

KOSZTÁNDI ISTVÁN

A ZENESZERZÉS ÉS A HEGEDŰ

ROMÁN MESTERE:

GEORGE ENESCU

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2013

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődés-
történeti tudományok besorolású
doktori iskola

A ZENESZERZÉS ÉS A HEGEDŰ
ROMÁN MESTERE:

GEORGE ENESCU, AZ ALKOTÓ
HEGEDŰVIRTUÓZ

KOSZTÁNDI ISTVÁN

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2013

Tartalomjegyzék

I.	Rövidítések	
II.	Köszönetnyilvánítás	
III.	Bevezető	
1.	Előzmények – A román zene fejlődéstörténetének rövid összefoglalója	1
1.1.	A román műzene kezdetei	1
1.2.	Az Enescu előtti időszak fontosabb eseményei	2
1.3.	A román műzene előfutárainak tartott zeneszerzők	4
1.4.	A román zene a XX. század elején – műfajok és áramlatok	9
2.	George Enescu – családi háttér, tanulmányok	15
2.1.	Bevezetés az Enescu-életműhöz	15
2.2.	Családi háttér, ismerkedés a zenével	18
2.3.	Tanulmányok – Bécs	20
2.4.	Tanulmányok – Párizs	21
2.5.	Enescu – a művész	23
3.	Enescu – a zeneszerző	29
3.1.	Műveinek tükrében	29
3.2.	Hegedűre írott Enescu-művek elemzése	35
a)	I. hegedű-zongora szonáta, D-dúr, op. 2	35
b)	II. hegedű-zongora szonáta, f-moll, op. 6	43
c)	III., román népi jellegű hegedű-zongora szonáta, op. 25	51
d)	Impressions d'enfance pour violon et piano op. 28	66
e)	Enescu kisebb jelentőségű hegedű-zongora művei	75
4.	Enescu – az előadóművész	77
5.	Enescu – a pedagógus	82
5.1.	Híres tanítványok – Menuhin	86
5.2.	Híres tanítványok – Grumiaux, Ferras, Ida Haendel, Ivry Gitlis	89
5.3.	Enescu – a népnevelő	91
6.	Befejezés	93
6.1.	Enescu szellemi hagyatékának ápolása	93
6.2.	Összegzés	95

Függelék	97
1. George Enescu műveinek jegyzéke	97
1.1. Fiatalkori művek (kiadatlan és opus-szám nélküli művek 1900-ig)	97
1.2. Kiadott alkotások, opus-számmal ellátott szerzemények, ismert művek	100
1.3. Dátum nélküli alkotások	105
1.4. Átiratok és kadenciák	105
2. Kották	106
Bibliográfia	107

I. Rövidítések

Bălan, 1962 = George Bălan: *Enescu, mesajul și estetica* (București: Editura Muzicală, 1962.)

Bălan, 1963 = George Bălan: *Enescu* (București: Editura Tineretului, 1963.)

Berger = Wilhelm Georg Berger: *Gînduri despre un proiect enescian – Caprice roumain pour violon et orchestre* (articol apărut în revista „Muzica”, 1991. – A „Muzsika” című román szaklap 1991/4. számában megjelent zenetörténeti tanulmány)

Berger, 1965 = Wilhelm Georg Berger: *Ghid pentru muzica instrumentală* (București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1965.)

Brockhaus-Riemann = Brockhaus-Riemann: *Zenei lexikon* (Budapest: Zeneműkiadó, 1983.)

Bughici, 1965 = Dumitru Bughici: *Suita și sonata* (București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1965.)

Cosma, 1976 = Octavian Lazăr Cosma: *Hronicul muzicii românești – Volumul IV. – Romantismul 1859-1898* (București: Editura Muzicală, 1976.)

Cosma, 1983 = Octavian Lazăr Cosma: *Hronicul muzicii românești – Volumul V. – 1898-1920 Epoca Enesciană Viața Muzicală* (București: Editura Muzicală, 1983.)

Gavoty, 2005 = Bernard Gavoty: *Amintirile lui George Enescu – Traducere din franceză de Elena Bulai* (București: Vurtea Veche Publishing, 2005.)

Lakatos, 1938 = Lakatos István: *A román zene fejlődéstörténete* (Cluj: Erdélyi Tudományos Füzetek, 98. szám – Minerva Irodalmi és Nyomdai Műintézet R.-T., 1938.)

László Ferenc, 1974 = *99 Bartók-levél – Az előszót írta és a szövegeket válogatta László Ferenc* (Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1974.)

László Ferenc, 1984 = László Ferenc: *A százegyedik év – Bartókról, Enescuról, Kodályról* (Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1984.)

László Ferenc, 1995 = *A Szfinx válaszol – Harmincöt beszélgetés George Enescuval – Válogatta, fordította, előszóval és jegyzetekkel ellátta László Ferenc* (Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1995.)

Malcolm, 2011 = Noel Malcolm: *George Enescu – Viața și muzica* (București: Humanitas, 2011.)

Manoliu, 1986 = George Manoliu: *George Enescu – poet și gânditor al viorii* (București: Editura Muzicală, 1986)

Menuhin, 2012 = Yehudi Menuhin: *Befejezetlen utazás – Életem emlékei* (Budapest: Typotex Kiadó, 2012.)

Menuhin, Curtis = Yehudi Menuhin és Curtis W. Davis: *Az ember zenéje – fordította: Dávid Gábor* (Budapest: Zeneműkiadó, 1982.)

Monografie, 1971 = Mircea Voicana-Clemansa Firca-Alfred Hoffman-Elena Zottoviceanu – în colaborare cu Myriam Marbe, Ștefan Niculescu și Adriana Rațiu: *George Enescu – monografie* (București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1971.)

Ovidiu Varga, 1981 = Ovidiu Varga: *Quo vadis musica* (București: Editura Muzicală, 1981.)

Popovici, 1970 = Doru Popovici: *Muzica românească contemporană* (București: Editura Albatros, 1970.)

Tudor, 1962 = Andrei Tudor: *George Enescu élete képekben – fordította: Békési Ágnes* (Bukarest: Az RNK Zeneszerző Szövetségének Kiadója, 1962.)

Vancea, 1968 = Zeno Vancea: *Creația muzicală românească, sec. XIX-XX. – Vol. I.-* (București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1968.)

Vancea, 1978 = Zeno Vancea: *Creația muzicală românească, sec. XIX-XX. – Vol. II.-* (București: Editura Muzicală, 1978.)

II. KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Köszönettel tartozom mindazoknak, akik segítettek abban, hogy dolgozatomat megírjam.

A Nagyváradai Állami Filharmónia nyugalmazott művészeti titkára, jó barátom, Sándor Dénes zenepedagógus segített a forrásanyagok felkutatásában és beszerzésében, szakszerű és lényegre törő javaslatai, valamint a magánkönyvtárából származó, már-már ritkaságnak számító, antikváriumokban fellelhetetlen kiadványok nélkül dolgozatomat nem állíthattam volna össze oly széleskörűre, amilyenre terveztem.

Dalos Anna útmutatásai és szakmai tanácsai nagymértékben hozzájárultak dolgozatom formai és tartalmi egységesítéséhez.

Dr. Angi István ny. egyetemi tanárhoz is fordulhattam szakmai tanácsért, ha elakadtam munkám során.

Tisztelettel gondolok egykori iskolatársakra, kollégákra, barátokra, akikkel a választott témáról beszélhettem, szakmai szempontból egyeztettem, és akik forrásmunkákat ajánlottak.

Végül, de nem utolsó sorban szeretném megköszönni feleségemnek és gyerekeimnek azt a segítséget, amivel munkámat elősegítették.

Kosztánci István
Szeged, 2013. október 12.

III. BEVEZETŐ

Doktori értekezésem tárgya a hegedű román mestere, George Enescu, az alkotóművész, hegedűvirtuóz és pedagógus.

Erdélyben születtem, zenei tanulmányaimat Kolozsváron végeztem, így akarva-akaratlan megismerkedtem a román zenével. Hegedű vizsgákon kötelező volt román zenét játszani, kötelezettségünknek eleget tettünk, igaz, jobbára kevés lelkesedéssel. Enescu volt az egyetlen, akinek műveit igazán meg tudtam szeretni. Áttelepedésünk után meglepve nyugtáztam, hogy magyar nyelven alig van elérhető bibliográfia a témában, ezért úgy gondoltam, hogy jelen disszertáció hiánypótló szerepet tölthet be azok számára, akik érdeklődnének a húszadik század egyik legnagyobb hegedűvirtuóz-zeneszerzője iránt.

Meglepődésem csak fokozódott, amikor román nyelvű források után kutatva, kiderült, hogy az utóbbi húsz évben alig jelent meg igazán átfogó és korszerű munka Enescu életművével kapcsolatban, így más választásom nem lévén, a régebbi, szocialista szellemben átideologizált, hazafias túlzásokkal teletűzdelt kiadványokat használtam fel. Igyekeztem minél több könyvet áttanulmányozni és kihámozni ezekből az adatokat, melyek mai napig is időtállóak bizonyultak.

Disszertációm a román zene fejlődéstörténetének feltérképezésével kezdem. Lakatos István e témában írt tanulmánya – mely az Erdélyi Tudományos Füzetek 98. számában jelent meg –, kiválóan feltérképezi a román zene kialakulásának bölcsőjét és fejlődésének korai szakaszait. Természetesen újabb, román nyelvű forrásokat is felhasználtam e kor bemutatásához, de a témához ezek a művek sem szolgáltak új adatokkal.

George Enescu életművének és munkásságának bemutatása többféle szempontból történik dolgozatomban. Természetesen, nem vállalkozhattam az egész életmű tüzetes bemutatására, ezért a szerző hegedű-zongorára írott műveire, ezek közül is a három szonátára és a *Gyermekkori impressziók* hegedű-zongora szvitre fókuszáltam. Külön fejezetekben foglalkozom Enescu előadóművészi és a pedagógusi tevékenységével is.

Enescu zenéjében ötvöződnek korának irányzatai – a késő-romantika, impresszionizmus, neo-klasszicizmus és expresszionizmus –, valamint a román

folklór világa, a maga két reprezentatív komponensével, a doinával és a néptáncsal. Valójában ez a kettőség – modern és népi – jelenti Enescu zenei hagyatékának legfontosabb jellegzetességét.

Mai értékrendünk szerint Enescu egy „régimódi ember”. Menuhin is így jellemezte, hozzátéve, hogy teszi ezt a legnagyobb tisztelet és az „ódivatú” emberek iránti nosztalgia jegyében. Az Enescu által komponált, előadó-művészet és tanítás terén képviselt értékek ugyanis olyan világnézetet takartak, melyben állhatatos, megingathatatlan elképzelések voltak a jót és rosszat illetően. Zseni volt, aki esendő emberként közelített a zenéhez. Tagadhatatlan, hogy korának egyik legnagyobb hazafija volt, aki kimondhatatlanul szerette a hazáját, élete utolsó éveit mégis párizsi emigrációban volt kénytelen leélni egy bérház szuterén lakásában.

Dolgozatomban hangsúlyozni kívánom azt a kitétel, mely Enescu pedagógiai tevékenységét számomra kiemeli korának zenepedagógiai megnyilvánulásai sorából: a gyakorlati oktatás lényegét. Enescu aktív, koncertező művész volt mindvégig – saját példáján keresztül illusztrálta a szakma minden apró részletét. Úgy oktatott, hogy *megmutatta*, amit tanítani akart. Mindegyik szólóestje, vagy koncertje egyben a hangszeres oktatás magaskolája volt. Az általa élő koncerten előadott művek egészen új megvilágításban jelentek meg a tanítványai előtt. Korábban a zenekonzervatóriumok (sok esetben még ma is!) ápolják a tehetséget, hangsúlyt fektetnek a repertoár bővítésére és ezáltal a technikai tudás elmélyítésére, de teszik mindezt személytelenül, gyakorlati háttér nélkül, egyéni észrevételezések alapján, melyek rutinszerűek, mellőzik a lényegét és megmaradnak az esztétikai általánosságok szintjén.

Enescu szólóestjein és koncertjein azonban sokkal többet lehetett tanulni, mint az elméleti síkon zajló tanórákon. Ott érzékelni lehetett a stílusbeli különbségeket egy-egy zenedarabon belül, az élő előadás minden apró nűánszbeli különbségre rávilágított: ritmikai artikulációk, könnyedség, variáció, technikai bravúrok. Én magam is ezt tartom a hangszeres oktatás legfontosabb irányelvének. Mindazonáltal Enescu zenepedagógiai tevékenységével természetesen csak annyit foglalkozom dolgozatomban, amennyi a négy alapvető, hegedűre komponált művének összehasonlító elemzésében szükséges.

1. Előzmények

A román zene fejlődéstörténetének rövid összefoglalója

1.1. A román műzene kezdetei

1881-ben, mikor George Enescu – az első és máig az egyetlen román zeneszerző-géniusz¹ – megszületett, a román zene még alig lendült ki az egyszólamúság szakaszából a harmonikus homofónia, azaz a többszólamú zeneszerzés bevezetése felé.² Ahhoz ugyanis, hogy egy átfogó érzelmi töltet komplexebb formában megnyilvánulhasson, megfelelő kifejezési és formai eszközökre van szükség, a román zene történetében azonban ez a folyamat csak a XIX. század elején kezd kibontakozni, a görög-keleti kultúra felől a nyugati típusú kultúra felé való átirányulás körülményei között.³ Maga Enescu mondta, hogy a zene olyan nyelvjárás, amelyben mindenféle alakoskodás nélkül tükröződnek az emberek és a népek belső tulajdonságai.⁴ Enescu itt a „nyelvjárást” a zenei nyelvezet – mint az érzelmek kifejezésének eszköze – szinonimájaként használja.⁵ A román műzene kialakulásának és fejlődésének első lépését tehát a sajátos zenei nyelvezet – mely egyszerre őrzí a nemzeti jelleget és ölt egységes nyugat-európai formát - kialakulása jelentette.⁶

A román műzene kialakulásáról kevés forrásunk van. Nehéz feladatra vállalkozott, aki megpróbálta feltérképezni annak kezdeti időszakát, hiszen a folyamat lassú, nehézkes és kevésbé dokumentált volt. Legsikerültebb magyar nyelvű összefoglalója Lakatos Istvántól⁷ származik.

Miközben Nyugat-Európa zenekultúrája több évszázados, addig a román műzene fejlődéstörténete alig másfél évszázados múlttal rendelkezik, csupán a XIX. század második felében kezd formát ölteni. Említése azonban elengedhetetlen ahhoz, hogy megértsük az Enescu-i jelenséget.

¹ Vancea, 1968: 12.

² Vancea, 1968: 11.

³ Vancea, 1968: 11.

⁴ Vancea, 1968: 14.

⁵ Vancea, 1968: 14.

⁶ Vancea, 1938: 11.

⁷ Lakatos, 1938

Mivel Enescu szintézise volt mindannak, ami a román műzenében előtte nemzeti és egyetemes, alkotói örökségének feltérképezését a román műzene kialakulásának fázisaival kell kezdeni.

Kilencéves koromban hallottam először George Enescu játékát, és tizenegy esztendőskoromban lettem a tanítványa. Mit találtam meg benne, mi vonzott hozzá kezdettől fogva? Lényének egyetemes hatóköre. Bizonyos értelemben még csak román sem volt: egybefoglalta Keletet és Nyugatot, Északot és Délt. Úgy érzem, bizvást mondhatom zseninek. [...] Enescu gondolatvilága évszázadokkal érintkezett. Nem ismertem senkit, aki a tér és idő ilyen széles vonulatait fogta volna át. Viselkedésében, tekintetében mintha a hódító törzsek és a zord parasztnemzedékei sűrűsödtek volna össze, emlékezete pedig Bachtól Bartókig valamennyi nagy zeneszerző összes művét megőrizte. Ezt szó szerint értem. Valóban, egyetlen mű sem akadt, amit – ha szóba került – Enescu ne tudott volna azonnal, kívülről lezongorázni. Az egyszerű tanyasi élet és az udvari elegancia szélsőségeit éppúgy ismerte, mint a cigány spontán, szabadjára engedett kifejezőmódját, vagy a franciák stilizált, elegáns, intellektuálisan kritikus stílusát. Azok közé a nagy muzsikusok közé tartozott, akik a századforduló táján a kevésbé szerencsés országokból bukkantak elő, például Janáček Csehszlovákiából, vagy Szymanowski Lengyelországból. Enescu nagy hazafi volt, mégis korának hű gyermeke, kifogástalanul beszélt angolul és a tengeren csakis a brit lobogóban bízott.⁸

Mivel nincsenek írásos emlékek, a zenetudósok is csak tapogatózni tudnak a román zene kezdeteit illetően. Vitathatatlan azonban, hogy a román zenének is kezdetben – a szomszédos népek zenéjéhez hasonlóan – kétféle megnyilvánulási formája létezett: népzene és egyházi zene.⁹

1.2. Az Enescu előtti időszak fontosabb eseményei

Romániában a műzene nyugatról áramlott az országba, a bojárok, fejedelmek külföldön tanuló gyerekei, kapcsolatba kerültek a nyugati zenével és visszatérően hazájukba, hangszereket, zenekultúrát, bizonyos zenei ízlést hoztak magukkal.¹⁰ Bár korábban tanult emberhez nem volt méltó a nyilvános muzsikálás, hiszen az csak a

⁸ Menuhin, Curtis, 1982: 236-237.

⁹ Lakatos, 1938: 1.

¹⁰ Lakatos, 1938: 8.

mulatozó pórnépre volt jellemző, a XIX. század elején az előkelő, jómódú román felső osztálybeliek divatba hozták ezt.¹¹ A műveltséghez a zenélés, hangszertudás ekkor már éppúgy hozzátartozott, mint a francia vagy német nyelv ismerete, így a műzene kialakulásának forrása valójában a lassanként elterjedő házi muzsikálás volt, a zenélés ugyanis a műveltség fokmérőjévé vált, ezért tisztas úri házban illett zenélni.¹² Olyannyira elterjedt ez a fajta szemlélet, hogy Bukarestben 1800-ban Mozartot és Beethovent játszottak.¹³

1830-tól kezdődően a román fővárosban nyugat-európai nagyhírű zeneművészek hangversenyeztek és műértő, érdeklődő közönségre találtak, állami támogatással francia, német és olasz operatársulatokat hívtak az országba, akik magukkal hozták a nyugati zenei műveltséget.¹⁴ Míg 1815-ben annak, aki zongorázni akart tanulni, át kellett kelnie a Kárpátokon – a nyugati zene rohamos terjedésének köszönhetően –, 1830-ban már zongoragyárat alapított Hasse Károly Iași-ban, és alig győzte teljesíteni a megrendeléseket.¹⁵

1833-ban alakult Ion Heliade-Rădulescu¹⁶ kezdeményezésére Bukarestben egy filharmonikus társaság, mellyel egy időben zeneiskola is nyílt, negyven növendékkel, a zeneoktatás azonban nehézkesen indult a frissen alapított zeneiskolában, mert a diákok nagy része nem tudott írni-olvasni, így 1840-ben ez az iskola bezárt, de 1859-ben megkezdte működését egy államilag támogatott zenede, mely 1864-ben a román közoktatásügyi miniszter jóvoltából átalakult az állam által fenntartott zeneiskolává (Conservator de muzică).¹⁷ A kor szellemének megfelelően a zongora volt ekkor a legnépszerűbb hangszer, de játszottak hárfán és gitáron is. Utóbbin főként férfiak.¹⁸

Bukarest mellett az ország másik városa, mely a nyugati zenei műveltség gyors terjedésének teret biztosított, Iași (Jászvásár) volt, annak ellenére, hogy 1852-ben itt még megszólták azt a társaságbélit, aki nyilvános helyen muzsikált.¹⁹ Így járt

¹¹ Lakatos, 1938: 8.

¹² Lakatos, 1938: 8.

¹³ Lakatos, 1938: 8.

¹⁴ Lakatos, 1938: 8.

¹⁵ Lakatos, 1938: 8.

¹⁶ Ion Heliade-Rădulescu (1802-1872) – román író, nyelvész és politikus, a Román Akadémia alapító tagja és első elnöke, a XIX. század román kulturális élet legmeghatározóbb személyiség. (forrás: George Călinescu: *Istoria literaturii române. Compendiu*, București: Editura Minerva, 1983.)

¹⁷ Lakatos, 1938: 8.

¹⁸ Lakatos, 1938: 9.

¹⁹ Lakatos, 1938: 9.

például Gheorghe Burada főhivatalnok is, aki egy hangversenyen Beriot egyik hegedűversenyét játszotta el – a korabeli sajtó szerint kivívva ezzel a közönség rosszallását, amiért nyilvánosan hegedűn játszott, „ami lealacsonyító és nem méltó, csak cigány hegedűsökhez illő”.²⁰ Mihail Kogălniceanu²¹ 1860-ban mégis megszervezi a iași-i zenekonzervatóriumot, amelynek élén olyan nevek álltak, mint Eduard és Francisc Caudella, vagy Musicescu²², akiknek tevékenységéhez fűződött az intézet fénykora.²³

A román zene két korabeli központjába, Bukarestbe és Iaşiba mind több külföldi utazó művész jutott el – 1844-ben Schumann, 1846-ban Liszt –, akik fogékonynak bizonyultak a román népzene szépsége iránt: Liszt Ferenc a Bukarestben hallott román dallamok felhasználásával komponálta Román rapszódiaját.²⁴

A XIX. század második felében már egyesületek is alakultak, amelyek a hangszer tanulást, a zenekari játék elsajátítását népszerűsítették; a zenei fejlődés meglátszott a fellendülő kottakiadáson is, megjelentek külföldi kiadók, akik vállalkoztak a román népdalok egyszerű hangszerelésű zongoraátiratainak kiadására, mi több, belföldi kiadók is akadtak, akik ezt felvállalták.²⁵ Mindez azt bizonyítja, hogy a kották iránt nagy volt az igény és a kereslet.²⁶

1.3. A román műzene előfutárainak tartott zeneszerzők

A román főnemesség kezdeményezésére és meghívására érkeztek azok a külföldi tanárok (Francisc Caudella, Jean Andre Wachmann – a bukaresti filharmonikusok későbbi karnagya – és Wiest Lajos hegedűművész), akik megteremtették a nyugati műzene alapjait Romániában. Nekik örök időkre szóló érdemeik vannak a román zene történetében; ők tanították meg az első román zeneszerző gárdának az európai

²⁰ Lakatos, 1938: 9.

²¹ Mihail Kogălniceanu (1817-1891) román történész, író, újságíró, politikus. Fontos szerepet játszott az 1848-as forradalomban és a Román Fejedelemségek egyesítésében. Egy ideig miniszterelnök volt, aztán külügyminiszter lett. (forrás: Stelian Neagoe: *Oameni politici români*, Bucureşti: Editura Machiavelli, , 2007., 398-405. oldal)

²² Francisc Serafim Caudella (1812-1868) német származású román zeneszerző, gordonka-, zongora- és orgonaművész, tanár; Eduard Caudella (1841-1924) román operaszerző, hegedűs, karmester, tanár és zenekritikus; Gavriil Musicescu (1847-1903) zeneszerző, zenetudós, muzikológus, karnagy, tanár.

²³ Lakatos, 1938: 9.

²⁴ Lakatos, 1938: 10.

²⁵ Lakatos, 1938: 12.

²⁶ Lakatos, 1938: 12.

Előzmények - A román zene fejlődéstörténetének rövid összefoglalója

zenekultúra technikáját, ők szoktatták rá a román közönséget a nyugati zenére és ők nevelték ki az első hangversenyjárom nemzedéket.²⁷

A román zene Enescuval kezdődik, de zenetörténeti szempontból nem lehet megfelelkezni az Enescu előtti és utáni zeneszerzői generáció által elért eredményekről sem.²⁸ Vincent d'Indy (1851-1931) francia zeneszerző és tanár mondta, hogy „mindenki valakinek a fia” azaz, minden zeneszerző egyik vagy másik – esetleg több –, valamilyen zenei irányzathoz tartozó elődjétől merít, ennek értelmében tehát nem utánzás tendenciáról beszélünk, ha egyik-másik, korai román zeneszerző alkotásában a nyugati zene valamelyik jellegzetességére ismerünk, hanem hasonló esztétikai nézetről, egyező temperamentumról, kifejezési módról.²⁹

Zeno Vancea, többkötetes zenetörténeti kiadványában a XIX-XX. századi, Enescu előtt, mellett és után alkotó román zeneszerzők generációjának öt csoportját különíti el.³⁰

Az Enescu-elődök sorában, az első, romániai születésű zeneszerzők nemzedékének képviselői közül kiemelkedik Alexandru Flechtenmacher és Eduard Wachmann.

A XIX. század a nemzeti iskolák bölcsője. A zeneszerzők megpróbálják saját népük zenéjének specifikus karaktereit, fordulatait, hangulatát, intonációját beépíteni műveikbe. Erre irányuló próbálkozások a román zeneszerzők körében is fellelhetők: Alexandru Flechtenmacher megírja a „Nemzeti nyitányt” (Uvertura Națională) és 1846-ban kiad egy román népdal gyűjteményt („Collection de chansons moldaves”), amelyben a dalokhoz zongorakíséretet is ír.³¹

A román zeneszerzés úttörői maguk is hangszeres muzsikuskok voltak, akik aktívan részt vettek koruk zenei életének körforgásában. Flechtenmacher például Bécsben tanult Joseph Böhm és Joseph Maysedernél.³²

A iași-i születésű Alexandru Flechtenmacher (1823-1898), Bécsben, majd Párizsban tanult zenélni, sikeres hegedűs volt, gyakran lépett fel külföldi pódiumokon, különösen Franciaországban. Az 1864-ben megnyílt bukaresti állami zenekonzervatórium első igazgatója volt. Nemzeti érzéstől túlfűtött szövegekönyveit a

²⁷ Lakatos, 1938:10.

²⁸ Popovici, 1970: 329.

²⁹ Vancea, 1978: 13.

³⁰ Vancea, 1968: 9-10.

³¹ Berger, 1965: 323

³² Berger, 1965: 323

híres román poéta, Vasile Alecsandri írta.³³ Érdeme, hogy új zenei nyelvezetet teremtett azzal, hogy összekapcsolta a népi dallamot és a klasszikus harmóniaszerkezetet.³⁴

Külföldi példáktól fellelkesülve a nemzeti egység kibontakozásának éveit kitermelik a hazai zenei együtteseket is.³⁵ Elsőként egyházi és világi énekkarok alakultak meg, szimfonikus zenekar megszervezése nehéz feladatot jelentett, ehhez ugyanis idegen zenészeket kellett szerződtetni, mivel Romániában a helyi muzsikusok között a hangszeres zenét művelők legfeljebb hegedűn, fuvolán és zongorán játszottak.³⁶ 1866-ban a bukaresti Nemzeti Színház – Wiest Lajos által vezetett – zenészállományából Eduard Wachmann megkísérelt egy szimfonikus zenekart létesíteni: első koncertjüket 1866. április 22-én adták, műsoron Beethoven Prometheus-nyitánya, Mozart g-moll szimfóniája, Haydntól egy Adagio és Beethoven II. szimfóniája.³⁷ A román zenei élet provinciális jellegén való túllépést a Bukarestben 1868-ban megalakuló első román filharmonikus zenekar megjelenése jelenti, mely Eduard Wachmann (1836-1908) zongoraművész, zeneszerző, karmester és tanár nevéhez fűződik.³⁸ A 35 fős zenekar tagjai cseh, osztrák, magyar, német és olasz muzsikusok voltak, s a zenekart közadakozásból tartották fenn.³⁹ Bemutató koncertjük 1868. december 15-én volt Bukarestben.⁴⁰

1877-től, a román függetlenségi háború idején a zenekar szünetelteti tevékenységét, melyet majd csak 1883-ban sikerül ismét beindítani.⁴¹ Közel 25 éves zenekari vezetői működése alatt Wachmann a filharmonikus zenekar élén 150-nél is több zenekari hangversenyt tartott.⁴² 245 művet mutatott be, többek között Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert és más klasszikus mesterek szerzeményeit.⁴³ Eduard Wachmann érdeme tehát a koncerttermi szimfonikus zenei élet megalapozása és gazdagítása volt.⁴⁴

³³ Lakatos, 1938: 10.

³⁴ Vancea, 1968: 57.

³⁵ Lakatos, 1938: 12.

³⁶ Lakatos, 1938: 12.

³⁷ Vancea, 1968: 92.

³⁸ Vancea, 1968: 86.

³⁹ Lakatos, 1938: 12.

⁴⁰ Vancea, 1968: 92.

⁴¹ Vancea, 1968: 92.

⁴² Vancea, 1968: 92.

⁴³ Lakatos, 1938: 12.

⁴⁴ Vancea, 1968: 91.

Előzmények - A román zene fejlődéstörténetének rövid összefoglalója

A XIX. századi román zeneszerző-nemzedék második csoportjának egyik jeles képviselője Eduard Caudella (1841-1924), aki a iași-i zenekonzervatórium első igazgatójának, Francisc Caudellának fia, Iaşiban született⁴⁵ és Hubert Ries berlini-, illetve Henri Vieuxtemps és Delphin Alard párizsi műhelyében tanult, és akinek a nevéhez fűződik a moldvai (Jászvásár – Iași) hegedűiskola megalapítása.⁴⁶

Kiváló hegedűs volt, aki 1860-tól tanára volt szülővárosa zenekonzervatóriumának, majd Alexandru Ioan Cuza vajda udvari hegedűse lett.⁴⁷ Operákat írt, melyek tárgyát a román nemzet történetéből merítette, ő és Flechtenmacher írták az első román daljátékokat, 1915-ben komponált Hegedűversenye⁴⁸ (Concert de vioară, nr. 1.) azonban alig ismert és egyáltalán nem játszott versenymű napjaink koncerttermeiben.⁴⁹

Eduard Caudella, Flechtenmacher, illetve mellettük Eduard Wachmann elsősorban operettet szereztek, melyek valójában előfutárjai voltak a román operának, a román folklórból merítő zenéjüket jellegzetes romános dallamokból szőtték, egyszerű és iskolás hangszereléssel.⁵⁰

Az Enescu-elődök között említendő még:⁵¹

- George Stephănescu (1843-1925), zeneszerző, pedagógus és karmester, aki a kamarazene és a zenés színházi műfaj fejlődését segítette, valamint jelentősen hozzájárult a hazai énekesek kinevelésében;⁵²
- Gavriil Musicescu (1847-1803), az első román zeneszerző, aki népdalfeldolgozásai és -hangszerelései révén beépítette nemzete népi hagyományát, a román parasztság szellemi néprajzát a román műzenébe, az első, aki bebizonyította a román népdalokban rejlő rendkívül változatos ritmusképletek és harmóniak előadásának és a műzenébe való beépítésének előnyeit, gazdagítva mindezzel korának zenei kifejezési lehetőségeit, bővítve ezáltal a kor román műzenéjének tárházát.⁵³ Ugyanakkor a román egyházi zene megújítója is egyben,

⁴⁵ Vancea, 1968: 95.

⁴⁶ Berger, 1965: 323

⁴⁷ Vancea, 1968: 95.

⁴⁸ E. Caudella első hegedűversenyét 1918. június 5-én George Enescu mutatta be az Eduard Caudella Fesztivál keretében, mely alkalomból Enescu több Caudella-művet is elvezényelt. (Vancea, 1968: 104.)

