Abram Jampolszkij. A 80- éves művész játékának felvételét hallva Yehudi Menuhin így nyilatkozott: „Technikája valószínűleg soha nem közelítette meg ezekét [Ysaye, Sarasate, Joachim], de amit tudott, azt TUDTA, és tudása túlélte a többiek briliáns játékát.”¹⁶

Hatása tanárként az orosz és amerikai hegedűoktatásra felbecsülhetetlen, játékának művészi pecsétje a zenetörténet örökös társulatának tagjai közé emeli. Loschwitzban érte a halál, de temetésére New Yorkban került sor nagy tömeg részvétele mellett.

Auer, a hegedűművész

¹⁶ Részlet az 1979. április 17-én kelt levélből. *Auer Lipót 1845-1930*, szerk. Rakos Miklós, A Vár Ucca Tizenhét negyedévkönyv 1995/1. szám átdolgozott kiadása, Művészetek Háza, Veszprém, 2015, 172. o.

Saját játékában jellegzetes vonás volt a könnyed kivitelezés, amelyre így világít rá a Pester Lloyd beszámolója 1881-ből: „Az a nyugodtság, előkelőség és elegancia, ahogy Auer a nehézségek valóságos tömegét legyőzte, egészen egyedülálló-...”¹⁷

Az Auer Társaság leírásában¹⁸ hangját kicsinek, de megnyerőnek jellemzik, játéka nemes, kifejező, bár az igazi szenvedélyességet nélkülözte. Előadasmódja költői és átgondoltan finom. A Carnegie Hallban 80. születésnapján rendezett koncert alkalmával rögzített felvételek igazolják idős kora ellenére jól karban tartott technikáját, csalhatatlan intonációját, pontos ritmusait és ízes játékát.¹⁹

Leopold Auer – Brahms: Hungarian dance g-minor (2:56)

(Recorded in 1920 at his age of 75)

Bár Auernek előadóként kiemelkedő karrier jutott, mégis elsősorban tanárként vonult be a hegedülés történetébe.

Auer, a mester

Ha az orosz hegedűiskoláról kérdezzük a hegedűsöket, akkor valószínűleg legtöbbüknek először az orosz vonófogás jut az eszébe. Flesch maga is ebből eredeztette az Auer-gyökerekkel rendelkező hegedülés legmeghatározóbb tulajdonságát,²⁰ s saját bevallása szerint önmaga is átállt rá. Fontos megjegyeznünk, hogy a kifejezés is – orosz vonófogás – Fleschtől származik.²¹

¹⁷ Pester Lloyd, 1881. január 18, *Auer Lipót 1845-1930*, szerk. Rakos Miklós, A Vár Ucca Tizenhét negyedévkönyv 1995/1. szám átdolgozott kiadása, Művészetek Háza, Veszprém, 2015, 298. o.

¹⁸ Auer Society weboldalának életrajzi leírása, <http://leopoldauersociety.com/leopold-auer-bio-2/>

¹⁹ Az itt felvett két darab (Csajkovszkij: *Melódia*, Brahms: *I. magyar tánc*) az egyetlen hallható dokumentum Auer hegedüléséről, annak minőségéről.

²⁰ Bár megjegyzi, hogy a feltételezések szerint Wieniawski szintén így tartotta a vonót. Flesch Károly: *The Art of Violin Playing*, Carl Fischer, 2000, 1. kötet, 176. o.

²¹ Flesch Károly: *The Art of Violin Playing*, Carl Fischer, 2000, 1. kötet, 35. o.

Auer Lipót bár tett utalásokat a szerinte helyes vonófogásra,²² de *Violin Playing As I Teach It* című művében úgy fogalmaz, hogy „a hegedűsnek csak ismételt kísérletezés után lehet reménye arra, hogy megtalálja a legjobb megoldást.”²³ Flesch szerint mégis ennek az új fajta tartásnak – amit ugyan nem minden Auer-tanítvány használt – köszönhető az Auer-növendékeknél megfigyelhető kellemesen selymes és érzékeny, lágy hangzás.²⁴

Auer tanításában a mentális megközelítés dominált. Annak, aki nem képes hosszan és kitartóan összpontosítani, nem is kell elkezdenie a hegedülést.²⁵ Pedagógiájának alapja²⁶ művészi eredetű, a legszorosabb kapcsolat a mű belső tartalmának feltárása²⁷ és a korszerű előadása között.²⁸ Ennek érdekében pedig a tanítás pszichológiai mozzanatait felismerve a tanulókhoz egyedi módon

²² Rakos Miklós *Egy veszprémi hegedűs családja ágai* című munkájában közöl egy írást Gary Kosloskitól *A szabályellenesség elmélete* címmel, ami arra utal, hogy Auer 1926-os munkájában, a *Graded Course of Violin Playing*-ben leírja a Flesch által keretek közé szorított megközelítést, az „orosz vonófogást”: „*A mutatóujjnak oldalról kell támaszkodnia a vonó rúdján, a harmadik izület kezdeténél, miközben az első és második izülettel körülöleli a rudat. Amint látjuk, akkor kicsi a távolság a mutató- és a középső ujj között, a vonó irányítását a mutatóujj veszi át, a kisujj alsó fele csak érinti a rudat a játék közben.*”, sempre, 2011, 25. o.

²³ Auer L.: *Violin Playing As I Teach It*, Frederick A. Stokes Company, New York, 1921, 37.

²⁴ Flesch Károly jellemzi ezekkel a szavakkal az Auer-féle hangot Memoárjában. *The Memoirs of Carl Flesch*, Rockliff, Publishing Corp., 1957, 254. o.

²⁵ „*And yet, unless one is capable of hard mental labour and prolonged concentration, it is a waste of time to undertake the complicated task of mastering an instrument as difficult as the violin.*”, Auer L.: *Violin Playing As I Teach It*, Frederick A. Stokes Company, New York, 1921, 2. o.

²⁶ Vlagyimir Jurjevics Grigorjev, a moszkvai Csajkovszkij Konzervatórium metodikaprofesszora fogalmazta meg az Auer-iskola hatásának lényegét 1979-ben. *Auer Lipót 1845-1930*, szerk. Rakos Miklós, A Vár Ucca Tizenhét negyedévkönyv 1995/1. szám átdolgozott kiadása, Művészetek Háza, Veszprém, 2015, 303. o.

²⁷ Egy elv, amit saját bevallása szerint Joachimtól örökölt: „*...a művek legmélyére hatolni.*”, *Auer Lipót 1845-1930*, szerk. Rakos Miklós, A Vár Ucca Tizenhét negyedévkönyv 1995/1. szám átdolgozott kiadása, Művészetek Háza, Veszprém, 2015, 34. o.

²⁸ Igazán izgalmas az a megközelítés, ahogyan stílusra vonatkozó nézeteinek hangot adott, egyben megerősíti a mű és az előadás módja közti elengedhetetlen köteléket: „*Másik évszázad, másféle zene – másfajta muzsika másféle stílus. Természetesen nem úgy játszunk Bachot, mint ahogy Csajkovszkijt. De ez nem azért van így, mert a tradíció szerint Bach másfajta előadásmódot igényel. A zenei ösztön elegendő. Azért játszunk Bachot másképpen, mert a muzsika hívja fel figyelmünket bizonyos izlésbeli szabályokra, a zenei kifejezés bizonyos módzataira, amikor előadjuk Bach szonátáit vagy versenyműveit.*”, Auer L.: *Violin Playing As I Teach It*, Frederick A. Stokes Company, New York, 1921, 149. o.

közelített. Fontos volt számára, hogy tanítványai önmagukat fejezzék ki, ne őt, mindig betartva az ízlés általános princípiumait. Egyik növendéke, Eddy Brown²⁹ – aki előtte Hubay Jenő irányítása alatt fejlődött – fogalmazta meg ezt a szinte megragadhatatlan módszertant, amikor azt mesélte: „... észrevettem, hogy szinte öntudatlanul bontakozik ki egyéniségem Auer hatására, aki nem korlátozta feleslegesen zenei kifejezőmódomat, egyéni megoldásaimat, zeneileg kifogásolható törekvéseimet.”³⁰ A művésznövendékeknél általánosságban véve a „hogyan” kerül az előtérbe. De Auernél még néha ez a hogyan is háttérbe szorulhatott, ha az egyéni megoldások keresése felülírta. Toscha Seidel³¹ emlékezik így: „Emlékszem, néha Auer így szólt: «Ha szükséges, játszatsz akár a lábaddal is, csak szóljon az a hegedű!»”³²

Auer arra sarkallta növendégeit, hogy maguk keressék meg a számukra aktuálisan legjobb gyakorlatokat, de inkább a versenyművek vonatkozó részeit ajánlotta a technikai kihívások gyakorlására. Az intonáció és a hang tisztasága mindig alapvető fontossággal bírt nála csakúgy, mint a kivitelezés eleganciája. Flesch Károly szerint tanítványai játékból a valódi zenei tartalom, mint a zenei ötletek megformálása, a súlyos és súlytalan ütések közti különbségek, mindig hátrányt szenvedett ezek mellett.³³ Auer volt növendékeiből egy előkészítő tanári kart képezett, akik az általa kiválasztott kis hegedűsöket ellátták a még hiányzó hangszerkezelési tudással, így nála ritkán kerültek elő technikai jellegű

²⁹ Eddy Brown (1895-1974), amerikai hegedűművész

³⁰ *Auer Lipót 1845-1930, Hubay és Auer, Technikai útmutatások a növendékek számára*, szerk. Rakos Miklós, A Vár Ucca Tizenhét negyedévkönyv 1995/1. szám átdolgozott kiadása, Művészetek Háza, Veszprém, 2015, 278. o., eredeti angol nyelven: „...I also discovered that Auer made me develop my individuality unconsciously, , placing no undue restrictions whatsoever upon my manner of expression, barring, of course, unmusicianly tendencies.”, Eddy Brown: *Hubay and Auer, Technique, Hints To The Students*, H. Frederick Martens: *Violin Mastery*, Dover Publications, Inc., 2006, 17. o.

³¹ Toscha Seidel (1899-1962), orosz hegedűművész

³² *Auer Lipót 1845-1930*, szerk. Rakos Miklós, A Vár Ucca Tizenhét negyedévkönyv 1995/1. szám átdolgozott kiadása, Művészetek Háza, Veszprém, 2015, *Hogyan tanított Auer?*, 257. o., az eredeti angol idézet: „Play with your feet if you must, but make the violin sound!”, H. Frederick Martens: *Violin Mastery*, Dover Publications, Inc., 2006, 135. o.

³³ *The Memoirs of Carl Flesch*, Rockliff, Publishing Corp., 1957, 254. o.

kérdések, bár a skála gyakorlását, mesteri megvalósítását megkövetelte. Jascha Heifetz³⁴ ezt alátámasztva elmondta, hogy kellően képzettnek kellett lenni technikailag ahhoz, hogy profitálhassanak csodás óráin az előadás érdekében, hiszen a mester szerint a művészet ott kezdődik, ahol a technika véget ér.³⁵ Auer segédei voltak például orosz földön Heifetz mellett Ioannesz Nalbangyan, Szergej Korgujev, Maurice Frenkel és Raphael Bronstein, Norvégiában Maia Bang és Richard Burgin, Amerikában pedig Rudolph Larsen, Vladimir Graffman, Alexander Bloch vagy Lacey Coe és a magyar Küzdő Viktor³⁶. A követelmény magas volt, de Auer szigora, keménysége, néha nyers modora ellenére³⁷ figyelmes és empatikus volt tanítványaival. Gyakran támogatta őket anyagilag is, sorsuk a tantermen kívül is érdekelte őt. Tanácsal látta el a rá bízottakat a fellépőruha vagy a társasági viselkedés terén, pontosságra tanította őket, és azoktól, akiknek fényes nemzetközi felemelkedést jósolt megkövetelte az idegen nyelvek tanulását is.³⁸

A klasszikus mesteriskola elve szerint tanított hetente kétszer, ahol az egyszerre akár 30-40 diák jelenlétéből származó egészséges versengés fejlődésre ösztönözte a fiatalokat. Emellett a mester kritikái hozzászólásaiból, korrekciós javaslataiból és mások játékából mindenki profitálhatott, beépíthette saját eszköztárába, játékába. Ugyanakkor a csoportos találkozókön kívül egyéni órákat is tartott, ha a növendék fontos versenyre, fellépésre készült. Nyári kurzusokon is folytatta hegedűsei képzését Londonban, Loschwitzban, Christianiában. Munkabírása legendás volt. A mindig energikus, fáradhatatlan

³⁴ Jascha Heifetz (1901-1987), lengyel-litván-zsidó származású amerikai hegedűművész

³⁵ H. Frederick Martens: *Violin Mastery*, Dover Publications, Inc., 2006, 10. o.

