

HOMOR ZSUZSANNA

**MAGYAR ZONGORAMŰVÉSZET
A 20. SZÁZAD ELSŐ FELÉBEN**

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2007.

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

Doktor iskola

**MAGYAR ZONGORAMŰVÉSZET
A 20. SZÁZAD ELSŐ FELÉBEN**

Készítette:

HOMOR ZSUZSANNA

**TÉMAVEZETŐ: SEBESTYÉN JÁNOS
DOKTORI ÉRTEKEZÉS TÉZISEI**

2007.

TARTALOM

Bevezetés	3
I. RÉSZ: A MAGYAR ZONGORAMŰVÉSZET	5
1. Thomán István	5
2. Dohnányi Ernő	7
-Tanulmányok	7
-Kezdeti sikerek	8
-Tanítás	10
-Kompozíciók	12
-Szerepe Budapest zenei életében	13
3. Bartók Béla	15
-Tanulmányok	15
-Kezdeti sikerek	16
-Tanítás	18
-Oktatói céllal komponált művek	21
-Hangversenyek	22
4. Dohnányi és Bartók művészetének összehasonlítása	25
-Hangfelvételek	26
5. Székely Arnold és Keéry-Szántó Imre	28
6. Ungár Imre és Engel Iván	30
7. Fiatal tehetségek a pódiumon - koncertek és kritikák	32
II. RÉSZ: BARTÓK: II. ZONGORAVÉRSÉNYE	40
1. Bevezetés	40
2. A mű keletkezése, formai felépítése és hangszerelése	42
3. Bartóki notáció és előadás	44
4. Összehasonlítás	48
5. A felvételekről	49
6. Zenei részletek	53
7. Összefoglalás	64
Utószó	67

MELLÉKLETEK	69
1. A hangfelvétel története	69
2. Bartók Béla II zongoraverseny elemzése	72
3. Zenei melléklet – CD, tartalom	75
4. Fénykép dokumentumok	76
PRIMER FORRÁSOK	77
Kották jegyzéke	77
Hangfelvételek jegyzéke	77
IRODALOMJEGYZÉK	78

BEVEZETÉS

Az előadóművészetről írni az egyik legnehezebb feladat, ugyanakkor a legfontosabb egy fiatal művész számára. Az elhangzott anyag nem mérhető, nehezen leírható és a hallgatóságra gyakorolt hatása sokszor megmagyarázhatatlan.

Mégis nagy zongoraművészeink egyénisége, a magyar zenekultúrában betöltött szerepe, zenei életünkben vállalt helye, pozíciója, fontos meghatározója nemcsak a múlt század zenei fejlődésének, hanem napjaink művészetének is.

Liszt Ferenc nélkül nincs Zeneakadémia, de ugyanígy nem beszélhetünk magyar zenekultúráról Dohnányi Ernő és Bartók Béla nevének megemlézése nélkül.

Vajon miben rejlik ez az örökség, melyet a magyar zongoraművészet Liszt óta magáénak vall? Megfejthető-e az a hagyomány, megfogalmazható-e az a módszer, vagy leírható-e, létezik-e az az iskola, amit ma magyar zongoraiskolának mondunk? Nyomon követhető-e a növendék-generációk játékában, előadói sajátosságaiban?

Liszt zongorajátékával és technikájával tanulmányok sora foglalkozik, növendékei igyekeztek művészetét továbbvinni szerte Európában. Mivel a mester játéka csak közvetve, leírások alapján fejthető meg, konkrét dokumentum –zenei felvétel- nem áll rendelkezésünkre, ezért dolgozatomban megpróbálok azokon a művészekben keresztül utat találni művészetéhez, akik a következő generáció technikai fejlődésének köszönhetően már felidézhetőek.

Az 1900-as évek elejétől kezdve, amikor a freiburgi Welte cég bemutatta egyedülálló újítását, a gépzongorát, mely vissza tudta játszani a zongorista játékát, egy új korszak indult az előadóművészetben. A lemezfelvételek és a rádió születésével már nemcsak a koncertlátogató szűk közönség, hanem egy sokkal szélesebb hallgatóság is részese lehetett a zenei életnek. Fontos feladat hárult azokra, akik a mikrofon elé léptek. Mindezt tudta Dohnányi, aki, mint a Magyar Rádió zenei tanácsának vezetője, majd 10 éven át a magyar zenei életet is nagy mértékben befolyásolta, és tudta Bartók is, aki igen nagy gonddal vetette bele magát a hangrögzítés adta új lehetőségekbe, dokumentálva a magyar és szomszédos népek dalait, és zongoristaként örökül hagyva elsősorban saját műveinek egyedülálló tolmácsolását.

Ezek az értékek ma méltán lehetnek érdeklődésünk és egyúttal tanulmányaink fő forrásai, hiszen egy múlt századi, főként csak legendákból és anekdotákból ismert világot hoznak vissza, mely egyben az összekötő kapocs a zenetörténettel.

Természetesen a növendékek visszaemlékezései, az életrajzi adatok, személyes írások, kritikák és levelek is fontos dokumentációk, melyek tanulmányozásával, egy-egy felvétel is érdekesebb megvilágítást kap, kiemelkedő jelentőségűvé válik.

A mai digitálisnak is nevezett korban megszámlálhatatlan CD lemez kerül elénk. A zenehallgató sokszor kerül tévútra, nem tudja, mit választ. A felvételeket hallgatva a zongora szépen szól, a billentyűk kifogástalan megszólaltatásával azonban a mű nem mindig hangzik el. A képzetlenebb zenerajongók nem veszik észre az interpretációk közötti különbséget – a darab címe szerepel a borítón, a lemez eladható. Úgy gondolják, már a hangversenyekre sem kell ellátogatni, hiszen kényelmesebb otthon, a fotelben ülve „végigélvezni” egy „előadást”! Középszerűnek mondható lemezek sora kerül a polcokra, melyek jónak, és mégis gyakran érdektelennek bizonyulnak, hiszen hiányzik az egyéni hang, a mondanivaló, a szuggesztivitás, éppen az, ami egy interpretáció lényegét adja.

Aki a zenét igazán szereti, bizonyára már részesülhetett abban a varázsban, amit egy élő hangverseny lélegzetelállító atmoszférája teremt. Talán már átélte azt a katarzist, amikor a művész és közönsége időt és teret átlépve megérintetté válik. Bizonyára már hallott olyan lemezfelvételt is, melynek zsenialitása túllép a mikrofonba játszott hangok precizitásán. Ezeket a zeneszerető embereket nem lehet megtéveszteni. Ők kitartanak a magas művészet mellett, megőriznek és továbbvisznek valamit abból, amit korunk művészei igyekeznek a múlt század nagyjaitól ellesve eléjük tárni.

A mi felelősségünk, hogy időnként a nehezebb utat választva, a könnyebb médiasikert félredobva alázattal és fáradhatatlan munkával igyekezzünk a művészet lényegébe látni. Bízunk közönségünkben, és igényességünket egy pillanatra sem félretéve munkálkodjunk azon, hogy az interpretációnk – az ihlet állandóan változó bennünk élő varázsa - által eléjük tárhassuk a zeneirodalom szebbnél szebb alkotásait.

I. RÉSZ:

A MAGYAR ZONGORAMŰVÉSZET

A Liszt Ferenc által létrehozott magyar zongoraoktatás egy új fejezetet nyitott Magyarország zenei életének kulturális fejlődésében. A világhírű zongoraművész a budapesti Zeneakadémia megalapításával, mely intézmény azóta az ő nevét viseli és melynek alapító elnöke volt, az ország első számú és legmagasabb szintű művészeti központjaként Európa élvonalába emelte a magyar zongoraművészetet. Liszt, majd a helyét átvevő két növendéke, Thomán István és Szendy Árpád, később az ő tanítványaik, Dohnányi Ernő, Bartók Béla, Székely Arnold, Keéry-Szántó Imre, - hogy csak néhányat említsek a kiemelkedő művésztanárok névsorából, - olyan zongorista generációkat neveltek, akik az egész világon hírét vitték ennek a magyar iskolának.

Nehéz lenne természetesen felsorolni minden zongoraművészt és tanárt, aki a 20. század első felében a Zeneakadémia tanári karának tagja volt, vagy mindenkit, aki ebben az időszakban pódiumra lépett. Elsősorban azokról teszek említést, akik meghatározó személyiségükkel, előadóművészetükkel befolyásolták zenekultúránk alakulását, hangversenyeikkel, lemez-felvételeikkel jelentős élménnyel gazdagították zenei életünket.

1. THOMÁN ISTVÁN

Thomán István a Zeneakadémia történetének meghatározó tanár egyénisége, a Liszt által létrehozott magyar zeneoktatás egyik kulcsfontosságú pedagógusa, nemcsak mint tanár, hanem mint koncertező művész is jelentős személyiség volt. Növendékei hosszú sorában szerepelt többek között Bartók Béla, Dohnányi Ernő, Engel Iván, Ferenczy György, Keéry-Szántó Imre, Székely Arnold, Reiner Frigyes, Ungár Imre.

Thomán István 1883-tól került Liszt Ferenc növendékeinek sorába, és azon kiváltságosok közé tartozott, akik követték őt utazásai alkalmával Weimarba és Rómába is. A mester halála után nem sokkal, 1889-ben kinevezték a Zeneakadémia tanárává. Előadóművészetével, tanításával Liszt nyomdokain haladt tovább. Tanítási eszköze az előjátzás volt, ahogy ezt saját mesterénél is tapasztalta: „Ezer szó nem képes egy zenemű előadását úgy megmagyarázni, mint

*annak mintaszerű előadása. Ezt megtanultam nagy Mesteremtől és ez lett tanítási pályámon egyik legfontosabb vezérelvem.*¹ - írta Thomán. Valóban nemcsak a tanteremben, hanem a koncertpódiumon is megmutatta elképzelését, szólóhangversenyei főként Liszt és Chopin interpretációiról voltak híresek. Több alkalommal közös hangversenyen is szerepelt növendékeivel, sőt együtt játszott velük. (1906. február 2-án a budapesti Vigadó nagytermében egy jótékonysági hangversenyen játszott Bartókkal Mozart: D-dúr kézzongorás szonátáját.)

Thomán a teljes művészi szabadság jegyében tanított. Felülemelkedett minden metodikán, megfigyelte tanítványai egyéni képességeit, tekintettel kézalkatukra, még fizikumukra is. Nem próbálta őket teljesen a saját egyéniségének befolyása alá vonni, inkább alkalmazkodott hozzájuk, hogy a növendékek szabadon kibontakozhassanak. Így lehetséges, hogy két olyannyira ellenkező egyéniség, mint Dohnányi Ernő és Bartók Béla is művésszé ért keze alatt.

Tanításáról Bartók ekképp nyilatkozott: *„Mikor Thománhoz kerültem, bizony még valóságos vadember lehettem a zongorajáték terén. Technikám ugyan elég nagy volt, de egészen nyers. Thomán tanított meg a helyes kéztartásra s azokra a különféle «természetes» és «összefoglaló» mozdulatokra, melyeket a legújabb pedagógia azóta valósággal teoretikus rendszerekbe foglalt, melyeket azonban ösztönösen már Liszt is alkalmazott s melyeket így Thomán, mint egykori Liszt-növendék, személyesen sajátíthatott el nagy mesterétől. A zongorahang költői színezésének mesterfogásaiba tehát a legavatottabb kezek avattak be engemet. Különösen a Chopin- és Liszt-interpretálásban tanultam sokat Thomántól.*²

Thomán nagyszerű tanáregyénisége abban is megmutatkozott, – ahogyan Dohnányi is visszaemlékezett, - hogy a kötelességeit messze túlhaladva, szívében viselte növendékei sorsát. Gyakran meghívta őket ebédre, baráti beszélgetésre, személyesen győződött meg arról, milyen körülmények között laktak és dolgoztak. Dohnányi a barátját, Bartókot is hozzá ajánlotta be, tudta, hogy neki is hazájában, Liszt zeneakadémiáján van a helye.

¹ Gádor Ágnes és Szirányi Gábor: *Nagy tanárok, híres tanítványok*, 125 éves a Zeneakadémia, (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem jubileumi kiadványa, 2000), 309.

² Bartók Béla, „Thomán Istvánról”, *Zenei Szemle* 1926/XI (október), 94.

„...Thománnál tanulni több, mint a zongorajáték mesterségét kitűnően elsajátítani, hogy az a nevelés, amelyet majd Thománnál kapok, nemcsak a zongorakéznek és a muzsikus fülnek szól, hanem közvetlenül az emberi léleknek is.”³

Bartók igen nagyra tartotta mesterét. Például szolgált számára az a precizitás, mellyel egy-egy mű megszólaltatását célul tűzte maga elé, de a költői megformálást, szuggesztivitást már az egyéni előadóművészet részének tekintette. Instrukcióival próbálta ösztönözni az ifjú zongoristák fantáziáját, előjátszással inspirálva őket. Nemcsak zongoratechnikai, hanem lelki és szellemi fejlődésükre is súlyt fektetett. Könyveket, kottákat adott a kezükbe, így irányítva és tágítva látókörüket, hogy ne csak a darabokkal, hanem egy-egy korszakkal, a művek, szerzők háttérével is megismerkedjenek. Meghívta őket a hazánkban megforduló nagy pianisták tiszteletére rendezett estélyeire, ezáltal hozva emberközelbe azokat a zongoristákat –és egyúttal játékuikat,– akiket addig csak a koncertpódiumon láthattak. Az ilyen estélyeken a nagy művészek mellett a fiatal növendékek is, ha sor került rájuk, bemutatkozhattak. Felkészítette őket az előadóművészet gyakorlati részére, előjátszásokkal, kisebb szereplésekkel segítette későbbi hangversenyeik sikereit. Ismét Bartók visszaemlékezését idézve: „...az ilyen munkához nem elég csak a türelem és a fáradtság; a nagy körültekintés, a finom tapintat, mély emberszeretet és nagy szaktudás harmonikus együttese kell ahhoz, hogy valaki olyan eredményt érjen el, (...) mint Thomán István.”⁴ Tőle indultak el a 20. század magyar zongorista generációjának legnagyobbjai, hatása –és rajta keresztül Liszt hatása tükröződött játékuiban, tanításukban.

2. DOHNÁNYI ERNŐ

TANULMÁNYOK:

„Zenei pályám egyik legfőbb büszkesége, hogy a zenészek egyik legnagyobbja, Liszt volt a mesterem, - és a másik nagy büszkeségem, hogy a zenészek egy másik legnagyobbja, Dohnányi Ernő volt tanítványom.”⁵ -írta

³ Bartók Béla, „Thomán Istvánról”, *Zenei Szemle* 1926/XI (október), 93.

⁴ Bartók Béla, „Thomán Istvánról”, 95.

⁵ Thomán István, „Emlékeim Dohnányi Ernőről”, *Zenei Szemle* 1927/XI: 232.

Thomán István, akinél Dohnányi 1894-1897 között tanulmányait végezte. Gyors előrehaladásáról és ugrásszerű fejlődéséről is említést tett. A főiskolán megtanult repertoár még hosszú évekig Dohnányi koncertjeinek alappilléreül szolgált.

1897 nyarán részt vett D'Albert kurzusán, melyről augusztus 8-i levelében így írt édesapjának: „*D'Albertnél eddig négyszer voltam, s Bach G moll Fant[ázia], Beethoven As dur Son[áta Op. 110] és Schumann Sonata [fisz-moll] elvégződött.*”⁶

Zongoristaként a kamarazenevel foglalkozott legszívesebben, a Zeneakadémia fiatal növendékeként Hubay és Popper hívta kamarapartnerének. 1895-ben írta első opus-számmal ellátott művét, a *c-moll zongoraötöst*, amit Koessler közbenjárására Johannes Brahms is megismert és állítólag annyit fűzött hozzá a darabhoz, hogy: "Magam sem tudtam volna jobban megírni".⁷

KEZDETI SIKEREK:

Richter János az 1897. november 17-én dirigált koncerten felfigyelt a fiatal zongoristára, aki Beethoven G-dúr zongoraversenyét játszotta, és a következő évadban Londonba invitálta egy újabb hangversenyre. A magyar kritikus, Kern Aurél még kétkedéssel fogadta a fiatal művész játékát: „*...Fiatal művészeknek [...] nem szabad klasszicizmusba burkolóznia. Nem szabad egyrészt letagadnia modern egyéniségét, másrészt pedig, s ez a fő, mindent el kell követnie, hogy a publikumot meghódítsa, elkápráztassa.*”⁸ Dohnányi nem törődött a virtuóz csillogással, kizárólag a zenén keresztül igyekezett rabul ejteni közönségét.

Az 1898. október 24-i londoni Queen's Hall-beli koncertjéről így számolt be másnap a *Times*: „Még a legjóindulatúbb, legbizakodóbb hallgató sem készülhetett volna fel a legmagasabb rendű előadóművészet olyan váratlan megnyilatkozására, amelyet Dohnányi, a fiatal magyar játékos Beethoven gyönyörű G-dúr zongoraversenyében elének tárt, s amelyért minden hallgatója azonnal a szívébe zárta. Nemcsak arról van szó, hogy technikája tökéletesen makulátlan, hangszíne csodálatosan áttetsző, kifejezőmódja világos, de ezen felül

⁶ Vázsonyi Bálint, *Dohnányi Ernő*, (Budapest: Nap Kiadó, 2002), 48.

⁷ Tóth Aladár így idézi fel Brahms kritikájára; Tóth Aladár, „Dohnányi Ernő kultúrája, művész egyénisége és zongoraművészete”, *Zenei Szemle* 1927/XI: 219-231.; Gombos László tanulmányában megkérdőjelezte a mára szállóigévé vált Brahms-kijelentés hitelességét, mivel annak nyomát egyetlen korabeli forrásban sem sikerült megtalálnia az 1920-as évek végét megelőzően; Gombos L.: „Reception of the Young Ernő Dohnányi: the Background of His Successes During His first Tours to England”, (America: Studia Musicologica, 2005), 329.)

⁸ Vázsonyi, 54.

játékának stílusa már most egészen kivételesen érett, és a frázisok megformálásában csak a legnagyobbak múlják felül...”⁹

A külföldi sikerek után 1899. január 19-én szülővárosában, Pozsonyban, mint kész zongoraművész mutatkozott be. A zenekari szólista, kamarajátékos, szólózongorista és zeneszerző mind hódolatban részesült. A műsorban saját zongoraötöse, Beethoven G-dúr koncertje, Haydn, Chopin, Liszt művek és végül a *Zrínyi nyitány* hangzott el. A Bösendorfer zongorát a fúvósok miatt egy fél hanggal feljebb kellett hangolni, a vonósnégyes legnagyobb rémületére. A helyzetet az mentette meg, hogy Dohnányi az egész zongoraötöst egy fél hanggal lejjebb transzponálta!

1899. márciusában e-moll zongoraversenyével megnyerte a Bösendorfer versenyt. Rengeteg koncert várta, 1899-1900-as évadban adott zongorahangversenyein 60 különböző mű szerepelt. A fellépéseket nyáron Gmundenban, az osztrák fürdőhelyen pihente ki, ahol 24 évesen együtt muzsikálhatott a 70 éves Joachimmal. Barátságuk minden közösen átjátszott szonátával egyre mélyült, a fiatal tehetség itta magába a mester zeneiségét, Beethoven-értelmezését, Brahms-interpretációját. Bayreuth közelsége, és ott a Richter János által dirigált előadások szintén meghatározó élményt jelentettek számára.

Dohnányi zenei tehetsége páratlan volt. Vázsonyi Bálintot idézve: „*A 26 soros partitúrákat úgy olvasta (és zongorázta), olyan sebességgel és pontossággal, mint egy felnőtt az elemisták olvasókönyvét!*”¹⁰ Nagyon könnyen tanult, memóriája és improvizációs képessége legendás volt. Sok művet már egyszeri átolvasás, vagy hallás után megjegyzett és arra még évek múltán is emlékezett. Lapról olvasás, transzponálás, emlékezőtehetség tekintetében senki sem mérhette magát Dohnányihoz.

A töretlen zeneiség és a páratlan zongoratechnika ragadta meg Tóth Aladárt is: „*Mennyire szaggatottak, görcsösek még a legnagyobb pianisták*

⁹ „...but even the most genial and encouraging hearers could hardly have been prepared for such a surprising display of the highest executive art as was made in Beethoven's lovely pianoforte concerto in G major by Herr Ernest de Dohnányi, a young Hungarian player, who immediately established himself in the good graces of all his hearers. Not only is his technique absolutely faultless, his tone exquisitely clear, and his enunciation of his phrases he yields to none but the very greatest artists.”, Gombos László, „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtóreceptiója. II. rész: A nemzetközi karrier kezdete, 1898. október – 1901. április”, In *Dohnányi Évkönyv 2004* (Budapest :MTA Zenetudományi Intézet, 2005).

¹⁰ Vázsonyi, *Dohnányi Ernő*, 85.

lehalkításai, crescendói is Dohnányi eszményien sima és folyamatos lehalkításai és crescendói mellett! Dohnányi zenekultúrája felülmúlhatatlan. (...) Ma a zongoratechnika legnagyobb fejedelme kétségtelenül Dohnányi Ernő. Mert senki sem tudja úgy, mint ő, hogy hogyan lehet azt, amit magunkban elképzeltünk, a zongorán a legközvetlenebb eszközökkel tökéletesen, maradéktalanul megvalósítani. És ez a legnagyobb technika.”¹¹ Zongorahangja mindenkit elvarázsolt, zeneisége magával ragadott. „A zene a hanggal kezdődik. Dohnányi zongorahangja valóban csak a márványhoz hasonlítható. A spektrum teljessége, egyensúlya, harmóniája, az átmenetek töretlensége, az árnyalatok százfélesége, egyedüli tulajdona volt. (...) Dohnányinál a tökéletes hang sem a hangszer minőségétől, sem a művész koncentráltóságától nem függött. Zeneiségének volt természetes vetülete, véletlenül sem hibázhatta el.”¹² –írta róla Vázsonyi.

TANÍTÁS:

Dohnányi Ernő 1905-1915-ig a berlini Königliche Preussische Hochschule für Musik tanáraként működött, ahol 1907-ig az intézmény elnöke Joachim volt. Németországi növendékei között említhetünk két magyar zongoristát, Nyíregyházi Ervint és Stefániai Imrét.¹³

1916 őszétől a budapesti Zeneakadémián folytatta tanári tevékenységét. A következő évben tervezetet nyújtott be az oktatás megreformálására, melyet a tantestület elsőre elutasított, a következő évben a zongora tanszak a módosítási javaslatait elfogadta.¹⁴ Szigorúbb felvétелrendszer, átláthatóbb programokat, a zongoristák repertoárjának bővítését, csoportos órák helyett magánórák bevezetését javasolta. Módosító indítványai mind a mai napig alapjául szolgálnak a zongora tanszak programjának. 1919 februárjában Mihalovich Ödön leváltása után a Zeneakadémia igazgatójának nevezték ki, de ősszel az új kormányzat felfüggesztette állásából és egy év szabadságra küldte. Az intézmény kötelékébe végül csak egy évtized múltán, 1928-ban tért vissza.

¹¹ Tóth Aladár, „Dohnányi Ernő kultúrája, művész egyénisége és zongoraművészete”, *Zenei Szemle* 1927/XI: 219-231.

¹² Vázsonyi, *Dohnányi Ernő*, 45.

¹³ Kovács Ilona, „Dohnányi Ernő, a Zeneakadémia tanára” In *Dohnányi Évkönyv 2004* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2005).

¹⁴ Kovács Sándor, "Dohnányi Ernő. Művészete és pedagógiai nézetei" In *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 100 éve* (Budapest: Zeneműkiadó, 1977), 184-198.

