

Stachó László

A ZONGORATANÁR BARTÓK: MÓDSZER ÉS EGYÉNISÉG*

Egy visszaemlékezés nyomában

1927-ben Thomán István leghíresebb pianista tanítványáról, az ötven esztendőes Dohnányiról írt a *Zenei Szemle* hasábjain,¹ Bartók pedig ugyanitt Thománt méltatta a zeneakadémiai mester művészi pályafutásának negyven esztendőes jubileumán.² Egy-egy visszaemlékezés, portré gyakran többet árul el szerzőjének jelleméről és törekvéseiről, mint tárgyáéről, s Bartókra ez kifejezetten jellemző.³ Tanárának portróját megfestve Bartók, mint azt hamarosan látni fogjuk az ő tanítványainak emlékeiből, valójában önkéntelenül is önarcképet körvonalaz, s ideális pedagógus énjének jellemzésével szolgál. Az ideál és a valóság közötti távolság azonban megvilágító magyarázatot sugall a pedagógus Bartók tantermi gyakorlatában érzékelhető el-
lentmondásra: ő is látszólag Thomán „módszereit” alkalmazza majd, ám szinte homlokegyenest ellenkező hatást fejt ki tanítványainak művészi egyéniségére.

A Tóth Aladár által készített laudáció-interjú kezdetén Bartók hosszan beszél Thomán „valóban atyai” gondoskodásáról,⁴ amelyet Bartóknak, édesapja korai halála

* A tanulmány a szerző doktori értekezésének három fejezetén alapul, azok átdolgozott, bővített változata. A disszertáció (*Bartók előadóművészi modelljei és ideáljai*. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2013) interneten is elérhető: http://docs.lfze.hu/netfolder/public/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/stacho_laszlo/disszertacio.pdf. A szerző az átdolgozás idején a Nemzeti Kiválóság Program Erdős Pál Fiatal Kutatói Ösztöndíjasa volt.

1 Thomán István: „Emlékeim Dohnányi Ernőről”, *Zenei Szemle* 11. (1927/9–10.), 232–234. (Részleteit közli: Legány Dezső: *A magyar zene krónikája. Zenei művelődésünk ezer éve dokumentumokban*. Budapest: Zeneműkiadó, 1962, 382–383.) Thomán itt zenei pályájának „egyik legfőbb büszkeségéként” aposztrofálja Dohnányi Ernőt, a „zenészek egyik legnagyobbját” (232.).

2 Bartók Béla: „Thomán Istvánról” [Tóth Aladár interjúja], *Zenei Szemle* 11. (1927/3.), 93–95. Újraközli: Wilhelm András (közr.): *Beszélgetések Bartókkal. Interjúk, nyilatkozatok 1911–1945*. Budapest: Kijárat Kiadó, 2000, 80–83.

3 Bartók dolgozatai, előadásai, melyekben látszólag másokról – például Kodályról – szól, sőt műelemzései is saját „pszeudo-tudományos” ars poeticáit rejtik, vö. Tallián Tibor: „Bartók-marginália”. In: *Zenetudományi dolgozatok 1979*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 35–46., ide: 43.

4 Kiemelés tőlem (S. L.): figyelemre méltó, hogy az interjúkészítő Tóth Aladár ezzel a megerősítő határozószóval illeti a zeneakadémiai mester atyai gondoskodását.

miatt, immár egy évtizede nélkülözni kellett (másik főtárgytanárában, Koesslerben pedig nem lelhette meg). Többen is jellemző módon liszti jellemvonásként ismerték föl Thomán atyai gondoskodását, melynek köszönhetően Bartók egy életen át szeretettel, s a mester–tanítvány viszony megszűnését követően egyenrangú barátként is kötődött Thománhoz. Ezt hozzá írott levelei is hűen tanúsítják.⁵ Zeneakadémiai mestere tanítási „módszerének” legfontosabb mozzanatát Bartók abban látta, hogy

ő azok közé a ritka pedagógusok közé tartozik, akik sohasem nyomják el növendékeik egyéniségét. Nem akarta sohasem tanítványait önmaga képére faragni. A művek precíz megszólaltatásán túl, tehát ott, ahol a tanítványnak már önmagából kell belevinnie a poézist a zongorajátékba, ott sohasem avatkozott bele *száraz formulákkal* a növendék munkájába. Minden tudásával és szuggeráló erejével igyekezett ugyan hatni a növendék lelkületének költői kifejtésére, de vigyázott, hogy ez a hatás ne mesterséges, hanem *természetes* legyen. Ilyen természetes hatást semmivel sem lehet jobban elérni, mint ha a tanár *előjátsszik* a növendéknek. Ehhez természetesen szükséges, hogy a tanár maga, olyan kiváló művésze legyen a hangszerének, mint Thomán István. Thomán valóban példátlan türelemmel, mindig és mindent el[ő]játsszott tanítványainak. Az önállótlanabb növendék természetesen szolgálilag utánozta mestere játékát; az önállóbb tehetség pedig megtermékenyíthette fantáziáját a mester művészetén, anélkül, hogy egyéniségén csorba esett volna. Thomán zongoraművészi példája nem *erőszakolt* rá gondolatokat a tanítványra, hanem helyes gondolatokat *keltett* a tanítványban.⁶

A jellemzésből világossá válik a Bartók által ideális mesternek tartott pedagógus hatóköre: a művek „precíz megszólaltatásán túl” a növendék föladata önmagából belevinni előadásába a „poézist”, s ezt csak „természetes” hatásokkal segíthetjük. Az előjátékos tehát – ideális esetben – nem egyfajta idomítás része, hanem példaadás: e „természetes” hatások elérésének eszköze „helyes gondolatok keltése” révén. Erősen gyanítom azonban, hogy Bartók a Zeneakadémia tanáraként eltöltött húsz esztendő után a thománi pedagógia jellemzésének apropóján önkéntelenül is saját tanításának apológiáját adja, mikor arra utal, hogy az önállótlanabb növendék „természetesen” szolgálói módon utánozta mestere játékát, s csak az „önállóbb tehetség” képes rá, hogy egyéniségének veszélyeztetése nélkül termékenyítse meg fantáziáját.

Bartók tanítási stílusáról másfél tucatnyi növendéke emlékezett meg. Legrésztesebben a rajongó tanítvány, a későbbi író, Székely Júlia – egy kétségtelenül „kevésbé önálló” tehetség – rekonstruálta emlékeit az óráiról, s Bartók tanítása kapcsán őt idézik leggyakrabban (annak ellenére, hogy valamennyi föllelhető visszaemlékezés ismeretében állíthatjuk, hogy az emlékezés részletessége és megvilágító ereje között gyakran meglehetősen gyenge a kapcsolat). Legelső és legutolsó

5 Ld. még Bartók e nyilatkozatán, valamint releváns levelein kívül: Varannai Aurél: „Egy nagy magyar zongoratanító. Thomán István – Liszt növendéke és Bartók mestere”, *Muzsika* 2/12. (1959. december), 25–26.

6 Wilhelm: *Beszélgések...*, 82. A kiemelések eredetiek.

tanítványainak emlékei alapvetően egységes képet sugallnak, ám az időbeli változás természete is jól azonosítható Bartók tanítási stílusában.

Egyik legelső növendéke, Szalay Stefánia, akit Bartók a nyugdíjazott Thománnál vett át zeneakadémiai tanításának első évében, egy olyan pedagógiai hozzáállást s egyben konkrét helyzetet ír le, amelyben sikerrel valósul meg a kívülre, a tanítás tárgyára – a most következő példában Beethoven muzsikájára – irányuló együttes odafigyelés.⁷ A növendék gondolataival, elképzeléseivel és szándékaival való foglalkozás helyett a mester ihletett interpretációjára terelődik a figyelem, s az ő játéknak megfigyelése révén végül a növendék maga ismer rá a problémák megoldására:

Melegen nézett rám [miután kiderült, hogy a nagyváradi származású Szalay Stefánia Hyrtl-nél tanult Pozsonyban, majd Thománhoz került a Zeneakadémiára, épp mint Bartók] és elkezdtük a játékot. Csakhamar eltűnt a Mester és a tanítvány s csak Beethoven volt jelen. [...] Bartók tökéletesen tolmácsolta Beethoven gondolatait, érzelmeit és teljes egyéniségét beleöntötte az előadott műbe. Elsősorban zongorázásának kifejező erejét, dinamikáját csodáltam meg. A lényegét. Aztán rájöttem, hogy előadó művészetét [sic!] a részletek pontos kidolgozása is jellemzi. Figyelme mindenre kiterjedt. Például pedálozni senki sem tudott úgy, mint Bartók. Bachnál kevés pedált vett s a frazírozási jeleket sohasem kötötte át pedállal. Szédítő tempóknál ugyanolyan gyorsan váltogatta a pedált, mint ahogyan a hangzás megkívánta. A mi játékunkban pedig észrevett minden kis pedál hibát, akárhogy próbáltunk elszökni a nagy tempóval. Azt mondta: 'inkább semmi pedált, mint rossz pedálozást. A semmi pedál legalább nem ront, de a rossz pedál elárulja összhangzattani és formai fogyatékoságunkat' [-] tanította. S megértettem: a pedál nélküli játék csak száraz, de nem rossz, mert jó fül kell a jó pedálhoz. Nagyon nehéz például a pedál vibrato: egy kiemelt hang zengjen, a többi fél és negyed pedállal elnémul, ha jól kezeljük. Nagy lábtechnikát igényel. Liszt nagy mestere volt ennek, ezt Thomántól tudtuk. Bartók is. Igazán jól csak végzett zeneszerző pedálozhat, ha zongoratehetsége is van – jöttem rá egy idő múlva. S Bartók valóban nem is vett fel férfi növendéket, ha az nem tanult zeneszerzést is. Nőkkel szemben, ha ügyességük kitűnt és fejlett hallással rendelkeztek, elnézőbb volt. Utóvégre Bartók sem vezényelt jól például. Miért kellett volna nekünk rosszul komponálni? De primavista olvasás, kulcs-váltórendszer, kamarazene tudás nélkül senki nem kerülhetett színe elé.⁸

Figyelemre méltó, miképpen keveredik itt, a húszas éveinek közepén járó Bartók hozzáállásában a szigor és a nevelői szeretet. Úgy tűnik, ez a neveléslelektanban máig ideálisnak értékelt pedagógiai attitűd jól tükröződött Bartók hibázáshoz való viszonyulásában is, amelyről ugyancsak Szalay Stefániától tudhatunk meg egy figyelemre méltó mozzanatot. Szalay, aki Thománnál és Bartóknál is tanult, így foglalta össze két budapesti tanárának hozzáállását: a fiatal tanár, „Bartók Béla a technikai melléfogásokra annyit mondott: 'Ugye véletlen volt?' Thomán nyomban be-

7 Különösen szép megfogalmazása ennek egy közel negyedszázaddal későbbi tanítványé, Comensoli Máriáé, aki a mérhetetlen nyugalmat, a minden hétköznapit kirekesztő koncentrációt említi egy-egy „ünnepi” tanítási délután hangulatával kapcsolatban. Bónis Ferenc (szerk.): *Így láttuk Bartókot. Ötvennégy emlékezés*. Budapest: Püski Kiadó, 2019, 146.