³⁶ Küzdő Viktor (1859-1966), hegedűművész, Huber Károly és Auer Lipót tanítványa. Amerikában telepedett le 1894-ben, és mikor Auer emigrált 1918-ban, asszisztenseként dolgozott. A Chicago Musical College tanára.

³⁷ Marina Akimova Auer-kutató elbeszéléséből tudjuk: előfordult, hogy Auer hevességében összetört egy vonót, akár hegedűt is, ami helyett másnap egy újat, rendszerint jobb minőségűt hozott növendékének. *Gyökerek és ágak – Auer Lipót története*, dokumentumfilm, rendezte Bárány László, 2010.

³⁸ Barbara Lourie Sand: *Teaching Genius - Dorothy DeLay and the Making of a Musician*, Amadeus Press, 2000, 44. o.

mestert az 1905-ös orosz forradalom idején is a munka lendítette túl a kiábrándultság okozta nehézségeken és a különböző politikai nézeteket vallók által előidézett erőszakhullámon.³⁹ „Olyan vagyok, mint egy felhúzott gép, és senki nem tud megállítani, csak a betegség és a halál. Hogy létünk elviselhető legyen elsődleges feltétel a munka.”

Otakar Ševčík (1852-1934)



Otakar Ševčík

Kis Ševčík-biográfia

Ševčíket a hétköznapi életben rendkívül puritán embernek ismerték a kortársai. Életének mozgatórugója a kemény munka volt. Ha nem tanított, akkor legkedvesebb időtöltésének hódolt: sétált. Jan Kubelik⁴⁰ 1900-as londoni feltűnésével ráirányította a figyelmet a Prágában működő műhelyre, ahonnan makulátlan technikával, tökéletes intonációval és zöreijmentes hanggal bíró hegedűsök kerülnek ki.⁴¹ Ševčík - Horažďovice (ma: Csehország, akkor:

³⁹ Az ellentétek a szentpétervári konzervatórium falain belül is nyilvánvalóak volt. Auer növendékei két táborra szakadtak. Két professzort saját diákjai öltek meg. (forrás: *Gyökerek és ágak* című dokumentumfilm)

⁴⁰ Jan Kubelik (1880-1940), cseh hegedűművész, Ševčík leghíresebb tanítványa, kitűnően beszélt magyarul, felesége Csáky-Széll Marianne grófnő volt, Széll Kálmán miniszterelnök unokahúga. Nyolc gyermekükből mind zenész lett: öt lánya hegedült, fia Rafael Kubelik híres karmesterré vált.

⁴¹ H. Nevill Smith: *A few words with Professor Ševčík*, Etude Magazine, 1904. július <https://etudemagazine.com/etude/1904/07/a-few-words-with-professor-sevcik.html> (utolsó hozzáférés: 2020.04.15.)

Osztrák-Magyar Monarchia) szülötte - apja, Sitt⁴² és Bennewitz⁴³ szárnyai alatt fejlődött 1873-as bécsi debütálása előtt. Volt koncertmester a salzburgi Mozarteumban (1870 októberétől 1873-ig), Prágában (1873 tavaszától ősziig)⁴⁴ és Bécsben (1873 ősztől hat hónapig). Erőteljes hazafias érzéseit nem rejtette véka alá (apjától örökölt konok nemzeti beállítottságát később Henri Marteau⁴⁵ már-már fasizmusnak minősítette).⁴⁶ Agresszív büszkesége miatti megítélése Bécsben sokatlanul rövid pályafutásra kárhoztatta. Szólófellépései mellett 1875-től a kijevi Orosz Birodalmi Zenei Társaság zenészképzőjében tanított 17 éven keresztül.⁴⁷ Volt tanára, Bennewitz – aki ekkorra a prágai konzervatórium igazgatója lett – visszahívta szülőföldjére, ahol Ševčík a hegedű tanszakot vezette 14 éven át, majd később 1918 és 1921 között is. Sikerét fokozta további kiemelkedő növendékek bemutatkozása a koncertpódiumokon, mint Marie Hall, Erica Morini, Jaroslav Kocián vagy Emanuel Ondříček, valamint hegedűművésztanának megjelenése. 1909-től 1918-ig a bécsi konzervatórium hegedű tanszakának feje lett I. Ferenc József császár meghívására. 1921-től az USA és Nagy-Britannia többszöri vendége volt tanárként, de magánórákat is adott a csehországi Písekben. Itt érte a halál 1934-ben.

Ševčík, a hegedűművész

Ševčík eminens szólista szeretett volna lenni és ezt a célját elősegíteni látszott, hogy konzervatóriumi tanulmányai végére meglehetősen hírnévre tett szert, mint

⁴² Hans Sitt (Jan Hanuš Sitt) (1850-1922), cseh hegedűművész, tanár, zeneszerző, apja prominens magyar hegedűkészítő mester volt (Anton Sitt /Szytt/)

⁴³ Antonín Bennewitz (1833-1926) cseh hegedűművész, karmester és zeneszerző. Tanítványai voltak František Ondříček, Karel Halíř, Josef Suk vagy Lehár Ferenc, a magyar zeneszerző.

⁴⁴ Bedřich Smetana irányította az Ideiglenes Cseh Színház zenekarát 1866-tól 1874-ig.

⁴⁵ Henri Marteau (1874 – 1934) francia hegedűművész és zeneszerző, 1921-24 között a prágai Német Zeneakadémia tanára. Ševčík egyik kritikusa a XX. század elején, de a '20-as évek végén egy cseh tanárnak címzett levélben beismerte, hogy helytelenül bírálta pályatársa módszerét. Michal Burczyk: *Otakar Ševčík – houslový pedagog*, Univerzita Palacký, Olomouc, 2016, 96. o.

⁴⁶ Minoru Nakaune: *Otakar Ševčík: The Enduring Legacy*, Hiroshima Shudo University, 2007, 121. o. <https://core.ac.uk/download/pdf/236178897.pdf> (utolsó hozzáférés: 2020.08.12.)

⁴⁷ Ševčíket felkérték az intézmény vezetésére is, de mivel nem vette fel az ortodox keresztény hitet, tanárként folytatta ottani tevékenységét.

kiváló Paganini-játékos.⁴⁸ Technikai képességeit jól szemlélteti egy másik darabban nyújtott briliáns alakítása is: „Nem csak technikai képességeivel kápráztatta el a közönséget, de a darabot [H. Vieuxtemps: I., E-dúr hegedűverseny] jellemző villámgyors le- és felfelé staccatójával fel is tüzelt mindenkit.”⁴⁹ A kritikák beszámolnak mélyenszántó gondolkozásmódjáról, elszántságáról, szellemi hevületéről, zenei nevelésének alaposságáról és csiszolt művészi érzékenységről, dicsérik hibátlan bal kezét, kettősfogásainak és üveghangjainak kivitelezését, biztos vonózását, *mezza di voce*-technikáját, az apróságok iránti figyelmét.⁵⁰ Bár számos fellépése volt szólistaként, ezek mégsem hozták meg számára az igazi áttörést. Önnön felismerése – hogy nem lesz soha az a hegedűs, aki akart volna lenni, vagy akivé válhatott volna –⁵¹ fordította figyelmét a tanítás felé, hogy másokat hozzásegíthesen ahhoz, amit ő nem tudott elérni. Ekkor kezdte meg a hegedűtechnika elsajátításának forradalmasítását és szisztematizálását, amelyre példaképe, Paganini technikája ösztönözte.⁵²

Ševčík, a metodikus mester

Módszerének alapja a félhangok rendszere: a kromatikus skála minden húron ugyanazzal az ujjrenddel játszandó, tehát a kezdő hegedűs könnyen megtalálja a hangok helyét az azonos távolság miatt. Ez a tiszta intonáció korai elsajátításának módja. Alapvető fontosságú tanításában a kettősfogások, a harmóniai gondolkodás és a magas fekvések gyors bevezetése a skálába, az

⁴⁸ Konzervatóriumi éve alatt Paganini 24. caprice-szának előadásáért kitüntették. Minori Nakaune: *Otakar Ševčík: The Enduring Legacy*, Hiroshima Shudo University, 2007, 115. o. <https://core.ac.uk/download/pdf/236178897.pdf> (utolsó hozzáférés: 2020.08.12.)

⁴⁹ Robert Dolesji: *Otakar Ševčík (1852-1934). His Life and Work*, American String Teacher, 11. évf., 1. sz., 1961. január-február

⁵⁰ Minori Nakaune: *Otakar Ševčík: The Enduring Legacy*, Hiroshima Shudo University, 2007, 117. o. <https://core.ac.uk/download/pdf/236178897.pdf> (utolsó hozzáférés: 2020.08.12.)

⁵¹ Egyik szemét kioperálták a szörnyű fájdalmak miatt, amik megkeserítették napjait és éjszakáit. Talán ez is közrejátszott fokozódó félénksége kialakulásában, a pódiumtól való elfordulásban és a tanításhoz való közeledésben.

⁵² Tanítványa, Kubelik volt az első, aki a nagy fenomén halála óta nem hallott Paganini-műveket újra elő merte adni.

intonáció érdekében a hangok összehúzása üres húrokkal vagy egyéb, másik húron levő hangokkal (akár csak Hubay és Flesch módszerében), vonóvezetési gyakorlatai a vonó különböző helyeinek ugyanolyan mértékű irányítását és a különféle ritmusok, vonásnemek „edzését” tűzik ki célul. Előkészítő tanulmányai⁵³ megmutatják szisztémájának analitikus eshetőségeit (1. a központi technikai kérdés elemeire bontását), és hogy egy adott technikai problémát milyen eszközökkel lehet felépíteni (2. alternatív megoldások generálása), uralni (3. megszilárdítás, összegző képesség), majd beépíteni a darabba, eredeti környezetébe. Gyakran megesett, hogy egy bizonyos rész nemcsak előlről, hanem hátulról visszafelé olvasva is eljátszatott. Tanítványai ennek köszönhetően – ahogy Leon Sametini vagy David Hochstein mondta⁵⁴ – mind a gyakorlás művészeivé váltak. A gyakorlatok aprólékosságával Ševčík csak arra akarja ösztönözni a hegedűst, hogy „további kihívásokat oldjon meg: a zenei szépség finom elemeinek jobb elkülönítését”,⁵⁵ ahogy az Op. 18. előszavában rávilágít. Auerhez hasonlóan a hegedűs intelligenciáját hívja ő is segítségül, amikor arra utal, hogy a növendéknek tudnia kell magát is tanítani (felfedezni a hibák okát és gyakorlási módszereket kitalálni).⁵⁶ Fontosnak tartotta a korai zenei nevelést, az éneklést - hogy a hang szépsége mélyen beivódjon a gyermekbe (az előéneklésnek a hegedülésben is nagy szerepet tulajdonított) -, az egészséges életet, a rendszeres testedzést. A tartásról vallott

⁵³ Ilyen tanulmányokat írt többek között Csajkovszkij, Mendelssohn, Wieniawski és Brahms hegedűversenyeihez. Utóbbi (Op.18., 1930) 19 oldalas szólóhegedű stímmjéhez 86 oldalas gyakorlatot mellékel.

⁵⁴ H. Frederick Martens: *Violin Mastery*, Dover Publications, Inc., 2006, 56. o, 121. o.

⁵⁵ Ez egybecseng Ivry Gitlis hegedűművész Ševčíkről vallott felfogásával: „... inkább tűnik további kutakodásra szólító felhívásnak...” („...it looks more like an invitation towards further research...”), *How useful are Ševčík exercises for violinists, violists and cellists?*, The Strad, 2018.03.09.