1934-ben Hubay Jenőtől átvette a főigazgatói tisztséget. Székfoglaló beszédében hitet tett a főiskola iránti elkötelezettségéről, valamint arról, hogy ezt a növendékektől is elvárja: *„Mindenekelőtt nyomatékosan rá kívánok mutatni arra, hogy mindenkitől kivétel nélkül teljes mértékű kötelességteljesítést kívánok. Léháskodást, mulasztást, a colloquiumok és vizsgák halogatását nem fogom megtűrni. Intézetünk címében Liszt Ferenc nevét viseli. E név nem hiú pompa, hanem szigorú figyelmeztető. Liszt Ferenc a művészi és emberi nagyság legszebb példája. Művészi szempontból álljon szemünk előtt, hogy a teljes technikai készség csak eszköz arra, hogy a lélek megszólalhasson, a lélek pedig csak a széppel, fennkölttel és nemessel foglalkozzék. A széppel, ami nemcsak a zenében, hanem a művészet minden ágában megnyilvánul. A fennkölttel, ami a poézisben, a tudományokban és a legfőbb erkölcsi jóban – a hitben nyilatkozik meg. A nemessel, amit az emberbaráti tettek mutatnak ki...”*¹⁵ Ezek a sorok nemcsak elhivatottságát, művészi hitvallását is tükrözik.

Dohnányi vezetése mellett a művészképzőbe kevesebb növendék kerülhetett be. Már korábbi reformtervezetében kifejtette, hogy nem célszerű művészi oklevelet adni olyan valakinek a kezébe, aki később nem állja meg a helyét a pályán.

Szigorúsága ellenére sok tehetséges fiatal muzsikusként formálódott a keze alatt, tanítványai között szerepelt Anda Géza, Böszörményi-Nagy Béla, Dániel Ernő, Ferenczy György, Fischer Annie, Földes Andor, Hernádi Lajos, Károlyi Gyula, Petri Endre, Solymos Péter, Szegedi Ernő. A tanítványok visszaemlékezései szerint a Dohnányi zongoraórák legnagyobb élménye volt, amikor előjátszott növendékeinek. Nem tartott hosszú előadásokat, ha megjegyzést fűzött egy-egy részhez, azt röviden és halkán tette, de amit mondott, az életre szóló elveket tartalmazott sűrített formában. Akik utánozni próbálták, zsákutcába jutottak, akik viszont alaposan felkészülve mentek hozzá, inspirációt és a zene lényegét kapták útravalóul.

A technikai nehézségeket nem tartotta művészi problémának, azt mindenkinek magának kellett megoldania. Thomán visszaemlékezése szerint egy alkalommal Dohnányi technikai gyakorlatokat kért tőle, aminek segítségével napi negyed órás gyakorlással karban tarthatná „technikai gépezetét”. Ennek a

¹⁵ *Az Országos M. kir. Zeneművészeti Főiskola Évkönyve az 1934/35-iki tanévről szerk.: Moravcsik Géza, (Budapest: 1935).*

kérésnek akkor nem tett eleget.¹⁶ Évekkel később Dohnányi Ernő 40 gyakorlatból álló sorozatot állított össze, melynek előszavában kifejtette, mennyire fontos, hogy a növendékek megtanuljanak helyesen, időpocsékolás nélkül gyakorolni, és így a hiábavaló etüdok és gyakorlatok helyett megismerkedjenek a zongorairodalommal. „*Irodalom ismeret nélkül nincs stílusérzék*” –írta az *Ujjgyakorlatok* 1929-es, első kiadásának előszavában.¹⁷

Természetesen a tananyag fontos részének tekintette Chopin, Liszt etüdjait, Bach invencióit és *Wohltemperiertes Clavier*-ját. Ezek a művek már nemcsak otthoni stúdiumok célját szolgálták, hanem a koncertműsoroknak is jelentős darabjai voltak. Dohnányi Op. 28-as *Hat koncertetüd*-jét is ezek közé sorolhatjuk. A zenei repertoár megismerésének tekintetében kérlelhetetlen volt. „*Terjedelmes irodalomismeretre azonban csak sok lapról olvasás által tehetünk szert.*”¹⁸ A tanár feladatának tartotta, hogy ennek jelentőségére rámutasson és a kamarazene mellett minél több kompozíció átjátszására ösztönözze növendékeit.

KOMPOZÍCIÓK:

„*S ha nem érezném, hogy kompozícióimmal talán mégis valamit adhatok az emberiségnek, a nyomorult zongorázást felcserélném [egy] tisztességesebb pályával*” - írta hűgának 1914. szeptember 28-i levelében.¹⁹ Napjainkban még mindig hajlamosak vagyunk megfélekezni Dohnányi zeneszerzői jelentőségéről, pedig művészetének ez is számottevő része volt, csakúgy, mint zongoraművészete, vagy karmesteri tevékenysége. 1902-től a bécsi Doblinger és a mainzi Schott kiadónak köszönhetően műveit kezdte megismerni az európai közönség. A nyomtatásban megjelent *Vier Klavierstücke Op. 2, Variationen und fuge Op. 4, Passacaglia Op. 6* mellett az Op. 1-es zongoraötös, a csellószonáta és az e-moll zongoraverseny is felkerült a hangversenyek műsoraira.

1902. január 30-i manchesteri koncertjén hangzott el először d-moll szimfóniája, amely mellett szólístaként is színpadra lépett Beethoven Esz-dúr versenyművével és két Chopin darabbal. A *Manchester Guardian* másnapi számában elismerően nyilatkozott a hangversenyéről. „Dohnányi ambíciózus, sőt

¹⁶ Thomán István, „Emlékeim Dohnányi Ernőről”, *Zenei Szemle* 1927/XI: 232.

¹⁷ Dohnányi Ernő, *A legfontosabb ujjgyakorlatok a biztos zongoratechnika elsajátítására* (Budapest: Zeneműkiadó, 1967).

¹⁸ Ld., Dohnányi, *Ujjgyakorlatok/ Előszó*.

¹⁹ Kiszely-Papp Deborah, *Dohnányi Ernő*, (Budapest: Mágus Kiadó, 2002).

mondhatni jelentős zeneszerző. (...) Új, d-moll szimfóniáját nagyon leleményes, gazdag fantáziájú, varázslatos műnek tartjuk, ahol az öt tétel közül egyben sincs semmi gyenge, s ahol a zeneszerző oly mértékben úr a modern zenekar ördögi szelleme fölött, hogy az tényleg meglepő egy ilyen fiatallemnél.”²⁰

A *Neue Zeitschrift für Musik* (Lipcse) 1905. február 8-i számában a Doblinger kiadónál megjelent Op. 5-ös e-moll zongoraversenyét méltatta. Kiemelte szellemességét, találékonyágát és a zongora szólam koncertelvű kidolgozottságát. Ritmikai képleteit Brahmshez, míg tematikus építkezését Liszthez érezte közelállónak.²¹

Zenei kifejezése nagymértékben eltért Bartók és Kodály művészetétől. Kamaraművei, gordonkára és zenekarra komponált *Konzertstück*-je, 2 hegedűversenye, a Gyermekdalra írt változatok, vagy a *Ruralia Hungarica* az elmúlt évtizedekben mind méltatlanul háttérbe szorult alkotások.²²

SZEREPE BUDAPEST ZENEI ÉLETÉBEN:

Az I. világháború után a külföldi művészek szinte eltűntek a hazai pódiumról, Dohnányi rengeteget koncertezett, volt olyan év, amikor 120 hangversenyt adott Budapesten és vidéken, melyek legtöbbször jótékonysági koncert volt. Bartók ezt írta róla: „*Budapest zenei élete ma egyetlen névben foglalható össze – Dohnányi.*”

1919-ben a budapesti Filharmóniai Társaság elnökkarnagyává választották, mely tisztséget 25 éven keresztül töltötte be.

²⁰ „*We find his new Symphony in D minor a work of great resource and imaginative charm, with nothing actually weak in any of its five movements, and showing a degree of controlling power over the demonic spirit of the modern orchestra which is truly astonishing in so young a man.*”, Gombos László, „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtóreceptiója. II. rész: A nemzetközi karrier kezdete, 1898. október – 1901. április”, *Dohnányi Évkönyv 2005*, (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2006), 185.

²¹ „*In die Diktion und in den Klaviersatz spielen Brahms-sche Vorbilder mit hinein, namentlich hat Dohnányi dessen Vorliebe für Mischung ungleicher rhythmischer Gebilde geerbt. (...) Auch die thematische Verknüpfung der einzelnen Teile geht auf Liszt zurück.*”, Gombos László, „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtóreceptiója. II. rész: A nemzetközi karrier kezdete, 1898. október – 1901. április”, *Dohnányi Évkönyv 2005*, (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2005), 297.

²² 1945 után a Dohnányit ért politikai vádak miatt művei tiltó listára kerültek. 1955-ben a Tátrai vonósnyegyes előadta Moszkvában zongoraötösét, nagy sikerrel. Ennek hatására és Tátrai közbenjárására a minisztérium engedélyezte a zongoraötös újbóli műsorra tűzését, amely itthon is nagy visszhangot váltott ki. 1956. október 23-a után a Magyar Rádió sorozatosan felvette Dohnányi legismertebb zenekari műveit, ám azokat – ki tudja, milyen okból- az azóta eltelt 41 év alatt is keveset játszották.

1921-től teljes mértékben visszatért a nemzetközi koncertéletbe, nemcsak, mint zongoraművész, hanem karmesterként és zeneszerzőként is ünnepezték mindenhol. Az 1925-ös New York-i fesztivál után a *New York State Symphony Orchestra* vezető karmesterévé választották, meghívást kapott a New York-i *Juilliard Schoolba* és a chicagói *American Conservatoryba*.

1923. november 19-én három mű bemutatója hangzott el Pest és Buda egyesítésének 50. évfordulóján; Dohnányi *Ünnepi Nyitánya*, Bartók *Táncszvitje* és Kodály *55. zsoltára (Psalmus Hungaricus)*. A műsort Dohnányi vezényelte a Filharmóniai Társaság fennállásának 70. évfordulója alkalmából.

Beethoven születésének 150 éves jubileumán műsorra tűzte Beethoven összes zongoraművét, zongoraversenyét és zongorás kamarazenéjét.

1931-től a Magyar Rádió zenei tanácsának elnöke volt. Fontosnak tartotta, hogy fiatal magyar zeneszerzőknek bemutatkozási lehetőséget biztosítson, 1943-ig 195 koncerten 37 magyar zeneszerzőtől összesen 89 művet mutatott be, köztük 15 Bartók művet, 8 Kodályt és 4 Weinert.

1941-től a Mozart ünnepek alkalmával Mozart összes zongoraversenyét előadta a Magyar Rádióban saját kadenciával ellátva. Az F-dúr (K 242) három zongorára komponált versenyművet két zeneakadémiai növendék, Böszörményi-Nagy Béla és Faragó György közreműködésével szólaltatta meg, míg a két zongorás Esz-dúrt (K 365) az előbb említett két fiatal zongorista előadása mellett maga vezényelte.²³ A felvételeket a II. világháborúban számos más különlegességgel együtt a budai alagút egyik termébe menekítették. A Várhegy beomlása során ezek az értékek – más művészeti értékekkel együtt – megsemmisültek. Egyetlen egy Mozart zongoraverseny maradt meg röntgen lemezen Makai István mérnök jóvoltából, aki Babitsné Török Sophie megbízását teljesítve a rádió adást rögzítette.

Dohnányi érdemének tartják, hogy 1943-ban a háborús idők ellenére a rádió kis létszámú zenekarát külső tagokkal kibővítette. A zenekar az Erkel Színházban kezdte meg működését, az első koncerten maga a kormányzó is részt vett. A zenekart Rádiózenekarként hirdették.²⁴

²³ A Magyar Rádió az új Philips Miller hangfelvevő készülékkel rögzítette ezeket a koncerteket. Sebestyén János közlése.

²⁴ Az igazi Rádiózenekar teljes létszámban 1945-ben alakult meg. Történelmi-politikai okokból a mai együttes mégis 1943-as évet tekinti megalakulásának, ez azonban így nem egészen hiteles. Sebestyén János közlése.

1 Dohnányi 1944-ben hagyta el az országot. Egy darabig Ausztriában élt, itt hallotta meg őt volt tanítványa, Kilényi Edward, aki amerikai kultúrtisztként megkísérelte tisztázni Dohnányi szerepét az amerikai hatóságok előtt, mert hosszú időre játszási tilalmat rendeltek el a művésszel szemben. A vád jobboldali beállítottság volt, bizonyítéka egy újságban megjelent „nemzetvezetői” művészeti értekezleten készült fotó, amelyet a Zeneakadémia akkori igazgatója, Zathurecky Ede tisztázhatott volna. Ez az információ, a levél, azonban soha nem érkezett meg.

Élete utolsó éveit a floridai Tallahasseeban töltötte. Sorsának érdekessége, hogy Zathurecky is ide érkezett 1956 után, a két művész elfelejtve a múltat, sokat koncertezett együtt. Ezekről a koncertekről készült kazetta felvételei voltak utolsó művészi megnyilvánulásai.²⁵

Pozitív életfelfogása mit sem változott. 76 évesen ismét koncertezett a *Carnegie Hall*ban, amiről a *New York Herald Tribune* így számolt be: „*A zongoraverseny szélvészként sodort magával; hogy hetvenhat éves korában hogyan képes Dohnányi ily könnyedén futkározni a billentyűkön, ez olyan kérdés, melyre e sorok írója nem tud válaszolni. Mindenesetre előttünk áll a tény, hogy a zeneszerző úgy szökellt ide-oda, mintha éppen most fejezte volna be a konzervatóriumi tanulmányait «summa cum laude», és egymagában készülné az egész virtuóz irodalmat birtokába venni. Dohnányit hallva a jelen levő fiatalság vénnek és elhasználnak érezte magát. Dohnányi versenyműve nagyvonalú, széles ívű, lírai és szép. Semmi sincs benne, ami kicsinyes, törpe vagy középszerű volna. Valóban, e mű oly nyilvánvalóan és őszintén épül szívből jövő érzelmekre, hogy lehetetlen a belőle áradó izzásnak ellenállni.*”²⁶

3. BARTÓK BÉLA

TANULMÁNYOK:

„Pozsonyban laktam, ahová akkoriban gyakran lejárt Budapestről egy nálam alig pár esztendővel idősebb zongoraművész, akinek óriási jövőt jósoltak, s akiben én ifjúkori művész-ideálokat találtam meg. Ez a fiatal zongoraművész

²⁵ Sebestyén János közlése

²⁶ Vázsonyi, 295.

*Dohnányi Ernő volt.*²⁷ Bartók zenei tehetségére a bécsi konzervatórium egyik tanára is felfigyelt, mégis 1899-ben Dohnányi tanácsára nem a Pozsonyhoz közelebbi Bécsben, hanem a budapesti Zeneakadémián folytatta tanulmányait. A néhány évvel idősebb „példakép” hatására ellátogatott és meghallgatást kért a híres zeneakadémiai tanártól, Thomán Istvántól. Az előjátzás sikerrel zárult, a fiatal Bartók 1899 szeptemberétől a pesti intézmény falai közt folytathatta zenei stúdiumait, felvételt nyert a második akadémiai osztályba. Új tanára, csakúgy, mint növendéktársaival, vele szemben is atyai gondoskodással viseltetett. A betegeskedő és időnként anyagi gondokkal küzdő fiatalembert segítette, igyekezett mind művészileg, mind emberileg gondját viselni.

A tehetséges növendék remekül játszott lapról, tanára is felfigyelt kitűnő partitúra olvasó képességére. Megismerkedett ez idáig kevésbé tanulmányozott szerzőkkel, Wagner, illetve Liszt még nem ismert zenekari kompozícióival. Legnagyobb hatással azonban Richard Strauss muzsikája volt rá. A *Zarathustra* 1902-es budapesti előadása, mint írta, elragadtatással töltötte el, s az addig főképp zongora tanulmányaival elfoglalt ifjút komponálásra ösztönözte.

KEZDETI SIKEREK:

Kezdetben főként mint remek pianistát tartották számon. Első nyilvános hangversenyére 1901. október 21-én került sor az Akadémián, ahol Liszt: h-moll szonátáját játszotta, melyről a kritika elismerően nyilatkozott: *„...a fiatal Bartók Béla (...) valósággal meglepte a közönséget perfekt technikai készségével, előadásának csodálatos intelligenciájával s egyéb kiválóságaival, amelyeket egy a tanulmányainak közepén lévő növendéknél nagyritkán találunk együtt. Dohnányi Ernő távozása óta nem volt az akadémiának ilyen erős talentuma, mint ez az ifjú, akinek tegnapi sikerére Thomán tanár méltán lehet büszke...”*²⁸

Későbbi sikereit is nyomon követte a sajtó, leginkább frazírozó képességét, egyéniségét emelte ki. *„A hangverseny második száma Saint-Saens-nek II. zongoraversenye volt, amelyben Bartók Bélát a fiatal zongoraművészt hallottuk. Óriási frazírozóképességét és rendkívüli gondos finom előadását különösen a zongoraverseny első tételében és a ráadásra adott Liszt-féle műben (La*

²⁷ Bartók Béla, „Thomán Istvánról”, *Zenei Szemle* 1926/XI (október), 94.

²⁸ *Magyarország*, (1901. október 23), Ujfalussy József, *Bartók breviárium*, (Budapest: Zeneműkiadó, 1980), 34.

campanella) nyílt alkalmunk megfigyelni.”²⁹ Kapcsolata Dohnányival megmaradt, mint írta, több alkalommal előjátszott neki. Az idősebb pártfogó beajánlotta bécsi ismerőseinek, így első nyilvános szereplésére 1903 őszén került sor az osztrák fővárosban. Fellépésének sikerét csak a hangolatlan zongora árnyékolta be. Nem sokkal később Berlinben is bemutatkozhatott, erről a *Vossische Zeitung* a következőképpen számolt be: „*A Bechstein-teremben hétfőn egy újonnan feltűnt zongorista, Bartók Béla keltette fel az érdeklődést (...)Bartók olyan ember, akinek az Istenről és a világról önálló gondolatai vannak. Erős egyéniség. Játékában megvan az a lelki háttér, amely nélkül minden játék csak játék marad.*”³⁰ Ez az első külföldön róla megjelent kritika, mely emberi és művészi lényét is ily módon méltatta.

1903-ban komponálta a *Kossuth szimfóniá-t*, melyet Richter János karmester mutatott be 1904. februárjában Manchesterben. Ezen a hangversenyen a szerző, mint zongoraművész is fellépett, és ahogy erről a *Zenevilág* híreiben olvashattunk, mesteri játékával viharos tetszést aratott.

A szólókarrier mellett számos kamarahangversenyen szerepelt, 1906-ban egy spanyol és portugál turné alkalmával együtt koncertezett az ifjú hegedűs tehetséggel, a Hubay-tanítvány Vecsey Ferencsel.

Tanulmányai befejeztével úgy érezte, fiatal művészként meg kell határoznia maga számára az utat, kitűzni egy célt, melynek eléréséhez művészi munkáját hozzárendeli. Ezt a célt így fogalmazta meg: „*Kell, hogy minden ember, midőn férfiúvá fejlődött, megállapítsa, minő ideális cél érdekében akar küzdeni, hogy e szerint alakítsa mineműségét. Én részemről egész életemben minden téren, mindenkor és minden módon egy célt fogok szolgálni: a magyar nemzet és magyar haza javát.*”³¹

A zeneszerzésben Erkel és Liszt hagyatékán továbblépve méltó folytatást a magyar népzene tanulmányozásában vélt felfedezni. Az igazi népzene felkutatásában, és nem az ebben az időszakban oly népszerű műdalokban, melyek a kor divatjának engedve megtöltötték a városi szalonok zenedélutánjait. „*...Főlismerem továbbá, hogy a tévesen népdaloknak ismert magyar dallamok – amelyek a valóságban többé-kevésbé triviális népies műdalok – kevés*

²⁹ Csáth Géza, *Budapesti Napló*, XI/308,7 (1906. nov.): 8.

³⁰ Ujfalussy József, *Bartók breviárium*, (Budapest: Zeneműkiadó, 1980), 60.

³¹ Édesanyjának írt levele (1903. szept. 8.), Ifj. Bartók Béla, *Bartók Béla családi levelei*, (Budapest: Zeneműkiadó, 1980), 108.

*érdekességet nyújtanak, és így 1905-ben hozzáfogtam a mindaddig teljesen ismeretlen magyar parasztzene föl kutatásához.*³² Ezzel kezdetét vette az a munkásság, mely a továbbiakban végképp meghatározta a bartóki utat. A tudományos, az oktató és a zeneszerzői munka is ebből indult ki, ehhez tért vissza. A gyűjtés során fellelt dallamkincsek jelölték ki a komponálás új irányát, a pentaton és modális hangsorok alkalmazása újszerű harmonikus kombinációkat tett lehetővé, szabad rendelkezést engedett a kromatikus tizenkét hang felett. Felfedezte Debussy zenéjét, rokonságot talált melodikájával, és hasonló törekvést észlelt Stravinsky műveiben is. *„A mi korunkban tehát az egymáshoz legtávolabb fekvő földrajzi területeken ugyanazok az áramlatok jelentkeznek; itt is, ott is egy friss, az utolsó évszázadok alkotásai által nem befolyásolt parasztzene elemeivel akarjuk a műzenét életteljesebbé tenni.*³³

TANÍTÁS:

1907-ben kinevezték a Zeneakadémia tanárává, amit örömmel fogadott, hiszen így Budapesten telepedhetett le, és folytathatta népdalgyűjtő munkáját. *„...E tanév december havában Thomán István tanár, évek túlfeszített munkája folytán beállott súlyos betegsége következtében nyugdíjazását kérte. A minisztérium sikeres tanári működésének ismerése mellett a kibetegült tanár kérelmét teljesítette. Intézetünk egy kiváló tanerőt veszít benne, akit nagyszámú növendékei közt sok jeles, köztük világhírű művész vall mesterének s aki 18 évi buzgó és lelkiismeretes munkálkodásával a zeneakadémia hírnevének emeléséhez is hozzájárult. Tanszékére, az akadémiai tanfolyam vezetésére a vallás- és közoktatásügyi miniszter Bartók Bélát, az intézet egykori nagytehetségű tanítványát s immár előkelő névvel bíró művészt nevezte ki; az előkészítő tanfolyamon elfoglalt óráinak ellátásával pedig Székely Arnoldot, intézetünk egykor szintén kiváló növendékét és okleveles zenetanárt bízta meg. Mindkettő Thomán tanítvány volt...³⁴*

Bartók, bár hosszú éveken keresztül tanított a Zeneakadémián, lelkiismeretes munkáját mégsem érezte igazi hivatásának. A tanítás mellett a zeneszerzés, koncertezés és népzene kutatás szinte összeegyeztethetetlen volt. A

³² Tallián Tibor, *Bartók Béla írásai I*, (Budapest: Zeneműkiadó, 1989), 32.

³³ Tallián 29.

³⁴ *Az Országos M. kir. Zeneművészeti Főiskola Évkönyve az 1906/07-iki tanévről*, szerk.: Moravcsik Géza, (Budapest: 1907).

számára oly fontos kutatói, ill. zeneszerzői munkájára nem maradt elég ideje: „*Idő nem marad sem látogatásra, sem zene meghallgatásra, sem olvasásra, egyszerűen semmire, csak munkára...*”³⁵ Ahogy ifj. Bartók Béla apjáról való visszaemlékezésében írta: „*...A tanítás ugyancsak terhes volt számára, mert bár csak kevés és általában kiváló tanítványt vállalt, azokból a legtöbbet kívánta kihozni, és ez is legkedvesebb foglalkozásaitól vonta el.*”³⁶

Megalkuvást nem tűrő hozzáállása, a tehetségtelen, protekcióval érkező növendékekkel szemben tanúsított kérlelhetetlensége, nem kedvezett professzori megítélésének. Sosem alkalmazkodott, mindig kitartott elvei mellett. Szigora, hozzáférhetetlensége és csak a tehetségesekkel szemben mutatkozó segítőkészsége, nem ébresztett rokonszenvet a Zeneakadémián. Mégis pedagógiai munkájának jelentőségét hangsúlyoznunk kell. Azok a tanítványok, akik kellőképp tehetségesnek bizonyultak, és fogékonyak az igazi értékek iránt, megértették Bartók művészi, erkölcsi példamutatását, hívei maradtak egész életükre. Növendékeinek sorában szerepelt például a később híres karmester, Reiner Frigyes, Kósa György, aki aztán Hubayval is sokat koncertezett, Farnadi Edit, Frid Géza, Hernádi Lajos, Hevesi Erzsébet, Hevesi Piroska, Pásztory Ditta, Sándor György és Székely Júlia is.