⁴⁹ Lakatos, 1938: 10.

⁵⁰ Lakatos, 1938: 10.

⁵¹ Lakatos, 1938: 14-15.

⁵² Vancea, 1968: 111.

⁵³ Vancea, 1968: 121.

hiszen Musicescu elsőként írja át az egész keleti liturgiát a pszaltikus írásmódról a nyugati vonalas rendszerbe.⁵⁴ Bár Flechtenmacher és Wachmann voltak az elsők, akik korál darabokat alkottak (kísérettel vagy kíséret nélkül), mégis Musicescu tekinthető a nemzeti egyházi zene első megújítójának;⁵⁵

- Dimitrie Georgescu Kiriac (1866-1928), aki szintén a népzenei gyűjtés és a népdal–feldolgozás, valamint az egyházi zene területén hagyott nyomot a román zenetörténetben, ugyanakkor kiemelkedő jelentőséggel bírt a zeneoktatást illetően is, egész sor román zeneszerzőt nevelt ki.⁵⁶ A régi, pszaltikusan jegyzett egyházi dallamoknak korszerű, polifonikus hangszerelési és vonalas lejegyzési munkájában ő is részt vett. 1901-ben megalapította a kor egyik legismertebb és legjelentősebb énekkarát, a „Carmen”-t;⁵⁷
- Erdélyben George Dima (1847-1925), akit elsősorban dal- és karszerzőként tart számon a zenetörténet, az első olyan román zeneszerző, aki különös jelentőséget tulajdonított a zenei nyelvezet egyéni jellegének a feltérképezésére, „a párhuzamosan alkotni a folklórhagyományokkal” elvét vallva, alkotásaiban nem a népzene imitálására, hanem annak sajátos, nemzeti érzelmi töltetének visszaadására törekedett.⁵⁸ Dima karmesterként az erdélyi román zenekultúra vezéregyénisége volt.⁵⁹ Szebenben és Brassóban tanárkodott, ahol egyben a román Szent Miklós katedrális énekkarát vezényelte, Kolozsvárott pedig ő szervezte meg a román zeneakadémiát 1919-ben és az intézet igazgatójaként halt meg 1925-ben.⁶⁰
- A bukovinai Ciprian Porumbescu (1854-1883 – aki fiatalon, huszonkilenc éves korában halt meg és így nem is volt ideje ahhoz, hogy tehetségének javát adja – Cernăuțiiban mint papnövendék kezdte, majd Bécsben folytatta zenei tanulmányait, az egyházi zenét liturgiákkal, zsoltárokkal gazdagította,⁶¹ de hatása az instrumentális szalonzene és az operett műfajában is említésre méltó.⁶²

⁵⁴ Lakatos, 1938: 17.

⁵⁵ Vancea, 1968: 121.

⁵⁶ Vancea, 1968: 188.

⁵⁷ Lakatos, 1938: 17.

⁵⁸ Vancea, 1968: 137.

⁵⁹ Lakatos, 1938: 17.

⁶⁰ Lakatos, 1938: 17.

⁶¹ Lakatos, 1938: 19.

⁶² Vancea, 1968: 153.

Hazafias dalai közül egyik – *Trei culori cunosc pe lume*⁶³ –, az eredetitől eltérő, megváltoztatott szöveggel, a Román Szocialista Köztársaság himnusza volt 1977 és 1989 között. Ciprian Porumbescu leggyakrabban játszott és máig legismertebb műve a *Ballada* hegedűre és zongorára.

1.4. A román zene a XX. század elején – műfajok és áramlatok

A román zene XX. század elejére datálható előrelépést a zenei intézmények, a hangversenyélet, a zenei műveltség fejlődésének, a zenei írások és a zenekritika fellendülésének időszaka jelenti, amely nyilvánvalóan összefügg az ország általános műveltségének emelkedésével.⁶⁴

Olyan áramlatok jelzik a román zene ezen időszakát, amelyek a nyugat-európai zenei kora-romantika eszmeköréből indulnak ki, majd a késő-romantikán és impresszionizmuson keresztül a legújabb és legkorszerűbb zenei megnyilvánulásokig vezetnek el:⁶⁵

- a legkorszerűbb módszerekkel és eszközökkel történik a népdal gyűjtése, tanulmányozása és feldolgozása, valamint a népzene tudományos vizsgálata;⁶⁶
- az egyházi zene, többszólamúsága révén, átveszi a nyugati zeneszerzői technika eredményeit;⁶⁷
- a zenekritika terén európai felkészültségű krónikások nevelődnek ki;⁶⁸
- a hangversenyélet hazai pulzálása versenyre kel a világvárosokéval, hiszen a zenekarok teljesítménye, tagjainak száma és felkészültsége alkalmassá válik a magasabb színvonalú, minőségi művészi munkára;⁶⁹
- a zeneiskolák nyújtotta képzési szint emelkedik, a zeneszerzők tudása pedig egyre inkább közelít a nyugati színvonalhoz.⁷⁰
- a Román Zeneszerzők Egyesületének köszönhetően az állam díjakat tűzött ki a népdalgyűjtemények jutalmazására,⁷¹ az összegyűjtött népi dallamok anyagát aztán 1928-ban a Román Zeneszerzők Társasága rendszerezi és archiválja.⁷²

⁶³ fordítás: *Három színt ismerek a világon*

⁶⁴ Lakatos, 1938: 14.

⁶⁵ Cosma, 1983: 37.

⁶⁶ Cosma, 1983: 59.

⁶⁷ Lakatos, 1938: 16.

⁶⁸ Lakatos, 1938: 20.

⁶⁹ Cosma, 1983: 42-43.

⁷⁰ Cosma, 1976: 62-63.

Nagy lendület és tenni akarás jellemzi ezt az időszakot, a teljes zenei élet annak a célkitűzésnek érdekében fejleszti irányvonalát és gyűjti erőit, hogy a nemzetközi jelentőségű román műzenét és annak egyéniségeit kitermelje.⁷³

A tudományos módszerekkel történő népdalgyűjtés a XX. század elején indul meg, kiemelendő, hogy korszakalkotók a román népzene szempontjából Bartók Béla gyűjteményei és dolgozatai.⁷⁴

Bartók Béla századunk első évtizedeiben nem kereshetett másutt megújító forrást önnön alkotása és a magyar műzene számára, mint népének parasztzenejében. Nagyon hamar rá kellett jönni, hogy ezt az ősiséget őrző, de változó összetevőiben is gazdag zenekincset csakis az együttélő népek parasztzenejével való sokrétű kölcsönhatásában ismerheti meg, tárhatja fel és értékesítheti a maga műzenei stílusforradalmában. A román, a szlovák, majd a délszláv és bolgár parasztszene kutatása és műzenei felhasználása e nemzetek megismerését eredményezte, s – mivel a nemzetek közötti megismerés törvényszerűen a kölcsönös megértés és rokonszenv kialakulásához vezet – Bartók a szomszéd népek fiaiban önnön testvéreire ismert.⁷⁵

Leveleinek válogatását⁷⁶ tanulmányozva egyértelműen kiderül Bartók jelentősége a román népzenei hagyományok és örökség feltárásában:

Dimitrie G. Kiriacnak Bukarestbe (f)

Budapest, Teréz körút 17. IV. 23.

1910. ápr. 29.

Uram,

Engedje meg, hogy bemutatkozzam: a budapesti kir. Zeneakadémia tanára vagyok. 4 vagy 5 éve tanulmányozom országunk folklóráját a népdalgyűjtés segítségével. Miután már sok magyar és szlovák népdalt gyűjtöttem, nekiláttam az erdélyi román népdalok gyűjtésének is; találtam belőlük vagy 400-at Beiuş vidékén (Bihar) és kb. 200-at különböző más tájakon. Eleinte egy román diák volt a kísérőm, aki a aki a

⁷¹ Lakatos, 1938: 15.

⁷² Lakatos, 1938: 16.

⁷³ Cosma, 1983: 9.

⁷⁴ Bartók Béla: *Cântece populare româneşti din comitatul Bihor* (Román Tudományos Akadémia, 1913); *Völkemusik der Rumänien von Maramureş* (München, 1923); *A hunyadi román nép zenedialektusa* (Ethnografia, 1914, Budapest). Bartók gyűjteményének tartalma: 400 kolinda (= karácsonyi dalok és betlehemes ének) és 1500 egyéb román népi dallam (= halotti sirató énekek, azaz „bocete”, szertartáshoz énekek, mint lakodalmas és esőtkérő énekek, azaz „strigături, paparude”, táncdalok, azaz „căluşarok, horák”, alkalomhoz nem kötött egyéb dallamok, azaz „doinák és balladák”)

⁷⁵ László Ferenc, 1974: 11.

⁷⁶ László Ferenc, 1974.

Előzmények - A román zene fejlődéstörténetének rövid összefoglalója

szövegeket lejegyezte. Most azonban eljutottam odáig, hogy azokat magam is le tudom jegyezni, és azt hiszem, ami a népies kiejtést illeti, ezt a munkát sokkal pontosabban végzem; - kíséromnél gyakran előfordult, hogy a kiejtést megváltoztatta (mint ahogyan azt azok az emberek teszik, akik minden áron ki akarják javítani a népet!).

Mivel jól ismerem az Ön vegyeskórusait és azt hiszem, hogy Romániában Ön az egyetlen, aki mint igazi művész foglalkozik a népzenevel, mellékelten küldök néhány darabot bihari gyűjteményemből. Egész román gyűjteményemet – még azt is, amit ezután fogok gyűjteni – szívesen adományoznám egy bukaresti közkönyvtárnak, És talán lehetséges lenne azt egy román filológus közreműködésével kinyomtatni.

Meg kell jegyeznem, hogy egész gyűjtésemet a budapesti néprajzi múzeum részére végzem, ők fedezik utazási költségeimet, a gyűjtéshez fonográf készüléket használok (először lejegyzem a dallamot és a szöveget, azután a felvétel alapján – úgyszólván – ellenőrzöm lejegyzéseimet). Véleményem szerint nagyon fontos a népdalokról fonográf-felvételeket készíteni, mert – amint ezt Ön is tudja – olyan intonációs glissandók és 'rubatók' vannak, amelyeket pontosan lejegyezni lehetetlen. [...] ⁷⁷

Octavian Beunak⁷⁸ (1) Bukarestbe (n)

Budapest, III. Kavics u. 10.

1930. nov. 5.

Igen tisztelt Uram!

Elnézést kérek, hogy okt. 27-i levelére csak most válaszolok.

1. A román népzene gyűjtését 1909 nyarán kezdtem meg Belényes környékén; befejeztem ugyanott 1918 nyarán.

2. A fonográf hengerek számát sajnos nem tudom egész pontosan megadni; különböző csoportok szerint pedig éppenséggel nem (ehhez legalább egy heti munkára volna szükségem!)

Körülbelül 800 hengerre vettem fel román népzeneét. Ennek körülbelül fele a magyar Nemzeti Múzeum etnográfiai osztályának tulajdonában van és ugyanott található.

3. Mellékelten küldöm Önnek műveim jegyzékét évszámmal együtt (1923-ig).

[...]

Nem tudom, tud-e Ön arról, hogy Lisztnek van egy eddig kiadatlan rapszodiája, amelyben valószínűleg román témák vannak; a weimari Liszt-múzeumban található, egy úgynevezett 'Gyűjteményes kötet'-ben amelyben a 15 magyar rapszodia első formája is benne van. Itt olyan témákat használt, melyeket Szatmár megyében (Satu-

⁷⁷ László Ferenc, 1974: 70. (20. Bartók-levél, mely eredetileg francia nyelven íródott)

⁷⁸ Octavian Beu (1893-1964) román folklorista volt, aki egy Bartókról szóló rádióelőadásával kapcsolatban lépett Bartókkal levelezési viszonyba.

Mare) hallott. Azt hiszem, ez a mű Breitkopf & Härtel összkiadásában még nem jelent meg.⁷⁹

Mellékelve küldök Önnek két képet. Érdeklődéssel várom további híreit publikációjáról.⁸⁰ [...]

Híve

Bartók Béla

N.B. Minden művemben, ahol népzene használom, ezt a körülményt valamilyen formában megjelölöm. Ahol ilyenféle adat hiányzik, ott a témák eredetiek.⁸¹

A XX. század első évtizedében Bukarestben már teljes mértékben adottak a körülmények a világi zene kifejlődéséhez és felvirágoztatásához: az állami konzervatóriumban például olyanok tanítanak, mint a világhírű Flesch Károly hegedűművész, Kresz Géza hegedűművész, a torontói vonósnégyes későbbi vezetője, majd a budapesti Zeneművészeti Főiskola tanára, George Dinicu gordonkaművész, több külföldi vonósnégyes tagja.⁸²

1900-ban hetven tagú műkedvelőből álló zenekar szegődik a komoly zene szolgálatába. Carmen Sylvának, a költői lelkű királynőnek buzdítására vonósnégyest állítanak össze (Quartetul Carmen Sylva), melynek tagjai között találjuk G. Enescut és George Dinicut. A háború utáni esztendőben megalakult a „Societate de Muzică de Cameră”,⁸³ melynek rendszeres kamarazene estélyein a nyugati zene minden jobb művét előadják.⁸⁴

1904-ben megalakul a Filharmóniai Társaság, később pedig a Közoktatásügyi Minisztérium zenekara, utóbbinak George Enescu volt a karmestere; az 1930-as évek végén Bukarestben több hivatásos vonósnégyes működött, ezek közül a legelismertebbek: „Quartetul Regina Maria”, vezetője Constantin C. Nottara (1890-1951) hegedűművész és zeneszerző; „Teodoru Quartet”, a filharmonikus zenekar hangversenymesterének irányításával.⁸⁵

⁷⁹ Liszt román rapszódiaját Octavian Beu ki is adta az Universal Editionnál, 1936-ban (László Ferenc, 1974: 213.)

⁸⁰ Beu Liszt-tanulmánya: *Franz Liszt în țara noastră (Liszt Ferenc hazánkban)*, Nagyszeben, 1931. (László Ferenc, 1974: 214.)

⁸¹ László Ferenc, 1974: 117-118. (55. Bartók-levél, mely eredetileg német nyelven íródott)

⁸² Lakatos, 1938: 19.

⁸³ Kamarazenei Egyesület

⁸⁴ Lakatos, 1938:19.

⁸⁵ Lakatos, 1938: 19.

Az I. világháború utáni években Románia zenei élete szervezett keretek közé került. Zeneiskolák, operák, zenekarok, rádió, kamarazene-együttesek, énekkarok szolgálták a fejlődését, az intézmények legnagyobb része állami támogatásban részesült, érthető hát, hogy kifogástalan felkészültségű zeneszerzőgárda tudott kifejlődni, ráadásul valamennyi zeneszerzőnek állása és fizetése volt, így megélhetési gondokkal nem küzdöttek és a filharmonikus zenekar, az opera, a rádió is rendelkezésükre állt, így alkotásaik sem maradtak kihasználatlanok.⁸⁶ Átszervezik a filharmóniai társaságot és a zenekar élére George Georgescu kerül⁸⁷

A XX. század elején feltűnő fiatal zeneszerző-nemzedék alapvető kiképzését Romániában kapta, nagyrészt a bukaresti vagy iași-i zeneakadémián, majd itthoni tanulmányai után szinte mindegyike külföldre került továbbképzésre: nagy részük Párizsban d'Indynél, Ch. M. Widornál, Parentnál, Cortotnál, Lewynél tanult, néhányan – főként az idősebbek – Németországban, Ausztriában vagy Olaszországban képezték magukat.⁸⁸ A zene mesterségbeli tudásának elsajátítása után, a külföldi zenei élet hatására kialakult stílust hordozva aztán hazakerültek, hogy a román zene fejlődésének folyamatát szolgálják, gazdagítsák.⁸⁹ Szinte mind a román népdalból indultak ki, s majdnem mindegyiküknek meggyőződése volt, hogy az új nemzeti román zenének ebből a forrásból kell táplálkoznia, s a nemzetközi értékű román zene alapja a végtelen gazdagságú román népdal lehet.⁹⁰ Ezek a szerzők megvetették az új zenei élet alapjait, megteremtették a román nemzeti zene előfeltételeit, s ha nem is hagytak hátra valamennyien rendkívüli művészi értékeket, jelentőségük vitathatatlan a román nemzeti művészet megteremtésében.⁹¹ Fáradozásait George Enescu tetőzi be a maga munkásságával, ő folytatja ugyanis az elődök törekvéseit és egyben új távlatokat nyit a román zene előtt.⁹²

⁸⁶ Lakatos, 1938:21.

⁸⁷ George Georgescu (1887-1964) karmester, akadémikus, a bukaresti Filharmonikus Zenekar egykori igazgatója, a klasszikus, német tradíciójú karmesteri stílus legnagyobb román képviselője.

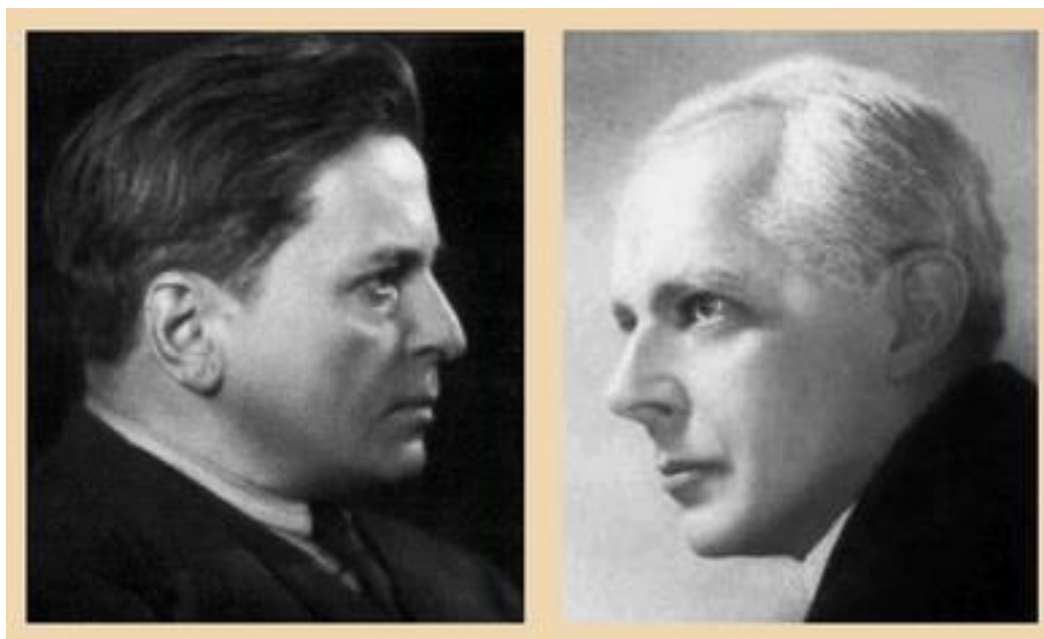
⁸⁸ Lakatos, 1938: 21.

⁸⁹ Lakatos, 1938: 22.

⁹⁰ Lakatos, 1938: 22.

⁹¹ Tudor, 1962: 5.

⁹² Tudor, 1962: 5.



George Enescu és Bartók Béla



2. George Enescu – családi háttér, tanulmányok

2.1. Bevezetés az Enescu életműhöz

Románia legátfogóbb, legjelentősebb és legsokoldalúbb muzsikusi egyénisége George Enescu (Liveni-Vîrnav [ma George Enescu nevét viselő település], Dorohoi megye [ma Botoșani megye], 1881. augusztus 19.¹ – Párizs, 1955. május 4.), akinek életművében zeneszerző-elődeinek eszméi, származásának adottságai, a román folklór jellemvonásai ötvöződnek korának modern áramlataival, új esztétikai és stilisztikai irányzataival² és személyiségének összetett, mindig újat kereső, mindig tökéletességre törekvő zsenialitásával, művészetének univerzalitásával.³

„Életem és művészetem között sohasem volt határ.”⁴ – mondta Enescu, utalva arra, hogy származása és művészete messzemenően összefonódik. „Ez a történet ott messze, a moldvai tájakon kezdődik, és itt ér véget, Párizs szívében.”⁵ idézhetjük tovább életének rajzára utaló szavait.

Művészi hitvallását – zeneszerzői és előadóművészi habitusának egységét – szintén saját maga fogalmazza meg a legtömörebben: „A művészetben az a lényeg, hogy lelkünk húrjai megrezdüljenek és visszhangot keltsenek mások lelkében is.”⁶ „[...] a dobogón gyönyörűség tölt el: ez távolról sem a tökéletesség bizonyossága, hanem annak az öröme, hogy emberi, testvéri nyelven szólhatok.”⁷

A zene világában – mondta Enescu – őt hivatásom van: „zeneszerző, karmester, hegedűs, zongorista és tanár vagyok. Legtöbbször zeneszerzői hivatásomat becslöm: halandó embernek nem adathatott meg ennél nagyobb boldogság.”⁸

Felettébb sokrétű munkásságából, amelynek minden ágában egyaránt kitűnt, a zeneszerzés a legfontosabb és a legmaradandóbb, de előadóművészként is nagy volt a nagyok között, mert játékát, amely a hallgatók nemzedékeit gyönyörködtette,

¹ Születésének dátuma körül azért jelenik meg néha kettős jelzés, mert az akkor érvényben lévő julianus-naptár szerint Enescu születésének dátuma 1881. augusztus 7. volt. (Malcolm, 2011: 24.)

² Cosma, 1976: 306.

³ Berger, 1965: 326-327.

⁴ Tudor, 1962: 3.

⁵ Tudor, 1962: 5.

⁶ Tudor, 1962: 16.

⁷ Tudor, 1962: 23.

⁸ Tudor, 1962: 3.

Kosztándi István
George Enescu, az alkotó hegedűvirtuóz

mindenkor alkotó ihlet hatotta át, ő ugyanis előadóként is az alkotó művész habitusával játszott.⁹

Kétségtelen, hogy Románia legátfogóbb, legjelentékenyebb és legsokoldalúbb muzsikusa egyénisége George Enescu, (szül. 1881), akinek zenei képességei nemzetközileg ismertek és értékelték. Bécsben tanult Helmesbergernél hegedülni és Fuchsnál elméletet, majd Párizsba kerül Massenethez, Fauréhoz és Gedalgehoz. Nemzetközi hírnevét először mint hegedűművész alapozza meg. Egyike a világ legnagyobb előadóinak. Hegedülésében benne van a bécsi iskola lelkiismeretessége, fajtájának fiatalos frissessége és a francia iskola könnyedsége, értelmi tisztasága. Elsőrangú zongorista, meggyőző, biztos kezű zenekarvezető és kitűnő hangszerelő. Főlényes képzettségű, világos koponya, aki a legszebb emberi erőnyeket mondhatja magáénak. Egyetemes zenei képzettsége, nagyszerű emberi és művészi egyénisége előtt meghajol az egész román nemzet, mely legnagyobb szeretettel és tisztelettel övezi rendkívüli képességekkel megáldott fiát.¹⁰

Eleinte a világ szemében Enescu a rapszódiaírók szerzője, de nagyon hamar híre megy világszerte kitűnő tehetségének, így lesz belőle a szonáták, kvartettek és szimfóniák szerzője is.¹¹

Enescu mint tanár is minden tehetségesnek rendelkezésére áll. Nincsen a román zenei életnek olyan komoly megmozdulása, mely rá nem számíthatna. Szerzeményei a francia impresszionisták hatását mutatják. Kitűnő forma- és összhangérzéke, komoly hangszerelő és ellenponttudása mellett nagy kultúrát mutatnak művei, amelyek Enochnál jelentek meg Párizsban. Hegedű-zongora szonátájáról azt mondja Flesch Károly egyik művében, hogy az újabb hegedűirodalom egyik legjobb műve. „Oedip” című dalművét nagy sikerrel mutatták be (1935-ben) a párizsi operában.¹²

A román zene történetében Enescu egy „kétarcú” jelenség: egyik arcával a múltba tekint vissza, másikkal viszont már a jövőt fürkészi; zenéje mintegy összegzése egy előbbi alkotási folyamatnak, ugyanakkor azonban feltárja a jövő művészi fejlődésének lehetőségeit, távlatait.¹³

⁹ Tudor, 1962: 3.

¹⁰ Lakatos, 1938: 24.

¹¹ Tudor, 1962: 3.

¹² Lakatos, 1938: 25.

¹³ Tudor, 1962: 4.

George Enescu - családi háttér, tanulmányok

Elévülhetetlenek az érdemei az újabb románzenei élet, valamint a román műzene körül kifejtett önzetlen és önfeláldozó munkálkodásáért. A legszerényebb életet éli, tekintélyes keresetének és vagyonának egy részét a román műzene fejlesztésére és a tehetségek fölsegítésére, támogatására költi. Minden évben nagy összeggel jutalmazza a tehetséges román művek szerzőit. Az Enescu-díj, melyet a zeneszerzők díjazására alapított, sok fiatal román tehetséget segített át a kezdet nehézségein. Ezt a díjat kapta: *D. Cuclin* (1913-ban, Scherzo simfonic), *M. Jóra* (Zenekari szvit, 1915-ben), *Negrea* (Fantazie simfonicá), *Enacovici* (zongoraszonáta), *Rogalschi* (vonósnégyes), *Drágoi* (Divertisment rustic 1928), *Mihalovici* (Introduction et mouvement symphonique), *Andricu* (Zenekari szvit), *Gheorghiu* (Balett-zene), *Simonis* (zenekari mű) *Nottara* (Polyeucte, zenekari szvit).¹⁴

Enescu a romantika zenéjének két alapvető koncepcióját olvasztotta egybe alkotói tevékenysége terén: a szimfonikus látásmódot és a kamarazenei felfogást.¹⁵ Előadóművészként és zeneszerzőként eleinte a késő-romantika francia és német iskolájának követője.¹⁶ A hegedűirodalom, valamint a hangszer széleskörű, illetve beható ismerőjeként, alkotói tevékenységének kezdetén Enescu először életerős, pezsgő hegedűműveket komponál, melyekben organikusan egyesíti a Brahms-i és César Franck-i elemeket saját személyiségének adottságaival.¹⁷

Enescu egy személyben volt nemzeti és univerzális, ahogy ő fogalmaz: „Hazámat mindenkor a magam fegyvereivel szolgáltam: tollammal, vonómmal és karmesteri pálcámmal.”¹⁸

Szerény ember lévén, Enescu így vall művészetéről:

„...Mindig és minden erőmmel arra törekedtem, hogy szeressem a zenét, és magam is igyekeztem komponálni. Viszonylag kevés munkám van, s ez annak tulajdonítható, hogy – hivalkodás nélkül mondhatom – mindenkor a legjobbat akartam adni magamból. Csak azt vittem nyilvánosság elé, amit viszonylag befejezettnek tartottam. Pályafutásom erre a néhány munkámra szorítkozik...”¹⁹

Tény, hogy Enescu életműve mindössze 33 opust foglal magában. De ezek a szerzőnek abból a vágyából fakadtak, hogy megossza embertársaival gondolatait,

¹⁴ Lakatos, 1938: 25.

¹⁵ Berger, 1965: 327.

¹⁶ Berger, 1965: 327.

¹⁷ Berger, 1965: 327.

¹⁸ Tudor, 1962: 28.

¹⁹ Tudor, 1962: 16.

Kosztándi István
George Enescu, az alkotó hegedűvirtuóz

érzéseit; mindegyikük féltő, aprólékos gonddal készült, egy több mint fél évszázados munkás élet során. Az első műtől, a *Román költeménytől* az utolsóig, a *Kamaraszimfóniáig*, Enescu kompozícióinak különbözőképpen megnyilvánuló, de mindvégig egységes jellegzetessége az, hogy a szerző szerves kontaktusban volt népének életével, érzéseivel, ezt vitte be alkotásaiba.²⁰

2.2. Családi háttér, ismerkedés a zenével

Costache és Maria Enescunak tizenkettedik gyermeke volt George, mégis az egyedüli, testvérei közül négy ugyanis halva született, kettő már kiskorában meghalt, öten pedig az 1878-as torokgyík járvány áldozatai lettek. Megmaradt gyermeküket a szülők nyugodt, családias légkörben nevelték.²¹

Születési anyakönyvi kivonatában a „Gheorghe” keresztnév szerepel és ifjú korában a név mindkét formáját használta, később azonban a „George” vált számára kedveltté, mely a névhasználat francia formájának – George Enesco – jobban megfelelt.²² Édesapja – egy környéken élő bojár uradalmi intézője, maga is földbirtokos, akinek a Liveni-i háza mellett volt egy villája Dorohoiban is – autodidakta módon képezte magát, megtanult franciául és latinul, sokat utazott, energikus és eszes ember volt. Mindazonáltal Enescu nem tősgyökeres földbirtokos család leszármazottja.²³

Anyjától örökölte Enescu rendkívüli érzékenységét, Maria Enescu ugyanis egy felettébb istenfélő, érzékeny lélek volt, aki szeretetével már-már megfojtotta egyetlen életben maradt gyereket. Annyira féltette őt, hogy nem engedte gyerekek közé, emiatt Enescu igencsak különös, izolált világban élte gyermek éveit.²⁴

Első zenei élménye, amelyről megemlékszik, egy lautárbanda volt: néhány hegedűs, egy töröksípos, egy cimbalmos és egy nagybögős. [...] Ez az élmény olyan mély benyomást tett az alig hároméves gyermekre, hogy tüstént készített magának egy hegedűt – egy fadarabra cérnát feszített ki –, két pálcikát pedig kinevezett cimbalomnak, s így próbálta utánozni a zenészeket, akik felajzották képzeletét. Az

²⁰ Tudor, 1962: 16.

²¹ Malcolm, 2011: 27.

²² Malcolm, 2011: 24.

²³ Malcolm, 2011: 25.

²⁴ Malcolm, 2011: 27., 29.

George Enescu - családi háttér, tanulmányok

első igazi hegedűt később kapta a kis zenész, miután már egyet, afölötti elégedetlenségében, hogy csak három húrja volt, a tűzbe vetett.²⁵

Családi környezetétől nem állt távol a zene: bár amatőr szinten, de apja énekelt, kórust vezényelt és hegedült, anyja gitározott és zongorázott, és mindkét szülői ágról szoros kapcsolat mutatható ki az egyházi zenével.²⁶

Fontos megemlíteni, hogy az igencsak elszigetelt faluban, ahol gyermekkorát töltötte, Enescu elsődleges, egyben legközvetlenebb és leggyakoribb zenei élménye a cigányzene. Gavotynak adott interjújában Enescu maga határozta meg ennek a speciális cigányzenének, az ún. lautármuzsikának a lényegét: „Mindenképpen szükséges különbséget tenni a cigányzene és a román népzene között. A zenére felettébb fogékony cigányok, vándorlásaik során asszimilálták azon népek énekeit és táncait, melyekkel kapcsolatba kerültek. Előadói képességüket az egyszerű falusi hegedülés mellett egy speciális koboz gazdagította. Ez egyfajta primitív mandolin volt, éles, fülsiketítő hanggal, mely a tánc ritmusának hangsúlyozását szolgálta.[...] Alapjában véve azonban, nincs egyetlen közös jellemvonás se a cigányzene és a rendkívül változatos és hihetetlenül gazdag román népzene között.”²⁷

A zene iránti fogékonyság megmutatkozása arra ösztönözte az apát, Costache Enescut, hogy elvigye ötéves fiát Eduard Caudella zeneszerzőhöz, a iași-i konzervatórium tanárához, aki felismerte a gyermek tehetségét, és azt tanácsolta, hogy mindenekelőtt tanítsák meg a hangjegyelvasásra és írásra.²⁸

Egy idő után a cracaliai házban helyet kapott egy zongora is. [...] Most, hogy a hegedűnél nagyobb hangzáslehetőséggel rendelkező hangszerhez jutott, a kis Enescu felhagyott a hegedüléssel, és elhatározta, hogy zeneszerző lesz.²⁹

[...] első szerzeményei „operák” voltak, ha egyikük-másikuk csupán tizenkét ütemből állt is, mint például a „Románia, opera zongorára és hegedűre, írta George Enescu, ötéves román zeneszerző.”³⁰

²⁵ Tudor, 1962: 6.