<https://www.thestrads.com/improve-your-playing/how-useful-are-evik-exercises-for-violinists-violists-and-cellists/2951.article> (utolsó hozzáférés: 2020.04.16.)

⁵⁶ Otokar Sevcik - *The Violin Student's Fundamentals, An Interview With the Celebrated Czecho-Slovak Master Teacher of the Violin Otokar Sevcik*, Otto Meyer, Etude Magazine, 1924. március

<https://etudemagazine.com/etude/1924/03/otokar-sevcik---the-violin-students-fundamentals.html>

(utolsó hozzáférés: 2020.04.16.)

nézete szerint a bal hüvelykujjnak nem szabad a fogólap fölé magasodnia, korrekt helyzete a mutatóujj mögött van, a nyakat alig érintve.⁵⁷ Módszerével lehetővé tette, hogy a kevésbé tehetséges, de kitartó hegedűsök is eljuthatnak a technikai tudás magas fokára, hogy „a tehetségtelenek is úgy játszhassanak, mint a tehetségesek.”⁵⁸

Írott munkássága⁵⁹ okán kortársai közül Flesch Károllyal került közös megítélés alá. Flesch munkáiban és nyilatkozataiban sokszor ellentmondásosan bírálja Ševčík új megközelítését. Leszögezi annak kiemelkedő fontosságát a modern hegedűtechnika legbiztosabb és leginkább időkímélő elsajátítása, a technikai készségek fejlesztésére szolgáló anyagok megteremtése terén.⁶⁰ Külön ajánlja fekvésváltó és vonásgyakorlatait.⁶¹ Ugyanakkor Flesch, mint a gyógyszer esetében, az adagolásban látja a kritikus pontot: kis adagban gyógyít, nagy adagban halálos.⁶² Olyan, mintha néhány kitűnő ötlet hatalmas köteteket alkotna, és aminek éppen a mérete riasztana el mindenkit.⁶³ Emellett leglényegesebb hátulütőjének a zenei gondolatok szinte teljes száműzését látja a száraz technikai szempontok makacs előtérbe helyezése érdekében. Ennek egyik

⁵⁷ Henry Joachim: *Otakar Sevcik: His spirit and teaching*, The Musical Times, Vol. 72, No. 1055, 1931. január 1., 27.o., <http://www.jstor.org/stable/914611> (utolsó hozzáférés: 2020.04.16.)

⁵⁸ Henry Joachim: *Violin Aesthetics of To-Day, The Evil of Pedagogics*, The Musical Times, Vol.74, No. 1090, 1933. december, 1080. o., <http://www.jstor.org/stable/919890> (utolsó hozzáférés: 2020.04.16.)

⁵⁹ Ševčík művei: *Czech Dance*, Op. 10, No. 7, két általános hegedűiskola (*School of Violin Technique, School of Bow Technique*), egy a kezdőknek (*Violin School for Beginners*) és gyakorlatok a hegedülés minden kihívására (ujjak nyújtása, trillák, kettősfogások, fekvésváltás, skála, intonáció, arpeggio, akkord, moduláció, üveghangok, pizzicato – bal kéz pizzicato, jobb kéz arco -, kromatikák), és gyakorlási javaslatok, elemzések hegedűdarabokhoz, hegedűversenyekhez (Wieniawski, Brahms, Csajkovszkij, Paganini, Mendelssohn, Dvořak).

⁶⁰ Flesch Károly: *The Art of Violin Playing*, Carl Fischer, 2000, 1. kötet, 91-93. o.

⁶¹ A három részes kötet több mint 4000 különféle vonáskombinációt tartalmaz. *School of Bow Technique*, Op.2., 1894.

⁶² Flesch Károly: *The Art of Violin Playing*, Carl Fischer, 2000, 1. kötet, 92. o.

⁶³ Bruno Giuranna, brácsaművész gondolata. *The Strad*, *How useful are Ševčík exercises for violinists, violists and cellists?*, 2018.03.09.

<https://www.thestrads.com/improve-your-playing/how-useful-are-evik-exercises-for-violinists-violists-and-cellists/2951.article> (utolsó hozzáférés: 2020.04.16.)

következménye, hogy a módszer alkalmazója szellemileg sokkal hamarabb kifárad. Flesch odáig ment, hogy „romboló gyakorlási higiénianak”⁶⁴ nevezi Ševčík gyakorlatait, és egyenesen elítéli analitikus megközelítésű előkészítő gyakorlatait, amiket nagy hegedűversenyek feldolgozásához készített: „Kifejezetten nagyon veszélyesnek tartom őket az egyéniség zenei fejlődése szempontjából.”⁶⁵ Mindezek ellenére megfogalmazza azt a véleményét is, hogy elsődlegesen ezeknek a gyakorlatoknak köszönhető az általános hangszerkezelés nagymértékű fejlődése a XX. század elején. Ševčík egész életében hálás volt Fleschnek, hogy vállalta a nyilvános elismerését,⁶⁶ holott „a legtöbb hegedűs igencsak élvezi, hogy felakaszthat” – írta egy levelében.⁶⁷ Flesch *The Art of Violin Playing* című munkáját Ševčík a Bibliához hasonlítja, amiben minden benne van, és mindenre meggyőző választ ad. Az éles kritikák tüzeiben tudnunk kell, hogy miért tartotta Ševčík oly fontosnak a technika prioritását:

*„Aki magában hordoz egy kifejezésre váró eszményt, annak előfeltételként abszolút birtokolnia kell a kifejezés eszközeit. A művészet nem tolerál semmilyen közepszerűséget és ez az, amiért a technikai tökéletesség elsődleges szerepet visz annak esztétikájában.”*⁶⁸

Ha szem előtt tartjuk ezt az ars poeticát, akkor nem esünk bele a gyakorlatok Flesch által annyira hangsúlyozott buktatóiba.

⁶⁴ Flesch Károly: *Memoirs*, Rockliff Publishing Corp., 1957, 176. o.

⁶⁵ A Flesch-idézetet közli Lucas O’Brian *Expert Practice and the Technical Mastery of Individual Violinists in String Quartet Playing* című értekezésében. The University of Western Australia School of Music, 2018., 84. o.

https://api.research-repository.uwa.edu.au/portalfiles/portal/24961731/THESIS_DOCTOR_OF_PHILOSOPHY_O_BRIEN_Lucas_Ian_2018.pdf (utolsó hozzáférés: 2020.04.16.)

⁶⁶ Flesch *The Art of Violin Playing* első kötetének előszavában külön méltatja Ševčík eredményeit.

⁶⁷ Flesch Károly: *Memoirs*, Rockliff Publishing Corp., 1957, Ševčík levele, 371. o.

⁶⁸ Andrée Alvin, *Le Monde Musical*, 1934. február 28, idézi Margaret Campbell: *The Great Violinists*, Faber and Faber, 2011. (első kiadás: Granada/Elek, 1980.), 103. o.

M. Montagu-Nathan 1934-es cikkében Ševčík eredményeit új megvilágításba helyezi.⁶⁹ Tanulságos meglátás szerint, a hegedűoktatás szörnyű zűrzavaros állapotban volt a századfordulón, nem létezett igazi módszer a technikai készségek elsajátítására. Akinek ment, annak eleve jobb fizikai adottságai voltak, egyszerűen meg tudott felelni sok mechanikus kihívásnak. Azért gyakoroltatták a tanárok - akár Auer Lipót is - az eredeti darabok részletein a technikai feladatokat, mert nem volt min megtanulni őket. Ne felejtsük el, hogy Brahms vagy Csajkovszkij hegedűversenyét sokan lejátszhatatlannak minősítették, tehát új technikai kihívásokkal szembesültek a hegedűsök, amelyekhez nem létezett segédlet. De Ševčík után minden bicikliző hegedűs fokozatot válthatott: motorbiciklire ülhetett. Figyelmét nem kerülték el az olyan egzotikus témák sem, mint az üveghangok - kettősfogásban is -, vagy mint a bal kéz pizzicato mesteri uralása. Érdemei e téren valóban mérhetetlenek.

Flesch Károly (1873-1944)



Flesch Károly

Kis Flesch-biográfia

A „Moson megyei háromszög”,⁷⁰ amely olyan kiemelkedő muzsikussal gazdagította a zenetörténet palettáját, mint Liszt Ferenc (zongoraművész,

⁶⁹ M. Montagu-Nathan: *Ottakar Ševčík*, The Musical Times, Vol. 75, No. 1093, 1934. március, 2017-218. o., <http://www.jsor.org/stable/918668> (utolsó hozzáférés: 2020.04.16.)

⁷⁰ Békefi Ernő nevezi így ezt a földrajzi területet Lisztről szóló könyvében. (*Liszt Ferenc családja és származása*, Zeneműkiadó Vállalat, 1973., 76. o.) Liszt szülőhelye Rajka,

zeneszerző), Nikisch Artúr (karmester)⁷¹, Klafsky Katalin (Wagner-énekes)⁷², Mosonyi Mihály (zeneszerző)⁷³ vagy Joachim József (hegedűművész, zeneszerző), Flesch Károly születésével végérvényesen és hivatalosan is a zenei génuszok bölcsőjévé vált. A testvérei közül ötödikként születő gyermek az iskolán kívüli, templomi nevelésnek köszönheti, hogy tehetsége nem kallódott el. Kern Károly után Schöll Mihály tanította, majd Bécsben Jakob Grün⁷⁴ képezte. Első nyilvános hangversenyére 10 éves korában került sor. Saját gátjait felismerő fejlett belső kritikai érzéke készítette a továbblépésre: az úticél Párizs volt. A kevés külföldi diákot fogadó konzervatóriumban eleinte az idős mester Eugène Sauzay⁷⁵ növendéke lett, mellette a kor nagy hegedűművésze, Martin Pierre Marsick⁷⁶ magánóráira járt. Flesch vallomása szerint „Marsick volt az, aki megtanított a logikus gondolkodásra az élő művészi alkotás lelkének megóvása mellett.”⁷⁷ Hogy a tanulmányaival járó kiadásokat segítsen csökkenteni családjának, magánórákat ad és zenekarokban muzsikál. Kitüntetéses záróvizsgája letétele után elkezdte öt évtizedes koncertező karrierjét. Bécs, Párizs, Magyaróvár után Berlin következett: életre szóló barátságot kötött földijeivel, Joachimmal és Nikischsel. 1897 és 1902 között a bukaresti konzervatórium tanára és a román király kamaraművésze. Tanári pályafutásának további főbb helyszínei: Amszterdam (1893-1908), Berlin (1921-1922), USA – New York, Curtis Institute (1924-1928) –, Berlin (1929-1934), London (1934 –

Nikisché Mosonszentmiklós, Klafskyé Mosonszentjános, Mosonyi Boldogasszony, Joachimé pedig Köpcsény. Michael és Josef Haydn szülőföldje, Rohrau is közel található ezekhez a településekhez.

⁷¹ Nikisch Artúr (1855-1922), karmester, pályáját hegedűsként kezdte.

⁷² Klafsky Katalin (1855-1896), drámai szopránénekes, a Vénuszon 25,5 km átmérőjű kráter viseli nevét.

⁷³ Mosonyi Mihály (1815-1870), zeneszerző, zenei újságíró, 1860-ban megalapította a Zenészeti Lapokat, az első magyar nyelvű zenei folyóiratot.

⁷⁴ Jakob Grün (1837-1916), magyar származású osztrák hegedűművész, Böhm József tanítványa

⁷⁵ Eugène Sauzay (1809-1901), francia hegedűművész, zeneszerző, Pierre Baillot és Anton Reicha tanítványa.

⁷⁶ Martin Pierre Marsick (), belga hegedűművész, Hubert Léonard és Joseph Massart tanítványa, növendékei voltak Jacques Thibaud, George Enescu.

