

PÉCSI TUDOMÁNYEGYETEM
Művészeti Kar Doktori Iskola

ZRÍNYI ORSOLYA

AUER LIPÓT SZELLEMI ÖRÖKSÉGE
MŰVÉSZETÉNEK ÉS PEDAGÓGIAI
MUNKÁSSÁGÁNAK KORSZAKOT MEGHATÁROZÓ
ÉS AZON TÚLMUTATÓ HATÁSAI,
AZ AUER HEGEDŰISKOLA

Doktori értekezés

DLA

TÉMAVEZETŐ: FARKAS ISTVÁN PÉTER, DLA
LISZT FERENC-DÍJAS HARSONAMŰVÉSZ, EGYETEMI DOCENS

2022

Tartalomjegyzék

Bevezetés.....	1
I. Az előadóművész – Magyarországról Szentpéterváron át New Yorkig.....	4
1. Veszprém – Auer Lipót családja	4
2. Veszprém zenei élete	6
3. Magyarország kulturális élete 1849 után.....	7
4. Tanulóévek.....	9
5. Szentpétervár, észak Velencéje	13
6. Az orosz zenei élet alakulása	15
7. Az Egyesült Államokban – Az emigráció évei.....	22
8. Auer hangszereiről.....	27
9. Lev Szemjonovics Auer – Poldi	30
10. Repertoár, Dedikációk	36
11. Balett szólók	39
12. Szerzeményei, átíró munkássága.....	40
13. A kamarazene szerepe Auer Lipót életművében.....	43
14. A karmester	46
15. Csajkovszkij Hegedűversenye – a dedikációval kapcsolatos kérdések.....	48
II. Az orosz iskola.....	58
1. Gyökerek – Joachim József.....	58
2. Gyökerek – A francia iskola és a német hagyomány.....	59
3. A szentpétervári konzervatórium megalakulása	61
4. Az Auer paradox és Auer iskola identitása – a hang.....	63
5. Az „Elman Tone”	65
6. Professzor Auer művészi alkotóműhelye	66
7. A játszott repertoárról	74
8. Az Auer nevet viselő hegedűverseny.....	78

III. Hubay Jenő munkássága az Auer-iskola tükrében	79
1. Hubay Jenő, a magyar hegedűiskola megalapítója.....	79
2. A kamarazene fontossága Hubay életművében	82
3. A magyar iskola gyökereiről.....	83
4. Auer és Hubay iskolája - a zenetanítás egyéni megközelítése.....	84
5. A tanításról.....	87
6. L. Auer: Op. 9, Twelve characteristic preludes: in form of melodic studies	89
7. Kivonat	93
IV. A Hegedűiskola.....	95
1. Bevezetés	95
2. Graded Course of Violin Playing.....	98
3. Hang, játéktér és vonókezelés	98
4. A balkéz feladatainak bevezetése	101
5. A fokozatosság elve – a harmadik kötettől a nyolcadikig	102
6. Haladó Vonótechnika- sorrendiség a tanulásban, művészi szinten	104
7. Technikai elemek egymásra épülése, vonásnemeken keresztül	106
8. Graded Course of Ensemble Playing.....	114
9. Kérdések és dilemmák.....	121
10. Kivonat – Hegedűiskola és mellékletei	128
Összegzés	130
Függelék.....	131
Mellékletek.....	135
Bibliográfia.....	142

Rövidítések

Auer – Auer Lipót 1845 – 1930. Vár ucca tizenhét negyedévkönyv 1995/1. szám átdolgozott kiadása; Rakos Miklós (szerk.); felelős kiadó: Hegyeshalmi László, Művészetek háza; 2015

Akimova – Akimova, Marina: Leopold Auer és családja – visszaemlékezésekben és levelekben. (ford.) Csillik Éva, kézirat; 2014

Hubay Cebrian – Hubay Cebrian Andor: Apám, Hubay Jenő. Egy nagy művész élete történelmi háttérrel. Budapest, Ariadne Bt; 1992

Raaben – Raaben, L.: Leopold Szemjonovics Auer Élete és tevékenysége (vázlatosan). (ford.) Csillik Éva, kézirat; 2013. Február; a fordítás alapja: Állami Zenei Kiadó, Leningrád; 1962

Ross – Ross, Gilbert: The Auer Mystique

Vár ucca – Auer Lipót 1845 – 1930. Vár Ucca Tizenhét, Rakos Miklós (szerk.); Veszprém, 1995/ 1 negyedév

Zipernovszky – Ráth-Véghné Zipernovszky Mária (szerk.): Hubay Jenő hegedűtanítási módszere. A mai magyar hegedűoktatás alapelvei. Dr. Vajna és Bokor, Budapest; 1942

[Juilliard], [Curtis] – Az adott intézménytől kapott dokumentumokat jelzem

Köszönettel tartozom témavezetőmnek, Farkas Istvánnak, és külön köszönöm Rakos Miklósnak, Csillik Évának, a Pécsi Tudományegyetem könyvtárának, Jakab Rékának a Veszprém Megyei Levéltárban, hogy munkájukkal, észrevételeikkel segítettek munkámat. Nagyon hálás vagyok Szászné Réger Juditnak, hogy megosztotta velem tudását és tapasztalatait, rendkívül sokat segítve a disszertáció megírásában, Aknai Tamásnak pedig a dolgozat végső formába öntéséért. Szívből köszönöm férjem, Győriványi Ráth György szerető támogatását, kitartásra biztatását. Dolgozatom Auer Lipót születésének 175. évfordulójára ajánlom.
Zrínyi Orsolya, 2020. Március 8.

Bevezetés

Auer Lipót életművének, előadóművészi tevékenységének felidézését nem csupán születésének 175. évfordulója indokolta, hanem az tény is, hogy a magyar zenei élet az utóbbi évtizedig szinte teljesen elhanyagolta. A hazánkban méltatlanul elfeledett művész iránt az utóbbi években az érdeklődés felélénkült. Dolgozatom célja, hogy páratlan pedagógiai és előadóművészi életművét feltárjam, melynek jelentősége a kutatás során mindinkább kibontakozott.

Korának egyik legjelentősebb hegedűművésze volt, kamarazenesz és karmester, azonban leginkább pedagógusként csodálta a világ. Élete végéig fáradhatatlanul tanított, tanítványai a világ legfontosabb koncerttermeiben játszottak. Auert a nevezetes orosz hegedűiskola megalapítójaként is számon tartják. Halála után hírneve elhalványult.

Kiemelt figyelmet fordítottam a nyolc kötetes *Graded Course of Violin Playing*, azaz az Auer Hegedűiskola tanulmányozására, melynek értékeire és fontosságára Szászné Réger Judit hívta fel a figyelmemet, aki Magyarországon elsőként alkalmazta a gyakorlatban, kiemelkedő eredményekkel. Előadóművészként és pedagógusként is kötelességemnek éreztem, hogy dolgozatom egy részét a hegedűiskola tanulmányozásának szenteljem, amelynek jelentőségét növelte, hogy az iskolához tartozó, ám teljesen elfeledett mellékleteket, *Graded Course of Ensemble Playing* címmel a Pécsi Tudományegyetem Egyetemi Könyvtárának segítségével, könyvtárközi kölcsönzéssel az Egyesült Államokból sikerült felkutatni. Ezekkel a Magyarországon nem fellelhető, különleges kamarazenei anyaggal szolgáló füzetekkel külön fejezetben is foglalkozom és tartalmát függelékben közlöm. Továbbá a Hegedűiskola szerzőivel, Auer Lipóttal és Gustav Saengerrel kapcsolatban felvetődött a kérdés, hogy Auer és Saenger az iskola megírásában, szerkesztésében mekkora és milyen szerepet vállaltak, illetve ebből kiindulva megosztom Maia Bang – Auer egykori növendéke és tanársegédje – *Violin Method* című hegedűiskolájával kapcsolatos meglátásaimat is, amely nagy hasonlóságot mutat Auerével. E fejezet

végén az iskola legfőbb erényét, a technikai elemek egymásra épülését gyakorlati aspektusban, skála tanulmányra transzformálva szándékozom megmutatni.

Auer pedagógiai nagyságának hiteles szemléltetéséhez elengedhetetlen életének és előadóművészi pályájának körvonalazása, melynek alapját a New Yorkban 1923-ban írt *My long life in music* című Auer önéletrajz adta, amelynek elérhető legújabb fordítása Rakos Miklós szerkesztésében, 2015-ben megjelent *Auer Lipót* című könyvben található, ezért a hivatkozásoknál ezt a változatot használtam¹. A fő forrásmunka a szovjet zenetudós, Lev Nyikolajevics Raaben *Lev Szemjonovics Auer. Élete és tevékenysége* című könyve volt, melyet kérésre Csillik Éva fordított le orosz nyelvről, ezzel elérhetővé tette a kutatás számára magyarul, kézirat formájában. A szovjet zenetudós monográfiája már 1962-ben, a könyv megjelenésekor hiánypótló szándékkal íródott. A szerző moszkvai és szentpétervári köz-, de leginkább magángyűjteményekben található anyagok tanulmányozása mellett a memoáirodalom, kortársak, barátok, tanítványok visszaemlékezéseit vette alapul. Igaz, megfogalmazásában érződik az is, hogy a cári Oroszországban működő Auert meg kellett feleltetni a kommunista ideológiáknak.

Felmerülhet az a kérdés is, hogy mi lett volna, ha Auer Magyarországon marad? Fiatalkorának színhelye, Magyarország és ezen belül Veszprém kulturális életének felvázolásával kívántam érzékeltetni a kezdő muzsikusi helyzetét a '48-as szabadságharc utáni viszonyok között, amely végül meghatározta művészi pályafutását is.

A rendkívüli életpálya ismertetése segítséget kíván nyújtani Auer Lipót művészetének és kiemelkedően eredményes tanári tevékenységének értő megítéléséhez. A Curtis Intézet és Juilliard School (USA) könyvtárai kérésre készségesen küldtek dokumentumokat, az amerikai archívumokban leginkább újságcikkeket találtam. Marina Akimova, orosz zenepedagógus Auer családjáról szóló írása izgalmas részletekkel szolgál: körülbelül 1500 magán levél feldolgozásával némi

¹ Ezt megelőzően Rakos Miklós Veszprémtől Szentpétervárig című könyve, majd a Vár Ucca tizenhét negyedévkönyv által megjelentetett Auer Lipót című kiadvány – szintén Rakos Miklós szerkesztésében, – tartalmazzák az önéletrajz más, kevésbé kiforrott stílusú fordítását.

betekintést enged Auer magánéletébe. Kérésemre orosz eredetiből magyarra szintén Csillik Éva fordította. A Leopold Auer Society társaság, melynek Akimova is tagja, hűen ápolja az Auer hagyományt. Néhány éve Veszprémben elindult Auer Akadémia nyaranta koncertekkel tiszteleg Auer Lipót művésze előtt.

Auer átiratai a mai koncert repertoár részei, számos zeneszerző dedikálta neki művét, tisztelete jeléül. Ennek kapcsán a Csajkovszkij hegedűverseny ajánlása körül kialakult általánosan elfogadott véleményeket, illetve Auer személyét érintő pletykákat szándékoztam más megvilágításba helyezni, érintve a mű keletkezésének kevésbé ismert részleteit és a dedikáció bonyodalmaikat.

Auer tanulmányainak és az Auer-iskolának vizsgálata hozta azt a kutatási irányt, amely az orosz iskola gyökereinek kereséséhez vezetett, láthatóvá vált, hogy az európai iskolák hegedűs leszármazási vonalai sok szálon kapcsolódnak az orosz iskolához és Auer személyéhez. Ezen a nyomvonalon haladva nem lehetett említés nélkül hagyni Hubay Jenő, a magyar hegedűiskola megalapítójának munkásságát, mivel a Hubay-iskola mutatja a legközelebbi rokonságot az Auer-iskolával. Módszereikben, valamint a hegedűtanítás esztétikai megközelítésének ideájában feltűnő hasonlóságot mutat a két életmű. Alapját Ráth-Véghné Zípernovszky Mária szerkesztésében megjelent *Hubay Jenő hegedűtanítási módszere* című könyv adta, amelyben a Hubay tanítványok visszaemlékezéseit gyűjtötte össze. Hubay pedagógiai jellegű munkái kapcsán Auer, úgy tűnik, egyetlen, ám elfeledett etűd tanulmányát is bemutatathatom. Az Op. 9-es, *Twelve characteristic preludes: in form of melodic studies* című 1924-ben megjelent etűd gyűjtemény itthon egyáltalán nem ismert. Az értékes kottapéldány a University of Maryland Libraries (USA) jóvoltából állt a rendelkezésemre.

A módszertani szakasz legfőképpen a tanítványok emlékeinek felelevenítésére épült, ebben Raaben összefoglaló munkája mellett Gilbert Ross, Auer amerikai tanítványának írására támaszkodtam leginkább. A metodikai szempontokon túl, szükségét éreztem, hogy egy önálló kifejezéssel illusztráljam, de legfőképp hangsúlyozzam a mester módszereiben rejlő látszólagos ellentmondásokat, így az „Auer paradox” elnevezést véltem a legérzékletesebbnek. Ezen ellentmondásokat

igyekeztem feloldani, illetve kísérletet tenni az iskola identitásának megfogalmazására, a hagyomány, a módszertan, az Auer-iskola mibenlétére irányuló kérdések tanulmányozásával, illetve a hegedűjáték választékos és kifinomult stílusérzék felőli megközelítésének, a kifejezés és a hangképzés fontosságának hangsúlyozásával.

E sok irányból épülő munka az Auer hagyomány bemutatásával és elemzésével egy aktuális paradigma körvonalait próbálja megrajzolni a hangszeres előadóművészet és zenepedagógia számára.

I. Az előadóművész – Magyarországról Szentpéterváron át New Yorkig

1. Veszprém – Auer Lipót családja

Auer Lipót 1845. június 7-én született Veszprémbe. Családjáról keveset tudunk, önéletrajzában kevés említést tesz róluk. A Veszprém Megyei Levéltár Auerre és családjára vonatkozó iratai kevés információval szolgálnak. A levéltári források alapján csak az derül ki bizonyossággal, hogy Auer Lipót négy éves korában hol lakott. Az apa, Auer Simon neve az első, az 1849-es Veszprém városi összeírásban, illetve az ugyanebben az évben készített városi lélekösszeírásban szerepel. Ezek szerint Auer Simon szobafestő hetedmagával lakott a 2. poléta (adóügyi kerület) 47. szám alatt, Soós Pál házában.² Az 1850-ben készített összeíráskor is ugyanez a lakhely szerepel. Később ez a Thököly utca 1-es számnak felel meg. Ez a ház ma is áll. Később a család a Főpiac 57., azaz Rákóczi út 4. szám alá költözött.

Az 1848-as „Izraeliták összeírása”³ (1848. Veszprém) 389. oldalán megtalálható Auer Simon és családja. Ebből derül ki az édesanya neve: Grósz Rozália, ekkor harminc éves és lovasberényi származású. Az apa Csehországból jött, Seran (Pilsen) városából, 48-ban harmincnyolc éves, boltos és szobafestő. (Róla az is kiderül, hogy 1836. december 20-án érkezett Veszprémbe. Ez persze nem jelenti azt, hogy

²VeML: V.102.h: poléták szerinti összeírás illetve lélekösszeírás, 1849.

³ Izraeliták összeírása, Veszprém mezőváros, IV:1.h., 1.d., 1848

Magyarországra is.) Két fiúk született: Antal ekkor hat, Leopold négy éves. Három lánygyermekük: Fáni, tizenegy, Rosa, hét, Borcsa, egy éves múlt. Szerepel, mint „legénye” Auer Zsigmond (24 éves, házaló, szintén Csehországból) és Ignác (23 éves piktor legény). A „legénye” szó segédet jelent, és az is biztos, hogy rokonok voltak Simonnal. Az adóösszeírásból kiderül, hogy Auer Ignác is Soós Pál kalapos házában lakott. Feltételezhető, hogy Simon és Ignác testvérek voltak.



1. ábra. Auer Simon (1805- 1889), Auer Lipót édesapja.⁴

Auer Simonnak és Grósz Rozáliának 6 gyermeke volt, ugyanis Rakos Miklós⁵ említ egy Emília nevű testvért is, aki valószínűleg az 1848-as összeíráskor még nem élt. A Veszprémben gyökeret eresztő család leszármazottai: Ligeti György zeneszerző, Heller Ágnes filozófus, Mischa Auer hollywoodi filmszínész (Auer árván maradt unokája, akit nagyapja nevelt Amerikában), Vera Auer vibrafonista, jazz zenész.

Zenekar című folyóirat: „Ismeretlen Auer-dokumentumok.” Rakos Miklós. XX. évfolyam 6. szám; 2013

⁵ Auer 159. oldal

2. Veszprém zenei élete

Veszprém 19. századi zenei életében nagy szerepet játszott a székesegyház, hála a mindenkori káptalan bőkezű támogatásának. Állandóan gyarapították a kottatárát, 1810-re hivatásos zenészekből álló zenekar és énekkar működött a veszprémi piarista diákok és a városi amatőrök részvételével. Jó vezetők irányították a már szimfonikus vagy oratorikus művek eljátszására is alkalmas együttest. Később mecénási szerepet vállaltak a reformkori köznemesek is, a műzene terjedését elősegítve, de a protestánsok is szerepet játszottak a zenei ízlés alakításában. Kiváló koncertmesterek, orgonisták, karnagyok irányították az együtteseket. Például, hogy a ma is ismert hegedűst, a veszprémi születésű Ruzitska Ignácot (1777-1833) említsem, aki karnagyként működött a székesegyházban. Auer második hegedűtanára, a Ruzitska növendék Ridley-Kohne Dávid (1812-1892) is Veszprém szülőtte volt, de a híres hegedűs, Csermák Antal (1774 körül-1822) is élete végén Veszprémbe telepedett le. Veszprém élénk zenei élete adta a háttérteret Auer zenei tanulmányainak első éveire. Első tanára Liedl Lipót (1814-1876) – Auer nem említi – Veszprémbe született, hegedülni Bécsben tanult, a Pesti Német Színházban volt másodkarmester, később hegedült a székesfehérvári dóm zenekarában és hangász tanintézetet hozott létre. 1849-ben került a Veszprémi Székesegyház zenekarába másod koncertmesternek. Jó nevű hegedűs lévén tanítással is foglalkozott. A hegedű megbecsült hangszer volt a korabeli Magyarországon, Auer Simon hozzá íratta be fiát hegedülni tanulni.

Az Érseki Levéltár kottatárában hat kötet úgynevezett Elenchus található, ebben vezették 1825-től a székesegyház zenei életének jelentősebb eseményeit, részleteit. Kisebbségi megszakításokkal, de 1941-ig tart a naplók vezetése. Lejegyezték benne az előadókat és a zeneművek címét is, esetleg további megjegyzésekkel látták el. Itt több ízben is találkozhatunk Auer Lipót nevével. 1857. január 18-án és ugyanazon év szeptember 27-én, utóbbi alkalommal Liedl Lipót offertóriumának hegedű szólóját játszotta a 12 éves fiú, 1861. szeptember 15-én pedig Joseph Preindl, bécsi zeneszerző Esz-dúr offertórium szólóját. (A Veszprémi Megyei Levéltár és a Püspöki Hivatal dokumentumairól fotó a mellékletben található.)

3. Magyarország kulturális élete 1849 után

Magyarország kulturális életének fejlődése a 19. század első felében a társadalom változásaival indult, új követelményeket támasztott az oktatással szemben is. Az oktatási rendszer nem volt egységes sem szervezetileg, sem a tanterv tekintetében, a tanárképzés is megoldatlan volt. Az egyházi iskolák működtettek kórusokat, hangszerjátékot oktattak és néhol még zenekar is működött. Többnyire magánkezdeményezésre jelentek meg az első zeneiskolák a 18. század utolsó negyedében, ezek megalakulása előtt a zene tanulására csak magánúton volt lehetőség. Az első iskola 1775-ben Pozsonyban létesült, itt adták ki az első hazai Klavier-iskolát. 1800-ban Gróf Festetics György Anton Stadlert⁶, Mozart kedvenc klarinétosát kérte fel magán zeneiskola megszervezésére. 1828-ban Brunsvik Teréz irányításával megnyílt az első óvoda, melynek hatására sorra nyíltak az újabb kisgyermeknek szánt „oskola”. 1836-ban Bezerédj Amália⁷ a tolna megyei Hidjapusztán egy préházat átalakítva alapított óvoda-iskolát a parasztyerekek számára, ahol maga tanított.

Bécs 1844-ben járult csak hozzá, hogy az államnyelv a magyar legyen, és a törvényt követően fokozatosan vezették be a magyart az oktatásba. 1825-ben megalakult a Tudományos Akadémia, amely 1830-ban kezdte meg működését, a tudományok magyar nyelvű művelése lett elsődleges feladata. 1836-ban alakult a Kisfaludy Társaság, amely 1841-ben Szépirodalmi Intézetté alakult és az irodalmi élet szervezésében vállalt fontos szerepet. A Nemzeti Múzeum és Könyvtár 1848-ban nyitotta meg kapuit. 1812 és 1847 között működött a Pesti Német Színház Pesten és 1837-re felépült a Pesti Magyar Színház, amelyet a az országgyűlés 1840-ben Nemzeti Színházzá avatott. A sajtó, a politika, a művészet telítve volt a magyarság nemzeti eszméjével, amely a szabadságharchoz vezetett. Az 1848-as forradalom után Bécs Magyarország beolvasztására törekedett (Bach-rendszer), a hivatalos nyelv a német lett, politikai és történeti jogait az ország elvesztette. A nemzeti magyar operát is

⁶ Stadler 27 oldalas tervezete a Széchenyi Könyvtárban található.

⁷Több könyve jelent meg, többnyire álnéven, magyarul például, a Magyar Nóták Veszprém Vármegyéből című gyűjteményes kötete, illetve leghíresebb munkája Flóri könyve címmel, melyet lányának írt.

betiltották, a „Gott erhalte” éneklése volt kötelező az előadások előtt, mire a magyar közönség azzal válaszolt, hogy inkább elkésett. Szigorúan, akár börtönnel is büntették a hazafias muzsikálást, magánlakáson is. A kiegyezés hozta el újra a növekedést az ország számára. Addig is kisszámú képzett zenész küzdött a magasabb művészi színvonal eléréseért, amíg a muzsikusok nagyobbik része képzetlen volt. A magyar kulturális élet képviselőinek komoly célkitűzése lett a közönség nevelése. 1850-ben alakult meg a Rózsavölgyi és Társa kiadó. Erkel Ferenc az ország vezető zenei egyénisége volt, 1844-ben Hunyadi László című operájával nyitotta meg kapuit az Opera, miután kivált a Nemzeti Színházból. 1853-ban kezdte meg működését a Budapesti Filharmóniai Társaság Erkel Ferenc vezetésével, amely zenekar ma is működő legrégebbi együttesünk, 1865-től a Vigadóban tartották koncertjeiket.

A magyar zenei oktatásban fontos mérföldkő az 1840-es évszám, amikor a Pest-Budai Hangászegylet Énekesiskolájaként megalakul a Nemzeti Zenede, tíz évvel később a korábbi ének, zeneszerzés és kórus szakok mellett megalakul a zongora, hegedű, gordonka, fuvola és klarinét tanszak is. 1867-től a Nemzeti Zenede nevet használja. Ez volt a mai Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola és Gimnázium elődje, amely Magyarország legrégebbi középfokú zeneoktatási intézménye. A Zeneakadémia 1875-ös megalakulásáig a legrangosabb zeneoktatási intézményünk volt. Budapest lett a magyar kulturális központ. (1873-ban egyesül Pest- Buda.)

Felmerülhet a kérdés, hogy ha Auer tizenöt évvel később születik, másképp alakult volna a sorsa? Esetleg Budapesten marad tanulni, a pesti zenei élet jeles művésze, a Zeneakadémia professzoraként vonul be a zenetörténetbe, mint Hubay Jenő, aki tanulmányai befejeztével átvette az újonnan létesült Zeneakadémia hegedű tanszakának vezetését és később elfoglalta az igazgatói posztját is.⁸

⁸ Dohnányi Ernő, zongoraművész, karmester és zeneszerző amikor választás elé került, hogy Pozsonyból a közelebbi Bécsbe vagy az új budapesti Zeneakadémiára megy tanulni, a magyar zenei élet szerencséjére az utóbbi mellett döntött, sőt mi több, Dohnányi hatására döntött úgy Bartók Béla is, hogy a Zeneakadémia növendéke szeretne lenni.

4. Tanulóévek

Auer nyolc éves korában került Pestre, magánórákat vett heti rendszerességgel Ridley-Kohne Dávidtól (eredetileg Kohne Dávid), aki Ruzitska Ignácnál kezdte hegedű tanulmányait és Bécsben folytatta Hellmesbergernél és Böhm Józsefnél. Először a bécsi Udvari Dalszínház, majd a magyar Nemzeti Színház első hegedűse lett, egy pultban muzsikált Huber Károllyal, Hubay Jenő édesapjával. Hangversenykörutakat tett Európa számos országába, a Nemzeti Zenede elismert tanára volt, majd a Debreceni Zenede tanára lett.

Két évvel később Auer, tanárának példáját követve Bécsbe ment. Mivel az intézményes zeneoktatás még csak kialakulóban volt Magyarországon, Bécs volt a legközelebbi város, ahol Auernek lehetősége nyílt Pest után továbbképezni magát. A Bécsi Konzervatórium hegedűtanára ez idő tájt a magyar származású Böhm József volt, Pierre Rode tanítványa. Számos kiváló növendéke között találjuk Georg Hellmesbergert, Jacob Dontot, Joachim Józsefet, (akit, mint saját fiát szeretett) Reményi Edét, Ridley-Kohne Dávidot is. Joseph Hellmesberger kamarazene és zenekari óráit látogatta, amelyeknek később nagy hasznát vette. Először itt tanult összhangzattant, mindezzel párhuzamosan Jacob Dont professzor lakására járt hegedű leckéket venni és alapozta meg hegedű technikáját. Első zongora óráit is attól a Donttól kapta, akinek etűdjei, előadási darabjai a mai modern hegedűoktatási tananyag fontos részeit képezik. 1858-ban befejezte tanulmányait Dontnál és a konzervatóriumban is, ahol kitűnő eredménnyel végzett, ennek elismerésül diplomája mellé ezüst medált kapott. Nem volt pénz továbbtaníttatásához, apja csodagyerekként próbálta menedzselni fiát, koncertről koncertre jártak Magyarországon és a környező országokban. Két évig tartott ez a fárasztó vándorélet. Vissza-visszatért Bécsbe gyakorolni és frissíteni repertoárját, a nyarakat pedig Veszprémben töltötte.

Apjával Grazban járva alkalma nyílt Henri Vieuxtemps (1820-1881), belga származású nagy hegedűművész hangversenyét meghallgatni, a híres muzsikus nagy hatással volt a fiatal hegedűsre. Komoly küzdelmek árán sikerült Vieuxtemps-tól egy meghallgatást kérni, ami szomorú csalódással végződött, mély nyomokat hagyott

benne. Vieuxtemps ugyan barátságos volt, de felesége tapintatlanul kigúnyolta az ideges fiút a sok glisszandó és túlzott vibrató miatt, olyannyira, hogy az órán a fiú elájult. Ki gondolta volna akkor, hogy Szentpétervárott Auer még a mester örökébe lép?



2. ábra. Leopold Auer 1860-ból⁹

Apa és fiú Dél-Németországban, majd Hollandiában folytatták a koncertezést, a fiatal Auer zenekari kísérettel játszhatott Hágában és Rotterdamban. Valójában tanulmányait Párizsban szeretne volna folytatni. Párizs Európa központja volt politikai és zenei szempontból is, az Opera, a Konzervatórium, a nagy zeneszerzők jelenléte, és a híres virtuózok fellépései igen vonzóak lehettek egy fiatal tehetség számára. Az 1800-as évek közepén Vieuxtemps, Dancla, Sarasate, Wieniawski éltek Párizsban, akik művészi nagysága és örökül hagyott műveik a mai hegedűrepertoárban is meghatározó jelentőséggel bírnak. Auer ezeket a szerzeményeket személyes élményeire, emlékeire támaszkodva játszotta és tanította. A párizsi konzervatórium vezető professzora, Jean-Delphin Alard (1815-1888) miután 1861-ben meghallgatta, magánórákon fogadta és felkészítette egy őszi koncertre. Rossini havonta rendezett estélyt, ahol megjelentek a

⁹ <http://leopoldauersociety.com/leopold-auer-bio-2/> 2020.02.13.

legfelsőbb körökből, diplomaták, pénzemberek, művészek. Az egyik ilyen estélyen kapott alkalmat játszani Auer.

Párizsban magánestélyeken és a Pleyel-teremben Józef Wieniawski (1837-1912) – Liszt tanítvány, Henryk Wieniawski, a híres hegedűművész testvére – zongorakíséretével tartott szóló matinékoncertből befolyó összegből édesapjával Hannoverbe utaztak és felkeresték Joachim Józsefet (1831-1907). Schumann legjobb barátja, Brahms pártfogója és barátja, Mendelssohn legjobb időskori tanítványa 1853 és 1865 között a hannoveri udvari zenekar szólistája volt. V. (Vak) György, aki nagy zenerajongó volt, Joachimot azzal hívta udvarába, hogy vezényelnie kell a Királyi Opera zenekarának szimfonikus koncertjeit, valamint kinevezte a királyi udvar koncertigazgatójává. Cserébe korlátlanul turnézhat, magas fizetést kap, heti egy- két alkalommal játszania kell a királynak. A 19. századi Európa legendás hírű hegedűművészenek tartották.



3. ábra. Joachim József¹⁰

Joachimnak kevés növendéke volt, gondosan megválogatta, hogy kit vesz fel tanítványai közé. A találkozás sorsdöntő volt, Auer igazi mestere Joachim lett, aki a klasszikus hagyományok tiszteletében tanította, és a szóló tanulmányok mellett a kamarazenébe is bevezette. Jellemzi Joachim pedagógiájának sokoldalúságát, hogy a

¹⁰ <https://www.britannica.com/biography/Joseph-Joachim> - 2020.02.13

tanítványok a házi estélyeken és a Joachim által vezényelt szimfonikus programokban is részt vehettek. A híres Joachim kvartett Brahms, Beethoven műveit elsőként adta elő, a koncerteken jelenlévő Auerre játékok mély benyomást tettek, nagy kihatással voltak későbbi pályafutására. Auer művésszé érésében Joachim volt a legmeghatározóbb személyiség. Auer Hannoverben találkozott először Ferdinand Daviddal, megismerkedett Niels Gadéval, Robert és Clara Schumannal. Egy hamburgi koncertje alkalmával megkereste Brahmsot, akivel már Joachim házában találkozott, és ezen alkalomból Brahms lakásán eljátszották együtt Beethoven Kreutzer Szonátáját.

1864-ben két év tanulás után Joachimnál, apjával Lipcsébe utaznak Ferdinand David (1810-1873), Mendelssohn barátjának meghívására. David a Gewandhaus koncertmestere és a lipcsei konzervatórium tanára volt. Auer nagy sikert aratott játékaival, aminek eredményeképpen több szerződést is kapott, és amikor Düsseldorfban koncertezett, koncertmesteri szerződést ajánlottak fel számára. 1876-ban, 14 évvel később ugyanerre az állásra Joachim másik magyar tanítványát, Hubay Jenőt ajánlotta, aki csak édesapja ellenkezése miatt nem vállalta el a megbízást.

A többéves vándorlásnak végre vége lett és Auer az anyagi gondoktól is megszabadulhatott, így a düsseldorfői koncertmesteri állás elfoglalásával végre többet foglalkozhatott tudása tökéletesítésével. Düsseldorf igazi kultúrváros volt, Festészeti Akadémia működött itt, Aix-la-Chapelle-Düsseldorf-Köln zenei fesztiváljai híresek voltak, ahol a három város együttese léptek fel. Auer düsseldorfői tartózkodása alatt kapott szerződést Wiesbadenbe, ahol újra találkozott Henryk Wieniawskival, akivel pár évvel ezelőtt ismerkedett meg Koppenhágában, és aki bemutatta Nyikolaj Rubinstein zongoraművészeknek. Egy kiránduláson Anton Rubinstein zongoraművésszel, zeneszerzővel is barátságot kötött, aki éppen Baden-Badenben volt nászúton. Ekkor még nem sejtette, hogy ezek a találkozások mekkora változást fognak hozni az életébe és három év múlva Oroszországban fogják viszontlátni egymást. 1866-ban Düsseldorf volt a színhelye annak a zenei fesztiválnak, amelyet mindig pünkösdkor rendeztek. A több napos fesztivál műsora általában egy szisztéma szerint alakult, minden nap más műfaj kapott helyet a programban. A versenymű kategóriában Auer kérték fel játszani, ami nagy megtiszteltetés volt, mi több, a düsseldorfői fesztivál után Julius Stockhausen,

a Hamburgi Filharmóniai Társaság igazgatója koncertmesteri szerződést ajánlott. Továbbá felkérte, hogy a társaság által újonnan alakított vonósnégyes első hegedűse legyen, népszerűsítse a kamarazenei koncerteket. Auer elfogadta az ajánlatot, és a sikeres hamburgi vonósnégyes szereplések eredményeképpen Auer újabb meghívást kapott: a Müller kvartettől. A Müller testvérek megbetegedett első hegedűsük helyettesítésére kérték fel, hogy ugorjon be a berlini koncertjükre. A berlini két koncert után Königsbergben, Strettinben, Gdanskban játszottak, kisebb városokban folytatták turnéjukat. Csak koncertmesteri feladatainak teljesítése és a hamburgi vonósnégyes koncertek miatt szakította meg utazásait és tért vissza Hamburgba. 1867- ben a Meiningeni hercegi udvarban adott koncertjük után a herceg a család kiskeresztjével tüntette ki, az úgynevezett Ernest Renddel.

1867- ben a new yorki impresszárió, Mr. Ulmann szerződés ajánlatát fogadta el, szeptembertől hathetes turnén vett részt.¹¹ Majd visszatért Hamburgba dolgozni és a Müller kvartettel téli turnéra ment. 1868 május-júniusában újra a Musical Union londoni koncertjein játszott (A. Rubinsteinnel és Alfred Piatti csellistával Beethoven B-dúr Trióját, Op.97. játszották), utána a Fekete Erdőben, Petersthalban pihente ki magát. Gyakorolt, tanult. Itt érte utol az az újsághirdetés, amelyben a szentpétervári konzervatórium igazgatója külön Leopold Auernek szóló felhívásban három éves szerződést ajánlott Szentpétervárra az újonnan alakult Konzervatóriumban, hegedű professzori állásra.

5. Szentpétervár, észak Velencéje

1868 szeptemberében Auer megérkezett Szentpétervárra, nem is sejtve, hogy majd ötven évet fog itt eltölteni. 1868-ban Anton Rubinstein ajánlására Nyikolaj Zarembo, a konzervatórium igazgatója hároméves professzori szerződést ajánlott Auernek, és egy szólista szerződést Helena nagyhercegnő, az Orosz Zenei Társaság (RMO) elnökének udvarába: kéthetente szóló és kamarazenei programokon kellett játszania.

¹¹ A turné állomásai: Ausztria, Osztrák- Magyar Monarchia, Galícia, Bukovina.

A cári színházak Szentpétervárott és Moszkvában egy igazgató alá tartoztak, aki egyébként Szentpétervárott lakott, és az összes színházi és magánkoncertre kizárólagos joga volt szeptembertől márciusig, a böjt idejéig. A cári színház zárva volt a böjt öt hetében, ebben az időszakban lehetett más színházi előadásokat és koncerteket rendezni. A programfüzet és plakát is cári monopólium alá esett, és a programfüzeteket, mint az újságot kapták minden reggel az aznapi eseményekről a koncertekre jegyet vevő zenerajongók. Szombatonként a cári színházak zárva tartottak, viszont az RMO-nak jogában állt ezeken a szombatokon a téli időszak alatt koncerteket szervezni, és a cári monopólium nem vonatkozott az RMO-ra.

Az Orosz Zenei Társasághoz tartoztak a moszkvai és a szentpétervári konzervatóriumok. Moszkvai konzervatórium élén Auer érkezésekor Nyikolaj Rubinstein (1835-1881) állt. Kihelyezett tagozatai voltak más városokban, Kijevben vagy Odesszában, és 1917-re az RMO-nak 30-40 kihelyezett tagozata volt már. Auernek az Orosz Zenei Társaságban a hegedű professzori és vonós kamarazenei osztály vezetése mellett, az RMO szimfonikus hangversenyein szólistafeladatokat is el kellett látnia és a társaság vonósnégyesében részt vennie. Ez utóbbi is nagy jelentőséggel bírt, szinte minden új vonósnégyesre írt kamaradarabot ez a kvartett adott elő. Auer előtt az RMO szólistája és a konzervatórium hegedű professzora Henryk Wieniawski volt, aki a cári színházak szólistája funkciót is betöltötte. A városban minden héten két balett előadás volt, a balettek hegedűszólóit 1872-től, Wieniawski visszavonulása után Auer játszotta, 1874-ben pedig megörökölte elődjétől a cár szólistája, azaz az „Óhatalmassága Szólistája” címet. A szerződése fizetett szabadságot biztosított, továbbá két szóló hangversenyre jogosította, ingyenes koncertterem lehetőséggel, egyre Moszkvában, egyre Pétervárott. Az udvari szólista címre a balett szólistájaként lett jogosult, és tény, hogy Auer gyakorlatilag sosem játszott az opera zenekarában, csak a balettek hegedűszólóit játszotta [Akimova]. A cári szólista cím egyéb díjazás mellett a nyugdíjba is beszámított. A balettek szólóhegedűse cím fontos volt, mert nem csak állami, hanem egyben biztos állásnak számított, ebből a szemszögből a konzervatórium, amely az Orosz Zenei Társaságtól függött, kis privát

cégnek tekinthető a cári szolgálathoz képest, ráadásul a baletthez viszonyítva az opera másodvonalbelinek számított.

A ragyogó fizetés mellett a pétervári zenei élet és a tanításban lévő perspektíva Oroszországban tartotta a konzervatórium új, legfiatalabb tanárát. Auer első osztályú professzor a konzervatóriumban. Az ambíciózus fiatal hegedűművész érkezése után már két évvel, 1870-től a professzorok tanácsának tagja lett, egészen 1917-ig. A növendék zenekar vezényletével is megbízzák (Davidovot kellett helyettesítenie), dicséretre méltó munkája révén megbízzák a zongoristák kamara tanszakának vezetésével is.

Nemzetközi versenyeken képviselte Oroszországot, 1895-ben a második Anton Rubinstein verseny előkészítésére Auert küldik tárgyalni Berlinbe, és a negyedik nemzetközi Anton Rubinstein verseny zsűrijének is tagja volt Párizsban 1905-ben. 1911-ben Londonba hivatalos kiküldetésben ment a zenei kongresszusra.

Oroszországban széles körben bontakoztathatta ki tehetségét: 1868-tól 1906-ig vezet – Európában az egyik legjobbnak számító – Orosz Zenei Társaság pétervári kvartettjét. Auer népszerűsége nőtt, mint előadó és tanár egyaránt. Többször is megbízzák az RMO szimfonikus koncertjeinek vezényletével. 1883-ban, majd 1887 és 1892 között az RMO hangversenyinek fő dirigense. 1900-ban megválasztották az Odesszai részleg megbízotti tisztségébe, amely Szentpétervárott volt, 1904 és 1907 között volt a jekatyerinoszlavszkiji szervezet meghatalmazottja. Zsidó származása ellenére 1903-ban állami tanácsossá, 1906-ban tényleges állami tanácsossá nevezik ki, ami páratlan dolognak számított a cári Oroszországban.

6. Az orosz zenei élet alakulása

1860-as évek elejéig Oroszországban az egyetlen professzionális zeneiskola az Egyházi Énekek iskolája, amely kizárólag a cári kápolna utánpótlását biztosította. Egyébként magániskolák léteztek és főúri házaknál vagy a cári minisztériumok támogatta akadémiákon magánórákat lehetett venni. Külföldre kellett annak mennie,

aki komolyan akart zenét tanulni, vagy privát leckéket vehetett jó nevű orosz zenészekről.

A konzervatóriumok megjelenése fordulatot hozott az orosz zeneoktatásban. A szentpétervári konzervatórium 1862-ben nyitotta meg kapuit, alapítása Anton Grigorjevics Rubinstein zongoraművész, zeneszerző és karmester nevéhez fűződik, aki egyben az Orosz Zenei Társaság alapítója is volt. Szentpétervárott kezdetben a zongora tanszak tanárai Anton Rubinstein, F. Lesetyickij (Lesechetizky), Alexander Dreyschock, hegedűtanszakon H. Wieniawski, cselló szakon Karl Davidov voltak. A problémát az jelentette, hogy amíg Anton Rubinstein az európai mintát követő, klasszikus programot állított össze, addig a nemzeti érzelmű és nem kifejezetten professzionális zeneszerzők orosz iskolát akartak létrehozni. Ez a konfliktus évekig tartott. Balakirev vezetésével az orosz zene nacionalista csoportja volt az úgynevezett Ötök, - Balakirev, Rimszkij-Korszakov, Kjuj, Borogyin, Muszorgszkij - ők voltak a „kuckisták” [Raaben], velük szemben pedig Anton Rubinstein körül csoportosuló „konzervatorecek” álltak. A két tábor közötti harc egyike volt a zenei képzés kérdése: Rubinstein eleinte külföldieket hívott meg, hogy felállíthasson egy igazán tehetséges tanári gárdát, a másik oldal a nemzeti jelleget hiányolta. A tanári kar később eloroszosodott, az intézmény kinevelte saját utódait, és az ellentétek elsimultak.