8 Szirányi Gábor: „Egy Bartók-tanítvány – Szalay Stefánia – visszaemlékezése” (II/1. rész), *Parlando* online, <http://parlando.hu/2008407.htm>. A közölt részlet helyesírása az eredeti szövegét követi itt is, és a továbbiakban is.

karikázta [és megjegyezte:] 'a hiba az hiba'.⁹ Egy másfél-két évtizeddel későbbi tanítvány, Székely Júlia visszaemlékezése nyomán hihető, hogy Bartók viszonyulása tanítványai hibázásaihoz később sem változott jelentősen (az atyai szigor jóindulatú oldalát képviselve).¹⁰ Saját magával szemben azonban szigorúbb lehetett: „Kedves Pista bátyám” – kezdi Bécsből Thománnak küldött levelét 1905 elején –,

[k]oncertemről szeretnél tudni? [...] Tény, hogy Schumann és Chopin kevésbé jól hangzott; legalább én másképen szerettem volna hallani. Kellemetlenek a 'paccerek'. Bosszant hogy egyetlen-egy nagyobbszerű felléptem sem mulhatik el bizonyos 'Missgriff'-ek, félrecsuszamlások, apróbb akaratlan változtatások nélkül. Persze ezek csak azoknak tűnhetnek fel, a kik kívülről tudják a darabokat.¹¹

Az önmagával szembeni kérlelhetetlenséget, ugyanakkor a tanítványhoz és kollégához atyai szeretettel való viszonyulást tükrözi a melléfogásokkal kapcsolatban a Bartók által egyik legtehetségesebbnek tartott tanítvány, Kósa György visszaemlékezése arra, amikor a budapesti rádióban mesterével együtt eljátszották *A csodálatos mandarin* üldözési jelenetét:

A négykezes letét igen kényes volt; a négy kéz folyton keresztezte egymást, és az összeütöközések következtében könnyű volt melléütni. Bartókot nagyon elkeserítette, ha ő maga, igen ritkán, melléütt. Ha én ütöttem mellé, azt jóindulatú, atyai mosollyal elnézte.¹²

Minden jel arra mutat azonban, hogy Bartók pedagógiai hozzáállásának e szereptelteti, atyai oldala későbbi növendékei számára legfőljebb csak a hanghibákhoz hasonló apróságokban nyilvánulhatott meg – számukra ugyanis gyakorlatilag már csak a mechanikus előjátszás-utánzás pedagógiája maradt. Ez minden bizonnyal azzal áll összefüggésben, hogy Bartók egyre inkább „börtönnek” tekintette a tanítást, mely a számára értékesebbnek tekintett tevékenységektől rabolta el az időt – elsősorban a népzenevel való foglalkozástól: a gyűjtéstől, majd a lejegyzésektől és a rendszerezésektől, másodsorban pedig a komponálástól. Bartóknak hiába volt kollégáihoz képest általában valamennyivel – első két tanévben pedig lényegesen – kevesebb tanítványa, rá is vonatkozott a föltehetően jogi szabályozás által megsabott óraterhelés, különösen tanításának első évtizedében.¹³ Ráadásul Bartók lelkiismeretességét – s az idő előrehaladtával bizonyára kényszerességét is – jellemzi, hogy míg az 1920-as években a zongora főtanszak többi tanáránál egy növendékre alig jutott

9 Uott.

10 Lásd Székely Júlia: *Bartók tanár úr*. Budapest: Kozmosz Könyvek, 21978.

11 Vikárius László-Pávai István (szerk.): *Bartók Béla élete levelei tükrében. Összegyűjtött digitális kiadás*. CD-ROM. MTA Zenetudományi Intézet – Hagyományok Háza, 2007 (a továbbiakban: *Bartók levelei*), 88. levél.

12 Bónis: *Így láttuk Bartókot*, 40. Bartók Kósáról alkotott véleményéről ld.: K. Molnár Irma [Keppich Ákosné Molnár Irma]: „Zongorázni tanultam tőle”. In: László Ferenc (szerk.): *Bartók-könyv 1970–1971*. Bukarest: Kriterion, 1971, 108–114., ide: 111–112. A rádióhangverseny időpontja 1926. április 8. volt (ld. említését a Bartók-műjegyzékben a Bartók Archívum honlapján: http://www.zti.hu/bartok/ba_hu_06_m.htm).

13 Az 1906/1907. tanévből találjuk azt az adatot a Zeneakadémia évkönyvében, hogy Bartók, Chován és Szendy heti 15 órában tanította az akadémiai tanfolyam 23 növendékét (akik közül kettő kimaradt ebben a tanévben), ám míg Bartók az előkészítő tanfolyamon egyáltalán nem oktatott, Chován és Szendy →

egy-egy alkalommal tíz-húsz percnyi tanításnál több idő, Bartók nyolc-tíz tanítványával egyenként fél óránál kevesebbet sohasem foglalkozott, sőt igen gyakran előfordult, hogy egy-egy növendékére egyszerre másfél órát szánt.¹⁴ Fiala zeneakadémiai tanárként mindenesetre már az 1910-es években „pedagógiai börtönként” jellemezte Freund Etelkának írott levelében a zeneakadémiai munkát,¹⁵ feleségének pedig ironikus levélben számolt be zeneakadémiai tanítványairól.¹⁶ Második fia is arra emlékszik gyerekkorából, az 1920-as évek végéről s az 1930-as évekből, hogy édesapja rendszeresen látogat egy „csúnya helyet” – a Zeneakadémia XIV. tantermét.¹⁷

Bartók 1920-as évekbeli tanítványai egybehangzóan jellemzik óráinak menetét, tanítási módszerét. A legrészletesebben közülük Székely Júlia írta le, hogyan foglalkoztak a művekkel:

Ha a tanítvány első ízben hozott órára egy újonnan megtanult művet, azt íróasztalánál ülve, megszakítás nélkül hallgatta végig. (Kivéve természetesen, ha betanulási, olvasási vagy ritmushibát követett el a hallgató, ilyenkor azonnal közbeszólt, figyelmeztetett a betanulásnál elkövetett hibára.) Miután végighallgatta az új darabot, főként az íróasztaltól, s leült a második zongora elé. (Ez is Bösendorfer volt, mint az első, amelyen a tanítvány játszott.) Nem szólt egy szót sem, teljes tanácstalanságban hagyta a növendéket, vajon jó volt-e vagy rossz, amit az csinált. [...]

A második Bösendorfernél aztán ugyanezt a művet maga is végigjátszotta,¹⁸ legtöbbszörre kotta nélkül, ha Bachról vagy Beethovenről volt szó.¹⁹ A növendékre bízta, miféle kö-

ott 15-15 plusz órát töltött tanítással – az akadémiai osztályok 15 óráján fölül! A következő tanévben, minden bizonnyal a Liszt Ferenc téri épületbe való költözéssel párhuzamos létszámbővítés nyomán, 30-ról 25-re csökkent a két idősebb tanár összóraszám; Bartóké 15 maradt. Az évkönyvek tanúsága szerint a következő tanévekben tovább csökkent a különbség Bartók és idősebb kollégái óraszám, ill. tanítványainak száma között az első világháborúig. Bartók óraszámra 15 körül maradt a háború végéig (az 1914/1915. tanévet kivéve, amikor csupán 9 órában tanított), míg kollégáié gyakrabban és olykor igen jelentős mértékben változott évről évre. Székely Júlia emlékei szerint később, az 1920-as években – amikor a Zeneakadémia évkönyvei a tanárok óraterheléséről és tanítványaik számáról kivételesen nem adnak fölvilágosítást – egyszerre 8–10 növendék járt hozzá, míg kollégáihoz háromszor, négyszer ennyi; ekkor háromszor egy héten hivatalosan három órát tanított, valójában azonban jóval tovább bent maradt a Liszt Ferenc téri zenepalota XIV. termében. Lásd erről: Székely Júlia: *Elindultam szép hazámból. Bartók Béla élete*. Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó,³1980, 113. Ld. még Veress Sándor visszaemlékezését is (Bónis: *Így láttuk Bartókot*, 163.), valamint Demény János tanulmányát: „Bartók Béla és a Zeneakadémia”. In: Ujfalussy József (szerk.): *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 100 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1977, 130–143. (Demény János Bartók zeneakadémiai növendékeinek listáját is közli; fontos azonban figyelmeztetni rá, hogy a felsorolás a gondos kutatómunka ellenére sem hiánytalan.)

14 Székely: *Elindultam szép hazámból*, 113.

15 *Bartók levelei*, 307. levél.

16 Uott, 375. levél.

17 Bartók Péter: *Apám*. Budapest: Editio Musica, 2004, 12.

18 Comensoli Mária szerint kivételesen játszott csak el teljes szonátatételeket, a *Wohltemperiertes Klavier*-ből viszont a teljes darabokat eljátszotta. Bónis: *Így láttuk Bartókot*, 146–148.

19 Másutt azt írja Székely Júlia, hogy fejből játszotta még Kodály műveit, sajátjait azonban – melyeket ritkán vittek neki tanítványai, mert saját műveinek játszását nem szorgalmazta – kottából, szemüveget is feltéve játszotta elő. Székely: *Bartók tanár úr*, 88. Tulajdonképpen csak Klein Erzsébet emlékei

vetkeztetéseket von le a kétféle előjátásból. Magyarázatot nem fűzött hozzá. A legközelebbi órán derült csak ki, mit és mennyit tanult a növendék a tanár úr előjátásából. Többnyire persze nem eleget. Ilyenkor már nem hallgatta végig megállítással, nem is ült az íróasztalhoz, ott maradt a második zongoránál. Minden felfogásbeli eltérésnél megállított, javított, ismét és ismét újrajátszatott, egyes taktusokat többször is megmutatott, mindaddig, amíg saját felfogását hajszálnyi pontossággal vissza nem hallgathatta. Mindezt komoly arccal, ridegen, mosoly nélkül, igen kevés beszéddel tette, türelmét percére sem veszítve el.²⁰

Székely Júlia másutt arról is beszámol, hogy egyetlen hangot olykor tízszer, hússzor, harmincszor kellett leütnie a zongorán.²¹ Ezek után Bartók három tanórán túl már rendszerint nem kívánt tovább foglalkozni a darabbal – idézi föl emlékeit Veress Sándor az 1930-as évek elejéről.²² Hernádi Lajos írja, hogy 8-10-szer is előjátzott egy frázist, ha szükségét látta.²³ Egy darab részletes kidolgozása valamennyi szerző esetében – Bartók saját műveit tekintve is – a következő mozzanatokra terjedt ki (ismét Székely megfogalmazásában, aki a *Szonatina* tanulása kapcsán írt erről): „tempótisztítás, ritmus, hangsúlyok, hangszínek, majd az egész mű egybefoglalása (nem is tételenként, hanem a három tételnek egyetlen teljes egészé formálása)”.²⁴

Bár biztosan nem állíthatjuk, hogy az előjátást a lehető legpontosabban és leghibátlanabban követő utánzás pedagógiai módszere Bartók legtöbb növendéke számára nem tűnt nyomasztónak, a visszaemlékezések többsége mégis inkább annak pozitívumait emeli ki. Nem ritka a lelkesedés kifejezése sem ezzel kapcsolatban: „Mondhatom, elragadó, lelkesítő, gyönyörű munka volt kidolgozni egy-egy zeneművet a legapróbb részletekig, a legfinomabb árnyalatokig” – emlékszik vissza a mód-

ellenkeznek ezzel az állítással, ld. „Remembering Bartók. John Moseley talks with Elisabeth Klein”. Ed. John Moseley, Vikárius László, *The Hungarian Quarterly* 51. (2010. tél), 116–128., <http://www.eurozine.com/remembering-bartok/>.