⁷⁷ Flesch Károly: *Memoirs*, Rockliff Publishing Corp., 1957, 66. o.

magánórák), Amszterdam (1939-1940), Lucern (1943-1944). Az első világháború idején próbált semleges maradni, megszállt területeken nem lépett fel, de a katonáknak szívesen játszott. A második világégés nagyon megviselte: zsidó származása miatt a Hollandiát megszálló németek le is tartóztatták, de Furtwängler levelének köszönhetően elengedték, majd Kresz Géza⁷⁸ és Dohnányi Ernő⁷⁹ segítségével Budapestre menekült.⁸⁰ A megterhelő évek után 1943 áprilisában az újonnan alapított luzerni konzervatóriumban töltött másfél év nyugalomul szolgált. De fizikuma nem tudott felülkerekedni a megrázkódtatásokon, szíve egyre gyengült. Egy influenzavírus utáni felépülést követően munkára készen álmában érte a halál 1944-ben. Elvesztéséről a magyar közvélemény csak nagyon megkésve, 1978-ban értesült.⁸¹ Örök nyugalomra 1994-ben, ötven évvel halála után helyezték a mosoni zsidó temetőben a Flesch emléknapok keretein belül, ahol családja, pályatársai, barátai is jelen voltak.

Flesch, a hegedűművész

„Kreatív törekvéseimet mindig a tudatosság vakító fényei vezették, hogy általa törhessenek át az érzelmek titokzatos világába.” C. Flesch

Flesch tudatos és logikus megközelítése a felvételek tanúbizonysága szerint nem tartotta vissza attól, hogy bőségesen bánjon a portamentóval és a vibrátóval. Előzőt lassú darabokban igencsak lassan és hangsúlyosan használta, utóbbinál a

⁷⁸ Kresz Géza (Geza de Kresz) (1882-1959), magyar hegedűművész. Gobbi Alajos, Hubay Jenő, Otakar Ševčík, Eugène Ysaÿe, Albert Lavignac voltak tanárai. Kanada máig legnagyobbnak tartott vonósnégyese, a Hart House String Quartett egyik megalapítója, Maurice Ravel jó barátja, Bartók Béla első vonósnégyesének amerikai bemutatója. 1941–1949 között a Nemzeti Zenede főigazgatója.

⁷⁹ Dohnányi Ernő (1877-1960), zeneszerző, zongoraművész, karmester, a Zeneakadémia igazgatója

⁸⁰ Weiner Leóval közösen dolgoztak Bach hegedűversenyeinek zongorakíséretes közreadásán. 1943-ban hangversenyt adott Budapesten.

⁸¹ Csiszár Péter: *Egy világhírű hegedűművész*, Műhely, 1. évf. 1. szám, 1978, 46-55. o.

széles amplitúdó és a meglepően lassú tempó figyelhető meg.⁸² Játékát a klasszikus tisztaság, egyszerűség, a csalhatatlan technika – bár egyik növendéke, Yfrah Neaman szerint bevallottan nem tudott trillázni⁸³ - és a stílusok intellektuális megragadásának hármasa határozta meg. „A Szigeti Józseffel⁸⁴ közösen előadott *Kettősverseny* Bachtól a 30-as évek egyik elsőrangú interpretációja. 1929-es Fauré *Berceuse* felvétele a nagymértékű ritmikai flexibilitás tekintetében emelkedik ki hangemlékei közül, míg Dobrowen *Héber dallama* meglepően mélyen átélt, nagy erejű hangot tár fel.”⁸⁵ Álljon itt pár idézet, hogy Flesch hegedűjátékáról pontos képet kapjunk:

„Bármilyen féle hegedűtechnika felett teljes uralma volt: örvénylő futamok, kápráztató virtuozitással előadott kettősfogások bármilyen nehéz kombinációban, makulátlan nüánszok, a legfinomabb hangszínárnyalatokban gazdag erőteljes, dús, csodálatos hangja rendkívüli melegséget és kifejezést árasztott.”⁸⁶

„Vonókezelése elsőrangú volt, bár azt a megnyerő könnyedséget, ami az átlagos hallgatót annyira elbűvölte, nem hordozta. Játéka

⁸² Például az 1905-ben rögzített F. Ries *Begl'occhi, merce*, vagy az 1919-es G. Fauré *Berceuse* című darabjában. (Symposium Records, 2011., katalógus szám: SYMPCD1032-34)

⁸³ Bvelyn Chadwick: *Studying the violin with Carl Flesch*, The Strad, 1994. december, <https://www.thestrad.com/playing-and-teaching/studying-the-violin-with-carl-flesch/5193.article> (utolsó hozzáférés: 2020. június 13.)

⁸⁴ Szigeti József (1892 - 1973) magyar hegedűművész. Hubay egyik első világhírű tanítványa. 13 éves kora óta koncertezett, 1920-as években az egyik első nemzetközi hírnévű művész, aki fellépett a Szovjetunióban. Klasszikus és főleg modern művek (Bartók, Ravel, Sztavinszkij, Prokofjev) legismertebb interpretátora. 1928-ban Auer örökébe léphetett volna: Glazunov felkérte a mesteriskola vezetésére, de Szigeti kezdődő amerikai karrierje miatt nem vállalhatta a feladatot.

⁸⁵ David Mislom: *Carl Flesch*, Naxos Records: *A-Z of String Players*, https://www.naxos.com/person/Carl_Flesch/8090.htm (utolsó hozzáférés: 2020.05.02.)

⁸⁶ Adolf Leshchinsky, idézi a http://www.geige2007.narod.ru/Composer/Flesh_en.htm honlap (utolsó hozzáférés: 2020.05.02.)

*kitűnő volt és monumentális, bármilyen virtuóz trükköt nélkülöző.*⁸⁷

*„[Felvételei]... az éneklő hegedűjáték szintiszta, az érzelgősség legkisebb jele nélküli formájának dokumentumai. Annak a stílusnak, ami azóta sajnos eltűnt. Flesch portamentót (az énekesektől tanult zökkenőmentes csúszás két hang között) és rubatót (beszéddel rokon ritmikai szabadság) is használt.*⁸⁸

[Carl Flesch \(violin\) - Marsch \(Händel-Flesch\) \(1928\) \(3:21\)](#)

[Carl Flesch \(violin\) - Pastorale \(Händel-Flesch\) \(1928\) \(3:16\)](#)

[Carl Flesch \(violin\) - Pur Dicesti \(Lotti-Flesch\) \(1928\) \(3:29\)](#)

Ha ma meghallgatjuk Flesch játékát, a felvételeken feltűnik, hogy bár a korabeli leírások mind kiemelték a stílusok iránti alázatát, mégis meglehetősen kevésbé változik az a mód, ahogy a különböző korok zenéjét előadja, mint ahogy ezt a Naxos Records vonós előadókat bemutató rovata is megemlíti.⁸⁹ Ugyanilyen furcsaságra világít rá Fleschnek a Hubay-növendékeket szerinte általában jellemző lassú és széles vibrató kérdése. A Memoárjában leírt jelenséget egyértelműen hátrányként említi a szerző. Flesch saját fennmaradt - és hozzáférhető - felvételeit végighallgatva ugyanazzal a két jelzővel illethetjük vibratóját, mint amit ő használt negatív kritikaként: lassú és széles. Érdekességként hozzátartozik, hogy ez a jelenség mind a korai, 1905-ös, mint a kései 1939-es felvételein megfigyelhető. Egyik hazai koncertjének beszámolójából ez visszaigazolódik: „Hegedűjének hangja pedig, főleg igen

⁸⁷ Max Rostal, idézi a http://www.geige2007.narod.ru/Composer/Flesh_en.htm honlap (utolsó hozzáférés: 2020.05.02.)

⁸⁸ Robert Spruytenburg: *The Lasalle Quartet: Conversations with Walter Levin*, The Boydell Press, 2011, 18. o.

⁸⁹ David Mislom: *Carl Flesch, Naxos Records: A-Z of String Players*, https://www.naxos.com/person/Carl_Flesch/8090.htm (utolsó hozzáférés: 2020.05.02.)

erős vibrálásának következtében, végtelenül meleg és kifejező.”⁹⁰ A képet árnyalando ugyanakkor az is hozzátartozik, hogy Flesch esetében ez az észrevétel a lassú tempójú, dallamos művek játékában általános csak. Felmerül a kérdés, hogy a memoárt 1929-ig író Flesch hogyan jellemezhetette Hubay tanítványainak e kifejezőeszközét ilyen negatív szellemben, ha a saját esetében is hasonló mértékű volt a tempó és az amplitúdó? Flesch ismerte Szigeti, Vecsey⁹¹ és Telmányi⁹² hegedülését is, őket emeli ki visszaemlékezéseiben, mint Hubay egyedüli, igazán tehetséges és kiemelkedő személyiségű utódait. Vecsey számos felvételén érezhető az a túl lassú és túl széles vibrató, de globálisan vizsgálva nagy az eszköz spektruma. Hasonló a helyzet Szigeti és Telmányi esetében is, ami arra a gondolatra vezet, hogy a személyiségük, a darab karaktere és a stílus szerint változtatták a vibrató fajtáit. Tehát nem mondhatjuk, hogy általában túl lassú és túl széles volt a három megbecsült mesterkövető vibrátója. Elképzelhető, hogy Flesch bírálatát csak az „elég jó” hegedűsöknek címezte volna, mint például Geyer Stefi, akit szintén hallott játszani, többször is. Analitikus szigora kopott-e meg vagy a kor ízlésének ’20-as évekbeli változása vezetett oda, hogy ez a fajta kifejezési elem már nem volt kíváncsi többé? Nem tudhatjuk. De a felvételekből kiindulva és az említett források megállapításait végiggondolva, a következőre jutottam: a Hubayt és tanítványait valóban jellemző hangkvalitás egy és ugyanazon ideálból ered – ezért beszélhetünk iskoláról. Ez teszi lehetővé a kifejezés lélekhez hatoló közvetlenségét. Ezt a személyes, intim kapcsolatot érzem játékaikból, és hiányolom Flesch hangjából („nem önálló egyéniség”)⁹³ – amaz a bőr alá, csontig, szívig hatol, emez kívülről

⁹⁰ Flesch koncertje a Zeneakadémia Nagytermében, Az Újság, 1913. november 13, 14. o., https://adtplus.arcanum.hu/hu/view/AzUjsag_1913-11_1/?query=hubay%20jen%C5%91%20flesch%20k%C3%A1rly&pg=423&layout=s (utolsó hozzáférés: 2020. június 14.)

⁹¹ Vecsey Ferenc (1893 - 1935) magyar hegedűművész és zeneszerző. Sibelius hegedűversenyét ajánlotta neki.

⁹² Telmányi Emil (1892 - 1988) magyar hegedűművész. Nevéhez fűződik a Bach-játékhoz kifejlesztett ívelt vonó megalkotása.

⁹³ Flesch koncertje a Zeneakadémia Nagytermében, Az Újság, 1913. november 13, 14. o., https://adtplus.arcanum.hu/hu/view/AzUjsag_1913-11_1/?query=hubay%20jen%C5%91%20flesch%20k%C3%A1rly&pg=423&layout=s

simogat és borzol. Ha hihetünk a leírásoknak, és Flesch tényleg olyan kristálytisztá belső kritikai érzéssel volt megáldva, akkor ezt tudnia, éreznie kellett. Mindazonáltal a háborúk után az emberek ízlése valóban átalakult, a romantikus szélsőségek eltűntek, a kulturális reménytelenségből más értékek emelkedtek ki: célszerűség, fényűzéstől mentes egyszerűség, egyenlőség és azon belül a feminizmus, uniformizálás, utánzatok, munka, jazz és modern táncok, és a mindent mindenkihez eljuttató mozi és rádió.

Flesch, a szisztematikus mester

Flesch elve - hogy minden hegedűst megfelelően felépített módon kell tanítani, hogy minden lépést az határoz meg, hogy a hangminőség, az intonáció, a technikai profizmus, a figyelem és a hallás képessége mind-mind tanítható - egybeesik Ševčík hozzáállásával. Mivel nem volt „született” hegedűs,⁹⁴ fejlett önkritikájának és állandó vizsgálódásainak eredményeként vált az ésszerűen gondolkodó, boncolgató, józan tanár archetípusává. „Flesch növendékeinek azt tanította, hogy hatoljanak mélyen a darab lelkébe, ugyanakkor gondolkodjanak logikusan...”⁹⁵ Az órák nyitottak voltak, bárki bemehetett. Flesch mindig jegyzetelt, majd a pozitív megjegyzések prioritásával sorban kielemezte az összes pontot, végezetül az órai munkáról szóló emlékeztetőt és gyakorlási javaslatait át is adta a növendéknek. Szerette saját közreadásait tanítani, de meg lehetett győzni más alternatívákról is, sőt meg is dicsérte a jó ötleteket. Nagy hangsúlyt helyezett a vonásra, az ujjrendre, a skálára. Az órán kész előadást várt, segítségül előtte egyszer lehetett konzultálni a zongorakísérővel. Nem tanított etűdöket, se Paganinit, se modern zenét (pl. Bartókot).