Ebbe a csatározásba csöppent bele Auer a kezdetek kezdetén, és ki is kapta belőle a részét, mert mint konzervatóriumi tanárt ugyan nagyra becsülték, de az Ötökhöz fűződő viszonyát mindez megpecsételte. Auer főleg a kamrazene révén került gyakran kapcsolatba az Ötökkel, akik főleg a kezdetekkor, rendszeresen illették hangversenyeit negatív kritikával, erre Raaben bővebben kitér a könyvében. Nála olvashatjuk, hogy Borogyinnak főleg esztétikai problémái voltak az Auer repertoárján szereplő zeneszerzőkkel és műveikkel. Borogyin Auer kritikája: „Max Bruch hangversenye zenei szempontból épp olyan rossz és tartalmatlan, mint a többi... Mendelssohn koncertjét a közönség rég ismeri, gyakran hallhattuk Wieniawski Úr előadásában, aki jóval lelkesebben és ragyogóbban játszott, mint Auer Úr. Mi több, Auer Úr egyszerűen rosszul játszott. [...] Auer úr kvartettbeli játékával általában jobb

benyomást kelt, mint hangverseny szólistaként.”¹² Borogyin számára eleve idegen volt az efféle zene. Kjuj¹³ Auer 1876-os önálló estjéről így tudósít: „...jelen esetben, persze, köszönet Auer úrnak, hogy nem játszotta el az egész hangversenyt [Auer Beethoven hegedűversenyének csak egy részét játszotta el a koncerten]: megtehetette volna, hogy az első részt sem játssza el, minthogy az előadás kritikán aluli volt. Szégyen arra gondolni, hogy a pétervári konzervatórium professzora úgy játszik, mint növendék a záróvizsgán...mégis sikerült hamisan (!) játszania, tompa tónusról, technikai tökéletlenségről [...] már nem is beszélve, a triviális kadencia méltatlan Beethoven zseniális művéhez...”¹⁴ Nehéz megítélni, hogy mi róható fel a háborúskodásnak, és mivel Csajkovszkijjal is harcot folytattak az Ötök, így például a *Melankolikus Szerenád* első előadásának rosszízű kritikája a zeneszerzőt és az előadót is egyaránt érintette. A későbbiekben ilyesfajta kritikák az Ötök részéről nem jelentek meg, csak Auer oroszországi működésének kezdetekor. (Rimszkij-Korszakovval kollégák voltak, de nem alakult ki köztük közeli barátság, habár, Rimszkij elismerte Auert, mint kiváló művészt és tanárt.)

Auer önéletrajzi írásában szívesen mesél pétervári és európai élményeiről, estélyekről, érdekes ismeretségekről. Konsztantyin nagyherceg Helena nagyhercegnő utódja volt az Orosz Zenei Társaság élén, nagy zenerajongó, péntekenként palotájában házi muzsikálást rendezett, amelyeken Auer rendszeres meghívott volt. A cár és cárné külön és a nagyhercegek is saját udvart tartottak, fogadásokat, estélyeket, kisebb nagyobb zenei esteket rendeztek. Érdekes esemény lehetett, hegedűtörténeti szempontból is, amikor Konsztantyin nagyhercegnél együtt volt meghívott Auer, Wieniawski, Sarasate és Davidov. A nagyherceg felkérte Sarasatét hegedülni, utána Wieniawskit, akinek Sarasate hegedűjén kellett hegedülni, hiszen nem lehetett nemet mondani, és Auer ült a zongoránál, mivel Wieniawski szinte teljes repertoárját tudta fejből, és természetesen a zongorakíséretet is.

¹² Raaben 22. oldal – A. P. Borogyin: Élete, levelezése, zenei cikkek (Szentpétervár; 1889) c. könyvéből idézet

¹³ Cezar Antonovics Kjuj (1835-1918), eredeti francia neve César Cui

¹⁴ Raaben 22. oldal

Európai szerepléseit sem hanyagolta el, Auer 1864-től szinte minden évben föllépett Londonban, így 1871 őszén is a Covent Garden Promenádnál koncerteken szerepelt. Az angol főváros is nyújtott lehetőséget fogadásokon való megjelenésre. A híres énektanárt, Mme Pauline Viardot-Garciát korábbról ismerte, akinek londoni estélyeire meghívást kapott, a művésznő családja körében (fia nagyszerű hegedűs volt, Léonard tanítvány) megismerkedett írókkal, énekesekkel. Számunkra szinte elképzelhetetlen az a kulturális légkör, amikor Saint-Saëns vagy Gounod zongorázik vagy éppen jelen van Turgenyev. Milyen fantasztikus lehetett az a londoni estély, amelyen Auer és Wieniawski négykezeseket játszik a zongoránál és Brahms Magyar táncait zongorázzák? Két-három évvel később Pierre Suvalov gróf, londoni nagykövet estélyén is részt vett, a legkiemelkedőbb művészek társaságában, találkozott a walesi herceggel, későbbi II. Eduárd királlyal, Eugène Napoleonnal. 1873-ra két szerződése is van Baden-Badenben, ahol megismerkedett Johann Strauss-szal.

1876-ban Varsóban két koncertre volt szerződése. Megismerkedett az akkor már idős Apollinaire de Kontskival, aki Paganini egyik kedvenc tanítványa volt, és aki megkérte Auert, hogy a konzervatórium diákjainak játsszon pár darabot az akkor még csak 15-16 éves Jan Paderewski (1860-1941, lengyel zongora virtuóz, diplomata, zeneszerző, később Lengyelország miniszterelnöke lett) zongorakíséretével. Diákok lelkesen fogadták a mestert.

Auer nagy vágya volt, hogy egyszer találkozhasson Liszttel. 1878 vagy 80-ban ez teljesült is, meglátogatta az idős mestert Weimarban. Ebéd előtt Auer J. S. Bach szólószonátáiból játszott és Nápravnik *Orosz Fantázia* című – Auernak dedikált – művét játszotta elő a mester kíséretével.

Henry Wieniawski az egyik leghíresebb lengyel előadóművész volt a 19. században Chopin után, Auernak nem csak elődje volt Szentpétervárott, hanem nagyrabecsült kolléga és jóbarát. 1880-ban viszonylag fiatalon halt meg Moszkvában. Meckné asszony fogadta be a házába a súlyosan beteg művészt, Auer meglátogatta a halálos ágyánál. A híres hegedűvirtuóz halála mélyen megrázta Auert.

Auer az 1883/84-es évadtól az Orosz Zenei Társaság vezető karmesteri posztját töltötte be, pár év szünet után 1887 és 1892 között újra vezényelt. A

legtehetségesebb fiatalokat léptette fel, akik vagy a pétervári vagy a moszkvai konzervatóriumban végeztek. Támogatta a fiatal orosz zeneszerzőket is, és természetesen meghívta a kor legjelentősebb muzikusait. Például Hubayt, Ondiceket, Marsickot, Emil Sauert, Eugene D' Albertet, Annette Jeszipovát. Bemutatott jó néhány művet, amelyet az orosz közönség először hallott, mint Berlioz Requiemjét vagy Wagner Parsifaljából az előjátékot. A szervezéshez jól jöttek személyes ismeretségei.

Auert érdekelték az világban éppen zajló aktuális zenei események, 1889 augusztusában Bayreuthba látogatott, hogy meghallgassa a Trisztánt, a Mesterdalnokokat és a Parsifalt. Indulás előtt Anton Rubinsteinnel megegyeztek, hogy útba ejti Drezdát, hogy próbajátékot tartsanak fűvös állásokra az Orosz Zenei Társaság koncertjei számára felállítandó új zenekar számára. Útközben, valószínűleg a Volga menti nyaraláson elkapott malária egy fajtája ledöntötte a lábáról. Még elment a drezdai opera Walkür előadására is, de utána ágynak dőlt. Nem akarta elszalasztani Wagner operáit, és betegen szállt vonatra. (A Trisztánról haza kellett mennie a szállodába, napokat ágyban töltve. Utána Marienbadban töltött egy hetet, hogy regenerálódjon. Várta a meghallgatás Drezdában.) Szentpéterváron folytatta a zenekari tagok kiválogatását. Mivel az Orosz Zenei Társaság szimfonikus koncertjeit a Cári Opera Zenekara játszotta, nagyon ki volt az RMO szolgáltatta az operának, ezért Anton Rubinsteinnel saját zenekart terveztek felállítani. A konzervatóriumban végzett legjobb növendékek ültek az új zenekar vonós szólamaiban. Nem meglepő, hogy mindkét koncertmester Auer tanítvány volt, Korgujev és Krüger. A zenekar debütálására négy héten keresztül, napi két próbával lázasan gyakorolt, és természetesen siker tetézte a nagy munkát. Népszerű koncerteket hirdetett meg a zenekar a cirkusz épületében, ahol lehetőséget kaptak fiatal zeneszerzők és virtuózok a bemutatkozásra. Auernak a szervezés gondja is a nyakába szakadt és az anyagi problémákkal is szembe kellett néznie. A vezetőség a sikeres koncertek ellenére sem tolerálta a veszteséget. Auer kicsinyesnek érezte az őt emiatt ért támadást, két évi kemény munka után lemondott. A zenekart nem tudták finanszírozni, pár év múlva feloszlatták és újra az opera zenekara működött közre az RMO szimfonikus koncertjein, amely egyben megint az operától való függőséget is jelentette.

A zenekarral folytatott munka sok idejét elvette és az öt év karmesterkedés után végre újra turnékat vállalhatott és a gyakorlásra is szánhatott elég időt. Németországban, Hollandiában, Angliában, Svájcban és Oroszországban koncertezett.

1893-ban meghalt Csajkovszkij, egy évre rá Anton Rubinstein is, megrendülten ír róluk Auer. Csajkovszkij akkor végzett a szentpétervári konzervatóriumban, amikor Auer éppen elkezdett ott tanítani, és akihez a zeneszerzőt élete végéig tartó barátság fűzte. Csajkovszkij iránt érzett tiszteletből külföldön előszeretettel adta elő a zeneszerző műveit.

1894 mozgalmas év volt számára, Berlinben, Odesszában és Münchenben vezényelt és hegedült. A Berliini Filharmonikusokkal Csajkovszkij 2. szimfóniáját, a Francesca de Riminit és a D-dúr Hegedűversenyt adta elő. Rögtön szerződtették, hogy ismétlje meg a koncertet, majd Lipcsében is adja elő ugyanezt a műsort. Berlinben két kamarakonzertje is volt, az a- moll triót biztosan eljátszották. Odesszában három koncertet adott (Beethoven VII. szimfónia volt a műsoron, Münchenben pedig Csajkovszkij művek, amikor a hegedűversenyt is eljátszotta). 1902 márciusában koncertkörútra indult Bécsbe, ahol a Csajkovszkij 2. szimfónia és a Hegedűverseny hangzott el, onnan Konstantinápolyba. A szultán városában három koncertje volt, majd II. Abdul Hamid palotájában egy pompás vacsora elköltése után játszott az uralkodó előtt. Következő állomás Szófia és Belgrád volt. Bécsen keresztül, pár pihenő nap után visszatért Szentpétervárra.

Az 1903-as 04-es évben jöttek hozzá tanulni olyan tehetséges fiatalok, akikről tudjuk, hogy később nagy karriert futottak be. Elsőként Efrem Zimbalist, Misha Elmant pedig 1904 őszén egy dél-oroszországi turnén fedezte fel. Nem sokkal később Auer elutazott Londonba, hogy átvegye Elmannal a műsort londoni debütálása előtt. A több hetes ott tartózkodás alatt sokan keresték fel, hogy órákat vegyenek tőle. Ezen fellelkesülve a következő évben, június-, júliusban hegedű kurzusokat indított Londonban. A többnyire angol és amerikai növendékek követték Németországba is, Oeynhausent nevező fürdőhelyre, hogy a mester irányításával tovább képezhessék magukat, és többen közülük vele tartottak Szentpétervárra is. Köztük volt Isolde Menges is, aki szintén nagy karriert futott be, pár év múlva Eddy Brown is csatlakozott

a tanítványok sorához. Auer a pétervári konzervatóriumi munkája mellett minden évszakban elment Londonba, ahol népszerűsége egyre nőtt, ahogy tanítványainak száma is. Jó reklám volt Auernek Menges, Brown és Zimbalist angliai debütálása. Az újabb növendékek között Roderick White és Francis Macmillen nevét is megtaláljuk. 1910-11-ben Jasha Heifetz és Toscha Seidel érkeztek a pétervári konzervatóriumba, nem sokkal később Michel Piastro és Miron Poliakine, majd Joseph Achron. 1911-ben tartott utoljára Londonban kurzust, a következő év nyarat Drezda mellett található Loschwitz nevű faluban töltötte, ahol újabb tanítványok jelentkeztek. Thelma Given, Jaroszlav Sziszkovszkij, Alexander Bloch, Ruth Ray, Küzdő Viktor. Minden évben megrendezte ezeket a nyári akadémiákat.

Az első világháború kitörésekor is Loschwitzban volt, így csak októberben térhetett vissza Oroszországba. A háború ellenére néhány amerikai tanítvány Szentpéterváron maradt, hogy bejárhassanak a mester óráira. 1915 nyarától 1917-ig a vakációt, azaz kurzusait Norvégiában tartotta. Christianiát (mai Oslo) szentpétervári norvég növendéke, Maia Bang ajánlotta. Auert elkísérte Mme Wanda Stein, aki a kurzusokon zongorán működött közre. 1915 nyarán new yorki kiadónak szerkesztett hegedű darabokból albumot, ami sok idejét elvette, de a tanítást most sem hanyagolta el. Az 1916-os nyaralás után utoljára ment vissza Oroszországba, pár növendéke kíséretében. 1917 nyarán Christianiából figyelte az Oroszországi eseményeket, közben koncertezett Christianiában, Bergenben, Stockholmban, Koppenhágában. Utána Stockholm mellett, Saltchobadenben várta az oroszországi zavargások végét, hogy hazatérhessen és folytassa munkáját Pétervárott. Addig is tanítványokkal foglalkozott, koncerteken játszott. Toscha Seidellel közös hangversenyeket adtak Stockholmban, amit decemberben megismételtek Christianiában a norvég királyi pár jelenlétében.

7. Az Egyesült Államokban – Az emigráció évei

Az 1917-es forradalom visszafordíthatatlanul megváltoztatta Oroszország sorsát, végül 1918 februárjában Auer úgy döntött, hogy háta mögött hagyja Szentpétervárt, addigi életét és Amerikába megy. Tulajdonképpen régi vágyát váltotta valóra. Amerika zenei élete nagyon vonzónak tűnt körülbelül három évtizeddel korábban is, de akkor vonakodott elfogadni koncert turné szerződéseket, ahogyan Wieniawski vagy Rubinstein is mesélték neki, mind művészileg, mind fizikailag nagyon megterhelőek voltak ezek a körutazások. „Én már túl öreg voltam ahhoz, hogy elvállaljak egy koncertturnét, de azért elhatároztam, hogy körülnézek az Újvilágban.”¹⁵

1918 február 7-én indult útnak Oslóból, és csak annyi csomagja volt, amivel vakációra indult Szentpétervárról Norvégiába kurzust tartani, abban a tudatban, hogy visszatér Oroszországba, azaz két bőröndjével és a Stradivari hangszerével szállt fel a hajóra. Minden emléke Pétervárotról maradt, és valószínűleg megsemmisült. Nem lehetett könnyű majdnem 73 évesen új életet kezdeni, és egy óceánt átszelve az amerikai kontinensen új egzisztenciát teremteni. Hajóúton tanítványok is kísérték, a fiatal Toscha Seidel (1899-1962) és Jascha Heifetz (1901-1987). Volt tanítványai tárt karokkal várták mesterüket New Yorkban. A nagy város gazdag és sokszínű zenei élete lenyűgözte Auert, de mint írja: „Az érzés, hogy abban a városban vagyok, ami a jelenlegi civilizáció csúcspontját képviseli, felvidített [...] A főutcákon zajló forgalom pokoli zaja [...] nekem kikezdték az idegeimet. New Yorkhoz hasonlítva Szentpétervár és a skandináv városok, ahol nem sokkal ezelőtt éltem, csendes kis falvaknak tündek. Nemsokára megszoktam ezt az újfajta emberkínzást.”¹⁶ Auer megszokta az amerikai életet, de ez az életmód nem lehetett számára teljesen kielégítő.

A tanítást Amerikában is folytatta, hírnevét csak növelte már világhíressé lett növendékeinek impozáns névsora. Magánórákat adott lakásán, előzőnlötték a növendékek, akik részesülni akartak az Auer-iskola hírnevében. „Itt nincs nyugdíj” – írja keserűen Auer 1918-ban Glazunov lányának Pétervárra, aki egy fénykép miatt

¹⁵ Auer 148. oldal

¹⁶ Auer 149. oldal

fordult Auerhez.¹⁷ Oroszországot végleg elhagyva tényleg nem volt nyugdíja, muszáj volt tanítania. Carl Flesch kissé ingerülten jegyezte meg, hogy 360 dollár hat leckéért – ez akkoriban fejedelmi összeg volt – és már elég is, hogy valaki az Auer-iskola képviselője legyen.¹⁸ Az igazsághoz az is hozzátartozik, hogy Auer egészségi állapota, ahogy Zimbalist kifejezi, aggasztó volt, ezért, hogy ne kelljen annyit tanítania, emelte az óradíjakat.

Otthonában, Manhattanben az Upper West Side-on tartott privát órákat, illetve a New York World című amerikai újság 1928. március 10-i számában beszámol arról, hogy az idős hegedűtanár, „teacher of violinists”, heteket töltött kórházban, ahol megoperálták. (Valószínűleg epekővel, erre Zimbalist megjegyzéséből¹⁹ következtethetünk, miszerint a mesternek szív problémái mellett, epekő fájdalmai vannak.)

Pontosabb részleteket Auer lakhelyéről még Gilbert Ross visszaemlékezésében találunk. Auer a teleket New Yorkban, a nyarakat Lake Georgesban töltötte, itt tartotta a nyári kurzusait is, (melyeket 80 éves kora után elhagyott). 1918 után az első szezonzban a Riverside Drive-on bérelt lakást a Hudson folyóra kilátással, azután a 320 West 77th Street-re költözött, ahol szintén rengeteg tanítvány látogatta rezidenciáján. Utolsó éveiben a 325 West End Avenue-n lakott.

Auer 1926-ban csatlakozott az Institute of Musical Art-hoz (IMA), amely később a Juilliard School lett. Auer barátja, Franz Kneisel (1865-1926), az intézet román származású alapító és tanszékvezető hegedű professzora, nagy híré pedagógus hirtelen bekövetkezett halála után az intézmény felkérte az egyre inkább süketülő – „increasingly deaf”²⁰ – Auert, hogy tanítson az intézményben. (Az idős Auer, akit mélyen érintett kollégája halála, bánatosan mondta egy barátjának: „Kneisel’s gone and I’m still here.”²¹)

¹⁷ Akimova 5. oldal

¹⁸ The Strad, 1995. júniusi számából [Curtis]

¹⁹ Auer 213. oldal

²⁰ Andrea Olmstead: Juilliard: A History 86. oldal

²¹ Andrea Olmstead: Juilliard: A History 86. oldal

Megtartotta szokását, hogy kurzusszerűen tanít, szerződése szerint két órát hétfőnként és szintén kettőt csütörtökönként, a nyolc növendéke így fél órát kapott hetente. Auert Louis Persinger váltotta a poszton 1930-ban. Érdekes vonatkozás, hogy Auer pétervári növendéke, Korgujev 1927 és 1933 között, egészen korán bekövetkezett haláláig az IMA hegedű professzora volt.

Auer Lipót a philadelphiai Curtis Institute of Music hegedű fakultását vezette 1928-tól, Carl Flescht váltotta ezen a poszton, aki ekkor európai koncertkörútra ment. Valójában 1927-ben Flesch felmondott a Curtis Intézetben, és Efrem Zimbalistot kérték fel a hegedű fakultás vezetésére, amihez akkor Auer gratuláló levelet is írt, és egyben vágyakozását fejezte ki, hogy szívesen tanítana az intézetben. Ebben a helyzetben Zimbalist úgy érezte, hogy ő nem lehet a vezető, és a szituáció megköveteli, hogy a tanszékvezetői széket felajánlja a 85 éves mesternek. Auer halála után lett Zimbalist a tanszék vezetője, nagyszerű tanár vált belőle. 1941-től Zimbalist az intézet igazgatói posztját töltötte be. A Curtis Intézet megerősítette, hogy Auer csak az 1928/29-es és az 1929/30-as tanévben tanított az intézményben.

Auer a Chicago Musical College nyári kurzusainak professzora is volt, erre csak közvetett utalásokat találtam, így a dátumok mozaikszerűek. A *The Music Magazine-Musical Courier* 85. kötetének 44. oldalán a Chicago Musical College hat hetes nyári kurzusainak megnyitásáról tudósít 1922-ből, és a *The Etude* 39. kötete szintén, 1921-ből. A Chicago Musical College katalógusában 57. oldalán megtalálható Auer neve, mellette „Terms of 10 weeks”. Fotók is kerültek elő chicagói munkájáról, az alábbi két kép 1925-ből és 1927-ből való. Az első képen Küzdő Viktor, magyar Auer növendék is látható. Auer feltételezhetően állandó rendszerességgel tartott kurzusokat Chicagóban. Utalást találtam arra, hogy Auer Philadelphiában is tanított, a *Music in Philadelphia – Robert A. Gerson, University of Pennsylvania, (1940) –* a 299. oldalon a Philadelphia Musical Academy tanáraként említi.



4. ábra. Első sor: Arthur E. Gripp, Lola Mundy, Mrs. Wanda Auer, President Carl D. Kinsey, Professor Leopold Auer, Ruth Dadley, Victor Kűzdő, Herman Silverman
 Második sor: Mary Briggs, Hazel Sweat, Alice Holcomb, Mattie Tarry, Emma Fisher, Blanche Jackson, John Bebbington, Armand A. De Mond, D. P. Naxon, Elsie Steele, Mary Porter
 Harmadik sor: Glenn Halik, Charles Stokes, Robert Neighbor, Bernice Bird, H. H. Ryan, Caryl B. Oakes, Peter Kurtz²²



5. ábra. Chicago Musical College 1927. Class photo. (Chicago)²³

²²http://www.harmonieautographs.com/index_files/Page9477.htm 2018.03.24.

²³ https://www.lebrecht.co.uk/search/preview/leopold-auer-with-the-chicago-musical-college-1927-class-photo-hungarian/0_00147241.html - 2018.03.23

A mester fellépett Bostonban, Chicagóban és Philadelphiában, és 1925. április 28-án a Carnegie Hallban ünnepelte nyolcvanadik születésnapját nagy nagyszabású koncert keretében. A zsúfolt teremben, az összes jegy elkelt, Jasha Heifetz, Efrem Zimbalist, Sergei Rachmaninoff és Ossip Gabrilowitsch közreműködése mellett a közönség Auer játékát is élvezhette, aki Csajkovszkij Melódiáját és Brahms I. Magyar táncát játszotta Rachmaninoff kíséretével: az idős mester energikus játékát hangfelvétel is megörökítette.²⁴ A közönséget Auer elbűvölte, ez volt az utolsó nyilvános hangversenye.

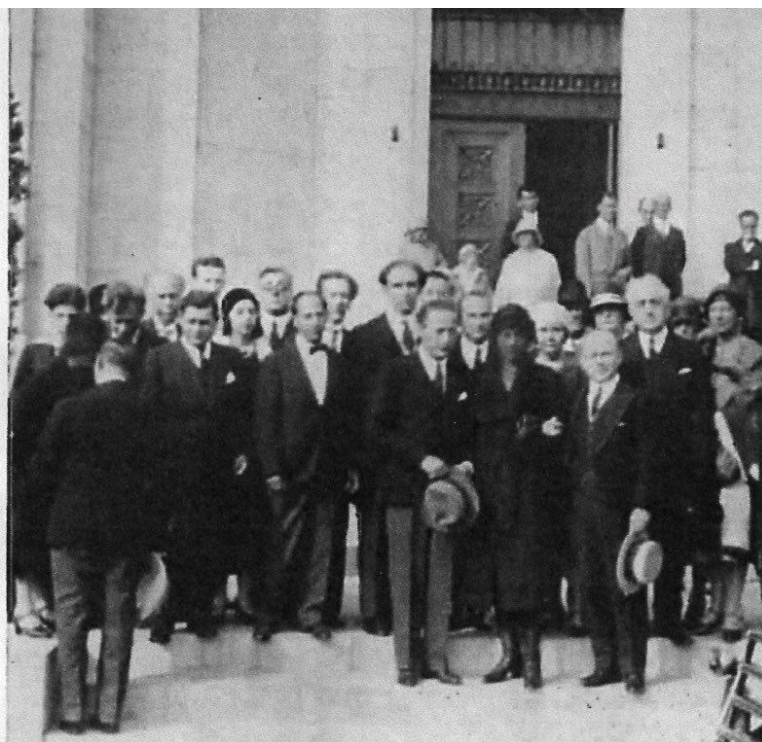


6. Kép. Auer 80. születésnapjára ünnepi koncertjén készült a fotó 1925-ben. Állnak (balról jobbra) : Isidor Achron, Efrem Zimbalist, Ossip Gabrilowitsch (vagy Gabrilovich), Sergei Rachmaninov, Josef Hofmann, Paul Stassevitch; ülnek: Leopold Auer és Jasha Heifetz; (Denver Post 8/5/30 [Juilliard])

Auer Lipót 1930 nyarán a Drezda melletti Loschwitzban tartotta évente szokásos hegedű kurzusait, amikor tüdőgyulladást kapott. A betegség végzetesnek bizonyult és 1930. július 15-én meghalt. A Musical Courier 1930. júliusi számában [Juilliard] megjelent gyászjelentésben a temetés időpontja: 1930. augusztus 26. 14 óra. A szertartást a new yorki Hartsdale temetőben a Szent Szűz Orosz Ortodox Katedrális

²⁴ Gabrilowitsch, orosz zongoraművész és karmester Oroszországban Rubinstein, Ljadov és Glazunov növendéke volt, Auerrel való ismeretsége messzire nyúlik vissza. Annakidején Pétervárott Auer „kölsönkérte” a zongora tanszokról az akkor 12-13 éves kiemelkedően tehetséges fiút, hogy kísérje növendékeit zongorán.

négy papja végezte, a katedrális kórusa énekelt az egyszerű szertartás alatt. Utána Josef Hofman, a Curtis Intézet igazgatója, Beethoven Holdfény szonátáját zongorázta, majd Jasha Heifetz Bach-Gounod Ave Maria-ját játszotta el. A temetésre olyan sokan jöttek el, hogy egy őrmester és hat járőr sem tudott teljes rendet teremteni, be kellett csukni az ajtókat, hogy a legközelebbi hozzátartozókat ne zavarják, de a zaj benn így is nagyon erős volt. Ráadásul, sok növendék kinn rekedt, ahogy a tömeg elzárta az utat, a temető előtti utcán a sok ember akadályozta a forgalmat.



7. ábra. Auer temetésén Mrs. Wanda Auer, Auer második felesége Jasha Heifetz-cel és Mischa Elman-nal. The Baton című újságból, 1930. pontos dátum nélkül [Juilliard]

8. Auer hangszereiről

Nem csak a hegedűsök kíváncsiságát keltik fel Auer Stradivari hegedűi. A Tarisio amerikai aukciós ház archívumában talált adatok szerint nem kettő, ahogy ez a köztudatba került, hanem négy hangszerről is beszélhetünk.

Az első Stradivarijáról csak annyi bizonyos, hogy 1867-ig volt a birtokában,

és hogy a „Parke” elnevezésű, 1711-ben Cremonában készült hangszerről van szó. A második hegedűjét 1875-ben vásárolta és vagy 20 évig játszott rajta. Ezen az 1690-es hangszeren jelenleg Vadim Gluzman izraeli hegedűművész játszik. Ennek a nemes, színekben gazdag, erőteljes hangú hegedűnek a különlegessége az alsó regiszter, különösképpen a G-húr mély és gazdag tónusa. Talán a két Auernak dedikált versenymű, vagyis Csajkovszkij és Glazunov hegedűversenyének G-húros kezdését ez a hangszer inspirálta? Ez utóbbit sajnos nem ihlethette, hacsak nem a szerző emlékezetében maradt meg a kivételes hang, mert a művet a szerző 1904-ben komponálta.



8. ábra. Antonio Stradivari, Cremona, 1690 „Leopold Auer”

A harmadik az 1699-es „Benvenuti” volt, amely körülbelül 1890-ben kerülhetett a mester birtokába, de ennél többet nem tudni a hangszer sorsáról:



9. ábra. Antonio Stradivari, Cremona, 1699 „Benvenuti”

A negyedik Stradivarin Auer a haláláig játszott. Felesége pár évvel férje halála után adta el, 1934-ben:

1691 'Leopold Auer'



10. ábra. Antonio Stradivari, Cremona, 1691 „Leopold Auer”

9. *Lev Szemjonovics Auer*²⁵ – *Poldi*

A tanítványok visszaemlékezései megegyeznek abban, hogy nagy hatással volt rájuk a mester személyes varázsa, kisugárzása, nagyon inspirálóan hatott környezetére. Hála Marina Akimova tanulmányának bepillantást nyerhetünk magánéletének bizalmas pillanataiba, megismerhetjük a férjet, családapát.

Akimova Auer önéletrajzán kívül szintén Raaben munkáját tanulmányozta. Ezen kívül Auer fennmaradt levelezései mellett Madame Auer, Auer első feleségének visszaemlékezéseit, és annak barátnője, Rachel Hin-Goldovszkaja naplóját használta forrásnak. Emlékeit Auerről, vagy ahogyan otthon hívták, Poldiról első felesége idős korában, a sztálini Moszkvában, a 30-as évek elején süketen és magatehetetlenül franciául diktálta lányának, nagyjából 30 oldalnyi terjedelemben. Jobban tudott franciául, mint oroszul. A cári Oroszországban az orosz nyelvet a pór nép használta, a nemesi és értelmiségi körökben franciául beszéltek. Így lehet, hogy Auer az 1900-as évek elején is még orosz leckéket vett, és gyakorolta az írást.

Nagyezsda Jevgenyevna Pelikánnal (1855-1932) 1874. május 23-án kötöttek házasságot, akinek apja, Jevgenyij Venceszlavovics Pelikán a pétervári sebészeti akadémia tanára, az egészségügyi minisztérium miniszteri rangú igazgatója volt. Mivel Nagyezsda gazdag nemesi családból származott, az édesapa ellenezte a plebejussal való házasságot, és aggódott, hogy lánya beleszeretett egy hegedűsbe, aki ráadásul zsidó. Nagyát Moszkvába küldte felejtetni, de ez sem segített, a fiatalok összeházasodtak. (Mindez nem lett volna lehetséges, ha Auer nem keresztelkedik ki, – két hónappal előtte kapta meg a Cár Szólistája címet, amelyhez ez szintén kellett – Auer temetéséről szóló újságcikk pedig beszámol arról, hogy négy pravoszláv pópa celebrálta a szertartást, mindebből egyértelműen kiderül, hogy Auer pravoszláv hitre tért át, ami Oroszországban kézenfekvő is.) A nászutat Veszprémben töltötték Auer szüleinél. Az esküvő után nagy lakást béreltek, szolgálkkal és zenés kedd esteket rendeztek, ahol a pétervári társadalom jelentős alakjai, átutazó hírességek jelentek meg.

²⁵ Raaben könyvének címéből – Auer neve Leopold, de pravoszláv neve Lev Szemjonovics, azaz Simon fia Leó, és nem Leopold, vagy Lipót, ahogy várnánk. [Akimova; fordító megjegyzése]

Estélyeikre, ebédekre a zenei élet legkiemelkedőbb alakjai, írók, ügyvédek, képzőművészek jártak, megfordult náluk Szentpétervár kulturális életének szinte összes szereplője és a becsvágyó fiatal hegedűművész, hamar az orosz társadalmi élet fontos szereplőjévé vált. A rigai tengerpartnál lévő Dubbeln-i nyaralójukban nyaranta sok vendéget láttak vendégül. Nagyezsda kedves, „tehetségesen vetíti az eleganciát mindenre, amivel csak kapcsolatban áll.”- írja róla barátnője²⁶. Auer „öt perc alatt elbűvöl, mintha csak tudná magáról, hogy jó ember, és mindenki másra is átragad ez a meggyőződés.”²⁷

Auer anyósa Mihail Azancsevszkij nővére volt, annak az Azancsevszkijnek, aki a pétervári konzervatórium tiszteletbeli letéteményese, majd igazgatója volt, Auer főnöke a konzervatóriumban.

A munka szent volt Auer számára, és a sűrű társadalmi élet, fogadások stb mellett is naponta kétszer gyakorolt, nem csak egyszerűen munkaszerető ember volt, hanem céltudatos és fegyelmezett. 1901. februári levele önvallomás: „olyan vagyok, mint a gép, amit felhúznak, semmi sem tud megállítani, csak betegség vagy a halál...”²⁸ A pétervári rossz klímát és élethelyzeteket is el tudta viselni, mert az életét kitöltötte a zene iránt érzett megszállott szeretete, és a munka. Ezután jöhetett minden más, mint például a család is. Auer rengeteget dolgozott, a színházi munkához, a vonósnégyesezéshez és a tanításhoz később jött a dirigálás is, és mint az RMO vezető karmestere, a menedzsment is az ő nyakába szakadt – műsort szerkeszteni, tárgyalni szólistákkal, hangszert szerezni, ha kellett –, mindezt levelezve, szolgálak szaladgáltak üzenő cédulákkal. Házasságából négy lányuk született. Zója (1875-1918), Nagyezsda (1876-1976), Natalja (1879-1933) és Marija (1883-1959)²⁹.

Auer minden nap gyakorol. Auerről így ír erről Rachel: „Bámulatos hegedűművész. Alacsony termetű, ősz hajú, arca egy bölcs zsidóé, gyönyörű szeme

²⁶ Rachel Hin Goldovszkaját idézi M. Akimova

²⁷ Akimova 12. oldal

²⁸ Raaben 38. oldal

²⁹ <https://www.liveinternet.ru/users/barucaba/post346471828/> 2018.03.30.

fekete.”³⁰ „...szeme szép fekete. Hatalmas, domborodó, mint az alma, olajosan ragyogó. Ez az epekedő tekintet csak akkor változik meg, amikor Beethoven vagy Bach műveit játssza. Olyankor ádag tűz szikrái ragyognak szemében.”³¹”

Nágya harminc éves korára nagyvilági életet élt, gyakran eljárt otthonról, nagy lábon élt. Művelt asszony volt, nagy ismeretségi kör alakult ki körülötte, kapcsolatot tartott például Anatole France-szal, míg Auer vendégei főleg zenészek voltak. Nágya örökös pénzzavarban volt, rendszeresen adósságokba verte magát, Auer ugyan élete végéig eltartotta feleségét, de mint mondotta, „nincsenek meg az eszközei, hogy felesége kölcsöneit kifizesse.”³² Nagyezsda barátnőjének panaszkodott, nem volt igazán boldog, ennek részben az volt az oka, hogy férjét „nagyon érdeklik a nők”³³. Auer donhuanságával már a házasságuk elején szembesülnie kellett, ellensúlyozta, hogy neki is volt pár románca. Házasságuk megromlott, 25. házassági évfordulójuk után Nagyezsda el akart válni férjétől. A család széthullott, Auer másik lakásba költözött³⁴, ahol a szomszédos lakásban pedig feltételezhetően a későbbi második felesége, Wanda Bogutska Stein lakott, Auer korrepetitora a konzervatóriumi osztályában. A fiatal zongoraművésznő akkor körülbelül 25 éves lehetett. „Látható, hogy Auer érdeklődése az évek során áttevődött a zenével nem foglalkozó hölgyekről azokra a hölgyekre, akikkel egy szakmai nyelvet tudott beszélni...”³⁵, írja Akimova.

Bár, Auer és Nagyezsda Jevgenyevna tulajdonképpen az 1900-as évek elejétől külön éltek, ettől függetlenül Auer Nágyát élete végéig támogatta anyagilag, de csak 1924-ben váltak el hivatalosan. Még abban az évben Auer elvette Madame Wanda Steint.

³⁰ Akimova 14. oldal

³¹ Raaben 36. oldal

³² Akimova 17. oldal

³³ Akimova 14. oldal

³⁴ Az Angliszkij proszpekt 26-ba költözött, innen tűntek el később, emigrációja után személyes tárgyai, emlékei, könyvtára.

³⁵ Akimova 19. oldal

1900 után az asszony nyilvánvalóan féltékenységében és sértettségében nem kifejezetten jóindulattal emlegette Auert, érthető, hogy ezek után Rachel sem rajongott Auerért, „túlságosan mohók az orrlyukai”³⁶, vagy túl plebejus, vagy zsidó, vagy egyszerűen egoista jelzőkkel illette.

Auer családja már nem volt család, Nagyezsda Franciaországban, majd Oroszországban élt, később 1922-ben Auer segítségével Firenzébe költözött, azután élete vége felé, nem sokkal Auer halála előtt tér vissza újra Oroszországba. Lányaik kirepültek, Auernek igazán a munkája maradt: a zene és a tanítás. Növendékei voltak a családja. Rachel Hin-Goldovszkaja írja, hogy milyen odaadó szeretettel és gondoskodással foglalkozott diákjaival, „növendékeiből embert farag, hírnévhez juttatja őket.”³⁷ Auer tudta, hogy mikor kell a helyen, a kellő időben megjelenni. „Éles eszű társalgó”³⁸, „mozgékony, élénk, könnyen nevető”³⁹ emberként jellemzi. Nem véletlen, hogy Rachel ezeket írja róla: „...ha elvonnék tőle a hegedűt, kiváló tőzsdeügynök, közvetítő, üzletember, ügyvéd, orvos lenne belőle.”⁴⁰ Ügyes menedzser volt, aki tanítványai karrierjét képes volt megszervezni, de emberileg is biztosan számíthatnak rá. Több esetet is megemlíthetünk, de ezek közül talán a három legismertebb tanítvány története a legmegkapóbb.

Az orosz törvények megtiltották, hogy zsidók Szentpétervárott és Moszkvában letelepedjenek (ez alól kivételt képeztek például, az iparosok). Efreim Zimbalist és édesanyja Pétervár utcáin bújkált a fagyban a cári rendőrség elől, amikor végső kétségbeesésükben Auert a lakásán keresték fel, hogy segítséget kérjenek, aki rögtön latba vetette befolyását és intézkedett. Hasonló eset Misha Elmann-nal való találkozása. 1904-ben egy koncert turné során fedezte fel a tehetséges fiút, akinek édesapja a saját ruhatárát adta el, hogy az útiköltséget ki tudja fizetni. Auernek érthető módon, elege volt a csodagyerekekből, de amint meghallotta a fiút játszani,

³⁶ Akimova 21. oldal

³⁷ Raaben 37. oldal

³⁸ Akimova 2. oldal

³⁹ Akimova 2. oldal

⁴⁰ Raaben 36. oldal

Glazunovnál elintézte a felvételét és az ösztöndíjat is a konzervatóriumban. Azonban apjára nem vonatkoztak a zsidó diákokra vonatkozó engedélyek, Elmann papa különböző rejtekhelyeken bújkált, ezért Auer a belügyminiszterig ment, hogy „az irgalom mérsékelje a törvény szabta intézkedéseket⁴¹”, ne maradjon a fiú gyám nélkül.

Hasonló, már-már humoros volt a szituáció Jasha Heifetz esetében, Auer a cári állam antiszemitizmusát egyszerűen megkerülte. Tudni kell, hogy amikor az Orosz Zenei Társaság és a Konzervatórium cári intézményekké váltak a tanári kar tagjai és diplomát szerző végzős diákok rangos állami tisztséget tölthettek be, ami egyben nyugdíjjal is járt. Mindannyian rendelkeztek a „szabad művész” címmel, amely az egész birodalomban szabad polgári jogokat biztosított számukra. A zsidó hallgatók számára is különösen értékes privilégium volt, mert a konzervatóriumban szerzett diploma jogán bármely városban letelepedhettek. Jogászok, tudósok, orvosok természetesen letelepedhettek, de ez eddig a zenészekre, művészekre nem vonatkozott, külön engedély kellett hozzá, amit csak egész kivételes esetekben adtak meg. Heifetz különleges tehetsége révén felvételt nyert a konzervatóriumba, de a családjának nem járt az a polgári jog, ami a fiúknak, ezért, hogy a család ne szakadjon szét, a 40 éves édesapát, aki kiváló hegedűs volt, Auer felvette osztályába, és ezzel a probléma megoldódott. Heifetz papa természetesen nem járt a kötelező órákra, ezért Auernak gondjai voltak a vezetőséggel, egészen Glazunov igazgatásáig, aki értette a helyzetet.

Raabennél és Akimovánál is többször felbukkan a név: Szibor, és gyakran idéznek visszaemlékezéseiből. Borisz Szibor a moszkvai hegedűiskola egyik letéteményese volt, kiváló hegedűművész, tanár, természetesen Auer növendék, de családtag is. Auer Nagyezsda nevű lánya kompromittáltatta magát egy bizonyos Borisz Lifsic nevű fiatalemberrel, aki Auer egyik tehetséges, zsidó származású növendéke volt. Auer nem támogatta a fiatalok házasságát, de az éveken át kitartó fiú, ha nehézségek árán is, de végül Németországban feleségül vette a lányt. (A pravoszláv lány nem mehetett olyan könnyen hozzá a származású zsidó fiúhoz, még Franciaországban sem sikerült, így esett a választás Németországra.) Auer végül megbékélt a helyzettel, és a fiú moszkvai konzervatóriumi elhelyezkedése mögött is

⁴¹ Auer 135. oldal

feltételezhetően Auer ajánlása lehetett a háttérben. Lifsic művészi álnévnek választotta Szibor nevet. Ő lett Auer veje.

