

Laki Péter

A HEGEDŰVERSENYEK ÉVTIZEDE*

Az új zene és az előadó az 1930-as években

David Schneider amerikai muzikológus írja egy 2005-ben megjelent tanulmányában:

A 20. század első felének zenéjéről szóló átfogó tanulmányok ritkán foglalkoznak érdemben a versenyművekkel. Az olyan, jelentősebb presztízzsel rendelkező műfajok, mint az opera, a vonósnégyes vagy a szimfónia, általában nagyobb teret kapnak, mint a versenymű, amelyet modernista körökben némi gyanakvással szemlélnék virtuóz konvenciói és népszerűsége miatt... Mindamellet, bár a versenymű alapvetően akrobatikus jellege nem vegyül természetesen a fennkölt modernista esztétikával, a kettő között feszülő különbség rendkívül termékenynek bizonyult...¹

Érdekes módon a „fennkölt modernisták” legtöbbször nagyon is foglalkoztatta a versenyműírás, és legtöbbször éppen ugyanabban az időben, az 1930-as években kezdett nagyobb figyelmet fordítani a műfajra. Sokan közülük eredetileg zongoristák voltak, és ha nem saját hangszerükre írtak, általában a hegedűt részesítették előnyben szólóhangszerként. Schneider észrevételét a virtuozitás és modernizmus ellentétét illetően megerősíti az a tény, hogy a modernizmus mestereinek 1930-as években írott hegedűversenyei nagyobb számban tartalmazzak hagyományos elemeket, mint ugyanezeknek a mestereknek a korábbi művei. Bartók és Berg hegedűversenye jól illusztrálja ezt a tendenciát: Berg, mint közhírt, egy népdalt és Bachot idézett művében, és *Reihéjét majdnem* tonálisra alakította azáltal, hogy tercek egymásra tornyozásából építette fel. Ami a Bartók-hegedűversenyt illeti, Szabolcsi Bence óta szinte közhellyé vált a zeneszerző lágyabb, „melegen melodikus” stílusának – a „kései” Bartóknak – a kezdeteit látni benne. Ugyanakkor önkényes és teljességgel alaptalan volna azt állítani, hogy ezek a művek kevésbé

* A Zeneakadémia és a Bartók Archívum 2017. szeptember 14-én a Zenatudományi Intézet Bartók-termében, „Bartók és a hegedű” címmel rendezett szimpóziumán, eredetileg angol nyelven elhangzott előadás írott változata.

1 „Few concertos have figured prominently in accounts of general musical development in the first half of the twentieth century, which have given pride of place to works in more prestigious genres (for example opera, string quartet or symphony) than the concerto – suspect in modernist circles for its conventions of acrobatic display and popular appeal... Yet, if the genre-defining requirement of athletic virtuosity mixed uneasily with high-minded modernist aesthetics, the tension between them was extraordinarily productive...”. *The Cambridge Companion to the Concerto*. Ed. Simon P. Keefe. Cambridge University Press, 2005, 139.

„modernekek”, mint elődeik; Bartók és Berg aligha lettek hűtlenek saját művészi személyiségükhöz csak azért, mert „dallamosabb” stílusra váltottak. Sokkal inkább azt állíthatnánk, hogy magának a modernizmusnak szabtak új irányt stiláris eszközeik kibővítésével. Mindnyájan tudjuk, hogy Bartók az Universal kiadótól elkérte Berg és Szymanowski új hegedűversenyének partitúráját, mielőtt belefogott volna saját művének komponálásába. Biztosak lehetünk benne, hogy nem azért tette ezt, mert mintákra volt szüksége. Elsősorban azért akarhatott informálódni kollégái munkájáról, mert tudta, hogy a „kortárs hegedűverseny” mint műfaj különösen időszerű volt akkoriban. Amikor Székely Zoltán közölte Bartókkal, hogy „igazi” hegedűversenyt akar, ez nemcsak azt jelentette, hogy háromtétéles műre és nem egytétéles variációsorozatra gondolt; kérésében az is benne foglaltatott, hogy Székely, aki, ne feledjük, maga is zeneszerző volt, úgy érezte: a hagyományos háromtétélesség a harmincas években nagyon is időszerű.