[11 1/?query=hubay%20jen%C5%91%20flesch%20k%C3%A1rly&pg=423&layout=s](http://1/?query=hubay%20jen%C5%91%20flesch%20k%C3%A1rly&pg=423&layout=s)
(utolsó hozzáférés: 2020. június 14.)

⁹⁴ Boris Schwartz – Margaret Campbell: *Carl Flesch*, Grove Music Online, 2001.01.20,
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09814> (utolsó hozzáférés: 2020.05.02.)

⁹⁵ V. Rudenko, idézi a http://www.geige2007.narod.ru/Composer/Flesh_en.htm honlap
(utolsó hozzáférés: 2020.05.02.)

Korszakalkotó írása, a *The Art of Violin Playing* (1923), két kötetre tagolódik. Az első általános és alkalmazott technikai területeket dolgoz fel (tartás, bal kéz, jobb kéz, vonásnemek, skála, gyakorlatok, etűdök, ujjazatok, gyakorlás, zenei memória). A második pedig mindezek művészi kivitelezését és javaslatokat (a művész szerepéről, a kritika befogadásáról, az előadás általános és technikai szempontjairól, emberi és művészi személyiségről, az előadást gátló körülményekről, hegedűirodalomról, koncertprogramokról, a tanításról beszél - sokszor pszichológiai szempontból megvilágítva), emellett 9 mestermű analízise, előadói gyakorlata is bekerült a kötetbe.

Flesch skálaszisztémáját (1926) a napi rendszeres ismételésre alapozta. Minden nap más hangnemet javasol gyakorolni, de a rendszer azonos: először egy oktávon belüli fekvésváltás-gyakorlatok, majd háromoktávos skálák, felbontások simán és törten (kettősfogásban is – terc, szekst, oktáv, váltott oktáv, decima), végül kromatikus, mesterséges üveghangos skálák (utóbbi akkordokban is) különböző vonásnemek használatával. Javaslatára szerint lassan és gyorsan is játszandó: előbbi az intonáció és a fogólapismeret, utóbbi a könnyedség és ügyesség katalizátora.

Az említett két kiemelkedő munka mellett az utókorra maradt Flesch *Memoárja* (1957 – első kiadás), a hangképzésről szóló (*Problems of Tone Production in Violin Playing*, 1934), illetve az ujjrakásokról szóló írásai (*Violin Fingerings, Its Theory and Practice*, 1960 – első kiadás dátuma), közreadásai (többek között Mozart, Haydn, Dont, Paganini, Mendelssohn, Csajkovszkij művei) és jó pár gyakorlat is (*Urstudien*, 1911).

Az iskola, mint intézmény és mint irányzat

„Minden iskola csak annyit ér, mint amennyit a tanítója.” (Szász-Schwarz Gusztáv)

A magyar értelmező szótár szerint iskolának nevezzük azt az intézményt, amely az ifjúság általános vagy szakmai, hosszabb ideig tartó, rendszeres nevelésével, oktatásával foglalkozik. Tágabb értelemben az iskola szinonimája az irányzat, amely valamilyen változás nyomán alakul ki. Ebben a vonatkozásban az iskola a tudás, a készség megszerzését lehetővé tevő módszer, ill. a szükséges elméleti és gyakorlati ismeretek módszeres közlése, akár egy sajátos ismertetőjel. Központi kifejezésünk e két féle jelentése között azért van szükség különbséget tenni, mert a nem magyar nyelvű szakirodalom inkább az első, intézményes kereteket adó oktatási rendszerre utal Hubay esetében.

Az ilyen jellegű külföldi beszámolóknak az üzenete tehát az, hogy „időrendben az első, nagy, magyar hegedűművész”,⁹⁶ Hubay Jenő volt az első ember Magyarországon, aki komolyan foglalkozott a hegedűoktatás színvonalának emelésével,⁹⁷ hogy kezei közül nagyszámú hegedűs került ki, akik egyformán nívós oktatást kaptak. (Ez a minden zeneakadémistának kijáró nívó annak is köszönhető, hogy Hubay asszisztensként saját legkiválóbb növendékeit alkalmazta, így a növendékek az azonos elvárásokhoz mind azonos eszközöket kaphattak a mester növendék-segédeibe plántált megkérdőjelezhetetlen művészi és hangszeres eszméinek köszönhetően.) Ahogy Sonkoly István, egykori Hubay-növendék összefoglalja: a Hubay-iskolára jellemző sajátos jobbkéz-technikát Hubay „minden tanítványa, még a kevésbé számottevő is kitűnően elsajátítja. Ez óvja meg az iskola homogenitását. Ez létesít kapcsolatot annyi különböző

⁹⁶ Papp Viktor: *Hubay Jenő. Arcképek a zenevilágból*, Napkelet, III. évf. 4. sz., 1925. április, 310. o., http://epa.oszk.hu/02000/02076/00150/pdf/Napkelet_1925_04_305-314.pdf (utolsó hozzáférés: 2020.06.05.)

⁹⁷ Hubay Brüsszelből való hazatérése után, 1884-től haláláig, 1937-ig tanított a Zeneakadémián, és 1886 és 1899 között a Nemzeti Zenede legfelsőbb hegedűkiművelési és kamarai zeneosztályának tanára, a századfordulóig a Zenede állandó vizsgabiztosa is volt. Művészképzőjét 1911-ben alapította.

egyéniesség között, kik iskolájából tömegesen kerülnek ki.”⁹⁸ Az iskola egységes esztétikai és technikai arculata így vált erős védjeggyé.

„Bűvölő művészeti mágus”⁹⁹ (Papp Viktor)

A mester körül kialakuló szellemi közeg erős hatást fejt ki a körön belül tartózkodókra. Mint egy guru, spirituális erővel vonzza magához a növendékeket. Ez a vonzerő lehet a mester személyisége, megjelenése, elismertsége, általános és szakmai képességei, műveltsége, tudása, vagy jószerevével akármi, ami személyéhez kötődik. Ha a szakmai ígézetéről beszélünk, akkor bármilyen technikai eszköz lehet a bálványozás tárgya, de a művészi kifejezés vagy az előadóművészi fogások is rabul ejthetik a csodálót. Ezek összessége eredményezi, hogy a még kiforratlan növendék utánozni akarja a mestert. Pauk György¹⁰⁰ tanár úr is többször a feltétel nélküli magasztalás hangján beszélt nekem mesteréről, Zathureczky Edéről.¹⁰¹ A mester testesíti meg ugyanis a tökéletest, a követendő példát. Az ifjú hegedűs úgy akar játszani, olyan hangon akar „beszélni”, mintát követ. A mester vágyat kelt a növendékben, hogy keresse az ideált. Erre az ideálra saját játékaival mutat rá, de

⁹⁸ Sonkoly István: *Hubay Jenő mesteriskolája*. A zene, 1927, 10. szám, 188. o., https://adtplus.arcanum.hu/hu/view/MTA_Zene_1926-1927/?query=sonkoly%20istv%C3%A1n%20Hubay%20jen%C5%91%20mesteriskol%C3%A1ja&pg=231&layout=s (utolsó hozzáférés: 2020. július 20.)

⁹⁹ Papp Viktor: *Hubay Jenő. Arcképek a zenevilágból*, Napkelet, III. évf. 4. sz., 1925. április, 314. o., http://epa.oszk.hu/02000/02076/00150/pdf/Napkelet_1925_04_305-314.pdf (utolsó hozzáférés: 2020.06.05.)

¹⁰⁰ Pauk György (1936 -) magyar hegedűművész. Zathureczky Ede tanítványa, az 1956-os genovai Paganini-, az 1957-es ARD müncheni szonáta- (zongorapartnere Frankl Péter), és az 1959-es párizsi Long-Thibaud-Crespin-verseny első díjasa. 1961 óta Londonban él. Olyan karmesterekkel dolgozott együtt, mint Pierre Boulez, Sir Colin Davis, Lorin Maazel, Gennagyij Rozsgyesztvenszkij, Simon Rattle, vagy Solti György. Elkötelezett híve a kortárs zenének, Witold Lutoslawski-, Alfred Schnittke-, Krzysztof Penderecki-, Maxwell Davies-, Láng István-, Michael Tippett-bemutatók fűződnek nevéhez. Bartók Béla - Pásztory Ditta-díjas, a Magyar Köztársasági Érdemrend középkeresztjének tulajdonosa, a University of London díszdoktora. A londoni Royal Academy of Music professzora 1987 óta.

¹⁰¹ 2005 és 2007 között voltam Pauk György tanítványa a londoni Royal Academy of Musicon. Nem csak zenei fejlődésemre gyakorolt óriási hatást a vele töltött két év. Rengeteget köszönhetek neki, hiszen angliai éveim alatt - és az óta is - igazi mentorként segített. Nagy megtiszteltetésnek vettem, amikor 2014-ben 81 évesen eljött esküvőmre, hogy közös emlékként őrizzük életem egyik legfontosabb napját.

a növendéknek a maga egyéniségével túl kell szárnyalnia a mester személyes eszményképét.

A hangideáltól az egyéni, szép hegedűhang varázsáig

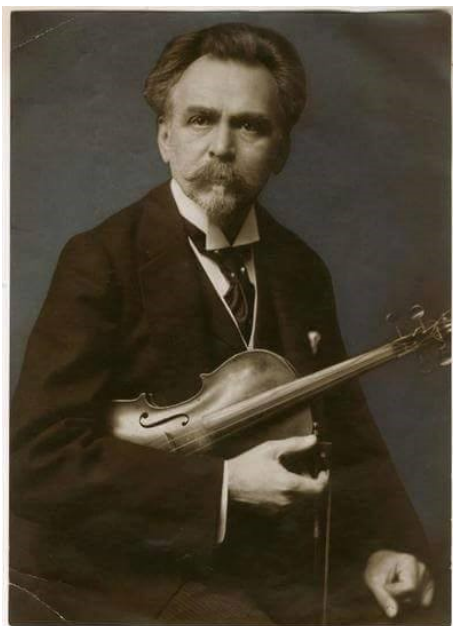
Úgy gondolom (Ševčíkkel mély egyetértésben), hogy az iskola arculatát meghatározó esztétikai irányvonal sok ideálja közül a hangideál az egyik legmeghatározóbb. Annak a minőségű hangtestnek a megszerzése és birtoklása, ami a személyiség arcvonásainak legapróbb rezdüléseit is képes visszaadni, az egyik legnagyobb kihívás a hegedűs életében. Ennek a minőségnek vannak hangszerkezelési (fizikai) és művészi, kifejezésbeli aspektusai. Egy hegedűs saját érett hangjának ugyanakkor lehetnek olyan tulajdonságai, ami más hegedűsök saját érett hangjában is fellelhetőek, ez pedig a közös gyökereknek köszönhető, a közös mesternek, aki saját személyes hangjával mindegyikben ugyanazt a vágyat keltette fel, a meglévő anyag formálásához pedig szerszámot és szabadságot adott a kezükbe.

A fejezetben tárgyalt három mester és Hubay Jenő is a teremtő erő attribútumaival megáldott emberek voltak. Növendékeik rajongtak értük, csodálták munkabírássukat, elhivatottságukat, tudásukat, hangszerkezelésüket és hegedűhangjukat. Követni akarták őket. S annak ellenére, hogy még Hubay életében a mester hegedűs utódait érte olyan kritika – többek között éppen Flesch részéről, a visszaemlékezéseiben -, hogy egymáshoz túlságosan hasonlóan hegedülnek, az egyéniség kibontakoztatása mind Hubaynak¹⁰², mind Ševčíknek, Auernak és Fleschnek sokszor hangsúlyozottan elsődleges fontosságú volt.

