

Auer-iskola

Toscha (Anton) Seidel – (Ogyessza 1899. november 17. – Los Angeles 1962. november 15.)



Auer Lipót egyik legkiválóbb tanítványát, Toscha Seidelt az 1920-as és 1930-as években a világ legjobb hegedűsei között tartották számon. Csodálatos hegedűhangja volt. Később egészségi állapota egyre rosszabbodott, és ez kihatott hegedűjátékára is. Intelligens ember volt, minden érdekelte, Albert Einsteinnel is kapcsolatban állt. Hogy jobban megismerjük őt, először Auer emlékirataiból idézünk, majd Tully Potter cikkének közreadásával (The Strad, 2012 november) emlékezünk rá. Végül H. Frederick Martens „Violin mastery” című könyvéből ismeretjük azt a részt, amelyben Seidel Auer professzor hegedűtanítási módszeréről beszél. Észrevételeiből, tanácsaiból ma is tanulhatnak a fiatal hegedűsök.

Toscha Seidel még alig volt 14 éves, amikor Auer növendéke lett. Ő is tagja volt annak a 30-40 fiatal hegedűsből álló csapatnak, akik 1913 nyarán azért jöttek Loschwitzba a világ minden részéről, hogy a professzornál tanuljanak. Auer így emlékezik erre „My long life in Music” című életrajzában:

„Minden nyáron egyszer egybe szoktam gyűjteni összes tanítványomat, szüleiket és néhány barátot egy délutáni hangversenyre. Ez mindig izgalmas esemény volt a kis kolónia életében. Ki szoktam bérelni egy folyóparti fennsíkon lévő, csodálatos fekvésű kis kastélyt, ahonnan nagyszerű kilátás nyílt az Elbára. A programot komoly művek alkották, és mindössze három vagy négy műsorszám volt. Bach d-moll, két hegedűre írott versenyműve általában szerepelt a műsorban. Emlékszem egy alkalomra, amikor nemcsak engem, de valamennyi vendéget – akik Drezdából, sőt Berlinből jöttek el, hogy megtiszteljék az eseményt – mélyen meghatotta az a romlatlanul tiszta és egyöntetű stílus, az a mélyről jövő őszinteség, nem is beszélve a technikai tökéletességről, ahogyan a két kis matrózrubás gyerek, Jascha Heifetz és Toscha Seidel játszották ezt a remekművet. A batás olyan nagy volt, hogy amikor befejezték, és az

egyik helybéli vendég a színpadra lépett, könnyes szemmel juttatva kifejezésre báláját azért, hogy részese lehetett ennek a csodálatos művészi élvezetnek, csupán azt foglalta szavakba, amit valamennyi jelenlévő érzett, beleértve magamat is.”

Mivel a háború miatt a nyári kurzusokat már nem lehetett Loschwitzban tartani, 1915-től Auer minden nyáron Norvégiában, Krisztiániában (Oslo), a Voxenhollen hegyi szanatóriumban tanított. Az egyik, itt megrendezett hangversenyen Toscha Seidel olyan nagy sikerrel szerepelt, hogy arról a sajtó is beszámolt, és Seidelt norvégiai turnéra szerződtették. Stockholmban is fellépett, majd visszautazott Szentpétervárra, hogy folytassa tanulmányait. 1916 nyarán a kis Seidel és Heifetz – eredeti nevén Joszif Ruvinovics Heifetz – már egymás után adták koncertjeiket Norvégiában. A királyi palotába is meghívták őket, ahol nagy sikert arattak. „Mint később elmondták nekem, a szünetekben a két fiú versenyt futott a királyi herceggel...” – olvashatjuk Auer életrajzi visszaemlékezésében.

Az utolsó nyári kurzusra 1917-ben került sor, de a forradalmi események miatt Auer ekkor már nem tért vissza Szentpétervárra. Szónaesteket adott, fellépett Stockholmban és Koppenhágában, néhány alkalommal Seidellel együtt. Hangversenyeiket nagy várakozás előzte meg, 1917 decemberében a királyi pár is meghallgatta őket.

Hogy még többet tudjunk meg Seidelről, most olvassuk el Tully Potter írását, amely a „The Strad” 2012. évi novemberi számában jelent meg.