Bartók tanítási módszere, csakúgy, mint mesteréjé, Thomán Istváné, az előjátás volt. Anélkül, hogy növendékeit utánzásra ösztönözte volna, bemutatta saját előadásában a műveket, így mindenki a maga tehetségéhez mérten hasznosíthatta a hallottakat. Nem szavakkal, elméletekkel tanított, hanem emberi példájával, személyes meggyőződésével. Földes Andor, aki ugyan nem volt hivatalosan Bartók növendéke, mégis nagy hatást tett rá Bartók egyénisége, visszaemlékezéseiben így írt róla: „*Az oktató első és legfontosabb feladata: inspirációk közvetítése. És én életemben nem találkoztam senkivel, aki inspirálóbb személyiség lett volna, mint Bartók Béla.*”³⁷

Növendékeinek beszámolóiból tudhatjuk, hogy a tanév elején feladott anyagból a tanulók a megtanult művet végigjátszották az első zongoraórájukon, majd a mester is a hangszerhez ült, és bemutatta a helyes előadást. Magyarázat nem volt. Nem is volt rá szükség, hiszen meggyőzően szuggesztív játékát senki

³⁵ Levél Freund Etelkának (1914. márc. 14.), Demény János, *Bartók Béla leveli*, (Budapest: Zeneműkiadó, 1976), 307.

³⁶ Ifj. Bartók Béla, *Apám életének krónikája*, (Budapest: Zeneműkiadó, 1981).

³⁷ Földes Andor, *Emlékeim*, (Budapest: Osiris Kiadó, 1995), 84.

sem kérdőjelezte meg. Ahogy Frid Géza állította: Bartók zongorázásának titka – egyénisége volt. „...minden műnél úgy éreztem: most hallok először. És hogy a szóban forgó darabot csakis így kell játszani!” nyilatkozta róla Sándor György is.³⁸

A második órától következett az igazi munka, hangról hangra, ütemről ütemre haladt a tanítás – előjáték és javítás kérlelhetetlen szigorúsággal. Akár tízszer is megismételtette ugyanazt a helyet, míg a pontos értelmezés, hangsín, hangsúly, tempó meg nem született. Az éretlen pianisták próbálták másolni játékát, ám ez sokszor modorossá tette zongorázásukat, hiszen ami Bartóknál a lényegből fakadó természetességgel hatott, az az értetlen tanulónál csak külső utánzás lett. A kis frázisok csak töredékek maradtak, a mű betanult részletek halmazaként szólt. „Az én szonátám olyan lett, mintha nem is zongoradarab volna, hanem nehéz iskolai dolgozat, tele javítással, törléssel, gyötrelmes tanulási munka nyomaitól maszatos matematikai feladvány.” –írta Székely Júlia Bartóknál megtanult első szonátájáról.³⁹ A növendék feladata megismerni és megérteni a zenét, a kis részletek értelmezéséből összeállítani és megfejteni a mű egészét.

Zongoraművészi lényének alappillére volt a ritmus és a hangsúlyok gazdagsága, a rendkívüli formaérzék és a megformálás képessége. „Az arány, a forma, a rend nagymestere éppen úgy megnyilatkozott tanításában, mint alkotó- és előadóművészetében.”⁴⁰ Kósa György is, mint leggrandiózusabb formálóművészt említette, akinek előadása a hiteles előadás; s ahogy írta: „Ez a zongorázás sallagtalan volt, minden hangja sűrített lényeg.” És végül Balázs Bélát idézve: „Bizony zenéd nem andalító mámor,/ kérlelhetetlen acélszerkezet.”⁴¹

Aki megtanult Bartóknál egyszer egy Beethoven szonátát felépíteni, az megtanulta, mi az a formába öntés. Bartók a növendékeinek is hangoztatta, hogy: „A megformálás az igazi tehetség erőpróbája.” Székely Júlia megfogalmazásában: „Úgy megragadni egy zeneművet, hogy az értelmet, feszültséget kapjon, hogy a mű kezdeti intonálása már magában hordja a zárótaktus végeredményét, tehát az első taktustól az utolsóig szerves összefüggésben legyen egymással minden, a legkisebb szünetjeltől a

³⁸ Bónis Ferenc, *Így láttuk Bartókot* 36 emlékezés, (Budapest: Zeneműkiadó, 1981), 188.

³⁹ Székely Júlia, *Bartók tanár úr*, (Budapest: Kozmosz, 1978), 49.

⁴⁰ Székely. 53.

⁴¹ Bónis Ferenc, *Így láttuk Bartókot* 36 emlékezés, (Budapest: Zeneműkiadó, 1981).

*legjelentékenyebb akkordig, üstökön ragadni a mű lényegét, s még a többtétéles szonátát vagy szvitet is egyetlen kerek egészbe foglalni: ez volt a bartóki zongorázás.*⁴²

Bartók igazi Beethoven-játékos volt, „...*ha az ember behunyta a szemét, azt hitte, Beethoven ül a zongoránál.*”⁴³ Sándor György visszaemlékezése: „*Amikor azonban oly erős alkotóegénység játszotta Beethovent, mint Bartók: egy új világ tárult fel előttem.*” Majd minden koncertjén szerepelt Beethoven mű, tolmácsolásában egészen egyedülálló módon megszólaltatva. Lényéhez talán ő állt a legközelebb. Felejthetetlen előadásairól nemcsak tanítványai visszaemlékezéséből juthatunk információhoz, rendelkezésünkre áll Bartók-Szigeti 1940. április 13-i Washingtonban készült koncertjének kivételes Kreutzer szonáta felvétele. Frid Géza három alkalommal lapozta mesterének ezt a szonátát; először Budapesten Henry Marteau-val, majd Londonban Székely Zoltánnal, végül Rómában Szigeti Józseffel.

OKTATÓI CÉLLAL KOMPONÁLT MŰVEK:

Bartók oktatói munkásságához említést kell tennem még két dolgról. Az egyik a közreadásában megjelent kottakiadások, ahogy Földes Andor írja: „*Legnépszerűbb kiadványa, melyet a Liszt Ferenc Zeneakadémia minden zongoratanzakos hallgatója használt, Bach Wohltemperiertes Klavier-ja volt: a húszas években a budapesti Rózsavölgyi kiadónál jelent meg.*”⁴⁴ Emellett természetesen még számos kiadást találunk bartóki bejegyzésekkel, ujjrendekkel, dinamikai és pedálozási előírásokkal.

A másik fontos, pedagógiai szempontból nélkülözhetetlen, és a megjelenésük idején egyedülálló sorozat a népzenei anyagot feldolgozó gyermekdarabok sorozata. 1908-1909-ben születtek meg a *Gyermekek* négy füzetbe gyűjtött kis darabjai. Két év alatt 85 kis kompozíciót foglalt sorozatba, melyet aztán 6 kivétellel később két füzetbe rendezett át. A magyar és szlovák, részben saját gyűjtésű gyermekdalok és gyermekjátékok szövegeit is mellékelte, így a kezdő zongorázók is szívesen és könnyebben játsszák az akár énekelhető zenei anyagot. „...*had' jussanak a tanulók a tanulás első néhány évében olyan*

⁴² Székely, *Bartók tanár úr*, 67.

⁴³ Frid Géza visszaemlékezése

⁴⁴ Földes Andor, *Emlékeim*, (Budapest: Osiris Kiadó, 1995), 93-94.

*előadási művekhez, amelyekben a népi zene keresetlen egyszerűsége annak dallami és ritmusbeli különösségével együtt megvan.*⁴⁵

Számos zongoraműve mellett a másik oktatói céllal készült kivételes sorozat a *Mikrokozmosz*. A zongorajáték eme hat kötetes iskolája magába foglalja a huszadik századi zongorajáték technikai és zenei alapjait. A legegyszerűbb darabok is zenei értéket és pedagógiai funkciót rejtenek, az utolsó kötet pedig teljes jogú koncertdarabok sora. A szerző saját bevallása szerint gyermeke, Péter zongoratanítása végett fogott hozzá a számára szokatlan feladathoz, s ének és technikai gyakorlatokon kívül *Mikrokozmosz* muzsikán keresztül tanította fiát.

HANGVERSENYEK:

Az 1908-as évektől Bartók új utat keresett, változó zeneszerzői stílusát zongoraművek hosszú során követhetjük nyomon. A népzenei anyag feldolgozása rendkívül gazdag zongorarepertoárt eredményezett, mely egy új komponálási módszert tükrözött. Ennek kialakulását követhetjük végig a kisformájú műveken, amelyekben egyre nyilvánvalóbban megszólal Bartók saját egyéni hangja.

„Ezeket a darabokat a jelenkor legérdekesebb és legegényibb alkotásai közé sorozom, amelyeknek tartalma szokatlan és különlegesen hat; nem olyanok, amiket köznapi értelemben nevezünk eredetinek. Emellett végig egyszerűen tervezettek és idegenszerűségükben is természetesek.” –írta Feruccio Busoni az 1908-ban komponált, neki ajánlott 14 *Bagatell*-ről, melyet Bécsben a szerző előjátszott neki. Később Busoni meghívására Bartók *II. Szvit*-jének Scherzo tételét dirigálta Berlinben. *„Mégis csak nagyszerű dolog dirigálni, mikor a zenekar teljesen az én akaratom szerint játszik!”*⁴⁶ Ez volt az első és egyetlen alkalom, mikor karmesteri pálcát fogott, bár keze alatt a zenekar fényesen játszott, a fogadtatás kettős volt.

A sorra született zongoraművek a szerző saját repertoárját is gazdagították, hiszen pianistaként számos hangversenymeghívásnak tett eleget ebben az időszakban. Növendékeit soha nem kapacitálta műveinek tanulására. Aki mégis felismerte ennek fontosságát, gazdag kincssel léphetett ki a főiskola kapuján.

⁴⁵ Bartók Béla, „Az Új Magyar Zeneegyesület I. estéjére” (1932. jan. 20).

⁴⁶ Thomán Istvánnak, (Berlin, 1909. jan. 3.), Demény, *Bartók Béla levelei*, (Budapest: Zeneműkiadó, 1976), 174.

Az 1906. novemberétől 1910. márciusáig terjedő időszakot főként a népzene kutatás, zeneszerzés és tanítás töltötte ki, mindössze néhány alkalommal lépett dobogóra. 1910. március 19-én került sor első szerzői estjére a Royalban. A Waldbauer vonósnégyes közreműködésével elhangzott a zongoraötös magyarországi bemutatója, az I. vonósnégyes ősbemutatója, valamint a *14 Bagatellből* 10 darab. A közönség meleg lelkesedéssel fogadta, a kritika elismerő értetlenséggel állt az ismeretlen művek előtt. Kern Aurél a *Magyar Hírlap* hasábjain így nyilatkozott a vonósnégyesről: „...különös hangképletek hatnak rám, akad egy-egy részlet, melynek nagyszerű szépségét is fölérem, de az egész mű egyenlőre homályos előttem. Ez kétségtelenül a jövő zenéje.”⁴⁷

A húszas, harmincas években egyre nagyobb sikereket ért el. 1922. márciusában Londonban, majd áprilisban Párizsban koncertezett. Programján saját művei közül az Op. 14-es Szvit, az *I. Elégia, Burleszkek, Improvizációk* hangzottak el, valamint Kodály zongoradarabok és I. hegedű-zongora szonátája Arányi Jelly hegedűművész közreműködésével. „Nagy dolog, hogy mint valami rendkívüli eseménnyel, úgy foglalkoznak a lapok idejövetelemmel”.⁴⁸ „A párizsi közönség Bartók Bélát eddig csak kisszámú zongoradarabjából és egy, a múlt évben közepesen előadott kvartettjéből ismerte. A «Revue Musicale» április 8-i hangversenyén azonban helyes képet alkothatott magának e nagy zenész sokoldalúságáról, erejéről és eredetiségéről...”⁴⁹

Beethoven Kreutzer szonátáját 1921. április 25.-én egy újpesti hangversenyen játszotta először Székely Zoltánnal. 1925-ben Henri Marteauval adták elő, a kritika Marteau játékát kevésbé értékelte, viszont Bartók zongorázását a következőképp méltatta: „Az est alig ecsetelhető élményét azonban (...) Bartók Béla adta meg közreműködésével. Már Brahms G-dúr szonátájában is csodálatot keltett zongoraművészi invenciója (...) e teljesítményt Beethoven Kreutzer-szonátájának előadásával tetőzte be. Nem mondhatunk egyebet annál, hogy ezt a művet ez idáig megközelítően sem hallottuk ily kimerítő és szintisztán költői értelmezésben.”⁵⁰

⁴⁷ Szabolcsi Bence és Bartha Dénes, *Zenatudományi Tanulmányok III*, (Budapest: Akadémia Kiadó, 1955), 363.

⁴⁸ Édesanyjának írt levele Londonból, (1922. márc. 20.), ld., Demény, 401.

⁴⁹ Henry Pruniéres, *La Revue Musicale*, (1922. május 1.), ld., Szabolcsi és Bartha, *Zenatudományi Tanulmányok VII.*, 216-217.

⁵⁰ Jemnitz, (1925. december 19.), Lampert Vera, *Jemnitz Sándor válogatott zenekritikái*, (Budapest: Zeneműkiadó, 1973).

1927. április 12-én Szigetivel adott közös hangversenyt az „*izzólelkű pianista*”.⁵¹ Műsorukon szerepelt: Bach A-dúr, Mozart B-dúr, Schubert A-dúr és végezetül Beethoven G-dúr szonátája. Míg az első három műben a két művész egyénisége különböző felfogásban nyilvánult meg, a Beethoven darabban azonban a két hangszer összeforrt.

Még ez év decemberében adott zongoraestjéről Péterfi István kritikájában így emlékezett meg: „*Bartók mint pianista külön klasszis. Virtuozitása, zongorahangja, kifejezőmódja eltér mindenkitől és rendkívüli erővel nyűgözi le a hallgatóját*”⁵² Beethoven játéka mellett emlékezetesek maradtak Liszt interpretációi is, kongeniális tolmácsolásként említették többek között a Haláltánc káprázatos, páratlan szuggesztivitású előadását.⁵³

1934. január 14-én szonátaestet adott Waldbauer Imrével, (akinek kvartettje közreműködött szerzői estjein, ők mutatták be I. és II. vonósnegyesét 1910-ben és 1921-ben). „*Bartók Béla a zseniális zeneszerző szemével fedezi föl más zseniális zeneszerzők szándékait, otthonosan mozog birodalmukban: a legmagasabb muzsika birodalmában.*”⁵⁴

És még egy Beethoven hangverseny 1940-ből, melyen a C-dúr versenyművet zongorázta a Budapesti Hangversenyzenekar közreműködésével, Paul Tibor vezényletével: „*...egyéni tónusa, technikája és előadásmódja lebilincseli a hallgatót. A műélvezetet azonban sajnálatosan erősen zavarta, hogy a zenekar hangolása feltűnően eltért a zongorától.*”⁵⁵

Bartók Beethoven játékaról már számos említést tettem, utaltam a fennmaradt Kreutzer szonáta washingtoni hangversenyfelvételére is. A lemezt hallgatva megidézhető valami abból a különleges atmoszférából, ami koncertjein közönségét oly sokszor magával ragadta.

⁵¹ Jemnitz, *Válogatott zenekritikái*, 105.

⁵² Péterfi, *Magyar Hírlap* (1927. dec. 1.), Péterfi István, *Fél évszázad a magyar zenei életben, válogatott zenekritikák 1917-1961*, (Budapest: Zeneműkiadó, 1962).

⁵³ Kertész Lajos közlése.

⁵⁴ Jemnitz, 223.

⁵⁵ Péterfi, 245.

4. DOHNÁNYI ÉS BARTÓK MŰVÉSZETÉNEK ÖSSZEHASONLÍTÁSA

Dohnányi és Bartók művészi munkásságát áttekintve láthatjuk, hogy a két életpálya mennyire egymás mellett haladt. Dohnányi nemcsak, hogy maga ajánlotta a fiatal kezdő muzsikusként, hogy tanulmányait az ő nagyszerű tanáránál, Thomán Istvánnál végezze, hanem ő is meghallgatta több alkalommal. Személyes kapcsolatukat egymás iránti tisztelet, megbecsülés övezte, ami művészi produkciókban is megnyilvánult. A Gruber Emmánál, Kodály Zoltán első feleségénél és tanáruknál, Thománnál közösen eltöltött zenei estéken, valamint új műveik bemutatása mellett számos koncerten játszották egymás műveit. (Bartók műsorán szerepelt például 1903-as berlini koncertjén Dohnányi *Passacaglia* c. műve, 1906-ban Kerpely Jenővel előadta Pozsonyban a csellószonátát, Dohnányi is fontosnak tartotta, hogy a fiatal komponistatárs műveit népszerűsítse, 1917-ben eljátszotta a Bartók: *Elégiát*, a *2 Sírót*, később a *Medvetáncot*, *Allegro barbarot* is. A közös hangversenyek között említhetjük a Rapszódia 1919-es koncertjét, valamint az I. zongoraverseny budapesti 1928. márciusi bemutatóját.)

Ma leginkább mégis úgy említjük őket, hogy Dohnányi a zongoraművész, Bartók pedig a zeneszerző. Ez a specializálódás azonban a múlt század első felében nem létezett. A muzsikusként egyet jelentett a zeneszerző-előadóművésszel. A legtöbb zeneszerző maga játszotta el zongorán szerzeményeit, és az is természetes volt, hogy a tehetségesebb előadóművész kisebb-nagyobb saját kompozíciókkal gazdagította repertoárját.

Nem lehet egyszerűen azt állítani, hogy Dohnányi elsősorban remek hangszeres művész volt, Bartóknál pedig a zeneszerzés állt volna az első helyen. Dohnányi számára a komponálás ugyanolyan fontos volt, mint a zongoraművészet maga, gondoljunk csak vissza húgának írt levelére. Bartók kitűnő pianistaként nemcsak saját műveit, hanem a zongorairodalom széles repertoárját is egyedülállóan szólaltatta meg. Bartók egy-egy koncertre készülve sokszor napi 5-6 órát gyakorolt, míg Dohnányi csupán néhányat. „...Dohnányi (...) azt is tanácsolta, ne gyakoroljak 2 óránál többet, mert annál több csak butít. Hm! Th[omán]-nak ezt elmeséltem. Ő azt mondja, kérdezze csak meg D’Albertet; az 7 órát is gyakorolt. Liszt is többet gyakorolt néha, s elbutultak-e?”⁵⁶

⁵⁶ Édesanyjának írt levele, (1902. május 19.), Ifj. Bartók Béla, *Bartók Béla családi levelei*, (Budapest: Zeneműkiadó, 1980), 62.

A két művész közös zenei anyanyelvet beszélt, a magyar zenei közeg, a német kultúra befolyása és Thomán pedagógiai munkássága élt mindkettőjükben. A világos játékmód, az érthető és tiszta dallamvezetés, a formálás művészete, bár teljesen eltérő egyéniséggel, mégis zenei kifejezésük sajátja volt. Míg Bartók szuggesztivitása sokszor a belső feszültségből adódott, a Dohnányi-varázs épp a magától értetődő természetesség hatására bontakozott ki. Az egyéni és szabad zenei megformálás mindig a mű lényegéből fakadt, a darab szerkezete, a művészi összefüggések Dohnányinál és Bartóknál is az alkotó rálátásával és a művész alázatával épültek fel.

HANGFELVÉTELEK:

(A hangfelvétel története 1. melléklet)

„...Ami él, az pillanatról pillanatra változik: a gépekkel megrögzített zene mozdulatlaná merevedik”⁵⁷

A múlt század elején -bár a nemzetközi koncertéletben művészeink számottevő sikereket értek el, ismerte őket egész Európa,- a lemezkiadó cégek mégis mostohán bántak nagyságainkkal. Talán az ismeretlen új művek, vagy a művésznevek nem csengtek olyan jól, hogy lemez-sorozatot vállaljanak fel forgalmazásukban. Sem Dohnányi, sem Bartók művészete nem őriz akkora diszkográfát, mint akár Rachmaninové vagy Stravinskyé.

Bartóktól eltérően Dohnányi nem tartotta fontosnak, hogy élő művészetét rögzített formában megörökítse. Az ereje teljében lévő Dohnányi zongoraművészetéből csupán morzsákat kaphat a mai érdeklődő. Az a kivételes anyag, amely a Magyar Rádió által közvetített összes Mozart zongoraversenyt őrizte, sajnos a II. világháborúban teljesen megsemmisült. A gépzongoraterkercsek felvételeiből csak következtetni tudunk játékára, igazi fényét, zongorázásának színeit nem adja vissza. Halála előtt pár nappal az *Everest* cégnél készített felvételei már betegségének árnyékában zajlottak. Amerikai koncertfelvételeinek privát rögzítése még sok esetben szintén feltérképezetlen⁵⁸, ahogyan a Babitsné Török Sophie hagyatékában fennmaradt egyetlen Mozart

⁵⁷ Bartók Béla, „A gépzene”, Szöllösy András, *Bartók Béla Összegyűjtött Írásai I.*, (Budapest: Zeneműkiadó, 1967), 725.

⁵⁸ Dohnányi hagyatékában maradt amerikai felvételek a Florida State University könyvtárába kerültek, melyekből másolat található a budapesti Dohnányi Ernő Archívumban (Gombos L. közlése)

zongoraverseny felvétel és a Schumann hegedű-zongora szonáta Telmányival játszott koncertelőadásának rögzített anyagai is máig kiadatlanok.

Az 1993-ban a Hungaroton kiadónál megjelent CD lemez⁵⁹ némiképp kivételt képez. Az 1955 és 1959 között az *Ohio University*-n elhangzott szólóestek rádió közvetítésének rögzítéséből fennmaradt anyag összeválogatásában Mozart, Beethoven, Chopin, Brahms, Liszt és a művész saját kompozíciói szerepelnek. Az életének 80. éve közelében járó Dohnányi játéka egy pillanatra sem hat megfáradtnak, vagy erőtlennek. Telt és éneklő zongorahangja, játékának élettelsége, magával ragadó lendülete semmiképp sem utal életkorára.

Meglepő talán a kritikák és koncertbeszámolók után meghallgatni Mozart és Beethoven interpretációit. Valóban egyéni felfogás, természetesség és a frázisok világos zenei értelmezése rajzolódik ki, ám valószínűleg szokatlan a mai hallgató számára a szabad tempókezelés. A rubató játék ilyen megnyilvánulása bár formai szempontból indokolt és minden esetben a zenéből fakad, mégis idegenül hat a mai zenehallgatóra. Dohnányi játékaról gyakran jegyzi meg a korabeli kritika, hogy az szinte klasszikus módon visszafogott, ám ez inkább csak a múlt század eleji romantikus előadói tradíciókkal összehasonlítva értelmezhető így. A tempók és zenei frazeálás szabadsága azonban semmiképp sem önkényes, vagy maníros.

Az Appian Kiadó által megjelentetett 2 CD-ből álló lemezanyagon⁶⁰ saját műveit szólaltatja meg Dohnányi. Az 1929 és 1956 között készült budapesti és londoni koncertek felvételein ízelítőt kaphatunk hihetetlenül színes, érzékeny zongorajátékáról, technikájáról.

Bartók esetében a lemezre vett anyag valamivel gazdagabb. A népzene kutatás révén jól ismerte a hangrögzítés lehetőségeit, és zenetörténeti fontosságukkal is tisztában volt. Saját műveinek tolmácsolásához, zeneszerzői szándékának pontos dokumentálásához felhasználható anyagnak tartotta a lemezeket, talán éppen zenei mellékletként kompozíciói megismertetéséhez. Szerzeményeinek félreértelmezése, kottahibák és tempó félreértések elkerülése végett inkább maga játszotta fel darabjait.

⁵⁹ A CD Vázsonyi Bálint 1979-es, két lemezes válogatásának utánközlése, Beethoven Pathétique szonátájának kihagyásával (Hungaroton LPX 12085-6)

⁶⁰ Dohnányi plays Dohnányi. The complete HMV solo piano recordings 1929-1956. Appian Publications & Recordings, APR 7038.

„Kottairásunk tudvalevően többé-kevésbé fogyatékosan veti papírra a zeneszerző elképzelését, ezért csakugyan nagy a jelentősége annak, hogy vannak gépek, amelyekkel majdnem egészen pontosan meg lehet rögzíteni a zeneszerző minden szándékát és elképzelését”⁶¹ Ugyanakkor Bartók nem vetette teljesen el, ha mások esetleg másképp, saját olvasatukat, egyéni meglátásukat vitték az általa komponált művekbe. Bár a leírt ritmushoz, artikulációhoz mindig híven ragaszkodott, képes volt elfogadni más, az övétől eltérő interpretációt.