Előadói és pedagógiai összehasonlítás

Hubay és Auer

¹⁰² Ezt ki is fejti a csodagyermek oktatásáról szóló gondolatmenetében. Legány Dénes: *A magyar zene krónikája*, Zeneműkiadó, Bp., 1962, 367-368. o.



Hubay Jenő



Auer Lipót

Személyiségükben, tanítási stílusukban, de még életpályájukban is talán Auer és Hubay mutatják a legtöbb hasonlóságot. Mindketten Joachim Józsefnél tanultak, mindketten (Joachimmal és Fleschsel együtt mind a négyen) magyarok voltak, a hovatartozásukat a szülőföldjük, hazai iskoláik döntötték el: Hubayét ténylegesen, Auerét pedig érzésben. Siklós Albert, zeneszerző és zenetörténész él az ostwaldi¹⁰³ terminológiával, amikor Hubayt romantikus tanártípusként jellemzi.¹⁰⁴ Ez a típus élénk és közvetlen, rendkívül gyorsan meginduló gondolatsorait árasztja önmagából, könnyen alkot, módszerét nem őrzi féltve, kitűnő tanár, lelkesedése ösztönöz, hihetetlen eredményeket hoz, sikerének titka az ötletes rögtönzés. Mindketten ezt a tanártípust testesítették meg, felszabadították tanítványaikat, legfőbb céljuk a természetesség, a játékosság

¹⁰³ Wilhelm Ostwald (1853-1932), balti német kémikus, a fizika kémiai úttörője, 1909-ben kémiai Nobel-díjat kapott

¹⁰⁴ Siklós Albert: *A Hubay-mesteriskola (művészképző)*, Ráth-Véghné Zipernovszky Mária: *Hubay Jenő hegedűtanítási módszere*, Dr. Vajna és Bokor, Bp., 1942, 224. o. (eredeti forrás Wilhelm Ostwald: *Feltalálók, felfedezők, nagy emberek. A kutató tanári hivatottsága*, Révai, szerk.: Pogány József, 1912.)

volt. Tanításuk során gyakran játszottak elő¹⁰⁵ (Ševčíkkel ellentétben, aki nem használta a hegedűt az órákon), de magyarázni is tudtak. Nem kötötték módszertanukat semmilyen szisztémához, egyénre szabottan alakították a tanmenetet, az egyéniség hangsúlyozásával elősegítették a szubjektív játékmodort. Legfőbb elvként mindkettő előtt a hang szépsége és a zenei megoldás lebegett. (Ez összecseng Flesch nézeteivel is.) A klasszikus mesteriskola szerint oktattak: az órákon volt, hogy az egész osztály, de még külsős érdeklődők is részt vettek. Művelt embereket neveltek, figyelmeztettek az olvasás, nyelvtanulás, kifogástalan megjelenés fontosságára. Hasonló repertoárból tanítottak, a vonóvezetésben, a hangképzésben a csukló hajlékonyságának tulajdonítottak rendkívüli szerepet, és a skálák gyakorlását kiemelték. (Ez utóbbit Flesch magas fokra fejlesztette.) Nem csak szakmailag egyengették diákjaik útját, de atyai segítségre is mindig számíthattak figyelem, tanács vagy éppen anyagiak formájában. Sokszor adtak extra órákat is, ha szakmai céljaik megkívánták, elkötelezettségük, felelősségvállalásuk jegyében az elmaradt órákat pótolták. (Ez az odaadó, munkát nem sajnáló hozzáállás Ševčík és Flesch sajátja is. Növendékeiket lenyűgözte fáradhatatlanságuk.)

Hubay és Auer is erőteljes vonzódást éreztek a karmesteri feladatok iránt. (Flesch ezzel szemben vele született ellenszenvet táplált a karmesterek „fajtájával” szemben.¹⁰⁶) Hubay saját műveit, növendékeit, jeles eseményeket vezényelt, Auer pedig az Orosz Zenei Társaság által szervezett zenekari hangversenyeket. Egy ízben magával Hubayval is fellépett annak oroszországi körútja pétervári állomásán,¹⁰⁷ ahol Vieuxtemps hegedűversenyét adták elő. (Hubay sikere valóságos tombolássá vált.) Erről az egy személyes találkozásról

¹⁰⁵ Bár Auer esetében Nathan Milstein visszaemlékezései ezt cáfolják. Nathan Milstein – Solomon West: *From Russia to the West. The Musical Memoirs and Reminiscences of Nathan Milstein*, New York, Limelight Edition, 1990, 22. o.

¹⁰⁶ Margaret Campbell: *The Great Violinists*, Faber and Faber, 2011. (első kiadás: Granada/Elek, 1980.)

¹⁰⁷ 1890. november 8 (Julián naptár szerint október 26.), műsoron egyebek mellett Vieuxtemps *V. hegedűversenye* és Hubay *Zephirje* volt. Legány Dénes: *A magyar zene krónikája*, Zeneműkiadó, Bp., 1962, 366. o.

maradtak fenn adatok, de egymás iránti tiszteletüket őrzi Hubay „kitűnő kollégájának”,¹⁰⁸ Auernek ajánlott *10 Étude concertantes*, Op.89-es sorozata, és Hubay *Hejre Katijának* kitüntető helye az Auer által összeállított mesterművek sorában (*Violin Master Works and Their Interpretation*: XIX. fejezet – Bazzini, Sarasate, Hubay). Tudjuk, hogy Auer műsorán tartotta Hubay *Berceuse*-ét,¹⁰⁹ és a *Magyarország* 1925. június 16-i számából arról is értesülünk, hogy Auer 80. születésnapja alkalmából a Magyar Királyi Zeneművészeti Főiskola fennállásának 50. évfordulóján Hubay javaslatára a pályatársat az intézmény tiszteletbeli tanárává választották.¹¹⁰

Hubay és Auer életében is meghatározó az arisztokráciával való viszony. Auer a cár szólistája volt, megélhetése, társadalmi előrejutása a főhercegi udvartól függött, elismerésük nemcsak anyagi formában, de morálisan is nagy hatással volt a művészre (a cár Auert örökölhető nemesi rangra is emelte). Hubay hitt az arisztokrácia és a monarchia intézményében, felesége révén automatikusan bekerült a magyar felsőbb osztály életének körforgásába, és kitüntetésként tekintett a Ferenc Józseftől adományozott főnemesi címre. Mindkettejüket nagyon megviselte a régi rend szétesése, Auer az 1917-es forradalom után el is menekült Amerikába. Hubay is távozni kényszerült 1919 tavaszán, de ő a Kun Béla vezette rezsim bukása után visszatért. A régi világ értékrendjének széthullása az ő addigi életük visszavonhatatlan változását eredményezte.

¹⁰⁸ Hubay Jenő: *Orosz benyomások*, Fővárosi Lapok, 1891. január 27, 28. évf., 27. sz., 186. o., https://adtplus.arcanum.hu/hu/view/FovarosiLapok_1891_01/?query=hubay%20jen%C5%91%20auer%20lip%C3%B3t&pg=185&layout=s (utolsó hozzáférés: 2020. június 14.)

¹⁰⁹ Auer fellépése a Lipótvárosi Kaszinóban, Magyar Nemzet, 1906. március 6., https://adtplus.arcanum.hu/hu/view/MagyarNemzetJokaiBeksicsUgron_1906_03/?query=hubay%20jen%C5%91%20auer%20lip%C3%B3t&pg=59&layout=s (utolsó hozzáférés: 2020. június 14.)

¹¹⁰ *Díszhangversennyel ünnepelték meg Newyorkban Auer Lipótnak, a budapesti zeneakadémia tiszteletbeli tanárának 80-ik születésnapját*, Magyarország, 1925. június 16, 32. évf., 132. sz., 13. o., https://adtplus.arcanum.hu/hu/view/Magyarorszag_1925_06/?query=hubay%20jen%C5%91%20auer%20lip%C3%B3t&pg=164&layout=s (utolsó hozzáférés: 2020.06.14.)

Meghatározó a Liszt Ferenchez fűződő viszony mind Hubay, mind Auer esetében. Hubay Lisztet „egyenesen a zene istenének”¹¹¹ tartotta. Lisztnek köszönhetjük azt is, hogy Hubay Jenő Budapestet választotta Brüsszel helyett.¹¹² Budapesti matinéi alkalmával nem csak szakmai-mentori, de atyai jó baráti kapcsolatba is kerültek. Auer dédelgetett álma volt, hogy találkozhasson a zsenivel, akit emberi nagyságáért is csodált. A találkozóra 1880-ban kerülhetett sor az ősz mester weimari otthonában.¹¹³ A komponista Liszt hatása is kézzel fogható Auer és Hubay zeneszerzői megnyilvánulásaiban. Tulajdonképpen mindhárom művész kereste magyarsága zenei kifejeződését, amit leginkább a cigányzenéből, a verbunkos zenéből, valamint a magyar népies és műdalokból kiindulva valósítottak meg hangszerük irodalmában. Így fonódnak össze Hubay *Csárdajelenetei* Liszt és Auer *Magyar rapszódia*ival. A párhuzam a három nagyság között másképpen is megfogalmazható. Ahogy Gombos László tanulmányában rávilágít: „A világjáró előadóművész helyét idővel a zeneszerző és a zeneélet irányító figurája vette át.”¹¹⁴

Bár Auernek számos közreadása és még több átírata maradt fenn, zeneszerzőként egyáltalán nem volt jelentékeny. Pár hegedűre írott darabján¹¹⁵ kívül három könyvet¹¹⁶ hagyott hátra. Ezzel szemben Hubay termékeny

¹¹¹ Legány Dénes: *A magyar zene krónikája*, Zeneműkiadó, Bp., 1962, 355. o.

¹¹² Liszt tanácsolta Trefort Ágoston vallás és közoktatásügyi miniszternek Hubay hazahívását, bár úgy gondolta, hogy „Hubaynak előnyösebb, ha megtartja állását a brüsszeli konzervatóriumban. Budapesten nem találná meg sem ugyanazokat a beneficiumokat, sem tehetségének ugyanazt a kibontakozási lehetőségét.” Gombos László: *Menni vagy maradni? – Egy világhírű magyar művész dilemmái*, Országút, 2020. augusztus 14. https://orszagut.com/nyomtatott_cikk/menni-vagy-maradni (utolsó hozzáférés: 2020.08.17.)

¹¹³ *Auer Lipót 1845-1930*, szerk. Rakos Miklós, A Vár Ucca Tizenhét negyedévkönyv 1995/1. szám átdolgozott kiadása, Művészetek Háza, Veszprém, 2015, 104. o.

¹¹⁴ Gombos László: „Hírhedett zenész” és „zeneéletünk nesztora” – párhuzamok Liszt és Hubay pályáján, Zenetudományi Dolgozatok, Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete, 1999, 287. o.

¹¹⁵ *12 Characteristic Preludes* (Op. 9), *2 Réverie* (No. 2, Op. 3), *Magyar rapszódia* (Op. 1, Op. 5), *Romanze* (Op. 4), *Tarantelle de concert* (Op. 2), kadenciák hegedűversenyekhez (Brahms, Mozart, Beethoven)

¹¹⁶ *Violin Playing As I Teach It* (1920), *My Long Life In Music* (1923), *Violin Master Works and Their Interpretation* (1925)

zeneszerző volt: mintegy 400 zeneművének¹¹⁷ több mint felét a hegedűre írott darabjai teszik ki. Ezek közül kettő emelkedett olyan rangra, hogy a hegedűrepertoár ma is gyakran játszott népszerű darabja: a Bizet operájának ismert dallamait feldolgozó *Carmen-fantázia* (Op. 3, No.3), és a *Virágrege* (Op.30) sorozat 5. darabja, a *Zephir*. (Flesch és Ševčík is kézjegyüket hagyták a hegedűirodalom darabjain közreadóként, átíróként, ám saját zeneműveikkel nem nagyon büszkélkedhettek. Valódi alkotói tevékenységük etűdökre, ujjgyakorlatokra, skálákra, és elméleti írásokra korlátozódott.)