Toscha Seidel

1921 táján George és Ira Gershwin írta New Yorkban a „Mischa, Jascha, Toscha, Sascha...” kezdetű dalt. Az említett hegedűsök közül Mischa Elman és Jascha Heifetz neve jól ismert, de Toscha Seidelt – aki ötven évvel ezelőtt, éppen ebben a hónapban hunyt el –, valamint Sascha Jacobsent szinte teljesen elfelejtették. A dal szövegírója téved abban, hogy korábban valamennyien Auer-növendékek voltak, ugyanis Jacobsen (aki a Musical Art Quartet vezetője volt) Szentpétervárról vándorolt ki, és csak azt követően tanult Auernél. Toscha Seidel viszont Auer egyik legkiválóbb növendéke volt, és főleg hegedűhangjáról volt ismert. Rajongói még ma sem tudják, hogyan ment tönkre a karrierje. Még a rendkívül kritikus Flesch Károly is azt írta róla, hogy az egyik legszebb hangon játszó hegedűs volt, akit valaha ballott. De kiválóan képzett volt technikailag is, és a sors igazságtalanságának tartom, hogy nem a Heifetz-Elman-Seidel triumvirátus tagjaként tartották számon. Anton „Toscha” Seidel ukrán volt. Ogyesszában született 1899. november 4-én (európai időszámítás szerint november 17-én). Nagybátyja hivatásos hegedűs volt, és Toscha unokatestvére, Lydia még emlékezett rá, hogy a kislány álmodóan egy játékhagedűt cipelt ide-oda a lakásban. Szülei, Sámuel és Tatjana (vagy „Tauba”) hét éves korában arra biztatták, hogy tanuljon hegedűlni Max Fidelmannnál, Ogyesszában. Tizennyolc hónappal később tanárának ismertebb bátyja, Alexander

Fidelman – Auer és Brodsky tanítványa – meghallgatta, amikor Bériot hegedűversenyét adta elő, és elvitte a Stern konzervatóriumba, Berlinbe.

Az a nap teljesen megváltoztatta Seidel életét, amikor Heifetz másodszor lépett fel 1912. október 28-án a Berlini Filharmonikusokkal, Nikisch Artúr vezényletével. „Tizenkét éves fiú voltam, amikor először ballottam Jascha Heifetzet – nyilatkozta Frederick Martensnek (lásd H. Frederick Martens: Violin Mastery, New York, 1919). „Csodálatosan játszott Csajkowszkij hegedűversenyét. Vonóvezetése, balkéz-technikája, előadói stílusa és játékmódja olyan nagy hatást gyakorolt rám, hogy úgy éreztem, sobasem leszek igazán elégedett magammal, ha nem tanulhatok a tanáránál, Auer professzornál!

1912-ben nyílt rá lehetőségem, hogy a Drezda melletti Loschwitzban játszom a professzor lakásán, és legnagyobb örömmre azonnal felvett növendékei közé.” Mielőtt a szentpétervári konzervatóriumban bekerült Auer osztályába, előtte magánórákra járt hozzá. Auer egyik kedvenc tanítványa lett, és többször szerepelt Jascha Heifetz-cel együtt Bach kettősversenyében. Auer így nyilatkozott róluk: „Jascha úgy játszik, mint egy angyal, Toscha pedig mint egy ördög”. Nyilvános koncerten először Krisztiániában (Oslo) lépett fel 1915-ben, Vitali „Chaconne”-jával, és Csajkowszkij hegedűversenyével. Ezt három koncert követte a skandináv államokban. Később édesanyjával, Vlagyimir nevű bátyjával, és Auerral együtt Amerikába hajózott az SS Bergensfjorddal, ahová 1918. február 18-án érkeztek meg – miközben a forradalom zűrzavarában teljesen elvesztették a kapcsolatot Sámueállal, az apával –, és április 14-én délután lépett fel először szólókoncerten a Carnegie Hall-ban, amikor négy ráadást is adott. Ekkor Vitali „Chaconne”-ja, Csajkowszkij hegedűversenye, Chopin e-moll „Nocturne”-je volt műsoron Auer átiratában, továbbá Elgar-, Sinding- és Auerdarabok, valamint Sarasate „Zigeunerweisen”-je. A New York Times ezt írta róla: „Az ilyen hegedűjátékot szokták szívből jövő hegedülésnek nevezni. Erős egyéniség, személyes vonzerővel bír.” Ez a fél éves időszak döntő volt számára Heifetz szenzációs new yorki bemutatkozását követően, és ekkor úgy tűnt, szoroson barátja nyomdokai-ban balad – állandóan összehasonlították őket. Néha az ő játéka tetszett jobban, de azért többnyire Heifetz árnyékában maradt. Néhány évig igen sok felkérést kapott, és olyan zenekarokkal játszott Csajkov-

szkij, Bruch, Brahms, Lalo és Mendelssohn versenyműveit, mint a New York Symphony, a New York Philharmonic, a Philadelphia Orchestra és a Boston Symphony Orchestra. Amikor Londonban, a Queen's Hall-ban debütált 1921 június 14-én, a kritika olyan hegedűsként jellemezte, „akibez hasonlót nem ballottunk már bosszú idő óta.” De második fellépését követően a The Times – játékát Heifetzével összehasonlítva – megírta, hogy mindenekelőtt, és talán végső soron is „az alapos mesterségbeli tudás tekintetében van köztük alapvető különbség.”