²⁶ Malcolm, 2011: 26.

²⁷ Gavoty, 2005: 63-65.

²⁸ Tudor, 1962: 7.

²⁹ Tudor, 1962: 7.

³⁰ Tudor, 1962: 7.

Kosztándi István
George Enescu, az alkotó hegedűvirtuóz

2.3. Tanulmányok – Bécs

1888-ban szülei ismét elviszik az ekkor már hétéves Enescut Iași-ba Caudellához, aki ezúttal azt ajánlja, küldjék a gyermeket Bécsbe taníttatni. Így lesz George Enescu a bécsi konzervatórium növendéke, második tíz év alattiként, akinek jelentkezését elfogadják. Az első ilyen Fritz Kreisler volt, aki szintén 7 éves korában nyert felvételt a bécsi zenekonzervatóriumba 1882-ben.³¹ Az egyébként hároméves előkészítő tanfolyamot ő két év alatt végzi el. Az előkészítőben a magyar származású Sigismund Bachrichnak a tanítványa, aki a kor egyik leghíresebb vonósnégyesének a Rosé Quartetnek, valamint a bécsi operának a brácsása akkoriban.³² Nyilvánosság előtt először Slănicon szerepelt, 1889. július 24-én: „a város szegényeinek javára” rendezett hangversenyen két Singelee-fantáziát játszott, az *Ezred leánya* és a *Faust áriára*.³³

Kilencéves Enescu, amikor a bécsi konzervatórium felsőfokú tanfolyamára felveszik, ahol ifjabb Joseph Hellmesberger lesz a hegedűtanára, összhangzattant, ellenponttant és zeneszerzést pedig Robert és Hans Fuchstól tanul.³⁴ Zenetörténet-tanára bizonyos Adolph Prosnitz.³⁵ Bécsben kerül közelebbi kapcsolatba Brahmszal is, akinek hegedűversenyéhez maga is írt egy kadenciát, melyet azonban – ellentétben a Joachim-féle kadenciával –, Románián kívül nemigen játszanak.³⁶

Bécsi zenei körökben már beszélnek tehetségéről, „egy román Mozart”-ként emlegetik.³⁷ 1892-ben hegedű és összhangzattantból I. díjas lesz.³⁸ 1892. január 26-án volt első koncertfellépése a bécsi közönség előtt.³⁹ Wagner hatása örökre meghatározóvá válik munkásságára, ahogy maga vallotta: „Tízéves koromtól bizonyos wagneri kromatizmusok beivódtak a vérembe: lemondani róluk annyit jelentene, mint levágni egyik lábamat vagy egyik karomat.”⁴⁰

³¹ Malcolm, 2011: 34.

³² Tudor, 1962: 8.

³³ Tudor, 1962: 8.

³⁴ Tudor, 1962: 8.

³⁵ Gavoty, 2005:105.

³⁶ Malcolm, 2011: 37.

³⁷ Gavoty, 2005: 99.

³⁸ Gavoty, 2005: 103.

³⁹ Gavoty, 2005: 103.

⁴⁰ Gavoty, 2005: 103.

George Enescu - családi háttér, tanulmányok

Nagyon szerettem az összhangzattant. Tizenegy évesen már nagy formákkal dolgoztam: rondó, szonáta, variáció, de nem vártam, hogy megismerjem ezeket a komponáláshoz. Inkább Wagner-ihlette nyitányokat írtam.⁴¹

1893-ban végzett a bécsi zenekonzervatóriumban megkapván az intézettől a ezüst érmet (Gesellschaftsmedaille).⁴² Továbbra is Bécsben marad, mindaddig, míg Hellmesberger azt nem tanácsolja Costache Enescunak, hogy küldje a fiát Párizsba továbbképzésre.⁴³ 1894. március 8-án mutatkozik be Enescu a bukaresti közönségnek, az Athenaeum-palotában tartott hangversenyen, tanárának, Hellmesbergernek a zongorakíséretével. Műsora: Mendellsohn *Hegedűversenye*, Vieuxtemps *Fantaisie-caprice*-ja, Godard *Réverie*-je és *Staccato-valse*-ja és Sarasate *Cigánydalai*.⁴⁴

2.4. Tanulmányok - Párizs

1894-ben kerül Enescu Párizsba, Európa zenei központjába. A vágy, hogy zeneszerzést tanulhasson a legjobbaktól, vezette Párizsba.⁴⁵ Mindössze tizenhárom éves, amikor a francia és az európai kultúra szellemi centrumának, a párizsi művészvilágnak körforgásába kerül, és ez a világ egészen más volt, mint a bécsi.⁴⁶ S bár olyan kiváló tanárok irányítása alatt tanul, mint André Gédalgé, Jules Massenet és Gabriel Fauré, ő maga kissé idegenül érzi magát Párizsban:

„Igaz ugyan, hogy szerettem Párizst, de művészi szempontból alapjában véve kissé idegennek éreztem ott magam. Ez a világ túlságosan celebrális volt nekem, hiszen a sok-sok kilométer távolság ellenére is mindvégig az a mélabús, zárkózott kisfiú maradtam, aki ott messze, Románia rónáin látta meg a napvilágot.”⁴⁷

⁴¹ Gavoty, 2005: 107.

⁴² Gavoty, 2005: 103.

⁴³ Tudor, 1962: 9.

⁴⁴ Tudor, 1962: 9.

⁴⁵ Malcolm, 2011: 47.

⁴⁶ Tudor, 1962: 9.

⁴⁷ Tudor, 1962: 10.

Kosztáncdi István
George Enescu, az alkotó hegedűvirtuóz

Korabeli szokás volt, hogy azok a hegedűsök, akik Bécsben tanultak, azt követően Párizsban folytatták tanulmányaikat, így tett Fritz Kreisler és Flesch Károly is.⁴⁸

Párizsban Enescu Martin Pierre Marsicknál folytatja hegedűtanulmányait, aki a kor jeles mestereinek – például Joachim Józsefnek is – tanítványa volt, és aki a francia-belga, valamint a német hegedűiskola nagy hagyományain nevelkedett. Mikor később arról kérdezték Enescut, milyen hatással volt rá főtárgy tanára, sokat tanult-e Marsicktól, ő azt válaszolta: „Ami a zeneértést és a zene iránti szeretetet illeti, nem. Ami a jobb hegedűjátékot illeti, talán.”⁴⁹

Párizsban dönti el, hogy leginkább zeneszerző szeretne lenni, mint hangszeres előadóművész. Első nyilvános zeneszerzői estjére 1897 júniusában kerül sor, a szállásadója tehetséges hegedűs lányával, Éva Rollanddal adott kamarakoncerten kizárólag az akkor 15 éves Enescu saját szerzeményei szerepeltek a műsoron.⁵⁰

Enescu 1899-ben, a párizsi konzervatórium nagydíját megszerezve (*Grand Prix du Conservatoire*) befejezi ottani tanulmányait.⁵¹

Pályafutásának küszöbén a zeneszerzői hivatás Enescu számára nem kínált túl sok lehetőséget, a komponálás nem biztatta rózsás távlatokkal, szorult helyzetében választania kellett, és ő a hegedűt választotta, a hangszeres muzsikusi pályát, hogy biztosíthassa zeneszerzői függetlenségét.⁵²

„A hegedű számomra más szempontból fontos. Biztosítja függetlenségemet: hónom alá veszem és elindulok vele barangolni ... A kiadók nem rendelhetik tőlem azt, amit ők tartanak jónak, én nem írok zenét senkinek a rendelésére, csak a lelkelem parancsára. Már fiatal koromban felismertem, hogy a hegedű nagy hasznomra lesz.”⁵³

1900. február 11-én tartják meg Párizsban az első nagy Enescu-hangversenyt, amin az Orchestre Colonne-nal játssza Beethoven *Hegedűversenyét*. Ez a fellépés

⁴⁸ Malcolm, 2011: 47.

⁴⁹ In: Malcolm, 2011: 49. (Gavoty-interjúból)

⁵⁰ Malcolm, 2011: 54.

⁵¹ Tudor, 1962: 10.

⁵² Tudor, 1962: 12-13.

⁵³ Tudor, 1962: 13.

avatja igazán híres és elismert hegedűművésszé.⁵⁴ Ezt követően hírneve évről évre növekszik.

Előbb Párizsban és hazájában vívja ki az elismerést, majd sorra meghódítja Európa nagy fővárosainak hangversenyközönségét. [...] Hegedűművészi pályájának felfelé ívelésével párhuzamosan Enescu mint zeneszerző is mindinkább előtérbe kerül. [...] Minden évben, miután keresztül-kasul bejárta a világot, Enescu hazatér, s itthon indul hosszú hangversenykörutakra. [...]⁵⁵

Párizsban Enescu lenyűgöző mestereket ismert meg és nagyszerű barátokra tett szert, szakmai fejlődése és zenei karrierje óriási lendületet vett, mégis ő maga azt mondta, ha megkérdezik tőle, mikor végezte el a párizsi zenekonzervatóriumot, nem igazán tudja mit feleljen, mert valójában – lélekben legalábbis – már azon a napon megvált az intézménytől, amikor először belépett oda.⁵⁶

2.5. Enescu – a művész

Az első világháború alatt Enescu megszakítja külföldi turnéit és hazájában marad. 1914 és 1919 között fáradhatatlanul koncertezik, vezényli a Közoktatásügyi Minisztérium szimfonikus zenekarát, sokat tesz a zenekar repertoárjának kibővítéséért, illetve az előadások színvonalának emeléséért. Ez idő tájt próbálkozik azzal is, hogy kizárólag hazai művészekkel vigyen színre operaelőadásokat. Megszervezi a George Enescu szimfonikus zenekart. Ezekben az években alapítja meg hangversenyeinek jövedelméből a George Enescu zeneszerzői díjat a fiatal komponisták ösztönzésére. Az első világháború idejére esik Enescu II. és III. szimfóniájának születése is.⁵⁷

A háború után Enescu ismét elindul művészi vándorútjára.

Körútjainak sugara kiterjed: 1923-ban ellátogat Észak-Amerikába is. Már nemcsak mint hegedűművészt tartják az elsők között számon, hanem mint karmestert is. Enescu a legnevesebb amerikai és európai szimfonikus zenekarokat vezényli

⁵⁴ Tudor, 1962: 13.

⁵⁵ Tudor, 1962: 13.

⁵⁶ Gavoty, 2005: 171.

⁵⁷ Tudor, 1962, 14.

Kosztándi István
George Enescu, az alkotó hegedűvirtuóz

Philadelphiában, New Yorkban, Washingtonban, San Franciscóban, Pittsburgban,
Párizsban, Rómában, Londonban, Amszterdamban, Monte-Carlóban, stb.⁵⁸

A két világháború közötti időszakban születnek zongoraszonátái, I. vonósnégyese, a II. szonáta brácsára és zongorára, a III. szonáta zongorára és hegedűre.

A II. világháború idején írja *Falusi szvit*, *Gyermekkori impressziók* című darabjait. A háború után, 1944-ben aztán Enescu folytatja művészi tevékenységét.

1946 szeptemberében Enescu elhagyta Romániát, egy román küldöttséggel utazott New Yorkba, ahol – a bukaresti hatóságok jóváhagyásával –, mintegy kulturális nagykövetségként kezelték. Számos jótékonyági koncertet adott a romániai szegény gyerekek megsegítésének javára és sikerült is erre a célra hazaküldenie 20.000 dollárt. Mindazonáltal egyértelmű volt, hogy Enescu nem fog már visszatérni szülőhazájába, úgy politikai, mint személyes okok miatt. 60 éves volt, de fizikai szempontból jóval gyengébb, mint kora megkívánta volna. Gerincbántalma egyre jobban kínozza, semmi mást nem akart már, csak egyszerű, nyugodt és békés életet, hogy hátralévő életét a komponálásnak szentelhesse.⁵⁹ Romániában ehhez nem voltak adottak a feltételek abban az időben: ott se nyugalomra, se igazságosságra nem lehetett számítani, az ország romokban volt, a gazdasági élet pangott, a Szovjetunióknak a háború után fizetendő ún. kártérítés – mely valójában szervezett fosztogatásként jelentkezett – még inkább gyengítette a román viszonyokat, és a kommunizmus előretörése, megerősödése se használt az országnak.

A politikai forrongások⁶⁰ semmiképp se kedveztek a kulturális életnek, Enescu viszonyát az új román rendszerrel hűvös udvariasság jellemezte. Az akkori román kormány igyekezett tisztelettel közelíteni Enescu felé: hivatalos elismeréseket, díjakat adományoztak neki, különféle pozíciókat ajánlottak fel számára. Maga Petru Groza⁶¹ írt levelet Enescunak 1953 novemberében, amiben szülőföldjére való

⁵⁸ Tudor, 1962: 14.

⁵⁹ Malcolm, 2011: 239.

⁶⁰ 1947 júliusában Románia legjelentősebb politikusát, a Nemzeti Parasztpárt vezetőjét, Iuliu Maniut letartóztatták és októberben perbe fogták, de a per valójában csak színjáték volt. Mihály királyt még abban az évben, decemberben elűldözték az országból. A kommunista hatalom megerősödött és a Dunát a Fekete tengerrel összekötő csatorna építésére kialakított munkatáborban legkevesebb 100 000 fogvatartott pusztult el 1949 és 1953 között. (Ion Rațiu: *Contemporary Romania*, Richmond: Foreign Affairs Publishing Co., 1975: 11. old.)

⁶¹ dr. Petru Groza (1884-1958) Románia miniszterelnöke volt 1945. március 6. és 1952. június 2. között, valamint az Államtanács elnöke 1952. június 12. és 1958. január 7. között. A demokrácia

visszatérésre kérte.⁶² Enescu erre diplomatikus háritással válaszolt, utalván megromlott egészségi állapotára és meggyengült fizikai erejére, mely nem tenné lehetővé, hogy jelen állapotában utazzon, ilyen hosszú útra vállalkozzon. Kifejezte reményét, hogy – az orvosok és a Jóisten segítségével – állapota javul és hazatérhet, mely neki is hön áhított vágya. Addig azonban a zeneszerzésnek él, mert ezzel tudja leginkább szolgálni a román nemzetet.⁶³ Ellentmond mindennek, hogy öt hónapra rá Olaszországba utazott, hogy Siena városának akadémiáján kurzusokat tartson.⁶⁴

Gavotyval történő beszélgetése során Enescu futólag említette ennek az időszakának a valós érzelmi rugóit, mondván, hogy valójában hű akart maradni az elveihez, amikor hazája a szovjet hatalom alá került. Ugyanakkor nem tartotta magát politizálásra alkalmasnak és félt, hogy egy esetleges, véletlen protestáló megnyilvánulása bajba sodorná otthon maradt barátait.⁶⁵

Nem valószínű, hogy Enescu veszélyben lett volna, ha a hazájában marad. Nemzetközi hírneve minden bizonnyal megvédte volna a támadásoktól. Igaz, az ötvenes évek elején néhány román zenei újságban megpróbálták ideológiai alapon befeketíteni Enescut (utalván arra például, hogy a népzene felhasználása a burzsoázia maradványa), de sikertelenül.⁶⁶

Valójában inkább a felesége⁶⁷ miatt érhatték volna támadások, hiszen azokban az időkben egy gazdag, extravagáns és excentrikus hercegnő, mint a régi rendszer szimpatizánsa és képviselője, nemigen illett volna bele a kommunista rezsim ideológiai rendjébe.⁶⁸

Hazájában Enescu amúgy is elveszítette minden vagyonát: felesége birtokait államosították, a családi örökséget és Enescu vagyonát, melyet a két világháború közötti fellépései során gyűjtött össze és rendes hazafiként a román nemzeti bankban

látszatának fenntartásával a II. világháború után lehetővé tette az átmenetet a megszálló szovjetek által támogatott kommunista rendszer felé.

⁶² Monografie, 1971: 1059.

⁶³ Malcolm, 2011: 241.

⁶⁴ Malcolm, 2011: 241.

⁶⁵ Malcolm, 2011: 241.

⁶⁶ Malcolm, 2011: 242.

⁶⁷ Az első világháború körüli idősakra tehető Enescu magánéletének jelentős mozzanata: megismerkedése és szerelme Maria Cantacuzino iránt, akit később feleségül is vett. A Maria Rosetti néven született, és mindenki által Maruca-nak szólított hölgy egy moldvai tősgyökeres földbirtokos nemesi család gyermeke volt. Első férje, Mihai, Gheorghe Cantacuzino herceg fia volt, és ezzel a házassággal Mariuca az egyik legbefolyásosabb román nemesi család tagja lett. Házassága később zátonyra futott és a szenvedélyes, öntörvényű, gazdag, szép és eszes Mariuca élte a maga bohém, szabad és önálló életét. (Malcolm, 2011: 120-121.)

⁶⁸ Malcolm, 2011: 243.

Kosztándi István
George Enescu, az alkotó hegedűvirtuóz

helyezett el, elkobozták. Emiatt Enescut az elszegényedés fenyegette. Megélhetését fellépésekkel kellett biztosítani: karmesterként rég nem lépett pódiumra, maradt hát a hegedű, hiszen leginkább hegedűsként tartották számon a világban. Ezt nehezítette azonban, hogy hallásproblémái is voltak, Fauré betegségéhez hasonló halláskárosodásban szenvedett, melyről azonban sose beszélt, mert szégyellte.⁶⁹

„El lehet képzelni, milyen nehezére eshetett és milyen pszichikai terhet jelenthetett neki kiállni közönség elé Bach szólószonátáit játszani. Néhány koncertjére beszervezte egyik hűséges növendékét, aki beült a terembe, az első sorba és diszkrét jelekkel jelezte, hogy az adott hangjegy magas, vagy alacsony. És mindezt egy olyan hegedűművésznek, aki világszerte a kimondhatatlanul tiszta intonálásáról volt híres.”⁷⁰

Néhány évig így biztosította Enescu a maga és felesége megélhetését. Ahogy azonban gerincbetegsége súlyosbodott, a koncertezés egyre kínzóbbá vált számára. Egy idő után a háta olyanná hajlott, mint egy kérdőjel.⁷¹

Enescu életének utolsó jelentős koncertező periódusa Angliához köthető: 1947 és 1953 között évente visszatért Angliába, ahol karmesterként kiemelkedő koncertélményekben volt része. Gerincbetegsége miatt azonban korábbi szívbetegsége is előjött és légzését is zavarta.⁷²

1950 szeptemberében Enescu azt írta Washingtonba, Harold Spivackennek⁷³ címzett levelében, hogy arra az elhatározásra jutott, lemond az őszi amerikai turnéjáról, mert nagyon fáradt.⁷⁴

Életének utolsó éveit beárnyékolta a szegénység és a betegség. Párizsi lakásában maradt, de a harmadik emeleti tágas lakosztályról le kellett mondania és meg kellett húznia magát két apró, rosszul megvilágított szuterén szobában. Amikor Lady Menuhin 1953 áprilisában meglátogatta, megilletődve beszélt arról, hogy milyen körülmények között találta Enescut: „Ott ült, anélkül, hogy panaszkodna, egy nyomorúságos, kopott kishobában, amelyben alig fért el az ágya, a zongorája, egy

⁶⁹ Malcolm, 2011: 244.

⁷⁰ Mindezt maga az egykori tanítvány, Helen Dowling ismertette később. Amíg élt Enescu, tilos volt említeni hallásproblémáját, mivel büszke ember lévén, véletlenül se akart sajnálatot, részvétet kiváltani bárkiből is. (Malcolm, 2011: 244.)

⁷¹ Malcolm, 2011: 244.

⁷² Malcolm, 2011: 247.

⁷³ Harold Spivacke (1904-1977) a washingtoni Library of Congress zenei könyvtárosa volt.

⁷⁴ Malcolm, 2011: 248.

zongoraszék és egy másik szék. «Minden rendben, kedves gyermekeim» – mondta olyan hangon, mely összeszorította az ember szívét, és amelyben érződött a büszkeség, amivel védte magát és a bujkáló szégyen. De íme! Yehudi zenéről beszélt vele, amikor Enescu egy adott pillanatban a zongora felé fordult és eldeformálódott kezeivel végigsimított a hangszeren, mintha lényének meghosszabbítása lenne. [...] Figyeltem szétfoszló nyakkendőjét, elnyűtt ruháját, viasz-szerű ábrázatát szép ívű arccsontjával és tiszta tekintetét [...]»⁷⁵

A Menuhin család felvette a kapcsolatot Erzsébet belga királynővel, aki nagyszerű amatőr hegedűs volt és egykor Enescu tanítványa. Próbáltak keresni lehetőséget arra, hogy anyagilag támogathassák. Nem jártak sikerrel. Egyrészt azért, mert Enescu módfelett büszke ember volt és semmilyen segítséget nem fogadott el, hiába próbálta Menuhin elintézni, hogy munkáit újra kiadják, ez is kudarcba fulladt, mert Enescu rájött, hogy erre csak az ő megsegítése miatt kerülne sor. Ráadásul Enescu felesége, Cantacuzino-Enescu hercegnő meggondolatlanul és gátlástalanul szórta el minden pénzüket. Amikor a biztonság kedvéért Enescu Menuhinnek – az egyetlen embernek, akiben, saját bevallása szerint, teljességgel megbízott – adta Guarnieri hegedűjét, hogy felesége ne hogy azt is eladja, a hercegnő meggyőződése az volt, hogy Menuhin ellopta a hangszert Enescutól. Később – valószínűleg felesége nyomására –, Enescu visszakérte a hangszert Menuhintól. A hegedűt Enescu felesége adta el és Romániába került. Amikor félig lebénulva Enescu a halálos ágyán feküdt, felesége kezdte eladogatni a szerző kéziratait, hogy pénzhez jusson. Helen Dowling szerint így került jó pár Enescu-kompozíció kézírata Bukarestbe.⁷⁶

Enescu türelemmel és nyugalommal viselte mindezt. Ha zenész barátai, társai meglátogatták, örömmel beszélgetett velük a zenéről. Bár testileg nyomorúságos állapotban volt, elméje tündöklően tiszta volt mindvégig. Halálos ágyán ezt mondta honfitársának és barátjának, a karmester-hegedűművész Sergiu Comissionának: „Ez az egész dodekafon zene ... mondd meg nekik, mondd meg nekik, ez nem zene! A zenének szívtől szívig kell hatnia.”⁷⁷

⁷⁵ In: Malcolm, 2011: 270.

⁷⁶ Malcolm, 2011: 270.

⁷⁷ Malcolm, 2011: 272.

Kosztándi István
George Enescu, az alkotó hegedűvirtuóz

Régi betegsége egyre súlyosbodik, s bár a külföldi orvosoktól gyógyulást remél, ez már nem következik be: Enescu 1955. május 4-én örökre lehunyta a szemét Párizsban.⁷⁸



1. fénykép: Enescu sírja a párizsi Père Lachaise temetőben

⁷⁸ Tudor, 1962: 15.

3. Enescu – a zeneszerző

3.1. Műveinek tükrében

Az első műtől, a *Román költeménytől* az utolsóig, a *Kamaraszimfóniáig*, Enescu szerzeményeinek különféleképpen megnyilvánuló, de töretlenül egységes jellegzetessége az, hogy a szerző szerves kapcsolatban volt népének életével, érzéseivel.

Enescu zenéjéből – még akkor is, ha kevésbé nyilvánvalóan nemzeti jellegű – egy-egy hazai élmény visszhangja, a román nép lelki szépségeit, a hazai tájakat idéző gyöngéd költőiség csendül ki.¹

Már az első mű, a *Román költemény* – amelyet Enescu 1897-ben írt, amikor még a konzervatórium növendéke volt – kijelöli a művész további útját. A mű falusi képek sorozata, azt a falusi életet idézi, amelyet Enescu gyermekkorában ismert meg.² Emlékei, a parasztok és a falusi lautárok dalai szólaltak meg ebben a zenében. Egy fél évszázad múltán Enescu így értékelte első művét:

»Annyi szeretettel és naivitással dolgoztam rajta! Átköltve, vagy ha úgy tetszik, stilizálva próbáltam beleültetni ebbe a szimfonikus szvitbe néhány gyermekkori emlékemet. Bizony régi emlékeket idéztem: nyolc éve elhagyott szülőházam ismerős képeit ébresztette életre ez a szvit. Még ma is fellelem benne a hazai légkört, a hazai képeket...«³

Ez a munka – a folklórból fakadó, bőven buzogó dallamvilágánál és leíró programjellegénél fogva – már kezdettől fogva kijelölte Enescu realista útját. A *Román költemény* – fent említett jellegzetességei folytán – a román zene fejlődésében folytatása az elődök arra irányuló törekvéseinek, hogy érvényre juttassák a nép művészi értékeit, és megteremtsék a nemzeti jellegű zenét. Enescu azonban túltett mindazon, amit előtte írtak és már első művében magas művészi színvonalon dolgozta fel a népdalt és a népi táncot, megvalósítva tehát azt, amire elődei törekedtek.⁴

A legfőbb népzenei alap, amelyet Enescu forrásként felhasznált műveiben, és amelyből ihletet merített, a lautárfolklór volt. Ezt mutatják első szerzeményei, így a *Román költemény* vagy a két *Rapszódia*, de érett kori művei is, mint például a *III. szonáta hegedűre és zongorára*.

¹ Tudor, 1962: 16.

² Tudor, 1962: 16.

³ Tudor, 1962: 17.

⁴ Tudor, 1962: 17.

Enescu azonban nem azért merített a folklórból, mert feltétlenül eredeti, újszerű akart lenni. A folklóranyag felhasználása annak a természetes lelki szükségletének tulajdonítható, hogy kifejezésre juttassa az otthoni emlékekből fakadó gondolatokat és érzéseket; ezeket pedig nem lehet másképpen kifejezni, mint éppen a felidézésükre alkalmas román dallamvilággal. A *Román költemény* nagy sikere ellenére, a közvetlenül utána íródott munkákban a folklórelem már nem alapanyag. [...] „Ne keress új nyelvezetet – mondja –, keresd meg a magad nyelvezetét, vagyis törekedj arra, hogy pontosan fejezd ki azt, ami benned él. Eredeti csak az lehet, aki nem keresi az eredetiséget.”⁵

A *Román költemény*t követő alkotásaiban – a Sully-Prudhomme és J. Lemaître verseire komponált *Három dallamban*, első, két, hegedűre és zongorára írt szonátájában, a *Szvit régi stílusban, zongorára* című művében, de főként a *Vonós oktettben* – Enescu elmélyíti alkotói módszerét, és egyben kipróbálja szerkesztői, feldolgozó képességeit is a zenei anyag ellenállásán.⁶ A *II. szonáta hegedűre és zongorára* már egyértelműen a szerző egyéniségének jegyeit hordozza, ahogy az *Oktett* is magán viseli az enescui alkotójelenség alapjait – holott a művész ebben kevésbé törekedett egyéni stílusra –, erről árulkodik a nagyvonalú polifonikus szerkesztésmódot átható, bőven áradó dallamosság.⁷ Bár Enescu ezúttal nem folyamodott folklóranyaghoz, vonósoktettjének is román jelleget kölcsönöz költői hangulata, érzelmi tartalma.⁸

Még ha nem is írunk mindig sajátosan román jellegű darabokat, munkáinkban van valami, ami megkülönböztet bennünket a többiektől. Az én vonósnyolcasom, amelyet Kneisel⁹ mutatott be, minden idegen előtt keletinek tűnt fel. Kneisel mondta is nekem: Valahányszor ezt a nyolcast hallom, eszembe jut Románia.¹⁰

Enescu az 1901-1902-ben komponált két *Román rapszódia*jával visszatér a folklórhoz, mely ismét alapeleme lett alkotásának.¹¹

⁵ Tudor, 1962: 17.

⁶ Tudor, 1962: 18.

⁷ Tudor, 1962: 18.

⁸ Tudor, 1962: 18.

⁹ Franz Kneisel híres hegedűművész, Bukarestben született, a bukaresti konzervatóriumban tanult, majd Bécsben Hellmesberger növendéke volt. Egy világhírű vonósnégyes (Kneisel Quartet) alapítója és a New York-i konzervatórium tanára volt. Enescu neki ajánlotta III. szonáta zongorára és hegedűre című művét. (Tudor, 1962: 18.)

¹⁰ Tudor, 1962: 18.

¹¹ Tudor, 1962: 18.

Az *I. rapszódia* egy népi ünnep vidámságának, kicsattanó jókedvének ragyogó, dinamizmussal teli képét tárja elénk lendületes ütemével, sziporkázó zenekari színeivel, szemben a *II. rapszódia* epikus jellegével, balladai légkörével. A rapszódiaik dallamanyagát a városi lautároktól átvett dalok alkotják. [...] Enescu fejlődésében a rapszódiaik csupán egy szakaszt képviseltek, a folklórfeldolgozás kezdeti felfogásának szakaszát. Ha életművét a maga egészében szemléljük, láthatjuk, hogy későbbi szerzeményeiben, jóllehet korántsem mondott le a folklórról, nem tért vissza többé a rapszódiaikban alkalmazott stílushoz és eszközökhöz.¹²

Enescu behatóan foglalkozott a folklór feldolgozásának kérdésével. 1903-ban megírta az *I. zenekari szvitet*. A szvitet megnyitó *Egyszólamú prelúd* a folklór legfinomabb „párlata”: az egész dallamvonal rendkívül kifejező erejű, eredeti monódia, igazi „népdal-eszencia”, amely a művész egyéni kifejező eszközévé vált. A szvit többi darabja már más jellegű, de mert a prelúd egyik motívuma valamennyi tételben visszatér, a szvit egészében mégis megőrzi román jellegét.¹³

Az első világháborúig írott további műveiben Enescu legfőképpen arra törekedett, hogy nagyszabású, grandiózus szerkesztéssel dolgozzon, ennek értelmében nagy zenei formák komponálásával folytatja alkotói munkáját: 1905-ben megírja *I. szimfóniáját*, 1906-ban a *Fúvós dixtuort*, majd az *I. sz. kvartetet vonós hangszerekre és zongorára*, 1913-ban a *II. szimfóniát*.¹⁴ A hősies lendület, életerő, költőiség, dallamosság, fenséges többszólamúság, mely az említett darabokra jellemző, mind Enescu monumentalításra való törekvéséről, mesteri technikájáról, csalhatatlan ízléséről és tökéletes arányérzékéről tanúskodik, s bár forrásként nem a népzene adta ezekhez az alapot, a folklór fel-feltűnik bennük, egy-egy fordulatban, akcentusban.¹⁵

Az első világháború idején komponált művei – *Három dallam* Fernand Gregh francia költő verseire; *II. zenekari szvit*, *III. szimfónia* – az emberiség szenvedésének, küzdelmeinek jegyében születtek. Főként a *III. szimfónia* az, amelyik

¹² Tudor, 1962: 19.