Keveset tudunk Auer második feleségéről. Wanda Bogutska-Stein, vagy ahogy a tanítványok hívták Madame Stein (1875-1961), mint zongorakísérő jelenik meg Auer önéletrajzában, ami így is több, mint amennyit első feleségéről ír. Szerelmük Oroszországban kezdődött, együtt utaztak az Új Világba is, és mivel az amerikai törvények sem az együttélést, sem a polgári esküvőt nem ismerték el, ezért házastársi kötelékük az első feleségtől való válás után lett csak hivatalos. Az esküvőt 1924. június 24-én tartották New Yorkban. Az alábbi kivételes fotón Mme Stein is látható, elképzelhető, hogy a temetésen készült fotó mellett ez az egyetlen fénykép róla.



11. ábra. Auer 75. születésnapja Loschwitzban, a mester villájában készült fotó 1912-ben készült.⁴²
 Ülnek: Auer és Arthur M. Abell. Állnak (balról jobbra): Cordeline Lee, Eddy Brown, Mrs Abell, Mme Bogutska Stein, Roderick White, Kathleen Parlow

Wanda Stein úgy tűnik, hogy sokat segített Auernek a szervezésekben. Gilbert Ross, kiváló hegedűs, kvartett muzsikus és pedagógus, Auer egyik tehetséges amerikai növendékének *The Auer Mystique* című írása a University of Michigan folyóiratában, a

⁴² The music magazine – musical courier c.1 v.80; 1920 18. oldal <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=chi.097536084&view=1up&seq=1434> 2020.03.10.

Michigan *Quarterly Review*-ban jelent meg, személyes élményeit osztja meg olvasóival. Talán az egyetlen forrás, amelyből Madame Auerről is képet alkothatunk. Első hegedűórájának emlékei között felidézi Madame Stein, – ahogyan szólítani kellett, – parancsoló magatartását, arisztokratikus modorát. Mielőtt a mester megjelent volna a hegedűórán, Wanda előkészítette a terepet, mindent elrendezett, majd a zongorához ült és szolgálatkész zongorakísérővé változott. Sok fiatal tanítványt ijesztett meg hideg acélkék szemeivel, vaskos orosz akcentusával és rideg, parancsoló viselkedésével. Madame Stein menedzselte a tanítványok hegedűóráit, elküldte a pontos időpontokat, amikor meg kellett jelenni, ami nem kérés volt, hanem parancs. Fizetni óra után kellett, de az óra hossza nem volt megszabva. Mme Stein titkárként írta alá ezeket az üzeneteket. Kiténik, hogy Auer kényelmét helyezte előtérbe, amikor az órabeosztást szervezte és általában a délutáni órákat adta meg. 1918 után is még pár évig korrepetitori minőségben is asszisztált a hegedűórákon, de ha hihetünk Gilbert Ross-nak, később Vera Giles vette át ezt a feladatot.

10. Repertoár, Dedikációk

Ez a fejezet megpróbálja feltérképezni az Auer által játszhatott repertoárt, részben Raaben munkájára támaszkodik, akinek alkalma volt műsorfüzeteket tanulmányozni, továbbá tanítványok és kortársak visszaemlékezéseiből felidézni játékának stílusát.

Joachimnál tanult darabok, ahogyan maga Auer is írja életrajzában, Beethoven, Mendelssohn, Spohr hegedűversenyek, Ernst és Joachim művek alkották repertoárjának magját. Művészetében legnagyobb jelentőségű a Beethoven hegedűverseny volt, egész életében játszotta. Fiatalkorában előadott műsorokban találjuk még Spohr mellett, Bruch, Goldmark koncertjeit, de ezek Oroszországban nem voltak túl népszerűek. Később természetesen az orosz zeneszerzők művei is méltó helyet kaptak művészetében. Rubinstein darabjai rendszeresen szerepeltek repertoárján, Glazunov és az Ötök – Balakirev, Musszorgszkij, Borogyin, Rimszkij-Korszakov és Kjuj – művei.

Csajkovszkij műveit előszeretettel játszotta. A Melankolikus Szerenád, melyet a zeneszerző neki dedikált, Melódiát, Scherzo-t, Andante Cantabilét az első vonósnégyesből – Auer saját átíratában, hegedűre és zongorára – , és természetesen a Hegedűversenyt, melynek ajánlása és előadásának történetére a későbbiekben részletesen kitérek.

Impozánsak az Auernek ajánlott művek sora. Ezek közül a Csajkovszkij Hegedűverseny a legismertebb, illetve a szerzőtől a Melankolikus Szerenád című hegedű-zongora darab. Továbbá Glazunov Hegedűversenye és Vonósnégyese Op.70 No 5., Tanajev Álmodozás Op.23, Suite de concert Op.28 hegedűre és zenekarra. Kevésbé ismertek közül: Mlinarski Violin Concerto Op.11 No.1 d-moll (Borítón ez olvasható: Dédié á son cher maitre et ami Monsieur Leopold Auer), a Suite No 2 en Style Moderne, Op. 22 Joseph Achrontól (á Monsieur le professeur Leopold Auer), Aulin Tor Op. 15 Négy darab Szvit formában, és Théodore Akimenko: Berceuse. Eduard Nápravnik: Fantasie sur des themes des Russes Op.30 című művét ajánlotta Auernek.

Érdekesség, hogy Henri Marteau 24 Caprice hegedűre és zongorára, Op. 25 Hubay Jenő 10 Études Concertantes, Op. 89 című köteteket ajánlották a mesternek, tisztelegve a nagyszerű művész és tanár előtt.

Bach műveit különösen közel érezte magához, Hin-Goldovszkaja naplójából kiderül, hogy Auer otthon rendszeresen játszotta a mester kompozícióit. Joachimnál az alaprepertoár részét képezték Bach művei, Lisztnek is Bach művet adott elő 1878-as találkozásukkor, azonban Raaben szerint az 1900-as évekig a műsorfüzeteiben ritkán találkozhatunk Bach műveivel és ugyanez Mozartra is érvényes. Nagyon valószínű, hogy a közönség igénye hozta ezt a helyzetet. Auer egyik koncertjéről íródott: „Megemlítendő Auer erős Bach-propagandája: jó adag polgári bátorság kell ehhez.⁴³” Úgy tűnik, később a publikum érdeklődését sikerült Bach műveire ráirányítani, és ebben Auer valóban komoly népszerűsítő szerepet vállalt. Mind szólista és pedagógusi tevékenységében Bach fontos helyet tölt be, természetesen Beethoven után. Brahms munkásságát Auer erősen propagálta, személyes indíttatásból is, ezért előadói

⁴³ Raaben 40. oldal

tevékenységének ez is része, amely Joachimmal és a vele eltöltött tanulóévekkel hozható párhuzamba, de ennek ellenére sem lett igazán a sajátja Brahms zenéje. Jó példa erre a Hegedűverseny, melyet tanított is, kadenciát írt hozzá, játszott hangversenyeken, de ezek visszhangjai igen visszafogottak voltak. A virtuóz irodalom Auer művészetében is természetesen helyet kap, de jóval kisebb szeletét teszi ki játszott repertoárjának. Paganinitől úgy tűnik, hogy csak a Moto Perpetuo, de Bazzini Manók tánca, Ernst-től az Othello, Magyar melódiák, Papageno Rondo, (Ernst Fisz-moll koncertjét Raaben szerint nyilvánosan sohasem játszotta) szerepelnek a listán. Az 1970-es, 80-as években gyakorta játszotta Lalo Spanyol Szimfóniáját. Vieuxtemps koncertjei, és előadási darabjai Auerhez nagyon közel álló művek voltak.

Auer oroszországi koncertjeinek recenzióiból megtudhatunk néhány részletet előadói stílusáról. Íme, egy példa az Orosz Zenei Híradó egyik 1880-as számából: „Auer Úrnak nincs akkora ereje, lendülete, amivel a boldogult Wieniawski rendelkezett, nincs olyan fenomenális technikája, amellyel Sarasate játéka tűnt ki, azonban vannak ezeknél nem kevésbé értékes tulajdonságai: a tónus nem hétköznapi eleganciája, a mérték érzék és az igen magas fokú, értő zenei frazírozás, igen aprólékos megmunkálás.⁴⁴” Ez az idézet mondhatjuk, hogy Auer fénykorából való, de a későbbi hangversenykritikákat olvasva is, szinte mindegyikben őszinte, költői játékmódját emelik ki, melyek szerint a művészi ábrázolás, frazírozás, tónus kérdésében egyértelműen elbűvölte hallhatóságát. Természetes meleg játékát, finom művészi ízlés jellemzi. Amszterdami fellépéséről egy humoros tudósítás: „...a orosz (Auer) egyedül nyert csatát, 2000 foglyot tett foglyává. És még megdöbbentőbb: nincsenek sebesültek és holtak. Fegyvere a Stradivarius, a csata helye: „Művészetek és tudomány palotája”, fogságba estek: többnyire a hölgyek. A győztes: Auer Úr...⁴⁵”

Hegedűművészek közül Joachimot tekintette az etalonnak. Vieuxtemps művészetét tisztelte, szerzeményeit játszotta, tanította. Wieniawski művei közül keveset játszott és Nalbandian szerint keveset is tanított, mert túl nehezek voltak. Sarasate-t tartotta a legtöbbre, így ír róla: „Sarasate fenomenális jelenség. Ahogy a

⁴⁴ Raaben 45. oldal

⁴⁵ Raaben 45. oldal

hegedű szól nála, úgy még soha, senki másnál nem szólt. Sarasate játékában nem hallható a „konyha”, ...Semmi munka, semmi feszültség – tréfálkozva játszik, hanyagul, nála minden ideálisan hangzik.⁴⁶

11. Balett szólók

Auer idejében mutatták be Csajkovszkij , Glazunov, Minkus balettjeit. 1872 és 1908 között, tehát 36 évet dolgozott Auer a Mariinsky Színházban, a balett zenekar szólistájaként, és Wieniawski utódként, akinek nem maradt ideje a kötelezettségei teljesítésére. A szerződés fizetett szabadságot biztosított, továbbá két szóló hangversenyre is jogosította, ingyenes koncertterem lehetőséggel, egy Moszkvában és egy Pétervárott. Az udvari szólista címre a balett szólistájaként lett jogosult.⁴⁷

Raaben észrevette, hogy a Hattyúk tava vagy a Csipkerózsika balettek színházban használatos anyaga – az ötvenes évekről van szó – eltért az eredetitől, amelyek nagyon hasonlítanak a Csajkovszkij Hegedűverseny aueri szerkesztésében talált változtatásokra. Mindebből arra a következtetésre jutott Raaben, hogy az utódok az aueri hagyományt követve játszották a klasszikus balettek szólóit. (Jellemzően Auer tanítványok foglalták el a fontos hegedűs pozíciókat, így a cári színházak koncertmesteri és szólista posztjait is.) A Mariinszkij Színház⁴⁸ 1860-ban nyitotta meg kapuit, estéről estére telt ház előtt játszott újdonságokat, orosz és nemzetközi repertoárt egyaránt a közönségnek. A színház koreográfusa Auer idejében a híres francia származású Marius Petipa (1818-1910) volt, akinek ötven évnyi pétervári munkássága alatt az orosz balettet világhírnévre emelte, 54 darabot vitt színre. Petipa maga is zeneszerzőnek készült, ez sokban segítette művészi elképzeléseinek megvalósításában. Mindig színpadtervet készített, és például, Csajkovszkijnek is előre meghatározta a saját tempó és ritmikai elképzeléseit a balettjeihez, sőt, hangulati instrukciókat is adott

⁴⁶ Raaben 32. oldal

⁴⁷ A félreértések elkerülése végett fontos megjegyezni, hogy Auer gyakorlatilag sohasem játszott az opera szólistájaként, csak a balett szólóit játszotta. – Akimova

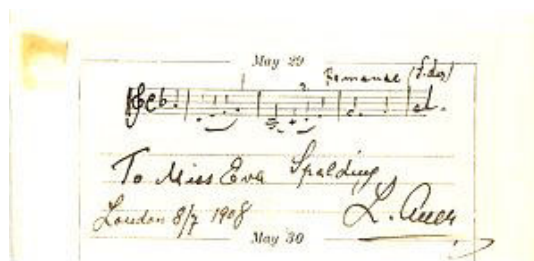
⁴⁸ [https://fidelio.hu/zenes_szinhaz/2016/10/18/ezt_kell_tudni_a_mariinszkij_szinhazrol/2016.12.20.](https://fidelio.hu/zenes_szinhaz/2016/10/18/ezt_kell_tudni_a_mariinszkij_szinhazrol/2016.12.20)

hozzá. Ismeretes, hogy a koreográfia sok esetben felülírja a zenét, és valószínűleg a hegedű szólók is bizonyos esetekben a színpadi mozgás alá lehettek rendelve, így lett szükség az apró módosításokra is, amelyeket Auer eszközölt.

12. Szerzeményei, átiró munkássága

Auer saját kompozícióit is fontos megemlíteni, ezek főleg rövid előadási darabok hegedűre. Jellemüket tekintve leginkább a szalonokban játszott zene típusába tudnánk sorolni őket, amely nem meglepő, hiszen a kor divatja szerint igen elterjedt volt ez a stílus. (Auer kollégája és barátja, Davidov hasonló stílusú műveket komponált.)

Szerzeményei az Op.1 Magyar Fantázia, Op.2 Tarantelle de concert for Violin and Orchestra (Bote & Bock, 1874) „Á Sa Majesté Victor Emanuel Roi d’Italie”, Op.3 Rêverie for Violin and Piano (Bote & Bock, 1873) „Á Madame Alexandrine Davidoff”, Op.4 Romance for Violin and Piano (Bote & Bock, 1873), Op.5 Magyar rapszódia hegedűre és zongorára (Kistner, 1882) „Á Pablo de Sarasate”. A 6-7-8 opusz számok itt nem azonosíthatóak művekkel, a következő az Op. 9 „Twelve characteristic preludes: in form of melodic studies” (Carl Fischer, 1924/Universal-Edition, 1924), illetve létezik egy Deuxieme Reverie hegedűre és zongorára opusz szám nélkül (Zimmermann, 1901) „Á Mademoiselle Marie de Heydenreich”. Ide tartozik a Graded Course of Violin Playing, hét kötetes Hegedűiskola és a hozzá tartozó Graded Course of Ensemble Playing hat füzet (Carl Fisher, 1926).



12. ábra. Az Op. 4-es Románc kezdő taktusai⁴⁹, amelyet Auer egy naptár lapjára írt fel, a dedikáció Miss Eva Spaldingnak (1882-1969), angol hegedűművésznőnek szól.

⁴⁹ <https://www.abebooks.com/Romance-op-4-Autograph-Musical-Quotation/19614892685/bd>
2020.02.16.

Auer zeneszerzői tevékenységénél jóval jelentősebbek és ismertebbek átiratai. Auer viszonylagos ismertsége Magyarországon az elmúlt évtizedekben leginkább az átíratainak volt köszönhető. Néhány átfogalmazása szerepel pedagógiai célzattal készített gyűjteményben, mint például a a Magyarországon közismert Remekművek sorozatban is, hegedűs tanulók több generációja találkozott ezekkel a remekművekkel, ennek köszönhetően Auer nevével is. Auer a zeneszerzők széles körében válogatott, ezek az előadási darabok szalondarab jellegűek, vagy koncertpódiumra illő rövidebb lélegzetvételi átiratok. Például, R. Drigo Arlekinada, Corelli La Folia, Achron Hebrew Melody és Lullaby, Beethoven Athén romjai című művéből a Török induló, Dervisek kara, Schubert Moments Musicaux, Wagner Álom, Popper Gavotte, Schumann Myrthen-ből a Widmung (Heifetznek ajánlva), Popper (Concert-Etudes Op.55) Spinning Song. A Hegedűiskola és mellékletei szintén számos átíratot tartalmaznak, melyek természetesen alkalmazkodnak az adott zenei és technikai szinthez.

Auer különböző átiratai alapján nehéz meghatározni a koncepciót, amellyel az eredeti művekhez közelít, ennek az oka leginkább abban mutatkozik meg, hogy amíg egyik szerzeményen alig változtat valamit, addig egy másikban teljesen szabadon kezeli az anyagot, annyira, hogy akár húz is az anyagból (ezt jól példázza a Csajkovszkij hegedűverseny átdolgozása). Példaképpen, Chopin e-moll Nocturne-jének op.72 No.1. átdolgozásával szemben, amelyben szinte semmi komoly változtatást nem találunk, azon kívül, hogy a dallamot a hegedű játssza, Paganini 24. Caprice⁵⁰-át Auer erősen átdolgozta. Az eredetileg szóló hegedűre írt kompozíció zongorakíséretet kapott. Ezen kívül a struktúrát is megváltoztatta azáltal, hogy a zongora szólamába nyolc ütem bevezetőt komponált, és kétszer nyolc ütem zongoraszólo került a hatodik és a hetedik variáció közé. A téma második fele ismétlődőjelbe került, szimmetrikus hatást keltve, vagyis a két részből álló variációk nem csak első, hanem második fele is megismétlődik, ami az eredetiben nincsen. A 10. variáció üveghangokkal dúszult, míg a 11. variáció viszont teljesen Auer szerzeménye, mint a kóda jellegű zárlat is, tehát az eredeti Paganini variáció, a 11. ebből az átdolgozásból hiányzik. Mindezt megmagyarázza a kottában olvasható „Arranged for

⁵⁰ Carl Fisher, New York, 1922 – edited by G. Saenger

Concert Use with Piano Accompaniment” annotáció, vagyis Auer számára a koncertpódiumon a kerek egész, és frappáns interpretációnak rendkívül fontos elem nem kellett lennie. A legfontosabb törekvése minden bizonnyal az volt, hogy a hegedű éneklő adottságait a lehetőségekhez mérten a legjobban kiaknázza, a hatásos színpadi megjelenés érdekében. Erről tanúskodnak az olyan megoldásai, mint amikor a dallamot más regiszterben szólaltatja meg, vagy ha többször visszatér egy melódia, új hangszínt hoz be egy regiszter váltással. Előadási jeleket is feltűnően gyakran alkalmaz, precíz dinamikai, tempóbeli és kifejezésbeli instrukciókat, (pianissimo, piu mosso vagy adagio jelzéseket). Visszatérő megoldása, hogy kettősfogással egészíti ki dallamot, ami egyébként a hegedű éneklő jellegéhez jól illeszkedik.

Koncertátiratainak egy jelentős részét teszik ki az orosz szerzők műveinek átdolgozása. Balakirev Pacsirta, Glinka Búcsú Szentpétervártól, Davidov Romances sans Paroles, stb. Vélhetően nem volt könnyű új kottákhoz hozzájutni, ráadásul az ismert zeneszerzők műveiből készült átíratok hatásosak lehettek összejöveteleken, szalonokban, de szólókoncerteken is színes műsort lehetett összeállítani belőlük, vagy akár pedagógiai célra is alkalmasak lehettek.

Csajkovszkij szerzeményei kiemelkedő szerepet játszanak Auer átíró munkái között, az első vonósnégyesből az Andante cantabile, a második tétel hegedű-zongora átírata az első ilyen a zeneszerzőtől, de ismertek az Anyegin című operából Lenszkij áriájának és a Vonósszerenád Keringő tételének átíratai, mindkettő megfogalmazása művészi, és hegedűszerűek a megoldásai. Utóbbit a magasabb hangfekvésben megszólaló futamszerű mozgások, üveghangok teszik hatásos, koncertszerű darabbá.

Auer átíratai mellett fontos megemlíteni az általa komponált kadenciákat is, mint koncertező művész, a kor ideálja szerint saját kadenciákat készített, például Tartini Ördögtrilla szonátájához, Beethoven, Brahms, Mozart hegedűversenyeihez. (Brahms hegedűversenyéhez 1903-ban és 1916-ban is kiadott kadenciát. Az első Heifetz korai felvételein hallható. Beethoven koncertjéhez is két kadencia készült, az egyik 1901-ben, a másik élete vége felé, 1917-ben. Ebből ugyan nehéz bármilyen általános következtetést levonni Auer ilyen jellegű munkáira vonatkoztatva, azonban

jól látszik a két alkotás közötti különbség. Az első a beethoveni hősies érzés keltette ihletet adja vissza, míg a későbbi változat inkább a lírai jelleget ragadja meg jobban.

Szerkesztőként, sok hegedűversenyt készített elő kottakiadók számára: Spohr, Mozart, Csajkovszkij, Glazunov, Arenszkij, Ernst, Wieniawski, Bruch, Vieuxtemps, Kreutzer, Goldmark, Mendelssohn versenyművei. Bazzini Grand allegro de concert Op. 15, vagy a Scherzo fantasique is említést érdemel, nem hagyhatjuk ki Beethoven két Románcát Op. 40., 50., és Achron Hebrew Melody, Rimszkij-Korszakov Fantázia orosz témákra című művének átíratát sem. Etűd gyűjtemények is kiadásra kerültek Auer szerkesztésében, például J. Dont, Rovelli, Fiorillo munkái.

Ma Fritz Kreisler-t tartják a hegedű átírat szerzők legnagyobb alakjának, azonban őt megelőzően ugyanilyen minőségben tekinthetünk Auerre. A zenei átíratok készítésének hagyományát és igényét átadta tanítványainak, akik sokban gyarapították munkáikkal a hegedű repertoárt.

13. A kamarazene szerepe Auer Lipót életművében

Auer előadóművészi pályáját a kor nagy hegedűseihez hasonlóan, végigkíséri a kamarazenélés, amely iránt érzett szeretete feltételezhetően a Joachimnál töltött, élményekkel teli éveiből és az őt körülvevő kultúrközeg szelleméből ered.

A kor legjelentősebb zongoristáival volt alkalma együtt játszani, kik közül az egyik legmeghatározóbb művész egyéniség Anton Rubinstein volt, akinek meghívására Oroszországba ment. Londoni első találkozásukról Auer lelkesedését saját szavai adják vissza a legjobban: „Nekem úgy tűnt, előtte mintha még sosem hallottam volna senkit igazán játszani a zongorán.”⁵¹ Az 1980-as években Auer L. Brassen, francia zongoraművésszel, a pétervári konzervatórium professzorával szonáta esteket adott, Beethoven zongorára és hegedűre írt szonáta ciklusát adták elő. Sorozatuk nemcsak művelő, tanító jelentőséggel bírt, hanem újdonságként is hatott, lévén hogy nem volt szokás egyetlen zeneszerző műveit műsorra tűzni. A 90-es években Eugen d’Albert-rel (1864-1932) lépett föl Beethoven szonátákkal. Zongorista kamarapartnerei voltak

⁵¹ Auer 56. oldal

Tanayev, Szafonov, Hoffmann, Verzbilovics. Raoul Pugno (1852-1914) francia zongoraművésszel adott közös kamaraestjeiket is nagy siker övezte.

Állandó kamarapartnerre Aneta Jeszipova⁵² volt. A művésznő Lesetyickij tanítványa volt, később felesége és asszisztense, 1893-tól a konzervatórium professzori állását is betöltötte, mint zongoratanár. Auerrel közös estjeik rendkívül népszerűek voltak, évente adtak sorozatokat 1895 és 1913 között. Az első évben műsorukon Schuman, Goldmark, Raff, Brahms, Saint-Saens, Rubinstein, Beethoven művei szonátái szerepeltek. Későbbi repertoárjukon a kortárs szerzők művei mellett Beethoven művei kapták a fő helyet. Tanáráról Dmitrij Baskirov, híres zongoraművész és pedagógus a Fidélio magazin számára készített interjújában így nyilatkozik: „Két igazi nagy tanárom volt. Az első Péterváron Anna Jeszipova, a 19-20. század fordulójának első igazán jelentős zongoraművésznője. A híres Lesetickij asszisztense volt. Hét évig tanultam nála, többek között billentést és technikát. Lesetickij Czerny tanítványa volt, ő meg Beethovené. Nem rossz pedigre, ugye? A másik nagy tanárom Moszkvában Alekszander Goldenweiser volt... „⁵³

A művésznő 1913-ban bekövetkezett halála után Auer folytatta a munkát Irina Enera zongoraművésznővel. Amennyire manapság nem kelt fokozott érdeklődést a kamarazene a közönségben, úgy Auer koráról el lehet mondani, hogy ez a műfaj a virágkorát élte. Az RMO szimfonikus koncertjei sokszor kamara hangversenyek formájában valósultak meg. Az akkori kortárs irodalom szerzeményeinek bemutatása terén Auer vonósnégyese fontos szerepet kapott.

⁵² Jeszipova keresztnéve Raaben könyvében oroszosan Aneta, egyébként Anna átfordításban is emlegetik

⁵³ http://fidelio.hu/klaszikus/2007/05/03/generaciok_mestere/ - 2017. 09. 28.



13. ábra. A képen az Auer vonósnégyest láthatjuk. Az 1880-as évekből való képen Leopold Auer, Johann Wilhelm Zacharias Pickel, Hieronymus Weickmann (1870-től feltehetően a pétervári konzervatórium első brácsatanára volt), Aleksandr Verzhbilovich⁵⁴ látható.

A vonósnégyes tagjai a cári operaszínház zenekarában játszó muzsikusok voltak, az 1850-es években E. Albrecht, Jacques Pickel (első koncertmester), I. Weichman, K. Schubert voltak tagjai. Az RMO megalakulása után 1860-tól a vezetője Wieniawski lett, 1862-től pedig Davidov lett az új csellista. Auer első fellépése a kvartettel 1868-ban volt. Auer és Wieniawski 1872-ig felváltva játszottak a vonósnégyesben. Raaben az együttes virágkorát a '70-es, '80-as évekre teszi, az Auer-Davidov időszakból Kjuj így nyilatkozik: „Pétervár joggal büszke kvartettjére... A Pétervárott előadott mindenféle zenei műfaj közül a kamarazene előadása érte el a tökélyt. ... a kvartett összejöveteleken a kifogástalan előadás okozta művészi élvezet szinte előírás.”⁵⁵. 1886-ban Pickel és Wichman helyére Pusztarnakov – Auer növendék – és Albrecht kerül. 1889-ben Davidov halála nagy veszteség volt, helyére Verzsvilovics (Aleksandr Verzhbilovich) került. A második hegedű szolamát játszó hegedűsök állandóan változtak, rendszerint Auer növendékek ültek be. 1889-ben Mlynarski, a 90-es években Krüger játszott. A brácsások is váltották egymást Galkin,

⁵⁴ <http://leopoldauersociety.com/leopold-auer-bio-2/> 2020.02.16.

⁵⁵ Raaben 64. oldal

1892-ben Hildebrand, majd Korgujev és Jung játszotta mélyhegedű szólamot). A kvartett művészi színvonala nem volt mindig egyenletes, a 90-es években volt egy új emelkedés, az 1890-es évekig az Auer-kvartett volt a világ egyik legjobb vonósnégyese. Azután hanyatlott a színvonal, később a koncertek száma évi nyolcra négyre csökkent, 1906-ban az együttes pedig megszűnt.

Az együttes a nyugati klasszikus irodalom mellett az orosz szerzők műveit játszotta, számtalan bemutató fűződik a nevükhöz. Bemutatták Azancsevszkij, Napravnyik, Davidov, Rubinstein műveit, a vonósnégyes Csajkovszkij műveit is játszotta, az 1871-es keltezésű első vonósnégyes szentpétervári bemutatója is az ő nevükhöz fűződik 1872-ből, vagy a második kvartettet is hasonlóképpen már a keletkezés utáni évben előadták (1874). Rimszkij-Korszakov F-dúr vonósnégyesét 1875-ben szintén az Auer-kvartett adta elő. Glazunov első kvartettjének 1882-ben és másodiknak a 1884-ben játszotta a vonósnégyes a bemutatóját, az ötödiket a szerző Auernek ajánlotta, amelyet 1900-ban először az RMO kvartett adott elő. Borogyin első és második vonósnégyesét ugyan nem az Auer kvartett adta elő először, de az egyik leggyakrabban játszott darabok közé sorolhatóak a repertoáron szereplő művek között.

14. A karmester

Vezetőként és karmesterként is világosan látszik azon törekvése, hogy a legkiválóbb művészeket hívja meg az RMO koncertjeire, és hogy kiemelkedő színvonalú előadásokat hozzon létre. A szimfonikus repertoár tekintetében is nagyon változatos a műsor programok összeállítása. Vezényelte az orosz és külföldi zeneszerzők műveit, külföldön sokat tett az orosz zeneszerzők műveinek műsorra tűzésével, hogy azokat megismerhette a világ. Németországban Csajkovszkijt a Berliini Filharmonikus Zenekar játszott először, természetesen Leopold Auer vezényletével, de említsük meg az 1897/98-as párizsi koncertjeit is, ahol a műsoron csak orosz zeneszerzők művei szerepeltek. Új művek bemutatására gyakran vállalkozott Oroszországban és külföldön egyaránt. Rubinstein, Glazunov, Rimszkij, Kjuj,

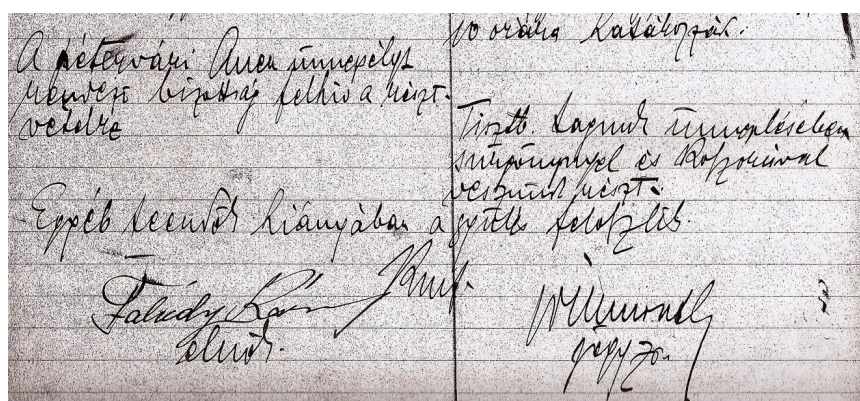
Muszorgszkij, legfőképpen Csajkovszkij műveit vezényli. A felsorolásból Glinka sem maradhat ki.

Oroszországban dirigált Wagnert, a zeneszerző operáiból részleteket adott elő egy sor mára már mindenki számára ismert, de akkor még a közönségnek teljen új művekből (Mesterdalnokok, Parsifal, Trisztán és Izolda, Faust), amely hangversenyekre Németországból hívott énekeseket, akik a kor Wagner specialistáinak számítottak. Auer Liszt műveket is dirigált (Tasso, Mazeppa), 1905-ben bemutatta Richard Strauss Till Euenspiegel-t. Az orosz közönséget Auer ismertette meg a skandináv zeneszerzők műveivel, Svendsen, Grieg alkotásaival. Auer mutatta be először a Peer Gynt-öt 1888-ban, Sibelius Eine Sage című művének első előadása szintén Auer nevéhez fűződik 1905-ben. Auer együtt lépett fel közös koncerten 1890-ben Dvorákkal, amely műsora külön figyelmet érdemel, nem csak azért, mert Auer eljátszotta Bruch Skót Fantáziáját (Op. 46), hanem Schubert Befejezetlen szimfóniáját vezényelte. Raaben szerint Schubert muzsikáját viszonylag kevés alkalommal adták elő Oroszországban. A koncert második felében Dvorák dirigálta, Oroszországban első alkalommal, az Op. 60 D-dúr Szimfóniáját és Scherzo caprice című kompozícióját. Schuman művei viszont Schubertével ellentétben, nagy érdeklődésre tarthattak számot, Auer 1894-es hangversenye, amelyen bemutatta Schuman Manfredjét, Pétervár egyik legnagyobb zenei eseményei közé tartozott.

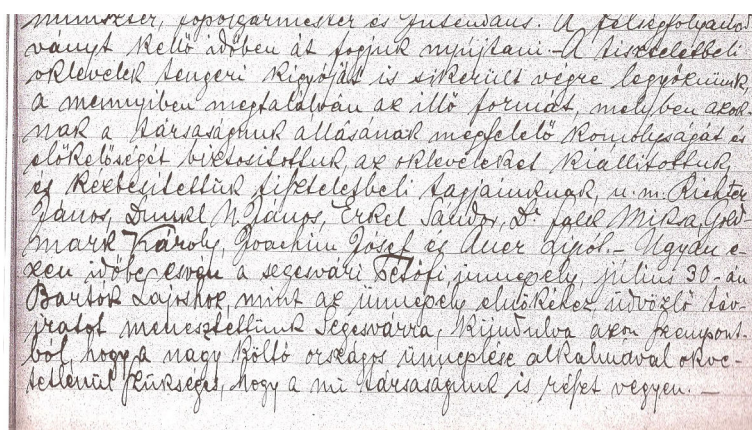
Beethoven szimfóniák, versenyművek, nyitányok mellett Mozart művekből is válogatott, a nagy szimfóniákon kívül a nyitányokat, Varázsfuvola nyitányt például, opera áriákat. 1891-ben Mozart Requiem-ét egy 600 tagú egyesített kórossal dirigálta.

Gyakran vezényelte Brahms műveit, szimfóniák közül a másodikat és negyediket biztosan, Ünnepi Nyitányt, de a Tragikus Nyitány bemutató előadása szintén Auer érdeme. Schumann neve sokszor szerepel az Auer koncertek műsorán, de találkozunk Haydn Teremtés című oratóriumával is. Európában elismert volt Auert karmesterként, jelentős premierek fűződnek nevéhez Oroszországban és külföldön egyaránt. Az RMO vezető karmestereként fontos helyet foglalt el az orosz zenei életben.

A Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekarának évkönyvei őrzik emlékét, amely 1896. júniusában 44. rendes évi közgyűlésén tiszteletbeli tagjává választotta Auer Lipótot.⁵⁶



14. ábra. V. jegyzőkönyv; 1897-1909 (saját fotó)



15. ábra. V. jegyzőkönyv; 1897-1909 (saját fotó)

15. Csajkovszkij Hegedűversenye – a dedikációval kapcsolatos kérdések

A hegedűirodalom egyik legnépszerűbb és leggyakrabban játszott versenyművének ajánlása Leopold Auernek szól. Hogyan lehet, hogy mégsem a népszerű hegedűművész játszotta a premiért? A vizsgálatba bekapcsoltam a mű

⁵⁶ 1896 márciusában Auer Beethoven Hegedűversenyét adja elő Vigadó nagytermében a Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekarával, vezényletével Goldmark Sakuntala nyitány, Csajkovszkij Francesca da Rimini, Suite Miniature csendül fel. 1900. március 12-én Auer a Goldmark Hegedűversennyel lépett fel szintén a Vigadóban a Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekarával, Erkel Sándor vezényletével. A második részben Csajkovszkij IV. Szimfóniáját Auer vezényletével játszották.

keletkezésének körülményeire, a bemutató körüli bonyodalmakra és a dedikációra vonatkozó információkat.

A mű keletkezésének előzményei érthetőbb megvilágításba helyezik a későbbieket. Csajkovszkij (1840-1893) komoly magánéleti válságon ment keresztül, rövid házasság után elhagyta feleségét, mély depresszióban szenvedett és afelől is kétségei voltak, hogy képes-e valami újat írni. Iosif Kotek nevű barátja a hegedűverseny írásának ötletével próbálta barátját felrázni.

Ioszif Kotek a Moszkvai Konzervatóriumban tanult hegedülni és Csajkovszkij zeneszerzés osztályába is járt, később Joachimnál is tanult Berlinben. Az biztos, hogy a zeneszerző kedvenc növendéke volt és Kotiknak, azaz vadmacskának becézte. Csajkovszkij leveleiből is kiderül, hogy erős érzelmi kapcsolat volt közöttük. Az Op. 34. Valse Scerzo-t a zeneszerző Koteknek ajánlotta, nem mellesleg Csajkovszkij esküvői tanúja is Kotek volt.



16. ábra. Iosif Iosifovich Kotek (1855-1885) és a zeneszerző 1877-ből.⁵⁷

Meckné asszony neve is ismerősen cseng számunkra, a zeneszerző támogatójaként ismerjük a zenetörténetből. Hatalmas háztartást vezetett, Nikolai

⁵⁷ <https://alchetron.com/Iosif-Kotek> 2020.02.16.

Rubinstein házi muzsikusnak Jozsif Koteket ajánlotta számára. Akkor Meckné hallott már Csajkovszkijról, és tulajdonképpen Kotek javaslatára vette fel a kapcsolatot a zeneszerzővel. Csajkovszkij és Meckné asszony sohasem találkoztak személyesen (egyetlen véletlen esetet kivéve), ezért eleinte Kotek volt a közvetítő a két fél között.

1878-ban Svájcban (Meckné birtokán) Kotek Lalo Spanyol szimfóniájának kottájával lepte meg Csajkovszkijt, aki rögtön hozzálátott a hegedűverseny megírásához. Csajkovszkij komponált, Kotek pedig segédkezett. A részletek kidolgozása, mint például a vonások, frazeálás, dinamikai jelek, minden valószínűség szerint Kotektől erednek. Maga Csajkovszkij is említi leveleiben, hogy a fiatal hegedűművész aktívan részt vett a szóló hegedű stímus létrejöttében. Azt is tegyük hozzá, hogy Kotek korrektúrázta a zongorakivonatot, majd a partitúra szólamait. Amikor a zeneszerző elkezdte a zongorakivonat elkészítését, Kotek lemásolta a hegedűszólamot és összejátszották a mesterrel. Csajkovszkij amíg a Finalét egyenrangúnak érezte az első tétellel, a saroktételhez viszonyítva elégedetlen volt a II. tétel Andantéjával, ezért egy új második tétel megírásán gondolkozott. 1878. április 5-én, 1 nap alatt elkészült az új II. tétel, a Canzonetta, mellyel ma is ismert a mű. Később a II. tétel első verzióját kiadta Meditáció címen önálló darabként, No. 1. számmal a Souvenir de'un lieu cher Op. 42 cím alatt.

Röviden visszatérve Csajkovszkij Kotekhez fűződő viszonyára, a zeneszerző felkérte, hogy mutassa be a művet, de a fiatal hegedűs visszautasította, talán félt, hogy az esetleges bukás az ő művészi hírnevén csorbát ejthet. Mindenesetre megromlott a viszonyuk. Amikor később Kotek tuberkulózissal kezeltette magát Svájcban, a haldokló fiatal embert a zeneszerző mégis meglátogatta. Sőt, Csajkovszkij volt az, aki tájékoztatta a szülőket, a még csak 29 éves fiúk haláláról, 1885-ben. Nyolc év múlva Csajkovszkij éppen Kotek születésnapján halt meg, 1893. november 6-án. Elgondolkodtató, különösen, hogy Csajkovszkij halálának körülményei a mai napig bizonytalanok, tudvalevő, hogy nem kizárható az öngyilkosság sem.)

Csajkovszkij 1878. március-áprilisban, 25 nap alatt befejezte a versenyművet. Feltételezhető, hogy Kotek sok munkája révén kiérdemelte, hogy neki dedikálja Csajkovszkij a művet, azonban Csajkovszkij félt attól, hogy hírbe hozzák fiatal

tanítványával való kapcsolata miatt. Így érthető, hogy Leopold Auernek ajánlotta a hegedűversenyt, és 1878. július 1-én kelt Jürgensonnak írt levele egyértelműen erről szól. Továbbá világossá teszi, hogy nem akarja más híres hegedűsnek sem, például Wieniawskinak ajánlani művét, hanem egyértelműen Auernek, akit nagyon tisztel emberileg és művészként egyaránt. Auer nagytekintélyű hegedűművész, professzor volt Oroszországban, kézenfekvő választás volt. A már kinyomtatott hegedűverseny kottájával kereste meg a zeneszerző Auert Szentpétervárott, aki önéletrajzi írásában így ír: „Barátságának ez a jele mélyen meghatott, melegen megköszöntem és leültettem a zongorához, én pedig mellé ültem és lázas érdeklődéssel kísértem kissé félszeg zongorajátékát. Első hallásra alig tudtam felfogni művének tartalmát; de azonnal megragadott az első tétel második témájának lírai szépsége, és a második tétel, szomorkás „Canzonetta” bája.”⁵⁸

Auer sajnálatát fejezte ki, hogy a nyomtatás előtt nem egyeztetett vele a zeneszerző. Fogalmazhatnánk úgy is, hogy nem vele egyeztetett. Mindenesetre a hegedű-zongora kivonat első kiadása 1878-ban Auer Lipótnak ajánlva jelent meg P. Jürgenson publikációjában Moszkvában. Még ebben az évben a zenekari szólamok is megjelenetek nyomtatásban, de a teljes partitúra csak tíz évvel később, de akkorra már Adolphe Davidovich Brodskynak (1851-1929), orosz hegedűsnek dedikálta hegedűversenyét a zeneszerző, aki 1875 és 1878 között a moszkvai konzervatórium fiatal tanára volt.

Egy ezt megelőző eset is hasonló fordulatot vett. A zeneszerző Melankolikus szerenádjának (Op.26) dedikációja is Auernek szól: „Á Monsieur L. Auer”. Csajkovszkij tulajdonképpen a hegedűművész kérésére komponálta első szóló hegedűre és zenekarra írt művét 1875-ben. Azonban ennek a műnek bemutatóját is Adolphe Brodsky játszotta, Moszkvában 1876-ban a hetedik RMO koncerten Nikolai Rubinstein dirigálásával, sőt, a szentpétervári premiért is 1876. novemberében az első RMO hangverseny keretében, Nápravnik vezényletével. Tehát, nem Auer volt a mű első előadója.