1921 és 1922 között visszajött Európába egy skandináv turnéra – ekkor Maud, Norvégia királynéja elfogadta ajánlását, amikor Seidel neki dedikálta az „Anitra tancá”-nak átiratát Grieg „Peer Gynt”-jéből –, és egész sor szólóestet adott Párizsban, a Salle Gaveau-ban, aztán Brahms, Beethoven és Mendelssohn koncertjeivel lépett fel Manchesterben, majd hajóra szállt, és ausztráliai és távol-keleti turnéra indult.

„Toscha Seidel sok tekintetben felülmúlja Heifetzet” – írta róla a Sydney Mail. „Heifetz tökéletes, ugyanakkor személytelen produkciót nyújtott, Seidel azonban mélyen átértett, eredetiséget sugárzó, étellel teli, szípkázó játékkal felejthetetlen pillanatokot szerzett számunkra”. Ez nagyon sikeres turné volt, és Seidelnek még egy dél-tengeri sziget trónját is felajánlották.

1924-ben amerikai állampolgár lett, és 25 000 dollárért megvásárolta az 1714 táján készült „Da Vinci” Stradivarit (volt neki egy 1786-ban készült Guadagnini-je, és egy Vuillaume által készített „Alard” Stradivari-kópiája is, 1860-ból). 1925. január 10-én a londoni Queen's Hallban, Henry

Wood vezényletével játszotta Mendelssohn hegedűversenyét „nemesen csiszolt stílusban” (a Times szerint). Édesanyja és bátyja is vele volt ezen a turnén, de áprilisban bekövetkezett a tragédia: Taubának sürgősen epeműtetre kellett mennie, majd ezt követően elhunyt Edinburghban.

Amikor visszatért Amerikába, találkozott édesapjával, akinek közben sikerült kivándorolnia Oroszországból. Nevét 1928 után megismerték a rádióhallgatók is: az 1920-as évek végén szinte betente lebetett hallani játékát, és a CBS zenei tanácsadójává nevezték ki. 1929 január elsején vette feleségül Estelle Manheimet, Mischa Elman unokabúgát, akinek lakásán tartották az esküvőt. Ekkor már csak néha voltak szólóestjei és zenekari fellépései, ezért az újságok ilyen címmel írtak róla: „Toscha Seidel visszatér” – mintha csak elment volna. De nem volt boldogtalan. „Toscha és felesége csodálatos életet éltek” – mesélte róla unokabúga, Elise Seidel Webb. „Saját yachtja volt, a Hudson folyón hajózott vele. Szeretett jókat enni és elegáns ruhákban járni. Szerette az almáslepényt. Minden érdekelt. Mondta, hogy ha nem lett volna belőle hegedűs, bakteriológus szeretett volna lenni, ez nagyon érdekelt. Amikor Ausztráliában járt, elintézték neki, hogy láthassa a legújabb kutatási eredményeket. Pipázott, szeretett golfozni, úszni, és versenyautókat vezetni. Nagy sakkjátékos volt, és belekóstolt a fényképezésbe is. 1934-ben együtt adott koncertet Albert Einsteinnel a Németországban, elnyomatásban élők megsegítésére. A fizikusnak hegedűórákat is adott, amit ő egy relativitás-elméletet szemléltető rajzzal viszonzott.



1933–35 között Toscha Seidel szoros kapcsolatban állt Albert Einsteinnel. Többször muzsikáltak együtt. Seidel hegedűórákat is adott neki, amit Einstein egy relativitás-elméletet szemléltető, saját kezűleg készített rajzzal köszönt meg.