¹³ Tudor, 1962: 19.

¹⁴ Tudor, 1962: 19.

¹⁵ Tudor, 1962: 20.

filozófiai tartalma, programatikus vonásai és az óriási zenekari apparátust követelő monumentalitása miatt kiemelkedik a sorból.¹⁶

A szimfónia három tétele – bár se cím, se egyéb útmutatás nem utal a tartalomra (a kórusrésznek nincs szövege) – olyan, mint három megrendítő kép az életről, egy nagyszabású freskóban egyesítve. [...] ez a munka dantei képet rajzol az emberiségről, az emberiség törekvéseiről, szenvedéséről, a jobb életbe vetett reményeiről.¹⁷

Az első világháború utáni években komponált művei - I. vonósnégyes, I. zongoraszonáta, III. szonáta zongorára és hegedűre (román népi jellegben) – közül utóbbi határkő úgy az enescui alkotásban, mint a román zenében, hiszen ebben a darabban mutat rá a szerző arra, hogyan kell valóban alkotó módon egy népdalt feldolgozni, saját tematikus anyagot alkotni a népi zene szellemében, asszimilálva annak jellegzetességeit.¹⁸ Egy interjúban Enescu így vall erről: „Utolsó hegedűszonátámban járható fejlődési utat látok: népi jellegű zenét írni, anélkül, hogy rajjai legyünk a motívumnak. [...] Nem használom a stílus szót, mert ez mesterkéltiségre utal, míg a jelleg olyasvalamit fejez ki, ami van, ami eleve adott. [...] A folklóranyag felhasználása még nem biztosítja a jelleg hitelességét; A román zeneszerző a népzenevel párhuzamosan, de teljesen egyéni eszközökkel hasonló jellegű, értékes műveket alkothat.”¹⁹

1906 óta foglalkoztatta Enescut operairás gondolata, de erre csak 1932-ben kerül sor, ekkor készül el ugyanis – hosszú évek megfeszített munkájának eredményeként – *Oidipusz* című operája, melynek szövegkönyvét az 1874 és 1963 között élt francia esszéíró, író és színházi ember, Edmond Fleg írja, és amelynek hat képre osztott librettója bemutatja Oidipusz király egész életét, egy műbe sűrítve Szophoklész két Oidipusz-tragédiáját (Oidipusz király és Oidipusz Kolonoszban).²⁰

Bár Enescu sohasem sajnálta az időt, amit koncertezésre fordított, vagy muzsikustársaira szánt – számolatlanul –, igazi szerelme a komponálás volt. Művei megérdemelnék, hogy jobban ismerjék különösen az *Oedipus* c. operája: igen sokáig

¹⁶ Tudor, 1962: 20.

¹⁷ Tudor, 1962: 20.

¹⁸ Tudor, 1962: 20.

¹⁹ In: Tudor, 1962: 20-21.

²⁰ Tudor, 1962: 21.

dolgozott rajta, hangversenyről hangversenyre magával cipelte a hatalmas partitúrát, éjszakánként a kottapapír fölé görnyedt.²¹ (Menuhin)

1934-1937-ben fejezi be Enescu a II. és a III. zongoraszonátát, illetve a II. szonátát gordonkára és zongorára. 1938-ban keletkezik a *Falusi szvit* és a *Gyermekkori impressziók*. A *Falusi szvit* öt képében, ahogy a szülőfalú tájait, lakóit és életét felidéző *Gyermekkori impressziók* című költői zenés képsorozatban Enescu eljutott arra a szintre, melyet jóval korábban, egy 1912-ben adott interjújában említett:²² „[...] mi még nem mondhatjuk el magunkról, hogy komponistáink génusza zenébe sűrítette volna tájaink természeti szépségeit, s ezzel megadta volna zenénknek a sajátos román jelleget. Ez csak akkor valósulhat meg, ha a művészek több nemzedékét ihleti alkotásra a hazai természet, csillagos éjszakáink szépsége, kurjongató pásztoraink, csaholó kutyáink hangja. Sok, minél több művészi léleknek kell őszintén megrezdülnie e román atmoszféra hatására, s csak azután mondhatjuk el, hogy zenéjük sajátosan román jellegű...”²³

Enescu utolsó műveiben – 2. sz. kvartett vonós hangszerekre és zongorára, *Hangverseny-nyitány román motívumokra*, 2. sz. vonósnégyes, *Kamaraszimfónia* – a román jelleg még elmélyültebb, még átszellemültebb formában jelentkezik.²⁴

Élete vége felé Enescu utalt arra, mennyire zavarja, hogy Román rapszódiai lidércnyomásként nehezednek alkotói hagyatékára, mert zeneszerzői hírneve hosszú ideig csak erre a két egyszerű kompozícióra szűkölt. 1950-ben így válaszolt egyik barátjának azon tervére, hogy saját műveiből koncertet adjanak: „Köszönöm, hogy az én zenekari műveimre gondoltál. De ami a két rapszodiát illeti, torkig vagyok velük, különösen az elsővel.”²⁵

Élete utolsó nyolc évében Enescu nem sokat komponált, mégis erre az időszakra tehető két-három remekművének a születése is. Enescu rendkívüli aprólékossággal, múgonddal komponált, vázlatokat készített, majd többször újraírta a darabot, amin éppen dolgozott. Folyton alakított szerzeményein. Lassan és nagy gondossággal, túlzott lelkiismeretességgel írta darabjait. Mindig a tökéletességre törekedett, ezért vissza-vissza tért egyik-másik művéhez és változtatott rajta, ha úgy látta jónak. 1938-ban, Lawrence Gilman amerikai kritikushoz írt levelében ezt a

²¹ Menuhin, Curtis: 240.

²² Tudor, 1962: 22.

²³ In: Tudor, 1962: 22.

²⁴ Tudor, 1962: 22.

²⁵ In: Malcolm, 2011: 254.

következő szavakkal indokolta: „Szeretem visszaneézni a darabjaimat, akár éveken át, anélkül, hogy valaki eljátszaná őket. Néha egy apró javítás egy semmisségen megváltoztatja az egész értelmét, mi több, megadja a valódi értelmezését.”²⁶

Amikor George Enescuról beszélnek az európaiak, a hegedűsre gondolnak, míg az amerikaiak a zeneszerzőre. Én viszont velőig hatóan zeneszerzőnek érzem magam. Minden erőmet arra használtam, hogy szeressem a zenét és megpróbáljak valami maradandót alkotni. Műveim száma viszonylag csekély, ez azért van így – önteltség nélkül mondom -, mert csak a legjobbat akartam adni magamból. Soha nem adtam ki a kezemből olyan művet, melyet nem éreztem jórészt befejezettnek.

Soha nem vagyok teljesen elégedett. Soha! Ha ez egyszer megtörténne velem, abban a percben abba hagynám a komponálást, hogy azt a csodálatos pillanatot örökkévalóvá tegyem...

Lassan és titokban dolgozom. Gátlások gyötörnek, de a kétségbeesést kerülöm. Túlságosan alázatos vagyok ahhoz, hogy megengedhessem magamnak azt a luxust, hogy kétségbeesek. Kínok között, de örömmel dolgozom.

Igazából polifónikus alkat vagyok és nem a szépen összefűzött akkordok embere. Visszataszít minden, ami stagnál, egy helyben áll. Számomra a zene nem egy állapot, hanem egy cselekmény, vagyis a zenei frázisoknak olyan együttese, amelyek gondolatokat hordoznak és mindig valamilyen irányba tartanak. Úgy gondolom, a harmóniák összefonódása, az akkordok fűzése az elementáris improvizációk körébe tartozik. Bármilyen rövid lenne is egy mű, nem érdemli meg az *improvizáció* elnevezést, csakis akkor, ha fel lehet fedezni benne egy dallamot, vagy egy dallamvonalat, jobb esetben több dallam együttes jelenlétét.²⁷

Gavoty interjúkötetéből szerezhetünk tudomást Enescu munkamódszerének részleteiről, azokról a belső és bensőséges titkokról, melyek az során vezérelték:²⁸

- lassan dolgozott és titokban, még a legközelebbi hozzátartozói elől is elrejtve szerzeményeinek vázlatait;
- mindig tele volt aggályokkal munkája során, de nem ismerte a csüggedést, mert túlságosan alázatos volt ahhoz, hogy megengedje magának a csüggedés luxusát;
- munkája egyszerre töltötte el kinnal és örömmel egyaránt;
- sose volt teljességgel elégedett munkája végeredményével.²⁹

²⁶ In: Malcom, 2011: 256.

²⁷ Enescu vallomása a Gavotynak adott interjújában (In: Gavoty, 2005: 172.)

²⁸ Gavoty, 2005: 319.; 321.

²⁹ Gavoty, 2005: 319.; 321.

Zeneszerzői kvalitásainak feltárásánál figyelembe kell vennünk azokat a tanácsokat, melyeket ő maga fogalmazott meg arra az esetre, ha egy fiatal zeneszerző megkeresné azzal a céllal, hogy útmutatást kérjen tőle:

Annak az ifjú zeneszerzőnek, aki megkeresne, hogy tanácsot adjak neki, a következőket mondanám:

Légy önmagad. Ne élj azzal a félelemmel, hogy másoknál rosszabb, illetve kevésbé jó vagy. Ha mondanivalód van, fogalmazd meg, a magad módján, és rendben lesz. Ha nincs mit mondanod, hallgass – és így se lesz rosszabb.

Ne kísérsen a művészi előrehaladás fogalma. A művészet terén csak akkor lehet felfelé haladni, ha nagyon lassan lépeget előre az ember.

Ne keress új nyelvezetet: keresd meg a *saját* nyelvezetedet, vagyis azokat a kifejezési eszközöket, melyekkel legjobban tudod közvetíteni azt, ami benned van. Az eredetiség annál mutatkozik meg, aki nem is keresi.

Zenét íj – és ne a zenéről íj. Ne légy egyszerre alkotó és elméleti szakember. Wagneren kívül senkinek sem sikerült mindkét mesterséget megfelelően bitorolni. Ne adj ki egyszerre egy szonátát és egy egész kötetnyi magyarázatot hozzá: ezzel végérvényesen azt a látszatot kelted, hogy az utóbbi az előbbinek a védőbeszéde.

Egyszóval: tedd a dolgod *csendben*. *Amen!*³⁰

3.2. Hegedűre írott Enescu-művek elemzése

a) I. hegedű-zongora szonáta, D-dúr, op. 2

A román kamarazene gyors fejlődése is George Enescunak köszönhető. Kamarazenei művein keresztül ugyanis bevezette a román zenét az egyetemes komolyzene világába.³¹

Enescu így vallott művészetéről: „Mindig és minden erőmmel arra törekedtem, hogy szeressem a zenét, és magam is igyekeztem komponálni. Viszonylag kevés munkám van, s ez annak tulajdonítható, hogy – hivalkodás nélkül mondhatom – mindenkor a legjobbat akartam adni magamból. Csak azt vittem nyilvánosság elé, amit viszonylag befejezettek tartottam. Pályafutásom erre a néhány munkámra szorítkozik.”³²

³⁰ Gavoty, 2005: 321.; 323.

³¹ Berger, 1965: 322.

³² Tudor, 1962: 16.

Valóban, Enescu életműve mindössze 33 opust foglal magában, ám kivétel nélkül valamennyi aprólékos gondnal készült, egy több mint fél évszázados életmű részeként.³³

Párizsi tanulmányai alatt Enescu tanúja és ismerője lehetett a német romantikus kamarazenei irodalom fénykorának, ugyanakkor viszont saját környezetében megtapasztalhatta az éppen akkoriban virágzásnak indult francia zenei élet sajátosságait is. Ebben az időszakban – XIX. század vége, XX. század eleje – sok francia zeneszerző fordult előszeretettel a kamarazene, ezen belül pedig a zongora-hegedű szonáták felé.³⁴

A XIX. század végén César Franck (1822-1890) volt az egyik legelismertebb francia zeneszerző; a szonáta és a szimfónia klasszikus felépítésének megújítóját tisztelhetjük benne, ő alkalmazta következetesen a monotematikus építkezést, aminek sajátossága az, hogy legtöbb művében valamennyi tételt ugyanabból az alaptémából fejtett ki.³⁵ A francia zeneszerző egyetlen hegedű-zongora szonátát írt, de ez világszerte nagy elismerést váltott ki: 1886-ban keletkezett, A-dúr hegedű-zongora szonátája számított az új francia zene mintapéldányának, emiatt a mű nagy hatást gyakorolt a kortárs zeneszerzőkre.³⁶ Enescu hegedűművészi pályafutása során végig repertoárján tartotta a művet, kortársai annak egyik leghitelesebb tolmácsolójaként tartották számon.³⁷

Enescu 1897. június 2-án fejezte be I., D-dúr, op. 2 zongora-hegedű szonátáját, melyet – életművének kutatói szerint – hat nap alatt komponált.³⁸ A művet bécsi hegedűtanárának, ifjabb Joseph Hellmesbergernek ajánlotta³⁹

1898. február 17-i ősbemutatóján a párizsi Nouvean Théâtre-ban a szerző hegedült, ifjú barátja és kollégája, Alfred Cortot zongorázott. A kritikusok és a közönség összességében kedvezően fogadták a darabot. A krónikák a mű dallamosságát, gazdag harmóniavilágát és főként az Adagio tétel nemes melankóliáját emelik ki, de azért felróják Brahms és Schumann zenéjének túlzott hatását is.⁴⁰

³³ Tudor, 1962: 16.

³⁴ Berger, 1965: 328.

³⁵ Brockhaus, 1983: 606.

³⁶ Berger, 1965: 328.

³⁷ Malcolm, 2011: 7.

³⁸ Monografie, 1971: 195.

³⁹ Joseph Hellmesberger (1855-1907): osztrák hegedűművész és zeneszerző, a híres *Hellmesberger Kvartett* tagja, a bécsi Konzervatórium tanára 1878-tól (Brosckhaus Riemann, 1984: 163.)

⁴⁰ Monografie, 1971: 195.

A darabban nehezen fedezhetjük fel Enescu egyéni zenei stílusát, a későbbi szonátáihoz képest inkább dokumentum értéke van a műnek, mint művészi. Kétségtelen, hogy Enescu – szonátájának megalkotását megelőzően – ismerte és játszotta már Brahms, Schumann és César Franck zongora-hegedű szonátáit, ezek a művek példaként álltak előtte. Mindössze tizenhat éves, zenei útkeresésének még az elején jár, de máris bebizonyítja, hogy elsajátította a zeneszerzés mesterségbeli tudását, fortélyait. Bécsi tanulóévei (1888-1895) alatt alaposan megismerte és egy életre megszerette a német zenét: Beethoven, Schubert kamaraműveit. A zenei ízlésének kialakulásában azonban a legnagyobb hatást Brahms zenéje gyakorolta.⁴¹ Fiatalkori műveiben erőteljesebben érződik ez kötődés, majd a húszas éveinek vége felé tudatosan igyekszik függetleníteni magát a példakép stílusjegyeitől, ám a brahmsi hangvétel reminiszenciái egész életművében fellelhetők.⁴²

Az I. tételben a hegedűnek, a zongorához viszonyítva, többnyire másodlagos szerepet szán a szerző. A II. tételben azonban már mindkét hangszer egyenrangú. Az I. és II. tétel közötti, említett eltérésnek magyarázata az, hogy a hegedűművészi minőségében is kiváló Enescu el akarta kerülni a virtuozitás csapdáit, a látványos bravúrmegoldásokat, a talmi csillogást és helyette az egyszerűséget, az aszkétikus stílust kívánta előtérbe helyezni.

Az I. tétel szonátaforma, szinte végig a zongoráé a vezető szerep. Hármasként ütemezett Allegro vivo, a bevezető akkordok után a hegedű szólamában 16 ütemen keresztül csak egy *a* pedálhang szól, némi dinamizmust csupán a pontozott ritmus biztosít. Majd a tremolós futamok, a hangzásnak már-már szimfonikus jelleget kölcsönözve, támogatják a zongoraszólam mondandóját. A zongoraszólam négy hangból álló motívumának szekvenciás emelkedése és a hemiolás struktúra feszültség növelő hatású.

1. kottapélda:

The image shows a musical score for the first movement of Enescu's Sonata No. 1, Op. 15, No. 1. The score is in 3/4 time and G major. It features a piano introduction with a tremolo bass line and a melodic line in the right hand. A 'crescendo' marking is present over the piano part.

⁴¹ Monografie, 1971: 95.

⁴² Monografie, 1971: 95.

Érdekesnek találom az I. tételben a pontozott ritmus használatát. Míg a tétel elején a hegedűszólamban kíséret jelleggel jelentkezik, a zongoraszólam egyenletes nyolcadaival kontrasztot képezve és ezzel még titokzatosabbá téve a visszafojtott piano hangzást, addig később ebből a pontozott ritmussejtből egy játékos, F-dúr hangnemű kecses téma fejlődik ki, (2b) mely dallamban és ritmusban is Brahms II. szimfóniájának III. tételével (2a) mutat rokonságot.

2a kottapélda:



2b kottapélda:



A zárótéma egy éneklő, Schumannra emlékeztető dallam. A hegedű mutatja be, a zongora az elején kísérő szerepet kap, majd egymásnak feszülve, egymás szavába vágva próbál mindkét hangszer vezető szerephez jutni. A schumanni hangvétel még nyilvánvalóbbá válik az expozíció előtti kánonban. Ugyanakkor kissé mintha Beethoven előtt is tisztelegne Enescu, amikor az F-dúr, „Tavaszi” op. 24 szonáta scherzo tételére emlékeztető módon használja a zongorát és a hegedűt.

3. kottapélda:

Beethoven F-dúr,hegedű-zongora szonáta,op.24 Scherzo 21.ütem

Enescu, 1. hegedű-zongora szonáta, 1. tétel, 118. ütem

Allegro vivo

Kiemelném a tétel kidolgozási részének hangnembeli változatosságát.: A-dúr, Asz-dúr, b-moll, Cesz-dúr, b-moll, F-dúr, f-moll, G-dúr, g-moll, Á-dúr, a-moll, H-dúr, h-moll, Cisz-dúr, A-dúr, majd D-dúr visszatérés. A gyakori modulációk és a hegedűszólamban sűrűn használt tremolók César Franck zenéjére emlékeztetnek. A visszatérés – az exozíció, meg a kidolgozás hősies karakterével ellentétben – letisztult, derűt sugárzó, majd a coda következik, itt újra hallhatjuk a tétel során kidolgozott témák töredékeit.

A II. tétel (Quasi Adagio) talán a szonáta legértékesebb része. Itt már számos vonás felfedezhető Enescu későbbi lassú tételeiből: a visszafogott, sötét hangszín, az eltúlzott dinamikai kontrasztok. A tétel cisz mollban indul, főtémája felfele kapaszkodó, nagy ívet leíró, majd kromatikusan lefele hajló, bölcsőringatást idéző, szinkópás ritmusú, nosztalgikus dallam. A zongora mormogja pianissimóban, a hegedű sordinált, susogó tremolóval kíséri.

4. kottapélda

Enescu, 1. hegedű-zongora szonáta, 2. tétel

Violin

Quasi adagio
avec sourdine
pp tremolo

Piano

Quasi adagio
pp

Vln.

Pno.

espress. e legg.

A huszonötödik ütemben megjelenik egy espressivo dallam, ami a későbbiekben fontos szerepet kap.

5. kottapélda:

Enescu, 1. hegedű-zongora szonáta, 2. tétel

Quasi adagio
mf espressivo

A dallamot indító legato kis szekundok és a következő ütem második nyolcadán található hangsúly panaszos, fájdalmas jelleget kölcsönöznek a bevezetésnek. A negyvenötödik ütemben egy vidámabb Andantino jelzésű résszel folytatódik a tétel. A szomorkás cisz-mollt a derűsebb Desz-dúr váltja, majd visszatér a Quasi adagio egy barokkot idéző fúgával, melynek témáját Enescu az előbbi kottapéldában bemutatott dallamból alakítja ki. A bevezetésből megismert téma ritmusában és dinamikájában is át van alakítva: egyenletes harminckettedek legatissimo és pianissimo utasítások.

6. kottapélda:

Enescu, 1. hegedű-zongora szonáta 2. tétel 90. ütem

Quasi adagio

The image shows a musical score for a piece by Enescu. It consists of two staves. The top staff is for the piano, showing a tremolo pattern of eighth notes. The bottom staff is for the violin, showing a triplet of eighth notes followed by a quarter note. The tempo is marked 'Quasi adagio' and the dynamics are 'pp legatissimo'.

Ez talán az első eset, amikor a szerző azt a – későbbi műveire annyira jellemző – módszert alkalmazza, mely abból áll, hogy megelőlegez egy témát és azt – különbözőképpen átalakítva –, ismételten felhasználja, így kötve össze a zenei mondanivaló különböző formarészeit, és így biztosítva a mű szoros egységét, folytonosságát.⁴³

Egy rövid Andantino után visszatér a Quasi adagio, ezúttal csak zongora tremolózik, a dinamika háromszoros piano, majd a bevezetőbéli espressivo témának egy töredékét ismétli felváltva a hegedű és a zongora. A tételt egy pianissimo cisz-dúr akkord zárja.

A III. tétel – Allegro – hangvételében César Franck A-dúr szonátájának Finaléjára emlékeztet, azonban nem fedezhetünk fel benne dallami hasonlóságot. A téma hanganyaga a II. tételben már megismert témából táplálkozik, de a hangok időtartama megváltozik. A dallam karaktere vidám, gondtalan. A hegedű és a zongora jobb és bal keze unisonóban mutatja be, nincs hozzá kíséret. A monofóniát, mely fiatalkori műveiben még rövid szakaszokban jelentkezik, Enescu később is szívesen használja.

⁴³ Monografie, 1971: 198.

7. kottapélda:

Enescu 1. hegedű-zongora szonáta 3.tétel

The image shows a musical score for the 3rd movement of George Enescu's Violin Sonata No. 1. The score is in D major and 3/4 time. It features a Violin part and a Piano part. The Violin part starts with a melodic line marked 'Allegro' and 'pp con sordine'. The Piano part provides harmonic support with chords and arpeggiated figures. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 6.

A tétel – az első tételhez hasonlóan – itt is szonátaforma. Brahms hatásától itt sem tud szabadulni, bőven találhatunk hasonlóságot a német mester zenéjével. Igazi romantikushoz méltóan, bátran használja a modulációkat, ugyanúgy, mint az első tételben. Külön kiemelném a tétel folyamán gyakran használt imitációs részeket, melyek enyhén arhaizáló hangulatot kölcsönöznek a műnek. A polifon többszólamú szerkesztésmód iránti érdeklődését tanárának: André Gedalge-nak köszönheti, aki Párizsban tanította az ellenponttant.⁴⁴ Enescu évek múlva tanítványának, Helen Dowlingnak mesélte, hogy Gédalge annyira fontosnak tartotta ezt a zeneszerzői technikát, hogy egy éven keresztül minden héten íratott vele egy fűgát ugyanarra a témára.⁴⁵

Ezt a szonátát maga a szerző sem tartotta a későbbi műveivel azonos értékűnek, hangversenyeken egyre ritkábban játszotta.⁴⁶ Ugyanakkor ékesen bizonyítja a fiatal zeneszerző mesterségbeli tudását.

⁴⁴ Malcolm, 2011: 56.

⁴⁵ Malcolm, 2011: 56.

⁴⁶ Monografie, 1971: 199.

b) II. hegedű-zongora szonáta, f-moll, op. 6

Párizsi diákévei alatt Enescu megismerkedett Jacques Thibaud⁴⁷-val, akinek a hegedűjátéka nagy hatással volt rá.⁴⁸ A francia hegedűs még Enescu előtt két évvel járt Marsick osztályába a párizsi konzervatóriumban.⁴⁹

Tizenöt éves voltam, amikor először hallottam őt. Annyira elbűvölt, hogy igazából úgy éreztem, hogy megfulladok. Természetesen, hiszem, hogy Thibaud előtt sokan hegedültek csodálatra méltóan, stílusosan, mesterien. Véleményem szerint azonban általában egyfajta merevséggel, hideg tartózkodással játszottak. [...] Tudják, hogyan becézték? «az elvarázsolt herceg» Játékában leírhatatlan élvezet volt.⁵⁰

Így nem meglepő, hogy Enescu a második szonátát a Thibaud fivéreknek: a zongorista Joseph és a már említett Jaques-nak ajánlotta. Az 1899 áprilisában befejezett mű ősbemutatója 1900. február 22-én volt a Colonne koncertsorozat egyik hangversenyén. A szerző játszotta a zongoraszólamot, Jaques Thibaud pedig hegedült.⁵¹ A koncert rangos eseménnyé vált Párizs zenei életében, a szonáta pedig rövid időn belül ismert lett Európa szerte. Korának nagy hegedűsei vették fel repertoárjukba a művet, Flesch Károly a világhírű magyar hegedűművész és pedagógus is elismerően nyilatkozott róla.⁵² Véleménye szerint a szonáta a műfajnak egyik legjelentősebb kortárs műve, ami dallam és harmóniavilágában is egyaránt újszerű, magával ragadó.⁵³ Bár csak két év telt el az első zongora-hegedű szonáta megírása óta, mégis hatalmas előrelépést jelent a szerző egyéni zenei nyelvezetének kialakulásában. Enescu így emlékszik vissza erre az időszakra:

A második zongora-hegedű szonáta komponálásának idején találtam magamra. Addig csak tapogatóztam. Attól a pillanattól kezdve kezdtem képesnek érezni magam arra, hogy saját lábaimon járjak.[...]⁵⁴

⁴⁷Jacques Thibaud (1880-1953) francia hegedűművész, M.P. Marsick tanítványa. 1896-ban mutatkozott be Párizsban, a francia zene kiemelkedő előadója volt. (Brockhaus-Riemann: *Zenei lexikon*, 511.old.)

⁴⁸ Monografie, 1971: 244.

⁴⁹ Monografie, 1971: 244.

⁵⁰ Gavoty, 2005: 181.

⁵¹ Monografie, 1971: 253.

⁵² Monografie, 1971: 253.

⁵³ Monografie, 1971: 253.

⁵⁴ Gavoty, 2005: 156.

szempontjából annak ellenére stabil, hogy nincs hozzárendelve kíséret, de a kis terc-nagy terc gyakori váltakozása mégis enyhe tonális bizonytalanságot eredményez. A téma második felének kromatikusan ereszkedő hármashangzat felbontásai megszüntetik ezt a viszonylagos stabilitást. A hegedűszólam és a zongora balkéz szólama között négy oktávnyi távolság van. Ez a szólamelrendezési mód, a legato és a nagyon halk, fojtott dinamika sejtelmes hangulatot áraszt.

A főtéma kis szekundnyi lépésekkel kezdődik, ezek a tonikát és a dominánst rajzolják körül. Szinte tapogatózó lépések következnek: egy lefele lépő nagy szext majd, bővített szekund, nagy terc, kis terc. A harmadik ütemtől a hármashangzat felbontások, dinamizmust kölcsönöznek a dallamnak. Érdekesnek találom, hogy a hatütemes főtéma az *a* hang kivételével a kromatikus skála minden hangját tartalmazza.

A tétel felépítése dramaturgiai szempontból is kiemelkedő. Az elején a zongora és a hegedű párhuzamosan haladnak, fojtott, pianissimo dinamikában, majd a zongora arpeggióit ellensúlyozandó, a hegedűszólam egyre magasabb regiszterbe kerül. A főtéma második feléből származó motívum szekvenciaszerű ismétlésével eljutunk az első fortissimóig. Innen tömörszerű, ereszkedő irányú, halkuló dinamikájú akkordsor következik, majd az előbbi motívum ismétlődik egy oktávval lennebb, kifejezően, de kissé lemondóan.

A főtéma, vagy annak bizonyos motívumai a későbbiekben többször visszatérnek eltérő karakterrel felruházva. A huszonnegyedik ütemben még mindig pianissimo és unisono, az ötvenharmadikban a hegedű háromvonalas *c* hangról indul, de a zongoraszólam már egy másik, cantabile témát intonál, melyet a hegedű előzőleg már a harmincnyolcadik ütemben bemutatott:

9. kottapélda:

The image shows a musical score for Violin and Violoncello. The Violin part is in 3/4 time, marked 'Assez mouvementé' and 'mf'. The Violoncello part is in 3/4 time, marked 'mf'. Both parts feature a melodic line with slurs and ties. The Violin part starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Violoncello part starts with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The Violoncello part has a '6' above the first measure, indicating a sixteenth note. The Violoncello part has a '4' below the first measure, indicating a quarter note. The Violoncello part has a '4' below the second measure, indicating a quarter note. The Violoncello part has a '4' below the third measure, indicating a quarter note. The Violoncello part has a '4' below the fourth measure, indicating a quarter note. The Violoncello part has a '4' below the fifth measure, indicating a quarter note. The Violoncello part has a '4' below the sixth measure, indicating a quarter note. The Violoncello part has a '4' below the seventh measure, indicating a quarter note. The Violoncello part has a '4' below the eighth measure, indicating a quarter note. The Violoncello part has a '4' below the ninth measure, indicating a quarter note. The Violoncello part has a '4' below the tenth measure, indicating a quarter note. The Violoncello part has a '4' below the eleventh measure, indicating a quarter note. The Violoncello part has a '4' below the twelfth measure, indicating a quarter note. The Violoncello part has a '4' below the thirteenth measure, indicating a quarter note. The Violoncello part has a '4' below the fourteenth measure, indicating a quarter note. The Violoncello part has a '4' below the fifteenth measure, indicating a quarter note. The Violoncello part has a '4' below the sixteenth measure, indicating a quarter note. The Violoncello part has a '4' below the seventeenth measure, indicating a quarter note. The Violoncello part has a '4' below the eighteenth measure, indicating a quarter note. The Violoncello part has a '4' below the nineteenth measure, indicating a quarter note. The Violoncello part has a '4' below the twentieth measure, indicating a quarter note. The Violoncello part has a '4' below the twenty-first measure, indicating a quarter note. The Violoncello part has a '4' below the twenty-second measure, indicating a quarter note. The Violoncello part has a '4' below the twenty-third measure, indicating a quarter note. The Violoncello part has a '4' below the twenty-fourth measure, indicating a quarter note. The Violoncello part has a '4' below the twenty-fifth measure, indicating a quarter note. The Violoncello part has a '4' below the twenty-sixth measure, indicating a quarter note. The Violoncello part has a '4' below the twenty-seventh measure, indicating a quarter note. The Violoncello part has a '4' below the twenty-eighth measure, indicating a quarter note. The Violoncello part has a '4' below the twenty-ninth measure, indicating a quarter note. The Violoncello part has a '4' below the thirtieth measure, indicating a quarter note. The Violoncello part has a '4' below the thirty-first measure, indicating a quarter note. The Violoncello part has a '4' below the thirty-second measure, indicating a quarter note. The Violoncello part has a '4' below the thirty-third measure, indicating a quarter note. The Violoncello part has a '4' below the thirty-fourth measure, indicating a quarter note. The Violoncello part has a '4' below the thirty-fifth measure, indicating a quarter note. The Violoncello part has a '4' below the thirty-sixth measure, indicating a quarter note. The Violoncello part has a '4' below the thirty-seventh measure, indicating a quarter note. The Violoncello part has a '4' below the thirty-eighth measure, indicating a quarter note. The Violoncello part has a '4' below the thirty-ninth measure, indicating a quarter note. The Violoncello part has a '4' below the fortieth measure, indicating a quarter note. The Violoncello part has a '4' below the forty-first measure, indicating a quarter note. The Violoncello part has a '4' below the forty-second measure, indicating a quarter note. The Violoncello part has a '4' below the forty-third measure, indicating a quarter note. The Violoncello part has a '4' below the forty-fourth measure, indicating a quarter note. The Violoncello part has a '4' below the forty-fifth measure, indicating a quarter note. The Violoncello part has a '4' below the forty-sixth measure, indicating a quarter note. The Violoncello part has a '4' below the forty-seventh measure, indicating a quarter note. The Violoncello part has a '4' below the forty-eighth measure, indicating a quarter note. The Violoncello part has a '4' below the forty-ninth measure, indicating a quarter note. The Violoncello part has a '4' below the fiftieth measure, indicating a quarter note.