⁵⁸ Auer 93. oldal

A hegedűverseny eljátszását úgy tűnik többször is visszamondta Auer – ahogy ő fogalmazott, két évig halogatta, – Csajkovszkij levélben kérte kiadóját, hogy törölje az Auernek szóló dedikációt a Melankolikus szerenád kottájáról is. Jürgenson 1881. december 19/31-i válasza a hegedűverseny tekintetében a ma ismert állapotot tükrözi: a koncertnél az új kiadáson ki lehet cserélni Auer nevét Brodskyéra, hozzáteszi, hogy a Szerenád kottáján is gyorsan orvosolható a probléma. Ennek ellenére a Melankolikus szerenád ajánlása maradt a régi, úgy látszik, Jürgenson futni hagyta a dolgot, viszont a hegedű koncert partitúrájának első kiadásán, amely 1888-ban jelent meg, már az „Á Monsieur Adolphe Brodsky” ajánlás áll.

Tény, hogy Brodsky játszotta a premiert Bécsben 1881-ben Hans Richter vezényletével. Tegyük gyorsan hozzá, hogy ugyan a közönség lelkesen fogadta a művet, azonban a kritika reakciója egyértelműen negatív volt, E. Hanslick kritikája szerint a zeneszerző legnyersebb kompozíciója ez a hegedűverseny.

A mű tényleges első előadására valójában előbb, 1879-ben került sor New Yorkban, ahol a hegedű-zongora változat hangzott el Leopold Damrosh hegedűművész előadásában. Ami ennél is érdekesebb számunkra, hogy ezt megelőzően két alkalommal is kútba esett a bemutató hangverseny. Az első tervezett előadás 1879 márciusára lett kitűzve a pétervári Orosz Zenei Társaság koncertjére. Csajkovszkij Nadezhda von Mecknek írt 1879. március 6/18-i berlini levelében⁵⁹ örömmel írja barátnőjének, hogy az újságból értesült arról, hogy Auer Davidovval el fogja játszani művét Pétervárott. A koncert meghiúsult, a két művész kijelentette, hogy túl nehéz.

Ráadásul, Josif Kotek és Emil Sauret erőfeszítései is sikertelenek voltak, hogy Moszkvában eljátsszák a művet. Kellemetlenné vált a helyzet, ugyanis senki nem vállalta a mű eljátszását, főleg miután Auer, úgymond megkérdőjelezhetetlen pétervári virtuóz, a hegedűversenyt lejátszhatatlannak bélyegezte. A zeneszerző joggal volt elkeseredve, és sőt, mi több, hasonlóan reménytelennek tűnt a zongoraverseny bemutatása is. „...I do not know wether my dedication was flattering to Herr Auer, but, in pite of his genuine friendship, he never tried to conquer the difficulties of this concerto. He pronounced it impossible to play, and this verdict, coming from an

⁵⁹ http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter_1132 -2018.04.08.

authority as the Petersburg virtuoso, had the effect the castin this unfortunate child of my imagination for many years to come into the limbo of hopelessly forgotten things⁶⁰”.

A fiatal Adolph Brodsky viszont nagyon lelkes volt a művel kapcsolatban. Nem csak a bécsi premiért játszotta el, hanem utána 1882-ben előadta Londonban is. Josif Kotek, ha más nem, de legalább az orosz közönség előtt szeretne volna bemutatni a művet, de az első oroszországi bemutató mégis Adolphe Brodsky előadásában hangzott el. Az oroszországi premier Moszkvában, 1882 augusztusában volt, Ippolit Altani vezénylete alatt Brodsky és Csajkovszkij szerzeménye nagy sikert aratott. 1882 októberében végre Josif Kotek is előadta a hegedűversenyt, szintén Moszkvában.

Auer Csajkovszkij haláláig, azaz 1893-ig nem játszotta a művet, és a pétervári közönségnek Adolph Brodsky mutatta be 1887 januárjában Anton Rubinstein vezényletével. Viszont 1893-ban Szentpétervárott, a zeneszerző halálára tartott gyászkoncerten a hegedűverseny is felhangzott, ahol Auer játszotta a hegedűszólót. Auer vezényelte Csajkovszkij műveit a következő években, ő nevéhez fűződik a Hamlet nyitány pétervári bemutatója, és azt a különleges tény is fontos említeni, hogy a Berliini Szimfonikus Zenekar élén, Csajkovszkijt Auer vezényelt először Németországban, a Francesca da Rimit és pont a Hegedűversenyt 1894-ben, a zeneszerző halála után egy évvel.

Csajkovszkij Auernek írt leveli közül négy menekült meg, 1887-ből három és egy 1890-ből. Ezeknek a Mozartiana (Suite No. 4, Op. 61) előadása körül váltott leveleknek a baráti hangvétele nem támasztja alá egyes források állításait, amelyek a két művész barátságának megromlásáról szólnak. A Mozartiana 1887-es Pétervári előadásán, amely alig több mint két héttel volt a moszkvai premier után, a szerző vezényelt és a hegedűszólót Auer játszotta. A koncert előtti előkészületek körüli levélváltás jól érzékelteti kapcsolatuk baráti voltát: „Kedves Barátom! Te tényleg nagyon jó vagy hozzám. Nagyon örülök annak, és nagyon hízelgő rám nézve, hogy te magad kívánod játszani a hegedűszólót a „Mozartiana”-ban. Teljes szívemből

⁶⁰ Rosa Newmarch: Tchaikovsky; His life and Works with extracts from his writings, and the diary of his tour abroad in 1888; 180. Oldal

köszönöm! 9-én érkezem és 9-re megyek próbára. Két próba teljesen elég, hiszen a darab nem nehéz. Így, viszontlátásra, kedves barátom, 10-én, csütörtökön feltétlenül ott leszek a próbán. Ezer üdvözet Madame Auernek. A te hálás barátod, P. Csajkovszkij” – írja a zeneszerző Auernek. 1892-ben volt utolsó közös estjük, Auer a zeneszerző Rómeó és Júlia című nyitány fantáziáját vezényelte. Barátságuk úgy tűnik, nem szakadt meg a Hegedűverseny előadása körüli bonyodalmak miatt.

Csajkovszkij halála után jó néhány átírat jelent meg a hegedűversenyből, ezek közül az egyik Auer átírata volt, aki jó néhány változtatást tett a szólóban, és rövidítést a 3. tételben, melyekkel részletesebben később foglalkozom. Az átíratot 1899-ben Jürgenson, Csajkovszkij kiadója adta ki. Később Auer igyekezett törleszteni adósságát és gyakran tűzte műsorra Csajkovszkij művét és tanította növendékeinek.

Auer állítólag eljátszhatatlannak ítélte a darabot, és ennek nem mondanak ellent az önéletrajzában leírtak, néhány helyen hangszerszerűtlennek érezte a hegedű szólamot. Azt is figyelembe kell venni, hogy a fentebb említett 1879-es Csajkovszkij levél, amely szerint Auer bemutatja a művét Pétervárott, márciusi keltezésű, ahogy a megghiúsult koncert időpontja is márciusra lett tervezve. Elképzelhetőnek tartom, hogy a rendelkezésre álló idő volt kevés, és szó szerint nehéz lett volna összehozni az új és egyébként nem könnyű versenyművet. Az Orosz Zenei Társaság Szimfonikus Zenekarának igazgatói állása nagy teherként nehezedett Auer vállára, ráadásul a vezénylés mellett a szervezés is rá hárult. Ha ez mind nem lett volna elég, a konzervatórium zenekarát is ő vezette, a koncertezés és a tanítás mellett minden energiáját lefoglalta új pozíciója. „Természetesen a Csajkovszkij hegedűverseny szenvedte meg mindezt. Valójában, olyannyira halogattam az átdolgozását, hogy kétéves várakozás után a szerző, teljes csalódottságában, visszavonta az eredeti kiadást. Őszintén beismerem, hogy én voltam mindennek az oka, és neki tökéletesen igazat adtam.”⁶¹ Auer ugyan visszaemlékezéseit több, mint négy évtizeddel az események után New Yorkban vetette papírra, de mindebből mégis világosan látszik, hogy akkoriban pont időből volt kevés a mesternek.

⁶¹ Auer 93. oldal

A változtatások

A mai modern kor muzsikusai számára elvi jelentősége van annak, hogy a zeneszerző által leírtakat hűen tolmácsolja a művész. Auer idejében nem volt halálos vétek, ha az előadóművész változtatott a darabon, és a Csajkovszkij hegedűverseny esetében az Auer vitatható értékű változtatásai nem mondhatóak nagy horderejűeknek. A legnépszerűbb, gyakran játszott változat az Ojsztrah és Mosztrasz féle kiadás⁶², amely visszatért az első kiadás zongorakivonatához és az autográf kiadáshoz. A Henle urtext kiadásának alapját is az 1878-as zongora redukció adja. Auer kiadása a hegedűversenynek⁶³ egy alternatív változata.

Az első tételben két hasonló helyen találunk változtatást. Az első a Poco più mosso ötödik ütemétől mindössze négy ütem erejéig más, mint az eredeti anyag, ez a rövid auri rész a 111. ütemtől található a kottában.

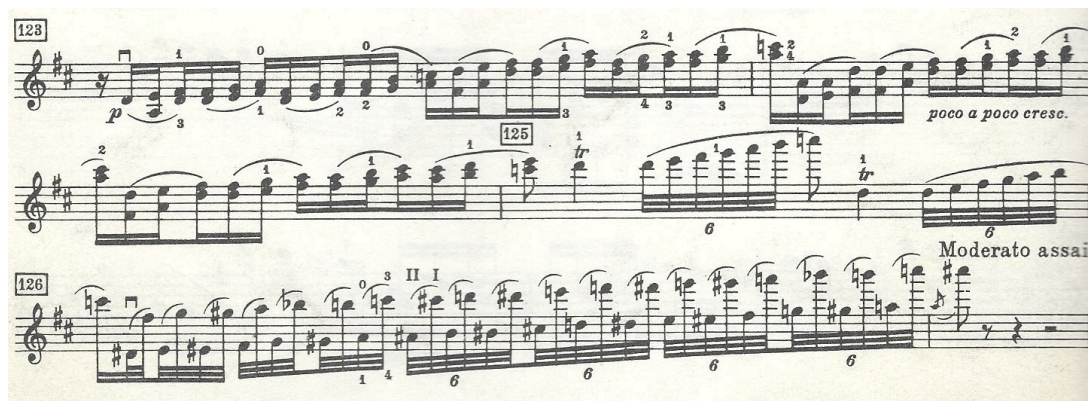
The image shows a musical score for two staves. The first staff, labeled '111', begins with the tempo marking 'Poco più lento' and contains a series of notes with various fingerings (0, 1, 2, 3, 4) and a slur. The second staff, labeled '113', contains more notes with fingerings (4, 2, 4, 2, 4, 3, 2, 4) and a slur, ending with a forte 'f' dynamic marking. The tempo marking 'cresc. poco a poco' is placed between the two staves.

17. ábra

Még egy variáns a 116. ütemben, amelyben Auer javasolja az egész ütem egy két oktávval lejjebb való megszólalását, így a következő két ütem előzményeként értelmezhető, ami a hangfekvést illeti. Ugyanebben a részben a 123. ütemtől van egészen más anyag Csajkovszkijhoz képest. Az arpeggio hármas kötésű szextola minkét esetben szextola kettősfogás menetté és a végén harmincketted szextola kromatikus decima menetté alakult Auernél, analóg helyen ugyanaz a helyzet.

⁶² P. Tschaikowski Concerto for violin and orchestra Op.35 edited by Constantin Mostras and David Oistrakh, Edition Peters; Leipzig

⁶³ P. I. Tschaikowski Concerto für violin Op. 35, Bearbeitet von L. Auer (Elite Edition) D. Rahter ; Leipzig



18. ábra

A 166. ütemtől az akkordokból Auernél kimaradnak a G-húron játszottak, tehát marad a kettősfogás és ugyanennél a résznél a frázis vége annyiban módosul, hogy oktáv váltás történik, egy futam beillesztésével tér vissza. Ezt a variánst az Ojsztrah kiadás alsó ossia sorban, azaz választható lehetőségként ajánlja. (A 170. ütemtől pár hang erejéig regiszterváltások történnek. Hasonlóan a 295. ütemben is.) Összeségében kérdéses, hogy miért kellett ezeket a részeket megváltoztatni.

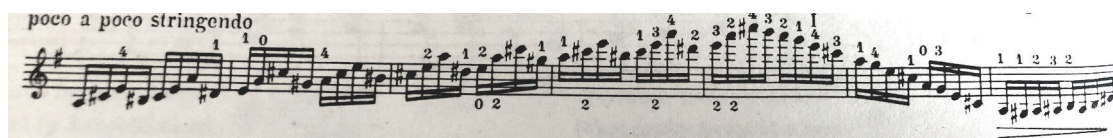
A második tételben egy kis változás van, a téma visszatérése a 78. ütemtől egy oktávval magasabbra, más regiszterbe került. Ez az egyébként jellemző Auer fogás más színezetet ad a dallamnak, éteribbé és líraibbá válik, ezzel szemben kevésbé mély érzésű és intim az eredetihez képest. A Canzonetta tétel egészéből ez a regiszter kilóg, a középrész hangfekvésén felül van.



19. ábra

A harmadik tételben lévő húzások csak jelölve vannak, mint alternatív lehetőség. Gyakorlatilag az ismétlődő részek rövidülnek azzal, hogy csak egyszer kell őket eljátszani. Ez ma nem illendő megoldás, de nézzük meg, hogy mennyit spórolunk, ha az említett részeket kihagyjuk, habár, szokták így játszani manapság is. A 69. ütemtől nyolc ütemet, 259. ütemtől tizenkét ütemet, 294. ütemtől négy ütemet, 305-től újabb négy ütemet, 476. ütemtől tizenkét ütemet, 577-től négy ütemet. Ezeket a

rövidítéseket a későbbi, az eredetihez hű, Ojsztrah és Mosztrasz féle kiadás is jelöli, mint Auer által javasolt húzásokat. Kevés pár hangos módosításokon kívül a visszatérés előtti „poco a poco stringendo” Auernél kadenciaszerűen felszalad az E húron, majd vissza, ez áll a kottában:



20. ábra

Auer átdolgozása először Oroszországban, később New Yorkban is megjelent, ebben a formában tanította és játszotta a művet. „... remélem, Csajkovszkij lelke megbocsátja ezt nekem – betartottam a hosszú évekkal korábban az orosz szerzőnek tett ígéreteimet.”⁶⁴ Auer valóban a hegedűverseny szószólójává vált, gyakran játszotta Oroszországban és Európa szerte. Oroszországi, külföldi, amerikai növendékei az ő szellemében játszották Csajkovszkij Hegedűversenyét, amely élő tradícióvá vált. Az orosz iskola világszerte ismertté vált.

⁶⁴ Auer 94. oldal

II. Az orosz iskola

A világ az orosz hegedűiskola atyjaként tartja számon Leopold Auert, akinek szerepét a hegedűjáték és tulajdonképpen a modern előadóművészet történetében jobban megérthetjük, ha közelebbről megvizsgáljuk azt a tényt, miszerint más régebbi iskolák összefonódásából fejlődött ki az orosz hegedűiskola, és amely Auer majd ötven éves oroszországi működése alatt kezdett el formálódni és vált híressé. Az Auer fémjelezte orosz hegedűiskolához vezető és abból szerteágazó mester és tanítvány láncolat feltérképezésével az orosz iskola gyökereire és egyben Auer, illetve közvetlen növendékei indukálta hatások összefüggéseire világíthatunk rá.

A mellékletekben található ide tartozó táblázatok szemléltetik a híres mesterek és tanítványok genealógiáját. Ennek a rendkívül összetett családfának a vizsgálata – a dolgozat keretein belül – a kulcsfontosságú kapcsolatokra terjed ki, legfőképpen Leopold Auer azon zenei felmenőinek tanulmányozása volt a cél, melyek hatásai az orosz iskolára vetülnek. Családfa jellegéből adódóan nem csak Auer kortársak és tanítványok, hanem a hegedülés történetének reprezentatív képviselői is, mint felmenők és tanítványok szerepelnek a kutatásban.

1. Gyökerek – Joachim József

Auer legnagyobb hatású mestere Joachim József (1831-1907) volt. A magyar származású hegedűművész a német iskola legkiemelkedőbb alakja, ebben az időben Európa egyik leghíresebb és legjobb hegedűse volt. Fiatalkorában nem kisebb zeneszerző, mint Mendelssohn pártfogolta (12 évesen Mendelssohn vezénylete alatt nagy sikerrel játszotta el Beethoven hegedűversenyét Londonban), aki mind zeneileg, mind esztétikai szempontból nagy hatással volt a fiatal hegedűsre, a zeneszerző (utolsó) növendékeként tartotta számon. Mendelssohn halála után Lipcsében volt Ferdinand David mellett, majd Weimarban Liszt Ferenc keze alatt volt koncertmester. Hamburgban a zenerajongó György király muzsikusa volt, alapító igazgatója a Berlin Hochschule-nak. 1869-ben megalapította a hírneves Joachim Vonósnegyest. Olyan

kiváló növendékekkel büszkélkedhetett, mint Hubay Jenő (1858-1928), Adorján Jenő (1874-1903), Bronislaw Huberman (1882-1947) vagy a híres amerikai művésznő, Maud Powell (1867-1920), Willy Hess (1859-1939) vagy Vecsey Ferenc (1893-1935). Egyik leghíresebb tanítványa, Auer Lipót, akinek művésszé érésében a legnagyobb szerepet Joachim játszotta, mint előadóművészt és művész tanárt így jellemezte: „Amikor csak alkalmam volt Joachim játékát hallanom, mintha ő pap lenne, aki teljesen áthatja gyülekezetét érzésekkel...”⁶⁵

Joachim neve a német hegedős hagyománytól elválaszthatatlan, habár, ha közelebbről megnézzük, közvetlenül egyéb iskolák neveltje. (4. és 7. számú melléklet). Viotti három híres növendéke, Rode, Kreutzer és Baillot nagy hatással volt a hegedülés történetének alakulására, többek között a bécsi iskolára is, amelyet a Rode tanítvány Böhm József képviselt. Tehát, Joachim tanulmányai révén a lipcsei iskola mellett Böhm és Rode jóvoltából keresztül került kapcsolatba a francia iskolával, és a bécsi iskolával egyszerre, mivel a régi bécsi iskola nagy tekintélyű képviselőjének, Böhm Józsefnek⁶⁶ volt tanítványa. Joachimtól a direkt mester és tanítvány vonal egészen a Viotti hagyományig vezethető vissza.

Egy másik, nem közvetlen tanár-diák viszonyból, hanem egy intenzív művészi behatás révén kialakult kapcsolatból eredő szálon, Joachim Ferdinand David szellemi örökségét vitte tovább. Ennek a két szálnak az eredetét érdemes megvizsgálni, ezért a 19. századi Franciaországba kell visszamenni, ahol a modern hegedülés alapjait kell keresnünk.

2. Gyökerek – A francia iskola és a német hagyomány

A párizsi iskola termelte ki azokat a tanítványokat, akik végül hegedős családokat alapítottak Bécsben, Belgiumban, Németországban, Oroszországban. A könnyebb érthetőség kedvéért például, a hegedős generációk családfája alapján Auer

⁶⁵ Vár ucca 110. oldal

⁶⁶ A pesti születésű Böhm József (1795-1876), Beethoven és Schubert barátja, fiaként tekintett Joachim Józsefre.

zenei nagyapja Böhme Józsefen keresztül Pierre Rode, vagy Carl Flesch a Baillot hagyomány folytatója, de mindketten a Viotti tradícióból jönnek. Szinte minden modern iskola Viotti-ig vissza tudja vezetni felmenőit. (A Corelli – Vivaldi és Pugnani hagyományból érkezik Viotti.)

Giovanni Viotti (1753-1824)⁶⁷, korának talán leghíresebb hegedűművésze, nagy hatással volt a híres francia hegedűiskola alakulására. A francia iskola korai képviselői, a párizsi konzervatórium hírneves tanárai, Rodolphe Kreutzer, Pierre Baillot és Pierre Rode, mindhárman Viotti növendékei voltak, munkásságukkal letették a modern francia hegedűiskola alapjait.⁶⁸

A másik Joachimhoz vezető szál, ezzel körülbelül egyidőben, a német iskola legerőteljesebb alakja Louis Spohr (1784-1859)⁶⁹, a mannheimi iskola neveltje volt, és akit tulajdonképpen francia hegedűsként tartanak ma is számon, noha világos, hogy német származású volt. Pierre Rode hatására művészete így egyszerre mutat német és francia karakterisztikát. Viottihoz hasonlóan Spohrnak számos, mindenféle nemzetiségű növendéke volt. A legrepresentatívabb Spohr növendék Ferdinand David⁷⁰(1810-1873) volt. David egyéni előadóművészi stílusát erősen befolyásolta a német

⁶⁷ Viotti a modern, azaz a ma is használatos vonó népszerűsítésében úttörő szerepet vállalt, elsőik között játszott Francois Xavier Tourte (1747-1835), akkor teljesen újnak számító vonójával, amely súlyban, súlyelosztásban, formájában, sőt, anyagában is eltért az azt megelőzőktől.

⁶⁸ Pedagógiai műveik, leginkább az etűd gyűjtemények, a napjainkban is a hegedű tanítás fontos részeit képezik. (Közös művük, amely a konzervatórium számára íródott, „Méthode du Violon” címmel, később jelent meg Baillot “L’Art du violon: nouvelle méthode” saját különálló hegedűiskolája.) Jellemző a francia iskolára a kecses és elegáns vonóvezetés, és a briliáns balkéz technika.

⁶⁹ Spohr volt a hegedű álltartó kitalálója.

⁷⁰ Érdekes, hogy David a 19. század elején elsőik között játszott például Bach szóló hegedű műveket, ahogy később ezt Joachim is tette, és ne felejtjük el, hogy Mendelssohn mutatta be J. S. Bach Máté Passióját 1829-ben, amely nem csak zenetörténeti jelentőségű, hanem elindította a régizene játszásának mozgalmát. David játszotta Schubert műveit vagy Beethoven késői vonósnégyeseit, a Mendelssohn Hegedűverseny bemutatójának szólistája volt 1845-ben, és ő volt a lipcsei konzervatórium megalapítója.

„modern” zene szelleme, Felix Mendelssohn-Bartholdy muzsikája, aki közeli barátja és munkatársa volt. Visszakanyarodva Auer Lipóhoz, miként David művészetét Joachim József folytatta tovább, úgy lehetséges, hogy Auer jórészt a német hagyomány neveltje, amíg másrésztől a bécsi, és franko-belga iskoláké.

3. A szentpétervári konzervatórium megalakulása

Egy új zenei korszak vette kezdetét amikor a szentpétervári konzervatórium 1860-ban megnyitotta kapuit, mely intézmény létrehozása Anton Grigorjevich Rubinstein zongoraművész, zeneszerző, karmester nevéhez fűződik, és aki az Orosz Zenei Társaság alapítója is volt egyben. (A konzervatórium nevet az intézmény csak 1873-ban kapta.) A konzervatórium tanárai javarészt külföldiek voltak, professzori állásba nemzetközileg elismert személyiségeket hívtak meg.

Az iskola tekintélyét növelte, hogy Henryk Wieniawski⁷¹ töltötte be az első hegedű professzori állást, aki 1872-ig az Orosz Zenei Társaság zenekarát és vonósnégyesét vezette. A nagy hegedűművész a francia iskolához tartozó Lambert Massart, a belga származású hegedűművész tanítványa volt. Mivel a konzervatórium megalakulása előtt intézményes formában zenét, így hegedűt tanulni csak magánúton lehetett, Henri Vieuxtemps 1846 és 1851 közötti szentpétervári jelenlétét nyugodtan tekinthetjük az újonnan megalakult hegedű tanszak elődjének, amikor fiatal hegedűsöknek magánórákat adott. I. Miklós cár udvari zenészeként és a cári színházak szólistájaként elmondhatjuk, hogy Vieuxtemps-mal kezdődött a hegedűsök sora Pétervárott.

Auer Lipót Anton Rubinstein (1829-1894) meghívására 1868-ban váltotta Wieniawskit⁷² a hegedű professzori székben, 1872 után a zenekari és vonósnégyesi posztján is. Kizárólag a tényekből kiindulva megállapíthatjuk, hogy valójában a

⁷¹ Wieniawski játékaról tanítványa, Fritz Kreisler a következőket mondta: „a combination of French schooling, and Slavonic temperament, the emotional quality of his tone was heightened by an intensified vibrato which he brought to heights never before achieved.” R. E. Rodrigues: Selected Students of Leopold Auer, 20. oldal

⁷² http://www.wieniawski.com/life_and_creation.html 2020.02.16.

konzervatórium első hegedű professzora Wieniawski volt. Egyértelmű viszont, hogy Auer óriási befolyással volt az orosz hegedülés történetére, hatása az orosz iskolára rendkívüli pedagógiai képességén kívül, Wieniawski tizenkét ott töltött évéhez viszonyítva, hosszú oroszországi működésével is magyarázható. Kettejük játékaival nagyon nehéz lenne összegezni, hogy mi is az orosz iskola, sőt, félrevezető is lenne, hiszen nem volt egyöntetű a technikai megközelítés az iskolán belül. Jó példa erre a sokféle vonófogás, ami nagyon jellemző volt ebben az időszakban.⁷³ Kétségtelen, hogy az orosz iskola mélyen az európai hagyományban gyökerezik, együtt volt rá hatással a német, francia-belga iskola.

A századfordulón Auer osztályában megjelenő kivételes képességű tanítványok kétségtelenül befolyásolták az iskola alakulását, és tény, hogy Auer idejében jön össze a sokféle hegedülésből az orosz iskola, illetve annak bázisa, amely 1917 után, a szovjet érában a nyugattól elszigetelten, saját útjára lépve alakította ki képét, amelyet ma is ismerünk. Az 1917-es orosz forradalom után Auer, mint sok növendéke is, az Egyesült Államokba emigrált, ahol folytatta a tanítást, a híres professzor művészete az amerikai iskolára jelentős hatással volt. Amerikai és kivándorolt oroszországi tanítványai formálták tovább az Újvilág zenei életét. A mellékletben található táblázatok mutatják a legfontosabb zenei leszármazási vonalakat, amelyekre napjaink muzsikusi is joggal büszkék.

⁷³ Auer idejében a már létező, legfontosabb – az orosz iskolához köthető – leírt hegedűiskolák, metodikák a következők voltak: Baillot, Kreutzer és Rode a 19. századi hegedű tanításában nagyon nagy szerepet játszottak, 1803-ban kiadott közös munkájuk a *Méthode de violon*, Európában nagyon népszerű volt. Időrendben L. Spohr: *Violinschule* (Leipzig) következik, 1832-ből, melyet Baillot, a párizsi konzervatórium hegedű tanszék vezetőjének munkája követ: *L'art du violon: nouvelle méthode* (1835). Továbbá Charles de Bériot: *Méthode de violon* (1859), F. David: *Die Hohe Schule des Violinspiels* (1867) és Joachim – Moser: *Violinschule* (1902-05). Auer 1921-ben íródott *Violin Playing as I teach it* című munkája ennek az európai hegedű tanításnak az utóírata lehet. Említsünk meg még két fontos módszertani könyvet, amely az 1900-as években voltak nagy hatással a modern hegedűjátékra: C. Flesch: *The Art of Violin Playing* (1924 és 1937), és Ivan Galamian: *A hegedűjáték és tanítás alapjai* (1962), amelyek, mint modern hegedűpedagógiáknak pont az Auer iskola, azaz az orosz iskola adta az alapját. (Galamian Mosztrasz növendékként Auer „unoka” volt.)

4. Az Auer paradox és Auer iskola identitása – a hang

Auer esetében mind a metodika vizsgálata közben, mind a tradíció kérdésében ellentmondásokba ütközünk. Természetes, hogy Auer híres növendékeinek száma okot adott arra a következtetésre, hogy valamilyen rejtélyes módszer lehet sikereinek a hátterében. Mi volt a titok vagy volt-e egyáltalán titok? Az biztos, hogy személyiségének varázsa nagy hatással volt a környezetére, amelyet Heifetz találóan „delejként” emlegetett, kivételes, ösztönös pedagógiai és logikus elemző képességek birtokában kellett lennie. Azt, hogy nem volt metodikája, maga Auer mondja ki, habár, módszerek nélkül aligha érhetett volna el rendkívüli eredményeket a tanításban, az is igaz, hogy az iskolás elméleti metódusok Auer természetétől nagyon messze álltak. Az Auer metódus tekintetében egy általános módszertani elmélet felállításában nem is reménykedhetünk?

A mester írásai és a Hegedűiskola a mester idős korában születtek, addigra több évtizedes pedagógiai múlt, páratlan sikerek voltak a háta mögött. Az *A hegedűjáték, ahogy én tanítom* című könyvének címadásáról joggal feltételezhetjük, hogy nem lehet véletlen a megfogalmazás: „ahogy én tanítom”, amely már azt az üzenetet hordozza magában, hogy nem létezik csak egyféle, kizárólagos módszer a hegedűjáték tanításában.

A metodika nem kényszerpálya, hanem kiindulópontként kell, hogy szolgáljon. A metódus szó jelentése végülis a probléma megoldásának módjára és a műveletek sorrendjére utal, amely belátható utat mutat a növendék fejlődésében. Ugyanakkor a módszertan, mint leírt szöveg önmagában még nem elegendő, érvényességet akkor nyer, amikor a tanár kezében élővé válik. „Valamely módszer írásba rögzítése [...] problematikus vállalkozás, mert a tanár és tanítvány élő kapcsolatát soha nem helyettesítheti nyomtatott szöveg.”⁷⁴ Olvashatjuk Ivan Galamian könyvének előszavában, vagyis a tanár kreativitása és egyénisége nagyon fontos szerepet kap abban, hogy a szisztémát hogyan ülteti át a gyakorlatba. Az említett Auer könyv címében az „én” szó félreérthetetlenül utal az önálló tanár egyéniségre és annak

⁷⁴ Galamian 8. oldal

szabadságára. Mindemellett evidencia, hogy a hegedű módszertani alapelvek eleve adottak, ezeket a princípiumokat az anatómiai ismeretek és a fizika törvényei határozzák meg. Mindezt a tanárnak kell egyénre szabva gazdagítania, a fizika szabályai és az anatómiai felépítés ismeretének birtokában, hogy utat találjon a cél eléréséhez.

Auer sikereinek titka tulajdonképpen a tanítás megközelítésében volt, ez megmagyarázza, hogy miért nem gondolkodott merev módszertani dogmákban, amely tény rögtön fel is oldja az Auer iskolában rejlő ellentmondásokat: Auer voltaképpen a játékmódot esztétikai alapokra helyezte, ezáltal szabadon kifejezésre juthatott az előadó egyénisége és kreativitása. Heifetz egyszer azt nyilatkozta, hogy ugyan Auernél tanult, de nem tudná megmondani, milyen metódus szerint. Azért, mert Auernak dogmatikus értelemben tényleg nem volt módszertana, a hegedűtanításhoz való viszonya volt teljesen más. Tanítványai kifinomult stílusérzékkel kaptak útravalóul mesterüktől. Auer erről így nyilatkozik: „Sok-sok éve tanítok már, és ragaszkodásom ahhoz az alapelvhez, hogy tanítványaim önmagukat fejezzék ki, és ne engem, mindig büszkeséggel tölt el. Elman, Zimbalist, Heifetz, Seidel, Kathleen Parlow, Eddy Brown, Max Rosen, Thelma Given, Ruth Ray, Michel Piastro nem különböznek-e tökéletesen egymástól? Nincs-e meg mindegyiküknek a maga jellegzetes zenésze egyénisége és saját stílusa? Sohasem kíséreltem meg, hogy tanítványaimat valamiféle általam kigondolt korlátolt esztétikai ideálhoz idomítsam, viszont megtanítottam nekik az ízlés általános alapelemeit, melyek segítségével az egyéni stílus ki tud fejlődni”.⁷⁵

Az Auerről szóló visszaemlékezések mind megegyeznek abban, hogy a mestert legjobban az egyéniség érdekelte és az interpretáció pedig egyenesen a szenvedélye volt.

A másik fontos kérdéssel, azaz a hagyománnyal kapcsolatban pedig így ír Auer: „I believe in talent, in genius, in sensitive reaction to the beautiful, in aesthetic sensibility— for aesthetic sensibility is the law of the beautiful – and not in tradition.”⁷⁶ Pedig Auer művészete is egy hagyományból nőtt ki, sőt, későbbiekben maga vált egy

⁷⁵ Vár ucca 147. oldal

⁷⁶ Violin Masterworks and Their Interpretations VII. oldal

máig élő tradíció letéteményesévé. Ellentmondás-e, hogy Auer nem tud azonosulni azzal, hogy a tradíció fogalma az általános „hogyan kell játszani” merev elvárásával azonosult, szemben Auernek azzal a meggyőződéssel, hogy a pódiumon a tehetség és a spontán megnyilvánuló egyéniség varázsa az előadás leglényegesebb összetevője, amit nem szabad korlátozni? Álljon itt Auer válasza: „Mert a stílus valódi jelentésében véve nem a tradícióból fakad, hanem az egyéniség kútforrásából. Nem nyomhatja el semmiféle pedáns formalizmus.”⁷⁷

Összegezve az iskola mibenlétét. Auer egész életében a Joachimtól kapott szellemi-zenei örökséggel teljes mértékben azonosult. Joachim zenei elképzelésében pedig, amely a német zenei ízlés princípiumaira reflektált, a *zengő hang* ideája volt a legfontosabb elem, amelynek Auer is a legnagyobb jelentőséget tulajdonította pályafutása során. Heifetz egyik nyilatkozata jól illusztrálja Auer hangképzésről alkotott elképzelését: „Auer tanítási módszerében a vonókezelés igazi művészetének elsajátítása az egyik legfontosabb dolog.”⁷⁸ Ez tulajdonképpen az iskola közös nevezője, hiszen egy hegedűiskola identitását a hangképzés adja. A későbbiekben látni fogjuk, hogy az iskola hangzásbéli arculatát a kiemelkedően tehetséges tanítványok sora formálta.

5. Az „Elman Tone”

Vajon véletlen, hogy Elman⁷⁹ megjelenésével az osztályban elindul a világhírű hegedűsök sora? Auer ekkor 56 éves volt, és nem csak tanárára, de az összes többi növendékre nagy hatással lehetett a fiú érzelmes, lírai hegedűhangja, aminek hatása egyértelműen visszaköszönt a következő generációk játékában. Általános csodálatot váltott ki az Auer növendékek hegedűhangja, a „mézédes hang”, amire a világ felfigyelt. Gilbert Ross az elképesztően gazdag és meleg tónust, ami Elman sajátja volt, „Elman Tone”-nak nevezi, és az Auer növendékek szép, nemes hangja a hegedűsök

⁷⁷ Vár ucca 147. oldal

⁷⁸ Auer 235. oldal

⁷⁹ Misha Elman apja klezmer zenész és talmud-olvasó volt, nagyapja is hegedült.

példaképévé vált Amerikában is. Ez a Joachim-féle klasszikus stílussal ellentétes irányba kormányozta az iskolát és Auer elfogadta növendékei sokféleségét. Biztos, hogy a kimagasló tehetségek jelenléte, mint például Heifetzé, hasonló húzóerő lehetett az osztályban, technikai értelemben is. Ezek a tényezők, Auer kíméletlen hajtása, a versenyszellem és műhelymunka egyszerre formálták az iskolát és szolgáltak alapjául az orosz iskola kialakulásának.

Összegezve, az iskola expresszív tónusú hangzása, amely az orosz iskola védjegye lett, Auer növendékeinek közreműködésével jött létre.

6. Professzor Auer művészi alkotóműhelye

Pedagógiai eredmények tekintetében Auert senki nem tudta felülmúlni napjainkig. Az átlagon felüli színvonalú iskola koncertező szólisták sorát adta, olyan kiemelkedő előadóművészeket nevelt ki, mint Jasha Heifetz, Misha Elman vagy Efreim Zimbalist, hogy csak a „triumvirátust” említsem. Auer szentpétervári működésének már első évtizedeiben sok olyan növendék jött ki az osztályából, akik az orosz zenei életben jelentős helyet foglaltak el. Marina Akimova nem véletlenül nevezi őket „Auer maffiának”. Tanítványai az opera, a konzervatórium és tulajdonképpen az orosz zenei életet lefedték. A mester világhírnevet a nemzetközi elismertséget szerzett, a 1900-as évektől végzett tanítványai által kapott. I. Achron, M. Elman, E. Zimbalist, J. Heifetz, T. Seidel, C. Hansen és hosszan sorolhatnánk.

Auer idejében a konzervatórium szervezeti struktúrája szerint, a hegedű tanszak vezető professzorának joga volt két tanársegédhez, azaz adjunktushoz. Később ezek az asszisztensek kaptak önálló osztályt és főnevelővé léptek elő, utána kaphatták meg a rendes professzori címet. Az adjunktus tanította azokat, akik technikai felkészítésre szorultak, és egy idő után át lehetett kerülni a professzor osztályába, de a konzervatórium végéig is maradhatott a tanuló a tanársegédnél. Természetesen a professzori osztályból is át lehetett kerülni az adjunktushoz, ha nem felelt meg a professzor szigorú elvárásainak az illető növendék.

Auer első adjunktusa Wieniawski növendék, D. Panov volt, aki 1874-ig

dolgozott a konzervatóriumban, utána Krasznokutzkij követte. Tanársegédei általában növendékei közül kerültek ki, külön említést érdemel Auer kedvenc tanítványa, Ioannes Romanovics Nalbandian, aki szintén adjunktusa volt, Nalbandian készített fel olyan növendékeket a mester osztályába, mint M. Elman, E. Zimbalist, C. Hansen, I. Achron. Később, önálló osztályában pedig nem akármilyen nevekkel találkozhatunk, J. Heifetz, M. Piastro kezdett az ő irányításával. (Auer segédje volt többek között Paul Stassewitch, Alexander Bloch, Küzdő Viktor, Raphael Bronstein, Maia Bang.)

Auer tanítványai iránt érzett felelősségtudata nagyon erős volt, a már koncertező növendékei pályafutását folyamatosan figyelemmel kísérte, támogatta őket karrierjük építésében és később is meghallgatta őket. Nalbandiannak írt leveléből részlet: „Szerdán, július 13-án Párizsba utazom, Párizsból talán Ostende-be, ott találkozom gyakorlás céljából Misával⁸⁰. Ő Angliából jön, ahol hatalmas sikerrel koncertezik.”⁸¹ (1905. július.3.) Például, Efreim Zimbalist londoni koncertje előtt Párizsba megy, hogy ott Auerral találkozhasson és megegyezzen a mester meghallgassa az esemény előtt. Tanítványai szívesen játszottak a mester vezénylete alatt.

Raaben könyvében olvashatunk Auer rendkívüli pedagógusi képességeiről. Szigorú tanár volt, nagy tapasztalattal és jó ösztönrel mérte fel tanítványai képességeit, jellemvonásait, lelki alkatát, majd ennek megfelelően egyénre szabva alakította a foglalkozásokat, ez azt jelentette, hogy mindenkivel másképpen dolgozott. Kiváló emberismeretének és pedagógusi érzékének köszönhetően a tanítványok művészi fejlődésének útját előre fel tudta vázolni, kitartóan és nagy energiákkal, nagyon céltudatosan vezette végig az általa potenciálisan felvázolt programot. Nagy gondot fordított a személyiség fejlődésére, egyéniség kibontakoztatása fontos eleme volt pedagógiai koncepciójának. Raaben könyvében a következőt olvashatjuk: „...Burgin és Seidel a Csajkovszkij koncertet játszotta. A nagyon jó hegedűs Burgin inkább lírai beállítottságú volt, Seidel viszont heves és szenvedélyes: közelebb állt hozzá a drámai kezdés...Burgin lírikusabban játszotta, és Auer segített neki a feladat megoldásában... Egy óra múlva játszott Seidel. Tüzes temperamentumú hegedűs volt, és Auer is mintha

⁸⁰ Misha Elmanról van szó

⁸¹ Raaben; 87. oldal

teljesen megváltozott volna, a koncertet teljesen más aspektusban mutatta be⁸².” Nem egyformán foglalkozott a növendékeivel módszertani szempontból sem, volt, akivel lépésről lépésre haladt, de volt olyan eset, amikor úgy ítélte meg, hogy a hegedűs diák képességei alapján ugrásszerűen is tud fejlődni, ennek megfelelően választotta a tananyagot számára.

Nem véletlen tehát, hogy tanítványai ennyire különbözőek voltak, összességében jellemző erre az iskolára az artisztikusság. Auer művészeket nevelt és nem tűrte a jellegtelent, közészerűt, a felületességet, és az egoistákat sem. Kérlelhetetlen igényességet nevelt tanítványaiba, amelynek alappillérei a sokoldalú alkotói és művészi képzés voltak. (Auer az üres virtuozitással nem értett egyet sem szakmailag, sem pedagógiailag. A tehetségtelenekkel viszont egyszerűen nem tudott mit kezdeni.)

Nem csak az osztályából kikerült művészek száma, hanem szakmai és művészi tudásuk magas színvonala is figyelemre méltó. Igényességre és művészetre nevelte növendékeit és ebben a tekintetben is hajthatatlan volt. Jó arányt tudott tartani a jó zenei ízlés és az illető saját egyéniségének szabadsága között, nem erőltette rá saját játékát a növendékekre, hanem egyéni megoldásokra ösztönözte őket.