20 Székely: *Bartók tanár úr*, 49. (ld. még 31–32. is). Székely Júlia (1906–1986) a Zeneakadémián 1923 és 1926 között volt Bartók tanítványa; később magánúton tanult nála, majd pedig a tanárképző évét végezte el ismét Bartók tanítványaként a Zeneakadémián (ld. Demény: *Bartók Béla és a Zeneakadémia*, 130–143., ide: 143.; valamint a *Magyar Életrajzi Lexikonban* [főszerk. Kenyeres Ágnes; javított, átdolgozott kiadás, mek.oszk.hu/00300/00355/html/index.html] a „Székely Júlia” szócikket). Székely leírásával egybecseng valamennyi további visszaemlékező jellemzése a tanítási módszerről (a Bartókkal folytatott tanulmányok kezdetének időrendjében): Comensoli Mária (Bónis: *Így láttuk Bartókot*, 146–148.); Hernádi Lajos („Bartók Béla, a zongoraművész, a pedagógus, az ember”, *Új Zenei Szemle* 4/9. [1953. szeptember], 1–7., ide: 5., ld. még Bónis: *Így láttuk Bartókot*, 114.); Solti György (Malcolm Gillies [szerk.]: *Bartók Remembered*. London: Faber and Faber, 1990, 144); Veress Sándor (Bónis: *Így láttuk Bartókot*, 161.); Sándor György (Gillies [szerk.]: *Bartók Remembered*, 144–145.); Klein Erzsébet (Klein: *Remembering Bartók*), Gáffor Ilona (Kövesdi János: „Bartók és Pozsony”, *Irodalmi Szemle* 30. [1987], 397–410., ide: 409.).

21 Székely: *Bartók tanár úr*, 31.

22 Bónis: *Így láttuk Bartókot*, 161. Székely azonban arról számol be, hogy első Beethoven-szonátáját, az Op. 31/2, d-moll művet fél évig vitte Bartókhhoz (minden második-harmadik órán; Székely: *Bartók tanár úr*, 66.).

23 Hernádi: *Bartók Béla, a zongoraművész...*, 1–7., ide: 5.; ill. Bónis: *Így láttuk Bartókot*, 114.

24 Székely: *Bartók tanár úr*, 88.

szerről kifejezetten pozitívan nyilatkozó Gáffor Ilona, aki 1935 és 1937 között volt Bartók magántanítványa.

Mintha mindez csak tegnap lett volna, most is itt cseng bennem gyönyörű, lány hangú Bechstein zongorájának felejthetetlen hangja... Bartók nem volt merev, csak alig észrevehetően kimért, mindig pontosságra törekedett, elvárta, hogy az előadásban érvényesüljenek a szerző intenciói, amiből szinte nyilvánvaló, hogy tiszteletben tartotta a komponista írásos megjegyzéseit, akaratát. Ez a saját szerzeményeire is vonatkozott. Soha – sem a saját műve esetében, sem máskor – nem nyilvánította ki nemtetszését, de megkövetelte, hogy lehetőségeimnek megfelelően megközelítsem, s ha lehet, megvalósítsam az ő elképzelését.²⁵

Ám Székely Júlia regényes visszaemlékezésének sorai között kiolvasható írójuk személyes drámája, az egyéniségének szuverenitásáért küzdő fiatal harca; a legkritikusabb visszaemlékezők egyike, a Bartók erőteljes hatását két évtizedig lerázni képtelen magántanítvány, Klein Erzsébet pedig szokatlanul nyíltan beszél volt tanáráról e módszer kapcsán is.²⁶ Ha a visszaemlékezések nyomán elhisszük, hogy a növendékek többsége számára az effajta idomításszerű betanítás nem hatott nyomasztónak, az nem kis mértékben Bartók tekintélyt parancsoló habitusának és viselkedésének lehetett betudható: a szelíd kimértségnek, a szótlanságnak (amelyet napjaink kommunikációelméletében gurueffektusként jellemeznek),²⁷ valamint erőteljes szuggesztivitásának.

Az előjátszás Liszt–Thomán-vonalon is öröklődő módszerét azonban, mely Dohnányi tanításának is legjellemzőbb jegye volt,²⁸ s Bartóknál idővel a részletekben is precíz utánzást követelő idomítássá vált, számos befolyásos korabeli zenepedagógus illetve komoly bírálattal. A századforduló egyik legjelentősebb zongoratanára és zongorapedagógiai teoretikusa, a komponistaként, zongoraművészként és zeneíróként is tevékeny Tobias Matthay traktátusa a 19. század második felében született előadó-művészeti tankönyvek sorába illeszkedik, az utolsó nagyszabású, általános pedagógiai tekintetben is kiemelkedő színvonalú, érvényét máig nem

25 Kövesdi János: „Bartók és Pozsony”, *Irodalmi Szemle* 30. (1987), 397–410., ide: 409.

26 Klein: *Remembering Bartók*. A később Koppenhága és Oslo zeneakadémiáin tanító, élete végén pedig Angliában letelepedett Klein Erzsébet (1911–2004, ld. www.kvinfo.dk/side/597/bio/558/origin/170) John Moseley angol zeneszerzővel folytatott beszélgetéseiből, összevetve valamennyi ismert visszaemlékezővel, hiteles kép rajzolódik ki Bartók 1930-as évekbeli tanításáról. A Bartókkal kapcsolatos biográfiai elemek ugyanakkor már nemritkán torzultak ebben a visszaemlékezésben.

27 A szűkszavúság kognitív hatásával kapcsolatban (amely megfelelő föltételek mellett a diskurzusban résztvevő hallgatóban alakul ki) ld. Dan Sperbernek, a kortárs kommunikációelmélet egyik legjelentősebb teoretikusának 2010-ben közzétett szeniális elemzését: „The guru effect”, *Review of Philosophy and Psychology* 1/1., 583–592.

28 Dohnányi budapesti tanításáról ld. összefoglalóan Kovács Ilona írásait: Kovács Ilona: „Dohnányi Ernő, a Zeneakadémia tanára (1916–19 és 1928–44)”. In: Sz. Farkas Márta (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2002*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet (Dohnányi Archívum), 55–66.; uő: „Dohnányi-metódika (1–3. rész), *Parlando*, 46/4. (2004–2005), 16–21., 21–25., ill. 47/1., 14–18.; uő: „Dohnányi tanár úr”, *Parlando* online, parlando.hu/2012/2012-4/2012-4-01-Kovacs-Dohnanyi.htm), amerikai tanításáról pedig Kusz Veronika disszertációjának 3. fejezetét: Kusz Veronika: *Dohnányi amerikai éve, 1949–1960*. Doktori értekezés (PhD-disszertáció). Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 32–49.

veszített összegzések egyikeként. Ebben Matthay világossá teszi, hogy az előjátzás, ha a tanítás kizárólagos eszközévé válik, milyen komoly pedagógiai veszélyeket rejt. A jó és a rossz zenepedagógia – meggyőző érvekkel s példákkal alátámasztott – részletesebb szembeállításánál pedig egyértelműen kiderül, hogy Bartók tanári gyakorlatának tulajdonképpen valamennyi imént jellemzett eleme (az előjátzás és az utánoztatás szinte kizárólagosságától kezdve, mely az egyéniség kényszerű elnyomását eredményezi, a kimért s szóltan személyes hozzáállásig) egyértelműen a rossz pedagógia körébe tartozik.²⁹ Matthay-vel egyidőben Magyarországon a fiatal Kovács Sándor érvelt a Bartókéval ellentétes indirekt tanítás mellett, s világosan jellemezte kora uralkodó módszerének, az utánoztatásnak a növendékre gyakorolt káros hatásmechanizmusát. Kovács sorai mintha csak Bartók egy-egy tanítványának sorsát előlegeznék meg:

[...] a zenetanítás ma uralkodó módszere olyan, hogy szinte elejét veszi minden önálló fejlődésnek. Ez a módszer az utánoztatás. Ma ugyanis a zenetanítás általában úgy megy végbe, hogy a tanár eljátssza a zeneművet és azt követeli a tanítványtól, hogy lehetőleg hasonlóan játssza utána. Ez az eljárás, ha igen sikerül, a legnagyobb ellensége az egyéni fejlődésnek; nemcsak azáltal, ami nyilvánvaló benne, hogy tudniillik a tanulóra egy idegen egyéniség kifejezőmódját kényszeríti rá, hanem rejtettebben azzal is, hogy kész megoldásokat adván, nem nyújt alkalmat azoknak a képességeknek a gyakorlására, melyek az önálló munkához szükségesek és amiatt, hogy nem elvakra, de a tekintélyre hivatkozik, mindent a tanító tévedhetetlen énjéből vezetvén le. [...] [Az utánoztatás] elhallódni enged vagy visszamaradni nagy tehetségeket.³⁰

Az élete végén a Bartóknál folytatott tanulmányaival is számot vető, különben vándorolt zongoraművész, Klein Erzsébet némi keserűséget is hordozó megfogalmazása az egyéniség drámáját, az önállóságért megkésve megvívott harcot tükrözi, s illusztrációul szolgálhat Kovács elemzéséhez: „Nem gondolom, hogy mindig igaza volt, és húsz évembe telt, míg leráztam magamról a hatását.”³¹

Az egyéniség ereje

Figyelemre méltó, hogy Bartók 1910-es évek eleji tanítványa – majd élete végéig barátja –, Balogh Ernő még úgy fogalmazott, hogy „[e]lismerte és bátorította tanítványainak egyéniségét. Sohasem kívánta, hogy az ő stílusát másolják (bár bizonyos fokig minden növendéke akarva-akaratlan megtette), sőt respektált minden egyéni értelmezést a jó ízlés és a zeneszerző stílusának határain belül.”³² Kétségtelen, hogy az ezzel szinte homlokegyenest ellentétesen emlékező Székely Júlia

29 Tobias Matthay: *Musical Interpretation: Its Laws and Principles, and their Application in Teaching and Performing*. Boston (Massachusetts): The Boston Music Company, 1913, 11–27.

30 Kovács Sándor: „Az indirekt tanításról, különös tekintettel a zenei nevelésre”. In: Balassa Péter (közr.): *Kovács Sándor válogatott zenei írásai*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 317–341., ide: 333–334.

31 „I don't think he was always right and it took me twenty years to shake off his influence.” Klein: *Remembering Bartók*.