A nyolcvanadik ütemben újra pianissimóban jelentkezik a téma, de ezúttal a zongora diszkrét, akkordikus kíséretével. De ez csak vihar előtti csendnek bizonyul, mert hamarosan egy nagyon mozgalmas imitációs rész következik, ahol megint a

főtéma kezdő motívumait fedezhetjük fel, a két hangszer egymással versenyezve jut el a tétel *fff* csúcspontjához. A kóda a kezdéshez hasonlóan unisonóval indul sokkal gyorsabb tempóban, *ppp* a dinamika, majd ez a hangmagassággal együtt gyorsan emelkedik, elérve a *fff*-t és a hegedűszólamban a *desz*⁴-t. Az első rész egy panaszos zenei anyaggal zárul, a hegedű egy monoton motívumot ismételtet, míg a zongora a főtéma anyagából játszik egy szólamban és egyre halkabban.

10. kottapélda:

The image shows a musical score for Violin and Piano, Example 10. The score is in 3/4 time, key of B-flat major. It features a Violin part and a Piano part. The Violin part starts with a 'Tempo primo' marking and a 'p plaintif' dynamic. The Piano part starts with a 'p' dynamic. The score is divided into two systems. The first system shows the Violin and Piano parts. The second system shows the Violin and Piano parts, with the Violin part starting at measure 5. The Piano part has a 'p' dynamic marking.

Nagy dinamikai ellentétek jellemzik az egész tételt. A szerző gyakorlatilag a két hangszer minden dinamikai lehetőségét kihasználja: az alig hallható pianissimótól egészen a kirobbanó fortissimóig.

A második tétel – Tranquillement – dalforma. A klasszikus hagyományoktól eltérő módon az első tétellel megegyező hangnemben: f-mollban van. Már ebben a fiatalkori művében tetten érhető a szerzőnek azon törekvése, hogy tompítsa a tételek közti kontrasztokat, előnyben részesítve a zenei anyag fokozatos és szerves átalakításának elvét.⁵⁶ A főtéma egy egyszerű, a román népzeneire ritmusában és hangvételében nagyon emlékeztető dallam, melynek a tizenegyedik ütemében felismerhetjük az első tétel főtémájának elejét.

⁵⁶ Monografie, 1971: 258.

11. kottapélda

Tranquillement

Violin *mp*

Vln. 8

Vln. 12

Ez a dallam a tétel folyamán többször előfordul különböző formában. Először hegedűn szólal meg, a zongora diszkrét, tömörszerű akkordkísérete fölött. Második megszólalásban a téma első felét a zongora intonálja, a hegedű később csatlakozik hozzá. A harmadik alkalommal megint a hegedűé a vezető szerep. Valahányszor a hegedű játssza a dallamot, az mindig halk dinamikában jelentkezik, a kíséret pedig nagyon visszafogott. A tétel közepésében – *Un peu plus lent* – új tematikus anyag mutatkozik be.

12. kottapélda:

Un peu plus lent

Violin *pp* *espressif, avec un sentiment intime* *sf* *<sf*

Látszólag maggiore rész, előjegyzés szerint gyaníthatjuk, hogy F-dúr, de a gyakori modulációk miatt teljes a tonális bizonytalanság. Ez a második szakasz dinamikában és dallamvezetésben is hatalmas ívet ír le. *Nagyon halkan, kifejezően, meghittén*⁵⁷ ez a szerző utasítása a tételrész elején a hegedűs számára. Innen egy mesterien felépített fokozás következik. A tétel első szakaszával ellentétben – ahol a hegedűszólam hangterjedelemben alig lépi túl az oktávot –, itt már a hegedű mély és magas regiszterét egyaránt kihasználja. Változik a kíséret jellege is. Az első szakaszban egyszerű, páros ritmusképletek kísérik a témát, a másodikban a triola-duola ütközések izgatottságot kölcsönöznek a zenei anyagnak. Egy harmincöt

⁵⁷francia eredetiben: *espressif, avec un sentiment intime*

ütemen át tartó fokozás után érzük el a tétel csúcspontját, egy olyan motívummal, amit már ismerünk az első tételből.

13. kottapéllda:

I. tétel, 131-134 ütemek:



14. kottapéllda:

II. tétel 78-83. ütem



A befejező részben a refrénszerű főtéma *ppp*-ban tér vissza. A hegedű hangfogós zizegészerű tremolója, a zongoraszólam mély regiszterű ereszkedő kromatikus skálájával együtt különleges, emlékezőszerű hangulatot áraszt. A tételt egy monológyszerű kadencia zárja, amiben újra felismerhetjük a szonáta első tételének új köntösbe öltöztetett főtémáját:

15. kottapéllda:



A második tétel befejezése egyben a harmadik tételre való átvezetés is. A lassú tétel két záró akkordja rendhagyó módon a dallamos f-moll második és a felemelt harmadik foka egy terc nélküli akkorddal. Innen már egyenes út vezet az attacca induló harmadik tétel d-moll kezdéséhez. Az első két tétel egyaránt f-mollban van, így – elkerülendő a tonális egyhangúságot – a zárótételhez más hangnemet kellett választani. A szerző hosszú ideig bizonytalanságban tart minket a tonalitást illetően. A tétel első üteme természetes d-moll. Nem az összhangzatos moll dominánsát használja, így nem alakul ki erős hangnemi kötődés. A harmadik

ütemben már C-dúrba modulál. A szonáta tonális egysége csak a tétel végén teljeseedik ki a főtéma utolsó, F-dúr visszatérésével. Íme, a finálé kezdete:

16. kottapélda:

A kezdő téma kidolgozása során fontos szerepet kapnak a polifónia különböző eszközei: kánon, imitáció. Zenei forma szempontjából a záró tétel szonátarondó:

1. táblázat:

A	B	A	C	A	B	Coda
d-moll	c-moll	e-moll	B-dúr	F-dúr	f-moll	f-moll

Az első epizód az első tétel főtémája karakterében átértelmezve, ritmusában augmentálva. A zongora secco, de piano indulószerű akkordjai fölött a hegedű G húrján erősen vibrált, telt hangon⁵⁸ szólal meg a dallam. A periódust egy négy ütemes intermezzo szakítja félbe, azt az érzetet keltve, mintha az előbbi túlradó érzelmet nem kellene nagyon komolyan venni. A hegedű meg a zongora decrescendós feleselgetése után folytatódik az érzelmes hangvétel.

A hetvenedik ütemtől megint változik a hangulat. A zongorakíséret felgyorsul, a basszus szólam a népi zenekarokban használatos nagybögös sémákat játssza, a jobb kéz pedig kontrázik. A téma visszanyeri eredeti tempóját. A százharmaidik ütemben a második tétel főtémája dúrban és felgyorsítva tér vissza a

⁵⁸ très vibrant et à plein son (francia)

basszus szólamban előkészítve a rondótéma e-moll visszatérését. Ügyes zeneszerzői megoldás, hogy miközben a hegedűszólamban visszatér a rondótéma, addig a zongora az első tétel fő témáját játssza, majd szerepcserével ugyanaz megtörténik fordítva is.

17. kottapéllda:

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a Violin staff and a Piano staff. The Violin staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It contains a melodic line with a *pp* dynamic marking. The Piano staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing a harmonic accompaniment with a *pp* dynamic marking. The second system consists of a Violin staff and a Piano staff. The Violin staff is in treble clef with the same key signature and time signature, containing a melodic line with a '2' above the staff. The Piano staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing a harmonic accompaniment with a '3' below the staff.

A C epizód – Un peu plus lent – a 155. ütemben kezdődik. *Nagyon hangsúlyosan, harangjátékszerű hangzással*⁵⁹ a lehető legnagyobb kifejezőerővel⁶⁰ – ezekből az utasításokból is kiderül, hogy itt van a tétel érzelmi és dinamikai csúcspontja. Újabb szerzői bravúrral most a második tétel két témája van egybeszerkesztve. A hegedű a második tétel második témáját játssza, míg a zongora ugyanannak a tételnek a nyitó témáját. A dús hangzást fokozza a gyakori pedálhasználat, az akkordok összecsengése igazi harangjátékot idéz.

⁵⁹ très marqué, avrc un sonorité de carillon

⁶⁰ avec toute l'expression

18. kottapéllda:

Un peu plus lent
ff avec toute l'expression
 Un peu plus lent (♩ = 72)
 24 *très marqué, avec une sonorité de carillon*

sonore, avec pédale à chaque accord

153

A rondótéma variált visszatérése után újra a B epizód következik f-mollban.

A tételt egy kóda zárja, amiben újra felcsendülnek a szonáta jellegzetes témái. A mű végén még egyszer utoljára elhangzik a nyitó tétel főtémája, a kezdéshez hasonlóan unisono, *pppp*, de f-moll helyett F-dúrban. A finálé főtémájából kölcsönzött nagy terc motívum halk ismételtetését háromszor szakítja félbe egy fortissimo F-dúr akkord, de a végkicsengés suttogásszerűen halk.

Hegedűtechnikai szempontból az f-moll szonáta nehéz és kimondottan kényes, komoly kihívást jelent azoknak a hegedűsöknek, akik vállalkoznak a megszólaltatására. A gyakori unisonók az intonáció szempontjából teszik próbára a muzsikust, a több ütemes pianissimo legatók megszólaltatásához a jobb kéz kell kiváló állapotban legyen. Ezért nem lehet véletlen, hogy a Nemzetközi Enescu hegedűversenyen a mai napig egyike a kötelező daraboknak.

c) III., román népi jellegű hegedű-zongora szonáta, op. 25

Annak ellenére, hogy nem kutatta tudományos módszerekkel a népzene, Enescu behatóan foglalkozott a folklór feldolgozásának kérdésével, interjúiban és nyilatkozataiban többször kifejtette véleményét a népzeneről és annak felhasználási lehetőségeiről, melynek ő két verzióját különböztette meg. Az egyik az, mikor a

komponista a népdalt a maga eredeti formájában idézi, a másik pedig, mikor a szerző forrásként használja fel a népdalt, azaz saját dallamot alkot a népdal szellemében, akár egyéni nyelvezettel is, a népzenei intonációs elemek megőrzésével. Enescunál fellelhetjük a folklór felhasználásának mindkét módját. Ő a népdalt nemzedékek során tökéletessé csiszolt, önmagában véve tökéletes műnek tekintette: „véleményem szerint minden zeneszerzőnek a maga saját eszközeivel kell ihletet merítenie.”; ugyanakkor felhívta a zeneszerzők figyelmét arra, hogy nehéz úgy feldolgozni a népdalt, hogy az ne veszítse el a zamatát, majd levonja a következtetést: „Meríts belőle ihletet, de ne nyúlj hozzá.”⁶¹ Enescu szerint a román népzeneben erőteljes keleti hatás észlelhető, ami őt álmodozásra készíteti. Ezt a zenét a cigányok honosították meg, és mindenütt elterjedt.⁶² A hegyekben megőrzött ősi énekek is melankolikus jellegűek. A román dalokban egyedülálló hangulat van, egy sóvárgó érzés. A sóvárgás (dor) a román jelleg velejárója.⁶³

Az első világháború utáni években komponált művei – I. vonósnégyes, I. zongoraszonáta, III. szonáta zongorára és hegedűre (román népi jellegben) – közül utóbbi határkö úgy Enescu életművében, mint a román zenében, hiszen ebben a darabban mutat rá a szerző arra, hogyan kell valóban alkotó módon egy népdalt feldolgozni, saját tematikus anyagot alkotni a népi zene szellemében, asszimilálva annak jellegzetességeit.⁶⁴ Egy interjúban Enescu így vall erről: „Utolsó hegedűszonátámban járható fejlődési utat látok: népi jellegű zenét írni, anélkül, hogy rabjai legyünk a motívumnak.” [...] Nem használom a stílus szót, mert ez mesterkéeltségre utal, míg a jelleg olyasvalamit fejez ki, ami van, ami eleve adott. [...] A folklóranyag felhasználása még nem biztosítja a jelleg hitelességét; a román zeneszerző a népzenevel párhuzamosan, de teljesen egyéni eszközökkel hasonló jellegű, értékes műveket alkothat.”⁶⁵

A harmadik szonáta a szerző ebben a műfajban alkotott művei közül a legkomplexebb. Sikeres szintézist valósít meg a román zene jellegzetes hangvétele és az egyetemes zene formai követelményei között.⁶⁶ A műben jellegzetes népi hangvételi dallamokat dolgoz fel, és ehhez a népi hangszeres játéktílus több elemét is átveszi, helyenként meg továbbfejleszti azokat. Ilyenek a sajátos népi jellegű

⁶¹ Tudor, 1962: 19.

⁶² László Ferenc, 1995.

⁶³ Ugyanakkor más népek zenéjében is találhatunk ehhez hasonlót, például a portugáloknál a saudade

⁶⁴ Tudor, 1962: 20.

⁶⁵ In: Tudor, 1962: 20-21.

⁶⁶ Bughici, 1965: 238.

díszítések: egyes alaphangokat összekapcsoló előke-, vagy utóka-csoportok, trillák, parányzók, glissandók. A partitúrában ezek az elemek nagyon aprólékosan be vannak jegyezve, ugyanúgy, mint a dinamika, vagy a tempóváltások, vonások, helyenként ujjrendek. A hegedűszólam kottájának elején jelmagyarázat is található:

1. ábra:

EXPLICATION DE QUELQUES SIGNES PEU USITÉS

<p><i>mp</i> = mezzo piano <i>bp</i> = ben piano <i>pf</i> = poco forte <i>bf</i> = ben forte <i>psf</i> = poco sforzando <i>bsf</i> = ben sforzando <i>prfz</i> = poco rinforzando <i>brfz</i> = ben rinforzando</p> <p>— ou — : porté. — ou — : louré.</p> <p>Les liaisons qui partent d'une note ou d'un accord, ou qui les dépassent, pour finir dans le vide, signifient que cette note ou cet accord devront être filés.</p>	<p>Les indications de fluctuations de temps en petits caractères et entre parenthèses signifient que ces fluctuations sont à peine perceptibles.</p> <p style="text-align: center;">—</p> <p>♯: $\frac{1}{4}$ de ton plus haut. ♯♯: $\frac{3}{4}$ de ton plus haut. ♭: $\frac{1}{4}$ de ton plus bas. ♭♭: $\frac{3}{4}$ de ton plus bas.</p> <p style="text-align: center;">—</p> <p>⌣: portamento de bas en haut sur le temps.</p> <p style="text-align: center;">—</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

A dinamikai jelzések számunkra is érthetőek, de a többi jelzés magyarázatra szorul. A *porté* kifejezés az olasz *portato* francia megfelelője, ami a staccato és legato közti játékmódot jelenti, általában legato ív alatt, a kottafejek fölél helyezett pontokkal szokás jelölni. Itt a hangok között a vonót, ha csak egy pillanatra is, de meg kell állítani. A *louré* is francia kifejezés, a *lourde*⁶⁷ szóból származik, kötőív alatti, egy vonóra játszott hangoknak enyhén hangsúlyozottabb, kiemeltebb előadásmódját jelenti. Itt a vonó nem áll meg a hangok között, a hangsúlyozás csak a jobb kéz súlyának növelésével és lazításával történik. Ezt a fajta vonásnemet Enescu előszeretettel használta előadóművészi gyakorlatában, ezt több muzeális értékű lemezfelvétel is bizonyítja. A cigányzenészek előadói stílusának minél életszerűbb visszaadása érdekében, pontos vonókezelési utasításokat találunk: ben ritmato alla punta del arco; saltando alla punta del arco; flautato veloce; sulla tastiera; sul ponticello, quasi scivolando; gettando l'arco; spiccato; poco spiccato; staccato al talone. A beírt ujjrendek is a kifejezőmód és a hangszínek sokszínűségét szolgálják. Nem mindegy, hogy egy hang *e* húron világosabb, vagy *a* húron sötétebb tónusban szólal meg. Ugyanakkor sokszor a beírt fekvésváltások alatt akaratlanul hallható csúszások is hozzájárulnak a kifejezőerőhöz, ugyanúgy, mint a több fajta portamento.

⁶⁷Súlyos, nehézkes

Mindezek mellé pontos szöveges utasítások társulnak: *tranquillo, espressivo, senza rigore, con grazia, tranquillo dolce, con suono sostenuto, dolcissimo, tenuto, appassionato sostenuto fortissimo, largamente, piangendo, f ma dolce, lusingando tranquillo, mesto, patetico sostenuto, con slancio, sostenuto lamentoso, piacevole, essoressivo mesto, con suono patetico, cantabile nostalgico, con calore, senza espressione, piangendo, dolcissimo teneramente, con intimo sentimento tremolando dolente, furioso, stridente*. A vibrato is differenciált: *senza vibrato, poco vibrato, molto vibrato*.

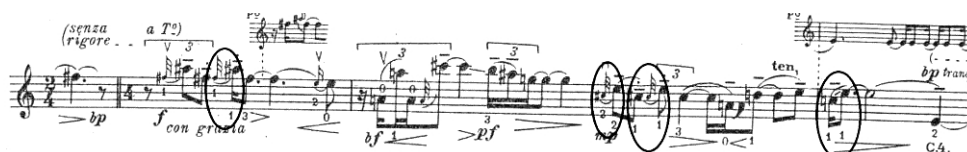
A hangok közötti csúszások is többféleképpen vannak jelölve attól függően, hogy milyen tempójú és hosszúságú glissandót képzelt el a szerző. Van a hagyományos módon lejegyzett portamento, amikor két különböző magasságú hang úgy van összekötve, hogy a köztük levő minden hang megszólal (lásd a kottapéldában: *a*). A csúszás a két hang értéke között történik, ütésre már a főhangra kell érni. A másik fajta a glissandónak a cigányzenészeknél gyakran használt díszítőelem, mikor a csúszást egy nem meghatározott, főhangnál alacsonyabb hangról indítjuk, nem előkeszerűen, hanem ütésre (*b*).

19. kottapélda:



A csúszásoknak a harmadik módja az ajánlott ujjrendekből adódik. Ha azonos ujjal váltunk fekvést, akaratlanul is hallatszik a csúszás. Ennek a glissandónak a sajátossága, hogy pontosan ki van mérve az időtartama és a hangterjedelme, mivel az indító hang és az érkező hang adott, ugyanúgy, mint a pontos ritmus.

20. kottapélda:



Ez az aprólékos kottairás bizonyítja, hogy a szerző mennyire átszűrte saját intellektusán a cigányprímások stílusának technikai és stíláriis jellemzőit. Ha valaki

messzemenően követi a szerzői utasításokat, a román cigányzene ismerete nélkül is jó eséllyel le tudja hitelesen játszani ezt a szonátát.

Az első tétel – Moderato malinconico – távoli, nosztalgikus emlékeket, a gyermekkorban hallott meséket, a falusi táncmulatságokat, de elsősorban a falusi cigányzenészek magával ragadó zenéjét idézi fel nagyon szemléletesen.⁶⁸ Enescu tisztelete a klasszikus zenei formák iránt itt is nyilvánvaló. Egy nagyon összetett szonátaformát ötvöz improvizatív, balladára emlékeztető elemekkel. A nyitó tétel ugyanakkor rapszódiaszerű elemeket is tartalmaz, az exozíció alatt folyamatosan átalakuló tematikus sejtek vannak összefűzve.⁶⁹ A főtémát egyenként három frázisból álló két periódus alkotja. Hangneme *a* alaphangú moll hangsor alaphanghoz viszonyított bővített kvarttal és nagy szeptimmel, úgynevezett cigányskála.⁷⁰

21. kottapélda:

Moderato malinconico (♩ = 60)

VIOLON

PIANO

p sotto voce
tranq.

mp tranq.

p c. 2.

mp espress.

(senza rigore... a T°)

pp s. r.

pp

⁶⁸ Bughici, 1965: 238.

⁶⁹ Berger, 1965: 334.

⁷⁰ mode hongrois, összhangzatos moll hangsor felemelt kvarttal, a verbunkosban bukkant föl. A 20. század elejéig a magyar zene jellemzőjeként tartották számon. (Brockhaus Riemann, 1983: I. kötet: 331.)

A zongoraszólam melizmaszerű, ereszkedő dallamvonalú anyaga keleti hangulatot áraszt, a hegedű rögtönzésszerű, gyors, kromatikus motívumai hosszú hangokkal váltakoznak. Egy sirató, vagy doina⁷¹ kezdete lehetne.

22. kottapélda:

A főtéma dallamvonala is lefelé tartó, az általános dinamika *pp* és *mf* közti tartományban marad. Csak egy pillanatra jajdul fel fájdalmasan a tizenkettedik ütemben, majd megint elhalkul. Az átvezető rész a zongoraszólamban egy táncos ritmikájú dallammal indul.

23. kottapélda:

Ez a dallam rokonságban áll a kezdő témával, de nélkülözi annak kromatikus elemeit. A folytatásban a zongora megelőlegezi a melléktéma kezdő motívumait, miközben a hegedű a gisz és disz pedállal erősíti a modulációt gisz-moll irányába. A melléktéma két – karakterében ellentétes – frázisból áll. A harminckettedik ütemben szilajul szólal meg hegedűn, ami öt ütem múlva egy fájdalmasan zokogó cisz-moll

⁷¹ A doina egy román hangszeres, vagy vokális lírai dal, melyben az előadó különböző érzelmeket közvetít: szerelem, vágyódás, siránkozás, stb. A XX. század elején a városi cigányzenészek révén divatos műfajjá vált. Erős kölcsönhatásban van a klezmer zenével is. (<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13339>, 2013. szeptember 11.)

részbe torkollik. Közben a zongora cimbalmot imitálva segít a feszült drámaiság fokozásában.

24. kottapélda:

A kidolgozási résznek az alapgondolatát a főtéma második frázisa képezi. Viszonylag rövid, és az exozícióval és a reprízzel együtt teljes egyensúlyt képez. A reprízben, rendhagyó módon a főtémát más ritmusban és más karakterben hozza vissza. Míg a tétel elején lírai, melankolikus hangulatú, addig itt egy ¹² 8 -os, öregek körtánc szólal meg.

25. kottapélda:

The image shows a musical score for violin, measures 12 and 13. Measure 12 is marked 'L'istesso tempo (♩ = ♩ = 56)'. The score includes various performance instructions such as 'pp ben ritmato alla punta del arco', 'saltando alla punta del arco', 'lusingando', 'mf', 'mf espress.', 'pp s.v.', 'mp', 'pizz.', 'm.g.', and 'tranq'. The notation includes triplets and slurs, with fingerings indicated by numbers 0, 1, 2, 3.

A tétel vége teljesen elhalkul. A kezdő motívum egyre halkabb, távolba vész, az utolsó akkord – a, e, h kvintek – nem zárja le a mondanivalót, hanem átvezet a következő tétel hangulatába.

A második tételről – *Andante sostenuto e misterioso* – a szerző azt nyilatkozta, hogy a sötétségbe boruló román mező és az ahhoz fűződő érzelmeinek zenei leképezése.⁷² Természetfestő zene, szinte magunk elé tudjuk képzelni a brekegő békákat, halljuk a pásztor furulyáját és a madarak csicsérgését, érezzük a szellő fuvallatát.

A tétel elején a zongoraszólam *pp*-ban egyetlen hangot ismétél tíz ütemen keresztül egyenletes kvintolákkal. Céliny Chailley-Richez,⁷³ beírta partitúrájába Enescu megjegyzéseit az együtt játszott művekről. Ő ezt a részt a varangyos béka brekegéséhez,⁷⁴ mások pedig távoli tücsök ciripeléséhez hasonlítják ezeket a hangokat.⁷⁵ A hegedűszólam közben egy szomorú, siratódal karakterű dallamot játszik vibrato nélküli mesterséges üvegganggal. Ez a hangszín a pásztorsíp hangjára emlékeztet.

⁷² Monografie, 1971: 549.

⁷³ Céliny Chailley-Richez (1884.05.15. Lille-1973.09.09. Párizs) francia zongoraművész és pedagógus. 1932-től egészen Enescu haláláig több sikeres közös koncertjük volt. (<http://www.baroquemusic.org/chailleyenesc.html> (letöltve 2013. szeptember 6.))

⁷⁴ Malcolm, 2011: 194.

⁷⁵ Bughici, 1965: 244.

míg a b_2 meditatív, magába zárkózó. A b_1 -ben egy sor természetfestő, hangutánzó elemmel találkozunk. Itt elsősorban a cigányzenészek által is előszeretettel használt madárzene kap nagy szerepet. A hegedű legmagasabb regiszterében játszott, ismétlődő bővített kvart előkék, glissandók, *pp* sűrű, magas tremolók a hirtelen dinamikai váltásokkal együtt igazi madárscicsergést imitálnak.

27. kottapélda:

A rusztikus környezet lefestéséhez a zongora cimbalmot idéző szólama is nagymértékben hozzájárul. A b_2 rész karaktere melankolikus, befelé forduló, sajátos tematikai jelleggel rendelkezik. A repríz az ötvenkilencedik ütemben jelentkezik. Míg a tétel eleje halk, titokzatos, kontemplatív, itt a főtéma fortissimóban szólal meg, olyan pátosszal, amilyennel még nem találkoztunk a darab folyamán.⁷⁸ Az átvezető részben a főtémát dúr hangnemben halljuk. Ezt követi a B melléktéma csoportból a b_2 , amely a kezdő hangnembe tér vissza. A tételt egy kilenc ütemes coda zárja hosszan tartott, elhaló *d* hanggal.

A finálé – Allegro con brio – hangulata éles ellentéte a második tételének. Falusi táncmulatságban érezzük magunkat, ahol a viszonylag nyugodt, kényelmes tánc a szonáta végére egy fergeteges, életigenlő tánc apoteózisba torkollik. A témát a zongora mutatja be, a hegedű pedig kettősfogásokkal kontrázik, mintha népi együttes kontrása lenne.

⁷⁸ Bughici, 1965: 245.

28. kottapélda:

All^o con brio, ma non troppo mosso (♩ = 132)

(sans sourd.) *mp s.r. ma rustico, non stacc.* *simile*

VIOLON

PIANO *mp ben ritmato*

A tétel rondóforma. A refrén (A) három kisebb részből áll. Az elsőben a zongora bemutatja a témát, amit a hegedű is átvesz. A második rész, mely a harmincegyedik ütemben kezdődik, egy újabb, ritmusában karakteresebb tánc. Cserélődnek a szerepek, most a hegedű játssza a dallamot, és a zongora kontrázik. A negyvenötödik ütemben visszatér a refrén első része, főszerepben a zongorával. Az első közzjáték B-dúrban van, és a hatvanadik ütemben (35 szám) kezdődik. A hegedű hosszú hangokat és szinkópás ritmusokat játszik pianóban, a zongora pedig először felfelé ívelő, majd fokozatosan ereszkedő tizenhatodokat.

29. kottapélda:

35 (♩ = 144)

29

bp *sub.* *ff* *strepitoso* *p non vibr.*

bp *sub.* *ff* *strepitoso* *> mf*

Red. *Red.* *Red.* *Red.* *Red.*

a *v.* *p* *s.v.* *Red.*

A refrén a 118. ütemben tér vissza mélyebb regiszterben. Szerzői utasítás: *buffo*. A téma első két ütemét a zongora játssza. Mintha kissé illuminált állapotban, a játékos nem találná el a billentyűket. Így a hegedűs kénytelen besegíteni a következő két ütemben.

30. kottapélda:

The image shows a musical score for Example 30, consisting of two systems of piano and violin parts. The piano part is written in the bass clef, and the violin part is in the treble clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various dynamic markings such as *buffo*, *pp*, *mf*, *p*, and *pp*. There are also performance instructions like *senza vibr.*, *vibr.*, and *Red.* with a star symbol. The first system ends with a double bar line and a star symbol, and the second system continues the piece.

A következő közjáték (C) egy archaikus, monoton, kezdetben szűk hangterjedelmű, négy soros dallammal kezdődik. Ez a négysoros szerkezet tipikusan népzenei gyökerekre utal. Deklamáló, rapszodikus sirató zene, hangulatában szöges ellentéte a refrén vidám, játékos hangulatának.

31. kottapélda:

The image shows a musical score for Example 31, featuring a vocal line. The score is divided into four systems. The first system starts at measure 40 and includes the instruction *Un poco meno mosso* (♩ = 88) and *Tempo 1º* (♩ = 138). The second system continues with *Un poco meno mosso* (♩ = 88) and *Tempo 1º* (♩ = 138). The third system includes *Un poco meno mosso* (♩ = 88) and *Tempo 1º* (♩ = 138). The fourth system starts at measure 41 and includes *Un poco meno mosso* (♩ = 100) and *Tempo 1º* (♩ = 138). The score includes various dynamic markings such as *pp*, *p*, *mf*, *pp*, and *pp*. There are also performance instructions like *sost.*, *senza rigore*, *dolente*, and *pizz. arco*. The score ends with a double bar line and a star symbol.

A közjáték további részében ez a dallam tér vissza, három variációban. Először a zongora játssza a témát fortissimóban, hősies karakterben, utána a hegedű veszi át vidám, táncos lejtésű pizzicatóval. A harmadik variánsban éles ritmusban jelentkezik a dallam, már-már parancsolóan.

32. kottapélda:

A zongora gyors, bővített szekundokkal sűrűn teletűzdelt tizenhatod menetei készítik elő a refrén visszatérését. A főtéma jelentősen átalakul, a hegedű és a zongora egymásnak adják át a dallamot. A második periódusban a kromatikus menetek és a tizenhatod menetek hangsúlyosabb szerepet kapnak

A következő közjátéknak érdekessége, hogy a második: C résznek a témáját hozza vissza. Már nincs nyoma a nosztalgikus, beletörődő siránkozásnak, ennek helyét átveszi a túláradó szenvedély. A hegedű oktávokban játssza a dallamot, vele együtt a zongora cimbalmot utánozva teszi gazdagabbá a hangzást. A harmadik ütemtől aztán a zongora figurációit leszámítva unisonóban hangzik el a dallam maximális hangerővel. Ez a rész a tételnek az emocionális és dinamikai csúcspontja.

A szonátát egy nagyon hatásos kóda zárja. Technikai bravúrmenetek sora, nagyon gyors és intonáció szempontjából rendkívül kényes zene zárja ezt a monumentális művet.