A Bartók kutatásoknak köszönhetően a Centenáriumi Összkiadás összerendezett anyaga minden szempontból kivételes albumot tár elénk. A stúdióban készült felvételek mellett otthoni fonográf felvételek, privát koncertfelvételek is szerepelnek a gyűjteményben. Igazi kincs az a néhány felvételtöredék, melyen Bartók zongorázik és Dohnányi vezényel. A két művész közös játékát őrzi az 1939. november 4-én, Kassán előadott Liszt *Concerto pathétique*.

Liszt darabját meghallgatva érezhetjük igazán, mit jelent Dohnányi és Bartók számára az együtt muzsikálás. Ezt a hangversenyelőadást Tóth Aladár úgy jellemezte, mint „nagy szellemek összetalálkozását”. A két művész eltérő egyénisége itt valóban összeforrt, Bartók szuggesztív Liszt-játékának intenzitásához elválaszthatatlanul illeszkedik Dohnányi zongorázása, kettős interpretálásuk egymást gazdagítva magával ragadja a hallgatót.

5. SZÉKELY ARNOLD ÉS KEÉRI-SZÁNTÓ IMRE

Dohnányi Ernő és Bartók Béla mellett még két másik művésztanár neve szerepel a fellépő ifjú tehetségek életrajzában, Székely Arnoldé és Keéri-Szántó Imréné. Mindketten Thomán István osztályából kerültek ki, és művészi karrierjüket háttérbe szorítva, kivételes pedagógiai munkájuknak szentelték életüket.

Székely Arnold Thomán István nyugdíjba vonulását követően kapta zeneakadémiai kinevezését, csakúgy, mint Bartók. Míg az akadémiai tanfolyam vezetésével a zeneszerző-zongoraművészt bízták meg, addig Székelyre hárult az

⁶¹ Bartók, „A gépzene”.

előkészítő tagozat irányítása. Később, 1920-39 között a zongoratanár-képzőt is vezette a módszertan oktatása mellett. Ő alapozta meg sok tehetséges fiatal zenei fejlődését, kibontakozását. *„Thomán Istvánt leszámítva, nem ismerünk olyan zongorapedagógust, aki olyan csalhatatlan éleslátással ismeri fel már bimbójában a tehetséget, annak mennyiségét, minőségét, fajsúlyát, mint Székely Arnold. (...) Egy emberöltőn át az ő felfedezettje volt, az ő keze alá került a legtöbb «csodagyermek»...”*⁶² Növendékei között említhetjük: Faragó Györgyöt, Farnadi Editet, Fischer Anniet, Földes Andort, Kentner Lajost, Kósa Györgyöt, Nyíregyházi Ervint, vagy akár Sándor Györgyöt is. *„Az ideális tanár, a virtuóz művész és a nemesjellemű ember a legszebb harmóniában egyesül egyéniségében...”*⁶³ Tanári kinevezése napjaiban adott hangversenyéről így számolt be Csáth Géza: *„Schumann mesés szépségű C-dúr fantáziájával kezdte – amelyet az idén már Stefániaitól, Sauertől és Dohnányitól is hallottunk. Székely önálló felfogással játszott és sok tekintetben újat tudott benne találni. Műsorának külön érdekessége volt Siklós Albertnek egy Scherzója, (...) végül Wagner-Liszt-féle Tannhauser indulót játszott nagyon plasztikusan.”*⁶⁴

Keéri-Szántó Imre szintén Thomán iskolájában tanult 1902-06 között, s 1918-tól maga is a Zeneakadémia tanára volt. Tanítványa többek között Anda Géza, Böszörményi-Nagy Béla, Cziffra György és Wehner Tibor is. Cziffra életrajzi könyvében számolt be Keéri-Szántónál folytatott tanulmányairól. Ahogy visszaemlékszik, a felkészítő munka minden esetben a tanársegédre hárult, aki az első meghallgatásra előkészítette a darabot. A rendszeres, napi 5-6 óra gyakorlás, a technikai stúdiumok, mind előfeltételei voltak annak, hogy a zeneirodalom nagyszerű műveivel megismerkedhessen. *„Meg kellett tanulnom a mesterség alapjait (...) a zeneművek megismerését, felismerését.”*⁶⁵ Az 1912. január 10-i Royal-beli zongoraestjéről Csáth Géza a következőket írta: *„Keéri Szántó Imre, a fiatal magyar zongoraművészek között egyike a legtehetségesebbeknek. (...) Ma este főképp a billentésének a legfinomabb árnyalatokig menő csiszoltsága és színessége volt az, amely nekünk föltűnt, (...) Eddig is mély érzésű és közvetlen előadónak ismertük, azonban szuverénitása a zongora fölött nem volt ennyire*

⁶² Tóth Aladár válogatott kritikái 1934-39, (Budapest: Zeneműkiadó, 1968)

⁶³ Péterfi, *Újság*, (1939. szept. 30)

⁶⁴ Csáth, *Budapesti Napló*, (1907. jan. 12)

⁶⁵ Cziffra György, *Ágyúk és virágok*, (Budapest: Zeneműkiadó, 1977), 63.

nyilvánvaló.”⁶⁶ Méltatta a „Schubert-Liszt féle Vándor Ábránd” schubertiségét, Schumann fizs-moll szonátájának sikerét, Bartók e-moll Scherzójának és Dohnányi 3. Rapszodiájának színes és változatos billentését. Tóth Aladár kiemelte Chopin-játékának igaz lelkületét, „...egy-egy részletnek leheletfinom kidolgozása pompásan rávilágít a chopini élet lüktető vérkeringésének jellegzetes hajszálereire. (...) Keéri-Szántó koncertjén éreztük a valódi Chopin-i atmoszférát, ezen a koncerten igazán élt Chopin szelleme.” – írja az 1935 januárjában adott szólóestről.

6. ENGEL IVÁN ÉS UNGÁR IMRE

Engel Iván és Ungár Imre is Thomán tanítványai voltak. Engel már a növendékhangversenyen feltűnést keltett Beethoven-, Brahms-, Liszt- és Dolmányi-művek előadásával. „Engel Iván egyelőre a mélyen felkavaró szenvedélyű Beethovenhez áll legközelebb. Ezért a műsoron szereplő kis f-dúr szonáta játékos, pajzán kedve sokszor szenvedett a fiatal művész érzelmi túlfűtöttségétől. Engel igazán a Dohnányi-rapszodiákban érezte otthon magát: billentésének harmonikus szépsége (a kantilénahang még nem elég szerves, az eszpresszívóknál elveszti egységességét, példa rá az olasz-koncert lassú tétéle), nagyszerű szabadlendületű ritmusa, friss, ösztönös invenciói, mind nagy művészre utalnak. Műsorából kiemeljük a finom, olykor talán szentimentális Chopineket, viszont az Olasz-koncert I. tételének acélos, kötött ritmusa, kemény, tiszta fénye egészen más vérmérsékletű muzsikust követel”⁶⁷. 1945-56-ban a budapesti Zeneművészeti Főiskola tanára volt, majd Svájcban folytatta előadóművészi és zenepedagógiai tevékenységét.

Ungár Imre látását hároméves korában veszítette el. Előbb Rózenfeld Izsónál, majd Thomán Istvánnál tanult; 1924-től rendszeresen hangversenyezett itthon és külföldön 1932-ben a varsói nemzetközi Chopin-versenyen Alekszandr Unyinszkij szovjet zongoraművésszel együtt első díjat nyert.

„Arra a kuriózumra, sőt természeti csodára, hogy teljes vaksága mellett ilyen bámulatos technikát tudott megszerezni, ma már senki sem gondol. (...)

⁶⁶ Világ, III/9, 14, (1912. jan. 11).

⁶⁷ Tóth A., „Hangversenykrónika”, Figyelő, Nyugat 1922/4

*Beethoven interpretációi (...) az előadóművészet remekei közé tartoznak.*⁶⁸
„[Ungár Imre] gazdag műsorából Beethoven variációs *Asz-dúr* szonátájának gyászindulója és Bartók Béla «Négy siratóéneke» keltett élményszerű hatást. (...) *A világtalan zongoraművész (...) fölfedezte maga számára a színek világát!*”⁶⁹

⁶⁸ Péterfi, *Magyar Hírlap* (1936. febr. 21).

⁶⁹ Jemnitz, (1943. május 16).

FIATAL TEHETSÉGEK A PÓDIUMON
KONCERTEK ÉS KRITIKÁK

NYÍREGYHÁZI ERVIN, STEFÁNIAI IMRE

Még a berlini évek folyamán került Dohnányi osztályába egy kivételes tehetség, Nyíregyházi Ervin, aki korábban Thomán és Székely növendéke volt a budapesti Zeneakadémián. Nyíregyházi csodagyerek volt, fejlődéséről Révész Géza készített tanulmányt. Fiatal korában az Egyesült Államokba került és különleges karriert futott be. Hol zongorázott, hol nem. Volt felszolgáló taxisofőr, lapkihordó. Két évre elvonult Norvégiába elmélkedni és gyakorolni. A közbenső időszakokban koncertezett, virtuózitása, erőteljes billentése az általa kedvelt amerikai Broadwood zongoráknak kedvezett. Hihetetlen improvizatív tehetsége volt, népszerű operák népszerű áriáira készített rögtönzéseket, néhány zongoradarabot komponált, és filmzenéket írt. Élete utolsó éveiben Japánban koncertezett, nagy sikert aratva.¹

A berlini növendékek között említhetem még Stefániai Imrét, aki németországi tanulmányait követően a Zeneakadémián nemcsak művészként, hanem tanárként is megállta a helyét. Stefániai Imre 10 évi távollét után szerepel újra Budapesten, spanyolországi tartózkodás és latin-amerikai turnékat követően lépett a magyar közönség elé. Felesége Lászlóffy Margit, aki a Portugál Viana da Mota-nél, Liszt Ferenc egyik utolsó növendékénél tanult. A házaspár sokat szerepelt kézzongorás hangversenyeken. 1925. november 7-i koncertjéről így számol be Jemnitz Sándor: „...Stefániai (...) briliáns technikája, (...) ma oly nehézségeket nem ismerő virtuózitássá fejlődött, amely magyar művészgárdánkban párját ritkítja. Ezt egészíti ki Stefániai színes billentése, tág dinamikai skálája, amely a sóhajszerű pianótól az acélos fortisszimóig egyformán hangzatos és magvas. (...) Ha Stefániaiában a temperamentum is megoldódik még, akkor bizonyára még közvetlenebb hatást kelt majd közönségében.”²

¹ Japánban ma is működik több Nyiregyházi Társaság. Az egyik japán egyetem kezdeményezésére Nyiregyházi emlékverseny szervezését tervezték Budapesten, végül a kezdeményezés Krakkóban talált otthonra. A hányattatott életűtől eltekintve Nyiregyházi pianisztikus és improvizatív képességei egyedülállóak voltak. Sebestyén János szíves közlése.

² Jemnitz, (1925. november 7).

Műsorán Liszt és Chopin művein kívül Godovszky Strauss-keringő átírata és „*Sonata Simfonica*” című saját szerzeménye is szerepelt.

KÓSA GYÖRGY, SÁNDOR RENÉE

Dohnányi zeneakadémiai osztályába általában összesen 10 növendék számára volt hely. 1916-19 között Kósa György és Sándor Renée neve is itt szerepelt. Kósa György Székely Arnoldnál folytatott tanulmányok után Bartók osztályába iratkozott, csak ezt követően került a hazatérő Dohnányi növendékeinek sorába. Kiváló zongoristaként csakhamar Hubay, Szigeti és számos külföldi művész kísérijeként szerepelt, neve zeneszerzőként is említésre érdemes. Tehetségét felismerve Bartók több alkalommal őt kérte fel segítségül műveinek betanulásához, sőt koncertturnéi alkalmával a helyettesítő tanár feladatával is őt bízta meg. Kósa 1927. április 1-i hangversenyén kortársainak műveiből összeállított műsoráról így számolt be Jemnitz Sándor: *„ez a kitűnő muzsikus(...)idei második zongoraestjét eddig kevésbé ismert kortársainak és az utána következő nemzedéknek a szolgálatába állította. Túlnyomó részben előadatlan zongoraműveket vitt a nyilvánosság elé. (...) Hangulatilag sokoldalú és technikai szempontból igényteljes műsorának semmivel sem maradt adósa.”* Saját művei mellett Szelényi István, Kadosa Pál, Weissshaus Imre, Molnár Antal, Radnai Miklós, Lajtha László, Kelen Hugó, Bárdos Lajos és Seiber Mátyás kompozícióit játszotta.

Sándor Renée játékáról így írt Tóth Aladár: *„Dohnányi hatása mindig titok és Mozarthoz úgy kell, csak úgy szabad hozzányúlni, hogy az észrevétlen maradjon. Sándor Renée méltó követője jelenlegi tanárjának (...)Játékát (...) olyan szerves egységbe, intenzív folyamatosságba vonja, hogy tanárját leszámítva nem ismerünk magyar pianistát, aki megközelítőleg hasonló eredménnyel nyúlt volna Mozarthoz. Sándor kisasszony legmagasabb művészi teljesítménye: az egyik c-dúr szonáta, az idei szezon legszebb élményei közé sorakozik.”³*

³ Tóth Aladár, *Nyugat*, 1921/4.

LISZT VERSENY

Az 1933-ban Dohnányi kezdeményezésére megrendezésre kerülő Liszt verseny nagy sikere mellett számos kellemetlenséget is magával hordozott, ellenérzést és vitát váltva ki főként a hazai közönségből. A zsűri is elégedetlenkedett: Emil von Sauer fáradtságára hivatkozva hazautazott, ami mögött az állt, hogy kedvenc növendéke Angelica Morales nem jutott tovább a középdöntőbe. Ahogyan minden verseny, így az első Liszt verseny helyezései is megosztották a közvéleményt. Újságcikkek sora foglalkozott ezzel a jelentős zenei eseménnyel, s bár a díjazással nem minden esetben értettek egyet a zenekedvelők, a tehetséges fiatalok nevét megjegyezte a magyar muzikusvilág. A verseny első díját az igen fiatal Dohnányi növendék, Fischer Annie nyerte, harmadik helyezett pedig Kentner Lajos lett. *„Elképzелhető, hogy más tizenöt juror egészen más sorrendet állapított volna meg. (...) ...elképzелhető, hogy esetleg Károlyi Gyula, Farnadi Edit, Sándor György, Faragó György ért volna el lényegesen jobb helyezést. (...) A tizennyolc éves, annyi rendkívüli rokonszenves művészi talentummal megáldott, zseniális kis magyar pianistánő diadalát érzékeny igazságérzettel is tudomásul vehetjük, (...) fejlődésének még sok mindent a jövőben kell pótolnia. (...) Kentner Lajos nagyszerű virtuóz és művészi képességeihez igen sokan nem tartották méltónak, hogy csak a harmadik helyet kapta.”* Péterfi a versenyről írott epilógusában olvashatjuk eme sorokat, s bár a produkciók értékelésére nem tért ki minden részletességgel, kiemelte még többek között Földes Andor nevét is azok között, akiket fényes karrier várományosai közé sorolt.⁴

Az 1958. októberében megrendezett Bartók ünnepségeken a szerző III. és I. zongoraversenye került műsorra, előbbi Fischer Annie, utóbbi pedig Földes Andor betegsége folytán Zempléni Kornél előadásában. Zempléni játékát meleg fogadtatás és általános siker övezte: *„Zempléni a beugrás ellenére magával ragadó virtuózitással játszotta az igen nehéz szólamot.”*⁵

FISCHER ANNIE

Fischer Annie már 15 évesen ámulatba ejtette közönségét, egyénisége, játékának érzelmi gazdagsága magával ragadó volt: *„Fischer Annie ma csupa szív,*

⁴ Péterfi István, *Magyar Hírlap*, (1933. május 21).

⁵ Péterfi, *Népszabadság*, (1958. október 3).

*csupa lélek és ösztönös intelligencia. Meglátásai bámulatba ejtenek komolyságukkal és gazdagságukkal. Természete izig-vérig romantikus (...) nem várunk tőle ideális Mozart-játékot. De Weber természet-romantikája és Schumann érzelmi romantikája számára már csodálatosan kifejező hangokat talált ez az érett csodagyermek.*⁶ 1935-ben már a kibontakozó művészt ünnepelték benne „játékában megvan a gátlás nélküli ösztönösség és a világos tudatosság...” ugyanakkor: „...a stílusnak ismerete és tisztelete, erő és gyöngédség...”⁷ Beethoven és Schumann műveit tolmácsolva nemcsak árnyalt zongorahangjának érzékenységet emelte ki, - „Schumann C-dúr fantáziájának (Op. 17.) utolsó tételében úgy éreztük, hogy Schumann e megható muzsikáját csak olyan érzékeny női lélekkel és olyan bensőséges zongorajátékkal lehet ennyire hiánytalanul tolmácsolni, mint Fischer Annie”⁸, - hanem „tömören zengő egyéni zongorahangját” és „nemes ízlését” is.

A II. világháború éveit alatt Fischer Annie férjével, Tóth Aladárral Svédországban tartózkodott, ezalatt tanított, és a Svéd Rádióban szerepelt. Az 1950-es években itthon ünnepelt zongoraművész volt. A Hungaroton felvette vele Beethoven összes zongora szonátáját, aminek kiadásához élete végén nem járult hozzá.⁹

KILÉNYI EDE

Edward Kilényi, az Amerikában született fiatal zongoristát egyik turnéja alkalmával hallgatta meg Dohnányi, és kezébe véve a fiú zenei irányítását, a budapesti Zeneakadémiára hívta. 1930-ban szerzte meg diplomáját, amit európai turnék és kiemelkedő nemzetközi karrier követett. Thomas Beechem és Willem Mengelberg is felfigyelt tehetségére, nevét Menuhin neve mellett említették.¹⁰

A történet szerint Kilényi volt az a tiszt, aki az utcán sétálva felfigyelt a kihallatszó zongoraszóra, és felismerve Dohnányi játékát segítségére sietett a II. világháborúban megvádolt művészeknek.

⁶ Jemnitz Sándor, (1930. február 21).

⁷ Péterfi, *Magyar Hírlap*, (1935. január 18).

⁸ Péterfi, *Szabad Nép*, (1955. február 12).

⁹ A felvételek éveken át készültek Antal Istvánné zenei rendező kitarató közreműködésével. A végrendeletben szereplő kiadási tilalmat végül Schulhoff, New Yorkban élő hangversenyrendező közbenjárására a család feloldotta. Sebestyén János közlése.

¹⁰ Rudolf A. Bruil, *The Remington Site*, (2000. november).

BÖSZÖRMÉNYI-NAGY BÉLA

Böszörményi egyéniségét híven tükrözi Jemnitz Sándor 1940. október 27-i koncertjéről írt kritikája: „*Böszörményi-Nagy Béla nem pályázik olcsó sikerekre... Ő a rögzösbet utat választotta, amely kevésbé kényelmes, de messzebb visz. (...) Műsora a kevésbé ismert, kevésbé hálás, viszont mélyebbre szántó Liszt-szerzeményekből tevődött össze.*” Gondolkodni és elmélyülni akaró fiatal zongoristaként tettek róla említést, aki nemcsak Liszt, hanem Beethoven játékaival is megragadta a hallgatót. Bartha Dénes Bartók szellemiségének folytatóját véli felfedezni Beethoven-interpretációjában. 1937-1948-ig a Zeneakadémia zongoratanára volt. Nevéhez fűződik Bartók 3. zongoraversenyének budapesti bemutatója, valamint számos kortárs mű ősbemutatója. Óriási repertoárján közel 60 versenymű szerepelt. Böszörményi-Nagy Bélával Magyarországon és külföldön nem jelent meg felvétel, így játékát nem tudjuk felidézni. Annyi bizonyos, hogy a 40-es évek első felének rádióműsoraiban neve gyakran feltűnt.

FARAGÓ GYÖRGY

Dohnányi Ernő tanári egyéniségéhez talán legközelebb álló növendékként említhetjük Faragó György nevét. „*Dohnányi Ernő összes tanítványai közül Faragó György áll legközelebb mesteréhez. Nemcsak lágy, rendkívül kellemes zongorahangja, előadásának közvetlensége, természetes zeneisége emlékeztet Dohnányira, de egész egyénisége is.*” Ugyanakkor ahogyan a kitűnő tanítvány nem csupán mesterének utánczója, így „*Faragó Györgynek (is) megvan a saját kifejezési formája, saját gazdag színskálája és minden műről saját poétikus elképzelése.*”¹¹ Egy korábbi kritika még elmélyülésre inti a fiatal művészt, akinek „*zongorahangja valóban a legszebbek közül való*”, ám „*meglátásai nem hatolnak bele a lényegbe*”.¹² Érdekes megjegyezni, hogy ugyanerről a koncertről Péterfi István elismerően nyilatkozott, az ő meglátásában sikeresen és hűen követte mesterének művészi útmutatását, ebben sokat köszönhetett „*puha, színes billentésének, közvetlen, természetes előadásmódjának és vele született magasrendű muzikalitásának*”.¹³

¹¹ Péterfi, *Újság*, (1941. október 24).

¹² Jemnitz, (1940. december 13).

¹³ Péterfi, *Újság*, (1940. december 12).

1939-ben elnyerte a párizsi Fauré zongoraversenyen az I. díjat, amit számos hangverseny követhetett volna, ám a II. világháború kitörése miatt Faragó sietve hazautazott még a határlezárások előtt. Lemezfelvétel őrizi Ferencsik János vezényletével Fauré zongoraversenyének előadását, Zathurecky Edével elhangzott Beethoven szonátát és saját *Frottola* zenéjét.

1941-ben, mikor származása miatt elbocsátották Zeneakadémiai állásából, Dohnányi szintén lemondott. Faragó György igen fiatalon, 35 évesen hunyt el 1944 karácsony napján.

CZIFFRA GYÖRGY

„Rendkívüli zenei tehetség feltűnése egy növendékvizsgán: (...) először lépett a közönség elé egy alig 12 éves, tömzsi gyermek, Cziffra György, aki a mi tehetségekben olyan gazdag zenei életünkben is szenzációt keltett játékával. (...) Ahogy Mozart F-dúr versenyének két tételét játszotta, az több volt, mint egy csodagyerek produkciója. Igazi, tiszta, meleg érzéssel zengő muzsikát kaptunk ettől a zseniális kis művésztől. (...) mai deut-jével elindult a fényes hírnév útján.”¹⁴ Ez az ifjú találat kalandos úton került a Zeneakadémia falai közé. Felfigyelt rá Dohnányi, akinek osztályában a fiatal gyermek elragadtatással és irigységgel hallgatta a nálánál 7 évvel idősebb nagyszerű pianistát, Faragó Györgyöt. Kivételes zongorajátéka nemcsak ösztönözte, hanem a művek legmélyebb rejtélyeinek feltárására sarkallta. Cziffra viszontagságos életének nehézségei nem tudták megtörni tehetségét, az 1956-ban Franciaországba emigráló művész zsenialitása, virtuóz Liszt játéka, bravúros és szenvedéllyel teli fantáziáinak legendája ma is él.