32 Balogh Ernő: „Milyen tanár volt Bartók?”, *Muzsika* 1/10. (1958. október), 9–10., ide: 9.

közel egy évtizeddel Balogh után kezdte meg tanulmányait Bartóknál, megfontolandók azonban a későbbi író fő figyelemre méltó megjegyzései a Bartóról szóló visszaemlékezések rekonstruáltságával, illetve tendenciózusságával kapcsolatban (emlékeznünk kell persze rá, hogy e tulajdonság az író saját megjegyzéseit is jellemezheti). Székely évfolyamtársai is „megkapták a könyörtelen szigorúságot, a taktusonként, hangonként való ismételtetést hosszú órákon keresztül”, igaz, Székely úgy vette észre, őket ez nem rendítette meg annyira, mint őt. Rosszul emlékszik tehát az a kolléga – szögezi le Székely Júlia, talán éppen Baloghra utalva –, aki azt nyilatkozta, hogy Bartók „az egyéniségeket hagyta szabadon fejlődni”.³³

Bartók későbbi, 1920-as és '30-as évekbeli tanítványai egyértelműen az utánzást emelik ki. Comensoli Mária igen hasonlóan ír mesterének módszere kapcsán, mint Bartók Thomán előjátzásáról: az instrukciók megmagyarázásának egyre jellemzőbbé váló hiányában az „elmélyült gondolkodásra készítő út” – melyet Szalay Stefánia főtebb idézett leírása jól érzékeltet, de más is megfogalmazott, mint például utolsó tanítványainak egyike, Storm Bull³⁴ – az idősebb, érettebb növendékek számára volt gyümölcsöző, a kevésbé tehetségesek azonban nemigen profitálhattak belőle.³⁵

Az összes elérhető visszaemlékezés ismeretében Hernádi Lajos magyarázatát tartom a legvalószínűbbnek az utánoztatás indítóokaival kapcsolatban, s a most következő megfogalmazását különösen láttatónak érzem. Az egykori tanítvány a Bartók zongorázásáról őrzött emlékeit és meglátásait követően fejti ki föltételezését:

Az eddigiekből, azt hiszem, eléggé kitűnik, mennyire szuggesztív hatása volt Bartók zongorázásának, amely alól egyetlen hallgatója sem vonhatta ki magát. Nos, ez a hatás, ha lehet, még fokozatosabban érvényesült tanításában, amidőn közvetlen közletről hallgattuk előjátzását, hallottuk beszédét és láttuk lángoló, acélos tekintetét.³⁶ Már most, anélkül, hogy Bartók a saját egyéniségét „rá akarta volna kényszeríteni” tanítványaira, a belőle áradó szuggesztivitásnál fogva ez minden növendékénél akaratlanul is bekövetkezett. De nem azt vettük át belőle, ami benne lényeges és egyedülállóan nagy volt (ezt nem is lehetett!), hanem főleg játékának *külsőségeit*. A „külsőségek” szónál nehegy bárki is holmi pózolásra gondoljon! Ha valakitől, úgy tőle teljesen idegen volt a pózolásnak még a gondolata is. Hanem e „külsőségeken” rendkívül jellegzetes játékmódját, tartását, egész játszóapparátusának szemmel láthatóan túlfixált használatát kell itt érteni. Ez a túlfixáltság, amely néha már a melegséggel volt határos, szervesen összefüggött az ő testi-lelki alkatával, amennyiben kis testűlű, alacsony, rendkívül csontos, kemény izomzatú ember volt, aki bár remekül ki tudta használni zongorázás közben a rendelkezésére álló súlyhatást – mégis, játékmódjára az *ütés*, mégpedig a fixált csuklójú karral és kézzel való ütőmechanizmus volt rendkívül jellemző. Ez eredményezte azután, hogy – mint említettem – játéka úgy hatott, mintha az egyes darabokat kőből mintázta volna, páratlan tisztasággal, plaszticitás-

33 Székely: *Bartók tanár úr*, 32.

34 Gillies (szerk.): *Bartók Remembered*, 149.

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

36 *Nota bene*: a mély és szuggesztív tekintet szinte valamennyi visszaemlékezés központi eleme, s minél későbbi az emlékező ismeretsége Bartókkal, annál erőteljesebbnek tűnik a hatás.

sal és egészen sajátos, csakis őrá jellemző és csakis tőle meggyőző hangvétellel. Ám mindenki mástól, aki nem volt olyan nagy és olyan típusú egyéniség, mint amilyen ő, ez a fajta tónus és játékmód nem lehetett meggyőző, – túl speciális, mondhatnám: egyszerű volt ahhoz, hogy pianista-minta lehessen, hogy „iskolát” teremthessen, mint például *Leschetitzky* [sic!], *Philipp* vagy nálunk *Thomán* és *Szendy*. E kiváló mesterek, noha nem voltak olyan világra szóló, markáns zeneszerző-egyénségek, mint amilyen Bartók, – mégis, azáltal, hogy játékmódjuk, instrumentális szemléletük nem volt oly „polarizált”, mint Bartóké: épp ezáltal, a szó legjobb értelmében vett neutrális magatartásuk folytán tudtak „iskolát” teremteni, – a legkülönfélébb egyéniségű és típusú tehetségekből nagy pianistákat nevelni.³⁷

Valóban: Bartók iskolájából alig került ki híres pianista, szemben kollégáinak zongoristaosztályaival. Egyenesen bénítóan és rombolóan hatott némely tanítványa személyiségére az ellentmondást az idő előrehaladtával egyre kevésbé tűrő hozzáállása, mely szuggesztivitásával párosulva szinte lélektani börtönbe zárta a növendéket. Székely Júlia saját maga írta meg történetét, melyben az odaadó, rajongó famulus önmagát kényszerül feladni Bartókkal szemben, aki szinte varázserővel köti magához – önkéntelenül is – a fiatal lányt.³⁸

És ettől kezdve utánoztam a tanár urat, legalábbis megpróbáltam utánozni. Mi lett az eredmény? Rosszabbul zongoráztam, mint valaha. Persze, mert annak előtte saját érzésemet tolmácsoltam, amelyek ha hibásak is, de legalább őszinte megnyilatkozások voltak. [Most pedig m]indent megtanultam, amit csak lehetett, korrektilt zongoráztam. Éppen csak nem volt mondanivalóm, amit a zongorán kifejeztem volna.³⁹

Büky Virág érzékeny elemzése Bartók egyik legígéretesebb tehetségének tartott tanítványa életét kíséri végig, Bartók halálát követően is: második feleségét, Pásztor Dittáét. Érzékelteti az asszony önfeláldozásának szakmai és – mivel a személyiség legmélyét érintő tevékenységről, a zenélésről van szó – emberi hatásait; látatja, „mivé lesz az árnyék, ha nem süt a nap”.⁴⁰ Bartók halála után özvegyének

37 Hernádi: *Bartók Béla, a zongoraművész...*, 5–6.

38 „Varázsló módjára befolyásolta növendékeit (talán anélkül, hogy maga tudott volna erről)” – fogalmazza meg emlékirataiban már legelső zeneakadémiai tanítványainak egyike, Szalay Stefánia. – „Éppen ezért az akadémián soha egy órát sem mulasztottam, még betegem is eljártam az előadásokra. Óra alatt Bartók csak a legfontosabb tudnivalókra tért ki és sokszor tíz perceken át hallgatott. Hányszor bántott, hogy csak tanít rendületlenül, hogy kissé merev és nagyon tartózkodó.” Szirányi: *Egy Bartók-tanítvány...*, – A vonzás és a taszítás Szalay által érzékeltetett különös keveréke persze csak fölerősíthette a bartóki „varázserőt”. Érdemes megjegyezni, hogy Liszt vonzerejéről is hasonlóképpen nyilatkoztak a szemtanúk: „Állítják bár, hogy a Liszt-tanítványok egyéniségének varázsa alatt állanak. Hipnotizálva vannak és ezért találják műveit oly fenségeseknek.” G. Tessényi Margit: „Liszt játéka és zongoraművei”, *A Zene* 3/10., (1911. október), 207–211., ide: 211.

39 Székely: *Bartók tanár úr*, 29., 199.

40 Büky Virág: „Bartók örökében. Pásztor Ditta, a 'Bartók-interpretátor'”, *Magyar Zene* 50/3., 282–302. Az idézett frázist Székely Júlia használja önmagára vonatkoztatva – főlodott zongoristakarrierje kapcsán, önmaga kétségbeesett keresését jellemezve (Székely: *Bartók tanár úr*, 206., ill. 204.): „Önmagamról, e könyv méltatlan mellékszereplőjéről mégis így emlékezhetnék meg: a zseni árnyéka, kire Tóth Aladár kritikája ki is mondta az ítéletet: 'művésznőnk hamarabb jutna el Bartókhoz, ha nem Bartókot utánozva, hanem saját érzésvilágát követve közeledne mesteréhez'. S bár nem volna érdektelen megírni, hogy mivé lesz az árnyék, ha nem süt a nap, mégsem térek ki hosszabban a tanár úr tá- →

hangfelvételein egy összetört, emlékeivel küszködő ember zongorajátékát halljuk, aki – Büky találó megfogalmazása szerint is – becsülettel igyekezett eljátszani az ideális társ és ideális özvegy rá osztott szerepeit. Pásztory fölszabadultnak nagyon ritkán, talán csak Bartókkal való duózásuk legjobb pillanataiban ható zongorázása – publikált hangfelvételeiből is érezhetően⁴¹ – számomra egyfajta kényszeres kötelességteljesítést tükröz, s az előadóművész képtelenségét saját érzelmeinek, a zene saját személyiségen átszűrt jelentéseinek megjelenítésére. Zenei személyiségét mintha Bartók tartaná markában, még halála után is.⁴²

A szemtanúk közül a lélektani tekintetben legérzékenyebb elemzést egy kívülálló, nem csupán zenei, hanem pszichológiai érdeklődésű szakember adta Bartók tanításáról és pedagógusi habitusának következményeiről egy hosszú ideig publikálatlan előadásában. Prahács Margitot idézzük:

Mikor én először találkoztam vele, Bartók már 20 éve tanított a Főiskolán, tehát már fel lehetett mérni itteni pedagógiai eredményeit. Jellemző, hogy mindig szerettem volna a tanítványa lenni, ugyanakkor nem tudtam őt elképzelni, mint zongoratanárt. És ennek volt is alapja, mert nem véletlen az, hogy Bartók tanítványai közül, akik valóban nála nyerték teljes kiképzésüket, egy sem lett híres zongoraművész. Ez egyet jelentett a ténynyel, hogy egy sem volt közöttük olyan pianista tehetség, amely hivatva van a hangversenyző pályára. És ebben Bartóknak igen nagy része volt. Sok Bartók-növendéket ismertem, s ezektől tudom, hogy Bartók direkt nem szerette a mutatós pianistákat, vagyis azokat, akiknek játéka a külső csillogtatásra, a hatáskeltésre irányult. Ezeket szívesen eltanácsolta más tanárokhhoz, akik szerették a növendékeiket a nyilvánosság előtt szerepeltetni, már csak azért is, mert ez nekik is reklámul szolgált. Bartóknál erről szó sem lehetett. Soha nem hallottam róla például, hogy Bartók csak egyetlen egy csodagyermeket is felvett volna a zongoraosztályába, ezekért a kisujját sem nyújtotta ki, míg tanártársai, mint legjobb reklámon, kapva kaptak rajtuk. Személyes megismerkedésünk után Bartók megengedte, hogy órát itt-ott végighallgassam. Mondhatom, hogy elijesztő volt az a legkisebb részletekbe menő alaposság, ahogy ő egy zenemű, például egy Beethoven-sonáta megformálását követelte. A növendéknek valósággal bele kellett törni ebbe az aszketikus módszerbe, amiben egy ritmus, egy hangsúly helyessége nagyobb szerepet játszott minden technikai csillogásnál. Így nem lehetett csodálkozni, ha tanítványai inkább általános zenei, mint zongoratehetségükkel tűntek ki.⁴³

vollétében történetekre.” Székely Júlia saját maga idézi könyvében Tóth Aladár kritikáját a 23 esztendő Székely zeneakadémiai szóloestjéről (206.); a kritika a *Pesti Napló*-ban jelent meg 1929. november 22-én.