Bartók hegedűversenye olyan jelentős művek között foglal helyet, mint Stravinsky (1931), Berg (1935), Szymanowski (2. hegedűverseny, 1933), Prokofjev (2. hegedűverseny, 1935), Schoenberg (1936), Ernest Bloch (1938), William Walton (1939), Samuel Barber (1939) és mások darabjai (persze a felsorolt művek nem mindegyike háromtétéles). Az említett szerzők némelyike (Schoenberg, Berg, Bartók) sohasem kultiválta a másik klasszikus zenekari műfajt, a szimfóniát: érett zeneszerzőként Stravinsky sem mutatott különösebb érdeklődést a szimfónia iránt mindaddig, amíg nem kapott megrendelést Amerikából a *Szimfónia C-ben*, illetve a *Szimfónia három tételben* megírására. Stravinsky és Bartók zongoraversenyei, melyeket a zeneszerzők saját koncertfellépéseikre írtak, sokkal több alkalmat biztosítottak stiláris újításokra, mint a hegedűversenyek, melyeket más előadók számára komponáltak. Ami a vonósnégyeseket illeti (hogy egy másik klasszikus műfajt említsünk, amelynek jelentős 20. századi története van), éppen Bartók hat kvartettje mutatja a legjobban, hogyan kellett a formát, a tételszerkezeteket és az egész zenei stílust minden esetben újra feltalálni, vagyis nem beszélhetünk a 20. századi vonósnégyes formájáról általánosságban mint a kor zenéjének fontos tényezőjéről. A hegedűversenyek esete így valóban egyedinek mondható.

Felmerülhet a kérdés, hogy az 1930-as évek hegedűversenyei között van-e anynyi közös vonás, amely indokolná, hogy általános jelenségről és nem pusztán időbeli egybeesésekről beszélhessünk. A művek közötti óriási különbségek ellenére is jól látszik, hogy a hegedű jellegéből közvetlenül következett egy bizonyosfajta „dallamosság” követelménye. Ez azonban felveti azt az elméleti kérdést, hogy mit is értünk valójában „dallam”-on. A *New Grove Dictionary* 2001-es nyomtatott kiadásának „Melody” címszavában, amely az online verzióban máig is változatlanul szerepel, Alexander Ringer a fogalmat a következőképpen definiálta: a dallam „meghatározott hangmagasságok sorozata a zenei időben adott kulturális konvenciók és szabályok szerint”,² majd, miután zenetörténeti és etnomuzikológiai áttekin-

2 „[...] pitched sounds arranged in musical time in accordance with given cultural conventions and constraints”.

tést adott különböző korszakok és helyszínek dallamszerkezeteiről, kijelentette, hogy a schoenbergi és weberni *Klangfarbenmelodie* megjelenése után

a zenei térnek a korlátlan kiaknázása az időfaktorok rovására súlyos kérdéseket vetett fel a dallam jövőjét illetően. A történelem ironiája, hogy az „abszolút dallam” meghirdetőjét [Webern], az avantgárd nagy tisztelettel övezett prófétájának tette meg, míg ugyanez az avantgárd kimondta, hogy a *dallam voltaképpen halála* [kiemelés tőlem, L. P.] a zenei élmény meghatározó tényezője.³

Ringer példáiból és az azokhoz fűzött kommentárokból a dallam fogalmának alábbi tulajdonságai vezethetők le:

(a) folyamatosság – a hangmagasságok összekapcsolódása, amely az előadásban széles legatoívek formájában jelenik meg;

(b) belső logika – szimmetrikus vagy aszimmetrikus felosztások, a hangközlések és -ugrások, az emelkedő és ereszkedő vonalak megtervezett váltakozása;

(c) a dallami folyamatokba beleértett harmóniák, valamint (ez részben következik a fenti három pontból),

(d) bizonyos „dallamtípusokhoz” vagy „dallamcsaládokhoz” való tartozás; ezt a gondolatot Szabolcsi Bence, aki Ringernek fontos mentora volt, részletesen kifejtette *A melódia történetében*.