Raaben a szentpétervári konzervatórium archívumában megtalálta a vizsgabizottság Elnöki Könyveit, amelyek sajnos, már Raaben kutatásának idejében, vagyis az ötvenes években is már hiányosak voltak. Ezek tulajdonképpen a hegedű vizsgák jegyzőkönyvei voltak, melyek lapjain Auer hozzáfűzött megjegyzéseit is olvashatjuk. A vizsgalapokra általában rövid, pár szavas értékelést, jellemzést vagy bírálatot írt. Általában szűkszavú dicséretekkel találkozhatunk, sokatmondó a három felkiáltójel (!!!), úgy tűnik, hogy összesen három alkalommal az Auer vezette hegedű vizsgák történetében, legalábbis a meglévő jegyzőkönyvek tanúsága szerint: Poljakin, Hansen majd később Heifetz neve mellett. Olvashatunk egyszavas kritikát, mint például „amatőr” vagy „dilettáns”. Általában a jegyzetekből kiderül az is, hogy Auer fontosnak tartotta a szorgalmat. „Kiemelkedően tehetséges, nagyon jól dolgozik”⁸³ –

⁸² Raaben; 115. oldal

⁸³ Raaben; 98. oldal

írja 1907-ben Piastroról, Cecilia Hansent példás növendék hölgynek jellemzi, M. Israellről ezt írja: „Kitűnő, óriási lustaságától eltekintve”⁸⁴. Egyébként a lusta és hanyag növendékeket egyszerűen elutasította.

A nagyszabású művészi karrierhez fontosnak tartotta, hogy minél fiatalabb korban elérjenek egy bizonyos szintet a tanulók. A 24 éves O. V. Walterről ezeket írja: „Nagyon jó; tovább juthatna, ha nem lenne ilyen idős; példásan jó tanuló”⁸⁵.” A tanítványok képességeire vonatkozó megjegyzéseiben feltűnő, hogy a zenei pályához mennyire elengedhetetlennek tartja a jó idegrendszert. „Az idegek betegsége miatt reménytelen”⁸⁶ vagy „Nagyon jó képességek, de nagyon ideges”⁸⁷ – olvashatjuk a jegyzőkönyvekben.

Nalbandian szerint a mester pétervári évei alatt az első évtizedekben, körülbelül 1890-es évekig komolyan foglalkozott technikai kérdésekkel a tanórákon, igaz, akkor is csak akkor, ha elkerülhetetlen volt, de később az adjunktusaira hagyta ezt a feladatot. Auer híres volt arról, hogy nem tanított technikát, gyakran a növendékek egymás között kellett, hogy megoldják a technikai problémáikat. Sokan vallották magukat Auer követőknek, és tanításainak nagy része tanárról diákra szállt. Sokkal inkább érdekelte az előadó személyisége és az interpretáció művészi kérdései. Auer nem minden tanítványa volt birtokában tökéletes technikának, mint mondjuk Jasha Heifetz, de sokszor a zene és a művészi hozzáállás átsegítette a tehetséges növendéket a nehézségeken. Jellegzetes Auer instrukció: „Ha szükséges, játszhatsz akár a lábaddal is, csak szóljon a hegedű!”⁸⁸ Auer értett ehhez és ösztönözte növendékeit, hogy saját maguk keressenek megoldást a kitűzött feladatok megoldására. Tosha Seidel szerint „Auer professzornál tanulni maga volt a kinyilatkoztatás”.⁸⁹

Heves természetű emberként emlékeztek vissza tanítványai a mesterre, aki

⁸⁴ Raaben; 98. oldal

⁸⁵ Raaben; 98. oldal

⁸⁶ Raaben; 99. oldal

⁸⁷ Raaben; 99.. oldal

⁸⁸ Auer 258. oldal

⁸⁹ Auer 257. oldal

szenvedéllyel és teljes odaadással tanított, viszont kiszámíthatatlan, temperamentumos egyéniség volt, és félték tőle a tanítványok. Igaz, sosem volt embertelen. Ha kitört belőle a düh, mindenki összehúzta magát, néha meg a lelkesedés vitte túlzott reakciókba. Mischa Elman Brahms 7. Magyar táncának előadása a hegedűórán annyira tetszett a mesternek, hogy felpattant és belebokszolt a fiú rekeszizmába, aki hanyatt esett az Amati hegedűjével együtt. Auer az eset után közömbös maradt. A gyakorlással tartotta terrorban a növendékeit, ilyenkor durva is tudott lenni. Zimbalistot a gallérjánál fogva dobta ki a folyósóra, kottával és kottaállvánnyal együtt, mert szerinte nem gyakorolt eleget. Annyi biztos és egyben a sikereinek záloga volt, hogy Auer tudott bánni az őstehetségekkel. A „nagyfeszültség alatt” való munka jó emberismeretet és jó pszichológust kíván.

Az egész osztálynak részt kellett venni az órákon és figyelni az éppen játszó hegedűst. Nem játszott Auernek minden növendék minden héten, de jelen kellett lenni az egész osztálynak a tanórán. Tíz nappal előbb kellett feliratkozni az inspektornál, ha valaki játszani akart a professzornak, az órák jelentőségét növelte foglalkozások pódium jellege. Az órákat rendszeresen látogatták más tanszakokról vendéghallgatók, sőt az ajtó előtt is álltak a folyósón, akik kintről hallgatóztak. Rendszeres vendég volt Auer óráin Glazunov, Glier, Rachmaninov. Nem volt okos felkészületlenül menni az órára, hiszen koncertszámba mentek ezek az események. M. A. Bichter⁹⁰ visszaemlékezéseiben elmeséli, hogy volt, akit kidobott Auer az óráról és a kottáit is utána hajította, a pletyka szerint valakinek még a hegedűjét is összetörte dühében, ami után vett neki egy másikat, persze, ez lehet, hogy csak mendemonda, de jól jellemzi az órák légkörét.

Auer életrajzában Nathan Milstein egyáltalán nem szerepel, pedig egyik utolsó szentpétervári növendéke volt 1915 és 1917 között. Milstein a rá jellemző nyerseséggel nyilatkozik egy interjúbán: „Nem érzem, hogy Auer nagy hatással lett volna rám. Ezt a hatást a környezet, az osztály atmoszférája gyakorolta rám, ahol dolgozott, mivel ott igen sok tehetséges, fiatal hegedűs játszott, akiktől többet lehetett tanulni, mint a tanártól. Az ötven-hatvan hegedűsből álló osztályban csak ketten vagy

⁹⁰ Raaben; 111.-112. oldal; Bichter zongorista volt.

hárman játszottak.”⁹¹ Ezzel szemben Efrem Zimbalist emlékei körülbelül ebből az időből: nyolc-tíz növendék vett részt az órán, a jól felkészültek kaptak 20 percet, ha valami nem tetszett neki, elvette a hegedűt és bemutatta, a legnehezebb állásokat is. Auer saját hangszerét nem vitte be órára. A mester nem beszélt jól oroszul, ezért, ha nem értették, akkor a játékából próbáltak tanulni. Auer „nem hegedült nagy hangon, viszont hegedűhangja igen szép és választékos volt, amely nemes előadói stílussal, és kifogástalan technikai felkészültséggel párosult.”⁹² Majd Zimbalist az idős mesterről így folytatja: „...emlékszem, hogy mennyire csodálkoztam, hogyan tud valaki ilyen idős korában így hegedülni!”⁹³

Auer mindig pontos volt, fegyelmet és rendet tartott. Mindenkinek ülve kellett várnia a teremben, és pontosan félidőben tartott szünetet a foglalkozáson. Határtalan tisztelet övezte a professzort. Személyes példája óriási hatással volt diákjaira. Fegyelme, szorgalma, kitartása, játéka és kisugárzása együtt hatott. Szívesen ült a zongorához, ugyan játéka nem volt tökéletes hegedűs lévén, de nagyon érzékletesen tudta a növendéket rávezetni a zenei probléma megértésére és megoldására. Partitúrát kötelező volt vinni az órákra, alaposan végigvette a növendékekkel az adott művet, a kíséret, zenekar vagy kamarapartner szólamainak gondos elemzésével. Rendkívül hatásosan és találó asszociációkkal tudta érzékeltetni a zenemű tartalmát.

Kamaraóráira a hegedűsöknek minden szólamot meg kellett tanulniuk, a brácsa szólamot is, ugyanis Auer csak az óra elején döntötte el, hogy ki melyik szólamot játssza. Mondván, ha minden szólamból felkészültek, jobban megismerték a művet. Valószínűleg a hegedűsöknek brácsázni is kellett tanulniuk, pedig Raaben szerint külön mélyhegedű szak nem volt a konzervatóriumba abban az időszakban. Ezzel szemben valószínűsíthető, hogy a pétervári Auer kvartett brácsása, H. Weickmann az intézmény brácsa tanára volt 1863-tól, és professzor 1870-től. Az biztosnak látszik, hogy Auer vizsgáztatott mélyhegedűből és az is elképzelhető, hogy adjunktusai foglalkoztak a brácsa oktatásával.

⁹¹ Auer 265. oldal

⁹² Auer 187. oldal

⁹³ Auer 188. oldal

Egyik tanítvány sem Auernél kezdett el hegedülni tanulni, bár, gyerekként kerültek az osztályába. Mischa Elmann – az Auer és Brodsky növendék – Fidelemannál tanult hegedülni a cári zeneiskolában, Odesszában. Tíz évesen került Auer osztályába, amikor már Wieniawski 2. Hegedűversenyét és Paganini 24. Caprice-t játszotta, és alig másfél esztendeig tanult Auernél. Milstein Sztoljarszkijnál kezdett, aki Oisztrah tanára is volt. Heifetz szerencsés volt, mert apja kiváló hegedűs volt, és három éves korától tanította, később egy Auer növendék, Alexander Malkin, majd Nalbandian tanította, ezek után került Auer osztályába. A csodagyerek hat évesen már a Mendelssohn Hegedűversenyt játszotta. Efrem Zimbalist szintén apjától vette első óráit, korábban Nalbandian készítette fel Auer osztályába, ekkor még csak 11 éves fiú Goldmark Hegedűversenyét játszotta elő a mesternek. (Nalbandian játéka egyébként elbűvölte a növendékeket, ráadásul imponált, hogy staccatója puskaropogásként szólt lefelé és fölfelé is.)

A cári Oroszországból az Egyesült Államokba emigrált Auer növendékek szintén jelentős hatással voltak a tengerentúli hegedűs világra, a tehetségük, felkészültségük és előadóművészetük lenyűgöző volt. Egyes növendékekből tanárok lettek és így adták tovább kézről-kézre a „hagyományt”. Tegyük hozzá, hogy az európai mesterkurzusokon nagy számú, mindenféle nemzetiségű hegedűsök vettek részt, akik azután büszkén vallották magukat Auer tanítványnak.

Auer amerikai tanítványinak száma a rendszeres kurzusok alkalmával és magánművelkedéssel egyre bővült. Egyik magánművelkedése Gilbert Ross volt, ötven év távlatából, a *The Auer Mystique* című írásában emlékszik vissza első hegedűóráira, és „Professzor Auerre”, ahogy szólították, és akihez 1918 és 1922 között rendszeresen járt, télen New Yorkba, nyáron pedig hetekre a vidéki kis városkába, Lake George-ba. Később is, ha tanácsra volt szüksége, meglátogatta az idős mestert, aki nagy hatással volt előadóművészi fejlődésére és a tanári pályájára. Emlékeiben félelmetes és szeszélyes hangulatember, kritikus és szigorú tanár képe rajzolódik ki, de lényegesen biztos pont volt a tanítványok és a már önállóan koncertező művészek életében is. Auer vigyázó atyai tekintete figyelemmel kísérte a növendékek zenei pályáját, akik például, a koncertprogramok összeállításánál sokszor kikérték a mester véleményét, tanácsát és

áldását. Ross memoárja nem csak gazdagítja az Auerről eddig kialakult tanári képet. Írásában rámutat az Auer iskola leglényegesebb elemeire, azaz a hegedűn való éneklés és a zengő hang elképzelésének fontosságára.

Ross tanúsága szerint Auernek rendkívül precíz elképzelése volt a hangképzéssel kapcsolatban, amely egyrészt a hegedű lírai, éneklő karakteréből adódik. Ross legelső óráján Auer megkérdezte a fiút, mit hozott az órára, majd kérte, hogy játsszon: „Nu, please play!”⁹⁴ (az oroszos akcentushoz sokszor oroszos szólások is párosultak), az idegesen játszó fiúra pár ütem után rászólt, aztán egyre idegebben folytatta, a végén már üvöltötte, hogy „Sing!, Sing!”⁹⁵ Majd türelmesen folytatta: „in such sustained melodies you must always make your violin sing as if it were a human voice.”⁹⁶

Másrészt a vonó az az eszköz, amely a hangot produkálja, ezért a jobb kéz ujjainak hajlékonyságára nagy hangsúlyt fektetett, amelyek állandóan olvadékonyan és érzékenyen dagasztanak („kneading”) a pálcán, ahogy Ross fogalmaz. Jóllehet, Auer nem hegedült nagy hangon, az iskola védjegyének számító nagy zengő tónusnak nem volt birtokában, erősíti meg Ross. Leginkább az előadói kifejezés érdekelte, kiemelt fontosságot tulajdonított a hangnak. Nem tűrte a testetlen, vékony, lapos hangot, hanem a tisztán zengő tónusos hegedűhang volt az ideálja. Szerinte a nagy hangnak mentesnek kell lennie a keménységtől, zörejektől és a tisztátalanságoktól. Elképzeléseit igazolja tanítványainak játéka, egyéni éneklő hangja. A professzor engedte, sőt, bátorította a fiatal zenészeket, hogy saját személyiségükhöz és temperamentumukhoz mérten maguk alakítsák a zenei anyagot, tempót, a nüánszokat, frázisok, levegővétet, karakterválasztás milyenségét. Másrésztől elképesztően zsarnoki tudott lenni, nevezetesen technikai kérdésekben, mint például a vállpárna használata, amit határozottan ellenzett. Rossnál is megerősítést nyer az a vélemény, hogy Auer nem szívesen foglalkozott a technikai problémákkal, de nagyon házsártos volt az előadás szempontjából nélkülözhetetlen technikai apparátus meglétének kérdésében.

⁹⁴ Ross 5. oldal

⁹⁵ Ross 5. oldal

⁹⁶ Ross 6. oldal

7. A játszott repertoárról

A *Violin Master Works and Their Interpretation* című Auer könyv segítségével bepillantást nyerhetünk az általában játszott és tanított repertoárba. Auert az előadás módja nagyon foglalkoztatta, érdekelte az egyéniség, hiszen az interpretáció individuális, személyes megnyilatkozás. A előadás milyensége minden művész számára a végső cél, játéknak a lelke, és művészetének próbája is, ahogy Auer fogalmaz könyvének előszavában. Ez az alkotás a „hogyan” nem könnyű megfogalmazására vállalkozott. A zeneirodalom hegedű repertoárjából több, mint hetven zeneművet választott ki, amelyek a kor zenei életében állandóan a műsorokon szerepeltek. Ezen művek legtöbbször napjainkban is a koncerttermek pódiumain rendszeresen játszott alkotás, a közép és felső fokú hegedű tanítás tananyagát képezik. A művek összeállítási sorrendje kronologikus, 360 rövid kottapéldával, gyakorlatilag a ma is játszott repertoár anyaga, időrendi sorrendben a barokktól a kortárs Hubay-ig. Külön fejezetet szentel a számára kiemelkedően fontos hegedűversenyeknek, Beethoven, Mendelssohn, Brahms műveinek.

I. fejezet: Régi itáliai zeneszerzők kiemelkedő művei, Tartini – Ördögtrilla szonáta (IL Trillo del Diavolo); g-moll szonáta; Corelli – Les Folies d’Espagne; Vivaldi – a-moll Concerto; g-moll Ciaccona; Locatelli – G-dúr szonáta; f-moll Szonáta; Nardini – D-dúr Szonáta; e-moll Szonáta

II. fejezet: Bach hozzájárulása a hegedűirodalomhoz: Chaconne, Hat szóló Szonáta és Partita; Bach két hegedűversenye a lassú tételek kivételével a szerző szerint nem tartoznak a mester legértékesebb szerzeményei közé, nem úgy a d-moll Kettősverseny; Bach átiratok

III. fejezet: Mozart és Haendel: Mozart – D-dúr Hegedűverseny; A-dúr Hegedűverseny; Esz-dúr Hegedűverseny (Auer szerkesztette Schirmer New York kiadás, a No.6-os számmal illetett koncert mára már a köchel katalógusban az appendixbe került, az új Mozart kiadásból pedig teljesen hiányzik, valószínűleg Johann Friedrich Eck műve (1767-1838), egyáltalán nem játszott mű napjainkban.) Haendel: A-dúr Szonáta; D-dúr Szonáta; E-dúr Szonáta

IV. fejezet: Beethoven: Kreutzer Szonáta Op 47. napjaink egyik legnépszerűbb kamara muzsikája. Auer Brahms-szal is játszotta, a hegedű kamaramuzsika adorálása; Románcok (Op. 40; Op. 50)

V. fejezet: Paganini D-dúr Hegedűverseny No.1; h-moll Hegedűverseny No.2 (La Campanella); Caprices; Egyéb kompozíciók. A 24 Caprices értékeire is kitér a szerző, mint igazán értékes munka pedagógiai értelemben véve is. A fejezetben fesorolja a legfontosabb előadási darabokat a szerző tollából: Le Streghe, Mózes fantázia, vagy a Perpetuum mobile.

VI. fejezet: Spohr a-moll Hegedűverseny (Gesangscene); egyéb Hegedűversenyek

VII.fejezet: Vieuxtemps E-dúr Hegedűverseny; d-moll Hegedűverseny; a-moll Hegedűverseny; egyéb kompozíció

VIII.fejezet: Wieniawski fisz-moll Hegedűverseny; d-moll Hegedűverseny; egyéb kompozíciók

IX. fejezet: Joachim és Ernst: Joachim – Magyaros Hegedűverseny, Joachim ezen műve teljesen eltűnt a mai koncert repertoárjából, ahogy Joachim emlékezete is megfogyatkozott napjainkra Magyarországon. Valószínűleg Auer tisztelete jeléül tette bele a programba; Ernst – fisz-moll Hegedűverseny; Otello Fantázia; egyéb kompozíciók

X. fejezet: Hegedűirodalom három Mesteri Hegedűversenye – Beethoven Hegedűverseny; Mendelssohn Hegedűverseny; Brahms Hegedűverseny

XI. fejezet: Bruch Hegedűversenyek – g-moll Hegedűverseny; d-moll Hegedűverseny; The Violin „Recitative”

XII.fejezet: Bruch Skót Fantázia külön fejezetben

XIII.fejezet: Saint-Saëns h-moll Hegedűverseny; Bevezetés és Rondo Capriccioso; Havanaise

XIV.fejezet: Lalo Spanyol Szimfónia; egyéb kompozíciók

XV.fejezet: Csajkovszkij D-dúr Hegedűverseny; egyéb kompozíciók: Auernek ajánlott Melankolikus szerenád, Scherzo, Melódia, Auer átírtai: Andante Cantabile a D-dúr vonósnégyesből, Valse a Vonós szerenádból, Anyeginből a Lenszkij Ária.

XVI.fejezet: Glazunov, Rimszkij-Korszakov és Dvorák: Glazunov – A-dúr Hegedűverseny; Rimszkij-Korszakov – Koncertfantázia orosz témákra; Dvorák – a-moll Hegedűverseny

XVII.fejezet: Elgar Hegedűverseny

XVIII.fejezet: Cesar Frank és Chausson: Frank – A-dúr Szonáta; Chausson – Poeme

XIX.fejezet: Bazzini, Sarasate, Hubay: Bazzini – Allegro de Concert; Sarasate – Cigánydalok; Hubay – Hejre Kati. Csárdajelenetek, No 4. Hubay műveit jól ismerte, hegedűversenyei mellett előadási darabjait is: Zephyr, Valse, Carmen Fantázia, Ballada, (valószínűleg a legnépszerűbb a Hejre Kati lehetett). (Bazzini A manók tánca című virtuóz műve mai napig nagyon kedvelt mű a virtuóz hegedűsök körében, helyette Auer a szinte ismeretlen Allegro di Concert című koncertet válsztotta a szerzőtől, pedagógiai értelemben a diák többet profitálhat belőle a technikai értékei miatt.)

XX. fejezet: Átiratok. A szerző az általa legjelentősebbnek tartott átiratokat megemlíti az utolsó fejezetben, mint Kreisler Liebesleid, Liebesfreud, Caprice Viennoise. Joachim –féle Brahms Magyar táncok átirata, Chopin három Noktürnjének három átirata: Sarasate, Wilhelmij, Auer tollából. Saját Beethoven, Schumann átiratait, Rimszkij-Korszakov Aranykakas Fantáziája is szerepel a felsorolásban, de Elman és Zimbalist munkáit is említi, Burmeister és Aachron (Hebrew folk melodies) népszerű adaptációit hozza példának.

Raaben kutatásának hála, a hegedű vizsgák „elnöki” jegyzőkönyvei, amelyek ugyan hiányosak és kizárólag a záróvizsgán eljátszottokról tudósítanak, mégis képet kaphatunk a növendékek repertoárjáról. Az irodalom egy része Auer pétervári tevékenysége alatt változatlan volt, ezek voltak azok, amelyeket pedagógiailag hasznosnak tartott: Vieuxtemps (4. és 5. Concerto), Spohr (különösképp a 8. Concerto), Viotti (22. Concerto) művek. Bériot és Rode hegedűversenyei kezdetben megtalálhatóak a műsorban, később eltűntek. Kreutzer 19. Hegedűversenyét egy időben, a századforduló környékén, Auer kötelezően előírja, e darab eljátszása nélkül a végzős növendékek nem záróvizsgázhattak. Kedvelt művek voltak a listán Bruch, Raff,

és Goldmark kompozíciói. Általában véve a nevezett művek a technikai értelemben vett hasznos voltak miatt számítottak értékes anyagoknak.

A játszott anyag változásaiban megfigyelhetjük, hogy az 1900-as évek után van nagyobb változás. Tehát, tevékenységének mondhatjuk, két periódusa különül el. Ebből a szempontból Mendelssohn hegedűversenye kicsit kivételnek számít, mivel pedagógiai pályafutása elején gyakran játszatta, majd szinte teljesen eltűnt, majd az említett századfordulón a koncert az egyik legfrekvenciáltabb mű lett Auer osztályában. Eleinte Bazzini, Lipinsky, Ernst művek szerepeltek a virtuóz szerzemények listáján, (ennek ellenére, például, Ernst Fisz-moll Koncertje 1899-ben hangzik el először). A Paganini művek inkább később jelennek meg a repertoárban, (először 1895-ben szerepel a jegyzőkönyvben), esztétikai okokból nem tartotta elég értékesnek ezeket a darabokat, de később Heifetz és más növendékek rendszeresen játszották Paganini hegedűversenyeit, capriccio-it. Wieniawski szerzeményei is az 1900-as évekre lettek nélkülözhetetlen részei a műsoroknak. Bach művei hasonlóan eddig az időpontig nagyjából nem jelentek meg az osztály előadásain, legalábbis nyilvánosan biztosan nem, később azonban a szonáták, szóló hegedűre írt szonáták és partiták jelentős szerepet kaptak, később a versenyek programjának kötelező darabjaivá váltak. A két hegedűverseny (a és E) hiányzik a vizsgák jegyzőkönyveiből, vagy nem játszották őket, vagy elképzelhetőnek tartom, hogy e művekből csak a lassú tételket tanulták.⁹⁷

Beethoven hegedűversenye Auer számára a legmagasabb művészetet jelentette, nem sűrűn osztotta ki tanítványainak, csak a legmagasabb művészi szinten tartó tehetségeknek, de ugyanígy járt el a Brahms, Glazunov, Csajkovszkij esetében is. Hosszú időn keresztül Csajkovszkij műveket sem tanított, ezek 1900 után megjelennek a műsorokban.

⁹⁷ Auer a *Violin masterworks and their Interpretation* című könyvében megemlíti, hogy Bach ezen két szerzeményét nem tartotta különösen értékes daraboknak, kivétel a második tételket.

8. Az Auer nevét viselő hegedűverseny

1911. október 21-én kerül sor az első „Auer Versenyre”. Az előkészületek három évig tartottak, főleg anyagi okokból váratott magára az alkalom. 1908-ban nagy esemény volt Auer negyven éves jubileumi ünnepe, amikor felmerült a lehetősége egy rendszeresen megrendezett verseny szervezésének.

A verseny állandó műsora a következő volt: egy szabadon választható J. S. Bach Prelúdium és Fuga vagy a Chaconne tétel, majd szintén választható Beethoven, Spohr 8. vagy 9. Hegedűverseny, Mendelssohn, Brahms, Csajkovszkij, Glazunov Koncert, Wieniawski fisz- moll, Ernst fisz-moll, Paganini, Vieuxtemps a-moll (No 5) hegedűverseny, és előadási darab(ok).

Az elsőként megrendezett Auer Verseny, melynek versenybizottságának elnöke a konzervatórium igazgatója, Glazunov volt, négy résztvevőjének műsora a következő volt:

- Lazarszon Sz.: Bach Chaconne, Glazunov Hegedűverseny, Auer Tarantella, Paganini-Kreisler Le Streghe
- Leszman I.: Bach 2. Hegedű zongora szonáta, Bach g-moll Prelúdium és Fuga, Vieuxtemps a-moll Koncert, Wieniawski A-dúr polonéz, Vitali Chaconne
- Lednik M.: Bach Chaconne, Mendelssohn Hegedűverseny, Auer Román, Lautenbach Scherzo
- Piastro M.: Bach C-dúr Prelúdium és Fuga, Brahms Koncert, Tartini- Kreisler Variációk egy Corelli témára, Auer Tarantella

A nagy sajtóvisszhangot keltő verseny győztese Piastro lett. Auer kérésére csak Auer osztályából, legalább két évvel a konzervatórium elvégzése után kikerült növendékek vehettek részt a versenyen. Ennek a versenynek a hagyományát őrzi a Leopold Auer Society által megrendezett Auer Verseny, a VI. Auer Competition 2018-ban volt Szentpéterváron.

III. Hubay Jenő munkássága az Auer-iskola tükrében

1. Hubay Jenő, a magyar hegedűiskola megalapítója

Auer pétervári hegedűiskolája mellett működő említésre méltó hírneves iskolák egyike Otakar Ševčík bécsi illetve prágai műhelye, Berlinben és Luzernben Flesch Károly, Budapesten pedig Hubay Jenő iskolája. Érdekes, hárman magyarok. Auer és Hubay iskolája egy töről fakadt, mindketten Joachim József kiemelkedő tanítványai voltak, így érthetően sok rokonságot mutatnak. Hubay tevékenységének rövid felvázolása segíti az Auer kutatást, mert nem csak az alapvető metodikai kérdésekben, hanem a tanításhoz való hozzáállás kérdésében is hasonló vonásokat mutatnak.

Hubay Jenő Európa egyik kiváló hegedűiskoláját hozta létre Budapesten. Születési neve: Huber Jenő, nevét 20 évesen változtatta Hubayra. Édesapjáról, Huber Károlyról is érdemes szólni, aki a Nemzeti Színház hangversenymestere volt, majd karnagya és szerzője az első magyar nyelvű hegedűiskolának. A Nemzeti Zenede elhivatott tanára volt és a Zeneakadémia első hegedű professzora, bekövetkezett halála miatt csak egy évig tölthette be ezt a posztot, melyet utána fia vett át. Fiát ő maga tanította hegedülni, egyengette pályáját és fontosnak tartotta, hogy a kor legtekintélyesebb hegedű pedagógusánál tanuljon, természetesen Joachim Józsefnél, aki ebben az időben a Königliche Hochschule für Musik Berlin tanára és igazgatója volt. A Joachim iskola továbbélése Magyarországon Hubay nevéhez köthető, a magyar iskola azonban nem csak a Joachim által képviselt német iskolában, hanem a brüsszeli francia hegedűiskola hagyományaiból is táplálkozott.

Berlini évei után 1876-ban visszatért Magyarországra, polgári és főúri estélyeken, szalonokon megfordulva, bekapcsolódott a hazai kulturális életbe.⁹⁸ Gyakran játszott Liszt Ferencsel, akinek hatása biztosan döntő szerepet játszott művészé éréseben, eljátszották együtt Beethoven összes hegedű-zongora szonátáját. Liszt Ferenc közbenjárására Henri Vieuxtemps meghallgatta Hubay játékát, és számára ez a pillanat sorsdöntő fontosságú lett. Vieuxtempms 5. hegedűversenyét játszotta, mire Vieuxtemps felkiáltott: „Végre megtaláltam az utódomat!”⁹⁹- barátság alakult ki az idős és nagyon beteg, szélütésben megbénult mesterrel, aki művészetének folytatóját látta a fiatal művészből. A mester gyakorlatilag Hubayt bízta meg zenei hagyatékának rendezésével, a utolsó hegedűversenyét, a hetedik, a-moll versenyművet Hubaynak dedikálta, és annak hangszerelését is rá bízta a fiatal művészre. Azon túl, hogy művészi örökségét hagyta Hubayra, de a fiatal művész pályáját meghatározta. Vieuxtemps javasolta a 23 éves Hubay Jenőt a brüsszeli konzervatórium hegedűtanári állására. A Conservatoire igazgatójának ezeket a sorokat írja: „Az a kívánságom, hogy tanári székelem betöltését illetőleg, halálom után ne oszoljanak meg a vélemények. Tehát itt ezennel ünnepélyesen kijelentem és kérem, [...], hogy Hubay Jenő urat, a magyar hegedűművészt és zeneszerzőt, mint műveimnek egyetlen igazi, megértő tolmácsolóját, akit én rendkívül tehetséges zenésznek tartok és utódomul választottam, nevezze ki az általam betöltött mesterképző osztály tanári katedrájára.”¹⁰⁰ Ezt az előkelő pozíciót Wieniawski is betöltötte, Hubay Magyarországra való visszatérése után pedig a professzorok sorában a híres belga hegedűművész, Eugen Ysaÿe veszi át a helyét.

Négy év után, 1886-ban a magyar kultuszminiszter hívására hazatért, hogy a budapesti Zeneakadémia hegedű tanszakának vezetését átvegye. Ezzel új korszak nyílt életében, és lassan a budapesti zenei élet központi figurájává vált. Hubay hazatéréseinek egyik feltétele volt, hogy Popper Dávidot nevezzék ki az új gordonka szak élére.

⁹⁸ 1878-ban Párizsban a művész szalonokban találkozott a kor jeles személyiségeivel, zenészekkel, költőkkel, írókkal, tudósokkal, mint például Gabriel Fauré, Édouard Lalo, Charles Gounod, Victor Hugo, Alexandre Dumas, gyakran találkozott Zichy Mihállyal, Rippl-Rónai Józseffel, Munkácsy Mihállyal.

⁹⁹ Hubay Cebrian 30. oldal

¹⁰⁰ Hubay Cebrian 47. oldal

Megalakult az első, világszínvonalú magyar vonósnégyes társaság 1886-ban: a Hubay-Popper kvartett. Hubay zeneakadémiai működése szükségteenné tette, hogy a tehetséges magyar fiatalok külföldre menjenek hegedülni tanulni.



21. ábra. Hubay Jenő¹⁰¹

Hubay Magyarország vezető zenei egyéniségévé vált, előadóművészként és zeneszerzőként is.¹⁰² Dunaparti palotájában a kor kiváló zenészei házi hangversenyeket adtak az erre a célra fenntartott zeneteremben. Ezek az események, melyeket 1925-től a rádió is közvetített, számos egyházi és állami vezető is megjelent.

¹⁰¹ Keszi Imre: Muzsikáló városok – Pest-Buda 30. oldal

¹⁰² Az első világháború végén a politika Hubayt is elérte, az 1918-as forradalom után Dohnányi Ernőt nevezték ki a Zeneakadémia igazgatói székére, ami miatt Hubay mellőzve érezte magát. A kommunista hatalomátvétel után Svájcba menekült családjával, de még abban az évben az új kormány hazahívta és megbízta a Zeneakadémia vezetésével, így most Dohnányit menesztették. Végül Hubay nyugdíjba vonulása után, 1934-től Dohnányi követte az igazgatói székben. A Zeneakadémia nagy formátumú vezetője volt. Érdekesség, hogy Dohnányi 1904-ben a berlini Königl. Hochschule für Musik zongoratanári állását Joachim hatására vállalta el, akit bálványozott.

2. A kamarazene fontossága Hubay életművében

Ahogy Auer, úgy Hubay életének is nélkülözhetetlen része volt a kamarazene, a szonátázás, vonósnégyesezés. Hubay nevéhez fűződik a budapesti Zeneakadémián a kamarazene tantárgy bevezetése. Auer és Hubay vonzalmát a kamara muzsikálás iránt és azon belül is a vonósnégyes műfaj iránt, alighanem a legnagyobb példakép, Joachim József szellemisége határozta meg. A Joachim kvartett autentikus előadásában hallhatták Beethoven kései vonósnégyeseit, Brahms muzsikáját.

Hubay Aggházy Károllyal, Liszt egyik tanítványával lépett fel rendszeresen, párizsi időszakában triót is alapított. Hubay szonáta partnerei között találjuk Jozef Wieniawskit, a hegedűs Henryk Wieniawski öccsét, aki Auer életében is jelentős szerephez jutott. 1882-ben Brüsszelben a Hubay-Colyns vonósnégyessel fáradhatatlanul koncerteznek. (A konzervatórium egyik tanárával, Colyns-szal felváltva játsszák Hubayval az első hegedű és a brácsa szólamokat.) A híres gordonka művész, Popper Dávid, a magyar Zeneakadémia új cselló tanszékének élére kerülésével Hubay élt a nagyszerű lehetőséggel, hogy Budapesten is vonósnégyest alakítson. 1886-ban megalakul a Hubay-Popper kvartett, az első magyar vonósnégyes társaság, amely nagy népszerűségnek örvendett hazánkban, mely zenetörténeti jelentősége abban is megmutatkozik, hogy nem csak a klasszikusnak mondható kompozíciókat játszották hangversenyeik alkalmával, hanem kortárs zeneszerzők műveit is bemutatták. Így hallhatta a közönség Dohnányi vagy Goldmark műveit előadásukban. Említést érdemel Hubay Brahms-szal való kapcsolata is, a zeneszerző számos kamaraműve elhangzott, kései darabjai pedig ősbemutatóként csendültek fel a magyar közönség számára a Hubay vonósnégyes, vagy éppen Hubay és a szerző előadásában. A kvartett több évtizedes működése alatt, hangversenyeiken számos kiváló művész lépett fel, mint Goldmark, Saint-Saens, Joachim vagy Brahms. (A vonósnégyes egészen Popper haláláig működött, 1903-tól azonban nem szerepeltek nyilvánosan, inkább baráti körben játszottak.)

A zenei szalonok meghatározóak voltak Hubay életében, kezdve gyermekkorától, amikor szülei lakásán az akkori szellemi elit összegyűjt és együtt

muzsikált. Budapesti élményei, párizsi, brüsszeli emlékei hatására élesztette fel a zenedélutánok hagyományát házában az 1920-as évektől. Tudjuk, hogy Auer életét is nagyban meghatározták az ilyen jellegű összejövetelek, ahol szintén a zenélés apropóján találkoztak a kulturális élet fontos személyiségei. Személyes kapcsolataik a társadalmi élet fontos szereplőivel, zeneszerzőkkel, számunkra azt jelenti, hogy az életük természetes közege irigylésre méltó módon maga a kultúra volt. Megbűvölte a növendékeket az autentikus szellem és ez különleges atmoszférát kölcsönzött a tanár diák viszonyoknak.

3. A magyar iskola gyökereiről

A budapesti Zeneakadémia kezdeti időszakában Hubay az, aki hírnevessé tette a magyar hegedűiskolát, és megteremtette az úgynevezett magyar hegedűs hagyományt. Tanítványok generációin keresztül őrződött meg az iskola szellemisége az utókor számára. „Hubay tevékenysége döntő szerepet játszott az intézmény [Zeneakadémia] világhírének megteremtésében. Európa egyik vezető hegedűiskoláját hozta létre, melynek nemzetközi rangjával akkoriban csak Auer pétervári és Ševčík prágai és bécsi műhelye vetekedhetett.”¹⁰³ Valóban, bár, Auer pétervári iskolájával nem lehetett versenyre kelni.

Joachim József a klasszikus hegedűjáték nagy mestere, Bach, Beethoven, Brahms műveivel olyan szellemi kapcsolatban állt, amely több nemzedéken át hatott és teremtett tradíciót, hála növendékeinek. Auer Oroszországban, Hubay Magyarországon folytatta ezt a vonós hagyományt.

A magyar hegedűiskola gyökereit nem csak a Joachim iskolában kell keresni, hanem a francia tradicionális hegedűiskolákban. Hubay Jenő a francia-belga iskola hagyományával Vieuxtemps révén ismerkedhetett meg¹⁰⁴. A német klasszikus

¹⁰³ Gombos László: Hubay Jenő. Berlász Melinda (szerk). Magyar Zeneszerzők. 1. Budapest, Mágus Kiadó; 1998. 16. oldal

¹⁰⁴ 1890-ben Auer meghívta Hubayt Szentpétervárra, ahol Auer vezényletével Vieuxtemps 5. Hegedűversenyét játszotta.

hagyomány és a francia-belga iskola könnyed technikája és elegáns előadásmódja ötvöződött Hubay játékában és az általa tanítottakban. „Nagy szerencséje annak a magyar hegedős iskolának, amelyet Hubay Jenő kezei formáltak, hogy elevenen él benne – Joachim-féle klasszikus stílussal összeforrva – a hegedűn való éneklésnek az a nagy tradíciója, amelyet a franci-belga iskolának legkimagaslóbb alakja, kulmináló zsenije: Henri Vieuxtemps képviselt.”¹⁰⁵

Hubay leghíresebb növendékei: Szigeti József, Zathureczky Ede, Székely Zoltán, Geyer Stefi, Arányi Jelly, Vecsey Ferenc, Koncz János, Ormándy Jenő, Gertler Endre, Zsolt Nándor, Országh Tivadar, Fehér Ilona, Szerémi Gusztáv, Linz Márta, Gábrriel Ferenc, Jancsin Ferenc, Szervánszky Péter, Varga Tibor, Végh Sándor.

4. Auer és Hubay iskolája - a zenetanítás egyéni megközelítése

Auer és Hubay sikereinek titka után kutatva ellentmondásokba ütközik az, aki a szó szoros értelemben vett módszertant vizsgálja. Mindkét mester esztétikai megközelítésből viszonyult a hegedű tanításához, ennél fogva nem korlátozták a kifejezést és a szellemi stimulációnak köszönhetően a tanítványok egyénisége is kibontakozhatott. Hubay Auerhez nagyon hasonlóan vallott a tanításról: „Nekem nincsen módszerem, tanítási metódusom.” Így folytatja: „A tanító főfeladata: az egyéniség fejlesztése, és ezt sem rendszerrel sem pedig módszerrel nem lehet.”¹⁰⁶ Amikor növendékeit kiválasztotta, egyéniségeket keresett és tisztában volt vele, hogy ki való Hubay növendéknek.

Külföldi pedagógusok munkáival kapcsolatban így nyilatkozott: „Itt meg itt, meg itt van a hegedülés! – mondotta, tíz ujjára, homlokára és szívére mutatva.”¹⁰⁷ Idegenkedett az iskolaszagú elméletektől. Geyer Stefi Hubaynál folytatott tanulmányaira így emlékszik vissza: „Nem valamely határozott módszer, nem

¹⁰⁵ Zipernovszky 208. oldal

¹⁰⁶ Hubay Cebrian 103. oldal

¹⁰⁷ Zipernovszky 258. oldal

tervszerű pedagógia volt kiképzésemnek alapja, hanem az individuális nevelés.” „...a Mester megtanított egyedül dolgozni, önállóan gondolkodni.”¹⁰⁸

Hubay óráiról Ševčík gyakorlatai ki voltak tiltva! Ugyanakkor Efreim Zimbalist¹⁰⁹, világhírű Auer tanítvány Glazunov tanácsára, aki akkor a pétervári konzervatórium igazgatója volt, elment Ševčík-hez Prágába tanulni, de titokban, Auer tudta nélkül. Zimbalist a következőket mondta a cseh mesterről, akinek munkásságát se Auer, se Hubay nem szívlelte, és egyben nagyon velős magyarázattal is szolgál arra, hogy miért: „A véget nem érő technikai gyakorlatok miatt a legtöbb Ševčík tanítvány bal keze sokkal ügyesebb lett, mint vonós keze. A növendékek játékát kicsiny, fejletlen hegedűhangjuk akadályozta, és emiatt bizony voltak hiányosságai a zenei kifejezés terén. A tanulás során valahogy kiapadt mindenfajta zenei érzés.”¹¹⁰ Jól rávilágít a prágai mester és a két „magyar” iskolája közti különbségre, valamint a hangképzés meghatározó szerepére, – amely tulajdonképpen a hegedülés lelke, – hívja fel a figyelmet.