- 41 Ld. pl. a *Mikrokosmos* vagy a *Gyermekeknek* összkiadás-felvételeit az 1960-as évek elejéről: Qualiton, LPX 1033–35 (1962), ill. 1153–54 (1964).
- 42 S úgy tűnik, nem csupán „zenei”, hanem teljes személyiségét – erre Büky Virágnak egy másik finom szövegelemzése mutat rá Somfai László 1975-ben elkészített Pásztory Ditta-interjúja kapcsán: Büky Virág: „Somfai László beszélgetése Pásztory Dittával Bartók halálának 30. évfordulója alkalmából”. In: Kiss Gábor (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok 2009* (Somfai László 75. születésnapja tiszteletére). Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 13–31., ide: 26.
- 43 Prahács Margit: Emlékek Bartókról. Közr. Gábor Ágnes, *Magyar Zene* 51/1. (2013), 79–90., ide: 81. Prahács lélektani érdeklődését tükrözi többek között egy abban az időben írt munkája: uő: *A muzikalitás lelki feltételei*. Budapest: Budavári Tudományos Társaság, 1925. Az imént idézett visszaemlékezést Prahács 1961 körül vetette papírra.

Sándor György önjellemzése mutat rá legjobban, hogy a saját útját vállalni merész és képes növendék miként találhatta meg a kiutat Bartók „bűvköréből”. Törvényszerű, hogy az a tanítás, amelynek Bartók tanítványaként Sándor, önmagát védve, ellenállni kényszerült, szakmai fejlődésének jóval későbbi, *megfelelő* pillanatában fejthette ki hatását:

Erős egyéniségének hatására legtöbb tanítványa az ő szélsőséges megnyilvánulásait utánolta: egyes akcentusokat, bizonyos, már-már modoros mozdulatokat – amelyek nála persze természetesebbek és ösztönösebbek voltak. Ami engem illet, meglehetősen hamar rájöttem, hogy ettől a túlzott utánzástól óvakodni kell; azt próbáltam elsajátítani tanításából, ami általános jellegű volt. Ezt aztán, mint fiatal ambiciózus zongorista, a magam módján próbáltam játszani, kissé ellenállva Bartók rám gyakorolt erős befolyásának. Később aztán, amikor már elkerültem Bartóktól, ezek az impressziók mind visszajöttek; nagyon sok mindent el tudtam sajátítani tőle, amit későbbi zenei tevékenységem során eredményesen felhasználhattam.⁴⁴

Úgy tűnik azonban, hogy Bartók türelmetlennek soha nem mutatkozó, ám elmentmondást nem tűrő hozzáállását elsősorban azokkal szemben érezte, akiket szakmai tekintetben nem tekintett önmagával egyenrangúnak. Székely Júlia, a saját jellemzése szerint szertelen fiatal lány szinte kiprovokálhatta Bartókból ezt az attitűdöt. Visszaemlékezésében az író nő hosszú – s igen olvasmányos – oldalakat szán az első Bartóknál töltött félévét követő rostavizsga történetének. Bartók a vizsga után tanárcsere-t javasolt számára, megsebezve ezzel a fiatal lány önértetét, ám Székely visszakönyörögte magát. A következő párbeszédet emlékeiből rekonstruálja a „legrendetlenebb tanítvány”⁴⁵ (a kérdések–válaszok között a megsebzett lélek hosszú-hosszú, általam most nem idézett magyarázataival):

– Maga nagyon... tetszetősen zongorázik, de hát...

[...]

– Igen, én nagyon rendetlenül muzsikálok. Tudom! A tanár úr összes tanítványa közt én vagyok a legrendetlenebb!

Meglepetten pillant föl rám.

Elgondolkodik.

[...]

– No, jól van, nem bánom. Talán mégis sikerül magát rendbe tenni. Próbálkozzunk még egy fél évig.⁴⁶

Amikor pedig néhány évnyi szünet – a zenétől való elfordulás, rendezői tanulmányok – után Székely Júlia a tanárképző hallgatójaként visszatér a zongorázáshoz és Bartókhoz, mestere „a tékozló fiúnak kijáró szemrehányó tekintettel, de a megtérést jutalmazó megbocsátó mosollyal” veszi vissza őt, meghagyva: „'Sok Bachművet hozzon órára. Minél több Bachot.' Ez volt a penitencia: sok Bach!” – tolmá-

44 Bónis: *Így láttuk Bartókot*, 155.

45 Székely Júlia maga aposztrofálja így önmagát a *Bartók tanár úr*ban, ld. a 160. és 161. oldal közé fűzött képsorozatban saját fotójának címét.

46 Székely: *Bartók tanár úr*, 41–43.

csolja a mester intencióját Székely.⁴⁷ Bartók más fiatal tanítványai is élénken megőrizték emlékezetükben a beavatásszerű önalávetés pillanatát: „Meglátjuk, hogy hajlik majd” – emlékszik vissza élénken tanárának szavaira fölvételi meghallgatása során Comensoli Mária, miután Bartók „végtelenül hosszúnak tűnő ideig” hallgatott Comensoli bemutató játékát követően.⁴⁸

Olyan független, autonóm művészekkel szemben azonban, akiket szakmai vagy emberi kvalitásaik nyomán elfogadott, lényegesen alkalmazkodóbb hozzáállást mutatott. Doráti Antal például, visszaemlékezésének megszövegezéséből ítélve, Bartók iránti mély tisztelete és szeretete – s talán rajongása – mellett a fiatal Székely Júliához képest önmagát elfogadóbb és talán jobban is ismerő személyiség lehetett. Doráti, aki egyébként nem Bartóknál tanult, arról számol be, hogy „[s]emmiképp sem akarta a maga akaratát *előadóira* ráerőszakolni”,⁴⁹ s egy zenei tekintetben is igen tanulságos beszélgetésükkel támasztja alá meglátását:

Ez nyilvánvaló volt, amikor metronóm-jelzéseiről beszélgettünk. Ezeket, különösen későbbi éveiben, a lehető legrészletesebben, szinte pedáns módon jegyezte fel. Ezt tisztelettudóan szóvá tettem, hozzátéve, hogy az előadó túlságosan megkötöttnek érezheti majd magát, s hogy a „hűségből” könnyen „rabság” lehet. Bartók ezt mosolyogva elhárította, azzal, hogy attól nem kell tartania a szerzőnek. Különben is – mondotta –, nem a metronóm-számok a fontosak e jelzésekben, hanem azoknak egymáshoz való viszonya. Az arány. Ezt a lényeges és helyes felismerést egy másik nagy muzsikus is kifejtette már előttem, sok évvel korábban: Richard Strauss. Ő ezt így fejezte ki: „tempók nincsenek, csak egy tempó van”. Ezt a mondást el is ismételtem Bartóknak. Nagyon tetszett neki. – *No lássa!* – mondotta.⁵⁰

Hasonlóképpen Bartók hegedűs partnereivel való együttműködésének legfőbb tanúbizonyságai, a hangfelvételek arról győzhetnek meg, hogy Bartók saját műveit is akár rendkívül eltérő módon játszhatta eltérő kamarapartnerével. Az 1. rapszódia rögzítései Szigeti Józseffel, illetve Zathureczky Edével eklatáns példákkal szolgálnak erre.⁵¹ Nemrég pedig Szabó Balázs hívta föl a figyelmet arra, hogy a 2. hegedűzongora szonáta II. tételének hegedűcadenzájában rejlő kétféle technikai-expresszív megoldást Székely Zoltán és Szigeti József eltérően játszotta, s Bartók mind-

47 Uott, 210. A történeti hűség kedvéért jegyezzük meg, hogy Földes Andor emlékei szerint a Zeneakadémián Bartók működése idején „mesternek” volt szokás szólítani a tanárokat – kivéve Bartók „tanár urat”. Gillies (szerk.): *Bartók Remembered*, 77.

48 Bónis: *Így láttuk Bartókot*, 146.

49 Uott, 84., a kiemelés tőlem.

50 Uott, a kiemelések eredetiek.

51 Szigetivel a washingtoni Library of Congressben 1940. április 13-án megtartott koncert fölvételén, valamint a néhány héttel később, május 2-án fölvett Columbia-hangfelvételen (*Bartók hangfelvételei. Centenáriumi összkiadás*. I. album [szerk. Somfai László, Kocsis Zoltán]: Bartók zongorázik 1920–1945. Eredeti hanglemezek, gépzongora-felvételek, koncertfelvételek. Budapest: Hungaroton, LPX 12326–33: 7/1, 13/2), Zathureczkyvel pedig egy fél évvel korábbi, 1939. november 4-én Budapesten megtartott hangversenynek egy fonogramtör, Makai István általi rögzítésén (II. album [szerk. Somfai László, Sebestyén János, Kocsis Zoltán]: Bartók hangja és zongorajátéka 1912–1944. Magánfelvételek és családi fonográfhengerek. Törödékek. Budapest: Hungaroton, LPX 12334–38: 8/3).

két lehetőséget hallgatólagosan jóváhagyta.⁵² A kottakép inkább a Székely Zoltán által alkalmazott szokatlanabb effektust sugallja, a cadenza a híres 1940-es hangfelvétel révén mégis Szigeti eltérő értelmezésében vált ismertté. Székely Zoltán a következőképpen oldotta föl az általa is ismert ellentétet:

Bartók nem sokat mondott. Ha együtt játszottunk, tett pár megjegyzést... Rendszerint mindenki mond valamit, és azt egy kicsit megbeszéli. Bartók azonban nem volt az a típus, aki belemegy és elkezd gyakorolni, együtt játszani. Ezt ő nem csinálta. [...] Egyszerrel, ha neki tetszett ez is, az is, akkor elfogadott mindent, ami számára elfogadható volt. Vagyis nem magyarázott. [...] Nem lehet azt állítani – legalábbis általánosságban, hogy Bartók *pedáns* volt. Nem volt az. Ő nem volt az a típus, akinek egészen pontos elképzelései vannak: hogy így vagy úgy kell – amilyen egy *pedáns* tanár. Arról szó sem volt.⁵³

Egészen eltérő hozzáállást érzékeltet a kamarapartner által körvonalazott kép, mint a tanítványok túlnyomó többségének visszaemlékezései – a látszólagos ellentmondás azonban, úgy vélem, egyértelműen föloldható: míg Bartók megkívánta, hogy a vele szakmai tekintetben nem egyenrangú fél alávesse magát akaratának, zenei elképzeléseinek, a jelentős előadóművészi formátummal szemben nyitott maradt.⁵⁴

S Szalay Stefánia egy beszédes megjegyzése nyomán még hozzátehetjük: a megközelítés jelentőségén fölül a nagy formátum fontos mozzanata lehetett az egyéni vonás. „Akkor még nem tudtam róla egy fontos dolgot” – emlékszik vissza Szalay fél évszázad távlatából –: „általában, hogy valakit közel engedjen magához, annak a tehetségen kívül feltétlenül kellett valamilyen egyéni vonással is rendelkeznie.”⁵⁵ Ezt az egyéni vonást persze már csak az interakció jellege folytán is könnyebben fölfedezhette kamarapartnereiben és kompozícióinak előadóiban, mint tanítványaiban. Miután Klein Erzsébet mindkét minőségben: tanítványként és Bartók egyik hegedű–zongora szonátáját koncertre próbáló zongoristaként is megismerhette Bartókot, a következő összehasonlítást adta viselkedéséről e két szituációban:

[John Moseley kérdezi:] Eltérő volt-e Bartók viselkedése azokon a próbákon, mint az Őn óráin?⁵⁶ [Klein Erzsébet válaszol:] – Egy sarokban ültem (olyan kicsi próbáltam lenni, amennyire csak lehetett), és ő hirtelen egy normális ember lett, aki képes mindany-

52 Szabó Balázs: „'És Szigeti másképp játszik...'. Bartók 2. hegedű–zongoraszonátájának 1940-es lemezfelvételéről”, *Magyar Zene* 50/2. (2012), 210–216.