ANDA GÉZA

1938-ban szenzációt keltett Liszt Mefisztó keringőjének lemezfelvételével. Anda Géza tehetségéről tanúskodik az 1941. júniusában benyújtott zongoraművészi oklevélpályázatának műsora is: Handel Chaconne, Mozart A-dúr szonáta, Liszt h-moll szonáta, Schumann Toccata, Brahms Három intermezzo és Dohnányi Két etüd. Már ez a mai szemmel is kimerítőnek tűnő program híven tükrözi Anda pianisztikus képességeit. A 19 éves fiú remek adottságait és

¹⁴ Péterfi, *Magyar Hírlap*, (1934.január 26).

technikai rátermettségét dicsérve, Jemnitz érdekes kettősséget írt le zongorázásában: „Született virtuózkészség párosul Anda Géza tehetségében szinte ellentmondóan lágy kedéllyel. (...) ...talán Arturo Benedetti-Michelangeli játékkára emlékeztet leginkább.” A Dohnányi növendék tehetségéről és ugyanerről a hangversenyéről így számolt be Péterfi: „...mindvégig legelsőrendűbb virtuóz képességekkel, tömör, erőteljes billentéssel, színes, zengő tónussal játszott Anda Géza. Tudása, talentuma az új magyar pianista nemzedék első soraiban jelöli helyét és azt hamarosan nemzetközi elismeréssel fogja betölteni.”¹⁵

SÁNDOR GYÖRGY ÉS FARNADI EDIT

Sándor György 1947-ben, 9 évi amerikai tartózkodás után tért vissza a hazai koncertpódiumra. Csajkovszkij zongoraversenyének előadását a közönség nagy lelkesedéssel fogadta. „...már a bevezető akkordok diadalmas dübörgésével bebizonyította, hogy dinamikai fénye hű maradt billentéséhez, sőt még kifényesedett és jellegében megférfiasodott. Nincs az a zenekari fortissimó, amelyen ez a zongorabillentés keresztül ne törne! (...) Dinamikai ékesszólását Liszt Ferenc ráadásul játszott «Rákóczi-induló»-feldolgozásában is ragyogtatta.”¹⁶

Szintén 1947-ben tért haza egy másik volt Bartók növendék, Farnadi Edit. Bécsi hangversenysikereiről, valamint svájci és amerikai szerződéseiről tesz említést az az újságcikk, mely Saint-Saens II. zongoraversenyének előadásáról is beszámolt. Kiemeli szerény, rokonszenves személyiségét és az egészen kivételesek közül való hangszertudását, tüzes lendületét, mely ellenállhatatlan erővel tölti meg játékát. „Farnadi Edith egybeforr a zongorával, amely mintegy élvezettel engedelmeskedik neki. Színes billentéséből, futamaiból, trilláiból árad ennek az egybeforrottságnak öröme.”¹⁷ Hubay híres zártkörű hangversenyein Richard Strauss, Bronislaw Hubermann és Zathurecky Ede partnereként is fellépett. Európa vezető zenekaraival és legnagyobb karmestereivel koncertezett.

¹⁵ Péterfi, *Újság*, (1941. június 5).

¹⁶ Jemnitz, *Világosság*, (1947. október 2).

¹⁷ Jemnitz, *Világosság*, (1947. február 12).

FREUND ETELKA ÉS BÍRÓ SÁRI

Freund Etelkáról már Bartók levelezése kapcsán tettem említést. Testvére, Robert Freund Svájcban élő zongoraművész hatására kezdett zongoratanulmányokba. A fiatal tehetségként 11 évesen került Thomán osztályába, 4 éven át tanult nála. 16 évesen Bécsben Leschetizkynél folytatta stúdiumait, majd 1898-ban részt vett Busoni weimari és berlini kurzusain. 1901-ben koncertezett a Berliini Filharmónikusokkal, műsorán Beethoven c-moll, Brahms d-moll zongoraversenye, valamint Liszt Spanyol Rapszódia szerepelt Busoni átíratában. A hangversenyt maga Busoni vezénylte.

Freund Etelka közbenjárására ismerte meg Bartók is a mestert, akinek Op. 6-os Bagatelljeit ekkor mutatta be. Freund Etelka volt egyike Bartók két zeneszerzés növendékének. Felvételeit Alan Evans kutatja.

Bíró Sári szintén kiemelkedő tehetségként jutott a Zeneakadémiára. Dohnányi vezényletével játszott a Magyar Rádió egyik első adásának hangversenyén. Tanulmányai befejezésével koncertezett Európa jelentős zenei központjaiban, fellépett a legnagyobb zenekarokkal. 1939-ben elhagyta Magyarországot. Amerikában is hamar hírnévre tett szert, a *New York Herald Tribune* ezt írta róla: „kétségtelenül ő az egyik legtehetségesebb női zongorista” 1949-ben ő az egyetlen nő, aki 9 zongoraversenyt játszott el három koncertből álló sorozaton a *Carnegie Hallban*. A zongoraversenyek között szerepelt Weiner *Concertinojának* bemutatója is. Hihetetlen virtuozitása és fiatalos lendülete sikerre vitte a kompozíciót.

II. RÉSZ: BARTÓK II. ZONGORAVERSENY

BEVEZETÉS

Földes Andor: *Emlékeim*

„Amikor 1939 decemberében megérkeztem Amerikába, két kincset vittem magammal: egy 50 dollárost és Bartók Béla kéziratot Második zongoraversenyének fotókópiáját. Az ötven dollár nem sokáig tartott – arra azonban, hogy a Második zongoraversenyt New Yorkban eljátszhassam, nyolc évet kellett várnom. (...) Nyolc évi várakozás után kétszer is eljátszhattam [a zongoraversenyt] New Yorkban. Ezzel megkezdődött ennek a nagyszerű műnek a feltarthatatlan diadalútja. A következő években nem kevesebbszer, mint negyvenszer játszottam el többek között Párizsban, Londonban, Oslóban, Stockholmban, Johannesburgban, Tokióban, Buenos Airesben, Sydneyben és Wellingtonban. (...) Gyakran játszottam mind a hármat (zongoraversenyt) – egy alkalommal valóban egyetlen estén, Brüsszelben.”¹

Földes Andor Bartók II. zongoraverseny és Rapszódia felvétele a Német Zenekritikusok Díját kapta.

Cziffra György: *Ágyúk és virágok*

„Elkövetkezett az 1956-os év. (...) Az őszi ünnepségeknek keretében, melyek Magyarországon évente Bartók Béla emlékét őrzik, az illetékesek felkértek egy nagy kínai pianistát, hogy játssza el Bartók híres II. zongoraversenyét, amit ekkortájt még sokan lejátszhatatlannak tartottak. Hat hónap állt a rendelkezésére a mű megtanulására. Hat hétig habozott, mielőtt lemondott volna. Így örököltém én ezt a hangversenyt és ezt a döbbenetes darabot, amely még ma is egyike korunk zongorairodalma legbonyolultabb műveinek. (...) Nekiálltam tehát, bedobva apai-anyait, úgy dolgoztam, mint egy örült. De azt is tudtam, hogy ha sikerül ezt a nehezebbnél is nehezebb szerzeményt a rendelkezésemre álló idő alatt megtanulnom, ez a próbatétel fölszentelne saját magam előtt is a nemzetközi

¹ Földes Andor, *Emlékeim*, (Budapest: Osiris Kiadó, 1995), 88-89.

*karrierre. Elérkezett a nagy nap, a hangverseny jövővel terhes diadalt aratott. Ez a zene maga szinte tébolyult bonyolultságával, mely mégis maga a kristályos rend, kiváltotta belőlem azt, hogy túltegyek magamon, és a közönségből úgy tört ki a taps, mint az izzó láva. Október 22-e volt.*²

Richter: *Írások és beszélgetések*

„Magyarországon kezdtem megismerkedni Bartók zenéjével, Bartókkal, akit mérhetetlenül csodálok, s aki ennek ellenére máig is kifürkészhetetlen számomra. De amikor meghallottam a II. zongoraversenyt, annyira tetszett, hogy elhatároztam, hogy megtanulom. Ez nem is került túl sok időmbe; a Dvorák zongoraversenyhez két évre volt szükségem, míg Bartókéhoz mindössze két hónap kellett. (...) Budapesten eljátszottam Bartók II. zongoraversenyét, a kitűnő karmester, Ferencsik János vezényletével.”³ (Richter 1958. október 6-án játszotta először ezt a művet Budapesten, majd ezt követően még hat alkalommal.)

Bartók második zongoraversenyét 1930-31-ben komponálta. Azért esett a választásom erre a műre, mert a 20. század egyik vitathatatlanul számottevő versenyművéről van szó, amely előadóművészi szempontból több érdekes kérdést és problémát is felvet. Ez a mű fontos szerepet tölt be napjaink hangversenyéletében, gyakran játsszák a világ számos koncertpódiumán, mindamelllett, hogy igen igényes és nehéz feladat elé állítja a hangszeres szólistát, a karmestert és zenekarát.

A II. zongoraverseny elemzéséhez az 1960-ig megjelent öt magyar zongoristával készült felvételt vettem alapul, ezek közül az első maga Bartók előadása, mely töredékes felvételen maradt fenn Babitsné Török Sophie hagyatékában, a másik négy pedig Földes Andor és Farnadi Edit 1953-as, Sándor György 1959-es és Anda Géza 1960-as felvétele. Az előadásokat hét identikus részletet kiválasztva hasonlítottam össze, vizsgálva a tempó-, dinamika-, hangszín-, frazeálás- és megformálás-beli azonosságokat és különbségeket.

Ahogy a felvételekből és a beszámolókból is kitűnik majd, a zongoraversenyhez elengedhetetlen a szólista és a karmester mellett a zenekar felkészültsége. A megszokott néhány próbás koncertprodukció itt nem elegendő, a

² Cziffra György: *Ágyúk és virágok*, (Budapest: Zeneműkiadó, 1983), 212.

³ Bruno Monsaingeon, *Richter. Írások és beszélgetések*, (Budapest: Holnap, 2003), 138.

zenekar kinő a kísérőszerepből és az igazi párbeszéd szólóhangszer és zenekar között csak alapos munka eredményeként szólal meg. „*Megjegyzem még, hogy két zongoraversenyemnek egyikét sem zenekarral kísért zongorára, hanem zongorára és zenekarra írtam; szólistának és együttesnek teljesen egyenrangú szerepet szántam mindkettőben.*”⁴

A mű szerkezete világos, három tétele mondhatni a hagyományos klasszikus formát követi –Bartók szavaival: „*Formáját tekintve a Második Zongoraverseny nagyjából a klasszikus szonátának felel meg*”⁵. Hangszerelése viszont olyan megoldásokat tartalmaz, amely hangszíneivel, a különváló fúvós, ütős és vonós kísérettel eredetivé és a teljes zenekar megszólalásának ereje kifejezővé teszi ezt az alkotást.

Fontos megemlítenem még Bartók művét vizsgálva két dolgot, az egyik a lejegyzés, amely a későbbi előadók számára elsődleges forrásként szolgál, a másik a művészi szabadság kérdése a fennmaradt töredék Bartók felvételek tükrében. Mivel Bartók maga is koncertező művészként szerzői versenyművet komponált, így az interpretáció elsődlegesen az ő előadásában nyilvánul meg elképzelésének megfelelően. A bartóki rubato játék szabadsága azonban nehéz kérdés elé állítja a mai előadót. Ennek utánpótlása elveszi a beszédszerű előadás igazi jellegét, félrevezetve a művészt és a hallgatóságot is. A kizárólagos kottaképhez ragaszkodó előadásmód viszont száraz és a versenymű népzene hatását tükröző témáit visszaadni nem képes anyaggá változik.

A MŰ KELETKEZÉSE, FORMAI FELÉPÍTÉSE ÉS HANGSZERELÉSE

"Első zongoraversenyemet 1926-ban írtam. Sikerült munkának tartom, bár faktúrája kissé – sőt, mondhatni nagyon is – nehéz, mind a zenekar, mind a közönség számára. Néhány év múlva, 1930–31-ben ezért akartam megírni Második zongoraversenyemben az elsőnek mintegy ellendarabját kevesebb nehézséggel a zenekar számára, tematikus anyagában tetszetősebbet. Ez a szándék magyarázza a darab legtöbb témájának népszerűbb és könnyebb jellegét. Könnyedségében néha szinte egyik-másik fiatalkori művemre az [1905-ből való]

⁴ Tallián Tibor, *Bartók Béla írásai I.*, (Budapest: Zeneműkiadó, 1989), 72.

⁵ Ld., Tallián, 69.

*Op.3. «Zenekari Szvitre» emlékeztet.”*⁶ A szerző az 1939-ben franciául megjelent műről adott ismertetőjében nyilatkozott így komponálásának indítékairól, részletes leírást adva darabról, annak szerkezeti, formai elemeiről, témáiról.

A 3 tételes versenymű szimmetrikus formáját a szerkesztés tematikus egysége adja. Ahogy Bartók is leírja: „*a III. tétel valójában az I. tétel szabad variációja egyetlen új téma kivételével*”⁷. Az első tétel Stravinsky *Tűzmadárjából* vett „mottó-zenével” indul, amihez a zongora népdal ihletésű strofikus témája kapcsolódik. Itt azonban a későbbi hegedűversenyétől eltérően a dallam akkordikus megerősítéssel szólal meg, ritmikája sokkal kevésbé engedi a rubato játékmódot, mint a hegedű szép ívű dallamsoraiban. A zongoraverseny strofikus szerkezetét a zenekar soronként közbeszóló ellentémája köti össze, melynek kulminációja az osztinátóban elhalkuló zenekari anyag utáni fortissimo zongora befejezés. Az invenciózus dallamszerkesztés, a kis motívumok imitációja és fejlesztése mind Bachra és a neobarokk stílusra való utalás. A tételt a ritmus uralja, az allegro barbaro erejű osztinátók, a fúvós-ütős hangszerek karaktere Stravinsky zenéjét idézik. Mégis a bachi invenció, Stravinsky hatása a magyar népzenei gondolkodással ötvözve igazán újfajta és eredeti alkotássá forr össze Bartók zenéjében.

Bartók a zongoraversenyéhez adott rövid elemzésében sorra veszi annak főbb témáit, bemutatva azok újbóli megjelenését tükör, ill. rák-tükör fordításban, egyértelművé téve az előadók és hallgatók számára a tematikus összefüggéseket, szerkesztési technikát. (3. sz. melléklet). Az első tétel csúcspontjaként a zongorakadencia előtt megszólal a *Tűzmadárból* vett „mottó-zene” rák-tükör fordítása, melynek kánonjával a zene egészen a háromszoros fortéig fokozódik, bevezetve a szólista kadenciáját. A tematikus összefüggéseket –ha a hallgatóság nem fedezné fel első hallásra – a szerző részletesen elénk tárja kottapéldákkal bemutatva a megjelenő témákat és azok variánsait.

A hangszerelés különlegességét a tételek hangszerkíséretének megosztása adja. Bartók az első tétel fanfárszerű mottóját a trombitával szólaltatja meg. Ez a fúvós hangzás uralja az első tételt, ugyanis az egész tétel folyamán csak a fúvós és ütős hangszerek játszanak ezzel is erősítve a nyitótétel lendületes ritmikáját.

⁶ Tallián Tibor, *Bartók Béla írásai I.*, (Budapest: Zeneműkiadó, 1989), 69.

⁷ Ld., Tallián, 69.

Ennek ellenpontjaként a második tétel Adagioját szordinált vonósok indítják. Korálszerű vibrató nélküli üres kvintekből felrakott hangzásuk egy mozdulatlan világot teremt körénk, amiben a felhangzó zongora az emberi szó. Timpanival kísért fájdalmas, lefelé lépdelő unisono dallama bontja ki a magányos ember minden érzését.

A lassútétel közepébe iktatott Presto rész egy scherzo tételnek felel meg. Pianissimo induló repetíciói és kromatikus zongoraskálái a hegedű szólószonáta szordinált futamait vetítik előre. A scherzo részben helyet kapó fűvös hangszerek (klarinét, kürt, oboa, fagott, harsona, fuvola és piccolo) neszezései, zajongásai, rikoltásai az Adagio zene visszatérésével újra elhallgatnak.

A zárótételben szólal meg először a mű folyamán a teljes zenekar. A darab indulását idéző zongora futam után felhangzó timpani kisterc dobolásból nő ki az allegro barbaro-féle öserőt idéző rondótéma, melynek sodró lendületét az első tételből vett témák variált triolás epizódjai szakítják meg. Ahogyan Bartók összefoglalja: *„Így hát egészében a mű formája szimmetrikus: I. tétel, adagio, scherzo (mint középpont), az adagio variációja, az I. tétel variációja. Ugyanezt az építkezést használtam a Negyedik és Ötödik Vonósnégyesemben is.”*⁸

BARTÓKI NOTÁCIÓ ÉS ELŐADÁS

Bartók Béla népzeneudósként igen nagy hangsúlyt fektetett a kottázás minél aprólékosabb, részletesebb elkészítésére. Igyekezett a szójhagyomány útján terjedő népdalokat pontosan, a legkisebb részletekig kidolgozva lejegyezni az utókor számára. Ezt az úttörő munkát hihetetlen elszántsággal és lelkesedéssel végezte, hangfelvételeinek papíron való rögzítését igyekezett élete végéig tökéletesíteni. *„Ezzel szemben zeneszerzőként Bartók közel sem volt ennyire biztos az ideális kottázás módját, részletezettségét illetően.”*⁹

Fiatal zeneakadémiai tanárként 1907-től kezdve számos kotta jelent meg az ő közreadásában előadási jeleivel, ujjrendjeivel, dinamikai-, és tempójelzéseivel ellátva. Azonban nem volt mindegy, hogy saját műveit pedagógiai céllal, részletes

⁸ Tallián Tibor, *Bartók Béla írásai I.*, (Budapest: Zeneműkiadó, 1989), 72.

⁹ Somfai László, „A Bartók-kutatás műhelyében. Hat előadás” 5. „A hiteles Bartók-játék”, (Budapest: Magyar Rádió, 1995).

utasításokkal ellátva kottázza le, vagy saját koncertelőadására készíti. Az úgynevezett koncertdarabok leírása természetesen kevesebb instrukciót tartalmazott, szabad megfogalmazást engedve az előadónak. Somfai a kétféle leírási módot „*koncert-stílusú*” és „*instruktív kiadás*”-szerű kottázásként említi.

Bartók ugyanakkor fontosnak tartotta –miután tisztában volt azzal, hogy műveit sokszor minden igyekezete ellenére nem a megfelelő módon adják elő-, hogy a kotta mellett felvételeken is rögzítse elképzelését. Mintegy kiegészítő információként egyes műveinek kottájában szerepeltette a „*Hiteles gramofon-felvétele (a szerző előadása)*” felirattal a már megjelent lemeze kiadóját és a lemez pontos számát, amit az előadó meghallgathatott. Természetesen a bartóki játék sokszor zavarba ejtő szabadsága, a kottabeírásoktól eltérő tempói nehéz kérdés elé állítják a zenészeket. A magyar népzében gyökerező deklamáció, az artikuláció beszédszerű alkalmazása, a zenei szövet énekszerű lélegzése mind a bartóki rubato játék utánozhatatlan részei. Nem is érdemes ezt a felvételek alapján hangról hangra lemásolni, hiszen az eredmény mesterkélt lesz. Egyik óráján növendéke Bartók Szonátáját (1926) játszotta allegro barbaro-szerű vehemenciával, amikor a szerző csak annyit mondott: „*Kérem, ne olyan bartókosan!*”¹⁰

Földes Andor visszaemlékezéseiben ír Bartók játékában számára két alapvetően fontos elemről, melyek igen nagy hatást gyakoroltak rá: „*...meg tudom nevezni azt a két jellegzetes tulajdonságot, ami Bartók játékában a leginkább lenyűgözött. Az egyik – a csaknem valószínűtlenül csalhatatlan ritmusérzéke volt – egybekapcsolódva csodálatos hajlékonysággal; talán ez tüntette ki leginkább játékát. Ritmusa mindig rendkívüli következetességet mutatott, de soha nem vált merevvé. Másik jellegzetes tulajdonsága – hihetetlenül nagy érzéke a hangszín és hangminőség iránt.*”¹¹

Még egy idézet a bartóki rubatóról: „*Bartók rubatója nem a 18. századi tempó robato [az ütésen belüli lopott tempó] előadásmódjára utal, és nem is a Liszt-féle szabad ritmusú előadásra, hanem, legalábbis 1908 tájától, általában a népzene parlando-rubatójára. Ez pedig nem rapszodikusán kötetlen előadás, romantikus lassuló-gyorsuló modorban, hanem jellegzetes deklamálás, gyakran nagyon is mozgékony tempóban, mintha valamely szöveg volna a hangszeres*

¹⁰ Földes Andor, *Emlékeim*, (Budapest: Osiris Kiadó, 1995), 88.

¹¹ Földes, 92.

*témák háttérében. Szerencsére Bartók hanglemezei bőséges példatárát adják különféle rubato stílusainak.*¹²

A notáció részeként fontos említést kell tennem Bartók metronóm bejegyzéseiről. A mai zongoristák - de talán a múlt századiak is, - ellentmondás elé kerülnek a metronóm számokat illetően. A jelzett tempó sokszor nem egyezik a Bartók által játszottal, vagy éppen különböző kiadásokban, különböző tempók szerepelnek; van, hogy még a megadott időtartam sem igazodik ehhez. Bartók egyik levelében így ír erről: „...*korábbi műveimben a MM jelzések igen gyakran pontatlanok, vagyis nem felelnek meg a helyes tempónak. Ezt a körülményt csak azzal magyarázhatom, hogy annakidején a MM jelzéseket túlságosan felszínesen készítettem és hogy talán a metronómom is rosszul működött.*”¹³ Ezekből a hibákból már a szerző idejében is több kellemetlen félreértés adódott, így Bartók arra az elhatározásra jutott, hogy a metronóm jelzés mellett 1930 után, már az időtartamot is jelölje a kiadott kottákban. „*Az a szándékom, hogy mostantól fogva minden kiadott művemben az előadás időtartamát is megadom, a darab ill. az egyes tételek végén; körülbelül így:*

Aufführungsdauer:

Durée d'exécution: ca 2'35"

*Azt hiszem, ezzel elejét vehetjük a félreértéseknek...*¹⁴ Ahogy majd a II. zongoraversenyben is észrevehetjük, a megadott metronóm számok aprólékossága sokszor zavarba ejti az előadót, hiszen, ha a kottát és egy metronómot a zongorista a darab megtanulásakor kezébe vesz, akkor közel egyforma „egyen előadások” jöhetnének létre. Természetesen, ahogyan ezt a példákból is hallani fogjuk, ez nincs így. Egyrészt, ahogy azt Bartók maga is nyilatkozta, a megadott *durata*-k egy-egy konkrét előadás lemért időtartamai, amit nem kötelező másodperc pontossággal betartani, másrészt a megadott tempók sem a metronóm-szerű előadást írják elő. Tehát mindez csak útmutató, hogy kottával a kezünkben közelebb kerülhessünk a szerző elképzeléséhez, a kifejezés kereteit jobban megláthassuk, felismerjük a zenei összefüggéseket.

¹² Somfai, „Notáció és előadási stílus”, *Bartók Béla kompozíciós módszere*, (Budapest: Akkord, 2000).

¹³ Max Rostal részére 1931. nov. 6-án írt levele; Demény János, *Bartók Béla levelei*, (Budapest: Zeneműkiadó, 1976) 621.

¹⁴ Bartók levele az Universal Edition-nak, 1930. máj. 30.

„Az időtartamok, amelyek tételrészenként és a tétel végén található, egy konkrét előadás adatai. Nem azt jelentik, hogy az időtartamnak minden előadás alkalmával pontosan ugyanennyinek kell lennie; ezek éppúgy, mint a metronómutasítások, csupán az előadóknak szánt útmutatók. De nekem jobbnak tűnik, ha pontos időtartamokat adok, nem pedig kerekített számokat.”¹⁵

A lejegyzéshez kapcsolódóan a pedáljelzéseket is figyelemmel kell kísérnünk. Sok esetben Bartók részletesen használ pedálbeírásokat, például a Román népi táncok UE 1918-as kiadásában, megadva a pedál lenyomási és felengedési helyét ,_____, jellel. Ugyanennek a műnek a negyedik tételében, a *Bucsumi táncban* másfajta pedáljelzést találunk: Ped _ _ _ _*. A II. zongoraverseny partitúrájában (U.E. Philharmonia patituren, Printed in U.S.A.) mindössze négy helyen szerepel a zongora szólamban pedál bejegyzés: az első tétel 117. ütem utolsó nyolcadától a 119. ütem végéig Ped _ _ _* -jelzéssel, a 136. ütemben zárójelesen ($\frac{1}{2}$ Ped) beírással; a második tétel 29. taktusában, valamint a *Presto* rész 107. ütemében meglepő módon a zongora két szólama közé bejegyzett Ped* jelöléssel. Az utolsó tétel egyáltalán nem tartalmaz pedáljelzést. Természetesen mindez nem azt jelenti, hogy az egész darabban kizárólag ezeken a helyeken szükséges pedált használni, hanem ahogy arról már az előzőekben szó esett, Bartók a koncertdarabokban kevesebb, nem olyan részletes szerzői utasításokat ad meg, mint ahogyan azt az oktatói céllal kiadott művekben teszi. Az előadóra bízta a hangszínek és billentés mellett a hanghosszhoz szükséges pedálozás kidolgozását. A beírt pedáljelzések csak azt a néhány fontos helyet jelölik, ahol a hangszín mindenképpen megkívánja a pedálhasználatot, és a zongorista a kottakép alapján nem feltétlenül tartaná elengedhetetlennek.