Fontos hasonlóság Hubay és Auer életében a kamarazene, különösen a „legtisztább zenei örömök” és a „legtisztább élvezetek”¹¹⁸ forrása, a vonósnégyes jelenléte. A Hubay-Popper¹¹⁹ kvartett (idehaza inkább Magyar vagy Budapest Vonósnégyes néven szerepeltek) meghatározó szerepet játszott Magyarországon, de egész Európa zenei életében. Az eredetileg Herzfeld Viktorral és Bram Elderinggel felállt együttes¹²⁰ 1886-tól 27 éven át tevékenykedett: a magyar vonósnégyes-tradíció megalapítói lettek. A velük sokszor muzsikáló Brahms az „általa hallott legjobb kvartettnek” jellemezte őket.¹²¹ Auer - az első, hamburgi vonósnégyese mellett - a kvartett kultúra generációkon átívelő ápolója, a Müller Quartet primáriusa is volt Berlinben, később Karl Davidovval, a nagy orosz csellistával az Orosz Zenei Társaság négyesében találtak

¹¹⁷ Hegedűművek, 9 opera, versenyművek, zenekari művek (szimfóniák, 1 kantáta), dalok, kórusművek, átiratok.

¹¹⁸ Neubauer Pál: *Hubay Jenő. Egy élet szimfóniája*, Helikon Irodalmi K. F. T., Bp., 1942, 177. o.

¹¹⁹ Poppert egyébként Auer is ismerte: 1867-ben Mr. Ullman, New York-i impresszárió turnéin együtt léptek fel Európa szerte. *Auer Lipót 1845-1930*, szerk. Rakos Miklós, A Vár Ucca Tizenhét negyedévkönyv 1995/1. szám átdolgozott kiadása, Művészetek Háza, Veszprém, 2015, 53. o.

¹²⁰ Későbbi tagok: Wilhelm Grünfeld, Bloch József, Farkas János Kemény Rezső a hegedű posztot osztották meg, Szerémi Gusztáv és Josef Waldbauer a brácsa stímmjét játszották.

¹²¹ Tully Potter: *From Chamber to Concert Hall, The Cambridge Companion to the String Quartet*, szerk.: Robin Stowell, Cambridge University Press, 2003, 56. o.

egymásra¹²² Szentpétervárott.¹²³ (Hozzájuk hasonlóan - ha nem is ilyen hosszú ideig, de - Flesch is bukaresti évei alatt aktívan vonósnégyesezett, a király kamaramuzsikusa volt.)

Hubay és Ševčík, Hubay és Flesch

Ha összehasonlítjuk Hubay és Ševčík elveit, akkor feltűnik, hogy mindketten nagyon fontosnak tartották a bal kéz ujjainak függetlenítése és a kettősfogások korai bevezetését az oktatásban. Mindketten hittek a fokozatos építkezésben, csak akkor mentek tovább, ha a növendék egy adott fázisban mindent megértett és alkalmazott is. Flesch logikus hozzáállása tükröződik abban a nézetükben, hogy a technikai készség tudatos munkát igényel, az öntudatlan, sablonos gyakorlás nem vezet eredményre. Hubay is törekedett az értelmes frazírozásra, ahogy Flesch is előtérbe helyezte a formálást, az artikulációt.

Volt egy személy, aki tevékenyen járult hozzá Hubay alkotóművészi, és Flesch előadóművészi kibontakozásához. Ez a személy nem volt más, mint Erzsébet román királyné, aki Carmen Sylva álnéven irodalmi tevékenységet folytatott. „A királyné... egész Európával megösmertette és megkedveltette a román mondákat s a nemzeti nyelv, irodalom, tudomány, viselet stb. megbecsülésében maga járt elől jó példával.”¹²⁴ Támogatta a szegényeket, a nők magasabb szintű iskolázását valamint a művészeteket. „Saját pénzén, a Hohenzollernek örökségéből építette a sinaia-i Peleş kastélyt.”¹²⁵ Ide hívta meg 1888-ban Hubay Jenőt

¹²² Az együttes tagjai voltak még: Jean Pickel (a Cári Orosz Opera zenekarának első koncertmestere), és Hieronymus Weickmann (a Cári Orosz Opera zenekarának szóló brácsása). A kvartett csellistája Davidov halála után növendéke, Alexander Wierzbilovicz lett.

¹²³ A kvartettet 1868-tól 1906-ig vezette Auer Lipót.

¹²⁴ D. Márki Sándor: *Ötszáz év története – A felfedezések korától a munka századáig*, II. rész: A legújabb kor története, Athenaeum, Budapest, 598. o.

¹²⁵ Nonik: *Balcsik és a román királyi család*, Ezerarcú világ, 2012. október 21, <http://nonik-ezerarcuvilag.blogspot.com/2012/10/balcsik.html> (Utolsó hozzáférés: 2020. augusztus 19.

udvarhölgyének, Elena Văcărescunak a közvetítésével.¹²⁶ Hubay a Budapesti Hírlap 1889. évi karácsonyi mellékletében megjelent visszaemlékezéseiben nem csak „a festői környezetbe helyezett, művészileg kivitelezett, szinte irreálisként bemutatott” kastélyt festi le, de megjeleníti „görög szabásu fehér toiletteben” a királyné alakját is, aki „végigvezette a zeneszerzőt a művészet szentélyein: a zongoratermen és a színházon, és az estebéd után természetesen az egyik drámájának felolvasására is sort kerített.”¹²⁷ (A találkozás részleteit Haraszti Emiltől ismerjük.¹²⁸) Ez az immár fehér hajú asszony elevenedett meg fehér ráámában Hubay palotájának zenetermében, ahol a fehér zongora felett nyugodott egészen a világháborúig.¹²⁹ Hubay 1928-ban azt nyilatkozta, hogy egyik legbecsesebb emléke¹³⁰ a Carmen Sylvától kapott vers, amit hegedűje ihletett.¹³¹ Egyéb tárgyi emlék is őrzi kettejük kapcsolatát: a 2006-os Cimbor lap¹³² közli azt a naptárlapot, amit Carmen Sylva készített Hubay Jenőnek. A zeneszerző 1887-ben a koronás költő verseit megzenésítette (Op.29), de Văcărescu udvarhölgy költeményeit is kitüntette (Op.23, 1885).

¹²⁶ Halmy Ferenc: *Hubay Jenő*, Zeneműkiadó, Budapest, 1976, 64. o., *Hubay Jenő a román királynénál*, Irodalom és Művészet, Budapesti Hírlap, Karácsonyi melléklet, 1889. december 25, 9. évf., 355. sz., 3. o.

¹²⁷ Török Zsuzsa: *Korona és lant - Carmen Sylva és a szerzőség modern létmódja a 19. századi magyar sajtóban*, Médiakutató, 16. évf., 1. sz., 2015, 36. o.,

¹²⁸ Haraszti Emil: *Hubay Jenő élete és munkái*, Singer és Wolfner, Budapest, 1913, 115-116. o.

¹²⁹ „Hubay Jenő, a világhírű művész, a legfigyelmesebb házigazda volt. Otthona: csodás, a legszebb képek, szobrok, gobelinek. Volt egy fehér zeneterme, abban hófehér zongora, a zongorán egy vers, fehér ráámában és a vers mellett egy hófehér- haja asszony képe. A kép Carmen Sylvát ábrázolta. A román királynét. A vers címe volt: „A hegedű” Carmen Sylva írta a verset Hubay Jenő hegedűjéhez. Jött a világháború. És ... egy szép napon eltűnt a vers és a kép Hubay Jenő zongorájáról.” Farkas Imre: *Apróságok Hubay életéből*, Prágai Magyar Hírlap, 1937. március 16, 16. évf., 62. sz., 7. o.

¹³⁰ „Melyik emlékére a legbüszkébb? Az a perc, amikor a belga királynőtől gyűrűt kaptam ajándékkul, és amikor Carmen Sylva román királynő verset irt hozzám.” *A Színházi Élet törvényszéke – vádlott: Hubay Jenő*, Színházi Élet, 1928, 11. sz., 25. o.

¹³¹ A Budapesti Hírlap ¹²⁷-es jegyzetben említett karácsonyi melléklete közölte a költő alkotását is. *Művészek otthonukban. Hubay Jenő*, Vasárnapi Újság, 1917, 64. évf., 22. sz., 352. o.

¹³² *Régi idők kalendáriumai*, Cimbor, 2006. december, 18. évf., 17. o., <https://issuu.com/cimbor/docs/2006december> (utolsó hozzáférés: 2020. augusztus.19.)



Carmen Sylva Hubay Jenőnek készített naptárrészlete

Flesch csodálta a királynét. A zene számára igazi inspirációt jelentett érzelmi szavakba öntéséhez. Egy-egy koncert alkalmával gyakran megesett, hogy gondolatait azonnal papírra vetette. Mindazonáltal Flesch nem volt elragadtatva a Carmen Sylva álnéven alkotó fenség műveinek művészi színvonalától. De hangjának „ezüstösen csillogó fényes, lánykás csengése” rabul ejtette, és „egy tiszta, átszellemült, jobb világ vízióját keltette hallgatójában”¹³³ felolvasásaikor. Személyes viszonyul ugyanakkor nem volt annyira szívélyes. Flesch úgy érezte, Erzsébet tiszteli, de nem igazán kedveli őt. Hűvösnek és érzéketlennek tűnhetett a szemében, mert tartózkodó volt, és nem szórta az udvari körökben megszokott bókokat. Egy év után Flesch már csak udvari hivatalnoknak érezte magát, aki a délutáni teázás zenéjéért felelős. Bár a királyné kamarazenészeként szenvedélyes vonósnégyes játékosává vált,¹³⁴ tanított a konzervatóriumban és magán úton is, s

¹³³ „...the silvery, bright timbre of her girlish voice aroused in the listener's mind visions of a fabulously pure, dematerialized, better world, whose charm no one could resist.”, Flesch Károly: *Memoirs*, Rockliff Publishing Corp., 1957, 167-168. o.

¹³⁴ Az érdekesség kedvéért megjegyzem, hogy pozícióiban 1909-ben egy másik magyar, Kresz Géza követte, aki a Carmen Sylva Vonósnégyes primáriusa és a konzervatórium tanára lett. Éder Pál: *Európai gyökerek, magyar vonatkozások az amerikai vonósnégyes-kultúra felvirágzásában*, 2009, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 80.

pár szóló fellépés is adódott, a művészi tétlenség mégis arra indította, hogy elhagyja Bukarestet 1902-ben.

Hubay és Flesch gondolkodásában is kitűnik, hogy „a királyné elsősorban nem műveivel, hanem teljes tárgyi környezetével, fizikumával, életmódjával, átesztétizált mindennapjaival tanúskodott a művészetnek a profán létezéshez viszonyított felsőbbrendűségéről.”¹³⁵

Mesterek egymásról

Hubay álláspontja pályatársairól

Jelen tanulmány adatok híján legrövidebb alfejezete következik.

Gombos László zenetörténész, Hubay-kutató szerint Hubay rendkívül diplomatikusan bánt kollégáival. Legjobb tudomásunk szerint nyilvános vélemény nem maradt fenn tőle Auerről, Ševčíkről,¹³⁶ vagy Fleschről. Levezései sem fednek fel titkokat e téren. Irántuk érzett nagyrabecsülésének jele lehet, hogy jó pár növendéke folytatta tanulmányait a pályatársaknál. Szigetitől tudjuk azonban, hogy tisztelete ellenére nem volt igazi propagálója Ševčík munkáinak: „Ezért kerülő utakon beszereztük és kézről kézreadtuk a Sevcik-etűdök egy «fekete» példányát, mivel Hubay azt még közelében sem tűrte meg.”¹³⁷

Pályatársai vélekedése Hubayról

Flesch *Memoárjában* annál gazdagabban nyilatkozik Hubayhoz fűződő kapcsolatáról és növendékeiről. Hubayt 1896-ban hallotta játszani egyetlen egyszer, mégpedig vonósnégyesben: nemes hegedűsnek jellemezte, kiemelkedő

o., https://apps.lfze.hu/netfolder/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/eder_pal/disszertacio.pdf (utolsó hozzáférés: 2020. augusztus 19.)