Az 1926 novemberében befejezett harmadik hegedű-zongora szonátáját az abban az évben elhunyt Franz Kneisel (1865-1926) emlékének ajánlotta.⁷⁹ A mű ősbemutatója Nagyváradon volt 1927. január 16.-án. A szerző hegedült, Nicolae Caravia zongorázott.⁸⁰ Tizenhárom nap múlva Bukarestben is előadták a művet, március 28-án pedig a párizsi École Normale, Gaveau termében.⁸¹ A fogadtatás sehol sem volt túlságosan lelkes, a közönség a zenét idegenkedve fogadta, szerző iránti tiszteletét udvarias tapssal róttá le.⁸² A nagy áttörés akkor következett be, mikor Cortot⁸³ – a kor legelismertebb francia zongoristája – vállalkozott a szonáta bemutatására.⁸⁴ A koncert helyszíne ugyancsak az École Normale, időpontja: 1930. június 12.⁸⁵ Mértékadó párizsi zenerajongók nagy érdeklődéssel várták ezt a nem mindennapinak ígérkező zenei eseményt.⁸⁶ Nem tartották valószínűnek, hogy ezt a jellegében, dallamvilágában és ritmikájában – a nyugati előadóművészek számára – ennyire különös művet a románokon kívül bárki hitelesen tudná tolmácsolni.⁸⁷ A francia zongoraművészt azonban annyira magával ragadta a zenei anyag, hogy a felkészülésre szánt idő rövidsége ellenére alaposan áttanulmányozta és megtanulta a művet.⁸⁸ A koncerten is ő ajánlotta a közönség figyelmébe ezt a szonátát:

[...] George Enescu szonátájában felmagasztosul a hazája dalaira és táncaira annyira jellemző sajtáságosan metsző, vagy éppen nosztalgikus poézis. Ezt a román cigányok előadói eszköztárának felhasználásával éri el, a hegedűszólam kottájában gyakran találkozunk negyedhang távolsággal. De [...] ezeket a hazai dalokat, vagy táncokat teljes egészében Enescu komponálta. Ebben a szonátában ő egy olyan transzcendentális dalnok képében mutatkozik, akit eléggé átítatott fajának zsenialitása ahhoz, hogy azt a népének hangsúlyozásával játssza [...] a zene meglepő merészsége, a vadság és lágyság gyakori váltakozása ellenére, még a legigényesebb

⁷⁹ Franz Kneisel, (1865. jan. 26-1926. márc. 26) bukaresti születésű amerikai hegedűművész. 1879-1882 között Bécsben tanult Joseph Hellmesbergernél. Húszéves korában a bostoni szimfonikus zenekar koncertmestere. Amerikában ő mutatta be először Brahms és Goldmark hegedűversenyeit. A bostoni zenekar tagjaiból alapította meg a később híressé vált Kneisel kvartettet. (http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46768?q=Franz+Kneisel&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit 2013. szeptember 16.)

⁸⁰ Bălan, 1963: 115.

⁸¹ Monografie, 1971: 564.

⁸² Bălan, 1963: 116.

⁸³ Alfred Cortot, (1877.09.26-1962.06.15) francia zongoraművész, Schumann, Chopin és Debussy művek kiváló tolmácsolójaként szerzett nemzetközi hírnevet, de sokat tett a kortárs zene népszerűsítéséért is (Brockhaus-Riemann, 1983, I. kötet: 362.)

⁸⁴ Monografie, 1971: 564.

⁸⁵ Monografie, 1971: 564.

⁸⁶ Monografie, 1971: 564.

⁸⁷ Monografie, 1971: 566.

⁸⁸ Monografie, 1971: 566.

kritikus is fejtegetni kell hajtsa a klasszikus építkezés logikája előtt, ami nem enged meg semmilyen pongyolást [...]»⁸⁹

A fogadtatás frenetikus volt, a közönség tapsolt, lábbal dobogott, kiabált az elragadtatástól. A kritikusok nem fukarkodtak a dicsérő jelzőkkel, Enescut az elemeket uraló Zeuszhoz hasonlítják, aki hol villámokat szór, hol simogat, partnerénél pedig a művel való teljes azonosulást emelik ki és azt, hogy annyira tökéletes párost alkottak, mintha csak egy ember muzsikált volna a színpadon.⁹⁰

Sajnos erről a koncertről nem készült lemezfelvétel, ezért csak a korabeli kritikákra hagyatkozhatunk a fogadtatást illetően. Ellenben szerencsére fennmaradt két lemezfelvétel, melyen Enescu játssza ezt a szonátát. Az egyik egy 1943-as felvétel, mely a román rádióban készült. Partnera a keresztfia: Dinu Lipatti⁹¹ volt. A másik megmaradt felvételen Céliny Challey-Richez zongorázik. Az 1949-ben lemezre játszott harmadik szonáta elnyerte a Charles Cros lemezakadémia nagydíját. Enescu hegedűjátéka az egészségi állapota miatt már korántsem volt annyira hibátlan, mint fiatal korában.⁹² Ellenben csak csodálni lehet azt a kifejezőerőt, ami a játéknak egyik legfontosabb sajátossága.

Ugyanakkor még több neves muzsikus lemezfelvétele is etalonná vált az évek folyamán. Ezek közül talán a leghíresebb a Menuhin testvérek, Hepzibah és Yehudi 1936-os, Párizsban készült felvétele. Ők a szerzővel tanulták meg ezt a művet. Ismert még az 1963-as felvétel, melyen egy másik Enescu tanítvány, Cristian Ferras és Pierre Barbizet játszanak, valamint az 1967-es Sony Music-nál készült felvétel Isaac Stern hegedűművész és Alexander Zaikin zongoraművész közreműködésével. Ida Haendel és Misha Dacic is repertoáron tartották ezt a szonátát. Mindez ékesen bizonyítja, hogy ez a mű az egyetemes zenekultúra részévé vált. Az, hogy mégis viszonylag kevesen vállalkoznak a megszólaltatására annak is betudható, hogy úgy a

⁸⁹ George Enescu entreprend dans cette sonate la glorification de cette poésie singulièrement âpre ou nostalgique qui caractérise les chants et les danses de son pays. Il fait en employant les moyens matériels même des Tziganes roumains et la partie du violon est notée fréquemment en quarts de tons. Mais [...] ces chants ou ces danses de terroir, Enesco les unvente de tout pièces. Il se révèle dans cette Sonate, comme une sorte de Rapsode transcendent, assez imprégné du génie de sa race, pour la chanter avec les accents même de son peuple [...] Et malgré la surprenante hardiesse de cette musique, ses alternances de morbidesse et de sauvagerie, le plus exigeant des critiques ne s'aurait qu'admirer la logique classique de la construction, qui ne tolère nulle négligence. [...] (Alfred Cortot, In Monografie, 1971: 566.)

⁹⁰ Monografie, 1971: 567.

⁹¹ Dinu Lipatti (1917-1950) román zongoraművész és zeneszerző, a párizsi École Normale növendéke. A. Cortot, Nadia Boulanger, Charles Münch voltak a tanárai. 1943-ban Genfben telepedett le, 1945-től tragikusan korai haláláig az ottani konzervatórium tanára. (Brockhaus Riemann, 1984: 424.)

⁹² Malcolm, 2011: 207.

hegedű, mint a zongora szólam kimondottan nehéz feladatot ró az előadókra technikai és zenei téren egyaránt.

d) Impressions d'enfance pour violon et piano op.28

Enescu életművét a zenetudósok három nagy szakaszra osztják. Az első szakasz a húszadik századot megelőző években kezdődik, és az első világháború befejezésével ér véget.⁹³ Ennek a korszaknak a fontosabb művei a *Román poéma* (1897), a II. hegedű-zongora szonáta (1899), Oktett (1900), I. Rapszódia (1901), II. Rapszódia (1902), I. zenekari szvit (1903), II. zongora szvit (1903), Dixtuor (1906), és a három szimfónia (1905, 1914, 1919).⁹⁴ A második alkotói periódus 1935 körül ér véget. Ebben a korszakban született művek közül a fontosabbak az I. zongora szonáta (1924), a III. hegedű-zongora szonáta népi jellegben (1926), *Oedip* című operája (1932), III. zongora szonáta (1935), II. cselló-zongora szonáta (1935).⁹⁵ A harmadik korszak a második világégést közvetlenül megelőző időszakról egészen a szerző haláláig tart. Ezt az időszakot fémjelzi többek közt a II. *Falusi zenekari szvit* (1939), az *Impressions d'enfance* hegedű-zongora szvit (1940), Kvintett zongorára és vonósokra op. 29 (1940), II. zongora kvartett (1944), II. vonósnégyes (1952), *Kamaraszimfónia* (1954).⁹⁶ Ez a kategorizálás kicsit didaktikus, hiszen nincs éles határ a különböző korszakok között. Enescu minden művében megújulásra törekedett.

Műveinek kiindulópontja minden esetben a folklór, azonban annak felhasználása minden szakaszban másképp történik.⁹⁷ Fiatalkori műveiben a népzenei idézetszerűen használja, kiváló példa erre a két rapszódia.⁹⁸ Későbbi műveiben már csak a román népi jelleget tartja meg teljesen egyéni dallaminvencióval.⁹⁹ A harmadik fázisban ez a népi jelleg egy nagyon letisztult egyéni hangvétellé alakul, amely már nem csak a román, hanem a közép-európai népek zenéjének ismérveit is magában hordozza.¹⁰⁰

⁹³ Monografie, 1971: 934.

⁹⁴ Monografie, 1971: 934.

⁹⁵ Monografie, 1971: 934.

⁹⁶ Monografie, 1971: 934.

⁹⁷ Monografie, 1971: 935

⁹⁸ Monografie, 1971: 935

⁹⁹ Monografie, 1971: 935

¹⁰⁰ Monografie, 1971: 935.

A második világháború alatt Enescu javarészt Bukarestben tartózkodott. A politikai mozgalmaktól távol tartotta magát, de visszatetszést váltott ki belőle a harmincas évek óta egyre erősödő román sovinizmus és zsidógyűlölet.¹⁰¹ 1940-ben viszonylag kevés koncertet vállalt, így több ideje maradt a komponálásra. Abban az évben április 10-én fejezte be az *Impressions d'enfance (Gyermekkori benyomások)* hegedű-zongora szvitet. A művet Eduard Caudella emlékének ajánlotta. Ősbemutatójára két év múlva, 1942. február 22-én, Bukarestben került sor, partnere Dinu Lipatti volt.¹⁰²

Ez a mű is a falusi hangulathoz nyúl vissza a *III. Falusi szvit*-hez, vagy a harmadik hegedű-zongora szonátához hasonlóan. Önéletrajzi ihletésű zene, a szerző a gyermekkori emlékeit idézi, azokat azonban a kisgyermek szemszögéből próbálja velünk láttatni.¹⁰³ Pillanatképeket látunk, miniatűr festményeket. A hegedűs, az öreg koldus, a kert végében csordogáló patak, a kalitkába zárt madár és a kakukkos óra, mind megjelennek a szvit során, ugyanúgy, mint a telihold és a napkelte. Bevallatlan deskriptív programzene, a tételek címe támpontot nyújt a befogadáshoz.

A mű tíz, különböző hosszúságú tételből áll. Mindegyik tételnek szuggesztív címe van.

Az első tétel – *Ménétrier (A hegedűs)* – egy hosszú szólóhegedű monológ. Enescu a Bernard Gavotynak adott interjújában azt vallja, hogy ebben nincs semmilyen utalás a román népzeneire.¹⁰⁴ A hegedűs bármely nemzethez tartozhatna. Kedélyállapota és játékmódja mindig változik.¹⁰⁵ Kétségkívül nem iskolázott, koncertező virtuóz, hanem falusi muzsikus, zenéje a közép európai hegedűs zenének egyfajta esszenciája.¹⁰⁶ Kicsit Maurice Ravel *Tzigane* bevezető kadenciájára emlékeztet ez a rapszodikus, improvizatív, helyenként nagyon virtuóz zene. A tétel során megismerhetjük a cigányzenész teljes technikai és zenei fegyvertárát. Díszítések, glissandók, tremolók, hangutánzások, virtuóz arpeggiók. A harmadik hegedű-zongora szonátához hasonlóan Enescu itt is ötvözi a rapszodikus, parlando rubato hangvételt a szigorú, klasszikus szonátaformával.

Az exozíció egy pontozott ritmusos, táncos karakterű dallammal indul. A trillákkal és parányzókkal díszített téma vidám hangulatot áraszt.

¹⁰¹ Malcolm, 2011: 220.

¹⁰² Malcolm, 2011: 287.

¹⁰³ Monografie, 1971: 957.

¹⁰⁴ Gavoty, 2005: 58.

¹⁰⁵ Gavoty, 2005: 58.

¹⁰⁶ Malcolm, 2011: 232.

33. kottapélda:

The image shows three staves of musical notation for Example 33. The tempo is marked "Allegro deciso, non mosso". The first staff starts with a tempo of quarter note = 96, marked *f* *giucoso*. The second staff has a tempo of quarter note = 88, marked *mf* *un poco più dolce*, and then *f* *di nuovo giucoso*. The third staff has a tempo of quarter note = 88, marked *mf* *un poco più dolce*, then *mp*, and finally *f* *di nuovo giucoso*. The score includes various musical notations such as trills (*tr*), accents, and dynamic markings.

Már megszokhattuk a harmadik hegedű-zongora szonátában azt az aprólékos, minden részletre kiterjedő kottairást, ami erre a műre is annyira jellemző. A szöveges utasításokon túl az ujjrendek és a vonások is pontos támpontot jelentenek a helyes karakter megválasztásához. A bevezető rész második témája a tétel kezdő motívumának ritmikai átalakításával jön létre. A táncos lejtésű pattogó ritmust egy nyugodtabb, parlando rubato rész váltja rövid időre, de a hegedűs cinkos kikacsintása a negyedik ütemben nem hagy minket szomorkodni.

34. kottapélda:

The image shows a single staff of musical notation for Example 34, labeled "Violin". The tempo is marked "a Tempo I. tranquillo" and "Un poco animato". The first part is marked *mp* *cant. nostalgico*. The second part is marked *p*. The score includes various musical notations such as trills (*tr*), glissandos (*gliss.*), and dynamic markings.

A kidolgozásban előbukkannak az eddig megismert motívumok, dallamtörédek. Olyan, mint amikor a cigányprímás nagyon belelendül a hegedülésbe. Ebben a szakaszban számomra nagyon érdekes az üres húrok gyakori alkalmazása.

35. kottapélda:

The musical score for Example 35 consists of three staves. The first staff begins with a dynamic marking of *f sub.* and features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The second staff starts with *mf* and includes markings for *mp* and *pp*. The third staff begins with *dim.* and *ppp*, and includes the instruction *gettando l'arco* and *rit. e ritmato*. The music is characterized by intricate rhythmic patterns and dynamic contrasts.

A hegedűsök a népzében sokszor kényelmi okból is használják az üres húrokat, hiszen nem kell az általában ügyetlenebb negyedik ujjat kinyújtani. Ugyanakkor a táncmultságokban jól jött, ha élesebb hangon szólt a hangszer, tánc közben jobban lehetett hallani. Mivel azonban az üres húr hangszíne eltér a lefogott hangokétól, ezek használatával kiemelt hangok, kis hangsúlyok jönnek létre, hozzájárulva a zene dinamizmusához. A visszatérés előtt a hegedűs, mintha ellenőrizné a hangolást mielőtt nekivágná a nehéz, kettősfogásokkal és akkordokkal tarkított polifon szakasznak. Itt a főtéma dallama és a melléktéma szabad ritmusa összeolvadnak. A jobbra vidám alaphangulatú tétel egy kicsit komolykodó hangulatban ér véget.

36. kottapélda

The musical score for Example 36 consists of four staves. The first staff includes markings for *strepitoso*, *sost.*, and *ff molto espress.*. The second staff features *dim. poco a poco*, *pp cant.*, and *poco rit.*. The third staff is marked *Un poco lento* and includes *appoggiato*, *ff*, and *sost.*. The fourth staff includes *Calando a T^o (♩=60) simile*, *tranq.*, *gettando l'arco*, *Pizz. Pizz. m.+s.m.+s.*, *lunga*, and *psf*. The music is characterized by a variety of dynamics, articulations, and tempo changes.

A második tétel – *Vieux mendiant* (Az öreg koldus) – melankolikus hangulatot áraszt. Szinte magunk előtt látjuk a rongyokban járó idős kéregetőt, ahogy

adományokért könyörög. Enescu így vall Gavotynak erről a tételről: „[...] hogy meg tudjam jeleníteni, olyan rekedt és siralmas hangokat találtam ki, mint amilyen siralmas az ő ábrázata.”¹⁰⁷ A hegedűszólamban előforduló glissandók a siránkozást fejezik ki. Ehhez képest a zongora száraz, konkrét hangjai olyanok, mintha valaki száraz tárgyiassággal mondaná el a véleményét az egésze. Zongora és hegedű állandó párbeszédben állnak. A tétel elején még türelmesen megvárják egymás mondandóját. Két ütem a zongoráé, egy ütem a hegedűé.

37. kottapélda:

The image shows a musical score for Gavoty, Op. 54, No. 54, titled "Un poco andante, malinconico". The score is in 3/4 time and features a violin and piano. The violin part starts with a glissando and is marked "mp un poco rauamente, ma dolce e mesto". The piano part is marked "p mesto" and "poco". The score includes dynamic markings such as "mp", "p", and "poco".

Később a koldus egyre indulatosabban panaszkodik – a dinamika eléri a fortissimót -, majd a tétel végén sorsába beletörődve elhallgat. Nincs idő sokat rágódni a vén koldus sorsán, mert máris új helyszínre érünk.

A következő tétel – *Ruisselet au fond du jardin* (*Kis patak a kert végében*) – attacca indul. A szvitnek ez az első olyan tétele, amelynek hangfestés az alapja. A kanyargós patak útját és a hullámok játékát a kromatikus menetek, arpeggiók, a váltakozó üveghangok és natúr hangok segítségével érzékelteti.

¹⁰⁷ Gavoty, 2005: 58.

38. kottapélda:

RUISSELET AU FOND DU JARDIN
Andante tranquillo e flessibile *harm.*
(♩ = 52)
p > bp
dolcissimo, diafano
dolcissimo, con una sonorità acquatica
delicatamente
lusingando (senza rigore)
(senza rigore)
harm.
C2. C1.

Dolcissimo, con una sonorità aquatica, írja a szerző a zongoraszólam elejére, *dolcissimo, diafano*, azaz gyengéden, áttetszően a hegedűszólamban.

A következő kép – *L’oiseau en cage et le coucou au mur* (A kalitkába zárt madár és a fal kakukk) – madár csiripelést imitáló zene. Megvalósításának eszközei ismerősek számunkra a harmadik hegedű-zongora szonáta második tételéből. A hegedű legmagasabb regiszterében halk tremolók, rövid előkés hangok, eltérő hosszúságú glissandók alkalmazásával nagyon élethűen ábrázolja a kalitkába zárt madár énekét.

39. kottapélda:

Andantino
(♩ = 50)
p
non troppo
pun poco staccato, non spiccato
poco
p
p
harm.
bp
pesitando
non troppo
p
bp
p

A zongora a nyolcadik ütemben lép be *mp* *dolcissimo*. Monoton zenei anyagot játszik, majd a tizenkettedik ütemben működésbe lép a fali kakukkos óra szerkezete. A basszusban hallunk négy gongütésszerű kontra *c* hangot, fali órákban ez jelzi az óra elteltét. Mindjárt ez után a hét egyforma zongora akkord és a kakukkot megszemélyesítő hegedű jelzik, hogy este van, le kell takarni a madarat a kalitkában és nyugovóra kell térni.¹⁰⁸

Egy *Bölcsődal – Chanson pour bercer* – következik. A kisgyermek dajkája egy ősi éneket dalol, melyben imaszerűen kíván minden szépet és jót a kicsinek. A dallam és a ritmus egyszerű, kolindát idéző hangulatú. Hegedű és zongora unisono játsszák, többszólamúság csak a zongora pedálhasználatára révén alakul ki. Az altatódal témája szoros rokonságban áll az első tétel nyitó motívumával. Az első ütemben felfedezhetjük a *Hegedűs* tétel első ütemének a ráfordítását, azzal a különbséggel, hogy az előbbiben (40a) *c* van, az utóbbiban (40b) meg *cisz*.

40a kottapélda:



40b kottapélda:



A következő tétel – *Grillon (A tücsök)* – mindössze öt ütemes, itt a tücsökciripelés imitálása a hegedű magas regiszterében ismétlődő kisszekundokkal, *saltando* ugratott vonásokkal történik. Miközben a kisgyermek elalszik, addig behallatszik a tücsök ciripelése.

41. kottapélda:



¹⁰⁸ Gavoty, 2005: 58.

Egyszer csak a távolból mennydörgés hallatszik, kitör a vihar, a kisgyermek ijedten bújik a paplan alá.¹¹¹ Az égzengést a zongora pianissimo, szubkontra oktávban megszólaló halk akkorddal érzékelteti. A vihar – *Tempête au dehors, dans la nuit (Vihar odakint az éjszakában)* – erősödő szellökéseit a hegedű imitálja. Az első tételt leszámítva, ez a legnagyobb technikai virtuozitást igénylő tétel. Sul ponticello kromatikus menetek, kettős fogások, crescendo és decrescendo, glissandók és üveghangok, mindezek nagyon gyors tempóban, igazi kihívást jelentenek az előadó számára.

A vihar elmúlik, reggel van. Az utolsó tétel – *Lever de soleil (Napkelte)* – a kisfiú boldog ébredését érzékelteti.¹¹² Ebben sorra megjelennek a szvit előző tételeinek a motívumai. Az első tétel, a *Hegedűs* főmotívuma nem az eredeti játékos formában tér vissza, hanem szinte himnikus hangvételben, augmentálva, kettősfogásokkal a *Bölcsődal* motívumával egybeolvasztva. *A kalitkába zárt madár és a fali kakukk* trillái is hangsúlyos szerepet kapnak. A motívumoknak az ilyen szintézisszerű felsorakoztatása megerősíti a műnek a szerkezeti egységét. A szerző így vall erről: „Nappal lesz. Mindenhová nyílve szőszerű fénycsóvák törnek be. A madarak csiripelnek. Minden, a napot és árnyékot idéző téma dúr hangnemben, lenyugodva és más karakterben tér vissza. A gyermek fellélegzik, túlélte az éjszakát és a vihart.”¹¹³

A szvit tíz tételből áll, azonban a tételek közül nem mindegyik kap önálló szerepet. Az első tétel: a *Hegedűs* önálló tételként is megállná a helyét. A *vén koldus* és a *Patak a kert végében* attacca követik egymást. Ugyanakkor az utóbbival kezdődik a hangutánzó tételeknek a sora, ami a madárzenével folytatódik. A következő három tétel: a *Bölcsődal*, *A tücsök* és *Az ablakon beszűrődő holdfény* egy hármass csoportot alkot. Ezek együtt egy, a szonátaforma bizonyos elemeit is tartalmazó háromtagú dalformát képeznek.¹¹⁴ A *Tücsök* tételtől kezdődően a részek nem különülnek el egymástól, dramaturgiai mesteri fokozás után jutunk el a napfényes, ünnepélyességet sem nélkülöző fináléig.

Ez a mű igazából soha nem közelítette meg a hegedű-zongora szonáták ismertségét. Teljes terjedelmében alig hangzik el a hangversenypódiumokon. Egyedül a *Hegedűs (Ménétrier)* része a nemzetközi repertoárnak.

¹¹¹ Gavoty, 2006: 60.

¹¹² Gavoty, 2006: 60.

¹¹³ Gavoty, 2006: 60.

¹¹⁴ Monografie, 1971: 966.

e) Enescu kisebb jelentőségű hegedű-zongora művei

A gyermek Enescu, amint megtanult kottát írni, azonnal próbálkozni kezdett a zeneszerzéssel. Ezek a próbálkozások gyermeki naivitásról árulkodnak. Több olyan mű született, amely éppen csak elérte a tizenkét ütemnyi terjedelmet.¹¹⁵ 1886-ban megírja első operáját, melynek címlapján az áll: *Román föld, opera hegedűre és zongorára, írta George Enescu, öt és egy negyed éves román zeneszerző.*¹¹⁶ 1895-ből fennmaradt egy hegedű-zongora *Tarantella*, meg egy hegedű-zongora szonáta, melyet Párizsban 1897-ben mutatott be Eva Rolland hegedűn és E. Bernard zongorán.¹¹⁷ Ugyancsak 1895-ban készült a *Ballade*, hegedű-zongora és hegedű-zenekar változatban.¹¹⁸ 1896-ban elkészül a két tételből álló, a-moll hegedűverseny, melynek első tételét a szerző mutatta be ugyanazon év március 26-án a Conservatoire Pleyel termében kevés sikerrel.¹¹⁹ Ezeket a műveket a szerző nem tartotta érdemesnek arra, hogy opus számmal megjelölje. Pár évvel későbbi műve a Gesz-dúr hegedű-zongora *Impromptu Concertant (1903)*.

Az a-moll, *Torso* hegedű-zongora szonáta egyike a szerző azon műveinek, melyek Enescu maximalizmusának estek áldozatul. Tervek szerint ez lett volna a harmadik hegedű-zongora szonátája. A művet csak 1983-ban adta ki a román zeneműkiadó, annak ellenére, hogy a szerző azzal, hogy a befejezés pontos dátumát ráírta a kéziratra, majd szignózta azt, formálisan is befejezettnek tekintette a darabot. Csak egy tétel készült el 1911 októberében, a továbbiak megírására soha nem került sor.¹²⁰ Ugyanakkor ez az egy tétel önálló előadási darabként is megállja a helyét. Erre a zenére az útkeresés jellemző. Nyoma sincs a népzenei hatásoknak, hangvétele teljesen kozmopolita.

Egy másik befejezetlen műve a *Caprice Roumain* hegedűre és zenekarra. Ennek a műnek a megírása hosszú időn át foglalkoztatta Enescut.¹²¹ 1925-ben kezdett el foglalkozni a témával és 1949-ig dolgozott a megvalósításon.¹²² Egy román népi hangvételő rapszódiaát tervezett, mely méltó társa lehetett volna az 1926-

¹¹⁵ Monografie, 1971:52.

¹¹⁶ Monografie, 1971: 52.

¹¹⁷ Malcolm, 2011: 278.

¹¹⁸ Monografie, 1971: 189.

¹¹⁹ Monografie, 1971: 189.

¹²⁰ Malcolm, 2011: 102.

¹²¹ Berger, 1991/4: 28.

¹²² Berger, 1991/4: 28.

ban elkészült harmadik hegedű-zongora szonátának és az 1948-ban befejezett *Zenekari nyitány román népi témákra, op. 32-nek.*¹²³



Enescu és Alfred Cortot

¹²³ Berger, 1991/4: 28.

4. Enescu – az előadóművész

Bámulatos karmesternek tartottam azért, ahogyan valamennyi zenekari játékos számára valóságos jutalomná tette a muzsikálást. Kreisler és Enescu arra tanított, hogy az embereknek éppúgy szükségük van a szépségre, mint a rendre és értelemre. Érzéseiket mindketten népük évszázados örökségéhez hangolták, és az ő példájukon tanultam meg, hogy a művészet kapcsolatteremtés, mert az ő művészetükön keresztül ismertem meg népüket. Érdemes megjegyezni ezt a tanítást, hiszen úgy gondoljuk, hogy korunk népeinek megértéséhez kulcsfontosságú a zene.”¹ (Menuhin)

Enescu azt vallotta, hogy a tolmácsolásnak egyenértékűnek kell lennie az alkotással. Hegedűművészként, zongoristaként és karmesterként, előadóművészetében sosem külsőségek érvényesítése vezette, sosem törekedett technikai bravúrokra, szemkápráztató virtuozitásra, hanem szerényen, de ugyanakkor mélyrehatóan igyekezett tolmácsolni a zeneszerző gondolatait és szándékait: „[...] a dobogón gyönyörűség tölt el: ez távolról sem a tökéletesség bizonyossága, hanem annak az öröme, hogy emberi, testvéri nyelven szólhatok”²

Korának nagy hegedűművészei között voltak, akik túlszárnyalták technikai tökélyben, virtuozitásban, de talán csak ketten-hárman értek fel vele a hiteles tolmácsolás tekintetében, a mű szenvedélyes átélése és megelevenítése szempontjából. Azok, akiknek megadatott az az öröm, hogy Enescut hallgathatták, sohasem felejtetik el játékának természetességét, minden mesterkéltől, bravúrkodástól mentes, őszinte, közvetlen előadását, az egyszerűséget, amely művészetét oly eredetivé tette. [...] Enescu játékának a titka az volt, hogy a művész nem érte be a technikai munkával, a partitúra általános tanulmányozásával, hanem [...] részletesen elemezte a művet és rekonstruálta, a maga módján újra végigjárta a szerző alkotói útját; valósággal azonosította magát a szerzővel. [...] Kiváló tanítványának, Yehudi Menuhinnek adott tanácsaiban Enescu nyomatékosan hangsúlyozta, hogy az előadó legyen a zene hűséges szolgálja, és hogy soha egyetlen nagy művet sem írtak csupán a virtuóz technikai bravúrnak csillogtatása kedvéért; az előadót az teszi naggyá, ha hitelesen tolmácsolja a szerző szándékát, céljait.³

Enescu már gyerekként is mérhetetlenül maximalista volt. Ő maga mesélte a Gavotynak adott interjújában: „Gyerekkoromban Bécsben játszottam egy jótékonyági

¹ Menuhin, Curtis: 241.

² Tudor, 1962: 23.

³ Tudor, 1962: 23-24.

hangversenyen. Wieniawski Faust fantáziáját készítettem elő és nagyon kigyakoroltam. Örömteli várakozás előzte meg a koncertet. Mielőtt azonban sorra kerültem, a Hellmesberger kvártett lejátszotta Beethoven F-dúr nr. 7-es vonósnégyesét. Hallgatván ezt a remekművet, szégyelli kezdtem magam a Fantázia miatt, olyannyira, hogy végül nagyon rosszul játszottam.

Akkoriban még nagyon fiatal voltam. Most, hogy fiatalságom már a múlté, a hegedűm iránt mégis nagyon különös érzéseket táplálok.”⁴

Menuhin így írt Enescuról, az előadóművészről: „Bár tanárom, George Enescu maga is nagyszerű komponista volt, még neki sem jutott eszébe, hogy minden kadenciát rögtönözzön, mint ahogy a kitűnő szólista, Joachim József is megkomponálta a Beethoven, Brahms és Mozart versenyműveit kiegészítő kadenciákat.”⁵

Enescu, az előadóművész, a kamarazenében találta meg a habitusának legmegfelelőbb légkört és eszköztárat. Párizsban megalapította az Enescu-kvartettet, Bukarestben D. Dinicu együttesében játszott, gyakran lépett fel korának legkiemelkedőbb szólistáival: t.k. Casalsszal, Cortot-val, Menuhinnal, Lipattival, Thibaud-val, Ojsztrahhal. Zongoristaként Enescu ritkábban szerepelt, olyankor is vagy kamaraegyüttesben, vagy szonátaesteken, művészbarátaival játszva, vagy olyan fiatal hegedűsöket kísérve, akiket tekintélye révén kívánt támogatni.⁶

Annyiszor felrötták nekem, hogy két mesterségem van, hogy akartam a harmadikat is – a karmesterit! Nagyon szeretek vezényelni. Ez egy kedves játék, mely némelykor akár szédítő is. Milyen csodálatos úgy muzsikálni, hogy nem vagy rákényszerítve előtte hosszas skálázásra és gyakorlásra, mely minden kedvedet elveszi. Még nem voltam tizenöt éves, amikor egy kisebb párizsi zenekar az én vezénylésem alatt játszotta el néhány darabomat! Óh! Micsoda élmény. [...] Ott állsz parányi aprósággként és viharokat fakasztasz... Később, Romániában, az első világháború idején, 1914 és 1918 között, alapítottam egy 60 fős zenekart, amellyel gyakran turnéztunk, főként Besszarábiában.⁷ Amerikában a Leopold Stokowski- alakította

⁴ Gavoty,2005: 172.