53 Sebő Ferenc: „Bartók nem szeretett 'megjegyezni'... Kanadai beszélgetés Székely Zoltánnal”, *Muzsika*, 38/11. (1995. november), 34–37., ide: 35. A kiemelés eredeti.

54 Ld. még a konklúzió második felével kapcsolatban Somfai László fölismerését (melyet egyébként Szabó Balázs is idéz): „a zeneszerzőnek fontosabb volt a nagy formátumú, jelentős, ihletett előadóművészi megközelítés, mint a részletekben (akár a zenei nyelvben-anyanyelvben, hasonló szellemű rubatókban és agogikában) tetten érhető 'hitelesség'”. Somfai László: „A nagy crescendók komponistája. Széljegyzetek Bartókról, fiatal muzsikuskoknak”, *Muzsika* 49/3. (2006), 6–13., ide: 12.

55 Szirányi: *Egy Bartók-tanítvány...*

56 Az (Új) Magyar Vonósnegyes próbáiról van szó az 5. vonósnegyesből, amelyekre kamarapartnerét, a 2. hegedűt játszó Halmos Lászlót elkísérte.

nyiunkat megnevetettni. Bár pontosan tudta, mit akart, kevésbé érezte magát feszélyezve. Ugyanez volt igaz akkor is, amikor a Hegedű[– zongora] szonátát játszottam Halmossal, mielőtt kilépett volna a Kvartettből. Bartók annyira erőteljes karakter volt, hogy senki sem kérdőjelezte meg a véleményét, de mi láttuk az ő másik oldalát.”⁵⁷

A rendteremtés mestersége

A legkorábbi és legkésőbbi tanítványok visszaemlékezéseiben is szereplő részletek közül kiemelkedik Bartók tanításának egy olyan mozzanata, amelyet közreadásai és hangfelvételei hasonlóképpen alapvetőnek mutatnak. „Rendben van, el lehet tenni” – hangzott Bartók szájából a tanítványainak szánt dicséret netovábbja.⁵⁸ Áruklodóan bújik meg ebben a lakonikus értékelő utasításban a *rend* fogalma. „Útavalóul hivatásszeretetet és kötelességtudást adott nekünk, a rend és rendszeresség szeretetét” – összegez Comensoli Mária.⁵⁹ „Ha Bartók pedagógiai módszerét egyetlen szóval jellemeznénk, e szó így hangzana: rend. Rendnek kellett lenni. Semmi értelemzavarás, semmi botladozás, tévelygés az érzelmek zúrzavarában” – fogalmaz Székely Júlia.⁶⁰ Az érzelmek zúrzavarában való tévelygés elkerülése természetesen messze nem az érzelm- vagy szenvedélymentességet célozta meg – még ha számos kritikusa és közeli tanítványa, illetve barátja egyfajta „objektivitásként” is jellemezte Bartók előadóművészi ideáljainak egy alapvetően fontos elemét –,⁶¹ hanem egyrészt a zeneszerzői szándék tiszteletére utalt, másfelől pedig a megkomponált formai és tonális rend elsőbbségére az interpretáció során. A legelső tanítványok egyike, Szalay Stefánia megfogalmazásából világosan kiderül az előbbi cél (a zeneszerzői szándék tisztelete): „Semmi külsőség, virtuóz technika, csillogás, hanem elmélyülés, a tartalom és forma hűséges visszaadása, a szerző intencióinak alázatos tisztelete jellemezte.”⁶²

A Bartóknál minden bizonnyal leghosszabb ideig tanuló zongorista, Székely Júlia, az emlékeit igen pontosan és tömören megfogalmazó korai tanítvány s ké-

57 „– Was Bartók’s manner different during those rehearsals than it had been during your lessons with him?” – „I sat in a corner (as small as could be), and suddenly he was a normal man who could make us all laugh. Although he knew exactly what he wanted, he was more at ease. The same was true when I played the Violin Sonata with Halmos before he left the Quartet. Bartók was such a strong character one didn’t question his opinion, but we did see the other side of him.” Klein: *Remembering Bartók*.

58 Ld. pl. Székely: *Elindultam...*, 122., 125.

59 Bónis: *Így láttuk Bartókot*, 148.

60 Székely: *Elindultam...*, 131–132., ill. Székely: *Bartók tanár úr*, 112.

61 Ld. pl. két igen közeli eminens muzsikus, Albrecht Sándor és Kodály megfogalmazásait (Albrecht Sándor: „B. B.’ – ahogy én ismertem” [2. rész], *Muzsika* 1/11. [1958. november], 13–14., ide: 13.; Kodály Zoltán [közr. Vargyas Lajos]: *Közélet, vallomások, zeneélet*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1989, 210–211.), valamint az Albrechthez hasonlóan tanítvány-barát Balogh Ernő tömör megfogalmazását: „Bartók nem volt híve a szentimentális játéknak, ami azonban nem jelenti azt, hogy megtiltotta volna az érzelmes [*recte*: érzelm(teli)] kifejezést.” Balogh Ernő: „Milyen tanár volt Bartók?”, *Muzsika* 1/10. (1958. október), 9–10., ide: 10.; a megfogalmazás korábbi, angol változatában: „Bartók had no use for sentimental playing, which does not mean that he forbade emotional expression.” Gillies (szerk.): *Bartók Remembered*, 44–48., ide: 46.

62 Szirányi: *Egy Bartók-tanítvány...* Vö. még: Székely: *Bartók tanár úr*, 70.

sőbbi barát, Balogh Ernő, s mellettük szinte valamennyi további tanítvány visszaemlékező jellemzése pedig a kompozíciókat alkotó szerkezeti (formai-időbeli és tonális) rend megjelenítésének elsőbbségére utal. Ismét Székely szavait kölcsönözve: „Aki tőle megtanulta, hogyan kell egy Beethoven-szonátát, Bach-fúgát vagy Chopin-etűdöt eljátszani, az megértette, hogy a műalkotások szilárd vázra épülnek, s az előadó művésznek is erre a vázra kell felépítenie produkcióját.”⁶³ A Bartók által előadott művek „vastraverzekre” való fölépítettsége (Székely Júlia kifejezése) Földes Andor megfogalmazására rímel, aki az előadóművész Bartók ritmikájának „vaslogikájáról” ír.⁶⁴ A szóhasználat egyezése, úgy vélem, nem véletlen, s Bartók előadóművészi ideáljainak egy lényeges mozzanatát takarja. Míg tehát a 20. század második felében fölnövekedett generációk ma egyértelműen Bartók előadói habitusának „romantikus” oldalát érzékelik szembeötlőnek – hiszen szubjektívnek, „egyenetlennak” és emocionálisnak halljuk interpretációit, melyekben a metrikai formaszervezet súlykolása helyett a gesztusok, a karakterek és a tonális folyamat kifejezése dominál –,⁶⁵ a maga korában játékának számos „modern” eleme vált hangsúlyossá hallgatói s elemzői számára: precizitása, „egyszerűsége”, „objektivitása”.⁶⁶ Úgy tűnik, tanítványai számára Bartók különösen erősen közvetítette interpretáció-ideáljának e modern vonásait.

Bartók számára a szerzői intenció tisztelete az előadás során nem a saját egyéniség elnyomását jelentette, hanem sokkal inkább a *saját egyéniségen átszűrt szerzői szándék* primátusára utalt – ezért hathatott bármi hitelesnek és egyéninek az ő előadásában.⁶⁷ Gyanítom azonban, hogy pedagógiai gyakorlatában habitusa, viselkedése révén nem pusztán kiprovokálta tanítványainak szellemi alárendelődését, hanem valóban úgy is érezte és vélhette, hogy a növendéknek, különösen a „kevesbé önálló tehetségűnek”, *érzelmi tekintetben is* alá kell vetnie magát a tanári akaratnak, vagy legalábbis a tanulói fázisban el kell fojtania saját egyéniségét. Ez magyarázhatja a tanítványaihoz, illetve művésztársaihoz való eltérő hozzáállást, melyet főntebb jellemeztünk.

63 Székely: *Elindultam...*, 111–112.; Balogggal kapcsolatban ld.: Balogh Ernő: „Milyen tanár volt Bartók?”, *Muzsika* 1/10. (1958. október), 9–10., ide: 10., ill. Gillies (szerk.): *Bartók Remembered*, 44–48., ide: 46.

64 Székely: *Elindultam...*, 116., ill. Andor Foldes: „Béla Bartók”, *Tempo*, New Series 43. (1957. tavasz), 20+22–26., ide: 23.

65 Ez egyébként általában véve is jellemezte a 20. század első felének előadó-művészetét – a fönmaradt hatalmas és napjainkban egyre könnyebben hozzáférhető történelmi hangfelvételek tanúsága szerint. A 20. század első felének előadói stílusairól az egyik legjobb és legrészletesebb összefoglaló elemzés Daniel Leech-Wilkinsontól származik: *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*. London: Centre for the History and Analysis of Recorded Music (CHARM), 2009, <http://charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/intro.html>.

66 Lásd Stachó László: „Érzékiség és szigor. Az előadóművész Bartók”, *Magyar Zene* 54/1. 2016, 31–59., valamint a disszertációmban közölt további részletes elemzésekben. Vö. még Benkő András tartalomlemző összegzésével: *Bartók Béla romániai hangversenyei (1922–1936)*. Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1970, 130. sk.

67 Ld. különösen Hernádi Lajos és Sándor György visszaemlékezését: Bónis: *Így láttuk Bartókot*, 114., 155.

A tanítás során a zenemű apró részleteinek – az idő előrehaladtával egyre kényeszeresebb precizitással történő – kicsiszolása volt a kiindulópont, mely beindíthatta az emocionális alávetés folyamatát, s mintegy lebontotta a növendék addig kialakult habitusát, formálódó zenei egyéniségét.⁶⁸ A részletek kicsiszolása szinte logikusan eredményezte azok megtisztulását a „külsőségektől”, s előtérbe hozta a bartóki zongorázás jellegzetesen modern vonásait. A tanítványok beszámolóiból kiderül, hogy az aprólékos építkezőmunka elsősorban a ritmika és a hangsúly „megfelelő adagolásának” elsajátíttatását foglalta magában,⁶⁹ s ebből a fázisból szinte önkéntelenül s önmagától bomlott ki a zenemű formálásának a képessége. Székely Júlia megfogalmazása e folyamatról, véleményem szerint, az előadóművészi képesség kognitív lélektanának tekintetében is pontos:

E részletekbe menő, aprólékos csiszolómunka Bartók zongoratanításának kisebbik része volt. A tanítás igazi nagy jelentősége nála a formaképzés, a formaérzék nevelése, a megformálási képesség fejlesztése volt. A részletek, a ritmikai felületességek és részlethibák kiküszöbölése és a helytelen hangsúlyok megszüntetése után került erre sor.⁷⁰ Aki egyszer megtanult Bartóktól egy Beethoven-szonátát, az azt is megértette, hogy mi a művészi forma. [...] Amennyire aprólékosan csiszolgatta a ritmikai vagy hangsúlyhibákat, néha szinte a kicsinyesség látszatát keltve, annyira nagyvonalú volt megformálási követelményeiben. Hogy a megformálásban milyen nagy szerepet játszott a részletek előzetes kicsiszolása, csak később tűnt ki, midőn a mű már a növendék keze alatt is kezdett formailag kialakulni.⁷¹

Székely elemzése hihetőnek és találónak tűnik számomra, amikor Bartók óráira emlékezve nem a formaképzés explicit *megtanításáról*, hanem annak szinte önkéntelen *kialakulásáról* beszél. A muzsikusz olvasó átérezheti, miként válhatott a „crescendók és diminuendók hullámhegyei és -völgyei” közül kiemelkedve „tisztábbá, világosabbá, sőt még színesebbé”⁷² a zene a tanítvány képzeletében, aki a részmozzanatok megtisztítása révén válhatott képessé távlatból is szemlélni a zenei folyamatot, s meglátni a tételt alkotó zenei rendet.