Összefoglalva az eddig említetteket, a mai előadó a legtöbb információt kaphatja, ha a lejegyzett kotta mellett Bartók saját felvételeit is tanulmányozza. Ezzel megelőzhető sok félreértés, közelebb kerülhetünk Bartók zenei világához. Felvételeit hallgatva egy világosan kidolgozott zongorajáték rajzolódik ki előttünk, melyben a szabadság és a tempóegység szerves egészet alkot. A rubato

¹⁵ „Note: Timings, noted from an actual performance, are given for sections of movements and, at the end of each movements, for the whole thereof. It is not suggested that the durations should be exactly the same at each performance; both these and the metronomic indications are suggested only as a guide for executants. It appears to me better to present them as exact timings, rather than attempt to translate them into round figures. B.B” Bartók, *Hegedűverseny*, hegedű-zongora kivonat jegyzete, (Boosey & Hawkes, 1941).

játék, a deklamáció alkalmazása sosem töri meg a zenei frázisokat, bár a ritmusképletek kötetlen kezelése, formálása sokszor eltér a leírt kottaképtől, a zene ritmikája mégsem sérül. A világos artikuláció, a tiszta szólamvezetés és pedálozás a művészi megfogalmazás eszközei. Mindez az európai zenei kultúrában és ezen belül a magyar zenei nyelvben gyökerezik.

ÖSSZEHASONLÍTÁS

Összehasonlításom alapja 5 felvétel, melyet a disszertációm témájával szolgáló 20. századi magyar előadóművészek 1960-as évekig készült lemezei közül gyűjtöttem össze. Természetesen érdekes lenne a külföldi előadók játékát a magyar zongoraművészekével összevetni, hiszen számtalan CD jelent meg napjainkig a legnagyobb zongoristák előadásában, mint például Richter, Pollini, Ashkenazy, vagy Kovacevich. Több felvétel létezik napjaink nagy magyar zongorista generációjával is, ezek között említhetem Kocsist, Jandót és Schiffet. Ez azonban olyan terjedelmes munkát eredményezne, és olyan szerteágazó szempontokat kellene figyelembe venni, amelyek ennek a dolgozatnak a kereteibe nem férnének bele.

A vizsgált felvételek valamennyi előadója a II. világháborút megelőzően tanult a budapesti Zeneakadémián; Farnadi Edit Bartók növendékként, csakúgy, mint Sándor György. Földes Andor bár hallgatta Bartók óráit, Dohnányi tanítványa volt, akárcsak Anda Géza. Fiatal tehetségként kerültek az ország első számú zenei intézményébe, ahol Európa híré kiváló művészek irányították és kísérték figyelemmel zenei fejlődésüket. A liszti hagyományra épülő magyar zeneoktatás akkor a kulturális vérkeringés fontos részeként nemcsak hazánkban, hanem nemzetközi viszonylatban is elismerésre méltó volt. Az itthon bemutatkozó művészeket szívesen fogadták más országokban is, a fiatal zongoristák sikerrel szerepeltek Európa nagyvárosaiban.

A most sorra kerülő felvételek tehát a következők:

Bartók Béla, vez. Ernest Ansermet; Budapest, 1938. március 22. (felvétel töredék) Hungaroton Classic HCD 12335

Földes Andor, vez. Eugène Bigot, Lamoureux Orchestra; Párizs, 1953.

Hungaroton Classic HCD 32135

Farnadi Edit, vez. Hermann Scherchen, Bécsi Állami Operaház Zenekara; Bécs, 1953. Nixa / Westminster WLP 5249

Sándor György, vez. Michael Gielen, bécsi Pro Musica Zenekar; 1959.

Wox PL 11 490

Anda Géza, vez. Fricsay Ferenc, Radio Symphony Orchester Berlin; 1960.

Deutsche Grammophon CD 447 399-2

A FELVÉTELEKRŐL

Bartók II. Zongoraversenyének bemutatója 1933. január 23-án volt Frankfurtban. A Frankfurti Rádió Zenekarát Hans Rosbaud dirigálta, a szólista a szerző maga volt. Ez volt Bartók utolsó németországi fellépése. A művet még további 20 alkalommal játszotta, két alkalommal Londonban Sir Adrian Boult és Sir Henry Wood vezényletével 1933-ban és 1936-ban, előadta Birminghamben Leslie Heward-dal, valamint Bécsben, Amszterdamban, Rotterdamban, Stockholmban, Winterthurban, Zürichben, Prágában, Brüsszelben, Utrechtben és Bazelben, többek között olyan karmesterekkel, mint Klemperer, Scherchen, Talich, Schuricht és van Otterloo). *„A mű bemutatója Frankfurtban volt 1933 január 23-án; a T:S:F (Rádió) zenekarát Hans Rosbaud vezényelte, a zongoraszólót magam játszottam. (Ez volt utolsó németországi szereplésem). Megemlíthetem még a következő előadásokat: London (BBC) első ízben sir Adrian Boult, második ízben sir Henry Wood vezényelt, Rotterdam, Utrecht, Bazel, Zürich (T:S:F.), Luxemburg (T.S.F.) és legutóbb Budapest (1938. március 22-én, Ansermet vezényletével)”*¹⁶ A művet 1941 novemberében tűzte műsorára utolsó alkalommal Chicagóban.¹⁷

A budapesti bemutató 1933. június 2-án volt a Vigadóban, a Filharmóniai Társaság Zenekarát Otto Klemperer vezényelte, a zongoraszólót – Bartók ajánlására - Kentner Lajos játszotta, aki Székely Arnold növendéke volt a Zeneakadémián. A szerző, annak ellenére, hogy a budapesti bemutatót nem vállalta, részt vett minden próbán. A koncert sikeréről Tóth Aladár számolt be: *„Aki jelen volt tegnap a Vigadóban Bartók II. zongorakonzertjének magyar*

¹⁶ Tallián Tibor, *Bartók Béla írásai I.*, (Budapest: Zeneműkiadó, 1989), 72.

¹⁷ Charles Hopkins, „Bartók’s Second Piano Concerto”, *International Piano*, 2003 July/August.

bemutóelőadásán és látta azt a rendkívüli hatást, melyet ez a grandiózus remekmű a magyar közönségre gyakorolt, az érezhette: csak rövid idő kérdése, hogy Bartók művészetében legmagasabb hivatására ébredjen a magyar nép. Bartók talán még egyetlen kompozíciójában sem fogott át ilyen kristályos, olyan szigorúan koncentrált formában olyan roppant messzeségekbe vezető távlatokat, mint ennek a zongoraversenynek négy tételében. (...) Bartók II. zongoraversenye a IV. vonósnégyes mellett a XX. század leghatalmasabb instrumentális alkotása.”¹⁸

Bartókkal a későbbi, 1938-as Ansermet dirigálta koncertből maradt fenn összesen 16’21” hosszúságú öt felvételtöredék fontos forrás a mai zongoristák számára.

Ez a különlegességnek számító Bartók felvétel Babitsné Török Sophie hagyatékából került elő az 1970-es évek végén. Makai István, akinek az 1930-as évek közepétől hangstúdiója volt Budapesten, fonoamatőrként rögzítette a Babitsné által kiválasztott adásokat a Budapest I. vagy II. rádióból. Egy ilyen adás alkalmával került felvételre az 1938-as Vigadóbeli koncert közvetítése is.¹⁹ A felvétel töredékességét az adja, hogy az adás ideje alatt Makai kötelező szolgálata miatt felesége teljesítette Babitsné megbízását, ő azonban a 2 tányéros szerkezetet, mely a folyamatos felvételt biztosította volna, nem tudta kezelni. Így a lemez megcserélésének ideje kimaradt a koncertanyagból.²⁰

A rádió a Vigadó nagyterméből egyetlen mikrofonon keresztül vette a hangversenyt. Az igen rossz minőségben fennmaradt felvételen éppen ezért a zongora jól hallható, míg a zenekar egyes csoportjai, például a zongora mögött ülő fúvósok szinte alig kivehetőek. A pianissimo részekben a vonósok is teljesen elhalkulnak, a zenekari szólamok sokszor nem érthetőek, vagy egyáltalán nem is hallhatóak. Így a zenekari hangzás és a szólóhangszer és zenekar közötti arány egyáltalán nem értékelhető. Azonban a zongoristák legnagyobb örömeire a szólista mindvégig jól szól, mintha csak mi is ott ülhetnénk a zongora mellett. Megfigyelhetők a tempók, a díszítések, a deklamációk, a rubato játék, és a sokszor szinte torz hangzás ellenére a hangszín és dinamika is bizonyos mértékig leírható.

A fennmaradt öt töredék közül az első kettő az I. Allegro tétel 1-102. ütemig tart, majd a 124-221. ütemig folytatódik 3’17” és 3’22” hosszúságban. A II.

¹⁸ Tóth A., *Pesti Napló*, (1933. június 4).

¹⁹ Lemezismertető, Somfai László, „Bartók felvételek magángyűjteményekből története” (Budapest: Hungaroton Classic, 1995).

²⁰ Sebestyén János közlése.

Adagio –Presto –Adagio (2) tételből szintén két hosszabb rész hallható a 24-60. 3'15" és az Adagio (2) 20. ütemétől egészen a III. Allegro molto 75. taktusáig 3'20" időtartamban. Az utolsó részlet a zárótétel végéből hangzik el a 200-326. ütemig, a darab befejezéséig, ez 2'56" hosszú, ezt követi a közönség tapsa, majd a konferálás. Az öt töredék anyaga (a tapsot levonva) összesen 15'39" hosszú.

Sajnos a zenei élvezetet nagymértékben befolyásolja a hangfelvétel rossz minősége, a sercegés, zúgás, sistergés, de elképzelhetjük milyen élmény lehetett a hangversenyt a Vigadó nagytermében, élőben végighallgatni. A történelmi jelentőségű felvétel számot ad a szerző elképzeléséről csakúgy, mint fantasztikus pianisztikus képességeiről.

Földes Andor *Emlékeim* című önéletrajzi könyvéből már idéztem a fejezet bevezetésében. Az 1947-es New York-i koncerten a National Orchestra Association tűzte műsorára a versenyművet, melyet heti 1 próbával 6 héten át tanultak. Végül a Carnegie Hall - beli koncert nagy sikert aratott. Egy évvel később felkérés érkezett a New York-i Filharmónikusoktól a koncert újbóli előadására. Ezt követően még negyvenszer játszotta el Földes Andor a művet, egy alkalommal együtt a három Bartók zongoraversenyt egyetlen koncerten Brüsszelben. Az összehasonlításban szereplő felvétel 1953-ban készült Párizsban, a Lamoureux Orchestra együttesét Eugène Bigot vezényelte. A felvétel eredetileg a George Mendelssohn-Bartholdy's Vox kiadásában jelent meg az Szonátával (1926) együtt.

Földes Andor felvétele után nem sokkal újabb lemez jelent meg Bartók II. zongoraversenyének felvételével, a Zeneakadémiát Bartók és Székely osztályában végzett tehetséges magyar zongoraművész, **Farnadi Edit** előadásában. A Westminster kiadó az 1950-es években számos lemezt jelentetett meg Farnadival, ezek közül az 1953-ban megjelent Bartók II és III. zongoraverseny felvételen Hermann Scherchen vezényli a Bécsi Állami Operaház Zenekarát. Farnadi Edit Bartók I. zongoraversenyének kivételével lemezre játszotta Kodály és Bartók összes zongoradarabját, valamint ő az első, aki Liszt *Année de Pelerinage* teljes sorozatát felvette.

Sándor György az 1930-as években volt Bartók tanítványa, amikor a II. zongoraverseny is született. Bartók mellett állt élete utolsó amerikai éveiben is. Ormándy Jenő vezényletével és a Philadelphia Orchestra kíséretével ő mutatta be Bartók III. zongoraversenyét; elsőként játszotta nyilvános hangversenyen a

Táncszvit zongoraváltozatát. Hanglemezre rögzítette Prokofjev valamennyi zongoraművét, Bartók-felvételeivel 1965-ben a Francia Hanglemez Akadémia nagydíját, a „*Grand Prix de Disque*”-et nyerte el. A II. zongoraversenyből két felvétel áll a mai hallgató rendelkezésére, az egyik az 1959-ben Michael Gielen dirigálta bécsi Pro Musica Zenekarral készült lemez, a másik az 1989-ben, Sándor György 77. életévében Budapesten Fischer Ádám vezényletével felvett három zongoraverseny, melyen a Magyar Állami Hangversenyzenekar közreműködött.

„*Anda a zongora szólam virtuóz előadásával, Fricsaytól kapott érzékeny együttműködéssel és a zenekar kivételesen jól kidolgozott játékával olyan előadást hozott létre, mely bizonyosan csak úgy írható le, mint ideális és felülmúlhatatlan.*”²¹ Írja Karl Löbl a bécsi *Express* újság 1961. október 16-i számában a Wiener Philharmoniker Orchestra kíséretével elhangzott Bartók II. zongoraversenyének koncertjéről. „*Amikor Fricsaynak és nekem meg kellett ismételnünk Bartók II. zongoraversenyének harmadik tételét a Salzburgi IGNM Fesztivál nyitókoncertjén 1952-ben, bebizonyosodott, amit már régóta vártunk: a mű a klasszikus repertoár elfogadott részévé vált. Ezt az előadást nemcsak egy közös művészi együtt működés –csak a Bartók II zongoraverseny mintegy 60 előadása- követte, hanem egy megújult, majd hogynem testvéri barátság is.*”²² írja Anda. A Deutsche Grammophon által 1960-ban készített felvételen a Berlini Radio Symphony Orchester szerepel, melynek Fricsay - kisebb megszakítással- 1948-tól haláláig vezető karmestere volt.

Ebből az időszakból meg kell még említenem egy felvételt, mely sajnos hiányzik ezen dolgozat anyagából. A bevezetőben idéztem Cziffra György: *Ágyúk és virág* c. önéletrajzi regényéből, melyben részletesen beszámol a II. zongoraverseny előadásának körülményeiről. A fiatal zongorista csodagyerek Dohnányi Ernő közbenjárására került a Zeneakadémia fiatal tehetségekkel foglalkozó osztályába, Keéri-Szántó Imre irányítása mellett végezte tanulmányait.

²¹ „*Die virtuose Aufführung des Klavierparts durch Anda wie auch die Sensible Partnerschaft Fricsays und des hervorragend studierten Orchesters ermöglichten eine Dartestellung, von der man getrost behaupten kann, sie sei ideal und unübertrefflich gewesen.*”

²² „*Als Fricsay und ich bei der Eröffnung des IGNM –Festes in Salzburg im Jahre 1952 den dritten Satz des Zweiten Bartók-Konzerts wiederholen mussten, zeigte sich, was schon lange zu erwarten war: Das Stück erwies sich als ein zum klassischen Repertoire gehöriges Werk. Es folgte auf diese Aufführung nicht nur eine Zeit intensiver künstlerischer Zusammenarbeit –wir spielten allein das Zweite Bartók-Konzert ungefähr 60mal-, sondern zudem die Erneuerung einer fast brüderlichen Freundschaft.*” Friedrich Herzfeld, *Ferenc Fricsay, Ein Gedenkbuch* (Berlin : Rembrandt Verlag, 1964), 85.

Talán viszontagságos életútja az oka, hogy az 1956-ban kapott felkéréskor a bartóki zongoraverseny világa még idegenül hatott számára. A koncert mégis elementáris hatást gyakorolt a közönségre, ennek valószínűleg nemcsak Cziffra játéka, hanem az akkori történelmi helyzet is alapul szolgált. A hangverseny 1956. október 22-én hangzott el a Zeneakadémia Nagytermében. Másnap, október 23-án kitört a forradalom.

ZENEI RÉSZLETEK

1. részlet: a zongoraverseny indulása 1-24. ütemig

A kiírt tempó $\text{♩} = 104$. A zongora crescendált skálája után felhangzik a trombita „Tűzmadár-mottója”, majd a zongora népdal ihletésű témája következik. A sorzáró akcentusokon kívül az összekötő anyagban vannak kettős kötések. Más artikuláció a zongora szólam témájában nincs, egészen a 24. ütem zárlat fortissimójáig a dinamika is végig forte (csak egy kis crescendo van jelölve a 7. ütemben a strófa második sorának indításához).

1. kottapélda



1. Bartók tempója – kis agogikákkal – pontosan megfelel az előírt: $\text{♩} = 104$ -es metronómjelzésnek. A zenekar szinte nem is hallható. Bartók a nyolcad dallamhangok rövid megnyújtásával a $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ritmusban éneklővé teszi az akkordikusan felrakott téma melódiáját, közben a tizenhatodik a megnyújtást kiegyenlítve szaladnak rá a tenutós hangokra súlytalanul összekötve azokat. (zenei melléklet CD 1. track)

2. Földes felvételén az alaptempó hajszálnyival gyorsabb: $\text{♩} = 108$. Rögtön az indító skála utáni ütemegy késik a zenekarban, a zongora is kis döccenéssel indul. A téma dallamnyolcadainak kiemelése is kevésbé éneklő, inkább akcentuált

semmint melodikus. A rövidebb hanghossz alapján szárazabb és ritmizáltabb előadást eredményez. (zenei melléklet CD 2. track)

3. **Farnadinál** lendületes skálaindítás után pontosan lép be a zenekar, a zongora azonban valamivel lassabban folytatja a trombita mottóját. Az alaptempó így $\downarrow = 96$ -ra áll vissza, a 14. ütemben kicsit még ettől is lassabb. A zenekar itt is remekül hallható, a zongora sorindításai viszont háttérbe szorulnak. Talán a tempó következtében a hangok valamivel hosszabbak, mint Földesnél, de a dallamkiemelés itt is inkább hangsúlyos és kevésbé éneklő. (zenei melléklet CD 3. track)

4. **Sándor** felvétele közelebb áll Földes gyors tempójához ($\downarrow = 108$), energikus játéka majdhogynem hajszoznak tűnik az előre siető tizenhatodokkal, mivel a nyolcadok nyugvópontja hiányzik. A dinamika is végig valóban forte, ahogy a kottában is áll, így azonban a Bartóknál oly szépen kirajzolódó strófászerkezet itt nem érvényesül. Hiányzik a népdalszerű éneklés, de magával ragadó a sodró lendülete. (zenei melléklet CD 4. track)

5. **Anda** lemezét mintha egy évtized választaná el a megelőzőektől, hangtechnikai minősége szinte a mai felvételekkel vetekszik. Tempója 104-es, a zongora hangzása kiemelkedik a zenekari anyagból, erőteljes dinamikus játék jellemzi. A sorok közti összekötő anyag játékos, szinte staccató rövidségű. A téma is táncos jelleget ölt, hangsúlyos nyolcad kiemelésekkel. (zenei melléklet CD 5. track)

2. részlet: 74-99. ütemig

A tempókiírás: *Mosso* $\downarrow = 108$, a dinamika fortissimo a zongorában. A risoluto jobbkez akkordok az 1916-ban komponált opus 14-es szvit kérlelhetetlen III. tételét idézik, a balkéz legató kromatikus ívei átvezetnek a melléktéma arpeggiós anyagához. A tempó $\downarrow = 88$, tranquillo, subito piano, grazioso karakterrel. Érdeemes megfigyelni, hogy Bartók a törések irányát is megadja, kis nyilakkal jelöli mindkét kéz szólamában, hogy a hüvelykujjtól kifelé – a jobbkez felfelé, a balkéz lefelé – törve szólaltassa meg az akkordokat. A zenekari anyagban az imitáló szólamok kis előkéekkel utánozzák az arpeggiókat. A 91. ütemtől a 95. ütemig a tempó a motívumok sűrítésével fokozatosan gyorsul, a risoluto anyag visszatérésekor újra az eredeti $\downarrow = 104$, mint a darab elejének tempója.

2. kottapélda

6. **Bartók** tempója megfelel a kiírtnak. A 80 - 81. ütemben a balkéz legató íve szépen kirajzolódik, az alsó szólam *molto crescendo – decrescendo*ja átvezet a lassabb *tranquillo*hoz. A staccato törtakkordok kicsit pedálos hangzása a cseleszta hangszínét idézi. A 89-90. taktus mezzofortéja után az egyre ereszkedő és gyorsuló piano imitációk visszatérnek az eredeti tempóhoz, a *f – piú f – ff* barbár zenéhez. (zenei melléklet CD 6. track)

7. **Földes** gyorsabb tempója $\text{♩} = 112$, arányaiban megfelelő, hiszen a tétel alaptempója is nála gyorsabb volt. A 79 - 81. ütem legató ívei hiányoznak. A második téma 91-es metronómú, *grazioso* staccatói rövidebbek, mint Bartóknál, kevésbé halk (bár ez a Bartók felvétel rossz minősége miatt nem állapítható meg biztosan). A visszatérő *Mosso* rész tempója megfelel a kezdőrészének. (zenei melléklet CD 7. track)

8. **Farnadi** játékában szépen hallhatóak a balkézívek, bár inkább pároskötésként és nem teljes legatóként. A tempó 102, a *tranquillo* kis elváltással indul 82-es metronómmal. Farnadi is röviden játssza a töréseket, de fényes hangszínnel megcsengetve. Ez közelebb áll a Bartóki előadáshoz. A visszavezetés itt is a tétel kezdeti tempóját – a $\text{♩} = 100$ -at éri el. (zenei melléklet CD 8. track)

9. **Sándor** 110-es tempója nagyon energikus, igazán fortissimo szól. A balkéz kötésnek csak az utolsó decrescendoja emelkedik ki 81. ütemben, a risoluto részt a jobbkéz uralja. A *tranquillo* téma szinkópa tenutóját időben is megnyújtja, hangzása nem secco, talán ez hasonlít leginkább a szerző játékához. 92-es metronómhoz nehezen igazíthatók a rubatói. A *tornando al Mosso* a $\text{♩} = 108$ -as tempót éri el. (zenei melléklet CD 9. track)

[10.] **Anda** Sándorhoz hasonlóan $\downarrow = 110$ -es tempóban kezdi a fortissimó anyagot, plasztikus játéka jól kiemeli a balkéz szólamát is, az eddig vizsgált felvételek közül először hallható tisztán minden kötés és artikuláció. A 81. ütem decrescendója – valószínűleg a *subito* kiírás miatt – nem halkul el nagyon, a balkéz kötőív utolsó hangja súlyt kap. Így a *tranquillo* rész megtorpanással, de tényleg hirtelen tempo és dinamikai váltással indul $\downarrow = 88$ -as tempóban. A staccatók kis pedállal szólalnak meg, a hangszín inkább dolce, nem annyira grazioso. Anda is kiemeli a szinkópák tenutó hosszú hangjait, puhán nyugodtan formálja a zenei anyagot. 108-as tempóval tér vissza a forte rész.

3. részlet: a kadencia a 222 - 255. taktusig és a tétel befejező része a 282 - 307. ütemig.

A *Tűzmadár*ból vett mottó téma, mely a tételt indította és a zenekar ellentémáit alkotta, már megszólalt tükör fordításban a visszatérést előkészítve (trombitákon a 175. ütemben). A szólóhangszer kadenciája előtti nagy csúcspont is ebből építkezik rák-tükör fordításban idézve az anyagot (211-221. ütemig). A témává fejlődött motívumból fejleszti tovább Bartók az egész zongora kadenciát is; először tercben, az alsó szólam tükör imitációjával, majd oktávval megerősített tercben akkord kísérettel, végül tükör fordítású oktáv kánonban, melyet az alsó szólam indít.

A tétel befejezéseként felcsendülő kódában is a mottó témáé a főszerep. A 285. taktusban ez a fuvolán szólal meg, majd átveszi a zongora. A tükörfordítással együtt a trombita magyaros nyújtott ritmusú dallamához a szólóhangszer erőteljes hármashangzat menete kapcsolódik, ez vezeti fel a végén skálafutammal diadalmasan záruló első tételt.

Bartók felvételtöredékeiből sajnos ez a rész teljesen hiányzik, csakúgy, mint a második tétel Presto középrésze, így ezeken a helyeken nem támaszkodhatunk a szerző saját felvételére az összehasonlításban.