Az 1930-as évek közepén Seidelék Los Angelesbe költöztek, és Toscha rendszeresen lépett fel Bing Crosby „Kraft Music Hall” néven ismertté vált, rádiós show-műsorában. A filmstúdiók alkalmazásában állt, emlékezett rá némi iróniával begedűs kollégája, Louis Kaufman, akinek néhány évvel korábban Seidel még ezt mondta: „Louis! Egy ilyen komoly begedűs, mint te, hogyan szerepelhet hollywoodi filmekben?” Seidel volt a fő begedűs-attrakció a „The great Waltz” (A nagy valcer) című filmben (1938), és a „The Wizard of Oz”-ban („Óz, a csodák csodája”) –, bár ebből a filmből kivágták a vele készített felvétel nagy részét. Ő játszotta a Heinz Provoost-film bevezető zenéjét, valamint az „Intermezzo” végén megszólaló zenét is (1939), a „Melody for three”-ben (1941) pedig a mozivásznon is látható volt. 1942-ben belépett az amerikai haditengerészetbe, ahol egy egyenruhában játszó kvartettet vezetett, és helyettes zenekarvezetője és szólistája volt a San Diegóban állomásozó, kiképző alakulatnak.

A háború után visszament Hollywoodba. Akkori legismertebb filmje az 1956-ban készült „Around the world in 80 days” volt (Nyolcvan nap alatt a föld körül). Vonóstriót alapított, folytatta a rádiózást, és időnként fellépett szólistaként is. Emellett tanított, bár nem lehetett valami nagyszerű tanár. „Igen beves vérmérsékletű volt, szinte robanni tudott, ha valami olyant csináltam, ami szerinte rossz volt” – emlékezett rá Arnold Steinhardt. „Féltem, amikor begedű-órára mentem hozzá. Az órák nagy része úgy zajlott, hogy leültetett, és megmutatta, hogyan kell valamit játszani. És tényleg úgy játszott, abogyan kell – csodálatosan. Igen természetes módon, meleg hangon begedüilt, szenvedélyesen és szabadon, sok rubatatóval a játékában.”

Seidel szívesen játszott a zenekarban második begedűt Heifetznek az USA nyugati partján készített felvételei alkalmával, pedig nyilván érezte, hogy a zenekari tuttista helyzete nemigen fér össze azzal a pozícióval, amit ő a begedűsök között elfoglalt. Az unatkozó zenekari muzsikusok körében gyakran volt vaskos tréfák céltáblája. A kollégákban az a benyomás alakult ki róla, hogy intelligens ember, azonban gyerekes tulajdonságokkal, bizonyos naivsággal rendelkezik. Élete végére teljesen magára maradt. A begedűs Gránát Endre – aki nem találkozott vele, csak Estellét, az özvegyét ismerte – mondta róla: „Mivel rosszul blattolt, és játék közben gondjai voltak a karmester mozdulatainak követésével, utolsó éveiben Las Vegasba költözött. Holly-

woodban egyszerűen nem kapott többet szerződést. Nagyon félénk, egyszerű ember volt, akire méltán ráillett az infantilis jelző. Korán kezdődő elmebajtól szenvedett.” (Gránát Endre 1937-ben született Miskolcon. A budapesti zeneakadémián Garay Györgynél, majd – Fullbright ösztöndíjasként – az USA-ban Josef Gingoldnál és Jascha Heifetznél tanult. Később a hollywoodi filmstúdiók zenekarának lett vezető koncertmestere. Nevéhez fűződik a Brahms-, a Mendelssohn- és a Wieniawski-hegedűverseny Urtex-kiadása.)

Utoljára egy show-műsorban szerepelt, Las Vegas egyik szállodájában. 1962 november 15-én halt meg Los Angelesben. A Manheim család telkén, Palo Alto-ban helyezték örök nyugalomra. Később ide temették Estellét is. Seidelt nem hatotta át az a mohó kíváncsiság és szomjúság, ami Heifetz repertoárjának bővítésére sarkallta. Csak egy olyan művet találtam, amit ő mutatott be 1936-ban: a norvég David Monrad Jobansen A-dúr szonátáját. Beérte azzal, hogy évek múltán is a korábbi darabokkal bozakkodjon elő: háromszor játszotta lemezre ugyanazt a Brahms magyar táncot. „Toscha kedves, szerény és szeretetreméltó ember volt, akivel nagyszerű volt együtt kvartettezni” – írta róla a lett származású kanadai hegedűs, Harry Adaskin. „Édes, érzéki hangja volt, és tökéletes technikája. De különös módon, mindezek ellenére mintha valahogy mégis bátrányos helyzetben lett volna.” Adaskin visszaemlékezett arra az esetre, amikor egyszer késve érkezett egy Seidel-szólóestre, amelyre a Massey Hall-ban került sor, Torontóban: „A hatalmas színpadon egészen kicsinynek tűnt a nagy hangversenyzongora, amely mellett ez a göndör bajú fiatalember begedüilt. Rendkívül meglepett, hogy szinte nem is volt jelen. Személyisége teljesen negatív benyomást keltett a színpadon. Miközben a közönség néma csendben volt, szinte érezni lehetett, mennyire érdektelenül hallgatják produkcióját.”