Nem kétséges, hogy egy dallam, bármennyire eredetinek hangozzék is, mindig épít vagy emlékeztet más, korábbi dallamokra, vagy valamilyen módon magába olvasztja azoknak bizonyos elemeit. A zenehallgató a dallamok révén kapcsolja össze a hallott zenedarabot régebbi zenei élményeivel, olyannyira, hogy a dallam fogalmát szinte úgy definiálhatnánk, hogy a dallam *olyasvalami, ami eszünkbe juttat valami mást*. Ez voltaképpen paradoxon, hiszen a dallamokban általában az eredetiséget és az újdonságot szokás keresni, miközben szépségük éppen abból adódik, hogy bennük rezeg valami, ami valamilyen formában már bennünk rejlik.

Ily módon, minthogy a hegedűverseny létjogosultságát nagyrészt az adja, hogy dallamokkal szolgáljon, a műfaj legbelsőbb lényegét a múlttal való kapcsolatteremtésben láthatjuk, abban, hogy a zeneszerző, bármennyire „avantgárd” legyen is egyébként, mégis valamilyen formában elismeri a hagyományt, folytatja azt, továbbépíti, és távolról sem szakít vele egészen.

Úgy tűnik, hogy Szabolcsi kissé elcsépeelt kifejezése, a „melegen melodikus” stílus, nemcsak a Bartók-hegedűversenyre, hanem a vele egy időben keletkezett többi hegedűverseny nagy részére is ráillik; a dallamok iránti igény, a dallam szűkecsége az irányzatok teljes skáláján érződik, függetlenül az egyéb stílusjegyekről, a tonális vagy atonális nyelvtől. A művek minden tekintetben eleget is tesznek ennek az igénynek. A dallamok tonálisan és harmóniai tekintetben (vagyis azok-

3 „[...] the unrestrained explorations of musical space at the expense of temporal factors raised serious questions about the very future of melody. It was one of the more ironic quirks of history that turned the herald of 'absolute melody' [Webern] into the revered godfather of an avant garde that has decreed the virtual demise of melody as a primary factor in musical experience.”

ban a vonatkozásokban, amelyek a legtöbb elemzés gerincét alkotják) teljesen különböznek, ugyanakkor jól összehasonlíthatók a frázisszerkezet, a periodicitás és a regiszterhasználat szempontjából.

Hogy Bartókkal, a konferenciánk középpontjában álló zeneszerzővel kezdjük, a versenymű emlékezetes nyitótémája valódi négyesoros, a terminus Bartha Dénes-i értelmében, mely ráadásul átveszi az új stílusú magyar népdal egyik alapvető jellegzetességét, vagyis azt, hogy a második sor egy kvinttel magasabban megismétli az elsőt. Nem mellékes körülmény, hogy a dallam a hegedű legmélyebb hangján, az üres G-n kezdődik, és onnan ível fölfelé.⁴ Lehet-e véletlen, hogy Bartók több kortársánál megtaláljuk ezeket a karakterisztikumokat: szimmetrikus dallamok, periodicitás és emelkedő regiszterek? Berg, Szymanowski, Prokofjev, Walton és Bloch hasonlóképpen a G- (olykor a D-) húron indítanak, és onnan indulnak a magasabb húrok felé, akár elődeik: Beethoven, Brahms, Csajkovszkij és Sibelius (Mendelssohn a nagy kivétel!).

Ami a zenei mondatszerkezeteket illeti, feltűnő a szimmetriára való törekvés. Megtaláljuk Bergnél, aki terctorony-Reihéjét egy emelkedő és egy annak megfelelő ereszkedő dallamívbe rendezte. Walton, aki a hagyományokhoz ragaszkodó zeneszerző hírében állt, nem meglepő módon szabályos nyolcütemes periódust írt, akárcsak Prokofjev, aki viszont egy kissé bonyolított ezen a szerkezeten azáltal, hogy egy ötnegyedes motívumot szorított bele egy 4/4-es ütembe, miközben a nyolcütemes egység érintetlen maradt. Szymanowski, Bartókhoz hasonlóan, egy népi jellegű dallamot ismételt meg azonos formában, csak magasabban (nála nem kvint-, hanem terctranspozícióról van szó). Utána váratlanul feladja a szimmetrikus szerkesztést és egy „végtelen dallam”-ba kezd, amely azonban könnyen lebontható megismételt, transzponált vagy más módon átalakított motívumok sorozatára. Még Schoenberg is, aki az itt tárgyalt zeneszerzők között a legkevésbé hajlott kompromisszumokra, hasonló dallami logikát követ, amikor kisszámú ritmikus figurát vet alá nagymérvű „tematikus munká”-nak.