[11.] **Farnadi** féle felvételen a kadenciát a timpani hallhatóan jóval lassabban indítja az előírtnál, $\downarrow = 88$ -as tempóban, majd 106-tal folytatja. A 235. ütemben a kiírt 96-os metronómszámot éri el. A kadencia, - bár eléggé megkomponált, felépítését a bartóki utasítások pontosan előírják tempó és dinamika szempontjából is, - azért természeténél fogva enged némi szabadságot a művészeknek. Farnadinál grazioso indul, a tercek az egyre növekvő crescendóval kis

pedálokat kapnak. A forte rész pesante akkordjai elválasztva szólnak, alaposan kijátszva. A marcato imitációk is érthetőek 245. ütemtől. Kissé lassú, de világosan megformált és jól felépített Farnadi kadenciájának előadása. A zárórész mezzoforte indulása (287. taktusban) megint csak grazioso karakterű, de a fuvola kecses staccatóihoz képest a nyolcadok tenutó megnyújtásai megváltoztatják a motívumot. A 295. ütemtől az akkordok kissé erőtlenekek, a végső skála *accelerando* hiányzik. (zenei melléklet CD 11. track)

[12.] **Földes** a beírt tempókat játssza, könnyed tercmenetei ruganyosan gurulnak. A forte előtt a tempóváltást előkészítve lassít, majd az utolsó staccato hangon megáll. Kis levegő helyett teljesen új részként indítja a risoluto akkordmenetes változatot. A 245. taktus basszus marcato indulása jól kiemelt, de a további imitációk nem hallhatóak ennyire. A 249-250. taktus kicsit zavaros. A 287. ütem válasz motívumát Földes is másképp artikulálja, ő a kettőn és hárman lévő nyolcadokat játssza hosszan (míg Farnadi a többit is). A 295. ütemben itt is a zenekaré a főszerep, a skála kis gyorsítással a végén nagyobb csattan. (zenei melléklet CD 12. track)

[13.] **Anda** a tempót nagy szabadsággal kezeli. A sűrűsödő tercmotívumokban gyorsít, majd az egyre hosszabb balkéz meneteket kis pedállal kiszélesíti. A staccato záróhangot ő is hosszan játssza. A risolutós rész 240-241. ütemébe *accelerando*val viszi előre az anyagot, majd nagy lassítással éri el a marcato témafordítást. A halkabb indítás, és a hangsúlyok *crescendo*val izgatottá teszik az imitációkat. *Molto allargando*val fejezi be a kadenciát. A fuvola hangzásához idomulva szól a 287. taktus témája, de a második negyeden lévő nyolcad szintén hosszabb. A hármashangzatok dübörögve lépdelnek felfelé, az utolsó előtti két ütem *accelerando*ja beleszalad a záróakkordba, hiányzik a *Tempo I.* (zenei melléklet CD 13. track)

[14.] **Sándor** felvételét hagytam ezúttal utoljára, tempó szerint haladva ő játssza a kadenciát leggyorsabban. *Accelerando*i nem torpannak meg úgy, ahogy Andánál. Virtuózan gördülő tercei csak a 230. ütem basszus „G - Bé” pedálban hagyott tercén akadnak meg kissé, bár valószínűleg a pedálos hangzás innen koncepció. A forte előtti befejező terc is pedálban hagyott. A következő három indulás fokozása jól érvényesül, ám a 241-242. ütem technikailag nem tökéletesen megoldott. A 245. ütem basszustémája túl gyors, összepedálozott témabelépések

kaotikus hangzást eredményeznek. A kóda zongora tremoló trillája pianissimo helyett a triangulum ütését imitálja. A 287. ütem témája tényleg a fuvola imitációja, hangszíne és rövid hangjai válaszként szólnak, bár gyorsabb tempóban. Sajnos a klarinét fedi a fuvola szólamát. A zongora a végső skála accelerandóban lehangyja a zenekart, csak a záróakkord szólal meg együtt. (zenei melléklet CD 14. track)

4. részlet: a lassú tétel zongora témájának indulása a 23. ütemtől a 29.-ig. Bartók hangszerelési megoldása, ahogy az első tételben kizárólag a fúvósokat és az ütősöket szerepelteti, a második tételben pianissimo megszólaló vonósok hangzását egészen különlegessé teszi. *A tutto il pezzo con sordino, non vibrato* utasítás mozdulatlaná dermeszti a kvintekből felrakott harmóniát. A korálszerű dallam a zongora belépése előtt egészen a *ppp* –ig halkul vissza. A glissandós timpanival kísért zongora téma *piano dolce* énekel, az apró értékek, mint lekottázott díszítések rajzolják körül a pároskötésekben lefelé lépdelő íveket. (A párbeszéd zongora és zenekar között folytatódik. A 30. taktus újabb korálstrófája után a zongora eddig lefelé lépdelő dallama most a basszusból indul, oktávval megerősített crescendója *pesante* repetálássá nő. A harmadik korálközjáték után a szólóhangszer *Più adagio* „Esz” hangon pianissimo zár.)

3. kottapélda

[15] **Anda** *Più adagiója* nagyon lassú, a zenekar tempóját felezi, és még annál is piú adagióbb (♩ = 80-72 helyett ♩ = 58-63). A harmincketted értékeket

puhán megénekelve játssza, a többi előke gyors, a záróhangra lehajló lassítás nagy. (zenei melléklet CD 15. track)

16. Sándor ♩ =68-as tempót játszik, valamivel lassabbat, mint az előírt, de a kis értékek nincsenek annyira elnyújtva, ahogy Anda megformálásában. Nyugodt és bensőséges hangulatot teremt. (zenei melléklet CD 16. track)

17. Farnadi Sándorhoz nagyon hasonló előadásban játssza a lassú tétel témáját, díszítésszerű kis értékekkel, halk, meghitt hangvétellel, a poco crescendo is csak a 28. ütem harmadik negyedére nyílik ki kissé. Tempója is megegyezik az előbb hallott felvételével. (zenei melléklet CD 17. track)

18. Földes második tétele az előzőekhez képest meglepően gyors (♩ =98), megmarad negyed lépésekben, míg a többi előadás mind nyolcadokban mozgott. A sorok így sokkal összefogottabbak, inkább beszédszerűek, nem annyira melankólikusak. (zenei melléklet CD 18. track)

19. Bartók felvételen a zongora téma első, 23. üteme hiányzik. Izgalmas az eddig hallott előadások után a szerző saját felfogását megfigyelnünk. Földes tempója majdnem dupla gyors Andához képest. Farnadi és Sándor játéka elég közel állt egymáshoz, a két Bartók növendék mind ritmikailag, mind hangszínből elég hasonló felfogásban formált. Bartók játéka szabadsága életre kelti a dallamot. Megénekelte hosszú hangjai és előrevitt kötéseit elbeszélésként hatnak, igazi emberi szóként hangzanak. A 28. ütem első hangjára egy plusz díszítést játszik, a két kéz nem mindig szól egyszerre. A lassítás a mondatvégi lekerekítést formálja. (zenei melléklet CD 19. track)

5. részlet: II. tétel *Presto* része 1 - 85. ütemig

A lassú tétel közepébe illesztett *Presto* a scherzo tétel helyét tölti be a darabban. Ez a tengelye az egész műnek. (Tóth Aladár az 1933-as budapesti bemutatóról írt kritikájában négy tételt említ – valószínűleg az Adagion belüli Prestot harmadik tételnek, a zárótételt pedig negyediknek értette.)

A *Piú adagio* befejező „Esz” hangján indul a repetált pianissimo kopogás a zongorában, amit a kromatikus skálák, majd a nagyszekund trillázás tesz remegő kísértet zenévé. A zenekar „éjszaka-neszezése” egyre erősödik, a vonósok mellett a fúvósok és ütősök egy csoportjából álló kíséret a kontrasztja az *Adagio* fojtott hangvételének. Itt minden megmozdul körülöttünk, vibrál, remeg, sikolt. Az egyre

erősödő kromatikus skálahullámzást a zenekar sűrűsödő tremolói erősítik. A zongora és fuvola felesel egymással. Végül az egész egy hajsza-zenévé fejlődik, a zongora a kisdob feleselése után magára marad, fortissimo akkordmenete kérlelhetetlenül halad lefelé, visszavezetve a szekund tremoló neszezéséig.

20. **Anda** játékában a neszezés vad kalapálásként hangzik. Pianissimo helyett mezzoforte indul, akcentusokkal, tempója $\downarrow = 188$ a kiírt 184 helyett. Repetíciója és skálái remekül kijátszottak. A 18. ütemben induló szekund menetek effektusai izgalmasak. A 37-43. taktusok skáláit crescendóval játssza a hangsúlyok helyett. Feleselése a fuvolával nagyon jól szól, a fortissimo akkordok igazi barbár zeneként dübörögnek. (zenei melléklet CD 20. track)

21. **Sándor** halkabban indítja a *Prestot*, de ritmusa kérlelhetetlen. A szekundok pedálos zsongása kissé az utána jövő kromatikus skálákban is megmarad. Sforzato ütései a zenekar háttérében maradnak. A 65. ütem szűkülő akkordmenetét pedálos kötésekkel játssza, a visszavezetés diminuendóját hangsúlyokkal töri meg. (zenei melléklet CD 21. track)

22. **Farnadi** és az előbb hallott Sándor felvétel is az előírt tempót követi. Farnadi ténylegesen pianissimo neszezései már közelebb állnak az éjszaka-zene hangulathoz. A zenekarral nincs egészen együtt, a klarinét késik a 12. ütemben, a rezek is pontatlanok. Az induló puha hangzás a crescendóval sem változik, kicsit fénytelenül szól. A fortissimo akkordok balkéz imitációja kis pedálokat kap, a decrescendo egy ütemmel hamarabb kezdődik. (zenei melléklet CD 22. track)

23. **Földes** előadásában ténylegesen az éjszaka kel életre. Játéka pontos és izgalmas, tempója kicsit visszafogottabb ($\downarrow = 164$), de jól érvényesül benne minden. Hiányzik a 37. ütem mezzofortéja, a dinamika igazán csak a 62. ütem fortissimójával változik. A visszavezetés 78. taktusa botlik egy kicsit. (zenei melléklet CD 23. track.)

6. részlet: a zárótétel indulása 1 - 65. ütemig.

Bartók a műről adott részletes elemzésében bemutatja, hogyan idézi vissza a harmadik tételben az első tétel témáit, milyen átalakuláson mennek keresztül – ritmusvariációkkal és különféle fordításokkal (1. sz. melléklet). A rondó azonban egy merőben más, elementáris erejű témával indul, ami a nyitótételben nem

szerepelt. Ez az allegro barbaro karakterűként jellemzett anyag a tétel folyamán még háromszor hallható, különböző variánsokban.

Az első tételhez hasonló crescendált zongora futammal indít, ahogy azt már a darab eddig tárgyalt részében hallhattuk az összes fontos szerkesztési helynél: első tétel indulásakor, a visszatérésnél és a tétel befejezésénél is. Ezután a kistercben lüktető timpani adja meg az alaphangvételt, amiben a szólista a kisterc ismételtetésével kibontja az új zenei anyagot. A szinkópás, majd egyre sűrűsödő motívumokat két tenutó zárja le. Ez a sorszerkezet ismétlődik a kitáguló terecből kinövő fortissimo kiáltásig a 44. ütemben, majd következik a triolássá vált nyitótétel fő témája, ami egészen a 65. ütem sforzato befejezéséig fokozódik. A zenekari hangszerelés is itt a harmadik tételben válik teljessé, az eddig csak hangszercsoportonként megszólaltatott kíséret végre együtt játszik.

4. kottapélda

The image shows a musical score snippet for a piece marked 'Più allegro, ♩ = 188'. It consists of two staves. The first staff is in bass clef and the second in treble clef. The music features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with dynamic markings of piano (p) and forte (f). A circled measure number '10' is visible above the first staff.

24. **Bartók** az általa megjelölt ♩ = 150-es tempót játssza, tenutói és hangsúlyai jól kirajzolják a téma karakterét. A dinamikai felépítés is pontosan adott: az első sor piano indul, a befejezése forte, majd a forte indulás halkul vissza. A befejező tenutók minden esetben forte szólnak meg. A tempó gyorsulásának hatását keltő triolák sforzatói a fő téma pillérhangjait jelölik. Mindez jól hallható a szerző játékában a nagyon rossz hangminőségű felvétel ellenére is. (zenei melléklet CD 24. track)

25. **Földes** megszólaltatásában a III. tétel indulása némiképp kimért. A Bartóknál megsodort hangsúlyos tizenhatod triolák Földesnél lendületüket veszítik, a hangok rövidebb és elválasztottabb játékmódja akkurátussá teszi az előadást. A 45. taktus sodró triolái fogottan kijátszva megakasztják a zenei folyamatot. Hiányzik a tétel lendületét adó életteli ritmika, az „öserő”. (zenei melléklet CD 25. track)

26. **Farnadi** kilép az eddig játékára jellemző kissé visszafogottabb dinamikai skálából, koncertálása a zenekarral meggyőzőbb, mint az előző tételekben. Játéka férfias és ritmikus, tempója megfelel a beírt ♩ = 150-es

metronómszámnak. A szinkópa utáni akcentusai túlzottak, de erőteljesek. A 39-40. ütem pedálozása „piszkossá” teszi az imitációkat. Az oktáv triolák motívumsűrítése sem tiszta, technikailag nem teljesen megoldott. Azonban a kifejezés megmarad. (zenei melléklet CD 26. track)

27. **Sándor** lassabb alaptempója ($\downarrow=138$) a zenekart is nagy kiszélesítésekre ösztönzi, az ostorcsapás-szerű fortissimo sorvégzördések *pocchissimo allargandó*ja már az ütem elején megkezdődik. A dinamikai játék (crescendo pianótól fortéig) és a súlyok visszafogottak, viszont a 45. taktus oktáv triolái Sándornál a leglendületesebbek. Technikai tökéletlenségek az ő előadásában is akadnak, például az 56. és az azt követő szextmenetes 57-58. ütemben. (zenei melléklet CD 27. track)

28. **Anda** a zárótételt Sándorhoz hasonlóan 138-as tempóban játssza, az oktáv triolák viszont lassabbak ($\downarrow=136$). Ritmikája kissé statikus és kérlelhetetlen. Jó előadás, de hiányzik belőle az a bartóki energia, ami igazán magával ragad. (zenei melléklet CD 28. track)

7. részlet: a mű befejezése, a zongora kadenciától a darab végéig.

A zongora kadenciája természetesen a kisdob kisterc dobolású témájára épül, a basszus dübörgő akkorddal erősített „Eisz - Gisz”-ére a jobbkez „Cisz - É”-je válaszol, mind tágítva az intervallumokat. A vad, hajsza-szerű zene oktáv duplázású menetekbe torkollik, amikre a zenekar válaszol, egészen a 254. ütem allargandójáig. A *Presto* pianissimo skála gomolygása váratlanul éri a hallgatót, a Scherzo neszezései idéződnek fel egy pillanatra. A zenekar sűrű anyagából a főtéma motívuma próbál kirajzolódni, végül a 292. taktusban áttetsző arpeggio akkordok bontják ki az augmentált dallamot, miközben a fordítás *espressivo* a fűvósoknál is megszólal. Egészen különleges zenei utazást teszünk az erőteljes zongora kadenciájának nyers kalapálásától az elbizonytalanodó misterioso rész hömpölygésén át a letisztult arpeggio harmóniáig. A feszültség feloldódik, a befejezés sem lehet más, mint a trombitákon idézett triolákba szedett Tűzmadár-motívum. A zongora válasza itt is, ahogy az első tétel végén, a felfelé törekvő hármashangzat menet, ám a 322. ütem pianójából kinövő boldog öröme egészen egyedülálló lezárást ad a versenyműnek. Bartóktól szokatlan optimizmus és az egész darabot átívelő híd szerkesztés végül katartikus élménnyel

gazdagodva, az egész világot bejárt és szépségeit megismert ember örömeivel búcsúzik tőlünk.

29. Földes a kadencia pároskötéseit szabadon játssza, általában az íveknek csak az első kötéseit tartja meg. Tempója $\text{♩} = 164$, viszonylag fogott. A pianissimo skálák minden hangja kijátszott, a fenyegető hangvétel csak a sordinált hegedűk legato dallamával enyhül. A dolce motívum azonban az arpeggiós résznél nem válik espresszívóvá, Földes tört akkordjai inkább lágyan csengenek. A zenekari témavisszatérést követő akkordmenet erőteljes, azonban a piano kezdődő öröme a 322. taktusban akcentussal és túl hangosan indul, késik a zenekar. A befejező crescendo jól szól. (zenei melléklet CD 29. track)

30. Farnadi imponáló erővel indítja a kadenciát, néhány félreütés kíséri Földesnél gyorsabb játékát. A duplázott oktávmenetek végződéseibe belelógna a szünetekbe, így a zenekar válaszaiba is. Prestója jelentősen gyorsabb az előbbinél, skála-gomolygásai a vonósok dolce motívumával pedállossá válnak, az espressivo karakterű tört akkordok az ő előadásában is maradnak dolcék. A *Tempo I* nagyot csattan, az akkordok fortissimo emelkednek. Az egyre gyorsuló befejező rész piano indul, a nagy crescendo az accelerandóval együtt a záróakkordig fut előre. (zenei melléklet CD 30. track)

31. Sándor játékában a kadencia kissé zaklatott. A rondótéma ritmikus anyaga tempótlanná válik, elveszik a tartása, ami az erejét adja. A 255. ütem Prestója fenyegető, de nem pianissimo, a fűvósok staccatói játékosá teszik az egyébként marcato piano anyagot, viszont jól kiemelik az utána következő kötőíveket. A 292. taktusban induló arpeggiókkal nincs együtt a zenekar, a zongora espresszívója gyorsabb. A mottó visszatérése nem olyan jelentős, a fortissimo zongora akkordok rövidebb hangzása könnyedebbé teszi a menetet. A 322. taktus crescendója itt sem indul pianóról, de a befejezés igazi felszabadultságot áraszt. (zenei melléklet CD 31. track)

32. Anda a beírt $\text{♩} = 168$ -as tempóban játssza a kadenciát. Az artikuláció jól érthető, a dübörgő basszusok a timpani ütésekkel együtt megszólalva kegyetlenné teszik a hangzást. A duplázott oktávmenetek pedálosak, és akár csak Farnadinál, itt is belezúgnak a szünetekbe. A pergő skálamenetek a zaklatott zenekari szólamokkal elég hangosak, a 275. ütemben a sordinált vonósok belépésével az elhalkuló zongora szólam eddig kopogós hangzása is lággyá válik a pedálozástól,

a zene fokozatosan megnyugszik, az espresszívó induló tört harmóniák is halkulnak. A visszatérő trombita Tűzmadár motívum lassabb a tétel indító tempójánál, a zongora akkordjai kellő erővel vezetik a felfelé tartó menetet. A 321. ütem *molto ritartandó*ja után az *accelerando* ténylegesen az elért lassabb tempóról indulva gyorsul fel az utolsó 2 befejező ütem *a tempójáig*. (zenei melléklet CD 32. track)

33. Bartók előadásában a kadencia erőteljes, igazi *pesante*. A 224. taktusba kissé belesiet, majd a 228-229. taktust megfogja. Oktávnál szélesebb ugrásai nem mind szólalnak meg tisztán. Duplázott oktávjainak záró tenutói a hangok értékeinek megfelelő hosszúságúak, nem nyúlnak bele a zenekar válaszaiba. A *Presto* rész skálafutamai Bartóknál sem igazán pianissimok, viszont fuvallatként hömpölyögnek felfelé és lefelé pedálosan, kis *crescendo-decrescendo*val kiemelve a tetőpontokat. Ez a 275. ütem vonós dallama alatt is megmarad. Az arpeggiók szinte alig lassulnak, éneklően vezetik tovább a dallamot. Érdekes megfigyelni, hogy *poco ritartando* 302 és 303. ütemben kiírt felbontása, itt lelassított arpeggióként szól, a *Tempo I* csak a 304. ütem akkordjától indul. A visszatérő tempó nem egyezik teljesen a tételt indító ♩ =150-es metronómmal, kicsit lassabb annál. A zongora akkordmenete elemi erővel vezet felfelé, a *molto ritartandó*ba torkolló zenekari anyag után *piano* játékossággal a lassú tempóból gyorsul vissza a gondtalan, boldog befejezés. A tapsból ítélve is igazi siker volt az előadás. (zenei melléklet CD 33. track)

ÖSSZEFOGLALÁS

Az öt felvétel részleteit meghallgatva, aprólékosan megfigyelve a megegyező és különböző előadói sajátosságokat, öt hasonló és mégis egyéni előadásnak lehettünk részesei. A kiválasztott részletek, bár elég rövidek voltak, bepillantást engedtek egy-egy téma formálásába, a mű fontosabb helyeinek zenei megoldásaiba. A részletes összehasonlítás – tempó, dinamika, billentés, deklamáció szempontjából, - ezen rövid példákon keresztül természetesen nem adhat képet a teljes zongoraverseny művészi előadásáról, de lehetőséget nyújt egy kicsit analitikus szemmel körülírni azokat a technikai, zenei különbségeket, amik egy-egy interpretáció sajátosságait megmutatják.

Sokszor érzi úgy a koncertlátogató, hogy a hangverseny igen jó volt, vagy éppen a játék kifogástalan volt, mégsem kötötte le igazán a művész zongorázása,

de mindezt nem tudja szavakkal elmagyarázni. A muzsikusok is gyakran kerülnek olyan helyzetbe, hogy nehéz körülírni, amit az ember hall, vagy érez. Mint tanárnak is szükséges tudnom, mitől válik egy előadás igazán megragadóvá, miért sikerül az egyik órán valamit egészen szuggesztívan eljátszani, és a legközelebbin miért nem.

Természetesen az értékelés sem lehet objektív, nincs ugyanazon interpretáció mindenkire ugyanolyan hatással. De ha valaki a mű lényegét megtalálja és hangszerének minden eszközével képes azt megszólaltatni, az előadás nem lehet sikertelen. Földes Andor, Farnadi Edit, Sándor György és Anda Géza játéka meglepő különbségeket és egyben sok hasonlóságot mutatott. A legnagyobb eltérés a II. tétel témairányításánál hallhattuk, ahol Anda Géza gyönyörű hangszínnel és ugyanakkor a kiírthoz képest sokkal lassabb tempót választott. A tempó persze függ a karmester által meghatározott zenekar indítotempójától, mégis úgy érzem, ebben az esetben Anda egyéni kifejezéséről van szó. Hozzá képest Földes játéka majdhogynem kétszer olyan gyorsnak tűnt. Az eltéréseket persze hosszasan lehetne sorolni, hiszen mind a négy zongorista egyénisége merőben különböző. Talán bizonyos tekintetben Farnadi és Sándor játéka közelített jobban egymáshoz, de a két Bartók növendék is a szerző deklamációit, dallamformálását saját zeneiségébe építve vitte tovább. Nagyszerű zongoraművészi felkészültségük ellenére érezhetően akadályokba ütköztek néhány hely technikai megoldásában, azonban szuggesztív kifejezésük – Farnadinál ez elsősorban az utolsó tétel lendületes dinamizmusára értendő –nem hagyott hiányérzetet előadásukban.

Anda Géza hihetetlen erővel és intenzitással játszotta a művet, elsősorban hangszíne, billentése tért el a többi előadótól. Fontos megemlítenem, hogy ez részben a felvétel minőségén is múlt, hiszen az 1960-ban készült lemez összehasonlíthatatlanul jobban szólt a régebbi LP felvételeknél. Ezt figyelmen kívül hagyva mégis az ő interpretációja emelte ki számomra leginkább a darab ritmikáját, zenei lüktetését.

Földes Andor valóban egy kifogástalan zongorista. Keze alatt a kottába lejegyzett mű hibátlanul szólt. Az ő felfogásában hallgatva a darabot minden a helyén volt, mégsem tudom előadását a többi elé helyezni. Voltak pillanatok Farnadi játékában, amikor kifejezését közelebb állónak éreztem a bartóki

interpretációhoz, de ugyanígy előfordultak részek Sándor és Anda játékában is, ahol véleményem szerint jobban megérintették a zene benső tartalmát.