Az a túlárado előadásmód, abogyan Seidel a ritmikához viszonyult, az évek múltával csak rosszabbodott. Adaskin ballotta, hogy 1937-ben, San Francisco-ban hogyan lassult le egyre jobban előadásában a Beethoven begedűverseny, annak ellenére, hogy a karmester, Pierre Monteux a zenekari tuttikban megpróbálta felgyorsítani a tempót. Ezek a hiányosságok sok felvételén megmutatkoznak, és Raymond Glaspolc – miután néhányat lemásolt nekem ezek közül –, szomorúan írta: „A begedűhangja kellemes volt, de a ritmikát ömlengő mó-

don, hanyagul kezelte, és érzelmileg sem azonosult teljesen a muzsikával.”

Seidel főként karakterdarabokat vett fel, amelyek többnyire – akárcsak Jacobsen esetében – a nem valami kiváló hangminőségű Columbia-lemezekre korlátozódtak. Általában azok a korai akusztikus felvételek a legjobbak ezek közül, amelyek 1918 és 1925 között készültek. Ezekon ballani lehet mély zengésű, selymesfényű hangját, mint ha csak ő lenne a boldogító középút a begedűhangjával mindig megfelelően bántó tudó Heifetz, és a buja felfogásban játszó Elman között. Seidel bal keze – miközben eléggé rákapott a csúszásokkal tarkított, portamento-játékra – igen mozgékony, vonókezelése pedig jól kidolgozott volt. (A számunkra ma már furcsának tűnő, csúszásokkal tarkított játékmóddal kapcsolatban jegezzük meg, hogy a „portamento di voce” – a hang csúszással történő „átvitele” a következő hangra – a szólóének megjelenése, vagyis 17. század közepe után terjedt el az énekes és a hangszeres előadók között. A 18. század közepén már elméleti fogalomként is ismert volt. Tartini is használta „Regole per arrivare a saper ben suonar il violino” (1752–1756) című hegedűiskolájában, Böhm József (1795–1876) pedig a cantabile-játékot elősegítő, fontos elemként tartotta számon. A hegedűsök egy része szívesen alkalmazta még a 20. század első felében is, de használata az izlésbeli változások miatt később visszaszorult. Mischa Elman – aki különösen éneklő, lírai hegedűhangjáról volt ismert – még így vélekedett róla: „A hegedű éneklő hangszer, a hangoknak egymáshoz kell kapcsolódnuk. Ha egy énekes rácsúszik egyik hangról a másikra, ez megengedhető. Miért kifogásolják, ha egy hegedűs teszi ugyanezt?”)

Achron „Héber melódiák” című darabjában igen kellemesen hangzanak trillái, amelyek a vízesés hangjait idézik fel, és még Hubay „Hejre Kati”-ját is felülműlják. Stílusa ideális a Wieniawski „Románc”, a Schubert „Szerenád”, a Kreisler „Caprice viennois”, a Wagner „Albumblatt”, vagy Elman „Eili, eili” című átiratának előadásához. Egyik legjobb azonban Dvořák „Humoreszk”-jének felvétele. Az „Intermezzo”- és a „Brahmsiana show” filmegyvelegek is jelzik, mennyire értékelték őt Hollywoodban. Annak ellenére, hogy a zeneszerző is ott ült a zongoránál, Seidelnek mégis kevésbé sikerült Korngold szvitjének előadása a „Sok hűbő semmiért” című filmben, ha játékát összehasonlítjuk a Heifetz által felvett két számmal. Amikor előírt ritmika szerint kellett játszania, lehetett érezni, milyen ag-