Úgy megragadni egy zeneművet, hogy az értelmet, feszültséget kapjon, hogy az első taktus intonálása már magában hordja a zárótaktusok jelentőségét, egyben máris előkészítve azokat, s az első taktustól az utolsóig minden szerves összefüggésben legyen egymással, üstökön ragadni a mű lényegét, s az egész kompozíciót egyetlen kerek egészbe foglalni: ez volt a feladat.

68 Érdemes megjegyezni, mennyivel eltérőbb lehetett Dohnányi hozzáállása e tekintetben; ő már 1918-as zeneakadémiai reformtervezetében megfogalmazta: „Nem szükséges a darabok tanításánál a legkisebb detailokig menni, fődolog, hogy a növendék a komponista stylusával ismerkedjék meg, – és ez csak sok darabnál lehetséges – s ha azután előadás céljából valamit ki kell dolgoznia, annál könnyebb dolga lesz.” Dohnányi Ernő memoranduma Mihailovich Ödönhöz, *Zeneközlöny*, 16/2. (1918. május), 1–11., ide: 6.

69 A megfogalmazás forrása: Székely: *Elindultam...*, 120.

70 Vö. Comensoli Mária szavaival: „Nagy szerepet játszottak a különböző módon jelzett hangsúlyok, marcatók. Minden apró jelre kellett ügyelni, első volt a rend megeremtése, utána jött a többi.” Bónis: *Így láttuk Bartókot*, 148.

71 Székely: *Elindultam...*, 120–121., ill. uő: *Bartók tanár úr*, 54.

72 Uő: *Bartók tanár úr*, 59.

– összegez Székely.⁷³ E leírás nyomán hihető s átérezhető, hogy a ritmusok és a hangsúlyok (vagyis a metrikai, a dallamszerkezeti és a tonális rend részmozzanatainak) kicsiszolása, hibáktól való megtisztítása révén megszülető aprólékos, fókuszált figyelem kialakítása nyomán miként formálódhatott önmagától a tanítvány elméjében az áttekintés, a zenemű perspektívájába való behelyezkedés képessége. E formaalkotó képességet Bartók minden bizonnyal explicit módon nem vélte taníthatónak – és talán megfogalmazhatónak sem –, s kézenfekvő a párhuzam az-zal, ahogyan Bartók a zeneszerzői alkotókészség tudatosításához viszonyult.⁷⁴

Figyelemre méltó ugyanakkor, hogy Bartók jellemző módon igen keveset beszélt tanítása során az érzelemkifejezésnek nem a zenei szerkezethez (a tonális szerkezethez, valamint az időbeli formastruktúrához) kötődő kategóriáiról (így a gesztusokról, a karakterekről vagy a zeneművek narratív és drámai fölépítéséről).⁷⁵ Holott zenéje, hangfelvételeken megőrzött zongorajátéka és – írásait, megnyilatkozásait figyelmesen tanulmányozva – megjegyzései is a zenei jelentés e kategóriáit erőteljesen megélt s megjelenítő, „romantikus” szerzői és előadói alapállítását, „aktív”, „szenvedélyes” és „drámai” személyiségét tükrözik.⁷⁶ „Aki azért fest egy tájképet csakhogy éppen tájképet fessen, aki azért ír egy szimfóniát csakhogy éppen szimfóniát írjon az legjobb esetben is nem egyéb jó mesterembernél” – fogalmazta meg Bartók egy levélben Ziegler Mártának 1909 februárjában, s ez a mondat

73 Uő: *Elindultam...*, 121., ill. uő: *Bartók tanár úr*, 53–54. Vö. K. Molnár Irma megfogalmazásával: „Egyébként [...] Bartók zongorázásából mindig kiütközött a zeneszerző. Lehet, hogy nem zongorázott olyan sokszínűen, mint Dohnányi [...], de amikor játszott, a végén az ember az egész darabot maga előtt látta, mint egy lezárt, következetesen felépített architektúrát. [...] Én ebben látom Bartók előadóművészi nagyságát, ebben volt ő egyetlen a világon.” K. Molnár: *Zongorázni tanultam tőle*, 112.

74 Vö. csak például Földes Andor megfogalmazásával: „Sohasem tanított zeneszerzést – nem hitt a tanításában. De abból, ahogyan Bach zongoraműveinek vagy a Beethoven-szonátáknak az interpretációját tanította, többet lehetett tanulni a zenei formákról, mint amit számos fiatal és lelkes zeneszerző sajátíthatott el a Zeneakadémia más tanáraitól összhangzattant vagy ellenpontot tanulva.” („He never taught composition – he didn’t believe in teaching it. But from the way he taught the interpretation of Bach’s piano works or the Beethoven Sonatas one could learn more about musical forms than many a young and aspiring composer was able to pick up by studying harmony and counterpoint with other teachers of the Music Academy.”) Gillies (szerk.): *Bartók Remembered*, 77.

75 „A kevés szöveget könnyen száraznak, ridegnek nevezte volna az, aki nem figyelt eléggé – magyaráz Székely Júlia. – Stíluskövetelményekről volt itt szó, szakmai nyelven előadott zenei tényekről, s még azt is csak a legjobb hallású hallgató tudta volna megállapítani, hogy az előadó szereti-e a művet, melyről beszél, vagy nem. [...] Még Beethovenról sem mondta soha, hogy szereti, csak abból, ahogyan játszott, lehetett erre következtetni. Csupán száraz tényeket közölt az elődökről, a többit elzongorázta.” Székely: *Elindultam...*, 123. – E kategóriarendszer megalapozását ld. a magyar zenepszichológiai szakirodalomban: Stachó László: „Hogyan nyertünk értelmet a zenéből?” In: Vas Bence (szerk.): *Zenepszichológia tankönyv*. Pécs: PTE MK Zeneművészeti Intézet (digitális kiadvány), 2015, 167–191.

76 Vö. „Talán egyetlen valódi barátja és bizalmasa Kodály Zoltán volt [...] Kettejük közül egyértelműen Bartók volt az aktívabb, szenvedélyesebb, mondhatni, drámaibb személyiség.” („Perhaps his only real friend and confidant was Zoltán Kodály [...] Of the two, Bartók was definitely the more active, the more passionate, I’d almost say, the more dramatic personality.”) Földes Andor visszaemlékezéséből, Gillies (szerk.): *Bartók Remembered*, 77. – A zenei gesztusok észlelésével és megjelenítésével kapcsolatban ld. pl. a következő, ritkán hivatkozott elsődleges forrásokat: Denis Dille: „Bartók, lecteur de Nietzsche et de la Rochefoucauld”, *Studia Musicologica* 10/3–4. (1968), 209–228., ide: 215–216. (a releváns →

a Bartók-irodalom egyik leggyakrabban idézett levélszövegévé vált. „Nem tudok másképpen művészeti termékeket elképzelni, mint alkotója határtalan lelkesedésének, elkeseredésének, bánatának, dühének bosszujának, torzító gunyjának sarcasmus-ának megnyilatkozását.”⁷⁷ Számomra úgy tűnik a visszaemlékezések ismeretében: Bartók az előadó-művészet terén csupán egyfajta „mesterember”-tudás átadását, s ennek imént jellemzett folyamatában a zenemű mint külső objektum iránti alázatra nevelést tartotta lehetségesnek explicit formában – a zenei forma megérzésének alapját adó metrikai, ritmikai, dallami és tonális rend részleteinek kicsiszolása révén. Erre utalhatott Bartók a művek „precíz megszólaltatása” kapcsán, mikor Thomán tanári módszerét jellemezve minden bizonnyal önmagát is kiadta.

A Thomán tanításának méltatása során első olvasásra talányosnak tetsző megfogalmazások az imént kifejtettek megvilágításában nyerhetnek teljesen értelmet. A növendékek „lelkületének költői kifejtésére” Bartók is „minden tudásával és szuggeráló erejével” igyekezett hatni – nem kis mértékben az alázat kikényszerítése révén –, ám „ahol a tanítványnak már önmagából kell belevinnie a poézist a zongorajátékba”, ott nem kívánt beavatkozni „száraz formulákkal”⁷⁸ a növendék munkájába. Mivel az „önmagunkból belevitt” poézist is magában foglaló interpretáció tanítását nem tartotta lehetségesnek, zongoraórán csupán az „exekúció” mesterségének átadását célozhatta meg, a zenei tartalom helyett közvetlenül a zene felszíni elemeire, illetve az előadás formai eszközeire (elsősorban az agogikára és a dinamikára) való összpontosítás és az ezt megerősítő példaadó előjátszás révén.⁷⁹

E mesterség átadása során azonban a részletek csiszolásának módját idővel a perfekció s a kontroll *kényszere* uralta el, hasonlóan, mint a népzenei gyűjtések „mikroszkopikus” pontosságig revideált lejegyzéseit. Úgy tűnik ugyanis a visszaemlékezésekből: az idő múlásával Bartók egyre kényszeresebbé vált a rendteremtésben, s nem csupán a tanítás során. Korai tanítványai: Szalay Stefánia, Balogh

részletet magyarul közli Talián Tibor: *Bartók Béla [szemtől szemben]*. Budapest: Gondolat, 1981, 25.); Bónis: *Így láttuk Bartókot*, 209–210. (Miloss Aurél visszaemlékezéséből); uott, 116. (Gertler Endre visszaemlékezéséből). A Bartók zongorajátékában tetten érhető narrativitással kapcsolatban ld. különösen Somfai László elemzéseit (*Bartók Béla kompozíciós módszere*. Budapest: Akkord, 2000, 297–298.). A számtalan tanúbizonyosság és elemzés további részletes hivatkozásától bízást eltekinthetünk; pótoljuk itt csupán K. Molnár Irma imént idézett megfogalmazásának egy kihagyott részletét: „jaj, mi színt tudott néha csak egy-egy hangba is belevinni, mint például az *Este a székeleyknél* első balkéztercébe, abba az é-gé-be, amelyikkel a falusi est egész csendjét vissza tudta adni!” K. Molnár: *Zongorázni tanultam tőle*, 112.; vö. még Wilhelm András esszéjével is: „Hangzás és jelentés. (Elméleti és gyakorlati válaszok a 20. század közepén.)”, *Gond* 8/18–19. (1999), 233–238.

77 *Bartók levelei*, 245. levél.

78 Ez az első olvasatra meglehetősen talányos kifejezés az eredeti szövegben ráadásul kurzíválással ki is van emelve: Wilhelm: *Beszélgések...*, 82.

79 E szembeállítással kapcsolatban ld. pl. Stravinsky későbbi – 1939–40-ből származó – gondolatmenetét: Igor Stravinsky: *Poétique musicale*. Párizs: J. B. Janin, é. n. [1945], 139–162. – Stravinsky megfogalmazásai igen pontosan párhuzamba állíthatóak tünnek Bartók imént idézett (s általa ki nem fejtett) fogalmaival.