⁵ Menuhin, Curtis: 170.

⁶ Tudor, 1962: 25.

⁷ Besszarábia (románul Basarabia) a Prut, a Dnyeszter és a Duna-delta által határolt terület, amely jórészt megegyezik a mai Moldovai Köztársasággal, kisebb része azonban 1940-ben Ukrajnához került.(Magyar katolikus lexikon, 2009)

zenekart vezényeltem egy turnén. A hajón, partraszállás előtt tudtam meg, hogy az impresszárió, megkérdezésem nélkül, betette a műsorba *Csajkovszkij Patetikus szimfóniáját*. Sajnálatos módon, a harmadik tételén kívül, egyáltalán nem kedvelem Csajkovszkij *Patetikus szimfóniáját*... Kárpótlásként elvezényelhettem az *I. Rapszódiamat* és szólistaként lejátszhattam *Brahms Hegedűversenyét*. Végül is méltányos megoldás volt. De képtelen vagyok olyan érzelmeket szimulálni, melyeket nem érzek; így aztán pusztulásba vittem a híres *Patetikust*: ez azt jelenti, hogy rettenetesen rosszul vezényeltem el a darabot és ez a szerencsétlen tapasztalat jó ideig visszatartott attól, hogy az Egyesült Államokban karmesteri pálcát ragadjak. Egyenes következményként az a megtiszteltetés ért, hogy a New York-i Filharmonikus Egyesület első karmesterévé választott több évadon keresztül.⁸

A George Enescu Kvártett, melyben Constatin Bobescu – II. hegedű, Alexandru Rădulescu – brácsa és Theodor Lupu – cselló voltak Enescu zenésztársai, a vonósnégyesre komponált kamarazenei repertoár addigi remekműveinek jó részét lejátszották, kiemelkedő művészi megnyilvánulásuk azonban Beethoven összes vonósnégyesének teljes körű bemutatásában rejlett.⁹

Délután öt órakor kezdtük a próbákat és este negyed tízkor volt az első szünet ... Mi, viszonylag fiatalok, fizikailag teljesen kimerültünk. Ő [Enescu] maradt és gyakorolta tovább a kottájában lévő futamokat. Enescu mester dolgozva pihent. Zenei nagysága olyan munkabírással társult, amit korábban másnál még sose tapasztaltam. Fél óra múlva folytatódott a próba, mely éjfél körül ért véget. Ezt követően Enescu azonnal leült a zongorához és 1-2 órán keresztül Wagner-muzsikát játszott, néhol hanggal rásegítve, vagy utánozva egy-egy kiemelendő hangszert. És mindezt délután öttől éjfél után egy óráig, vagy még tovább.”¹⁰

Előadóművészi tevékenységének legnagyobb elismeréseként élte meg, hogy Eugène Ysaye, akit Enescu a hegedű Zeuszának tartott, neki ajánlotta *III. hegedű szólószonátáját*, 1907-ben pedig, a lille-i Lalo-émlékünnepségeken valamennyi nagy hegedűművész közül éppen őt kérték fel a *Spanyol szimfónia* tolmácsolására.¹¹

Enescu számára hegedű csak eszköz volt a boldoguláshoz. Ahogy ő maga mondta: nem tévesszük össze a karriert a mesterséggel.¹² Azt vallotta, hogy

⁸ Gavoty, 2005: 201.; 203.

⁹ Bălan, 1963: 184.

¹⁰ Bălan, 1963: 184.

¹¹ Tudor, 1962: 27.

¹² Gavoty, 2005: 175.

álmodozónak és lustának született és egész életében ostonoznia kellett önmagát, lökdösnie magát hátulról – gyerünk, mozogj! – mintegy tarkóhoz szorított vonóval, hogy a hegedüléshez lendületet kapjon, mert csak nézte a hegedűt a tokban – „ezt a csillogó halottat a koporsójában”, ahogy maga nevezte hangszerét – és arra gondolt: „szép vagy barátnóm, de túl kicsi!”¹³ Ezzel szemben viszont a zongora mindig újult örömet jelentett, mert határtalan horizontokat nyitott meg számára.¹⁴ Enescu a hegedűt nem szerelemből választotta, hanem az ésszerűség miatt, némiképp kényszerből, bár kétségtelen, hogy szép pillanatok is megélt hegedűsként, mégis, jobban szerette a hegedűt, ha mások – például jó barátjának és tanulóársának, Jacques Thibaudnak – játékát hallgathatta rajta.¹⁵

A vezénylés is alapvető velejárója volt Enescu zenei egyéniségének. A felkészülés során, a próbákon, szuggesztív útmutatásokat adott.

[...] mindig talált egy plasztikus hasonlatot, egy célzást, amely a zenekar tagjai előtt feltárta a mű megértéséhez vezető kaput, s gyakran rávilágított egy-egy olyan vonásra, amelyre addig senki sem figyelt fel. [...] Megjegyzései ösztönözték a zenészeket [...] és rávezették őket arra, hogy ne csak játsszák, hanem valóban tolmácsolják a művet. Mint karmester is megőrizte a hegedűművész egyszerűségét. Csak a legszükségesebb mozdulatokkal vezényelt, kerülte a látványosságot, az előnyös pózokat, művész akart lenni minden színészi póz nélkül, hogy pusztán a zene hathasson a hallgatóra.¹⁶

Enescunak bámulatos emlékezőtehetsége volt, azt tartották róla, hogy képes lett volna emlékezetből rekonstruálni a klasszikus és a romantikus zeneirodalom nagy részét: szonátákat, vonósnégyeseket, szimfóniákat, operákat. Mindig emlékezetből vezényelt, de a partitúrát ott tartotta a pulpituson, hogy bravúros teljesítményével véletlenül se vonja el a közönség figyelmét a zenéről.

Azt hiszem, egyetlen történet sem bizonyítja jobban Enescu félelmetes memóriáját és azt, hogy milyen gyorsan tanult, mint az az eset, amelynek tanúja voltam 1927-ben,

¹³ Gavoty, 2005: 175.

¹⁴ Gavoty, 2005: 177.

¹⁵ Gavoty, 2005: 179.

¹⁶ Tudor, 1962: 26.

röviddel azután, hogy tanítványa lettem. Maurice Ravel váratlanul beállított Enescu lakására, óránk kellős közepén. Elhozta vadonatúj hegedű-zongoraszonátájának kéziratát, úgyszólván még a tinta sem száradt meg rajta, és azonnal hallani akarta. Ravel kiadói, Durand és fia, az akkori francia szokásnak megfelelően hallani akarták a művet, mielőtt eldöntik, kiadják-e. Ebbe még Ravelnek is bele kellett törődnie, és ideges volt, hogy még aznap este meghallgatják. Enescu a lehető legudvariasabban elnézést kért tőlem és apámtól, megkért, legyünk türelemmel, amíg a művet próbálja, és hozzátette, hogy utána előlről kezdi az órámat. Ravel a zongorához ült. Enescu lapról végigjátszotta a szonátát, figyelmesen és csaknem hibátlanul. Nehéz és hosszú mű, sok érdekes jazz- és blues-beütéssel, ami annak idején igen sok európai zeneszerzőt magával ragadott. Amikor befejezték, Ravel kijelentette, hogy el van ragadtatva, és szedelődzködött. Enescu megállította, és azt mondta: «Nem, próbáljuk meg még egyszer, csupán a biztonság kedvéért.» Enescu ezúttal félretette a szólamát, és emlékezetből játszotta végig a művet. Apám és én teljesen meg voltunk rökönnyödvé, Ravel nemkülönben. Vannak ilyen adottságok – nem csak Bach és Mozart volt képes ilyesmire, hanem Enescu és néhány mai muzsikusz is –, amelyekre úgy tűnik, egyszerűen nincs ésszerű magyarázat.¹⁷

¹⁷ Menuhin, Curtis: 239.

5. Enescu – a pedagógus

Enescu pedagógusként is a legnagyobbak közé tartozott, mert nem csak zenei fordulatok, problémák megoldására, technikai elemekre, előadóművészi módszertanra tanította diákjait, hanem ezeken túlmenően, rávezette és megtanította őket arra, hogy megértsék, és ez által megszeressék az adott zeneművet.¹ Kiváló pedagógiai érzékéről és módszereiről leghitelesebben leghíresebb tanítványa, Menuhin vallott, aki 1927-ben kezdte meg tanulmányait Enescunál. Ő mesélte el, hogyan vélekedett mestere Bach Chaconne-járól. Saját vallomása szerint, Enescu egész pályafutásának legérdekesebb, legmeggrázóbb élménye volt a Bach Chaconne, mert úgy tartotta, ez a darab egyike az ember legfenségesebb műalkotásainak, valóságos székesegyház, amelynek lenyűgöző architektúrájától a legtöbb hegedűs nem látja a falakon belül lüktető érzelmi életet, holott az, aki behatol a benne rejlő tragédiába és hitbe, eljut Bach megértéséhez és általa az emberi lélek megértéséhez.² Enescu sajátos és hatásos pedagógiai módszereit Menuhin mindig örömmel elevenítette fel:

Bach sohasem alkalmazott öncélúan semmiféle technikai eszközt. Mindig olyan zenét komponált, amely érzelmek és képzetek segítségével közölt valamit. George Enescu legvilágosabban a Chaconne-ban vonta meg nekem a párhuzamot: azt a pillanatot, amikor a zene a mű végén visszatér d-mollba, a szenvedő, tragikus zokogó Madonna képmásához hasonlította, amelyet Tilman Riemenschneider, a nagy középkori bajor szobrász faragott. Valóban, Bach zenéje tökéletes párhuzama annak, ahogy az egész – nem csupán a Madonna – szinte tipizálva ábrázolja a fájdalmat, hitet, bánatot és belenyugvást, az ember lététől elidegeníthetetlen érzéseket. Bach zenéje fennkölt híd az örökkévaló és a hétköznapi, a szent és a mulandó között.³

Menuhint Enescu korának egyik legismertebb hegedűművészehez, Adolf Buschhoz küldte, hogy ott megismerkedjék a német hegedűiskola előadói stílusával is. Menuhin a Busch és Enescu közötti pedagógiai módszertani különbség lényegét a következőképpen foglalta össze: „Míg Busch fegyelemre, pontosságra és határozottságra nevelt, Enescu felgyújtotta képzeletemet, megajándékozott a

¹ Tudor, 1962: 27.

² Tudor, 1962: 27.

³ Menuhin, Curtis: 138.

meglátás képességével, melynek ő annyira birtokában volt, és ennek köszönhetem, hogy feltárult előttem Bach viharos szenvedélyessége és nagyszerűsége.”⁴

Bár Enescunál alapkövetelmény volt a fegyelmezett komponálás, műveiben az improvizációs jelleg is megmutatkozott. De tanítványainál a technikai elsajátítás terén többnyire ragaszkodott a következetességhez. Menuhin is említést tesz erről, mondván, hogy amikor nővérével egyszer Enescu harmadik hegedű-zongoraszonátáját játszották és Enescu észrevette, hogy ifjú tanítványa sohasem játszik kétszer egymás után azonos ujjrenddel, azt tanácsolta neki, döntsön végre valamelyik mellett, hogy a koncerten megfontoltabb és biztosabb legyen majd a játéka és megemlítette egyben, hogy jó lenne, ha ismeretséget kötne a metronómmal.⁵

A párizsi École Normale de Musique-on, az École Instrumentale Yvonne Astruc-on, az amerikai Mannes Music School-on, az illinoisi egyetemen, vagy az olaszországi Siennában tartott előadó művészeti tanfolyamainak – hogy csak néhányat emeljünk ki azok közül a helyszínek közül, ahol Enescu kurzust adott –, számos növendékét később a kor új nemzedékének legkiválóbb hegedűművészei közé sorolták.

Koncertező tevékenységének csökkenésével egy időben, Enescu életében a tanításnak jutott jelentősebb szerep. 1947-től újra tanítani kezdett Yvonne Astruc francia hegedűművész nő hangszeres képző intézményében, és több más zenei intézményben is:⁶

- Mannes Zeneiskola – New York
- Zeneművészeti Főiskola – Illinois
- Amerikai Zeneakadémia – Fontainebleau
- Chigiana Akadémia – Siena
- Nyári Zenei Kurzusok – Brighton és Bryanston⁷

Felkérték, hogy tanítson a Juilliard Művészeti Iskolában is, de nem vállalta el, mikor megtudta, milyen borsós tandíjat kéne fizetniük a tanulóknak az ő kurzusaiért.⁸

A Mannes Zeneiskolában – ahol Bohuslav Martinů cseh zeneszerző is kollégája volt –, 1949 és 1950-ben olyan speciális előadóművészi kurzusokat tartott

⁴ Tudor, 1962: 27.

⁵ Menuhin, Curtis: 237- 238.

⁶ Malcolm, 2011: 249.

⁷ Malcolm, 2011: 249.

⁸ Helen Dowlingtól, Enescu egykori tanítványától származó információ (Malcolm, 2011: 249.)

Enescu, haladó szinten lévő növendékeknek, melyeken nem csak hegedűsökkel, hanem zongoristákkal és egyéb hangszeren játszó tanulókkal is foglalkozott.⁹

Az 1949 és 1952 között Bryanstonban tartott kurzusok annak a nyári szemináriumnak voltak a részei, mely később Dartingtonba költözött. Enescu itt mesterszintű hegedűórákat adott, kamarazenei együtteseket képzett és időnként a londoni, akkoriban világhírű vonós együttest, a Boyd Neel Zenekart is vezényelte.¹⁰

A Bryanstoni Nyári Zeneiskola egyik kiemelkedő eseménye volt, amikor Enescu az Amadeus Quartet ifjú tagjainak felajánlotta, hogy átveszi velük Beethoven összes vonósnégyesét, különös tekintettel azok problémás részeire, bemutatván tempókat és zenei futamokat, melyek nehézséget okozhatnak az előadóknak. Az 1947-ben alakult, világhírű Amadeus Quartet első hegedűse, Norbert Brainin visszaemlékezése szerint Enescu azon a délutánon ült a zongora fölé hajolva, kotta nélkül, kívülről játszott hosszú futamokat, mindegyik részt pontosan a megfelelő tempóban, a legmegfelelőbbben árnyalva, a legmegfelelőbb dinamikával. „Beethoven mind a 17 vonósnégyesét átvettük azon a délutánon, és minket elbűvölt Enescu varázsa.[...] Mindent és mindenkit átformált, teljesen átalakított. Miután meghallgattuk Enescu játékát, többé már nem voltunk azok, akik annak előtte voltunk.” – mesélte később Brainin.¹¹

A XX. század harmincas éveire Enescu már olyan világhírnévre tett szert, hogy a világ különböző tájain élő hangszeres művészek – kezdők és ismertek egyaránt – örömmel vették, ha részesei lehettek egy-egy olyan kurzusnak, ahol az enescui művészi tapasztalatot és bölcsességet testközelből élvezhették.¹² Évente kérték fel Enescut, főként nyári időszakban, hogy 15-20 órás kurzusokat tartson a klasszikus és modern zenei repertoár előadásának témájában; Párizsban vagy az Egyesült Államokban – a Harvard Egyetemen – került sor ezekre a kurzusokra, melyek rendkívül népszerűek voltak és széleskörű lehetőségeket biztosítottak a hegedűirodalom remekműveinek átfogó megértésében, akkoriban ugyanis mások ezeket a műveket felettébb korlátolt – többnyire csak a technika – szemszögéből elemezték.¹³ Enescu magyarázatai, megjegyzései azonban – ahogy kurzusának egyik hallgatója, Dany Brunschwig mesélte – nem csak a technikai megoldásokra,

⁹ Malcolm, 2011: 249.

¹⁰ Malcolm, 2011: 250.

¹¹ Malcolm, 2011: 250.

¹² Bălan, 1963: 172.

¹³ Bălan, 1963: 172.

módszerekre, az ujjtechnika alkalmazására vonatkoztak, hanem összességében tekintve értelmezték az adott darabot, fényes eszményképek magassága, filozófiai értelmezés és zenei szépség oldaláról közelítve felé.¹⁴ Némelykor ez a fajta értekezés egy zenemű fölött, nehezen követhető volt a hallgatók számára – bár Enescu kifejezőmódja egyértelmű és világos volt, a művészetre vonatkozó magyarázatai tiszták, magasabb rendűek és nemesek – hiszen a hallgatók „csak hegedűsök voltak, csupán csak hegedűsök.”¹⁵

Az Enescu-i jelenség megértéséhez nagy segítséget nyújt Bernard Gavoty kiadványa. Húsz párbeszéd George Enescuval – ez Gavoty könyvének alapja. Húsz interjú, melyet először 1951-ben, majd 1953-ban ismét leadott a francia rádióadó. A könyv egy élet igaz története, úgy, ahogy azt a főszereplő maga reprodukálta.¹⁶ Ebből tudjuk nyomon követni, hogy pedagógusi tevékenysége során Enescu milyen elveket követhetett.

Beethoven Vonósnégyeseiről így vélekedett:

Zárójelben elmondanám, hogy mennyire szeretnék Beethoven Vonóskvartettjeivel foglalkozni: általában elfuseráltan adják elő, és ez rettenetes, vagy nagyon jól játsszák le őket, és ez is hasonlóan bántó. Igen, *túlságosan jól* vannak előadva, és főként *túlságosan gyorsan*, egy igen telített vibratóval, *túlságosan szenvedélyesen* néhol akkor is, amikor épp hagyni kéne, hogy egyes témák abszolút természetesen áramoljanak, majdhogynem közömbös hangzással.¹⁷

Életének alkonyán, szintén a Gavotynak adott interjújában Enescu kifejtette, hogy minden érdekelte, még a postabélyegek leválasztása is, csak egyetlen mesterséget utált: a tanítást: „Nem mintha a legkisebb mértékben is megvetném, de kétségtelen, nem tölt el elég hittel és lelkesedéssel. Bár valójában csak le kéne cserélni a szavakat, melyeknek nem tetszik a hangzása. Ne mondjuk, hogy professzor, hanem idősebb kolléga. Ne mondjuk, hogy tanulók, hanem fiatal kollégák. Így már könnyebben megy... [...] Hagyják, hogy meghatározzam a foglalkozásaim hierarchiáját. Korábban már felállítottam egy sorrendet: először a zene; aztán az alkotás – művelni és ápolni; majd a hegedű; és végül, a tanítás . [...] A tanárkodás borzasztó mesterség. Mégis hiba lenne csak rosszat mondanom róla,

¹⁴ Bălan, 1963: 172.

¹⁵ Dany Brunswick. In: Bălan, 1963: 172.

¹⁶ Gavoty, 2005: 13-15.

¹⁷ Gavoty, 2005: 105.

hiszen szép emlékeket is hagyott bennem. Az egyik különösképpen az: nem részesültem én abban a szerencsében, hogy Yehudi Menuhinnak adhattam tanácsokat?”¹⁸

5.1. Híres tanítványok - Menuhin

George Manoliu az 1942-43-as évadban a Bukaresti Rádió Szimfonikus Zenekarának másod-koncertmester volt és maga is több, Enescu által vezényelt koncerten játszott Beethoven-, Brahms-, Wagner-, Berlioz-, Franck, Fauré-, Sabin Drăgoi-, Dinu Lipatti-műveket. Enescu egyedi irányítói stílusának, az adott műhöz alázattal közelítő, a muzsikustársakat – függetlenül, hogy azok nagyzenekar, kamarazenekar tagjai, vagy éppen tanítványok – teljes mértékben egyenrangú félnek tekintő attitűdjének emléket állítva, Manoliu felvázolt néhány olyan előadóművész profilt, mely az Enescu-féle eredményes képzés hatására formálódott és vált világhírűvé.¹⁹

Yehudi Menuhinnal való életre szóló kapcsolata a kölcsönös tiszteleten, egyetértésen és csodálaton alapult. A tízéves, Chausson Poémáját egy harmincéves művészt is megszégyenítő technikai tudással és beleéléssel játszó Menuhint Enescu éppúgy magasztalta, ahogy Menuhint lenyűgözte első találkozása Enescuval és annak művészetével.²⁰

Menuhin korábban Thibaud egyik egykori növendékénél, Louis Persingernél, majd Ysaye-nál tanult, kiváló technikai tudást elsajátítva.²¹ Menuhin nem másolta Enescut, hanem megtanulta tőle, hogyan lehet eljutni az előadó-művészet terén a kreatív inspirációhoz. Átvette Enescu ujjrendjeit, vonókezelésben a mesterére annyira jellemző louré vonásnemet, a vibrato pontos adagolását. Csodálatra méltóan elsajátította az Enescu-féle sajátos egyensúlyt, mely kifejező erejében romantikus, de zenei felépítésében klasszikus.²²

A világhírű hegedűművész, Yehudi Menuhin fejlődésére kétségbevonhatatlan és vitathatatlan hatással bírt Enescu művészete, világnézete, elveinek rendszere és módszertana: „Számomra Enescu a világ nagyszerű csodáinak egyike. Karaktere és

¹⁸ Gavoty, 2005: 341.; 345.

¹⁹ Manoliu, 1986: 331.

²⁰ Colecția marilor interpreți, Yehudi Menuhin și George Enescu. Szöveg: Bernard Gavoty. Editura René Kister, Uniunea europeană a compozitorilor, Geneva, 1955.

²¹ Manoliu, 1986: 333.

²² Manoliu, 1986: 333.

alakja a lelkembe van írva, miként egy Sinaia-i fába vagy hegybe. Erős gyökerei és lelki nemessége hazájából származnak, egy hazából, mely páratlanul szép."

Mivel Enescunak nagyszerű érzéke volt minden nagy zenei formához, és a világ legjelentősebb zenekarait vezényelte, valamint mestere volt a hangszerének is, igen jelentős mértékben tudott hozzájárulni Menuhin művésszé éréséhez, miközben mintegy szellemi atyja is volt a későbbi világhírű hegedűművészeknek.

A legmegbízhatóbb forrásból térképezhetjük fel ezt a szakmai-baráti kapcsolatot: maga Menuhin vall erről *Az ember zenéje* című könyvében.²³

Bárhová ment George Enescu, tüzet szított. Amikor 1927-ben Párizsba költöztünk, rögtön ő lett a tanárom, és az is maradt sok-sok éven át. Minden tekintetben széles látókörű ember volt, hatalmas, alapvető természeti erők formáltak. Nem találkoztam még emberrel, aki jobban megtestesítette volna a nemes (bár fekete sörényű) oroszánt, mint ismeretségünk kezdetén Enescu. Azonnal megszerettem, valószínűleg éppen oroszlánszerű szépségéért, ami rendkívül üde kifejezésmóddal párosult. Szenvedélyes ember volt, ádázul őszinte, minden cselekedete, reakciója, muzsikája vulkánként tört fel lénye legmélyéről. Nagyszerű erejét semmiféle csip-csup konvenció nem szoríthatta korlátok közé. Természetéből adódó tisztelet és részvét az emberélet és minden erőfeszítés iránt, valamint egy művelt, feudális társadalom lovagias hagyományai burkolták emésztő szeretetét egy bárány szelídségébe.²⁴

Menuhin szerint Enescu éleslátása az értelem és az ösztönös megérzés szerves elegye volt. Saját bevallása szerint, nem találkozott még egy olyan muzsikussal, aki annyira határozott és kimunkált szintézist valósított volna meg, mint ő.²⁵

Egyszer, még tizenöt esztendőskoromban, miután Enescu tanácsára egy ideig Adolf Busch tanítványa voltam, megkérdezte, miért kezdem Bach a-moll fűgáját olyan hangosan, „kijelentő módban”. Minthogy Busch felfogását a sajátoména képzeltem, azt válaszoltam: minden fűgát hangosan kell kezdeni, mert a zeneszerző itt exponálja a témát, és most következik majd a kidolgozás. Enescu türelmesen magyarázni kezdte: való igaz, hogy bizonyos fűgatémákat méltóságteljesen kell bemutatni, de vannak másmllyenek is, például ez, amely határozott ritmusa ellenére meglehetősen tétován kezdődik, mollban. Véleménye szerint Bach maga alighanem tétován

²³ Yehudi Menuhin és Curtis W. Davis: *Az ember zenéje* – fordította: Dávid Gábor (Budapest: Zeneműkiadó, 1982.)

²⁴ Menuhin, Curtis: 237.

²⁵ Menuhin, Curtis: 238.

kezdené, egyetlen fonallal indítva el a nagy mintát, és nem várva tőle, hogy azonnal elbíra a végső, kész szövet teljes súlyát. Konok gyerek voltam, nem kapituláltam azonnal. és Adolf Buscht sem akartam elárulni. Enescu egyszerűen azt ajánlotta, gondolkozzam rajta, és döntsem el magam. Természetesen igaza volt.²⁶

Menuhin határozott meggyőződése szerint Enescu játékának lüktetéséhez, pulzálásához és érzelmi töltéséhez, tartalmához önmagában nem lett volna elégséges sem a pusztá szakmai hozzáértés, sem a világos koncepció.²⁷ Egykori tanítványa a lehető legtalálóbban jellemezte mestere összetett művészi egyediségét:

Hegedüléséből sohasem hiányzott a hév, a jellegzetes akcentus, benne voltak a vibrátónak a fehértől az ibolyáig terjedő színei, a finom, változatos csúsások, amelyeket mindig a kellő helyen használt, a sziporkázó vonókezelés: mindez a román cigányhegedűs öröksége. Bármilyen fegyelmezetten komponált is, műveiből sohasem hiányzott az improvizáció mágikus eleme. A szent tűz hivatott szolgálja volt, hiába is menekült volna feladata elől. Harmadik hegedű-zongoraszonátájában – gyakran játszottuk Hepzibah nővéremmel – minden hangot, minden árnyalatot, színt és hangsúlyt kiírt, nincs az a hülyén idomított hegedűs, aki ennek alapján ne játszana úgy, mint egy igazi cigány.²⁸

Menuhint már gyerekkorában ráébresztette tanára arra, hogy egy zeneszerző minden műve kapcsolatban lehet bármelyik másikkal és az előadó nem nyugodhat addig, amíg nem fogta fel és nem tette magáévá a szerző gondolkodásmódját és érzésvilágát.²⁹ Enescu legkedvesebb zeneszerzőinek sorába tartozott Bach és Mozart,³⁰ a róluk alkotott felfogását igyekezett tanítványaiba is beplántálni. Ilyen formán Menuhin nézeteire is hatással volt:

Mozart stílusa udvari stílus, elsősorban Ausztria szentimentalizmusa és társadalmi rétegződése tükröződik benne, mégis hihetetlenül rövid idő alatt olyan érett zenei nyelvvé fejlődött, amely hordozni tudja a legszívbeemerkölőbb érzelmeket anélkül, hogy valaha is túllépné az elegancia határait. Tanárom, Enescu, Mozart muzsikáját egy működő vulkán lejtőin mosolygó szőlőskertekhez hasonlította. Mozart ugyanis a gyötrődő szívhez szól, a lehető legsimulékonyabb hangon. Minden muzsikája

²⁶ Menuhin, Curtis: 238.; 239.

²⁷ Menuhin, Curtis: 237.

²⁸ Menuhin, Curtis: 237.

²⁹ Menuhin, Curtis: 239.

³⁰ Gavoty, 2005: 215-233.

operaszerű. Amikor Mozart megszületett, Händel még élt. Amikor – alig harminchat esztendővel később – meghalt, Beethoven, aki szeretett volna a tanítványa lenni, már alapjaiban rendítette meg a kor hagyományait. Így tehát Mozart volt a híd Bach gondos építkezése, formaművészete és Beethoven kitörő, kihívó ereje között.³¹

Enescu tanításai örökérvényűek voltak, és a tanítás, az útbaigazítás – Menuhin esetében például – a tanítvány felnőtté válásával sem maradt el:

Bach muzsikálja tulajdonképpen rendkívül rugalmas. Tucatnyi különböző felfogásban játszhatja az ember, mégsem veszíti el varázsos erejét. Enescu képes volt arra, hogy minden egyes hangot úgy idézzon fel, mintha ott, abban a pillanatban születne. Sok-sok évvel később valamivel kapcsolatban Mozart operáiról beszéltem neki. Azt mondta: «Most talán megtanulod, hogy úgy játszd Mozartot, ahogy játszani kell, és megérted, hogy minden hang, amit komponált, olyan, mint egy szótag, pontosan körülírt gesztus, aminek egészen sajátos jelentése van.»³²

A lelkesedést, amely előadóművészi pályáján elkísérte, aminek hatására Paganini zenei világát is csodálatra méltónak tartotta, Menuhin nagyrészt tanárának, Enescunak köszönhette.³³ Csakúgy, mint művészi hitvallását:

A zene, különösen, ha mély gyökerekből ered, még a legnehezebb időkben is szerét ejti, hogy ismét és ismét elhozza a bizakodás üzenetét. Szeretem a hegedűt, ezt az éneklő itáliai hangszeret, mégsem ez a vonzalmam értette meg velem először a zene üzenetét, hanem két nagy művész, akik egészen korán döntő hatással voltak életemre: Fritz Kreisler és George Enescu. Mindkettő hegedűs és komponista egy személyben, kapocs a régi és az új között. A zene éppúgy lételemük volt, mint a quadrille-t kísérő hegedűsnek.³⁴

5.2. Híres tanítványok – Grumiaux, Ferras, Ida Haendel, Ivry Gitlis

Arthur Grumiaux is az Enescu-féle irányvonal követője. Hatévesen, 1927-ben Belgiumban a Charleroi Konzervatóriumba iratkozik be, majd Brüsszelben Alfred Dubois-nál tanul.³⁵ 1936-ban Párizsba költözik, hogy Enescutól órákat vegyen. Határozott elképzelése és kialakult művészi ítélőképessége, valamint kivételes

³¹ Menuhin, Curtis: 141.

³² Menuhin, Curtis: 239.

³³ Menuhin, Curtis: 167.

³⁴ Menuhin, Curtis: 234.