godalommal ügyel a tempóra, nehogy elhibázza. De mindössze nébány, hosszabb időtartamú felvétele kapcsán is kételemek merülnek fel ebből a szempontból, mint amilyen Grieg c-moll szonátája, 1929-ből. Bár ez a mű tulajdonképpen egy romantikus hegedűs malmára bajtja a vizet, annak előadása mégsem válik Seidel előnyére, ha a felvételt Kreisleréhez vagy Koganéhoz hasonlítjuk: partnere, Arthur Loesser, ez a szörnyű amerikai zongorista (1894–1969) lebengerli őt mind a frazírozásban, mind a dinamikai árnyalatok tekintetében. És ugyanez történik abban a két Brahms-szonátában is, amit a páros 1926-ban és 1931-ben vett fel. Seidel eléggé fantáziátlanul játszik ezeken a felvételeken, és amikor 1951-ben egy másodrangú zongoristával vette fel a Franck szonátát, a ritmikai bizonytalanság egészen nyilvánvaló volt. Kévszélő koncertfelvételének egyike Chausson 1945-ben rögzített „Poème”-ja. Ezt egészen elnyújtja (17'33"), a darab hosszúsága teljesen eltér Ojsztrab (15' 32") és Heifetz (13' 26") felvételének időtartamától. Időnként igyekszik előtérbe kerülni, mint például a kadenciában, ugyanakkor képtelen megformálni a darabot, így aztán teljesen hiábavaló Stokowski minden igyekezete. De ha Toscha Seidelt nem sorolhatjuk az igazán nagy hegedűsök közé, akkor hogyan emlékezünk rá? Talán leginkább egy fajta ideális hegedűhang birtokosaként. Az ifjú hegedűs reménységeknek mindenképpen ballaniuk kellene legjobb felvételeit, és birtelenjében legalább két híres hegedűs is eszembe jut, akik profitálhatnának ebből. Mindenesetre nekem egyre inkább az a meggyőződés, hogy ez a rendkívül kedves ember igen magas színvonalon hegedült.

Toscha Seidel: Hogyan tanított Auer?

H. Frederick Martens „Violin Mastery” (Beszélgetések nagy hegedűsökkel és tanárokkal, New York, 1919) című könyvének 19. fejezete Toscha Seideltől szól. Most azt a részt idézzük ebből, amelyben a 19 éves Seidel Auer Lipót pedagógiai módszeréről beszél.

Auer professzornál tanulni maga volt a ki nyilatkoztatás. Jártam hozzá magánórákra is, miközben nála tanultam a szentpétervári konzervatóriumban. El kell mondanom, hogy a fő specialitása a vonóvezetés volt, már amennyiben a specialitás szót egyáltalán használhatjuk egy olyan nagy formátumú mester esetében, mint amilyen a professzor volt.



Auer Lipót

A hegedűjátéknál a bal kezét, annak ujjait egy tökéletesen működő gépezetbe lehetne hasonlítani, amit gondosan olajozni kell, hogy jól működjön. A jobb kéz, a vonós kéz – a „festő keze” – ennek éppen az ellenkezője: ez a művész keze, amely a zenei képet megrajzolja. A jobb kéz által létrehozott árnyalatok adják a hangszínnek szépségét. A professzor természetesen megkövetelte az újtechnika tökéletes kifejlesztését is. Ugyanakkor ösztönzést kaptunk tőle a helyes vonókezelés szempontjából is, hogy hogyan állítsuk a vonót, mint eszközt az előadandó mű szolgálatába. Arra készítette a növendéket, hogy gondolkozzék. Gyakran előfordult, hogy amikor egy versenyműben vagy egy szonátában valamelyik menet nem szólalt meg hibátlanul, megkérdezte: „Miért nem szól rendszeren ez a passzázs?” Némi idő múlva meg tudtam mondani, néha pedig nem. Addig azonban nem mutatta meg a jó megoldást, amíg a kérdésre nem adtam megfelelő választ. Képes volt hibátlanul bemutatni hegedűjén még a legapróbb részletet is. Ha viszont a növendék egyedül is képes volt a probléma megoldására, mindig bátorította.

A legtöbb hegedűtanár a vonókezelést igen bonyolult dologként fogja fel, és ezzel csak növeli a nehézségeket. Auer viszont igen természetes vonókezelést alakított ki, minden tanítványának teljesen fesztelenül, szabadon működött a csuklója, mivel a vonókezelést mindig a növendék egyéni adottságainak figyelembevételével tanította. Nem számított, milyen hosszúak az ujjai, vagy mekkora a keze: mindenkit külön esetként kezelt, így a növendék a saját

adottságaira támaszkodva oldhatta meg a problémát. Ismertem olyan növendékeket, akik teljesen merev csuklóval jöttek hozzá, és ő tanította meg nekik, hogyan legyenek úrrá ezen a nehézségen.