Ernő még jóval nagyvonalúbbnak láttatják, mint azok a visszaemlékezők, akik az 1920-as években vagy még később ismerték meg őt, s tanultak nála. Bár bizonyára tendenciózusnak hat egy-egy kiragadott részlet egymás mellé helyezése, úgy vélem az összes fellelhető visszaemlékezés ismeretében: Szalay Stefánia és Székely Júlia alábbi, egymás mellé helyezett megfogalmazásai hitelesen érzékeltetik azt a másfél évtizednyi változást, amely kettejük Bartókkal folytatott tanulmányai között ment végbe:

Sokszor szerettem volna felkiáltani, hogy ezt nem értem, nem tudom megoldani. Ilyenkor szemének egy intésével mondta[:] „próbálja meg, kérem”, s ha sikerült[,] „én is így gondoltam”, ennyi volt válasza, de ez elég volt ahhoz, hogy még többre törjek. Ilyenkor óra után rohantam le a lépcsőkhöz és otthon, mint a megbabonázott ültem a zongorához, hogy azon mód átnézzem, mit hogy is gondolt Ő. Napokig a hatása alatt voltam, bámultam, hogy lehet így és ennyit tudni.⁸⁰

Emberi füllel alig észlelhető eltérések miatt képes volt félórákig is vesztegelni egy-egy taktus mellett. A növendék elfáradt, ő soha.⁸¹

Az egyre növekvő kényszerességre számtalan példát idézhetünk a Bartókról szóló visszaemlékezésekből.⁸² Bartók számára az I. világháború vége újabb életszakasz kezdetét jelentette; népzeneét gyűjteni többé nem ment „kedves parasztjaihoz”⁸³ – szemben Kodállal –, s ismert, hogy a begyűjtött anyag (többszöri!) lejegyzésébe s rendezésébe egyre több energiát s időt fektetett. A népdalok hangfölvételeken rögzített példányait akkurátusan konzerválta – szemben például Kodállal⁸⁴ –, éppúgy, mint rovargyűjteményének egyedeit, s ez a munka egy „elmult élet” „ízét” és „szagát” idézte föl számára.⁸⁵ Megfontolandónak vélem e ponton a merészen kritikus késői tanítvány, Klein Erzsébet megérzését tanáráról, mely a kényszeresség forrásáról is elgondolkodtathat. Az idős zongoraművész így felelt interjújában arra a kérdésre, hogy (félve) csodálta-e Bartókot („Were you in awe of him?”):

80 Szirányi: *Egy Bartók-tanítvány...*

81 Székely: *Elindultam...*, 114.

82 Ld. különösen pl. Doráti Antal (Bónis: *Így láttuk Bartókot*, 82.) vagy Székely Júlia egy-egy árulkodó leírását (Székely: *Bartók tanár úr*, 42.).

83 Vö. *Bartók levelei*, 126., 132. levél.

84 Míg Bartók lejegyzése jellemzően a dallam „életének” egy hangfelvételen megörökített pillanatát konzerválja, Kodály támlapja a dallamra vonatkozó aktuális tudás összegzése is; nála a lejegyzés nem csupán a dallam pontos zenei pillanatképe, hanem „jellemrajza” is egyben. Ld. erről pl.: Szalay Olga: „Kodály-lejegyzések, a 'Kodály-támlap'”, *Ethnographia* 109/1. (1998), 307–343.

85 „Eddig csupán a daloknak mint különálló objektumoknak gyűjtéséről volt szó. Azonban ez nem elég. Mert ez olyan volna, mintha a bogarász vagy a lepkegyűjtő megelégednék a bogár- és lepkefajták összeszedésével és kikészítésével. De ha ezzel megelégszik, akkor gyűjteménye csak holt, az élettől elragadott anyag volna, amelyre még az elmult élet körülményeinek leírása sem vet semmi fényt sem. Ezért az igazi természettudós nemcsak állatokat gyűjt és preparál, hanem az állatok életének minden legelrejtettebb mozzanatát is, amennyire csak lehetséges, tanulmányozza és leírja. Igaz ugyan, hogy a legtüzesebb leírás sem fogja a holtat elevenné varázsolni, de legalább valamicskét belémet az élet ízéből és szagából a holt gyűjteménybe.” Bartók: „Miért és hogyan gyűjtünk népzeneét?” [1935]. In: Lampert Vera (közr.): *Bartók Béla írásai*, 3. Írások a népzeneéről és a népzeneekutatásról I. Budapest: Editio Musica, 1999, 285., 290. A kurzivált mondatrész csak a fogalmazványban olvasható.

„Természetesen. Meglehetősen ijesztő volt: arrogáns, nagyon rosszkedvű és kiszámíthatatlan. Azt hiszem, boldogtalan volt.”⁸⁶

Úgy tűnik: pedagógiai tekintetben Thomán valóban pusztán ideál – s egyre távolibb ideál – maradhatott az előjátzás-utánzás „módszerébe” mind mélyebben beburkolódzó Bartók számára. Elemzéseink nyomán az előadó-művészet tanításáról alkotott bartóki elképzelésnek három fázisa körvonalazódik: a hangszertechnika-képzés tisztítótűszerű fázisa a zenei „mesterember-tudás” elsajátíttatásának veti meg az alapját; a végső cél, a poézis „belehelyezésének” képessége azonban kívül esik a közvetlen taníthatóság körein, s csak a fantáziát megtermékenyíteni képes „természetes hatások” mozdíthatják elő.⁸⁷ Ilyen „természetes hatás” Bartók elképzelésében a *par excellence* példamutatás: az előjátzás. Az előjátzás-utánzás azonban csak akkor bizonyulhat hasznosnak és hatékonynak – vélik a Bartók-kortárs pedagógiák legjobbjai, máig hivatkozott legmaradandóbbjai is –, ha elegendő teret hagy a diáknak, hogy rájöjjön saját kérdéseire adott saját válaszaira. Bartók tanításában egyre kevésbé állt fenn ez a föltétel, s tartózkodó – sőt, nemritkán hidegnek érzékelt – kommunikációs stílusával párosuló szuggesztivitása csak fokozta a kevésbé érett növendékekre erőteljesebben kifejtett negatív hatást, amelyet részletesen jellemeztünk.

Ha kísérletet kellene tennünk arra, hogy Bartók zeneakadémiai óráin azonosítsuk a „Liszt-iskola” meghatározó karakterisztikumait, minden bizonnyal az előadó-művészet tanításának fázisairól alkotott elképzelést említhetnénk egyfelől; másrészt pedig a szuggesztív előjátzás alkalmazását. Míg azonban Liszt pedagógusi nagyvonalúsággal párosuló szuggesztivitásához képest Bartóknál az ellentmondást nem tűrő szuggesztivitas fejtette ki – szinte hipnotikus – hatását a tanítványokra, Thomán lelkiismeretességgel és a tanítványait ösztönző barátsággal társuló szigorú Bartóknál idővel a lelkiismeretes kötelelességteljesítés szigorára csontosodott le. A zenei rend megteremtésének és megtanításának vágya az idő előrehaladtával a rendteremtés és a kontroll *kényszerévé* fajult, s kényszerének börtönéből Bartókot előadóművészként is csak általa valóban egyenrangúnak elfogadott, szuverén, saját elképzelésükben határozott egyéniségek szabadíthatták ki.

86 [A kérdező, John Moseley:] „– Were you in awe of him?” [Klein Erzsébet válasza:] „– Of course. He was rather frightening: arrogant, very moody and unpredictable. I think he was unhappy.” Klein: *Remembering*, 5. – Iménti elemzéseim arra is rámutathatnak, hogy veszélyeket hordozhat a visszaemlékezésekből leszűrhető – s a Bartók-interpretáció pedagógiai és koncerttermi gyakorlatában nemritkán inkorrekt módon fölhasznált – tanulságokat kiragadni a kontextusukból. A metronomizálás kérdése például, mely oly sok muzsikust tart bűvkörében, mind a visszaemlékezésekben tükröződő időbeli változásoknak, mind pedig Bartók tanítványaihoz s muzsikustársaihoz való eltérő hozzáállásának tekintetbe vételével árnyaltabbnak tűnik, mint amilyenek Bartók kapcsán beállítani szokás. Hogy például Doráti vagy Menuhin emlékei miért sarkallnak ellenkező következtetésre, mint a pályakezdő Ferencsiké vagy számos Bartók-tanítványé, az előző fejezetünk („Az egyéniség ereje”) végén levont következtetés nyomán kaphat értelmet.

87 A korabeli hangszeres képzés „purgatóriumi” mozzanatairól lásd részletes történeti elemzésemet: Stachó László: „Gradus ad Parnassum. Bartók zongorista-tanulóévei”, *Parlando* online, 2016/4, <http://www.parlando.hu/2016/2016-4/Bartok-Stacho-Parnassum.pdf>.

ABSTRACT

LÁSZLÓ STACHÓ

BARTÓK THE PIANO TEACHER: METHOD AND INDIVIDUALITY

This study on Bartók as piano pedagogue takes its starting point in Bartók's characterisation of his piano professor at the Royal Academy, István Thomán, written in 1927. In fact, when sketching the pedagogical portrait of Thomán, Bartók outlines his own self-portrait, providing a subtle description of his pedagogical ideal. However, the distance between the ideal and the reality leads to an enlightening explanation of the contradiction clearly perceptible in Bartók's academy classes: apparently, he did use the pedagogical 'methods' attributed to Thomán but exerted a contrary influence on the artistic personality of his students. The method of direct showing (i.e., showing-by-playing), inherited from the Liszt-Thomán lineage and seriously criticized by several influential pedagogues of the era, transformed itself in Bartók's classroom into a mechanical showing-and-imitating from the 1920's on when Bartók usually forced his students to imitate his interpretations with a punctilious precision. While it may have seemed to Bartók's early students that he did indeed encourage their individuality, many (perhaps most) of his later students experienced a paralyzing, or even wrecking, influence. Here I make an attempt to analyse the process of emotional subordination in Bartók's teaching, based on a comprehensive analysis of recollections of his classes, and I describe Bartók's mainly unconscious way of teaching the art of execution through an over-precise – and in his later years, almost obsessive – elaboration of musical expression.

László Stachó is a musicologist, psychologist, and musician. He teaches and researches at the Liszt Academy of Music (Budapest) and at the Faculty of Music of the University of Szeged. His academic activity involves the teaching of chamber music, music history, music theory and twentieth-century performing practice history, as well as recently introduced subjects in Hungary, such as the psychology of musical performance and *Practice Methodology*. His research focuses on Bartók analysis, twentieth-century performing practice (especially the performing style of the composer-pianists Bartók and Dohnányi), emotional communication in musical performance, and music pedagogy (effective and creative working and practice methods and enhancement of attentional skills in music performance). Over the past few years, he has been involved in a countrywide planning of music education curricula in Hungary, including the National Core Curriculum and conservatoire curricula. As a pianist and chamber musician, he has performed in several European countries and the US, and conducts *Practice Methodology* workshops and chamber music coaching sessions at international masterclasses both in Hungary and abroad (including in Britain King's College London, and regularly in Italy, at the Santa Cecilia Conservatoire, Rome). In 2014 and 2017, he was a Visiting Fellow at the University of Cambridge and Downing College (Cambridge).