A versenymű „igazságának” másik próbaköve a 30-as években a szonátaformához vagy legalább annak bizonyos ismérveire való ragaszkodás. Természetesen rugalmasnak kell lennünk, amikor a szonátaforma fogalmát 20. századi művekre alkalmazzuk, elsősorban a tonális viszonyok tekintetében, de amennyiben megtalálhatók e művekben fő-, illetve melléktéma-területként értelmezhető formarészek, feldolgozási részek és legfőképpen az a visszatérés-pillanat, amikor félreérthetetlen a darab kezdetére való visszautalás, akkor feltétlenül jogos egyfajta szonátaformáról beszélni. Bartók és Prokofjev különleges hangsúlyt fektetett a szonátaforma szabályainak betartására, még akkor is, ha Bartóknál a visszatérést a megfordításban visszahozott témák valamelyest elleplezik. Prokofjev az expozíció három témája közül kettőt szó szerint megismételt a visszatérésben. Ezek a tradi-

4 Mint tudjuk, az üres G-t tartalmazó kéthangos felütés utólagos betoldás volt, mely a vázlatokból hiányzik, de ez csak megerősíti mondandómat: Bartók szükségét érezte, hogy a legmélyebb hanggal „az elején” kezdje a versenyművet, más kortársakhoz hasonlóan, akik ugyanezt a stratégiát követték.

SZYMANOWSKI

Moderato molto tranquillo

p dolcissimo espressivo *mp*

PROKOFJEV

Allegro moderato

mp

SCHOENBERG

Poco Allegro

p

BERG

Andante

pp ma espr. *rall.* *pp*

1a–d kotta. Szymanowski, Prokofjev, Schoenberg és Berg hegedűversenyének kezdete

cionális vonások mindkét zeneszerzőnél arra szolgálnak, hogy a művet egy vonatkozásban megkössék a hagyományban; ezáltal szabadságot nyernek, hogy más vonatkozásokban (különösen harmóniai téren) egyéni stílusuk szerint alakíthassák a kompozíciót. A többi zeneszerző gyakran távolabbra merészkedett a tankönyvek által szentesített szonátaformától, de bizonyos jellemvonásokról ők sem mondtak le, hiszen a szonátaforma a fő- és melléktéma ellentéte révén automatikusan szolgáltatta azt a szerkezetet, amelyre a versenyműnek a tutti- és szóló, valamint a lírai és virtuóz részek kontrasztja érdekében szüksége volt.

Stravinsky hegedűversenye – az időrend szerint az első a sorban – sok szempontból független ettől az általános mintától. Négy tétele közül egyikben sem találunk szonátaformát, helyette különböző barokk formákat (Toccat–Aria I–Aria II–Capriccio) elevenít fel a zeneszerző teljesen egyedi tételrendben.

Kik voltak a hegedűművészek, akik a harmincas években ezt a rendkívül gazdag termést ihlették és bemutatták? Névsoruk (1. táblázat a 286. oldalon) rendkívül tanulságos, és sokat elárul a két háború közötti időszak zenei életéről. A hegedűversenyek megrendelői között mindössze kettő tartozott a kétségtelenül világhírű szólisták közé: Szigeti József és Jascha Heifetz. Feltűnően hiányoznak olyan nagy nevek, mint Bronisław Huberman, Jacques Thibaud vagy Fritz Kreisler. Helyettük olyanokkal találkozunk, akiknek technikai és művészi képességei nem maradtak