Hubay Jenőt a kritikák Paganinihez, Sarasatéhoz hasonlítják, elragadó játékaról, bársonyos hegedűhangjáról tudósítanak, a hegedűórák alkalmával is elbűvölte hallgatóságát. Sok tanítványa lévén, nagy és változatos műsor volt a repertoáron: „Mikor valamit hegedűn akart előjátszani, hirtelen felugorva otthagyta a zongorát s rögtön tökéletesen egybeforrva a hegedűvel, megmutatta azt a tempót, technikai megoldást vagy tónust, ami nehezen ment, vagy hibás volt, majd visszaülve a zongorához figyelmesen festette alá zongorakíséretével az általa kijavított, megmagyarázott részt.”¹¹¹ Tanítványa Szerémi Gusztáv, később a Hubay vonósnégyes brácsása lett, így ír: „Milyen élmény volt, amikor a Mester óra közben valamelyik hegedűversenynek egy-egy nehezebb vagy fontosabb részét előjátszotta! Csak úgy lebegett a vonója a húrokon! Salaktalan, lágy hang ömlött hegedűjéből, a legszebb

¹⁰⁸ Ziperovszky 274. oldal

¹⁰⁹ Zimbalist Magyarországon is koncertezett 1909-ben, Hubay amint megtudta, rögtön meghívta és megmutatta neki a Zeneakadémiát, a várost, a cigányzenészeket.

¹¹⁰ Auer 198. oldal

¹¹¹ Ziperovszky 289. oldal

emberi énekhanghoz hasonlított.” „Megértettem, hogy a vonóvezetés a hegedűjáték tulajdonképpeni lelke.”¹¹² Geyer Stefi a Hubay iskola legfőbb szépségét a „széles, öblös” hangban látta, amely közös volt a tanítványok játékában. Szigeti József így ír egykori tanáráról: „Mint minden művészetnél – és Hubay Jenő pedagógiája művészi volt a szó legmagasabb értelmében – az egyéniség az, ami óriási, mondhatnám döntő szerepet játszik.” Majd folytatja: „... Hubay Jenő tanítása nem volt közönséges hegedűoktatás a szónak mindennapi értelmében. Hubay – bár szabatos és mindenre kiterjedő tanácsokkal látott el pusztán technikai vonatkozásban is – mindenkor és mindenek előtt zenét tanított [...] anélkül azonban, hogy bármelyik növendékének egyéniségét bármiképpen befolyásolta volna.”¹¹³ Zimbalist egyébként úgy emlékszik vissza Hubayra, mint igazi úriemberre, addig Auerről legtöbbször a magyar temperamentum jutott az eszébe.

Összegzésként elmondható, hogy a két iskola definiálását, azoknak alapvető hasonlóságát a hangképzéssel kell meghatározni, amelyet Joachim tanításából eredeztethetünk, és amely újabb utakat talált az orosz iskolában és Hubay iskolájában. A lényegi meghatározó hasonlóságokat találunk a zörejmentes, természetes, lélekkel teli tónus, az egyéni, tehát nem gépies hangzás, és nem utolsó sorban a legmagasabb szintű művészi előadásmód igényében. Auer és Hubay növendékei tudatában voltak annak, hogy tartoznak egy iskolához, egy hagyomány részesei. Mindkét mester tanítványainak visszaemlékezéseiben megtalálhatjuk a nagyon is módszeres tanítás és alkotó munka bizonyítékait. A művészi szintre emelt tanítás és az inspiráló előadóművész-pedagógus személyiség révén létrejött egy jellegzetesen egységes hegedűhangzás, mind az Auer-féle orosz, mind a magyar Hubay-iskola esetében.

¹¹² Zípernovszky 287. oldal

¹¹³ Zípernovszky 241. oldal

5. A tanításról

Eddie Brown abban a szerencsés helyzetben volt, hogy tanulhatott hegedülni Hubaytól és Auertől is. Bloch Józsefnél kezdett Budapesten, 1905-ben, majd egy év múlva Hubay növendéke lett a Zeneakadémián. Három év múltával, tizennégy évesen lett Auer tanítvány Pétervároton, Jasha Heifetz évfolyamtársa. Hadd idézzem szavait az 1918-ban Frederick H. Martensnek adott interjújából, amelyben két tanáráról beszél: „Az a legnagyobb különbség Hubay és Auer között – mondja –, hogy míg Hubay elmagyarázza a növendéknek, hogyan oldjon meg valamit, addig Auer, aki igen temperamentumos tanár, valósággal úgy húzza ki a növendékből, amit akar, és legyen a tanítvány bármilyen tehetséges, olyan szunnyadó képességeket ébreszt fel benne, amelyek létezéséről neki korábban fogalma sem volt. Hubay virtuozitása nagyszerűen építkezik, és finom érzéke van a formáláshoz. Másfél évig csak etűdöket játszottam nála, különleges figyelmet fordítva a technikára. Elsőrangú pedagógus volt, és keze alatt az emberből nem is lehetett más, csakis sokoldalúan képzett, zeneileg kiművelt hegedűs. Viszont a hegedülésben a korrekt játékon túl vannak magasabb ideálok is – Auer pedig olyan tanár volt, aki inspirálja növendékét.” Majd folytatja: „Hamarosan rájöttem, hogy (Auer) véleménye sok alapvető kérdésben egyezik Hubay nézeteivel.” „Azt tudomásul kell vennünk, hogy Hubay többet törődött a technika fejlesztésével, míg Auer az előadóművészi eredményességet helyezte előtérbe, mindig ez állt figyelme középpontjában.”¹¹⁴

Hubay Jenő sem ismert fáradtságot, ha tanításról volt szó. Hetente kétszer tanított, teljes délutánokat, nem hiányzott. A kötelesség mintaképe volt. „Olyan magas követelmények elé állította tanítványait, hogy azok állandó lelki feszültségben éltek.”¹¹⁵ Hubayról mondják, hogy önállóságra nevelte tanítványait, miközben teret engedett a növendék egyéniségének kibontakozására és fantáziájának kifejlődésére. Zathureczky Ede – 1929-től Hubay tanársegédje volt, a mester halála után átvette a hegedűtanszakot a Zeneakadémián – így emlékszik egykori tanárára: „Tántoríthatatlan

¹¹⁴ Auer 278. oldal

¹¹⁵ Zipernovszky 272. oldal

hit volt minden művészi megnyilatkozásában. [...] amikor belemélyedt technikai megoldások fejtegetésébe, sohasem tévesztette szem elől a művészi egészet. Csalhatatlan ösztönnel érezte, mily mértékben analizálhatja tanítványai munkáját művészi hitük megrendülésének veszélyeztetése nélkül.”¹¹⁶

Hubay a játék fizikai és pszichológiai feltételeivel egyaránt foglalkozott. Erre bizonyíték a szép számú jobb és bal kézre írt etűd és gyakorlat, lévén szüksége volt olyan tananyagra, amellyel adott technikai problémákra megfelelő megoldást tudott nyújtani. Az etűdanyag fontosságát a tapasztalat igazolta. Az Op. 63 az alapvető vonótechnikai problémák gyakorlására, az Op. 89 a fejlettebb vonások, üveghang vagy futamtechnika fejlesztésére íródtak. Az Op. 115 kifejezetten koncert etűd sorozat, amely előadási darab jellegét a zongorakíséret hozzáadásával erősíti. Az Op. 64 pedig kifejezetten balkéz tanulmány. Ezekre azért is volt szüksége, hogy a tanulást változatossá tegye, a régi mesterek után harmóniailag is „modernebbet” hozzon, főleg olyan területeken, ahol nem volt elég hasznos tananyag, mint például technikai kombinációk szerepeltetésére alkalmas etűd. Fontos, hézagpótló előtanulmányoknak tekinthetőek, amelyek a mai hegedűs tanulmányokban is kiemelt helyet foglalnak el. Hubay pedagógiai munkái most is érvényesek.

Érdekes, hogy az orosz hegedűiskola kialakulásakor az Auer után következő tanár-tanítvány generáció kezdte el kidolgozni és továbbfejleszteni a metodikát, kidolgozni az etűd és egyéb tananyagokat. Auer megengedhette magának, hogy az előadásra, művészi megoldásokra koncentráljon és a technika megtanításának részletei ilyen formán nem érdekelték.

¹¹⁶ Zipernovszky 272. oldal

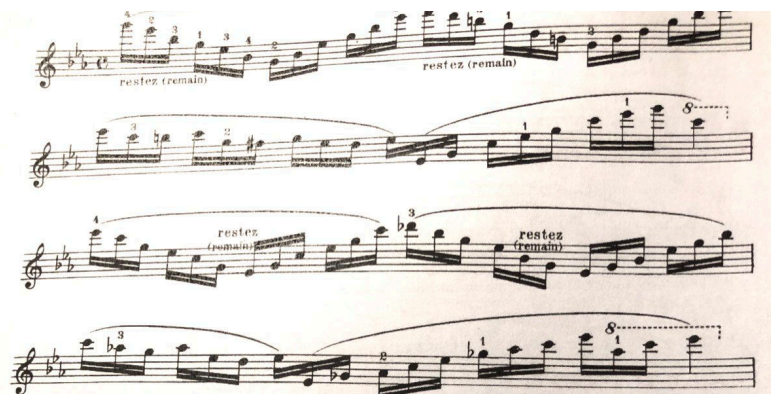
6. L. Auer: Op. 9, Twelve characteristic preludes: in form of melodic studies

Hubay etűd tanulmányainak említése lehetőséget ad arra, hogy Auer feltételezhetően egyedülálló etűd gyakorlatának rövid ismertetésére kitérjek. E kései szerzeménye amerikai emigrációs éveiből való, a Carl Fisher kiadó adta ki 1924-ben, megelőzve a Hegedűiskola megjelenését. Szerencsés véletlen, hogy mégis sikerült egy példányt beszerezni ebből a ritkaságszámba menő kottából. Hazánkban egyáltalán nem ismert és a hegedűs körökben általában nem tudnak a létezéséről sem.

Minden zenei korszaknak meg voltak a hegedűjáték fejlesztését szolgáló tanulmányai, és ha a technikai kihívások és zenei stílus függvényében vizsgáljuk a hegedülést, nyomon követhetjük annak különböző fejlődési szakaszait. Auer etűdjeinek esetében elmondhatjuk, hogy a romantika zeneisége ihlette gyakorlatait. A kötet megjelenésének éve ellenére, úgymond a „régí világ”, a századforduló előtti idők stílusvilágát idézi, technikai apparátusában Auer fiatalkorának nagy zeneszerzőinek és hegedűs ideáljainak stílusa és játékmódja sejlik fel.

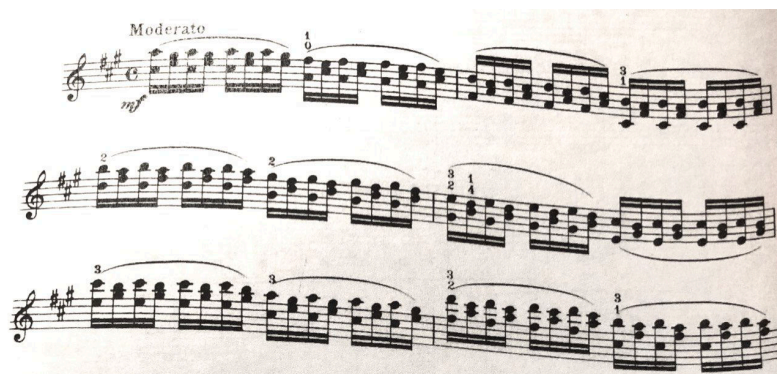
A tizenkét haladó vagy művészi szintű etűd mindkét kéznek ad feladatot. Találunk közöttük kromatikus és trilla tanulmányt, ujjakat erősítő gyakorlatot vagy arpeggio, kettősfogás, ezen belül is terc, decima és váltott oktáv játéokra példát. A balkéz gyakorlatai önmagukban is feladat elé állítják a játékost a hangképzés szempontjából. Auernek felróható, hogy kompozíciói nem elég modernnek, de ez az értékéből nem von le.

Az első etűd – Introduction and Arpeggio Study – akkord bevezetője után balkéz *arpeggio* rész következik különböző hangnemek érintésével, amelyek a kézhelyzetek szempontjából odafigyelést kívánnak. A hosszú kötőívek megkívánják az élénk tempót, a jobb kéz részéről pedig a kiegyenlített hangzást magasabb fekvésekben (például G-húron) és a hűrváltások finomságainak korrekt megvalósítását. Példa az *arpeggio* részből:



22. ábra

A második gyakorlat a kettősfogás tanulmány, különösen az első, második és negyedik ujj munkájára fókuszál. A moderato tempójelzés és a hosszú kötőívek miatt fejlett *legato* játékot feltételez:



23. ábra

A negyedik etűd trillatanulmány az első-második ujj független mozgását gyakoroltatja, a keretet (első és negyedik ujj tiszta kvart távolságát) oktáv fogásokkal biztosítja, majd váltott oktávokkal nehezíti:



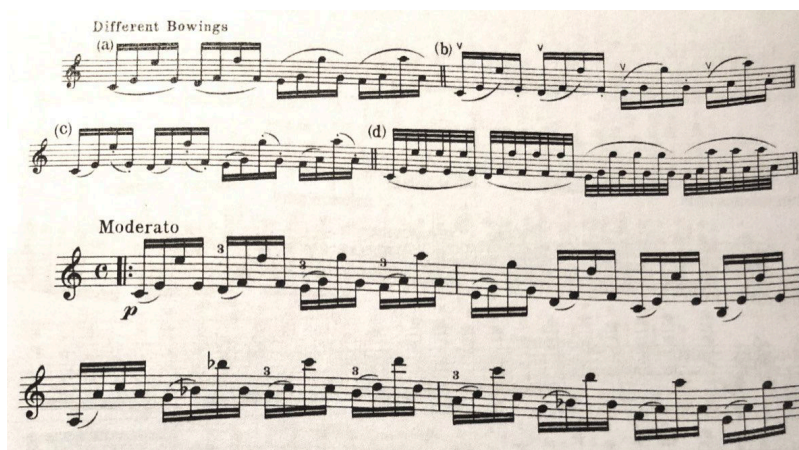
24. ábra

A terc tanulmány a hetedik gyakorlat foglalkozik, magas fekvésekben is. A decima fogások elmélyítésére a nyolcadik etűd szolgál. Az etűdhez hozzáfűzött jegyzet: „Lightly and gracefully; to be practice in the middle of the bow”:



25. ábra

A következő tanulmány a váltott oktávok gyakorlására hivatott, a kotta lábjegyzetben, mint ajánlott irodalmat, Auer Beethoven Dervisek kórusának átíratát ajánlja. A tizedik gyakorlat kifejezetten ujj erősítő szándékkal íródott, mindezt nehezíti a húr váltások megoldása a jobb kéz csuklójának részéről. A vonások különböző variációival is gyakorolható az etűd:



26. ábra

További két balkézre írt – kromatikus és G-húrra – komponált etűdtanulmány mellett kifejezetten jobb kézre írt etűdöket is találunk. Az első etűd bevezetőjét akkord tanulmányként kezelhetjük: a kottában nincs határozott utasítás az eljátszásához. A hármas gyakorlat a húr váltásról szól: a nem egymás melletti húrok közötti sima

átmenetről és a balkéz második, harmadik, negyedik ujjának erősítésével is foglalkozik egyszerre. Az ötödik tanulmány a *martelé* vonásra épít, mely az alapvető vonások egyik fajtája, amely a *staccato* vonásnem előkészítésére is kiváló. A csúcsnál és fordított irányban a kápánál is játszandó:



27. ábra

Folytatásként tekinthetünk a *staccato* gyakorlatra, a tempó a játékos képességeihez mértén választandó:



28. ábra

7. Kivonat

I. Az orosz iskola gyökereinek vizsgálata

- Az orosz iskola a francia- belga iskolából és a német hagyományból ered Auer tevékenységének közvetítésével
- Joachim a német iskola reprezentáns képviselője, Auer tanára
- Auer Joachim szellemiségét vitte tovább Oroszországba, ahol az tovább formálódott

II. Látszólagos ellentmondások – paradox

- a tradíció szempontjából: hagyomány – individualitás; Auer ideális egyensúlyt tudott tartani az egyéni alkotói szabadság és a tradíció között
- metodika szempontjából: Auernek nincs módszere – tervszerű, módszeres individuális nevelés – zenepedagógia esztétikai alapokon való megközelítése

III. Az iskola identitása

- A hangképzés: az Auer-iskola közös nevezője a hang
- Az őstehetségek, vagyis a különlegesen tehetséges Auer tanítványok szerepe: az orosz iskolát egy új hangzás ideál felé kormányozták, amely az orosz iskola sajátja – expresszív kifejező hangzás a hegedűn
- Artisztikus iskola

IV. A pedagógus

- Auer rendkívüli pedagógiai érzéssel rendelkezett: kiváló emberismeret, pszichológiai képességek
- Auer elhivatott pedagógus: személyes varázs – „delej”
- Cél: igényes és sokoldalúan képzett, művelt muzsikusok képzése
- A technikai felkészültség mellett a hangsúlyt a személyiség fejlődésére és az egyéniség kibontakoztatására fekteti
- Kiváló tanársegédek: Auer tanítványokból

V. Repertoár

- A repertoárt alkotó művek többsége ma is játszott anyag

VI. Hubay Jenő és Auer Lipót iskoláinak találkozási pontjai

- „Régies” értékrend képviselői: a *Fin de siècle* korhangulatával szemben a romantika megtestesítői
- Joachim tradíció folytatói
- Joachim öröksége: a vonósnégyes műfajban Auer és Hubay tevékenysége jelentős
- Esztétikai megközelítés: nincsen szó szoros értelmében vett metódusuk
- Individuális nevelés és tudatos munkamódszerek a fejlődés elősegítése érdekében
- technikai felkészültség megkövetelése, skálázás fontossága
- Hangképzésről alkotott elképzelés: éneklő, tisztán zengő hang
- Mindkét mester megválogatta növendékeit (Joachim is)
- A mesterek megkérdőjelezhetetlen tekintélye: távolságtartás és maximális odafigyelés
- Inspiráló tanár egyéniségek: jó emberismeret, kisugárzás, példamutatás
- Egyéniség fejlesztése, igényes és művelt muzsikusok képzése, csoportos órák, művészi alkotómunka
- A tanár magas színvonalon előjátssza a műveket a növendékeknek
- Zongoratudás: a növendékek zongorán való kísérése, a partitúrából való játék nem okoz problémát a hegedűtanárnak
- Tanítványaik nevelésében hangsúlyt fektettek a műveltségre, az olvasásra és a nyelvtanulásra

IV. A Hegedűiskola

1. Bevezetés

„Nyugodtan elmondhatjuk, még ma is, hogy a budapesti, szentpétervári vagy moszkvai konzervatóriumokban, eltérően más intézményektől, nincsen tehetségtelen tanítvány, míg a kifejezetten tehetségesek száma összehasonlíthatatlanul magasabb, mint másutt.”¹¹⁷ Írja Flesch Károly Hubay Jenő és Auer Lipót sikereire reflektálva. Nyilvánvaló, hogy csak az igazán rátermetekkel foglalkoztak, és az alkalmatlannak ítélt tanítványt inkább lebeszélték a hegedű tanulásáról. (Napjaink zenetanítása mára más alapokra helyeződött, és a modernkori oktatás a kevésbé alkalmasakat, gyengébb képességű diákokat is bevonja az oktatásba, és természetesen eredményt vár el. Ezek megtanítására komoly energiákat kell, hogy befektessen, elsősorban módszertanilag, ami azt is jelenti, hogy a mai pedagógus olyanokat is tanít, akik minden bizonnyal nem tanulhattak volna Auertől vagy Hubaytól. A mai tanár, helyzetéből adódóan, más szemszögből kell, hogy vizsgálja a módszertan kérdését a gyakorlatban, leginkább a képességek kifejlesztésére kell koncentrálnia. Az olyan „veleszületett tehetségeket”, mint amilyenek a legismertebb Auer vagy Hubay növendékek voltak, másképpen kellett tanítani. Hubay a Zeneakadémia művészképzője felett egyedül rendelkezett, csak a legjobbakat vette fel, ahogy Auer is gondosan megválogatta növendékeit, tanítványai pedig folytatták ugyanezt az eljárást. Hubay is kinevelte azokat a tanárokat tanítványaiból, akik később produkálták a jó növendékeket.)

A hegedűjáték tényezői közül az első, és amelyet Auer a legfontosabbnak tartott, az intellektuális tényező, amellyel elsősorban rendelkeznie kell a tanulónak, ha hegedűs akar lenni. Elengedhetetlen a jó hallás, megfelelő fizikai adottságok, ritmusérzék és az intuitív képesség, amely alatt a mesterség apró finomságai iránti fogékonyságot érti. Tehát, Auer és Hubay nézetei abban a kérdésben is megegyeznek, hogy a hegedülés tudatos szellemi munka.

¹¹⁷Rakos Miklós: A magyar hegedűjáték az európai zenekultúrában. Flesch Károly. Hungarovox Kiadó, Budapest; 2002

Az Auer *Hegedűiskola* vagy angolul *Graded Course of Violin Playing* a kezdőtől a virtuóz szintig egy ideális utat vázol fel a képzéshez. Az aueri szellemiség gyakorlati aspektusban jelenik meg az iskolában, a stílusos és kifinomult játékhoz vezető, a technikai elemek egymásra építésének elve mentén, iránymutató és leginkább a tanárnak szóló munkájában. A Hegedűiskola felépítése és szerkesztésének köszönhetően nyitott más anyagok befogadására, sőt, megköveteli azt.

A Hegedűiskola több aspektusában is eltér a hagyományos metódusoktól. Auer három síkra építi a tanítást: fizikai, szellemi és lelki síkra. Ez a hármas egység Auer pedagógusi múltját, így a hegedűiskolát is átszövi. Ebből a fizikai tényező az egyéni anatómiai felépítésre és izomtevékenységre vonatkozik, a mentális az agy ellenőrző és irányító képességét jelenti, az érzelmi komponens pedig az egyén beleérző képességére, tehetségére alapoz. Ez a holisztikus szemlélet módszeres gondolkodást kíván.

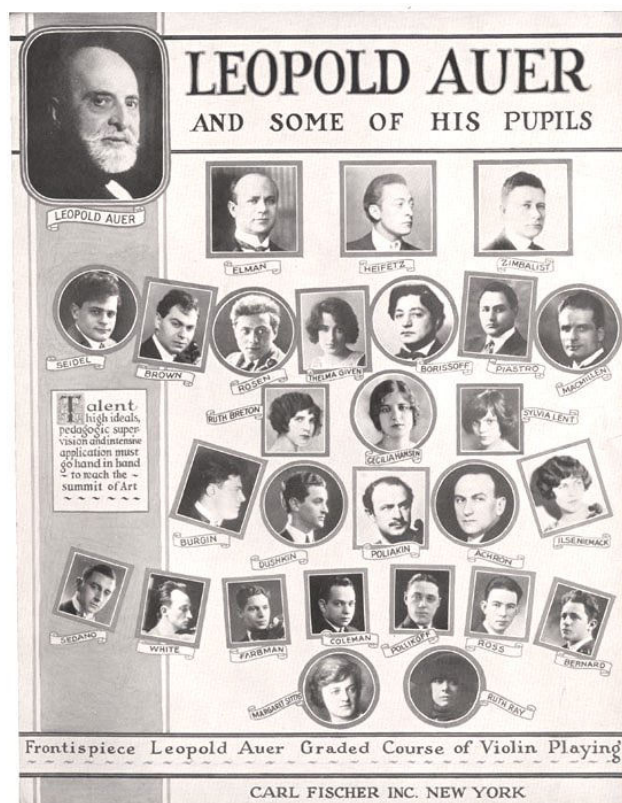
Ami a módszert illeti, a Hegedűiskola másik kulcsfontosságú pillanata a kezdet kezdete, a későbbiekben minden ezen az első lépésen dől el. Mindenekelőtt Auer a legfőbb hangsúlyt a *hangra* fekteti, mint esztétikai alap, majd csak ezután jöhet a hangmagasság tanulása. A hegedűn a jó hangzás érzékelésének kialakítása a hegedűtanítás lelke.¹¹⁸ (Sokféle hegedűhang létezik, egy-egy hegedűiskola hovatartozását a hangképzése határozza meg.) Auer az üres húrok segítségével megismerteti a hegedűhangot a növendékkel, és kezdetben bemutatja a *játékteret*. Utána szisztematikusan, lépésről-lépésre végigvezeti a tanulót egészen a nehezebb művek megtanulásáig.

Az iskola a legelső lépésektől kezdve a technikai elemeket – mélyreható alapossággal – szintenként mutatja be. A technikai elemek egymásra építésén, a fizikai és mentális tanulás helyes sorrendjén dől el, hogy ténylegesen meg lehet tanulni vagy

¹¹⁸ Auer a „Hegedűjáték, ahogy én tanítom” című könyvében azt a véleményét fogalmazza meg, miszerint a hangképzés fogalmának meghatározásához, és a gyönyörű éneklő hegedűhang képzésének problémájára recept nincsen, de a természetes ösztön és fizikai fogékonyság meghatározó szerepet játszik a kristálytisza üveg hang képzésében. Rengeteg idő és gyakorlás, a szellemi és érzelmi koncentráció módszeres elsajátítása elengedhetetlen ahhoz, hogy a tanuló célt érjen.

tanítani valakit hegedülni, a növendék egyéni adottságainak figyelembevételével. Az Auer Hegedűiskola progresszivitása a technikai elemek egymásra építésének módszerén alapszik, a technikai szintek elsajátításával lehetőség nyílik arra, hogy végül ennek a módszernek alkalmazója kiváló hegedűssé váljon.

Az iskola másik nagyszerű és páratlan sajátossága abban rejlik, hogy tetszés szerint kiterjeszhető a befogadó képessége, azaz beolvasztható minden a szisztémába, legyen az előkészítő gyakorlat, skálarendszer, ujjgyakorlat, etűd vagy például előadási darab stb. Bármilyen, a tanuló jelleméhez, technikai tudásához mért, fizikai és lelki alkatához illő tananyag beilleszthető ebbe a rendszerbe. Mindez erősen rációfól azokra a véleményekre, amelyek a Hegedűiskolát elavultnak tartják. Ahhoz, hogy a modernkori tanításban alkalmazni lehessen, a második évezred utáni kulturális környezetnek megfelelően kell hozzányúlni a hegedűjáték oktatásában, így kapcsolódik össze a régmúlt a jelennel. A Hegedűiskola tisztán adja át mindazt a széleskörű tudást, ami alapvető a hegedű tanulás szempontjából, a hangszerjáték alapjait a legegyszerűbben igyekszik tolmácsolni.



29. ábra. Hegedűiskola, Auer és tanítványai, 2. lap

2. Graded Course of Violin Playing

Az iskola nyolc kötetből áll, az alapfokú játékról szól az első négy füzet, az ötödik és hatodik a haladó szintet képviseli. A tanulási folyamatban a hetedik, és nyolcadik kötet viszi el a játékost egészen a virtuóz fokig. A koncepció bemutatására a kezdő füzeteket vélem alkalmasnak részletesen tárgyalni.

Az első kötet (Preparatory Grade) előkészítő szintű füzet, ez szemlézi az előzetes tudnivalókat és azokat az alaposan kidolgozott gyakorlatokat, amelyek a teljesen kezdők számára íródtak, kizárólag üres húros gyakorlatokkal. A második kötet (Pre-Elementary Grade) a balkéz feladatainak előkészítő füzete, megismerteti, hogy hogyan helyezkednek el a balkéz ujjai a fogólapon, az első fekvés összes hangköz távolságát kihasználva, minden húron. Az alapfokot a harmadik és negyedik kötet (Elementary Grade) hozza, az első fekvésben való tanulmányok kiteljesedését, ide értve a skálák és hármashangzatok minden hangnemben való gyakorlását, mindez intonációs és vonógyakorlatokkal kiegészítve. Az ötödik és hatodik kötet (Advanced Grade) a magasabb fekvésekkel foglalkozik középhaladó és haladó szintű anyagokkal. A hetedik füzet (Difficult Grade) jobb kéz technika fejlesztésére szolgál a vonózás haladó válfajaival. Az utolsó kötet, kissé felhígulva, a virtuóz szint (Virtuoso Grade), amely inkább hegedűre írt művek gyűjteményének nevezhető.

3. Hang, játéktér és vonókezelés

Az első kötet a tanulás kezdeti szakaszát öleli föl. Az előszó után tovább lapozva, „Egy szó a Tanárokhoz” címmel, a szerző a tanárokhoz intézett rövid üzenetében felhívja a figyelmet az első lépések gondos előkészítésének, a helyes tartás, a hegedű- és vonótartás kialakításának fontosságára. A mai hegedűpedagógia a tanítás kezdeti szakaszára vonatkozóan kidolgozott technikákkal rendelkezik. Auer ilyesféle módszerekre nem tér ki. Egyértelmű viszont azon törekvése, hogy a tanulási folyamat a legelső pillanattól kezdve zenei legyen. Az első időkben a növendéknek meg kell tanulnia üres húrokon tiszta hangon és kerek tónussal játszani, és dinamikai árnyalásokat alkalmazni. Ez azt jelenti, hogy ameddig a diák ezt nem tanulta meg, nem

szabad elvonni a figyelmét olyan nehézségek tanításával, mint a balkéz ujjainak lerakása.¹¹⁹ Ezért az előkészítő szinten (Preparatory Grade), a teljesen kezdő hegedűsöket végig üres húron játszatja. A módszer Auer azon szándékát tükrözi, miszerint nagyon fontos, hogy a tanuló fejében már az elején határozottan ki legyen építve az az alapvető elképzelés, amely szerint a jobb és a bal kéz funkciója gyökeresen különbözik egymástól. A hegedülés térbeli mozgást jelent, és az előkészítő program során a tanuló a játéktérrel kizárólag üres húrokon ismerkedik meg: a balkéz alkalmazása nélkül, fokozatosan bővülő ritmusképleteken és vonásnemeken keresztül. Arra az alapgondolatra épül az iskola, hogy a tónusos, tiszta és felhangokban dús hang eredményeképp, az akadálytalan vonókezelés elérése legyen elsősorban a cél, ami elengedhetetlen később a természetes és spontán előadáshoz. Másik, nem elhanyagolható szempont, hogy a későbbi tanulmányokban az balkéz intonációt is a felhangok segítségével a hangképzés milyensége fogja meghatározni. Az első kötetben gyakran találkozunk a „with strong, even tone “ utasítással, a kezdeti tanulási szakaszban az egészséges hangzás érdekében létfontosságú.

A hangszerjátékkal kapcsolatos helyes elképzelések kialakítása kulcsfontosságú, kihat a további tanulmányokra. Jó példa erre az a téves feltevés, hogy a vibrátótól lesz gyönyörű és hangszínekben gazdag a hang. Ez a fogalmak helytelen összekapcsolása, melynek veszélyére a szerző külön felhívja a figyelmet. Az alapvető mozdulatok természetes fejlődése érdekében koncentrálni az első füzet kizárólag a jobb kar munkájára, így a tudatalattiba nem kerülnek zavaros, vagy helytelen információk.¹²⁰

Az előkészítő feladatok összességben a vonókezelés nélkülözhetetlen és alapvető váltásaival foglalkoznak, azaz a vonó-, húr- és sebességváltásokkal. A

¹¹⁹ Az előszót követően olvashatjuk Flesch Károly elismerő szavait, amelyben méltatja az iskola érdemeit, kiváltképp a kezdők üres húron való hegedültetését.

¹²⁰ Egyes iskolák pengetéssel kezdik a hangszer tanulást, mely módszernek hátránya, hogy pengetve nagyon nehéz zengő tiszta hangot produkálni, azt megéreztetni, így intonálni is, vagy a vonós játék alapját képező hangképzést és ezen belül a térbeli mozgásokat megérezni. Az Auer-féle iskola a pizzicatot később, csak a harmadik kötettől taglalja, mint a hang megszólaltatásának egy változatát.

gyakorlatok nagy figyelmet fordítanak a vonóhelyekre és használatukra, vagyis az egész- és félvonó, a kápa, közép és csúcs kezelésével kapcsolatos progresszív munkafolyamatokra. A húrsíkok és vonások tanulása során ritmusképletek kombinációival nehezednek a feladatok, ez támogatja a játéktérben való tájékozódást.

A kötet utolsó fejezete a *The Beginner's Daily Dozen* címet kapta. Ez az összefoglaló gyakorlatsor típus minden füzet végén megtalálható (a szerző később értelemszerűen *The Student's Daily Dozen* elnevezést alkalmazza). Az első kötet tizenkét gyakorlata, második hegedű kísérettel, a vonós kar kontrolljának gyakorlására és elmélyítésére ad lehetőséget. Az etűdök vonásnemek szerint, sorrendben:

1. Ktartott legato vonás – egész vonóval
2. Legato vonás – fél vonóval
3. Rövid vonás – détaché előkészítése
4. Kevert vonások – kötések és détaché vonás
5. Martelé vonás – nyolcad hangokkal
6. Revert rövid vonások – nyolcadokon és triolákon
7. Rövid détaché vonások – triolán keresztül – a spiccato előkészítése
8. Rövid détaché vonás – a szinkópa előkészítése
9. Rövid détaché kötéssel – a szinkópa előkészítése
10. Détaché egész vonóval és martelé
11. Détaché egész vonóval és martelé
12. Détaché és rövid legato vonások

A megtanultakat a tanár hegedű kísérete gazdagítja, amely szólam ebben a szituációban a dallamot vagy a harmóniákat biztosítja. A tanár aktívan hegedül az órán, lehet ösztönző erő a tanár szépen csengő hegedűhangja, vagy az együtt zenélés öröme. Ezek kis duett formában írt egyszerű fejlesztő példák általában címeiket kaptak, ezáltal jól megfoghatóak a zenei karakterek, például a kis tarantella, induló, szláv tánc stb elnevezések.

4. A balkéz feladatainak bevezetése

A második kötet a másik oldal, vagyis a balkéz alap feladatait vezeti be a tanulási folyamatba, amelyről Auer könyvében egyszerűen evidenciaként ír. A részletes alapossggal kidolgozott füzet sorra veszi a négy ujj összes lehetséges helyzetét. Ennek a kötetnek a legfőbb érdekessége, hogy diatonikus és kromatikus tematikájú oldalak váltakoznak egymással. Egyben a balkéz funkciói, az emelés-ejtés és nyújtás-visszahúzás előkészítését is prezentálja.



30. ábra. Hegedűiskola 2. Kötet, 6. oldal; A nagy szekund G-húron, páros oldal – diatonikus



31. ábra. Hegedűiskola 2. Kötet, 7. oldal; A kis lépés G-húron, páratlan oldal – kromatikus

A második kötet tartalma:

Első rész: 1. ujjra tanulmányok és fél hang távolságok mind a négy húron

Második rész: 1. 2. ujjra tanulmányok és fél hang távolságok mind a négy húron

Harmadik rész: 1.2. 3 ujjra tanulmányok és fél hang távolságok mind a négy húron

Negyedik rész: 1. 2. 3. 4. ujjra tanulmányok és fél hang távolságok mind a négy húron

Ötödik rész: Két oktávós alap skálák minden hangnemben

Hatodik rész: 12 etűd balkézre

1. Az ujjak erősítése triolákkal egy húron
2. 4. ujj erősítése

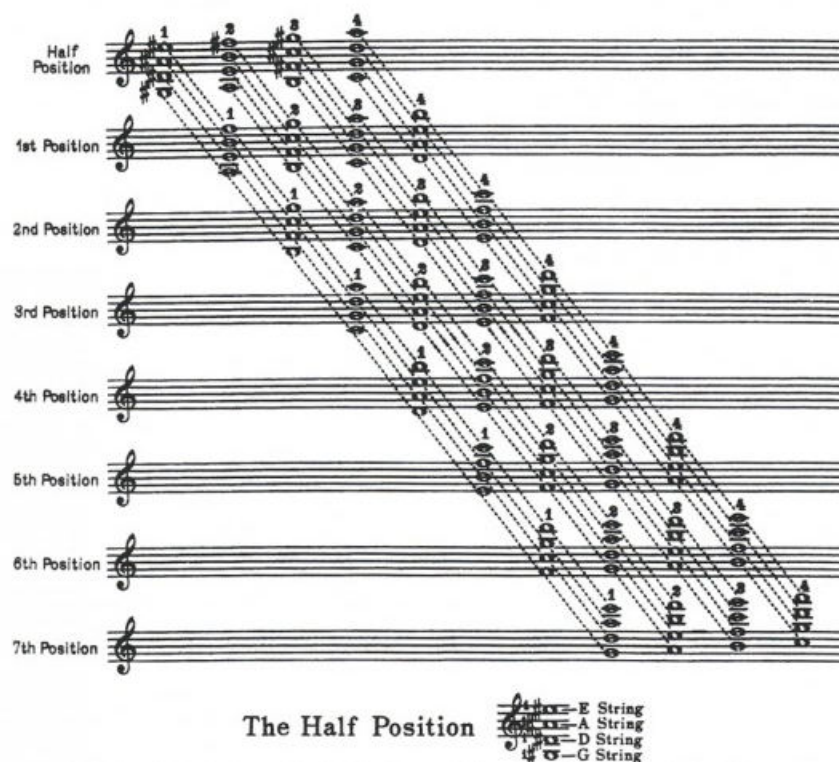
3. Gyorsabb balkéz gyakorlatok sima húrváltással
4. Balkéz biztonságának fejlesztése, 4. ujj erősítése
5. Balkéz mozgások ellenőrzése, rendhagyó hangközök
6. Kontrollált balkéz, Détaché vonás és kötések
7. Húrváltások
8. Ujjak mozgásának fejlesztése egy-egy húron
9. Ujjak mozgásának fejlesztése minden húron
10. Kromatikus kézhelyzetek
11. Kromatikus kézhelyzetek rövid ritmikus képleteken keresztül
12. Ujjak erősítése különböző vonásokon keresztül

A diák számára feladat, hogy a balkéz mind a négy ujjának helyzetét megtanulja, intonáljon és a már megtanult vonásokkal együtt alkalmazza. A két oktávós skálák alapjait itt fedezhetjük fel, a kvintkör szerint elrendezve.

5. A fokozatosság elve – a harmadik kötettől a nyolcadikig

A harmadik és negyedik kötetben az első fekvésben való tájékozódást a minden hangnemben való előkészítő jellegű skálákon és hármashangzatokon keresztül terjeszti ki, természetesen az eddig megtanult vonások egyidejű alkalmazásával. A három oktávós skálák és hármashangzatok a negyedik kötetben jelennek meg, melynek a füzet végére érik el teljes kvintkör összes hangnemének érintését. A skálák az egész iskolában fontos helyet foglalnak el. A harmadik kötet a kromatikus skálákat, a negyedik kötet a kettősfogás és üveghang technikák bevezetésének ad helyet. Népdalokkal és klasszikus művek tanulmányozásával teljes a tananyag.

Az ötödik kötet a második, harmadik pozíciót és a félfekvést hozza be a tananyagba. A fekvések fogásait a fogólapon a következő ötletes diagrammon szemlélteti, az elsőtől a hetedikig, illetve a félfekvést. Az ötvonalon jelöli a négy ujj helyét minden húron, és az annak megfelelő hangot – soronként mindig eggyel magasabb fekvésben –, keresztben pedig a szaggatott vonalak a négy húrt ábrázolják:



32. ábra. Fogástáblázat. Hegedűiskola 5. kötet. 2. Oldal

A váltások közül a balkezet érintő az úgynevezett fekvésváltás. A kötet végén megtalálható szokásos 12 etűdben példázza:

1. Sima fekvésváltás és legato
2. Gyors fekvésváltás triola passzázsokon
3. Tág hangközök sima összekapcsolása
4. Fekvésváltások gyors passzázsokon
5. Biztos és pontos fekvésváltások gyors passzázsokon
6. Gyors fekvésváltások és tört akkordok
7. Balkéz mozgása gyors fekvésváltáskor
8. Gyors fekvésváltás sima passzázsokban, kromatikus hangközök esetében
9. Sima fekvésváltás és rugalmas csukló mozgás
10. Sima fekvésváltás és rugalmas csukló mozgás 2
11. Fekvésváltás Détaché és kötések variációja esetén
12. Fekvésváltás és kettősfogások

A hatodik kötet a trilla gyakorlatok mellett a magasabb fekvéseket tárgyalja, az ötödik kötet folytatása, haladó szint. Vibrato és akkordjáték példák, skálák és hármashangzatok (három oktávon) kapnak szerepet, a hármashangzat felbontások domináns és szűkített akkordokkal bővültek, melyek félhangonként lépdelnek felfele, tonális szerkesztés nélkül. Ezen kívül a nyújtások és a decima fogások megtanulását célzó gyakorlatok találhatóak meg ebben a füzetben.

Előadóművészi szempontból, véleményem szerint a hetedik kötet kiemelt figyelmet érdemel. Azon növendékek számára íródhatott, akik elég gyakorlatra tettek szert az alap tananyag tanulásaiban, és feltételezhetően képesek magasabb művészi fokra lépni, vagyis képesek a differenciált hegedűtechnika, ezen belül is a vonótechnika magasiskolájának elsajátítására. Auer szerint ez azt jelenti, hogy a magasan képzett balkéz technika mellett, a növendék vélhetően rendelkezik már egyéni zenei ízléssel, érzelmi töltettel, természetesen kellőképpen koordinált vonókezeléssel és nem utolsó sorban bírja kitartással. Innentől kezdve a cél a hegedülés művészi szintre emelése és a szóló hegedűs eszköztárának fejlesztése.

A nyolcadik füzetéről annyit érdemes elmondani, hogy egy gyűjteményszerű füzeté formálódik, ez a virtuóz fokozat. A kötet tartalmaz kadenciákat, Auer átiratokat, találhatunk például, Bach, Paganini műveiből részleteket valamely technikai fogás bemutatására.

A *Daily dozen* minden kötet (1.-6.) végén egy-egy témakör köré csoportosítja a gyakorlatokat: „bow control”, balkéz ujjgyakorlatok, tónus és balkéz ügyesítése, kettősfogások, első három fekvés fekvésváltásai és a negyedik fekvéstől a hetedikig játszott fekvésváltások. A hetedik kötet végén kettősfogás, üveghang skálák vannak, lehetnének a *Daily Dozen* koncepció folytatása.