³⁵ Manoliu, 1986: 335.

szenvedélye a kamarazene iránt kiemeli a tanítványok sorából. Mikor Enescuhoz került, nem volt nagy tónusa, hangzása megfelelően arányos volt, de főként csillogó és rendkívül kifejező. Ő nem veszi át az Enescu-féle louré-t, de olyan ujjrendet használt, melyek segítettek kiküszöbölni a túlzott szentimentalizmust.³⁶

Christian Ferras esetében– aki először a Nizza-i Konzervatóriumban tanult, majd tizenhárom évesen Párizsba került, ahol hegedűt Benedetti osztályában, kamarazenét pedig Joseph Calvet-től tanult – Enescu a magasztosabb kifejezőmód kialakulásának, a színpadi megnyilvánulás formálódásának folyamatához járult hozzá jelentős mértékben.³⁷

Ida Haendel – aki egy lengyel kisvárosban született, kilencévesen fejezte be a Varsói Konzervatóriumot, Londonban Flesch Károlynál tanult – szintén dolgozott Enescu irányítása alatt. Párizsban Szigeti Józseftől vett órákat és ugyanitt Enescu is foglalkozott művészi előmenetelével. Ida Haendelt korának legnagyobb hegedűművésznői között tartják számon.³⁸ 1937 nyarán, útban Lengyelország felé, Párizsban elment párszor Enescuhoz is hegedűórára. Később így mesélt erről: „Nehéz lenne megfogalmazni, mi volt a különbség Flesch és Enescu között. Flesch rendkívüli tanár volt, aki pontosan tudta, hogyan lehet a hibát kijavítani. Olyan volt, mint egy sebész, és hajszálpontosan rátapintott, mit kell tenni, ugyanakkor biztos akart lenni benne, hogy megértettem magyarázatát. Ezzel szemben Enescu sohasem pazarolta idejét arra, hogy valamit így vagy úgy kell csinálni: egyszerűen csak megmutatta a hangszerén, és közben igyekezett megértetni velem, valójában hová is akar kilyukadni, majd hozzátette: Menj haza, és gyakorold ki. A probléma így vagy úgy, de végül sikeresen megoldódott.”³⁹ Flesch sértve érezte magát, amikor értesült az Enescunál tett látogatásokról, és kemény hangú levelet írt Haendeléknek. Amikor Londonban ismét találkoztak, elmondta, hogy szégyent hoztak a hírnevére, amikor másik tanárhoz mentek. Közölte, hogy Idát nem engedi át másnak.

Ugyancsak Enescu növendéknek számít Ivry Gitlis, aki Haifában született 1922-ben. Tízéves korában Bronislaw Huberman tanácsára Párizsban folytatja tanulmányait, ahol tizenhárom évesen megnyeri a Conservatoire első díját.⁴⁰

³⁶ Manoliu, 1986: 337.

³⁷ Manoliu, 1986: 339.

³⁸ Manoliu, 1986: 339.

³⁹ In: Zenekar újság, 2012/3: 34. (Margaret Campbell: Great Violonists, 246-247.1.)

⁴⁰ http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11222?q=ivry+gitlis&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit 2013. október 2.

Diplomája megszerzése után Enescu, Thibaud és Flesch növendéke volt. A húszadik századi zene hiteles tolmácsolójaként tartják számon, számomra a lemezfelvételei közül a legnagyobb élményt az Alban Berg hegedűverseny és a Bartók szólószonáta tolmácsolása jelentette. Az idén kilencvenkét évét betöltő hegedűművész így emlékszik vissza mesterére:

Enescu arra tanított, hogy ne fogadjam el a dolgokat úgy, ahogy azok vannak, vagy olyanak, amilyenek látszanak, hanem magam ássak a dolgok mélyére, én járjak utána. Milyen érzéseket váltanak ki belőlem a kottában levő hangok? [...]Enescu talán megtanított arra, hogy kell kottát olvasni.⁴¹

Enescu tanítványainak sorába további híres hegedűművész egyéniségek sorolhatók: Robert Soërens, Carlo van Neste, Eugenia Uminska, Roman Tottenberg, Joseph Bernstein, Hélène Jourdain Morhange, Desmond Bradley, Helen Arof, Danièle Arthur, Serge Blanc, Yvonne Astruc.⁴²

5.3. Enescu – a népnevelő

Korának legnagyobb hangversenytermeiben koncertezett és neve máig egyet jelent a román zenével, Enescu azonban népművelői programját legalább olyan fontosnak tartotta, mint előadóművészi, vagy zeneszerzői tevékenységét. „Ha csak egy olyan hallgatót találok az ország valamelyik eldugott zugában, aki élvezni tud egy Bach Partitát, akkor elértem célomat.” – mondta.⁴³

1915-1916-ban tizenhat hangverseny keretében bemutatta a hegedűirodalom addigi történetét, azzal a céllal, hogy a nagy mesterek fő műveinek megszólaltatása révén a közönség zenei ízlését formálja, zenei látószögét szélesítse.⁴⁴ Kezdeményezése egyedülálló volt a zenetörténetben. A ciklus teljes műsorán 28 hegedűversenyt, 17 szonátát és partitát, illetve egyéb kisebb zeneműveket prezentált, felölelve az egész addigi hegedűirodalmat, a preklasszikus mesterektől a kortárs zeneszerzőkig.⁴⁵

⁴¹ <http://www.thestrad.com/latest/blogs/violinist-ivry-gitlis-remembers-george-enescu> 2013. október 2.

⁴² Manoliu, 1986: 339.

⁴³ Tudor, 1962: 28.

⁴⁴ Tudor, 1962: 29.

⁴⁵ Tudor, 1962: 29.

A szimfonikus zene terén is hasonló propaganda tevékenységet fejtett ki: előbb Wachmann Filharmóniáját, majd a Román Közoktatásügyi Minisztérium zenekarát, később pedig az újjáalakult Filharmóniát vezényelve, saját művein kívül a klasszikus és a modern zeneirodalom számos művét mutatta be. Ezek között szerepelt például Berlioztól a *Faust elkárhozása*, valamint a *Romeo és Júlia* című dramatikus szimfónia; Borodin II. szimfóniája, Debussy *Két nocturne*-je.⁴⁶ Annak érdekében, hogy bizonyítsa hazája művészeinek képességeit, a Román Közoktatásügyi Minisztérium hangversenyien kizárólag román művészekkel mutatta be Wagner *Siegfried utazása a Rajnán* című alkotását, a *Mesterdalnokok* néhány részét és a *Parsifal* III. felvonását.⁴⁷

Hangversenyek bevételeiből alapította 1913-ban a nevét viselő zeneszerzői díjat, 1920-ban pedig közreműködésével alakult a Román Zeneszerzők Társasága. Külföldi hangversenyek során nemegyszer szerepelt kizárólag csak román zeneszerzők műveiből összeállított műsor, és sokat tett a román zeneszerzők műveinek megismertetése, propagálása, népszerűsítése érdekében.⁴⁸

⁴⁶ Tudor, 1962: 29.

⁴⁷ Tudor, 1962: 29-30.

⁴⁸ Tudor, 1962: 30.

6. Befejezés

6.1. Enescu szellemi hagyatékának ápolása

Alkotásaival és előadóművészi teljesítményével illetve a román zene külföldi népszerűsítésével, Enescu nagy szolgálatot tett nemzetének. Érdemeit elismerve, már életében számos megtisztelő titulusban részesült és halála után is méltón ápolják emlékét:

- 1916-ban a Román Akadémia tiszteletbeli tagjává választották;
- 1929-ben megválasztották a párizsi Szépművészeti Akadémia levelező tagjává;
- 1932-ben a Román Akadémia rendes tagjává választották;
- 1948-ban az akadémia, mint civil szervezet, megszűnt, és a Román Népköztársaság Akadémiája néven szervezték át – Enescut az elsők között választották az új szervezet tagjává;
- halála után, háromévente megrendezésre kerülő George Enescu Nemzetközi Zenei Előadóversenyt létesített a román állam;
- szülőfaluja, illetve a bukaresti Állami Filharmonikus Zenekar felvette a nevét;
- szülőházát restaurálták és műemléknek nyilvánították;
- Bukarestben megalapították a George Enescu Múzeumot;
- Bukarestben az Atheneum terének neve George Enescu-térre változott;
- 1955. május 4-én Párizsban Margareta Lavrillier-Cosăceanu – 1893 és 1980 között élt szobrásznő – elkészítette Enescu halotti maszkját és kezének gipszmását;
- létrehozták a George Enescu ösztöndíjat, melyet öt tehetséges végzős konzervatóriumi hallgató nyerhetett el évente.

Enescu hatása máig érzékelhető különböző nációk, de leginkább a román zeneirodalom terén alkotók művein.

Az Enescu-nemzedék komponistái¹ – Dimitrie Cuclin, Mihail Jora, Marțian Negrea, Ludovic Feldman, Marcel Mihalovici, Stan Golestan, Sabin Drăgoi – még közvetlen kapcsolatban álltak Enescuval és náluk is ugyanaz a fejlődési vonal

¹ Popovici, 1970: 10.

mutatható ki: kibontakozásuk folyamatában régi és új zenei stílusokat asszimiláltak alkotásaikba, majd nemzetük népzenejében találták meg a megújító erőt.² Ezek a zeneszerzők, alkotóművészetük valamely szegmensében mind közeli rokonságot mutatnak Enescu szellemiségével.

Az Enescu utáni időszak komponistái³ – Paul Constantinescu, Teodor Rogalschi, Zeno Vancea, Sigismund Toduță, Roman Vlad, Tudor Ciortea, Ion és Gheorghe Dumitrescu, Constantin Silvestri – a XX. század első két évtizedében születtek. Átvették elődeik művészi hagyatékát az ősi és a világzenei elemek kifejező, valamint eredeti szintézisére vonatkozóan, kidomborítva a nemzeti jelleget az egyetemes összefüggésében, és bátran haladtak tovább az immár kitaposott zenei ösvényen, új értelmezést, új stíluselemeket kölcsönözve az örökölt zenei hagyatékknak.⁴ Náluk is tisztán kivehető a többszólamúság –harmónia kettőssége, mely ugyanazon alapra épül: a román népdalra, e kiapadhatatlan forrásanyagra azonban ezúttal a Hindemith, Stravinsky, Prokofjev és mások által képviselt nyugati neo-klaszicizmus és a neo-barokk áramlat is hatással van.⁵

A II. világháború utáni időszakban olyan zeneszerzők következtek – Aurel Stroe, Anatol Vieru, Ștefan Niculescu, Teodor Grigoriu, Pascal Bentoiu, Dumitru Capoianu, Cornel Țăranu, Dan Constantinescu, Adrian Rațiu, Alexandru Hrisanide, Liviu Glodeanu⁶ –, akiknél még kimutatható ugyan a zenei romantizmus koncepciója, de ugyanakkor új keletű technikai elemek felhasználása is jellemzővé válik, mint például a politonalitás és a polimodalitás, vagy a szokatlan ritmus variációk, a ritmus aszimmetrikus alkalmazása.⁷

Végezetül megemlíteném, hogy a Bartókkal való szellemi és zenei rokonságon kívül, Enescu Kodály Zoltánnal is kapcsolatba került.

Ami az esztétikai összevetést illeti, egy igen hasonlóan kifejtett, közös alkotói elvükre több írásomban is rámutattam: Enescu is, Kodály is végtelenül tisztelte a népdalt, mint önértékű remekművet, és határozottan elleneztek a népi téma „továbbfejlesztés” földolgozását. Enescu „népi jelleg”-eszményét népdalidézetet nem tartalmazó Kodály-művek sokaságából is kihalljuk. [...] Életrajzaikban is

² Vancea, 1978: 7., 9.

³ Popovici, 1970: 47.

⁴ Popovici, 1970: 47.

⁵ Popovici, 1970: 47.

⁶ Popovici, 1970: 10.

⁷ Popovici, 1970: 71

vannak közös, egymásra utaló mozzanatok. Köztudomású, hogy Enescu, amikor öreg korában tollbamondta emlékeit, elégtétellel említette meg: Kodály az egyszólamúság szép példajaként ajánlgatta tanítványai figyelmébe az *Első zenekari szvit* élén álló, uniszónó Prelűdöt. Ismeretes továbbá, hogy Radu Urlăţianu temesvári karmester már 1934-ben egyazon műsor keretében szólaltatta meg kettejük alkotásait. >>Ebben a teremben ma este Enescu román rapszodiájának hullámai ölelkeznek Kodály Psalmus Hungaricusának égbe törő hangjaival. Ennek a találkozásnak szárnyán népek ölelkeztek<< – mondta ama zenetörténeti jelentőségű temesvári hangverseny szónoka, Kodály pedig, aki személyesen jelent meg, hogy bemutatóját meghallgassa, így nyilatkozott: >>Nem ismerem Enescut [...]. De [...] működését és műveit egy emberöltő óta becsülöm és csodálom.⁸

1955-ben Kodály egy nekrológban búcsúzott Enescutól, melyben arra is visszaemlékezett, hogy Enescuval utoljára 1947-ben találkozott Chicagóban, ahol Enescu egyazon este karmesterként és hegedűsként is pódiumra lépett. Az „utoljára” kifejezés logikusan arra utal, hogy 1934 és 1947 között máskor is találkozhattak.⁹ Az említett nekrológ végén Kodály így emlékezett Enescura: „kétszeresen fájlaljuk Enescu elvesztését, mert az ő világlátott sokoldalúsága, zenei és emberi kiválósága felülemelkedett minden kicsinyes sovinizmuson. A népek közötti megértést és barátságot csak ilyen lelkiállattal lehet szolgálni. Enescu élete és egyénisége példa lehet mindenkinek, aki hasonló célokért küzd.”¹⁰

6.2. Összegzés

Enescu nem volt modern, de konzervatív se. Egyszerűen elfogadta a múltat, érezte azt az alapvető egységet, mely összekötötte saját zenéjének kifejező erejét azon múltbéli zeneszerzőkéivel, akiknek munkáit ismerte, megörökítette és szerette. Mindez azonban nem akadályozta meg abban, hogy új kifejezési eszközök után kutasson a zenében.

„Bár elképzelhető, hogy az én zenei nyelvezetem közelít a kortársaiméhoz, valójában radikálisan különbözik azokétól. Mélységeiben az én zenei nyelvezetem annak a

⁸ László Ferenc, 1984: 188-189.

⁹ László Ferenc, 1984: 190.

¹⁰ In: László Ferenc, 1984: 190.

múlnak a bélyegét hordozza, melyből született. Nem osztja meg az elutasítás attitűdje.”¹¹

Enescu 1955-ben halt meg, a május 3-ról 4-re virradó éjszakán. Casals szerint mélyreható és nagyszabású tehetségét tekintve, Enescu a zenetörténet legnagyobb zenei jelensége volt Mozarttól napjainkig. Szűkre szabott életműve valójában a XX. század legszebb és legmeglepőbb zenéjét hordozza.¹²

¹¹ In: Malcolm, 2011: 274.

¹² Malcolm, 2011: 275.

Függelék

1. George Enescu műveinek jegyzéke¹

1.1. Fiatalkori művek (kiadatlan és opus-szám nélküli művek 1900-ig):

1886

„Opera” hegedűre és zongorára

1887

Keringő zongorára

1889

Pièce d'Église zongorára

1891-1894

Három zenekari nyitány

1893

Rondo és variációk zongorára

Zongorakvartett (töredék)

1894

Ballade zongorára

Bevezetés, Adagio és Allegro zongorára

Zongoraszonáta

„Szonáta zenekarra” (ismeretlen kézirat)

Vonósnégyes, C-dúr (töredék)

Vonósnégyes, d-moll (töredék)

Kvartett négy hegedűre

Variációs szvit két hegedűre

1894-1895

Polka zongorára

Négykezes zongoraszonatina

Romance négykezes zongorára

1895

„Iskola” szimfónia nr. 1, d-moll

Vision du Saül, kantáta

¹ In: Malcolm, 2011: 277-292

Tarantelle hegedűre és zongorára
Ahasvérus, kantáta (csak a proológ)
 Hegedűszonáta
Ballade hegedűre és zongorára (vagy zenekarra)
Tragikus nyitány
 „Iskola” szimfónia nr. 2, F-dúr

1896

Hegedűverseny, a-moll
Andantino egy zenekari szvitből
 „Iskola” szimfónia nr. 3, F-dúr
 Vonósnégyes (befejezetlen)
Győzelmi nyitány
 Zongoraötös
Fantaisie zongorára és zenekarra
 Négy *Divertimento* zenekarra

1896-1897

Két román szvit zenekarra (befejezetlen)

1897

Nocturne et Saltarelle gordonkára
 Vonósnégyes (csak első rész; befejezetlen)
Barcarolle zongorára (befejezetlen)
La Fileuse, zongorára

1898

L'Aurore, kantáta
Regrete, zongorára
 „Iskola” szimfónia nr. 4, Esz-dúr
Pensée Perdue, énekhangra és zongorára, Sully Prudhomme verseire
Prélude két zongorára, hegedűre és gordonkára
Wüstenbild, énekhangra és zongorára, A. Roderich verseire
Sphinx, énekhangra és zongorára, Carmen Sylva verseire
Impromptu zongorára
 Négykezes zongoraszt
 Vonósoktett, D-dúr (részlet)

1898 körül (bizonytalan időpont)

Moderato, hegedűre és zongorára, f-moll

Zongoraverseny, d-moll (csak egyetlen rész vázlata)

Zongoraverseny, e-moll (csak egyetlen rész vázlata)

Modérément, zongorára

Chant Indou, énekhangra és zongorára, Géraldine Rolland verseire

1899

Pastorale-Fantaisie zenekarra

Dédicace, énekhangra és zongorára

Quarantaine, énekhangra és zongorára, Enescu verseire

1899 körül (bizonytalan időpont)

Allemande zongorára

Sérénade en Sourdine hegedűre és gordonkára

Trió két hegedűre és gordonkára

1895-1899

Számos dátum nélküli alkotás a diákéveiből, például: vázlatok további öt vonósnégyeshez és nyolc kantátához (ezek közül megjegyzendő *La Fille de Jephté*, *Antigone*, *Daphné*) és a *Le Lotus Bleu* című „lírai dráma” első felvonása

1900

Andante Religioso két gordonkára és orgonára

Pastorale, *Menuet Triste et Nocturne* hegedűre és négykezes zongorára

*De ziua ta*², énekhangra és zongorára

1900 körül (bizonytalan időpont)

Suite Orientale zenekarra (részlet)

Szeptett fuvolára, oboára, angolkürtre, klarinétra, fagottra, kürtre és zongorára

² román cím. = „Születésnapodra”

1.2. Kiadott alkotások, opus-számmal ellátott szerzemények, ismert művek

1895-1896

Négyszólamú fuga eredeti témára

1896

Prelúdium zongorára

Scherzo zongorára

1897

Román költemény, op. 1, szimfonikus szvit zenekarra

Zongoraszvit, nr. 1, „rég stílusban”, op. 3, g-moll

Hegedűszonáta, nr. 1, op. 2, D-dúr

1897-1898 körül

Si j'étais Dieu, énekhangra és zongorára, Sully Prudhomme verseire

1898

Der Bläser, énekhangra és zongorára, Carmen Sylva verseire

Variációk két zongorára, eredeti témára, op. 5, Asz-dúr

Három dal, op. 4:

nr. 1 „*Le Desert*”, Jules Lemaître verseire,

nr. 2 „*Le Galop*”, Sully Prudhomme verseire

nr. 3 „*Soupir*”, Sully Prudhomme verseire

Zaghaft, énekhangra és zongorára, Carmen Sylva verseire

Armes Mägdelein, énekhangra és zongorára, Carmen Sylva verseire

Junge Schmerzen, mezzoszoprán- és basszus hangra és zongorára, Carmen Sylva verseire

Der Schmetterlingskuss, énekhangra és zongorára, Carmen Sylva verseire

Reue, énekhangra és zongorára, Carmen Sylva verseire

Schlaflos, énekhangra és zongorára, Carmen Sylva verseire

Frauenberuf, énekhangra és zongorára, Carmen Sylva verseire

Gordonkaszonáta, nr. 1, op. 36, f-moll

Waldegesang, vegyeskarra a cappella, Carmen Sylva verseire

1899

Hegedűszonáta, nr. 2, op. 6, f-moll

Maurerlied, énekhangra és zongorára, Carmen Sylva verseire

Königshusarenlied, énekhangra és zongorára, Carmen Sylva verseire

Aubade, hegedű-mélyhegedű-gordonka trió

Souhait, énekhangra és zongorára, Enescu verseire

1900

Die nächtliche Hershau, bariton hangra, kórusra és zenekarra, Joseph

Christian Zedlitz verseire

Mittagsläuten, énekhangra és zongorára, Carmen Sylva verseire

Impromptu zongorára

*Plugar*³, vegyeskarra, négy énekhangra a cappella, Rădulescu-Niger verseire

Vonósoktett, op. 7 (négy hegedű, két mélyhegedű, két gordonka)

1901

*Rapsodii române*⁴, op. 11, nr. 1, A-dúr

Symphonie Concertante, op. 8, gordonkára és zenekarra, h-moll

Prinz Waldvogelgesang, énekhangra, gordonkára és zongorára

Ein Sonnenblick, énekhangra és zongorára

1902

Intermède vonósokra nr. 1, op. 12

De la Flûte au Cor, énekhangra és zongorára, Fernand Gregh verseire

1903

Intermède vonósokra, nr. 2, op. 12

Zenekari szvit, nr. 1, op. 9

Zongoraszvit, nr. 2, op. 10, D-dúr

Prelúdium és fuga zongorára

Regen, énekhangra és zongorára, Carmen Sylva verseire

Impromptu Concertant hegedűre és zongorára, Gesz-dúr

1904

Cantabile és presto fuvolára és zongorára

Allegro de concert kromatikus hárfára

Óda kórusra és zongorára vagy orgonára, I. Soricu verseire

Die Kirschen, szoprán- és baritonhangra, gordonkára és zongorára, Carmen Sylva verseire

1905

Silence, énekhangra és zongorára, Albert Samain verseire

³ román cím. = „Földműves”

⁴ román cím = „Román rapszódia”

I. Szimfónia op. 13, Esz-dúr

Doina, baritonhangra, mélyhegedűre és gordonkára, Vasile Alecsandri által gyűjtött népköltészeti alkotások szövegeire

1906

Dixtuor op. 14, két fuvolára, oboára, angolkürtre, két klarinétra, két fagottra és két kürtre, D-dúr

Légende, trombitára és zongorára

Concertstück (vagy *Pièce de Concert*) mélyhegedűre és zongorára

Au Soir, „poème” négy trombitára

Vonósnégyes, C-dúr (egy része)

*Imn jubiliar*⁵, kórusra, katonai fúvószenekarra és hárfára

1907

Entsagen, énekhangra és zongorára, Carmen Sylva verseire

Nocturne zongorára, Desz-dúr

1908

Cantate pour la Pose de la Première Pierre du Pont à Transbordeur de Bordeaux, katonai fúvószenekarra, két hárfára, vonóskarra, szólógordonkára, kórusra, bariton szólóval és ágyúdörgéssel

Sept Chansons de Clément Marot, op. 15, tenor (vagy szoprán) hangra és zongorára

Morgengebet, énekhangra és zongorára, Carmen Sylva verseire

1909

Arie és *Scherzino* hegedűre, mélyhegedűre, gordonkára, nagybőgőre és zongorára (ismeretlen kézirat)

1911

Suite Châtelaine zenekarra (befejezetlen, első rész: „Entrée” + scherzo-töredék: „Chasse”)

Hegedűszonáta, a-moll (töredék)

1912

Zongoraszonáta, első rész (ismeretlen kézirat)

1914

II. Szimfónia op. 17, A-dúr

⁵ román cím. = „*Jubileumi Himnusz*”

1915

Zenekari szvit, nr. 2, op. 20, C-dúr

1916

Trois Mélodies sur Poèmes de Fernand Gregh, op. 19

nr. 1 „Pluie”

nr. 2 „Le Silence Musicien”

nr. 3 „L’Ombre est Bleue”

Trió zongorával, a-moll

Szvit zongorára, nr. 3, *Pièces Impromptues*”: hét darab*Strigoi*⁶, szoprán, tenor és bariton hangra, kórusra és zenekarra, Eminescu
verseire (vázlat)

1917

*Hora Unirei*⁷, hegedűre és zongorára, a Flechtenmacher-féle *Hora Unirii*
motívumai alapján

1917 körül

*Eu mă duc, codrul rămâne*⁸, énekhangra és zongoráraSzimfónia bariton hangra, kórusra és zenekarra, a 86. zsoltár szövegére, f-
moll (töredékek)

1918

III. Szimfónia op. 21, utolsó tétele négyszólamú kórusra, C-dúr

1920

Vonósnégyes, nr. 1, op. 22, Esz-dúr

1922

*Pièce sur le Nom de Fauré*az *Oedip* című opera zongorakivonatának teljes vázlata

1924

Zongoraszonáta, nr. 1, op. 24, fisz-moll

1926

Hegedűszonáta, nr. 3, op. 25, „román népi jelleggel”, a-moll

1928 körül

Caprice Roumain hegedűre és zenekarra (vázlat, befejezetlen)⁶ román cím = „Kísértetek”⁷ román cím = „Egyesülés órája” (a óra gyorsuló tempójú balkáni népi körtánc)⁸ román cím = „Én megyek, az erdő marad”

- 1929
Az első komplett vázlata a *Vox Maris* című szimfonikus költeménynek
- 1931
Oedip, op. 23 „lírikus tragédia” négy felvonásban, Edmond Fleg librettójára
- 1932
Symphonie Concertante hegedűre és zenekarra, C-dúr (vázlat, befejezetlen)
- 1934
IV. Szimfónia (az első rész vázlata, és töredék a második részből)
- 1935
Zongoraszonáta nr. 3, op. 24, D-dúr
Gordonkaszonáta nr. 2, op. 26, C-dúr
- 1938
Zenekari szvit nr. 3, op. 27, „Sătească”⁹, D-dúr
- 1940
*Impresii din copilărie*¹⁰, op. 28, szvit hegedűre és zongorára, D-dúr
Kvintett zongorával, op. 29, a-moll
- 1941
V. Szimfónia tenor hangra, női karra és zenekarra, D-dúr,
az utolsó tétel Eminescu verseire (vázlat, befejezetlen)
- 1942
Trió zongorával (töredék)
- 1944
Kvartett zongorával nr. 2, op. 30, d-moll
- 1946
*Liniște*¹¹, háromszólamú a capella kórusra, A. T. Stamatiad verseire
- 1948
Zenekari nyitány román népi jelleggel, op. 32, A-dúr
- 1951-1952
Vonósnégyes nr. 2, op. 22, G-dúr (6. verzió 1951-ben, 7. verzió 1952-ben)

⁹ román cím = „Falusi”

¹⁰ román cím = „Gyermekkori impressziók”

¹¹ román cím = „Csend”

1954 körül

Vox Maris, op. 31, szimfonikus költemény tenor hangra, háromszólamú kórusra és zenekarra, G-dúr

1954

Kamaraszimfónia op. 33, fuvolára, oboára, angolkürtre, klarinétra, fagottra, kürtre, trombitára, hegedűre, mélyhegedűre, gordonkára, nagybőgőre és zongorára, E-dúr

1.3. Dátum nélküli alkotások

Allegro kamarazenekarra (vázlat, befejezetlen)

Nocturne „Ville d'Avrayen” kvártett zongorával (vázlat, befejezetlen)

Voix de la Nature, szimfonikus szvit (?) egyik részénél a „Nuages d'automne sur les forêts” címmel ellátott töredéke

1.4. Átiratok és kadenciák

Enescu, *Poema română*, átirat négykezes zongorára

Enescu, *Román rapszódia nr. 1*, átirat kétkezes zongorára

Brahms, Hegedűverseny, kadencia

Mozart, Hegedűverseny nr. 7, kadenciák

Albéniz, *Rapsodie Espagnole*, átirat zongorára és zenekarra

Bach, *Invenció*, B-dúr, átirat zenekarra

Schubert, Trió zongorával nr. 2, Esz-dúr, II. tétel átirata zenekarra

Paganini *Caprices* nr. 6, 16 és 24, zongorakíséret hozzáadása

Sarasate, *Ziegenweisen* (Cigánydalok), átirat zongorára

2. Kották

George Enescu: *Sonate pour piano et violon op.2*. București: Editura de Stat Pentru Literatură și Artă, 1956.

George Enescu: *Sonate pour piano et violon, op. 6*. București: Editura de Stat Pentru Literatură și Artă, 1956.

George Enescu: *3^{ème} Sonate pour piano et violon (dans le caractère populaire roumain)*. Paris: Enoch, 1933.

George Enescu: *Impressions d'enfance*. Paris: Salabert, 1952.

Bibliografie

Bălan, George: *Enescu*. București: Editura Tineretului, 1963.

Bentoiu, Pascal: „Însemnări despre Enescu”. *Muzica*, 1970/8. (5-15.)

Berger, Wilhelm Georg: *Ghid pentru muzica instrumentală*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1965.

Berger, Wilhelm Georg: „Gânduri despre un proiect enescian – Caprice roumain pour violon et orchestre”. „*Muzica*”, 1991/4. (28-32.)

Böhm László: *Zenei műszótár*. Budapest: Editio Musica, 1990.

Brockhaus-Riemann: *Zenei lexikon*. Budapest: Zeneműkiadó, 1983.

Bughici, Dumitru: *Suita și sonata*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1965.

Cosma, Octavian Lazăr : *Hronicul muzicii românești – Volumul IV. – Romantismul 1859-1898*. București: Editura Muzicală, 1976.

Cosma, Octavian Lazăr: *Hronicul muzicii românești – Volumul V. – 1898-1920 Epoca Enesciană Viața Muzicală*. București: Editura Muzicală, 1983.

Cosma, Viorel: „Contribuții la istoria muzicii românești – George Enescu, pianist” *Muzica*, 1970/2. (13-15.)

Costin, Maximilian: *Vioara – maestrul și arta ei*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1964.

Gavoty, Bernard: *Amintirile lui George Enescu* – Traducere din franceză de Elena Bulai. București: Vurtea Veche Publishing, 2005.

Lakatos István: „A román zene fejlődéstörténete”. *Erdélyi Tudományos Füzetek* 1938/98. (1-28.) Minerva Irodalmi és Nyomdai Műintézet R.-T.

László Ferenc: *99 Bartók-levél* – Az előszót írta és a szövegeket válogatta László Ferenc. Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1974.

László Ferenc: *A százegyedik év – Bartókról, Enescuról, Kodályról*. Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1984.

László Ferenc: *A Szfinx válaszol – Harmincöt beszélgetés George Enescuval* – Válogatta, fordította, előszóval és jegyzetekkel ellátta László Ferenc. Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1995.

Malcolm, Noel: *George Enescu – Viața și muzica*. București: Humanitas, 2011.

Manoliu, George: *George Enescu – poet și gânditor al viorii*. București: Editura Muzicală, 1986.

Marinescu, Mihaela: *Concertul intrumental românesc contemporan 1950-1980*. București: Editura Muzicală, 1983.

Menuhin, Yehudi és Davis, W. Curtis: *Az ember zenéje* – fordította: Dávid Gábor. Budapest: Zeneműkiadó, 1982.

Menuhin, Yehudi: *Befejezetlen utazás – Életem emlékei*. Budapest: Typotex Kiadó, 2012.

Popovici, Doru: *Muzica românească contemporană*. București: Editura Albatros, 1970.

The New Grove dictionary of music and musicians /ed. by Stanley Sadie, 1998 - London: Macmillan; New York : Grove's Dictionaries of Music

Tudor, Andrei: *George Enescu élete képekben* – fordította: Békési Ágnes. Bukarest: Az RNK Zeneszerző Szövetségének Kiadója, 1962.

Vancea, Zeno: *Creația muzicală românească, sec. XIX-XX. – Vol. I*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1968.

Vancea, Zeno: *Creația muzicală românească, sec. XIX-XX. – Vol. II.*- București: Editura Muzicală, 1978.

Voicana, Mircea – Firca, Clemansa – Hoffman, Alfred – Zottovicianu, Elena – în colaborare cu Marbe, Myriam, Niculescu, Ștefan și Rațiu, Adriana: *George Enescu – monografie*. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1971.

<http://www.thestrad.com/latest/blogs/violinist-ivry-gitlis-remembers-george-enescu> 2013. október 2.

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11222?q=ivry+gitlis&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit 2013. október 2.