Művész-tanítványok és amatőrök

Ami a nehézségeket illeti – legyenek azok akár technikai vagy más jellegűek –, különbséget kell tenni művész-tanítvány, és átlagos amatőr hegedűs között. Az utóbbiak nem élethivatásként választják a hegedűt, csupán mellékesen foglalkoznak vele. Beérik azzal, hogy igyekeznek jól játszani, a művész-növendéknek viszont tökéletességre kell törekednie. Különbség van valaminek a kivitelezése, és annak művészi előadása között. Az amatőr többé-kevésbé magáért a játék kedvéért hegedül – a „hogyan” nála csupán másodlagos szempont. De a művésznél a „hogyan” kerül az első helyre, neki még a legrövidebb darab, de akár egyetlen skálamenet is megoldandó feladatot jelent, míg az amatőr erről tudomást sem akar venni. Minden nehéz, ha tökéletes megoldásra törekszünk. Növendék koromban a kettős fogásban játszott flageoletek jelentették számomra a legnagyobb gondot, és ma is úgy gondolom, hogy ez a hegedűtechnika legnehezebb része. Mindezekelőtt nagy kéz kell hozzá, a nagy nyújtások miatt. Ezért a tökéletes flageolet-játék elérése lett egyik megoldandó feladatom, mire Auer végre megengedte, hogy fellépjek nyilvánosan.

A decimák és az oktávok játéka egyeseknek akadályt jelent, de nem mondhatnám,



hogy számomra különösebb nehézséget okozott volna. Végül is az a fontos, hogy megbirkózzunk ezekkel, a „hogyan” ebben az esetben másodlagos kérdés. Emlékszem, néha Auer így szólt: „Ha szükséges, játszatsz akár a lábaddal is, csak szóljon a hegedű!” A decimák, oktávok, szextek és egyéb technikai megoldások esetében az a legfontosabb, hogy tisztán, meggyőzően bangozzanak. És akár igazunk van, akár nem, soba ne felejtjük el, hogy ha valami nem szól meggyőzően, az nem az időjárás, a húr, a gyanta, vagy valami más miatt történik – ilyenkor a hiba mindig a művészben van!

Hogyan gyakoroljunk?

A skálázás rendkívül fontos. Az Auer-növendékeknek naponta, minden bangközben kellett skálázni. És mint hogy a professzor arra sarkallt minket, hogy képezzük saját magunkat, ezzel is bátorított bennünket, hogy mi magunk keressük meg, mire van szükségünk. Emlékszem, egyszer a konzervatórium folyosóján álltunk, amikor megkérdeztem tőle: „Milyen etüdöket tanuljatek?” Ezt válaszolta: „Gyakorold azokat a nehéz meneteket, amelyek a nagy versenyművekben vannak. Így jobban megtanulod őket. Ezek nagyon jók, ha nem jobbak bármelyik gyakorlatnál.” Ami a technikai feladatokat illeti, ezen a téren is arra sarkallt bennünket, hogy mi magunk döntsük el, milyen gyakorlatokra van szükségünk. Ma is ehhez tartom magam. Ha úgy érzem, hogy a tercek vagy a szextek játéka figyelmet igényel, ezekben a bangközökben gyakorolom a skálát, és a szóban forgó állást. Viszont az igazi, eredményes gyakorlás soba nem tarthat órákon át. Néha egy teljes