6. Haladó Vonótechnika- sorrendiség a tanulásban, művészi szinten

A hetedik kötet reprezentálja a legvilágosabban a technikai elemek egymásra épülésének lényegét és kulcsfontosságú szerepét, amely az iskola páratlan érdeme. A füzet gyakorlatai a művészi interpretáció szintjére hozzák a vonó magas fokú

kezelését. Ez kardinális kérdés a művészi megnyilvánulás szempontjából. A témakörök:

1. Détaché
2. Martelé
3. Staccatto
4. Piqué
5. “Viotti stroke”
6. Semi-Staccato (Portato)
7. Legato
8. Arpeggio
9. Tremolo és Tremolo Sautillant
10. Fouetté
11. Spiccato
12. Picchiattato
13. Staccato Volant
14. Arpeggio Sautillant
15. Ricochet
16. Flautato
17. Ponticello
18. Col Legno

Az iskola befogadó és gyakorlati jellegének köszönhetően a szisztéma bemutatására a legkézenfekvőbb megoldásnak a tapasztalati megközelítés látszott. Az általam összeállított kotta sorozat anyaga abból az elképzelésből indul ki, hogy a skálázás a hegedűs napi gyakorlási rutinjának szerves része. A fentebb említett hetedik kötet vonótechnikai részeit felhasználva a struktúrát átültettem skála gyakorlatra, mintegy annak summázataként. Az egyszerűség kedvéért G-dúr skálán illusztráltam az egyes vonások lebontásait, különböző kombinációkon keresztül, szem előtt tartva az elemek egymásra építhetőségének elvét. Az empirikus összefoglalásként is értelmezhető tanulmányt a következő fejezetben ismertetem.

7. Technikai elemek egymásra épülése, vonásnemeken keresztül

A kutatási eredmények összefoglalásaként a Hegedűiskola legfőbb erényét, a technikai elemek egymásra építésének lényegét mutatom be gyakorlati aspektusból. Erre a legkézenfekvőbb mód a skálatanulmányon keresztül kínálkozik. Modellezem a vonásnemek közötti kapcsolatokat, technikai összefüggéseket, amely egyben meghatározza a tanulási sorrendet, vagy éppen az adott feladat gyakorlásának módját. A koncepció kiindulópontja Elisabeth Gilels négy oktávos G-dúr hangsora, amelyre azért esett a választás, mert mindenki ismeri, de a gyakorlatok bármilyen hangsoron játszhatóak:

Skalen und Arpeggien auf G · Scales and arpeggios on G

Dur / Major

33. ábra. E. Gilels: Tägliche Übungen für den Geiger, 24 Skalen und Arpeggien

A szokásos skálázáshoz elengedhetetlen kettősfogások és hármashangzatok itt nem kerülnek külön levezetésre, igény szerint ezeken a feladatokon is lehet gyakorolni az alábbi példákat staccato, détaché stb. Kimaradt néhány vonás fajta, amelyek húr váltásokra és akkord felbontásokra épülnek, így ezeket nem lehet a skálán eljátszani, ilyen volt az „arpeggio” és „arpeggio sautillant”. A „picchiettato” vonást, amely a „spiccato” egy súlyosabb változata, a tanulmányba azért nem vettem bele, mert jellegéből adódóan a kettősfogás skálákon ideális az eljátszásuk.

I. LEGATO¹²¹

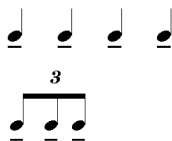


- Szokásos módon: négyesével, nyolcasával, 16-ot kötve majd egészet oda és vissza (gyorsan)
- A teljes skálát oda-vissza egy vonásra, az egészet megismételve, hogy lefele és fölfele vonásra is kijöjjön (gyorsabban)

II. DÉTACHÉ

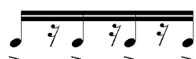


- Kápánál, közepen, felső félvonón: repetált hangokon, négyesével, kettesével
- Skálán hangismétlés nélkül



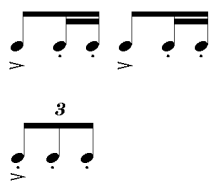
- Grand (nagy) détaché, egész vonóval
- A vonó felső harmadán: hármasával repetálva, majd egyesével

III. MARTELÉ



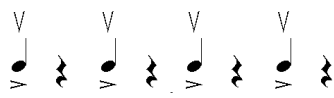
- A vonó felső harmadán, kápánál: négyesével, kettesével repetálva, majd skálán hangismétlés nélkül
- A vonó felső harmadán, kápánál: hármasával, repetálva, majd skálán hangismétlés nélkül
- Egész vonóval: először üres húrokon, majd a skálán
- Egész vonóval: skálán

¹²¹ Auernél ez a vonás a portato után következik, azonban jelen esetben előnyösebb legatoval kezdeni a gyakorlást, ha az a napi rutin része.



- A vonó felső harmadán: ritmusképletenként váltva hangot
- A vonó felső harmadán: hármasával

IV. STACCATO



- A vonó felső harmadán *martelé* vonással: négyet, majd nyolc hangot véve egy vonóra. Először repetálva, utána hangismétlés nélkül skálán



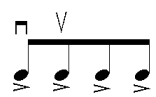
- A vonó felső harmadán *staccato* vonással: négyet, majd nyolc hangot véve egy vonóra. Először repetálva, utána hangismétlés nélkül skálán



- A vonó felső harmadán *martelé* vonással: négyet, majd nyolc hangot véve egy vonóra. Először repetálva, utána hangismétlés nélkül skálán



- A vonó felső harmadán *staccato* vonással: négyet, majd nyolc hangot véve egy vonóra. Először repetálva, utána hangismétlés nélkül skálán



- A vonó felső harmadán *martelé* vonással: négyesével repetálva, majd a teljes skálán hangismétlés nélkül



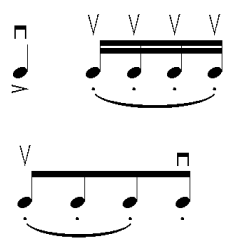
- A vonó felső harmadán *staccato* vonással: négyesével repetálva, majd a teljes skálán hangismétlés nélkül



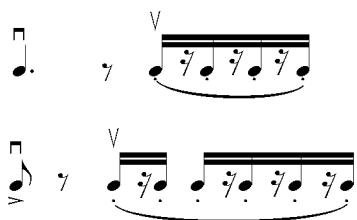
- A vonó felső harmadán *staccato* vonással: ritmusképletenként repetálva, majd a teljes skálán hangismétlés nélkül



- A vonó felső harmadán *staccato* vonással: ritmusképletenként repetálva, majd a teljes skálán



- A vonó felső harmadán *staccato* vonással: négyesével repetálva, majd a teljes skálán hangismétlés nélkül
- A vonó felső harmadán *staccato* vonással: négyesével repetálva, majd a teljes skálán hangismétlés nélkül



- Rövidebb vonással, gyorsabban: repetálva, majd a teljes skálán hangismétlés nélkül
- Vonó felső harmadán: skálán



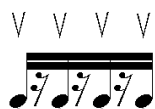
- Vonó felső harmadán: rövidebb és gyorsabb vonással



V. PIQUÉ



- A vonó közepén és a csúcsnál: moderato tempóban, flexibilis csuklóval
- A staccato vonás súlyosabb változata



VI. PORTATO (Semi-Staccato vagy Ondulé)



- Erősen hangsúlyozva, repetálva: négyet és nyolcat kötve, azután skálaszerűen



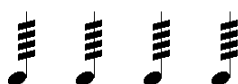
- Lágyabb karakterrel, először repetálva: négyet és nyolcat kötve, majd skálaszerűen

VII./ (a) TREMOLO



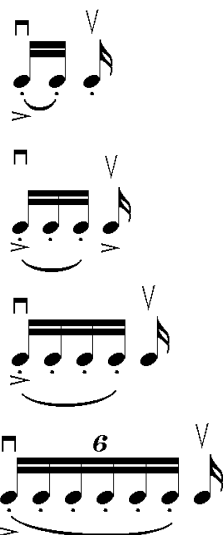
Détaché → rövidebb Détaché → Tremolo

- Előkészítés: üres húrokon
- Felső félvonón: fokozatos átmenet détachéból tremolo-ba (gyorsuló tendencia)



- Felső félvonón, moderato tempóban – crescendo-decrescendo gyakorlására alkalmas

VIII./(b) TREMOLO SAUTILLANT



- A vonó közepén, a hangsúlyokat érzékeny csuklóval: először repetált hangokon. Vivace tempóban



- Nyolcasával, négyesével, majd kettesével skálaszerűen

VIII. FOUETTÉ



- A vonó felső harmadán: egyhelyben (moderato)

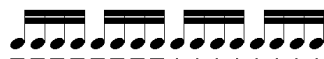


- A vonó alsó harmadán: egyhelyben

IX. SPICCATO



Détaché → rövidülő hangok → rövid hangok – spiccato



- Súlypontnál játszandó: előkészítés üres húrokon



- Súlypontnál: négyesével, kettesével repetálva



- Súlypontnál: triola csoport szerint repetálva



- Skálán hangismétlés nélkül



X. STACCATO VOLANT



- A vonó közepén: a vonások iránya szerint repetálva a hangokat, majd skálán



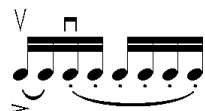
XI. RICOCHET



- A vonó közepén repetált hangokon, élénk tempóban



- Vivace tempó: repetálva, majd skálaszerűen



XII. A HANGKÉPZÉSHEZ

Az alábbi példák könnyen adaptálhatóak tetszőleges terjedelmű és hangnemű skálákhoz. A dinamikai változások – nüánszok – gyakorlásához kitartott hangokon találunk módszert az Auer Hegedűiskolában:

(1) *segue (the same)*
 (2) *segue (the same)*
 Also to be practised with these dynamic markings:
 (3) etc. (4) etc. (5) etc. (7) etc. (8) etc. (10) etc.
 24085-74 (6) (9)

34. ábra. Graded Course of Violin Playing, 7. kötet, 42.-43. oldal

Ugyanezen elgondolás alapján, például a „Legato”, „Détaché” vagy „Spiccato” játékmódot is érdemes dinamikai fokozásokkal, vagy váltásokkal gyakorolni a skálán, rövid és hosszú íveken egyaránt.

XIII. “Son Filés”

1. A hosszan kitartott hangok gyakorlása a hangképzés tökéletesítésére:

(1) Andante etc. (2) Andante etc. (3) Adagio etc. (4) Andante (forming a scale on each note; ascending) etc.
 (5) Andante (forming a scale on each note; descending) etc. (6) Moderato etc.
 p p f f p f p f p f p f p f

35. ábra. Son Filés gyakorlat. Graded Course of Violin Playing, 7. kötet, 45. oldal

2. Az egyhúros skálák alkalmasak a melodikus tartott hangok fejlesztésére, erre példát a Hegedűiskola hatodik kötetében (58. oldalon) találunk. A kiválasztott egyhúros skálát az alábbi módon játsszuk – a mintapéldában felül az eredeti, alatta pedig a hangképző gyakorlat:

On the G String
G major

The image shows two staves of musical notation for a G major scale on the G string. The top staff is the original scale with fingerings: 1, 1, 1, 1, 1, 4, 4, 2, 4, 1, 3, 2. The bottom staff is a simplified version with fingerings: 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1, 3. A large downward arrow points from the top staff to the bottom staff.

36. ábra. Son Filés példaul G-húron

Tanulmányomat volt növendékeimnek és hegedűs, brácsás kollégáimnak ajánlom.

8. Graded Course of Ensemble Playing

A *Graded Course of Violin Playing* kiegészítő mellékleteként jelent meg Leopold Auer és Gustav Saenger közös műve, a *Graded Course of Ensemble Playing*, azaz a kamarazenei füzetek. A hat kötet anyaga pontosan illeszkedik a Hegedűiskolához.

A második kötet anyaga eltér a többitől, két hegedűre írt duetteket tartalmaz növendék számára, a felső sor a *Pupil*, az alsó pedig *Teacher* jelzéssel van ellátva. A bal kéz négy ujjának megfelelően négy részre tagolódik, részenként 24 gyakorlattal,

azaz az első fejezet az első ujjat, a második a az első és második ujjat dolgoztatja, és így tovább. Az általában kétszer nyolc ütemes periódusból álló rövid duók a karakterek, ütemmutató, ritmika és tempó tekintetében is igen változatosak. A Hegedűiskola második kötete jelöli a melléklet párhuzamos anyagát.

Ennek a kötetnek a fedőlapján ez áll: *Instructiv, Progressiv, Entertaining*. A tanár és tanítvány aktívan hegedül az órán, a játékos tanulás és az együttjáték öröme fokozza az iskola hatékonyságát. A füzetek konkrét célja, hogy a csoportos munkához különböző szintű célzott kamarazenei anyagot biztosítsanak, összhangban a Hegedűiskola munkatervével. Az együttjáték hasznos módszer a zenei ízlés formálására, a lapról olvasás fejlesztésére, illetve a vonások egyöntetű játékmódjának, dinamikai összhang, pontos együtthangzás, vagy mint például ritmus, lüktetés, precíz hangsúlyok és hangindítások érzetének elsajátítására.

A következő példa az első ujj helyzetét gyakoroltatja, enharmonikus leírással (Aisz-Bé), nagy szekund és kis szekund (vagy lépés) távolságokkal:

5. BARCAROLLE

Andantino (not too slowly)

The musical score consists of two staves: 'Pupil' and 'Teacher'. The Pupil part is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It begins with a mezzo-forte (mf) dynamic and includes fingerings (V) and accents. The Teacher part is in bass clef with the same key signature and time signature, starting with a piano (p) dynamic and including accents. The score is divided into three systems. The second system includes 'cresc.' markings. The third system includes 'V' fingerings and accents.

37. ábra. Graded Course of Ensemble Playing, 2. kötet, 3. oldal

Az előjegyzés nélkül leírt felső szólam a kottában a kéz, illetve az ujjak helyzetére irányítja a figyelmet, tehát, amikor nem a sor elejére, hanem mindig az adott hang elé teszi a módosító jelet. A kezdő hegedűs vizuálisan követi a változásokat és hangköz távolságokat a kottában. Cél a hangközök, vagyis az ujjak közötti távolság, vagyis a kis és nagy lépés egzakt érzékelése. A hatnyolcados ütemmutató ritmikailag kellően felkészült játékost feltételez.

A füzetben szereplő kis művek először csak A-húron, majd A-D húr páron gyakoroltatnak, utána csatlakozik a G-húr, végül az E-húr. Gondosan ügyel a szerző, hogy elkerülje az ugrásokat a húrok között, így mindig teremt átmenetet, támogatja a térben való tájékozódás korrekt koordinációját.

A fent említett második kötettől a többi öt legfőképpen apparátusában különbözik, ezekben négy hegedűre átírt művek szerepelnek. A partitúrát kísérő szólamanyagok vonatkozásában a négy hegedű szólam mellé zongorakíséret, illetve *ad libitum* brácsa, cselló és bőgő (basszus) szólam kották is tartoznak, ez azt jelenti, hogy az apparátust illetően igény szerint vagy a lehetőségekhez képest variálható az előadói formáció.

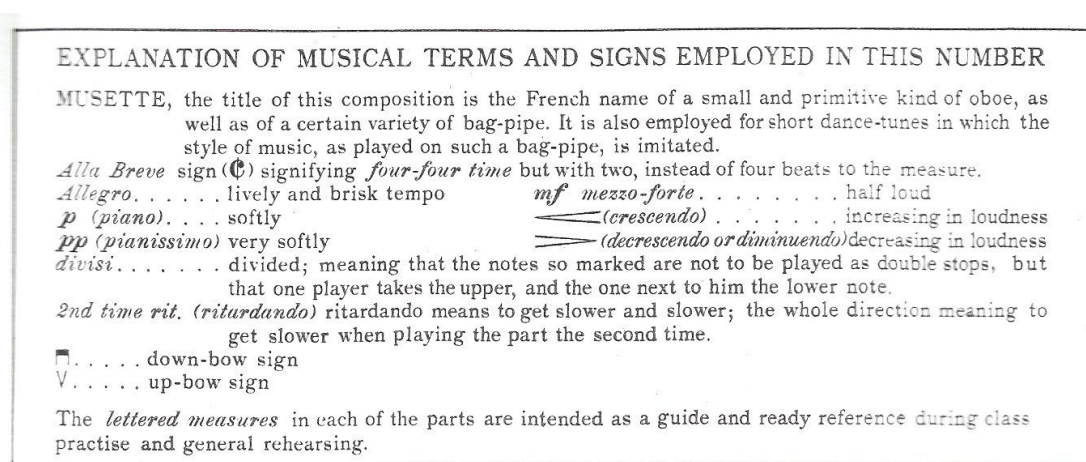
Auer utasítása szerint, a nagyobb siker érdekében érdemes ezeket az átiratokat a lehető legtöbb játékosal játszani. Előnyös, ha sikerül más hangszerest is bevonni a zenélésbe (például brácsást, csellistát). Az ideális felállás, ha minden szólamban minél többen játszanak. (Sokszor találkozunk az anyagban „divisi” jelöléssel, amikor egy szólamon belül a játszánivaló megosztódik.) Következésképpen, a szerzők leginkább hegedűkórusnak szánták a mellékleteket. Bizonyos Bichter, a pétervári konzervatórium zongora professzora Raabennek említést tesz arról, hogy Auer rendszeresen játszatott növendékeivel Bach Szóló Szonátaiból és Partitáiból tételeket hegedűkórus felállásban, unisono, vagyis hatékony pedagógiai módszernek tartotta a hegedűkórusban való játékmódot. A következő kottapéldában az osztott szólamokra láthatunk példát:

The image shows a musical score for a piece titled "Più vivace (♩=120 to 126)". The score is divided into two systems. The first system features a string ensemble with four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello) and a piano accompaniment. The string parts are marked with "resoz" (resonance) and "ff" (fortissimo) dynamics. The piano part is marked with "ff" and "fz" (forzando) dynamics. The second system continues the piece with similar dynamics and techniques. The score is written in G major and 4/4 time.

38. ábra. Graded Course of Ensemble Playing 6. kötet , 48. oldal

A zongora szólamról fontos tudni, hogy csak a ritmus és tempó, intonáció erősítésére, esetleg hiányzó játékosok pótlására szolgál, tehát, csak akkor játsszon a zongorista, ha a próba során szükség van a segítségére.

Az igényes műhelymunkához és a helyes műértelmezéshez elengedhetetlen tudnivalókat a mellékelt képen látható módon, vagy széljegyzetben következetesen minden darab végén ott találjuk. Az alábbi képen látható szöveg az első, J. S. Bach Musette című rövid darabhoz tartozó precízen szerkesztett kommentár:



39. ábra. Graded Course of Ensemble Playing, Book One, 3. oldal

A játékosoknak tisztában kell lenniük a zenei stílussal, tempóval, ütemmutatóval, lüktetéssel. Dinamikai jelek mellett egyéb szakszavak, vonások, artikulációs jelek magyarázatait is megtaláljuk a bekeretezett megjegyzés panelekben. Bekarikázott nagybetűk, az úgynevezett zifferek segítik a formai elemzést és a kottában való tájékozódást is, egyben megkönnyítve a munkát a próbákon. A szisztematikus szerkesztésnek köszönhetően az összes füzet minden szólama akkurátusan kidolgozott, ujjrendekkel vannak ellátva, a húron fekvő ujjakat például mindig jelöli a kotta, a szokásos módon vízszintes vonallal. A vonások, kötések és dinamikai jelek szintén egyenletesen kidolgozottak, néhány apró sajtóhibától eltekintve. Auer, hogy segítséget nyújtson a kamara csoportban való együttműködés szabályainak megismeréséhez, a szerepek és feladatok tisztázásához, összefoglalta legfontosabb tanácsait, – mint például az egyeztetett vonások, intonáció, együttjáték,

dinamikai struktúra stb szerepe, – melyet „A Word as to Ensemble Practise fo Young Violin Students” címmel minden kötetben elhelyezett a kiadó.

A *First Ensemble Folio*, azaz az első kötet tíz kis darabja, csak első fekvésre átírt rövid darabokat tartalmaz. Itt a negyedik hegedű csak üres húrra írt szólamot játszik, így a kezdő hegedűs hamarosan elkezdhet részt venni a közös és játékos zenélés derújében. A kis kezdő hegedűsök számára a legelső feladat a biztos intonáció elsajátítása és az alapvető ritmusok pontos megtanulása, amelyben nagy segítség a csoportban való játék.

7. A Russian Folk Song
Arranged by LEOPOLD AUER

Con moto

Violin I

Violin II

Violin III

Violin IV (Beginners)

Piano

cresc.

divisi

A

B

40. ábra. Graded Course of Ensemble Playing, Book One, 18. oldal

A második füzet duettjeiről már szó esett, a harmadik kötet apparátusából adódóan az első folytatása. Címének megfelelően – *Old Time Songs and Dances* – dalok, táncos karakterű, ritmikus darabok gyűjteménye első fekvésben magabiztosan játszani tudó hegedűsök számára, és mérsékelt nehéz ritmikai, technikai és előadói követelményeket támaszt a játékos szemben.

A negyedik *Romantic Concert Folio* kötetben, formailag komplikáltabb művek találhatóak. Zeneileg már jól felkészült tanulóknak ajánlott ez a füzet, amely leginkább az átiratok változatos karakterisztikájára fekteti a hangsúlyt. Példának találunk pizzicato játékmódra átíratot, de sarabande-ot, tarantellát, vagy Beethoven szonáta témát feldolgozó alkotást. A hegedűszólamok mindegyike kap kis szólisztikus

megnyilvánulásra lehetőséget, ezt a kotta jelöli (*Solo*), ugyan a tutti belépése nincsen jelölve, mindennek a hegedűkórusban van jelentősége.

5. March of the Wooden Soldiers

P. Tschaikowsky
Arranged by LEOPOLD AUER

Tempo di marcia

Violin I

Violin II

Violin III

Violin IV

Piano

41. ábra. Graded Course of Ensemble Playing, Book Four, 16. oldal

Az ötödik füzet, *Classic Repertoire* címet kapta, a rövid, de nagyszerűen megírt művek előadása biztos balkéz kontrollt és fejlettebb jobb kéz technikát kíván. Kifinomultabb dinamikai skálán mozognak, ritmikájukban választékosabbak, célzottan az első fekvésben otthonosan mozgó haladóknak. Az itt szereplő nehezebb hangnemek gyakorlása jól fejleszti az intonációs finomhallást.

A hatodik kötet a magasabb fekvésekkel hoz újat az előzőkhöz képest, ez már haladó szint. Az első hegedűnek harmadik fekvés felett is van játszánivalója, egészen hetedik fekvésig. A többi három hegedűs szólama az első és harmadik pozíció között mozog. Egyedül ebben a kötetben találhatóak metronóm számok.

10. Morning Mood
(Morgenstimmung)

Edvard Grieg, Op. 46
Peer Gynt Suite No. 1
Arranged by GUSTAV SAENGER

Allegretto pastorale (♩. = 60)

Violin I
Violin II
Violin III
Violin IV
Piano

42. ábra. Graded Course of Ensemble Playing, Book Six, 49. oldal

Elmondható, hogy a Kamaraiskola első öt kötete a Hegedűiskola első négy kötetével alkalmazható párhuzamosan, praktikus az első fekvés használata miatt. Magasabb osztályok számára értelemszerűen a hatodik füzet ajánlott.

Összefoglalva, lévén a kamarazene tanításának egyik fő feladata, hogy a közös muzsikálásra való érzékenységet, az alkalmazkodás és a figyelem megosztásának képességét fejlessze és nem utolsó sorban a személyiség formálja. Az iskola mellékleteinek koncepciója és magas színvonala iránymutató lehet a 21. század oktató, nevelő munkájában.

9. Kérdések és dilemmák

A kutatás törvényszerűen új információkat és szempontokat hozott magával. Ez a fejezet megpróbálja a munka közben felmerült kérdéseket megvizsgálni, annak ellenére, hogy ezekre teljes biztonsággal szinte lehetetlen pontos választ adni.

Gusatv Saenger

A Hegedűiskola tanulmányozása közben merült fel az a kérdés, hogy valóban egyedül Leopold Auer ennek hatalmas munkának a szerzője? A belső borítón olvasható szöveg: „Prefatory and incidental text, additional excersises, duets, and systematic grading of all material by Gustav Saenger.” Az Auer iskola megírásában vajon mekkora szerepet vállalt Gustav Saenger, csak szerkesztőként vagy társszerzőként esetleg szerzőként kellene rá tekinteni?

Eredetileg Gustav Saenger vagy Sänger (1865-1935) hegedűs volt, C. Richternél, L. Meyernél és Dr L. Damroschnál tanult New Yorkban. Zeneszerzést ugyanitt tanult. 1893-ig hegedűs volt a Metropolitan Opera zenekarában, a New York Symphonie és a New York Philharmonie Orchester zenekarában is játszott, miután W. Fust karmester asszisztense lett az Empire Teather-ben. 1897-től lett a Carl Fischer kiadóház szerkesztő-rendezője. A kiadói munkája annyira lefoglalta, hogy 1909-ben otthagya színházi állását és innentől a kiadó vezető szerkesztői állását töltötte. 1900-tól lett a Metronome, 1904-től pedig a The Musical Observer című újságok szerkesztője, amelyek szintén a Carl Fischer kiadó publikációi voltak.

Átiratokat is készített a kiadó számára, főleg hegedűre és zongorára. Szerkesztőként, például, a hegedű repertoár ma is népszerű darabjainak kiadása akkoriban az ő gondozásában kerültek nyomtatásban az üzletek komolyzenei polcaira. Találunk etűd kottákat is szép számmal, ahol Saenger nevével találkozunk, és nem csak szerkesztőként, de mint fordító is működött. Emellett a revízió is az ő feladatkörébe tartozott. Kiadványira jó példa a *The art of Studying R. Kreutzer's Etudes* című tanulmány megjelentetése, a Kreutzer tanítvány, L. Massart nagyszerű könyve a Kreutzer etűdök gyakorlásához, 412 példán keresztül. Egy másik Richard Scholz

„Technique of the Violin” című, metodikai jellegű művét (New York, C. Fischer, 1900) fordította és egészítette ki. Olyan anyagok szerkesztője volt, amelyeket a hegedűoktatásban ma is használunk, és generációk nőttek fel rajtuk, például Dancla, Hans Sitt, Rieding, Mazas munkái, hogy csak egy párat említsek. Hegedű-zongora albumokat szerkesztett. Például, *Ten selected Pieces* vagy *Album celebre*. Egyik fontos munkája a *The Violinist's Daily Companion* című, amely 125 gyakorlatot, etűdöt és kivonatot tartalmaz. A Gustav Saenger neve alatt kiadott Carl Fischer kiadvány 1909-ben jelent meg.

Saját kompozíciókat is megjelentetett, ilyen például a *Concertino* (No.1 Op.83) hegedűre és zongorára, vagy a *Religious Meditations* című hegedűs album. Gustav Saenger álnéven is publikált, mint W. F. Ambrosio, a hegedűiskola és a mellékletek lapjain is sokszor találkozunk ezzel a névvel. Az *Easy Melodies in the First Position* című két kötetes gyűjteménye népszerű amerikai népi, gyermek stb dallamok átíratái, kifejezetten kezdő játékosok örömeire, első fekvésben. Ez a kollekció azért is figyelemre méltó, mert jól szemlélteti az egyértelmű gondolkodásmódbeli egyezést, ami az Auer Hegedűiskola koncepcióját, és struktúráját illeti, főleg, az alapfokú vagy kezdő füzetek esetében válik nyilvánvalóvá a hasonlóság.

Preparatory Exercise

Andante. (Slowly)

Hymn: HOLY, HOLY.

Andante. (Slowly)

43. ábra. G. Saenger, *Easy Melodies in the First Position* 5. oldal

A rövid, pár periódusos kis könnyű darabocskák minden esetben párban állnak. Az első mindig üres húros gyakorlat, így készíti elő a vonásnemek, ritmus és húrvtások helyes kivitelezését. A jó hangzás és nem utolsó sorban a dallam könnyebb megtanulása érdekében, a melódia a zongora szólamában található. A második változatban jön a bal kéz, így természetesen a dallamot már a hegedűs játssza. Gondos figyelmet fordított a hangnemekre kiválasztásakor a nehézségi fokra, ezért a megfelelő helyen mindig beillesztette az adott hangnemekhez tartozó egyszerű skálát. A kiadás dátuma: 1896.

Gustav Saenger nem csak a szerkesztői, kiadói, átírói, vagy éppen fordítói szerepkörben dolgozott, hanem akadnak pedagógiai, metodikai jellegű munkái is. Nem tartom elképzelhetetlennek, hogy az Auer Hegedűiskola megalkotásában oroszánrészt vállalt, hiszen hatalmas feladat egy ekkora terjedelmű kiadványt összeállítani, szerkeszteni és nyomdakész állapotba hozni. Azonban Auer nem csak a nevét adta a kiadványhoz, a gyakorlatok egy része az idős mester munkája, azok ténylegesen jelölve is vannak (L. A.). Egy biztos, a precíz és koncepciózus szerkesztés Saenger keze munkáját dicséri, mint ahogy az is, hogy az 1926-ban megjelent Hegedűiskola Auer egyéb munkáira sem hasonlít. Ezek a *Violin Masterworks and Their Interpretation* (1925), a *My Long Life in Music* (1923) és az első, a *Violin Playing as I Teach it* (1921) című könyvei. Kivételnek számíthat az Op. 9-es etűd gyűjteménye.

Tegyük hozzá, hogy Leopold Auer minden bizonnyal nem tanított alapfokon, de nem is volt rá szüksége, mert kitűnő tanársegédei segítették a művészi színvonalú tanítást és felkészítették a növendékeket a professzor elitnek mondható osztályába. Az sem titok, hogy az idős mesternek az amerikai emigrációban anyagi gondjai voltak, ezért tanítania kellett, pedig hetven éves elmúlt már. Szerencsére sereglettek hozzá a növendékek, Misha Elman, Nathan Milstein vagy Jasha Heifetz tanárának neve mágnesként vonzotta a hegedűsöket, akik szerettek volna a híres „Auer Method” cím jogos birtokosa lenni, persze nem is kis összeg fejében. (Heifetz mindent megtett, hogy egykori tanárát segítse és népszerűsítse, gyakran szerepeltek műsorán Auer átíratok. Ezek kották kiadása szintén a Carl Fisher kiadó vállalatnál jelentek meg, Gustav Saenger közreműködésével, ahogy a Hegedűiskola, és igen kelendőek voltak a piacon.)

Érdekesség, amely Auer jó üzleti érzékéről tanúskodik, hogy találkozni lehet olyan hangszerekkel, főleg amerikai aukciókon, amelyekben a következő feliratú cédula található: „Monarch artist grand series violin” és mellette egy másodikon pedig „approved by Leopold Auer.”¹²² Az árverésen ez egy No.42 számmal ellátott 1927-es keltezésű hangszer címkéjén volt található, amelyhez eredeti tok is tartozott, szintén Auer védjeggyel ellátva: „Leopold Auer, violin outfit, Approved by the Master.” Feltehetően Németországban gyártott, Amerikába exportált tanuló hangszerekről lehet szó.

Maja Bang, Auer tanítványa

Maia Bang (1873 [79?]-1940) norvég származású hegedűművész volt, akit a mester is megemlíti önéletrajzában. „1915 nyaratól kezdve minden vakációmát Norvégiában Christiania¹²³ pompás vidékén töltöttem egészen 1917-ig. Egyik tanítványom, a norvég Maia Bang, aki a háborús idők bizonytalan helyzete ellenére Oroszországba jött, hogy ott tanulhasson nálam, rávett, hogy töltssem nyaraimat az ő szülőföldjén, és csak gratulálni tudok magamnak, hogy megfogadtam a tanácsát.”¹²⁴

A hegedűművész Norvégiában Gudbrand Bohn tanítványa volt, majd Lipcsében, utána Henri Marteau-nál Genfben és Leopold Auernél Szentpétervárott tanult. Hegedű tanulmányai során sokféle módszerrel találkozhatott, ízelítőt kapott a német, francia és orosz iskolákból. 1900-ban debütált Osloban, ahol zeneiskolát alapított, majd 1919-ben az Egyesült Államokba emigrált, Auer asszisztense lett. Az általa írt hegedűiskola – *Violin Method* címmel – előszavában azt olvashatjuk, hogy tulajdonképpen követte az amerikai emigrációba mesterét, Auert. A *Violinist* című újság 1920-as számából, „Some Less Known Auer Pupils” címmel a művésznőről: „... For instance Maia Bang, the Norwegian violinist, who came over with Auer, does not

¹²² <https://www.invaluable.com/auction-lot/a-violin-monarch-artist-series-leopold-auer-1927-56-c-0c649e7ba1#> 2020.03.02.

¹²³ Oslo régi neve

¹²⁴ Rakos 144. oldal

attempt solo playing in public, but she is doing splendid work in New York as a teacher and assistant of the master. Auer will again spend the summer at Lake George.”¹²⁵

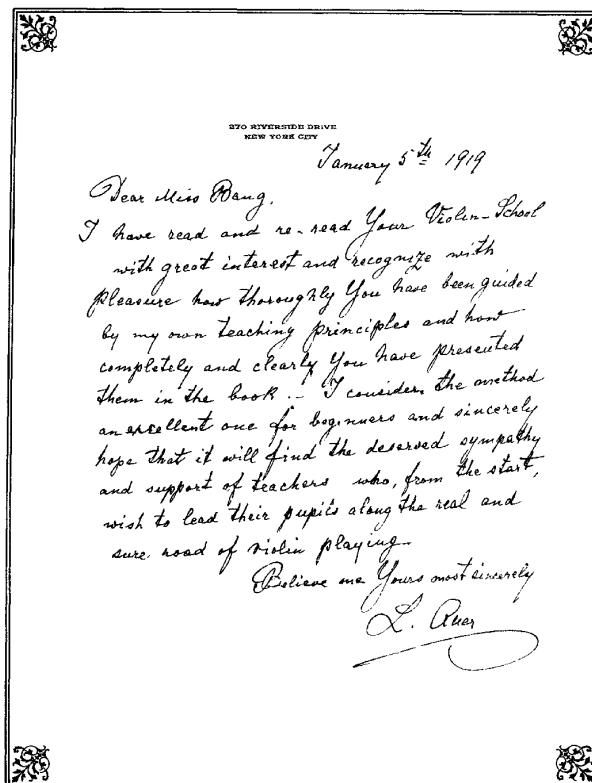
Az említett hegedűiskolának a pontos címe *Violin Method. Provided with original excersises and suggestions by Leopold Auer*. Maia Bang Hegedűiskoláját is a Carl Fisher kiadó publikálta. Az iskola borítóján megjelenő mester neve minden bizonnyal jó reklámnak bizonyult, Maia Bang az 1937-es új kiadásában megemlíti, hogy 300 000 példány kelt el az első kiadásból. Gyorsan népszerű lett az iskola, számtalan új kiadást ért meg azóta is.

Maia Bang Auerre hivatkozik, és az előszóban külön kiemeli, hogy módszere, amelyet ebben a hét füzetben közread, Auer professzor legfontosabb elveinek mentén született. Tulajdonképpen értelmezhető úgy is, hogy megfogalmazta a mester metódusát, iskola formában közreadta. Auer tanítványaként, sőt, asszisztensként ismernie kellett Auer koncepcióját és a tanítással kapcsolatos nézeteit. A kiváló pedagógiai vénával rendelkező művésznő abban a kivételes és irigylésre méltó helyzetben volt, hogy megfigyelhette Auert a hegedűórákon és kurzusok alkalmával, és számos kiváló tanítványt is hallhatott hegedülni. Elképzelhető, hogy a professzor szellemisége és a légkör, az arra fogékony Bangot megihlette, és arra ösztönözte, hogy a tanulságokkal együtt összefoglalja mesterének alapelveit a hegedűjátékról és tanításról. Lehet, hogy ez kölcsönös volt? Nagyon érdekes a két kiadvány közötti párhuzam a metodikai koncepció szempontjából. Szerkesztésben és nyomtatási képben is nagyon hasonlítanak, például a dőlt betűs vagy éppen a bekeretezett figyelemfelkeltő szövegrészek, de az elrendezés és a kottapéldák megjelenítése is. Erre a közös kiadás magyarázattal szolgál, ráadásul, hogy Gustav Saenger ekkor már tíz éve főszerkesztő a kiadó vállalatnál, ismernie kellett a Bang-féle iskolát.

Amikor Maia Bang *Violin Method* című iskoláját kezdtem tanulmányozni, elsőre úgy tűnt, mintha az Auer iskola egyszerűsített változata lenne. Azonban a kiadás dátuma megelőzi az *Auer Graded Course of Violin Playing* 1926-os new yorki

¹²⁵ <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=chi.097536084&view=1up&seq=1459&size=125>
2019.12.30.

megjelenését. Íme, Auer levele a Violin Method lapjairól, melyben gratulál Miss Bang munkájához, 1919. január 5-dikei dátummal:



44. ábra. Maia Bang Violin Method Part One 4. oldal. Auer gratuláló levele Maia Banghoz és az iskola megjelenéséhez

Maia Bang munkájában gyakran találkozunk Auer idézetekkel, amelyek az adott éppen az témához kapcsolódnak, az az érzésünk támadhat, hogy „ezt szokta mondani” növendékeinek a mester. Ez a fajta figyelemfelkeltő panel számtalanszori felbukkan mind az öt kötetben. Például, Bang a párnahasználattal kapcsolatos, hegedűtartásról szóló fejezetben Auer véleményét idézi az iskola lapjain:

Drawing up of the left shoulder as well as the use of a cushion for supporting the Violin is absolutely wrong and both methods will tend to muffle the tone. A cushion will rob the Violin of a third of its tonal volume. L.A. *)

45. ábra. Maia Bang Violin Method, Part One 8. oldal

A tartalom és sorrend tekintetében is sok egyezést találhatunk a két iskola között. Maia Bang is üres húros egyszerűbb, de jól átlátható gyakorlatokkal indítja az első füzetet. Ügyesek a darab választások és a megvalósítás hogyanjáról is instruál. A hegedűtanár kíséri a növendéket a Maia Bang szerkesztette kis duettekben, ugyanezt láthattuk Auernél. Szisztematikusan épül fel a tananyag, habár, gyorsabban követik egymást a technikai feladatok. A hetedik kötet a zongorakíséreték gyűjteménye, függelék.

A vonógyakorlatok után a balkéz játék már az első kötetben bevezetésre kerül, sorban mindegyik ujj. Az egy húron eljátszható skálák négy keresztig dúrban-mollban, a második kötetben pedig a bé-s skálák, szintén négy bé-ig és dúrban, mollban egyaránt. Feldolgoz minden hangnemet, újabb ritmikai és vonásnembéli tanulnivalókkal gazdagítva. A kromatikus távolságok külön, csak később szerepelnek először, bővített hangközök, arpeggiók után. A második kötet végére veszi át a hangnemeket hat bé, hat keresztig, majd a harmadik, negyedik, ötödik kötet először a harmadik fekvést és a fekvésváltást tanítja, majd ugyanezt a negyedik, ötödik fekvéssel folytatja, azután a hatodik és hetedik fekvés. Az ötödik füzetre elérkezik a három oktávos skálákhoz, kettősfogásokhoz, kromatikus skálákhoz. A hatodik kötet a vonóhúzás magasabb fokú művészetébe vezeti be a növendéket (mint például a staccato, pizzcato, sautillé, ricochet stb) Szisztematikusan fokról-fokra halad a tananyaggal, az Auer iskolával összehasonlítva kevésbé részletesnek gondolnám, de pozitívuma, hogy gyakorlatias. A „The violinist’s Daily Dozen” elnevezés teljesen ugyanúgy köszön vissza az Auer iskola oldalairól, mint Bangnál.

Maia Bangnak a *Violin Method* mellett egyéb munkái is megjelentek. A *Violin Course* című kiadvány, amely öt kötetet foglal magába, ezek fekvések szerint vannak összeszedve. Továbbá a *One young violinist* hegedűre zongorakísérettel, 1932-35-ből, a *Two young violinist* két hegedűre zongorakísérettel 1936-ból és a *Three young violinist* három hegedűre zongorakísérettel, szintén 1936-ból. Ez utóbbi három munka a G. Schirmer kiadónál jelent meg New Yorkban, kamara jellegű művekről van szó. Továbbá a *Recreation music* 1935-ből, amely 32 darab első fekvésben játszandó darabot tartalmaz zongorakísérettel, a Schirmer kiadásában, a *Gingham books* négy

kötetben, 1937-ből, ezt is szintén a Schirmer adta ki. Mindegyik pedagógiai kiadvány. Maia Bang Osloban zeneiskolát alapított, amely nyilvánvaló bizonyítéka annak, hogy nagyfokú érdeklődést tanúsított a tanítás és módszertan iránt.

Egyértelműnek, hogy mindkét iskola, az Auer- és a Bang-féle Hegedűiskola ihletője azonos, Auer Lipót és az „Auer Method”. Ha az Auer iskola nagyobb gondot is fordít az előkészítésre, így precízebb, terjedelmében is nagyobb volumenű, amíg Maia Bang érdeme, hogy a magyarázatok terén igyekszik világosabb lenni. Mindkettő a hegedű oktatás kifejezetten tanároknak szánt gyakorlati megközelítése. A sok hasonlóság mellett, alapjában véve a vezérlő elvek, melyek ugyanazok: progresszivitás, szisztematikusság. Az utókor hálaival tartozik Gustav Saengernek, amiért a Hegedűiskolát összeállította és megszerkesztette, Auer szellemi örökségét adaptálta, és iskola formába öntötte, hogy a jelenkor hegedűsei egy évszázad elmúltával is kamatoztathassák ezt a tudást. Az Auer Hegedűiskola vélhetően Magyarországon is egyre népszerűbb lesz.