Közös volt azonban játékukban a zenei megformálás, a zongoraverseny szerkezetének világos kifejtése. A tempó arányok következetes felépítése, a világos formaszervezet nemcsak Bartóknál, hanem a másik négy előadásában is kirajzolódott. A legfontosabb sajátosságként mégis azt a hangsúlyozást emelem ki, ami egyfajta magyar deklamálásként Bartók játékában és műveiben benne van, és az elhangzott felvételeken is megjelent. Az ötfajta deklamálás –ahogy az emberi beszéd is,- különbözött, egyéni hangot adva minden interpretációnak, de véleményem szerint mindegyik a magyar nyelv hangsúlyozását követve összekötötte az öt művész előadását.

UTÓSZÓ

Sokan megkérdezték tőlem, hogy mért ilyen témát választottam disszertációmhoz, hiszen annyira szerteágazó, nehezen megfogható és egy doktori értekezéshez talán nem is elég tudományos. Véleményem szerint azonban az egyik legérdekesebb és bizonyos szempontból – mint előadóművész magam is állíthatom – egyik legfontosabb problémát: az interpretáció kérdését vizsgálja. A dolgozat megírásakor rengeteg új információt és élményt szereztem, újabb és újabb gondolatokkal lettem gazdagabb és egyre több kérdés vetődött fel bennem. Van, amire sikerült választ találnom, de akadt jó néhány, amikről csak utalások és sejtések szintjén tudok nyilatkozni. Lehet, hogy lesz, aki ezt sikertelenségnek ítéli, én mégis eredményként értékelem. Úgy érzem, sokszor már az is elegendő, ha a megfelelő kérdést fel tudjuk tenni, ha felhívjuk a figyelmet egy-egy problémára. Az interpretáció, az ízlés, kifejezés, az érzelmek állandóan változó, élő dolgok, és ahogy mi változunk, úgy keressük talán saját igazságainkat, válaszainkat is egy életen át.

Szerencsére a zeneirodalom óriási, bővelkedik mesterművekben – a feladatunk, hogy hangszerünkön keresztül ezen mesterművek mestereivé váljunk, felnőjünk eme feladathoz.

Feltehető a kérdés, akkor vajon hogyan is kell *helyesen* Bartók II. zongoraversenyét játszani? Hogyan kell Beethovent, vagy Lisztet előadni? Mi a helyes *magyar* metódus?

Azt hiszem, az ilyen kérdésekre adható válaszok, csupa olyan kinyilatkoztatáshoz vezetnének, melyek sem a művészi előadáshoz, sem magához a művészethez nem lennének kapcsolhatók. Nem létezik csodaszer, melyet megismerve minden interpretációs probléma egy csapásra megoldható, ami megadja a *receptjét* a megfelelő kifejezés, dinamika, hangszín kombinációjának, s így a zongoristának már csak a természetes kéztartásra, jó tempóra kell figyelmet fordítania. Egy szép zenei megoldás sem helyettesíti a stílusismeretet, a lenyűgöző technikai bravúr nem palástolja a zenei képzetlenséget.

A stílus ismerete, a zenei felkészültség alapvető követelmény volt mind Thomán, Dohnányi vagy Bartók osztályában. Egy-egy mű megismerése és interpretációja egyéni felkészülést igényelt a Zeneakadémia művészképzőjében. Az, hogy ki meddig jutott ebben a munkában, az függött nemcsak

előképzettségétől, hanem tehetségétől, szorgalmától is. A művésztanár a növendék előjátszásával áttekintést kapott a tanítvány pillanatnyi tudásáról, a műről alkotott képéről. Ennek meghallgatása után végül saját interpretációjával adott további útmutatót a megformáláshoz; mindig felhívva a figyelmet a darab igazi benső tartalmára, s azon túl a világos frazeálásra, helyes tempóválasztásra, a hangszínekre, sokszor a zongora hangzásán túllépő zenekari hangszerelés elképzelésére. Ez a fajta művészi munka vezette a tehetséges fiatalokat a művészdobogó felé, kibontva egyéni játékok sajátosságait, ihletet adva szuggesztivitásuknak.

Tanárom, Kertész Lajos sokszor énekelte és énekellette velem is Bartók műveinek alapjául szolgáló népdalokat, él bennem a Bartók-féle világos deklamáció, és ahogy Kertész Lajos is tanította –Beethoven szonáták kérlelhetetlen ritmikája, belém plántált szuggesztivitása. Ugyanígy hallok zeneakadémiai professzorom, Lantos István bennem csengő szavait a hangszínek iránti érzékenységről, a zongorajáték fizikáját Dohnányi szellemében túlhaladó interpretációról, a zongorahang életre keltéséről. Sokszor ültem a főiskola XIV-es tantermének, a Bartók-teremnek zongorájánál. Bartók burleszkjeit játszva felpillantottam a zeneszerző mellszobrára, megilletődöttséggel folytatva előadásomat. Szokolay Balázs szigorú precizitása, a frázisok akár 8-10-szer való megismételtetése ma már más értelemmel bír.

Mi tehát a feladat? És milyen tapasztalat vonható le a 20. század első felének magyar zongoraművészetét áttekintve?

A művészi munka a Zeneakadémia falai közt ma is folyik. Talán kicsit másképp, mégis megőrizve valamit a régi kor szellemiségéből, amit talán a jelenkor nem is annyira értékel, nekünk azonban kötelességünk az elkövetkező „dohnányik” és „bartókok” generációjának továbbadnunk.

MELLÉKLETEK

1. A HANGFELVÉTEL TÖRTÉNETE

Fonográf

Az első, ténylegesen működő hangrögzítő és visszajátszó szerkezetet, a fonográfot, 1877. decemberében hozta létre Thomas Alva Edison. A fonográf tulajdonságai közé tartozott az alig 2 perces játékidő, a rossz hangminőség és a gyorsan kopó viaszhengerek. Egy felvétel úgy zajlott, hogy egy terem közepén ült a zenekar, körülöttük pedig 10-12 fonográf helyezkedett el, amiket egyszerre kellett elindítani, majd leállítani.

A fonográf megjelenése után 10 évvel, 1887. szeptember 26-án kapott szabadalmat a gramofon nevű készülékre Emil Berliner német feltaláló. A gramofon egy korong felületén létrehozott spirálmeneten rögzíti a hangot. A korong formájú hanghordozók - a lemezek - könnyen tárolhatók. Például zongorához U alakban meghajlított tölcsért használtak, amely olyan nagy volt, hogy a tölcsér szája lefedte a zongora tetejét. Egy lemezre körülbelül 3-4 perc műsor fért rá. Kezdetben a lemeznek csak az egyik oldalára vettek fel műsort, csak 1904-ben vezették be a mindkét oldalán lejátszható hanglemezt. Berliner alapította a Deutsche Grammophon vállalatot és a brit Gramophone Co. Ltd-t, hogy készülékét Európában is elterjessze. A Victor híres kutyás emblémáját is ő találta ki: ezt egy korabeli festményről vette, melyen egy kutya, Nipper, egy régi fonográfról a gazdija hangját (his master's voice) hallgatta.

Gramofon

A hangrögzítés történetében első ízben 1920-ban egy tudományos intézet, a Bell laboratórium kezdett el foglalkozni a gramofonnal. Tisztázták a hangfelvétel fizikai és matematikai összefüggéseit és több évi kutatómunka eredményeként 1924-ben megteremtették az elektromechanikus hangfelvételi eljárást. A mikrofonnal, erősítővel és elektromos lemezvágó géppel készített felvételek frekvenciasávja és dinamikája jóval túlhaladta az akusztikus felvételekét, torzításuk pedig nagymértékben csökkent. Kialakítottak egy elektromos lemezejátszót is. A sztereó hanglemezeket 1958-ban kezdték forgalmazni először.

Berlinerék először cinklemezbe vágják a hangfelvételt. A vágott lemeznek elkészítették galvanoplasztikai úton a pozitív nyomóformáját, és erről készítették ismét csak galvanoplasztikai úton a másolatokat. Később az eredeti cinklemezről acél nyomóformát hoztak létre és ezzel keménygumiba préselték a hangfelvételt. Hosszú kutatás után Berliner rátalált a sellakra, ami egy trópusi vidéken élő levéltetű elgyantásodott váladéka, melyet tisztítva hoznak forgalomba. Ez kellően puha volt a préseléshez, olcsó és jó minőségű hanglemezek voltak készíthetők belőle, ezért a sellak mindenütt felváltotta a cinklemez és a keménygumit. Az ötvenes évek elején kezdték el a PVC egyik speciális vegyületét is használni: az új anyag kiszorította a bakelitet, de a név megmaradt. Legalábbis Magyarországon, mert külföldön a lemezt "vinyl"-nek hívják (a polivinil-kloridból).

Népzenei felvételek

1896-ban Vikár Béla Európában elsőként használta a fonográfot népzenei gyűjtésre.

Nyomában Bartók Béla, Kodály Zoltán és követőik több mint 4500 viaszhengernyi népzenei anyagot rögzítettek még a század elején, amikor a népi kultúra hagyományos formája még virágkorát élte. A két világháború között a kor legjobb technikai színvonalán, gramofon-felvételeken készült el az ún. Pátia-sorozat. Ekkor kerültek először kereskedelmi forgalomba eredeti népzenei felvételek, s váltak ezáltal hozzáférhetővé a szélesebb érdeklődő közönség számára.

Gépzongora (piano roll)

A gépzongora az egyik első hangrögzítő eszköz a technikatörténetben.

Az első programozott gépek egyike a gépzongora. Működési elve a következő: egy forgó hengerre valamilyen fémből pöcköket erősítettek. A henger közelébe rudakat szereltek oly módon, hogy a pöckök elérték a rudakat és ezek mechanikus kapcsolatban voltak a zongora billentyűivel. A henger forgása közben a pöckök megérintették a rudakat, és azok megütötték a billentyűket. Hasonló elven működött a verkli (kintorna), és sok automata (felhúzó) zenélő mechanizmus, zenedobozok, zenélő órák stb.

A gépzongorás hangfelvételeknél pneumatikus úton, lyuk-kártyák segítségével egy papírtekerésre rögzítették a zongorahang magasságát, időtartamát és erősségét. Lejátszáskor egy fűjtató indította be a mechanikát.

A gépzongora, különböző, eltérő megoldásokkal alkalmas volt hangrögzítésre. Pl. Liszt Ferencsel is készítettek már gépzongorás felvételeket, ezek azonban nem maradtak fenn, illetve lappanganak. Hasonló módon, a papírtekercek megfejtése révén sikerült a közelmúltban Bartók Béla zongoraműveit a szerző előadásában is megismerni. A korai ragtime piano roll felvételeiből viszont sok létezik; egyes zongoristák játékát egyedül ez az eszköz őrizte meg

A Welte cég 1872-ben kezdte működését, 1887-ben kapták első „patentjüket”, abban az időben, amikor minden polgári lakásban volt egy zongora. A Welte papírtekerceket még a gramofon őskorában is vitték, mint a cukrot. A Welte tovább fejlődött, az Ampico (American Piano Campani) 1925-ben is tovább újította a szerkezetet, amit 1960 körül STEREO változatban tudtak reprodukálni.

Welte felvételt készített többek közt D'Albert, Busoni, Carreno, Debussy, Dohnányi, Fauré, Glazunov, Granados, Grieg, Leschetizky, Mahler, Pachmann, Padarewsky, Sauer, Scriabin, R. Strauss és még sokan mások.¹

Nem mondhatjuk, hogy Dohnányi keveset játszott gépzongorára, sőt talán még többet, mint a hanglemezekkorban. Később mégsem készült vele, vagy Bartókkal nagy hanglemez-sorozat. Aki nem élt Németországban, Angliában és főként Amerikában, az nem jutott be a gramofon világába, vagy csak alkalmanként. Dohnányinak és Bartóknak voltak ilyen alkalmaik, de csak kevés. Magyarországon éltek, itt működtek, ide adták tudásuk legjavát. A II. világháború végleg összeszűkítette ezt a „zenepiacot”. A háború a rádiós zenei tevékenységet is határok közé parancsolta, a kiegyenlítődés 1947 körül kezdődött, a „hangrobbanás” ekkor indult útjára.

¹ Harald C. Schoenbergm, a New York Times zenekritikusa Nagy zongoristák c. könyvében a Welte zongorát nem létezőnek tekinti. Azokról, akik számos ilyen felvételt készítettek úgy ír, hogy „sajnos nem maradt játékukról felvétel”.

2. BARTÓK II. ZONGORAVERSENY

A MÁSODIK ZONGORAVERSENYRŐL

„Első Zongoraverseny”-emet 1926-ban írtam. Sikerült munkának tartom, bár faktúrája kissé — sőt mondhatni nagyon is — nehéz, mind a zenekar, mind a közönség számára. Néhány év múlva, 1930—31-ben ezért akartam megírni „Második Zongoraverseny”-emben az elsőnek mintegy ellendarabját kevesebb nehézséggel a zenekar számára, tematikus anyagában tetszetősebbet. Ez a szándék magyarázza a darab legtöbb témájának népszerűbb és könnyebb jellegét. Könnyedségében néha szinte egyik fiatalkori művemre az (1905-ből való) Op. 3. „Zenekari Szvitre” emlékeztet.

Formáját tekintve a „Második Zongoraverseny” nagyjából a klasszikus szonátának felel meg. I. tétel: expozíció, kidolgozás, visszatérés, III. tétel: rondó; meg kell jegyez-nem, hogy a III. tételnek csak az expozíciója rondó-jellegű.

Néhány formai észrevételt kell tennem: 1. az I. és III. tétel tematikus egysége; a III tétel valójában az I. tétel szabad variációja egyetlen új téma kivételével:

♩ = 188 III. tétel

Zongora

p

con s

timpani

p

f

ami „keretül” szolgál (a. III. tételnek az I. tétel átalakított témáiból épített részeit fogja össze)

I. tétel
 J. = 104
 III. tétel
 J. = 150
 I. tétel
 J. = 150
 I. tétel
 J. = 126
 III. tétel
 J. = 88

2. az I. tétel visszatérésnek nevezett részében és a III. tétel megfelelő helyén a témák megfordításban jelennek meg:

I. tétel
 J. = 104
 I. tétel
 J. = 104
 I. tétel
 J. = 104
 III. tétel
 J. = 150
 III. tétel

E két tétel „kódás”-jában az első téma (megfordításban) „rák” formában, vagyis a hangok fordított sorrendjében szerepel.

I. tétel
♩ = 84

III. tétel
♩ = 94

A II. tétel egy adagiótól keretezett scherzo, vagy ha úgy tetszik adagio, mely közép-pontjában scherzót zár magába. Az adagio maga is több egymásnak megfelelő és egymással ellentétes részre oszlik, az egyik rész — mindjárt a bevezető — vonósokon megszólaló egymásrarakott kvintetkből áll:

♩ = 66

♩ = 81

A másik zongorán játszott unisono dallam, amelyet tímpani glissandók kísérik.

♩ = 81

stb.

Így hát egészében a mű formája szimmetrikus: I. tétel, adagio, scherzo (mint közép-pont), az adagio variációja, az I. tétel variációja. Ugyanezt az építkezést használtam „Negyedik” és „Ötödik Vonósánégyes”-emben is.

Az első tétel zenekara fűvös és ütőhangszerekből; áll az adagióé (szordinált) vonós-hangszerekből és tímpanikból; a scherzo vonós-hangszereken és a fűvös és ütőhangszereken egy csoportján szólal meg, s csak a III. tétel veszi igénybe a teljes zenekart.

Megjegyzem még, hogy két zongoraversenyemnek egyikét sem zenekarral kísért zongorára, hanem zongorára és zenekarra írtam; szólistának és együttesnek teljesen egyenrangú szerepet szántam mindkettőben.

A mű bemutatója Frankfurtban volt 1933. január 23-án; a T.S.F. zenekarát Hans Rosbaud vezényelte, a zongoraszólót magam játszottam. (Ez volt utolsó németországi szereplésem.) Megemlíthetem még a következő előadásokat: London (BBC) első ízben sir Adrian Boult, második ízben sir Henry Wood vezényelt, Rotterdam, Utrecht, Bazel, Zürich (T.S.F.), Luxemburg (T.S.F.) és legutóbb Budapest (1938. március 22-én, Ansermet vezényeltével).

3. ZENEI MELLÉKLET**BARTÓK: II. ZONGORAVÉRSÉNY
CD melléklet**

1. részlet: I. tétel, 1-24. ütemig

- 1. Bartók**
- 2. Földes**
- 3. Farnadi**
- 4. Sándor**
- 5. Anda**

2. részlet: 74.-99. ütemig

- 6. Bartók**
- 7. Földes**
- 8. Farnadi**
- 9. Sándor**
- 10. Anda**

3. részlet: I. tétel, 222.-255.-ig és a 282- 307. ütemig.

- 11. Farnadi**
- 12. Földes**
- 13. Anda**
- 14. Sándor**

4. részlet: II. tétel, 23-29. ütemig.

- 15. Anda**
- 16. Sándor**
- 17. Farnadi**
- 18. Földes**
- 19. Bartók**

5. részlet: II. tétel *Presto* része 1-85. ütemig

- 20. Anda**
- 21. Sándor**
- 22. Farnadi**
- 23. Földes**

6. részlet: III. tétel, 1-65. ütemig

- 24. Bartók**
- 25. Földes**
- 26. Farnadi**
- 27. Sándor**
- 28. Anda**

7. részlet: III. tétel, 207-326. ütemig

- 29. Földes**
- 30. Farnadi**
- 31. Sándor**
- 32. Anda**
- 33. Bartók**



Anda Géza

4. FÉNYKÉP MELLÉKLET

Sándor György és
Bartók Béla

Faragó György



Földes Andor



Dohnányi Ernő



Fischer Annie



Freund Etelka



Bíró Sári

Farnadi Edit



Bartók Béla



Cziffra György

PRIMER FORRÁSOK

KOTTÁK JEGYZÉKE

Bartók. *Hegedűverseny.* hegedű-zongora kivonat. Boosey & Hawkes, 1941.

Bartók. *II. Koncert.* Philharmonia partituren UE 10442

Bartók. *II. zongoraverseny.* Az 1. faksimile kiadás egy példánya, Bartók játszópéldánya javításokkal és változtatásokkal (BBA BH48b).

Dohnányi Ernő. *A legfontosabb ujjgyakorlatok a biztos zongoratechnika elsajátítására.* Budapest: Zeneműkiadó, 1967.

Thomán István. *A zongorázás technikája. Alapvető gyakorlatok egyenletes és virtuóz játék elsajátítására.* Budapest: Rozsnyai Károly, 1906.

HANGFELVÉTELEK JEGYZÉKE

Anda Géza, Fricsay Ferenc, Bartók: Klaviesrkonzerte 1-3. Radio Symphony Orchester Berlin; 1960. Deutsche Grammophon CD 447 399-2

Bartók Összes Hangfelvételének Centenárium KiadásaHungaroton LPX 12326-33 Hungaroton Classic HCD 12335

Dohnányi at the piano 1955, 1956, 1969. Hungaroton Classic HCD 12085

Dohnányi plays Dohnányi, The complete HMV solo piano recordings 1929-1956. Appian Publications & Recordings, APR 7038.

Farnadi Edit, Hermann Scherchen, Bartók: II. zongoraverseny Bécsi Állami Operaház Zenekara; Bécs, 1953. Nixa / Westminster WLP 5249

Földes Andor. Eugène Bigot, Lamoureux Orchestra; Párizs, 1953. Hungaroton Classic HCD 32135

Sándor György, vez. Michael Gielen, bécsi Pro Musica Zenekar; 1959. Wox PL 11 490

IRODALOMJEGYZÉK

Az Országos M. kir. Zeneművészeti Főiskola Évkönyve az 1906/07-iki tanévről.
szerk.: Moravcsik Géza. Budapest: 1907.

Az Országos M. kir. Zeneművészeti Főiskola Évkönyve az 1935/36-iki tanévről.
szerk.: Moravcsik Géza. Budapest: 1936.

Bartók Béla. „Thomán Istvánról”. *Zenei Szemle* 1926/XI (október)

Bónis Ferenc. *Így láttuk Bartókot 36 emlékezés.* Budapest: Zeneműkiadó, 1981.

Bruno Monsaingeon. *Richter. Írások és beszélgetések.* Budapest: Holnap, 2003.

Cziffra György. *Ágyúk és virágok.* Budapest: Zeneműkiadó, 1983.

Csáth Géza. *Éjszakai esztétizálás. 1906-1912 zenei évadjai közt.* Demény János.
Budapest: Zeneműkiadó, 1971.

Demény János. *Bartók Béla a zongoraművész Nagy magyar előadóművészek V.*
Budapest: Zeneműkiadó, 1968.

Demény János. *Bartók Béla levelei.* Budapest: Zeneműkiadó, 1976.

Földes Andor. *Emlékeim.* Budapest: Osiris Kiadó, 1995.

Gádor Ágnes és Szirányi Gábor. *Nagy tanárok, híres tanítványok, 125 éves a Zeneakadémia.* Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem jubileumi kiadványa, 2000.

Gombos László. „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtóreceptiója. II. rész: A nemzetközi karrier kezdete, 1898. október – 1901. április”. *Dohnányi Évkönyv 2004*, Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2005, 297.

Herzfeld, Friedrich. *Ferenc Fricsay, Ein Gedenkbuch.* Berlin: Rembrandt Verlag, 1964.

Hopkins, Charles. „Bartók’s Second Piano Concerto”, *International Piano* 2003 July/August.

Ifj. Bartók Béla. *Apám életének krónikája.* Budapest: Zeneműkiadó, 1981.

Ifj. Bartók Béla. *Bartók Béla családi levelei.* Budapest: Zeneműkiadó, 1980.

Kiszely-Papp Deborah. *Dohnányi Ernő.* Budapest: Mágus Kiadó, 2002.

Kocsis Zoltán. „Dohnányi és Bartók művészetéről”. *Holmi* 1994/5: 721-725.

Kovács Iona. „Dohnányi Ernő, a Zeneakadémia tanára” In *Dohnányi Évkönyv 2004*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2005.

Kovács Sándor. "Dohnányi Ernő. Művészete és pedagógiai nézetei" In *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 100 éve.* Budapest: Zeneműkiadó, 1977, 184-198.

- Kroó György.** *Bartók-kalauz.* Budapest: Zeneműkiadó, 1980.
- Lampert Vera.** *Jemnitz Sándor válogatott zenekritikái.* Budapest: Zeneműkiadó, 1973.
- Mácsai János.** „Megjegyzések Dohnányi Ernő gépzongora-felvételeinek jegyzékéhez”. *Holmi* 1994/5: 728-766.
- Péterfi István.** *Fél évszázad a magyar zenei életben, válogatott zenekritikák 1917-1961.* Budapest: Zeneműkiadó, 1962.
- Rudolf A., Bruil.** *The Remington Site.* 2000. november
- Somfai László.** „A Bartók-kutatás műhelyében. Hat előadás” 5. „A hiteles Bartók-játék”. Budapest: Magyar Rádió, 1995.
- Somfai László.** „Notáció és előadási stílus”. In *Bartók Béla kompozíciós módszere,* Budapest: Akkord, 2000.
- Somfai László.** *Tizennyolc Bartók-tanulmány.* Budapest: Zeneműkiadó, 1981.
- Szabolcsi Bence és Bartha Dénes.** *Zenetudományi Tanulmányok III.* Budapest: Akadémia Kiadó, 1955.
- Székely Júlia.** *Bartók tanár úr.* Budapest: Kozmosz, 1978.
- Szöllősy András.** *Bartók Béla Összegyűjtött Írásai I.* Budapest: Zeneműkiadó, 1967.
- Tallián Tibor.** *Bartók Béla írásai I.* Budapest: Zeneműkiadó, 1989.
- Thomán István.** „Emlékeim Dohnányi Ernőről”. *Zenei Szemle* 1927/XI
- Tóth Aladár.** „Dohnányi Ernő kultúrája, művész egyénisége és zongoraművészete”. *Zenei Szemle* 1927/XI 219-231.
- Tóth Aladár válogatott kritikái 1934-39.** szerk. Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1968.
- Ujfalussy József.** *Bartók breviárium.* Budapest: Zeneműkiadó, 1980.
- Varannai Aurél.** „Egy nagy magyar zongoratanító, Thomán István, Liszt növendéke és Bartók mestere”. *Muzsika* 1959/12
- Vázsonyi Bálint.** *Dohnányi Ernő.* Budapest: Nap Kiadó, 2002.