napig bozzá sem nyúlok a hegedűmböz; ha egy órán keresztül memorizálok a művet hangszer nélkül, ez felérhet akár több napi olyan gyakorlással, amikor nem fordítok különösebb figyelmet a memorizálásra. Általában nem gyakorolok többet napi három óránál. Amikor pedig gondolataim más dolgok kötik le, csak időpocsékolás lenne komoly gyakorlással próbálkozni. Ha egy hegedűs nem tartja kontroll alatt technikáját, nem lehet belőle nagy művész, nem tudja kifejezni magát. Egy nagy hegedűsnél még egy Rode-gyakorlat eljátszása is tökéletesen érvényesül hangszerjátékának minősége. Persze a technika csak eszköz, és nem cél, és ezt Auer professzor jól a fejébe véste növendékeinek. Mesteri módon adta elő a műveket. Nála tanultam a Beethoven-, a Bruch-, a Mendelssohn-, a Csajkouszkij-, a Dvořák- és a Brahms-koncertet (ezt szeretem közülük a legjobban), továbbá Vieuxtemps 5. versenyművét, és a Lalo-koncertet (ezeket Ysaÿe-től, ettől a nagyszerű művésztől ballottam Berlinben, aki mindent tudott, amit egy művésznek tudnia kell), aztán Elgar hegedűversenyét (ezt a szép művet egyszer Szentpéterváron ballottam, Kreisler csodálatos előadásában, aki olyan szerény volt, mint amennyire nagyművész), és még egyéb versenyműveket is, amelyek a hegedűsök állandó repertoárjában szerepelnek. Auer professzor mindig szem előtt tartotta, hogy úgy hegedüljünk, ahogyan az saját egyéniségünkből fakad. Miközben sobasem engedte, hogy átlépjük a zenei jó ízlés határait, hagyta, hogy egyéniségünk szabadon szárnyaljon. Soba nem ragaszkodott abhoz, hogy a növendék átvegye az ő játékában megfigyelhető árnyalatokat, csak azért, mert ő a professzor. Ha játszottam neki, és egy különösen szép, legato előadásmódot igénylő szakasz következett, ezt szokta mondani: „Most mutasd meg, hogyan tudsz énekelni!” Az általa tanított, művészi ívű legato a tökéletes vonóvezetésből adódott. Gyakran mondta: „Nem kell a növendéknek azzal foglalkoznia, hogy milyenek a húrok, és milyen a vonószó: A hegedűn nem játszani, hanem énekelni kell!” Nem értem, hogyan játszhat bangversenyen némelyik művész számára teljesen új hangszereken. Én mindig a saját Guadagnini-hegedűmmel lépek fel, amely remek hangszer, és nagy, messze vivő hangja van. (Az interjú még 1918-ban készült. Mint tudjuk, Seidel 1924-ben lett amerikai állampolgár, és akkoriban vette meg a „Da Vinci” Stradivarit – ezt ma „Ex-Seidel”-ként tartják számon – és vásárolt egy Guillaume által készített „Alard Stradivari”-

kópiát is.) A fém-húrokról csak annyit, hogy utálok őket! Először is, a fémből készült E-húr egészen másképp bangzik egy művész füleinek, mint egy jó E-húr. A különbség éppen abban van, hogy ezt melyik hegedűs veszi észre. Azután a fémből készült E-húr olyan vékony, hogy az ujjak nem képesek határozottan lefogni. A fém hangzása rezgések számomra – főleg üres húr esetében – rendkívül ellenszenvesek. Természetesen, – pusztán praktikus nézőpontból kiindulva – persze sok mindent el lehetne még mondani a fémből készült E-húrról.

Mesteri hegedűjáték

Hogy milyen a mesteri hegedűjáték az én felfogásom szerint? Először is tehetség kell bozzá, másodsor technikai készség, harmadsor pedig jó hegedűhang. De kell még egy átfogó értelemben vett muzikalitás is abhoz, hogy mesteri szintet érjünk el. Értünkünk kell a zenét, együtt kell lélegeznünk vele, és átfogó értelemben, nem pusztán hegedűs nézőpontból kell közelítenünk bozzá. Végül pedig annak a művésznek, aki mesterré akar válni, ráadásul jó kezeket kell kapnia a Jóistentől, aki aztán egy jó tanárhoz irányítja el őt!

Közreadta Rakos Miklós

KIEGÉSZÍTÉS ELŐZŐ CIKKÜNKHÖZ

A „Zenekar” 2014/4 számában megjelent Czinka Panna Balladája című írásunkból sajnálatos módon kimaradt az alábbi hivatkozás: A „Czinka Panna és II. Rákóczi Ferenc” című festmény történetét az Ócsvár Rezső és Vízy László festőművészek képeit bemutató, „Szülőföld” (2012) c. kiállítás katalógusa alapján ismertettük. A katalógus „A Czinka Panna festője” című, Ócsvár Rezső visszaemlékezéseit tartalmazó könyv nyomán készült, amely Vízy László tollából való. Az Ócsvár-festményről készített fotóért Legeza Lászlónak tartozunk köszönettel. Írásunk megjelenése után jutott tudomásunkra, hogy nemrégiben Gergely Zsolt műemlékvédő építész hívta fel a figyelmet arra, hogy az edelényi kastély grófi szobájának falán lévő, idős cigányasszonyt ábrázoló falfreskón valószínűleg Czinka Panna látható (lásd a Forster Központ „Edelényi kastélysziget” c. kiadványát, 2014, 46. l.) Arról azonban előző számunk olvasói értesültek elsőként, hogy a szoba falán látható fiatal hegedűs is Lieb Ferenc, kortárs festő által készített Czinka Panna-ábrázolás.