10. Kivonat – Hegedűiskola és mellékletei

1. Hegedűiskola

- Gyakorlati jellegű metodikai tanulmány
- Az iskola nem növendék számára íródott, kifejezetten a pedagógusnak szóló munka
- Technikai elemek egymásra építésének elve alapján progresszív
- befogadó szisztéma
- fizikai, mentális és lelki tényezőkre alapoz
- A füzetek anyagát tekintve a kezdő füzetekben egyszerű, könnyen felfogható dalocskák, dal jellegű szerzemények segítik a tanulást. Ez a későbbiekben is megmarad, etűdökkel és gyakorlatokkal kiegészülve
- A korai tanulási szakaszban a barokk, klasszikus és romantikus stílus bevezetésre kerül
- A jobb- és balkéz feladatainak külön-külön bevezetése

- Az új technikai elemek tanulásának gondos előkészítése
- Az első kötet/év bevezeti a tanulmányokba az alapvető vonás fajtákat: legato, détaché, martelé és az ugratott vonások alapjait. Ritmikai felkészítés, játéktér megismerése, a hangképzés és a intonáció alapjaiak előkészítése – a hang
- Skálák: a jobb- és balkéz technikai alapozása és a kettősfogások gyakorlása
- A skálák megfelelő nehézségi fokon és a technikai kivánalmakkal arányban az egész iskolán keresztül mindvégig egyenletesen fontos részeit alkotják a tanulási folyamatnak

2. A kamarazenei mellékletek

- Követi a Hegedűiskola progresszivitását
- Kamarazene tanulásának fontossága
- A második kötet kivételével, amely két hegedűre íródott, négy hegedűre írt átiratokat tartalmaz
- Variálható apparátus: brácsa, cselló stímmek – vonósnégyes formációban is játszhatóak az átiratok
- Elsősorban hegedűkórusban való játékra íródott
- A zongora szólama segítő funkciót lát el, egyébként nincsen rá szükség
- Az átiratokra jellemző: jól megfogható és változatos karakterek, fülbemászó vagy ismert dallamok, különböző stílusok bemutatása

Összegzés

Auer messzire került Magyarországról, akárhová is vetette a sors, a munkájában érezte magát igazán otthon. Majdnem ötven évet töltött a cári Oroszországban, és az orosz zenei élet tekintélyes szereplője lett, hegedűművész, kamarazenesész és a karmesterségben is kipróbálta magát, korának kitűnő zeneszerzőivel táplált barátságot, de Szentpétervárott alapított családot is.

A utókor emlékezetében leginkább, mint utolérhetetlen pedagógus maradt meg. Munkájának eredményeképpen létrejött az orosz hegedűiskola, amely az ő keze alatt formálódott olyanná, amelyet egy egész világ csodált. Az európai hagyományokból táplálkozó orosz iskola emblematikusnak számító hangesztétikája – dús, zengő és lírai hang – kialakulásában Auer és világhíressé lett tanítványai fontos szerepet játszottak. Rendkívüli pedagógiai képességei révén, egyéni esztétikai látásmódjának köszönhetően és nem utolsósorban a tanítás művészi szintre emelésével el tudta érni, hogy a kiemelkedően tehetséges hegedűsöket, őstehetségeket is meghökkenítő csúcsteljesítményre sarkallja. Hogy ezt valójában hogyan vitte véghez, tulajdonképpen rejtély, de annyi bizonyos, megtanította tanítványainak, hogyan legyenek önmaguk. Nem csoda, hogy Amerika tárt karokkal fogadta. Orosz, amerikai és a nemzetközi kurzusok növendékei, majd azok tanítványai, újabb és újabb generációk hordozzák Auer tanításának szellemi örökségét mindenfelé a világban, amely a mai napig hat a modern előadóművészetre.

Függelék

Leopold Auer: Graded Course of Ensemble Playing

A szerzőket és a művek címe mellé az átírat készítőjének nevét rövidítve, zárójelben közlöm:

Arranged by Leopold Auer= (LA)

Arranged by Gustav Saenger= (GS)

A második kötet hegedű duói esetében nincsen feltüntetve a kottában, hogy a duettek közül melyik Auer és melyik Saenger kompozíciója.

Minden kötet, kivétel a második, tíz átíratot foglal magába, négy hegedűre, zongorakísérettel vagy anélkül. Bármilyen vonós felállásban játszhatóak, kiegészítve ad libitum brácsa, cselló és basszus szólamokkal.

Book One

„*First Ensemble Folio*”

1. J. S. Bach: Musette (LA)
2. G. Saenger: The Mountain Maid
3. W. F. Ambrosio¹²⁶: Marching Song (LA)
4. G. Saenger: The little Senorita (Intermezzo)
5. R. de Berton: Processional March (LA)
6. G. Saenger: An Old-Time Minuet
7. L. Auer: A Russian Folk-Song
8. G. Saenger: Mazurka
9. G. Saenger: Little Sleepy Head (Berceuse)
10. L. Auer: A Polish Folk-Tune Dance

¹²⁶ Gustav Saenger álneve W. F. Ambrosio

Book Two

„*Fiddlers Two*”

96 Melodikus Duett két hegedűre.

Előszó

A Leopold Auer módszer a hegedűtartásról (kilenc fotóval illusztrálva)

A Leopold Auer módszer a vonófogásról és húzásról (öt fotóval illusztrálva)

- I. 24 Duett csak első ujj használatával, üres húrokkal
- II. 24 Duett csak az első és második ujj használatával, üres húrokkal
- III. 24 Duett csak első, második és harmadik ujj használatával, üres húrokkal
- IV. 24 Duett mind a négy ujj használatával, üres húrokkal

Book Three

„*Old Time Songs and Dancings*”

1. J. S. Bach: Minuet (LA)
2. Two French Folk Tunes (GS)
3. P. Tschaikowsky: Morning Prayer (GS)
4. C. von Gluck: Musette (from Armide) (LA)
5. G. Saenger: Intermezzo Espagnole
6. W. A. Mozart: Ave Verum (LA)
7. Two Old Christmas Songs (GS)
8. J. Dont: Will-o-the-Wisp (Scherzo) (LA)
9. R. Schuman: Hunter's Song (GS)
10. L. van Beethoven – F. Kreisler: Rondino (GS)

Book Four

„Romantic Concert Folio”

1. J. Dont: Intermezzo Joyeuse (LA)
2. K. Kozmák: Fairy Tale (op. 135, No.1) (GS)
3. La Fiera de Mast' Andrea (Neopolitan Tarantella) (GS)
4. L. van Beethoven: Theme (from Sonata, Op.26) (LA)
5. P. Tschaiakowsky: March of the Wooden Soldiers (LA)
6. J. S. Bach: Polonaise (LA)
7. J. Neury: Intermezzo-Pizzicato (GS)
8. C. Bohm: Sarabande (LA)
9. F. Mendelssohn B. – Fritsche: Play-Time Memories (GS)
10. F. Kreisler: Caprice Viennois (GS)

Book Five

„Classic Repertoire”

1. R. Wagner: Song of the Sailors (from the Flying Dutchman) (GS)
2. Slumber Song (Old German) (LA)
3. G. Karganoff: A la Gavotte (Op. 11.) (LA)
4. J. Haydn: Arietta (GS)
5. J. Dont: Caprice Scherzando (LA)
6. F. Schubert: Scherzo (GS)
7. E. Grieg: Watchman's Song (Op. 12, No.3) (LA)
8. Blue Bell's of Scotland (Scotch Folk-Song) (GS)
9. F. Schubert: Moment Musical (Op. 94., No.3) (LA)
10. M. Moussorgsky: Hopak (GS)

Book Six

1. V. Nováček: Two Finnish Folk-Songs (LA)
2. R. Schumann: Song of Spring (GS)
3. L. van Beethoven: Menuet (from the String Quartet in A Major) (LA)
4. J. Dont: Air Melodieux (LA)
5. J. B. Weckerlin: Romance and Tambourine (from the 18th Century Bergerettes)
(GS)
6. P. Wachs: Pavane and Choral (GS)
7. N. von Wilm: Gavotte and Musette (Old French Dance) (LA)
8. R. Leoncavallo: Minuetto e Gavotta (from Pagliacci) (GS)
9. L. van Beethoven – Seiss: Contre-Dances (LA)
10. E. Grieg: Morning Mood (from Peer Gynt Suite, Op. 46. No. 1) (GS)

Mellékletek

1. Veszprémi évek, Auer család dokumentumai

A Veszprém Megyei Levéltár anyagából (saját fotó):

fiu	Steinl Serenca	2.	Nagyvá. Veszprém	"	"	"	"	"			98.
"	" Jakob	1.	ito. ito.	"	"	"	"	"			99.
89.	Steinl Jakob	68.	ito. Szigala	"	"	"	"	"	házi.	fi	
apja	Rapoch János	60.	ito. Veszpr.	"	"	"	"	"	"	"	
fia	Bernard	18.	ito. ito.	"	"	"	"	"	"	"	
"	János	16.	ito. ito.	"	"	"	"	"	"	"	
leánya	Rozalia	14.	ito. ito.	"	"	"	"	"	"	"	
"	Jozsefa	14.	itto. itto.	"	"	"	"	"	"	"	
"	Jozsefa	10.	ito. ito.	"	"	"	"	"	"	"	99.
"	Theresia	8.	ito. ito.	"	"	"	"	"	"	"	98.
90.	Kottbauer József	30.	ito. ito.	"	"	"	"	"	"	"	
91.	Koten Abraham	55.	ito. ito.	"	"	"	"	"	"	"	
apja	Szentm. János	45.	ito. Balata	"	"	"	"	"	"	"	
fia	Bernard	24.	ito. ito.	"	"	"	"	"	"	"	
"	Simon	22.	ito. ito.	"	"	"	"	"	"	"	
"	Samuel	18.	ito. ito.	"	"	"	"	"	"	"	99.
"	Dávid	12.	ito. ito.	"	"	"	"	"	"	"	100.
"	Wilmos	9.	ito. ito.	"	"	"	"	"	"	"	
"	Anna	7.	ito. ito.	"	"	"	"	"	"	"	
leánya	Jozsef	5.	ito. ito.	"	"	"	"	"	"	"	
"	Theresia	2.	ito. Veszprém	"	"	"	"	"	"	"	
92.	Wäpf Adolf György	20.	ito. ito.	"	"	"	"	"	"	"	
apja	Körm. Nagy	20.	ito. Balata	"	"	"	"	"	"	"	
fia	Adolf	14.	ito. Veszpr.	"	"	"	"	"	"	"	
93.	Weise Sámuel	54.	ito. ito.	"	"	"	"	"	"	"	
apja	Sonnenporger János	38.	ito. ito.	"	"	"	"	"	"	"	
fia	Adolf	18.	ito. ito.	"	"	"	"	"	"	"	
leánya	Eleonora	16.	ito. ito.	"	"	"	"	"	"	"	
"	Jozsefa	10.	ito. ito.	"	"	"	"	"	"	"	
94.	Auer Simon	28.	Cseh orf. Szarvask. 1806-20. Dec. 1807.	"	"	"	"	"	"	"	
apja	József Rozalia	20.	Hegyal. Sz. Veszpr.	"	"	"	"	"	"	"	
fia	Antal	6.	ito. Veszprém	"	"	"	"	"	"	"	
"	Leopold	4.	ito. ito.	"	"	"	"	"	"	"	
leánya	János	11.	ito. ito.	"	"	"	"	"	"	"	
"	Rosa	7.	ito. ito.	"	"	"	"	"	"	"	
"	Barbara	14.	ito. ito.	"	"	"	"	"	"	"	
leánya	Anna Sigmund	14.	Cseh orf. Szarvask. n. 1840-42. Sept. 1841.	"	"	"	"	"	"	"	
"	ito. Ignaz	17.	ito. ito. ito. ito.	"	"	"	"	"	"	"	

1. melléklet. A nevek mellett szereplő számok az illető életkorát jelentik, azaz 1848-ban ki hány éves volt. A következő oszlop a születési helyet, mellette a Veszprémbe költözés időpontját jelölik.

A Veszprémi Püspöki Hivatal dokumentumai (saját fotó):

20	Reill F	2	Wentner G	276	Aigner E	48	Dengraf C	10	Dom. 16. Bruckh. & Lin. cel. D. z. g. h. C.
21	Mozart J	18	3	M. E. 221	Hagenm 197				Ger. 2. Alt. h. o. str. cel. A. u. n. kom. l. C.
22	Wleinman C	19	Ch	Dengraf E	193				Ger. 3. Thom. W. l. an cel. ut. supra
23	D ^{no} A	18	Ch	Dengraf E	195				Ger. 4. S. u. i. t. 7. M. cel. ut. supra
24	D ^{no} F	19	Ch	D ^{no} C	28				Ger. 5. B. M. V. d. M. o. v. cel. ut. supra
25	D ^{no} B	30	Ch	D ^{no} D	38				Ger. 6. Ger. d. d. B. M. cel. ut. supra
26	D ^{no} D	21	Ch	M. C.					Tab. 7. D. o. v. d. M. V. cel. ut. supra
27	Auer C	48	2	Liedl D	283	Diabelli F	168	Gluz C	19
28	Habegger C	22	Ch	Hagenm	197	Häuber C	27		
29	Diabelli C	7	2	Hagen E	21	Döhler C	29		Dom. 14. De. ca. cel. Not. u. m. t. C.
30	Schalk D	29	Ch	M. C.					Ger. 2. J. e. n. e. s. t. a. i. D. M. cel. Tra. g. y.
				Hagen E	228				Ger. 3. M. i. ch. Arch. cel. O. p. t. e. r. h. u. b. e. r. C.
									Ger. 11. H. i. e. r. o. n. C. G. cel. J. o. n. g. y.

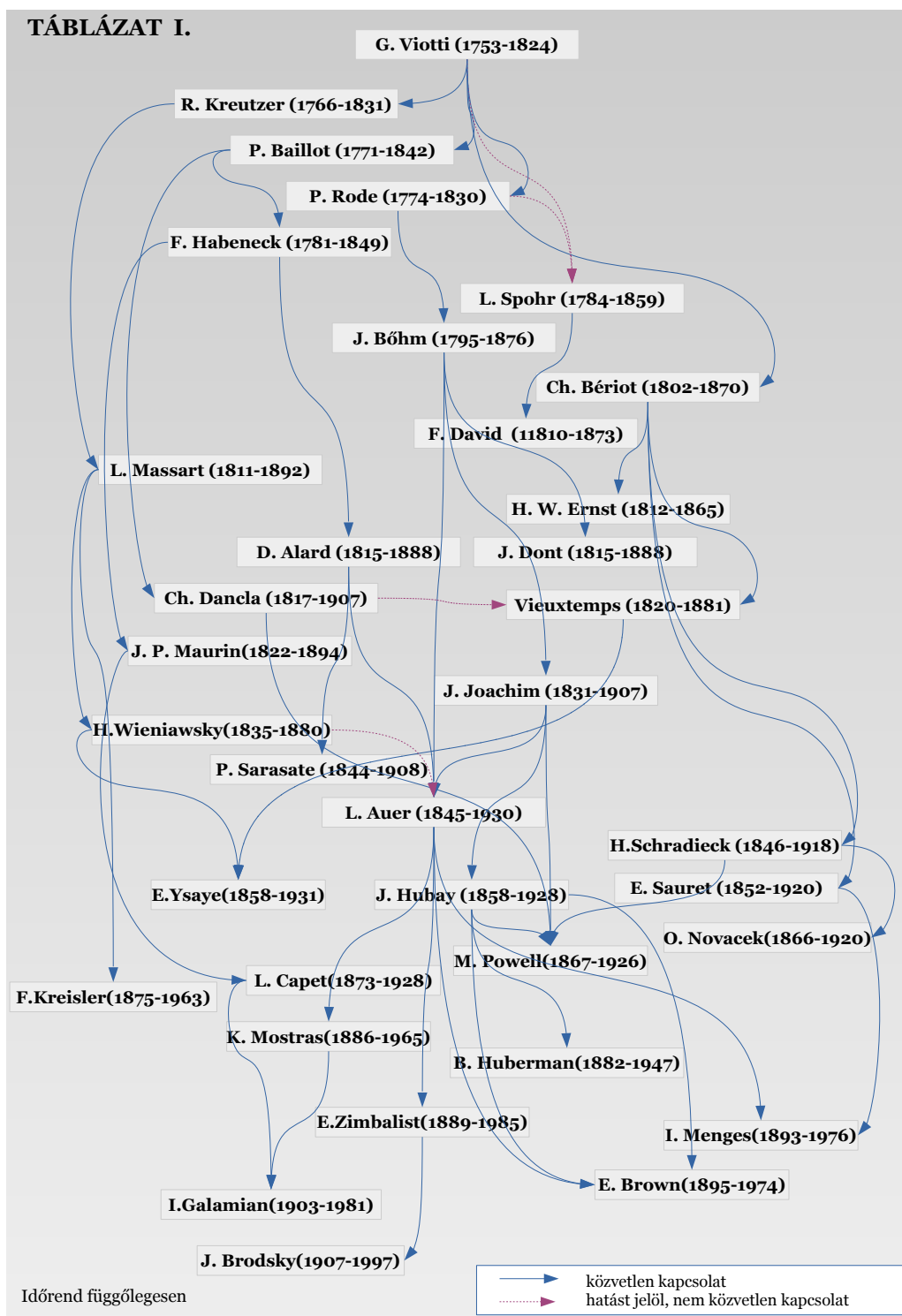
Im 24. u. 25. Offertor. von Liedl No 283 g. u. g. i. n. l. von Braunm. Auer.

2. melléklet. L. Auer 1857. Szeptember 27-én Liedl Lipót offertóriumának hegedű szólóját játszotta

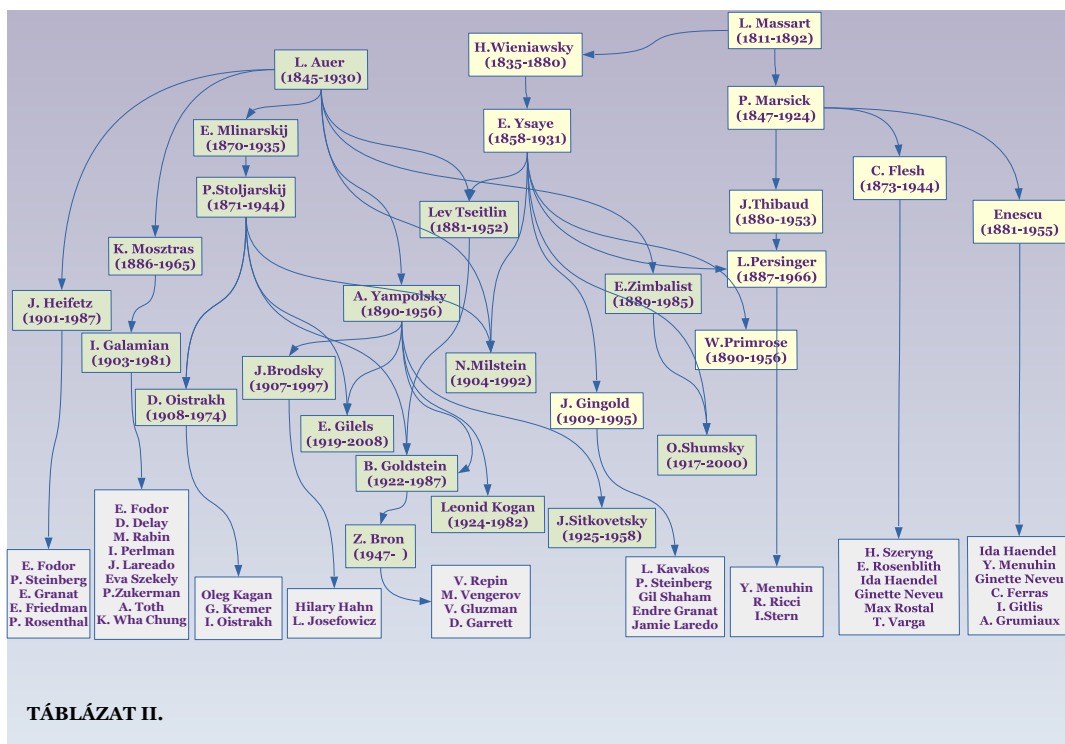


3. melléklet. Auer édesanyjának sírja Veszprémben (saját fotó)

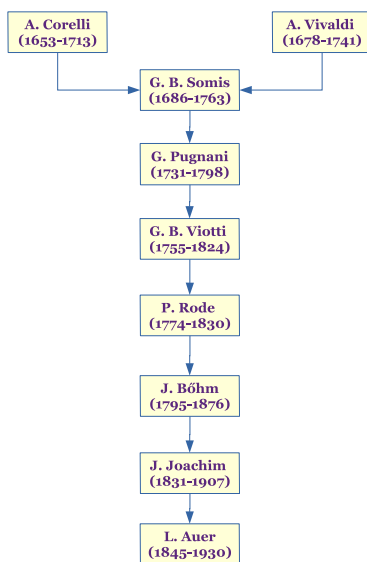
2. Orosz iskola – Táblázatok



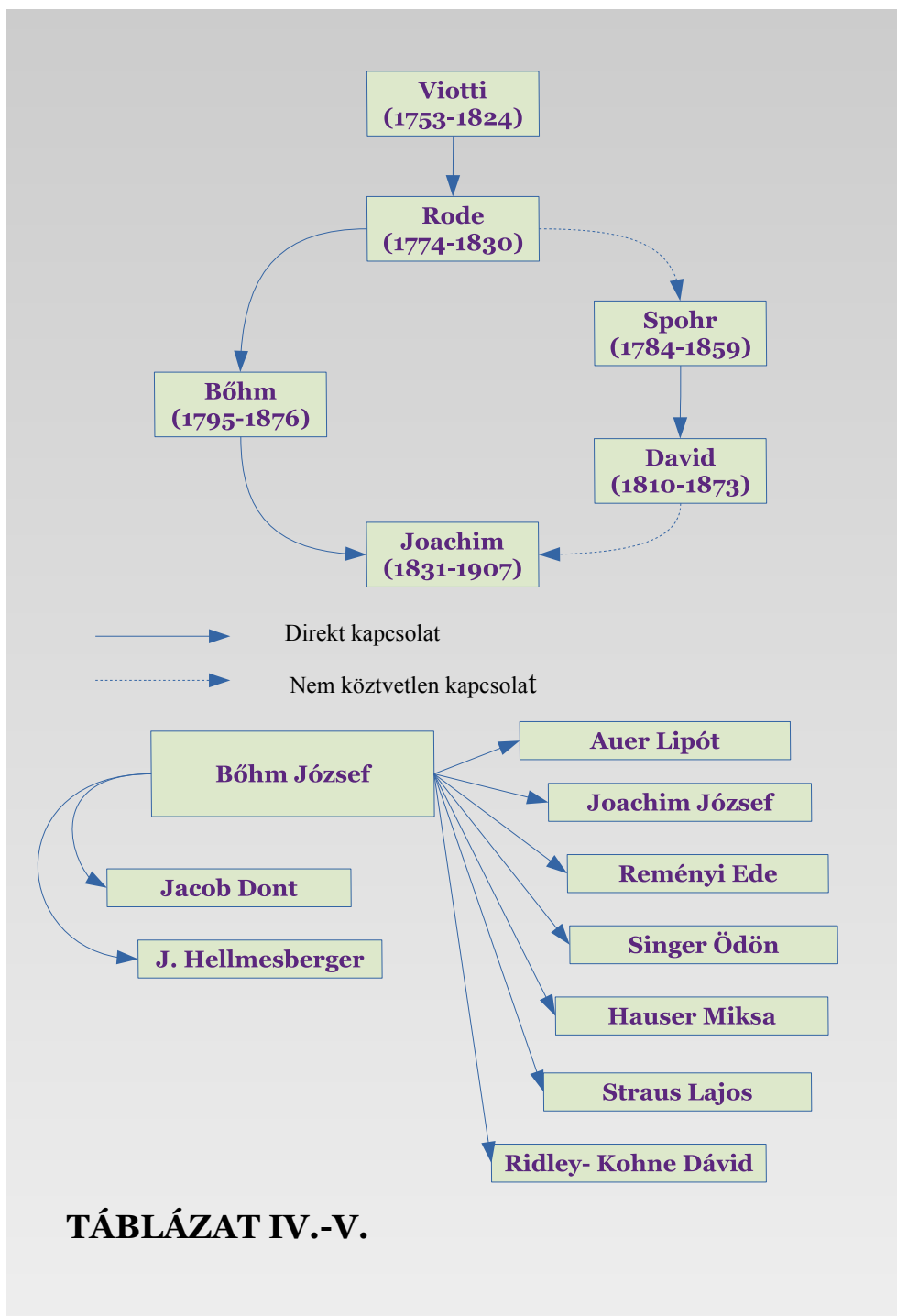
4. melléklet. A Viotti hagyomány kapcsolatrendszer



5. melléklet. Folytatás. Fókuszban az orosz iskola



6. melléklet. A Corelli-Vivaldi hagyomány Auerig



7. melléklet. A francia és német hagyomány kapcsolata Joachim Józseffel, illetve Böhm József híres tanítványai – magyar növendékei külön csoportban

3. Graded Course of Ensemble Playing

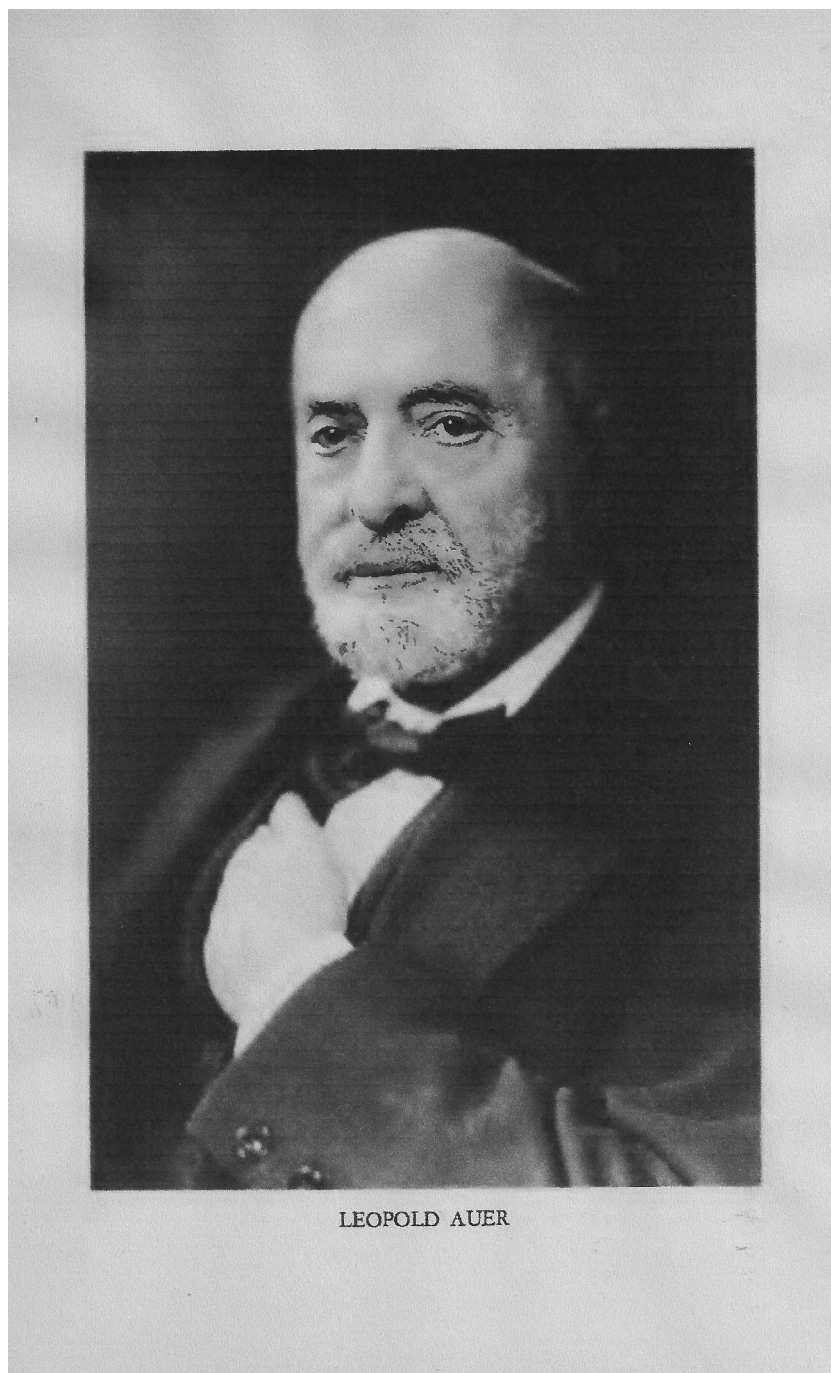
Some Hints and Practical Suggestions for Young Ensemble Players



1. Remember that ensemble playing depends upon good and well-organized team work.
2. Your individual ability must be contributed for the good of the general effect, not as a soloist, but as a serviceable part of the whole.
3. Always be punctual and rather ahead of time for rehearsals; be sure that your instrument is in good playing condition, properly tuned, clean, and the bow properly rosined and sufficiently tightened.
4. As soon as your conductor or teacher raps his stand as a signal that the rehearsal has started, your entire attention must be given to him and to whatever instruction you or your fellow players are receiving.
5. With two players at a stand, the *inside player* always turns the page, whenever this is necessary.
6. For *divisi parts*, the *outside player* always takes the *upper*, and the *inside player* the *lower note*.
7. Always watch your bowing and remember that *uniform, systematic* bowing is one of the important requisites of a successful ensemble.
8. You must try and keep your eye not only upon your music but upon your conductor at the same time. Your response to his beat must be exact and immediate and you must show a keen and constant interest in everything which is going on during the practise hour or rehearsal, irrespective whether it affects your own or any of the other parts.
9. Always prepare your part at home; thorough acquaintance with your music will enable you to watch and follow your conductor with better results.
10. If for any reason you have lost your place in the music, do not become nervous or fidgety but try to find it again by careful attention to what the others are doing. If your partner has lost his place, point to the measure which is being played, with your bow, and then resume playing immediately.
11. Do not become disconcerted through the breaking of a string. Do not fuss about it unnecessarily but replace it quickly, tune quietly and endeavor to join in the playing as soon as possible.
12. Never forget that whether seated or standing your playing position, attitude of the hand, thumb, elbow, setting of the fingers, as well as your right arm, wrist action, holding and drawing of the bow, must receive your constant attention.

8. melléklet. A Hegedűiskola mellékleteiből Auer tanácsai a kamarazenélés alapvető szabályairól. Graded Course of Ensemble Playing, 5. kötet, 3. lap

5. Leopold Auer



9. melléklet. Curtis Catalogue 1929/30, 35. oldal [Curtis]

Bibliográfia

- Akimova, Marina: *Leopold Auer és családja – visszaemlékezésekben és levelekben*.
Ford.: Csillik Éva, Budapest: kézirat, 2014
- Auer, Leopold: *Graded Course of Violin Playing*. Book 1.-8. New York: Carl Fisher Inc., 1926
- Auer, Leopold: *Graded Course of Ensemble Playing*. Book 1.-6. New York: Carl Fisher Inc., 1926
- Auer, Leopold: *My long life in Music*. New York: Frederick A. Stokes Co., 1923
- Auer, Leopold: *Violin Masterworks and Their Interpretation*. Reprint of the 1925 ed. published by C. Fisher, New York; Connecticut: Hyperion Press, Inc. Westport, 1979
- Auer, Leopold: *Violin Playing as I teach it*. New York: Frederick A. Stokes Company, 1921
- Bang, Maia: *Violin Method. Provided with original exercises & suggestions by Leopold Auer*. Volume 1.-7. New York: Carl Fisher Inc, 1919
- Brown, David: Tchaikovsky: *A Biographical and Critical Study*. Volume II. Victor Gollancz Ltd., 1978
- Brown, David: Tchaikovsky: *A Biographical and Critical Study*. Volume III. Victor Gollancz Ltd., 1982
- Brown, David: Tchaikovsky: *A Biographical and Critical Study*. Volume I. Victor Gollancz Ltd., 1986
- Courvoisier, Karl: *The Technique of Violin Playing, The Joachim Method*. New York: Dover Publications, Inc. Mineola, 2006
- *Denver Post*. folyóirat [Juilliard] 1930. Május 8.
- Flesch, Carl: *The Art of Violin Playing*. Book I. II. U.S.A.: Carl Fisher, 2008
- Flesch, Carl: *Problems of Tone Production in Violin Playing*. C New York: Carl Fisher Inc., 1934
- Galamian, Ivan: *A hegedűjáték és tanítás alapjai*. Budapest: Zeneműkiadó, 1978

- Gombos László: „Hubay Jenő”. Berlász Melinda (szerk). *Magyar Zeneszerzők*. 1. Budapest: Mágus Kiadó, 1998.
- Halmy Ferenc– Zipernovszky Mária: *Hubay Jenő*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976
- Havas Kató: *Tizenkét órás hegedűkurzus. A hegedűjáték új megközelítése alapján*. A fordítás alapja: *The Twelve Lesson Course*. Bosworth & Co. Ltd. London, 1962; Ford.: Simkó-Várnagy Judit. Magánkiadás.
- Havas Kató: *Lámpaláz*. A fordítás alapja: *Stage Fright*. Bosworth & Co. Ltd., London, 1974; Ford.: Forsman Zsuzsanna. Magánkiadás, 2001
- Havas Kató: *A hegedűjáték új megközelítése*. A fordítás alapja: *A New Approach to Violin Playing*; Bosworth 14th impression, England; Ford.: Simkó-Várnagy Judit, magánkiadás, 2001
- Hubay Cebrian Andor: *Apám, Hubay Jenő. Egy nagy művész élete történelmi háttérrel*. Budapest: Ariadne Bt, 1992
- Körmendy Krisztina Anna: *Hubay Jenő művészete és a Hubay-iskola*. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem disszertációk, 2008
- Dr. Káldor János: *A magyar zenetörténet kistükre*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1938
- Gergely András (szerk.): *Magyarország története a 19. században*. Budapest: Osiris Kiadó, 2003
- Gerson, A. Robert: *Music in Philadelphia*. University of Pennsylvania, 1940
- Gilels, Elisabeth: *Tägliche Übungen für den Geiger, 24 Skalen und Arpeggien*. Hamburg: Musikverlage Hans Sikorski GmbH & Co. K G, 1978
- Martens, Frederick H. (szerk.): *Violin Mastery*. New York: Dover Publications, Inc. Mineola, 2006
- Newmarch, Rosa: *Tchaikovsky; His life and Works with extracts from his writings, and the diary of his tour abroad*. Vincent Press; 2008
- Olmstead, Andrea: *Juilliard: A History*. U.S.A.: University of Illinois Press, 1999
- Pándi Marianne: *Hangversenykalauz II. – Versenyművek*. Budapest: Zeneműkiadó, 1973

- Pfeiffer János - Szigeti Kilián: *A veszprémi székesegyház zenéjének története*. München: Aurora Könyvek, 1985
- Raaben, L.: *Leopold Szemjonovics Auer Élete és tevékenysége (vázlatosan)*. A fordítás alapja: Állami Zenei Kiadó, Lenindgrád, 1962; Ford.: Csillik Éva, kézirat, 2013
- Rakos Miklós: *A magyar hegedűjáték az európai zenekultúrában. Flesch Károly*. Budapest: Hungarovox Kiadó, 2002
- Rakos Miklós: *A magyar hegedűjáték az európai zenekultúrában. „Böhm József”*. Budapest: Hungarovox kiadó, 2002
- Rakos Miklós (szerk.): *Auer Lipót 1845-1930. Vár Ucca Tizenhét. Veszprém: 1995/ 1 negyedév*
- Rakos Miklós (szerk.): *Auer Lipót 1845-1930. Vár ucca tizenhét negyedévkönyv 1995/1. szám átdolgozott kiadása; felelős kiadó: Hegyeshalmi László, Veszprém: Művészetek háza, 2015*
- Rakos Miklós: *Egy veszprémi hegedűs családfa ágai*. Sempre, 2011
- Ráth-Véghné Ziperovszky Mária (szerk.): *Hubay Jenő hegedűtanítási módszere. A mai magyar hegedűoktatás alapelvei*. Budapest: Dr. Vajna és Bokor, 1942
- Rodrigues, R. E.: *Selected Students of Leopold Auer*. The University of Birmingham, 2009 <https://etheses.bham.ac.uk/id/eprint/739/1/Rodrigues10PhD.pdf> 2020.03.09.
- Ross, Gilbert: *The Auer Mystique*. <https://quod.lib.umich.edu/m/mqrarchive/act2080.0014.003?node=act2080.0014.003:6&view=text&seq=75> 2018.05.15.
- Saenger, Gustav: *Easy Melodies in the First Position for Violin and Piano*. The John Church Company; 1896
- Szende Ottó: „Az iskoláskor előtti hangszeroktatás didaktikája és metodikája.” *Parlando*, 23/9; 1981.06.05.
- Szende Ottó-Nemessúri Mihály: *A hegedűjáték élettani alapjai*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1965
- Szigeti József: *A hegedűről*. Budapest: Zeneműkiadó, 1965

Szigeti József: *Beszélő hírok*. Budapest: Zeneműkiadó, 1965

- *The Baton* című folyóirat [Juilliard] 1930. pontos dátum nélkül
- *The Music magazine – musical courier* c.1 v.80; 1920 <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=chi.097536084&view=1up&seq=1434> 2020.03.10.
- *The Music magazine – musical courier* 1920 <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=chi.097536084&view=1up&seq=1459&size=125> 2020.03.10.
- *The Strad* című folyóirat [Curtis], 1995. Június

Tschaikowski, P.: *Concerto for violin and orchestra* Op.35 edited by Constantin Mostras and David Oistrakh, Edition Peters Nr. 3019b; Leipzig

Tschaikowsky: *Violinkonzert D-dur* Opus 35. Urtext. München: G. Henle Verlag, 2005

Ujfalussy J. (szerk.): *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 100 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1977

Vázsonyi Bálint: *Dohnányi Ernő*. Nap Kiadó; 2002

Virány Gábor: „Pjotr Iljics Csajkovszkij: Hegedűverseny.” *A hét zeneműve*. 1974/3. Budapest: Zeneműkiadó, 1974

- *Zenekar* című folyóirat: „Ismeretlen Auer-dokumentumok.” Rakos Miklós. XX. évfolyam 6. szám; 2013

Egyéb linkek:

Auer Akadémia Webinárium, *Mesterkurzus*; 2015. július 16. <http://auerakademia.com/site/projektek/mesterkurzus/webinarium/>

Library of Congress, *Maia Bang*. Copyright Office.,1935 <http://id.loc.gov/authorities/names/no2006137035.html>

<https://tarisio.com/cozio-archive/cozio-carteggio/vieuxtemps-violins/?l=yes> 2020.03.08.

<https://www.britannica.com/biography/Joseph-Joachim> - 2020.02.13

http://www.wieniawski.com/life_and_creation.html 2020.02.16.

<http://composers-classical-music.com/b/BangHohnMaia.htm> 2019.12.30.

<https://books.google.hu/books?id=INcgAQAIAAJ&pg=PA798&lpg=PA798&dq=maia+bang+violin+course&source=bl&ots=CufVTJlOIK&sig=ydn5BnwVnAS9ftPMJKOD-Q4QBOg&hl=hu&sa=X&ved=0ahUKEwjMrODqiYjTAhVLXCwKHdQlBdQQ6AEIPTAG#v=onepage&q=maia%20bang%20violin%20course&f=false> 2019.12.30.

https://books.google.hu/books?id=TzhjAAAIAAJ&pg=PA229&lpg=PA229&dq=maia+Bang+recreation+music&source=bl&ots=GIE8yy-4vH&sig=ACfU3U2ofTYIKg__x-6WmVPWqmvPYJJx6A&hl=hu&sa=X&ved=2ahUKEwiQjKaM5t3mAhULmYsKHT3CBZ0Q6AEwAHoECAoQAQ#v=onepage&q=maia%20Bang%20recreation%20music&f=false 2019.12.30.

<http://leopoldauersociety.com/leopold-auer-bio-2/> 2020.02.13.

<http://www.konzi.hu/iskolank-tortenete> 2020.03.08.

http://www.harmonieautographs.com/index_files/Page9477.htm 2018.03.24.

<https://www.liveinternet.ru/users/barucaba/post346471828/> 2018.03.30.

https://fidelio.hu/zenes_szinhaz/2016/10/18/ezt_kell_tudni_a_mariinszkij_szinhazrol/ 2016.12.20.

<https://www.abebooks.com/Romance-op-4-Autograph-Musical-Quotation/19614892685/bd> 2020.02.16.

http://fidelio.hu/klasszikus/2007/05/03/generaciok_mestere/ - 2017.09.28.

<http://leopoldauersociety.com/leopold-auer-bio-2/> 2020.02.16.

<https://alchetron.com/Iosif-Kotek> 2020.02.16.

http://en.wikipedia.org/wiki/Iosif_Kotek 2013.10.14.

<https://www.invaluable.com/auction-lot/a-violin-monarch-artist-series-leopold-auer-1927-56-c-0c649e7ba1#> 2020.03.02.

<https://www.abebooks.com/Romance-op-4-Autograph-Musical-Quotation/19614892685/bd> 2020.02.16.

https://www.lebrecht.co.uk/search/preview/leopold-auer-with-the-chicago-musical-college-1927-class-photo-hungarian/0_00147241.html - 2018.03.23.