¹³⁵ Török Zsuzsa: Korona és lant - Carmen Sylva és a szerzőség modern létmódja a 19. századi magyar sajtóban, *Médiakutató*, 16. évf., 1. sz., 2015, 37. o., http://epa.oszk.hu/03000/03056/00058/pdf/EPA03056_mediakutato_2015_tavasz_031-046.pdf (utolsó hozzáférés: 2020. augusztus 19.)

¹³⁶ Kutatásom során nem találtam arra utaló nyomot, hogy Hubay találkozott volna valaha is Ševčíkkel.

¹³⁷ Szigeti József: *Beszélő húrok*, magyar ford.: Stella Adorján, Zeneműkiadó, 1965, 38. o.

technikai és zenei kvalitásokkal. Növendékeivel kapcsolatban kiemelte azok kimunkált bal kezét és természetes érzékét a hang szépsége és a benne rejlő szenvedély iránt. Ugyanakkor megjegyzi hiányosságait is: a rendszeres portatózást, a túl lassú és túl széles vibrátót és a dinamikai skálájuk szűkösségét. Véleménye szerint Hubay nem fordíthatott kellő gondot az egyéniség megóvására és fejlesztésére, mert szerinte növendékei egyformán játszanak. Auerhoz hasonlítja Flesch Hubay helyzetét, amikor rámutat, hogy igen nagyszámú hegedűsből válogathatott, és ebből a bő merítésből általánosan igen jó kvalitású játékosokat tudott faragni, de a számára három meghatározó egyéniség Vecsey, Szigeti és Telmányi után szerinte Hubay nem tudott felmutatni hozzájuk hasonló nagy hatású művészt.¹³⁸ Flesch szívesen játszott Hubay *Hejre Katiját*, felvétel is őrizi rajongását. Továbbá az is igazolható, hogy 1932-ben Flesch és Hubay is a tagjai voltak annak a nemzetközi zsűrinek, amely a Wiener Festwochen keretein belül pályázatot hirdetett ifjú hegedűsöknek,¹³⁹ tehát találkozniuk kellett.

Sajnálatos módon a másik két mester magánvéleményét Hubayról már soha nem fogjuk megismerni.

Közös növendékek

Hubay - Auer	Hubay - Ševčík	Hubay - Flesch
Eddy Brown	Hauser Emil	Varga Tibor
Vecsey Ferenc	Kresz Géza (Geza de Kresz)	Thomán Mária
Erhard Skog	Helen Ware	Zilzer Ibolyka
	Klein Ivor	Koromzay Dénes

¹³⁸ Flesch Károly: *Memoirs*, Rockliff Publishing Corp., 1957, 153-154. o.

¹³⁹ Zene – *Internacionális hegedű- és énekpályázat Bécsben*, Délamerikai „Magyarság”, 1932. január 14, 4. évf., 205. sz., 5. o., https://adtplus.arcanum.hu/hu/view/DelamerikaiMagyarsag_1932_01-03/?query=hubay%20jen%C5%91%20flesch%20k%C3%A1roly&pg=101&layout=s (utolsó hozzáférés: 2020. június 14.)

Eddy Brown visszaemlékezései Hubay Jenőről



Eddy Brown (1895-1974) amerikai hegedűművész

Eddy Brown, mindannyiunk szerencséjére, az utókorra hagyta gondolatait Hubayról és Auerről.¹⁴⁰ Tapasztalatai alapján a legnagyobb különbséget köztük abban látta, hogy „míg Hubay elmondja a növendéknek, hogyan oldjon meg valamit, addig Auer [...] olyan szunnyadó képességeket ébreszt fel benne, amelyek létezéséről korábban neki fogalma sem volt”,¹⁴¹ egyszerűen inspirál. Hubay sokoldalúan képzett, zeneileg művelt, korrekt hegedűsöket képzett. Etűdöket játszatott és etűdöket írt. Brown kiemeli, hogy Hubay véleménye sok alapvető kérdésben egyezik Auerével. Például abban, hogy véleményük szerint csak a megfelelő vonótechnika birtokában működnek ügyesen a bal kéz ujjai, ezért a bal kézre kevés gondot fordítottak. Hubay ennek ellenére szerinte jobban törődött a technika fejlesztésével, míg Auer az előadóművészi eredményességet

¹⁴⁰ H. Frederick Martens: *Violin Mastery*, Dover Publications, Inc., 2006, 15-21. o, magyar fordítás: Rakos Miklós,

¹⁴¹ *Auer Lipót 1845-1930*, szerk. Rakos Miklós, A Vár Ucca Tizenhét negyedévkönyv 1995/1. szám átdolgozott kiadása, Művészetek Háza, Veszprém, 2015, 278. o.

helyezte előtérbe. Brown rámutat, hogy Hubay rendkívül érdekes zongorakíséreteket tudott improvizálni. A mesteri hegedűjátékról alkotott saját elképzelései híven tükrözik Hubay és Auer örökségét: „Az egyéni hangképzés, de még inkább a hangminőség, a tökéletes zeneiség a formálásban és az előadásban, az a képesség, hogy felülemelkedjünk mindenfajta mechanikus és szellemi erőfeszítésen, és végül az erő, amivel kifejezzük mindazt, amit érzelmeink, képzeletünk diktálnak. Mindezt azzal a természetes egyszerűséggel és keresetlenséggel kell tennünk, ahogyan egy igazi, nagyszerű szónok [...] a gondolatait kifejezi.”¹⁴²

Mivel Szigeti József, Ország Tivadar, Geyer Stefi, és más tanítványok elbeszéléseiből is tudjuk, hogy Hubay szuggesztív erővel hatott tanítványaira, Brown emlékei finoman szólva is kontrasztosak. Azt kell feltételeznünk, hogy az egyéniséget levegőhöz juttatva Hubay tényleg rászabta módszereit a növendékre, és Eddy Brownnak ott és akkor arra volt szüksége, hogy mestere határokat szabjon neki, rákényszerítse a szisztematikus munkára az etüdökkel. Csak ezeknek a lépcsőfokoknak a közbeiktatásával lehetett módja később egy olyan tanár szárnyai alatt kibontakozni, mint Auer Lipót. Tehát Hubay éles szemmel ismerte fel a növendék hangszertechnikai és emberi jellemének kidolgozásához elengedhetetlen szükségleteit. Brown visszaemlékezései emellett néha ellentmondásosak: egyik mondatban azt írja, Hubay kiemelt figyelmet fordított a technikára, a másokban meg, hogy a technikai dolgokat sosem forszírozta túlságosan. Egyszer arról beszél, hogy Hubaynak kifinomult érzéke volt a formáláshoz, aztán máskor elmarasztalja az előadóművészi kibontakozás háttérbe szorításaért. Hát mi a formálás, ha nem előadóművészi eszköz?

¹⁴² *Auer Lipót 1845-1930*, szerk. Rakos Miklós, A Vár Ucca Tizenhét negyedévkönyv 1995/1. szám átdolgozott kiadása, Művészetek Háza, Veszprém, 2015, 282. o.

Végeredményben elmondhatjuk, hogy ha Hubayt és Auert a romantikus tanár megtestesítőjeként jellemeztük, akkor Ševčík és Flesch a klasszikus típus¹⁴³ mintapéldányai. Elméleti munkásságuk is alátámasztja ezt a csoportosítást, hiszen Auer és Hubay nem hagyott hátra analitikus irodalmat. Ševčík és Flesch előadóként karrierjük során nem tudták elérni azt a szintű hegedülést, amelyet ideálisnak tartottak. Ezért mintegy gyógyszerként tekintettek a tanításra: szerették volna megakadályozni, hogy saját kudarcaik - amelyek meggátolták őket a teljes kibontakozásban - más hegedűsök kudarcaivá is válhassanak. Tudatosan közelítettek a hegedűjátékhoz, összefüggéseket tártak fel, részekre bontottak, felépítettek és következtetéseiket, útjaikat leírták, örökölni hagyták. Ezt a mechanizmust Hubay és Auer alárendelte az egyéniség kifejeződésének, a hang szépségének, az érzelmek áradásának. A különbség tehát a súlypont elhelyezése a két filozófiában. Auer – saját bevallása szerinti - kézalkati gyengesége¹⁴⁴ okán, és mivel a tanítást előtérbe helyezte, valószínűleg összességében nem adott annyi koncertet, mint Hubay vagy Flesch. De mindhárman utolsó éveikig kezükben tartották a hangszert.¹⁴⁵ A játékukat tekintve a felvételek tanúbizonysága szerint¹⁴⁶ Auer és Flesch hangja nélkülözi azt a különleges személyességet, ami láthatatlan köteléket képez az előadó és a befogadó között, azt a frekvenciát, ami tökéletesen rezonál a hallgatóval és ismeretlenként is megmagyarázhatatlanul a nevén szólítja. Helen Ware az Etude magazinban röviden így írja le a különbséget Ševčík, Hubay és Auer között:

¹⁴³ A mindennapi érintkezésben tartózkodóak, végtelen gondossággal dolgozzák ki eredményeiket, melankolikus vérmérsékletűek és lassan reagálók, a rögtönzést ösztönszerűleg és meggyőződésből is utálják, makacsok, kitartók.

¹⁴⁴ *“My hands are so weak and their conformation is so poor that when I have not played the violin for several successive days, and then take up the instrument, I feel as if I had altogether lost the facility of playing.”* (forrás: Leopold Auer Society életrajza, <http://leopoldauersociety.com/leopold-auer-bio-2/>)

¹⁴⁵ Auer 80. születésnapja alkalmából – 1918-as bostoni, philadelphiai és chicagói koncertjei után - még fellépett a számára rendezett hangversenyen (1925. április 28, New York) – erről született felvétel is. Flesch 1944-ben lépett színpadra utoljára (71 évesen), Hubay pedig 1937. február 3-án a híres elefántsontszobában, a Hubay-palotában (majd 79 évesen), mindketten haláluk évében.

¹⁴⁶ Ševčík hegedűhangjáról nem maradt fenn felvétel.

Ševčík hegedülni tanít, Hubay tudatosan énekelni a darab lelkéből, Auer pedig ösztönösen énekelni az egyén lelkéből.¹⁴⁷ Mind a négy művész ismerte egymást személyesen, s bár nem értettek egyet mindenben a hegedülés alapvető megközelítése terén, mégis bátran ajánlották növendékeiknek, hogy tanuljanak a másik mesterektől. Számos közös növendékről tudunk, amit táblázatban rögzítettem, de összehasonlításra lehetőséget adó visszaemlékezést sajnos csak egy esetben találtam: Eddy Brownnál. A források mindenre kiterjedő – nem csak az angol vagy magyar nyelvű anyagok - feltárása után ugyanakkor elképzelhető, hogy felbukkannak még beszámolók, amik teljesebbé tehetik a képet.

Lányi Viktor Hubayról írott szavai pedig mindegyik mesterre illenének: tanítványaiknak lenni, „ez magában egy sereg szép reményt jelent: mérföldlépő lakkcipőt a siker országútján, királyok mosolyát, tömegek tapsviharát, impresszáriók aranyát.”¹⁴⁸ Ha ilyen mesterember-művészember létezik, akkor virágzik a hegedűoktatás olümposzi szinten.

* **Varga-Deák Márta** hegedűművész, a pécsi Pannon Filharmonikusok koncertmestere. 2005-ben a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen Perényi Eszter, 2007-ben a londoni Royal Academy of Music-on Pauk György osztályában szerzett diplomát. A Deák Vonósnégyes első hegedűse. 2016-tól doktori tanulmányokat folytat a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karán. Készülő doktori disszertációjának címe: Művészemberek – mesteremberek - a Hubay-iskola egyedi jellemvonásainak lenyomata Zathureczky Ede és Pauk György munkásságában. Témavezetője: dr. habil. Bánfalvi Béla. Alábbi tanulmány a dolgozat részét képezi.

¹⁴⁷ Helen Ware: *The Teaching Ideals of Three Master Violinists*, The Etude, 1916. december, 34. évf., 12. sz., 853. o., <https://digitalcommons.gardne-webb.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1034&context=etude> (utolsó hozzáférés: 2020. 06. 16.)

¹⁴⁸ Lányi Viktor: *Hubay Jenő*, Nyugat, Figyelő, 1912, 5. évf., 21. sz., 692. o.