el a nagy sztároké mögött, de hírnevük nem volt akkora, mint az övék. Többnyire fiatalabb művészek voltak, gyakran, ha nem is mindig, a zeneszerzők honfitársai, akik tudták, hogy sokat használhat a karrierjüknek, ha egy híres komponista számukra írott művével léphetnek a közönség elé. Tény, hogy Samuel Dushkin egész életében főként a Stravinskyhoz fűződő kapcsolatáról volt ismert, mint ahogy Louis Krasner is elsősorban mint a Berg- és Schoenberg-koncertek előadóját ünnepezték. Székely Zoltánnak úgy sikerült a Bartók-műtől független művészi identitást kialakítania, hogy sokat ígérő szolista pályáját feladva a Magyar Vonósnégyes primáriusa lett, és évtizedekig főleg mint kamarazenesz működött. Mindkét Szymanowski-koncert a zeneszerző barátjának és honfitársának, Paweł Kochańskinak íródott, Hindemithé Ferdinand Hellmann-nak, az amszterdami Concertgebouw zenekar koncertmesterének (emlékezünk, hogy Székely is működött ugyanebben a minőségben egy rövid ideig), Prokofjevé Robert Soetens-nak, egy francia hegedűművésznek, aki sok évig járta a világot szolista-ként anélkül, hogy a nevét minden zeneszerető ember azonnal felismerte volna. Britten hegedűversenyét Antonio Brosa spanyol hegedűművésznek ajánlotta, akinek a nemzetközi karrierjét – életrajzírója szerint – ennek a darabnak a John Barbirolli vezényelte New York-i ősbemutatója indította el. Karl Amadeus Hartmann *Concerto funebre* című művét, mely újabban egyre nagyobb nemzetközi sikernek örvend, St. Gallenben mutatta be Karl Neracher, az ottani zenekar koncertmestere.

Igor Stravinsky 1931 – Samuel Dushkin
 Karol Szymanowski No. 2 1933 – Paweł Kochański
 Alban Berg 1935 – Louis Krasner
 Szergej Prokofjev No. 2 1935 – Robert Soetens
 Arnold Schoenberg 1936 – Louis Krasner
 Bartók Béla 1938 – Székely Zoltán
 Ernest Bloch 1938 – Szigeti József
 Benjamin Britten 1939 – Antonio Brosa
 Karl Amadeus Hartmann 1939 – Karl Neracher
 William Walton 1939 – Jascha Heifetz

1. táblázat. A 20. század legfontosabb hegedűversenyait bemutató művészek

Ismételten hangsúlyozni kell: mindez a legkevésbé sem jelenti azt, hogy ezek a hegedűművészek jelentéktelenebbek lettek volna híresebb pályatársaiknál, de arra is érdemes felfigyelni, hogy a hegedű körülrajongott világnagyságai sokszor inkább megmaradtak a klasszikusoknál, és a kortárs zenét szívesen rábízták azokra, akiknek különleges ambícióik voltak ezen a téren. Ezért amikor a kritikusok a zeneszerzők és közönségük közti szakadékról panaszkodnak, szót ejthetnének arról is, hogy sok művész nem tett meg mindent az új zene érdekében. Nem szándékozom vitatni az előadóművészek jogát ahhoz, hogy azt játsszanak, amit a legjobban tudnak és szeretnek, legyen bár az régi vagy új, csak arra a darabok szempontjából sem elhanyagolható körülményre szeretnék rámutatni, hogy ezek a hegedűverse-

nyek olyan korban íródtak, amikor az előadóművészi utak kezdtek szétválni, és egyre inkább a specializálódás került az előtérbe.

Ha ezt a helyzetet összevetjük a korábbival, azt látjuk, hogy már a 19. században sem volt felhőtlen a zeneszerzők és előadóművészek viszonya: egyfelől Joachim bemutatta a Brahms-koncertet (igaz, hogy ő a zeneszerző jó barátja volt), másfelől Dvořák, Csajkovszkij vagy Sibelius hegedűversenyeinek már akkor is hosszabb időre volt szüksége ahhoz, hogy bekerüljön a legnagyobb előadók repertoárjába. A különbség az, hogy Dushkin, Krasner és Székely már a darabok megszületésében is aktív szerepet vállaltak: a darabok *megrendelői* lettek, olyan helyzetet teremtve, amelyben mindenki jól járt. Megvilágító erejű, ahogyan Krasner egy Berghéz írott levelében érvelt:

Ha elvállalja, hogy ír egy hegedűversenyt, biztos, hogy komoly, jól átgondolt és kommunikatív mű lesz – mivel a hegedű egy olyan lírai, éneklő hangszer, amelyről tudom, hogy Ön is nagyon szereti. Gondoljon arra, mit fog jelenteni az egész Schoenberg-mozgalom számára, ha lesz egy Berg-hegedűverseny, amely lerombolja majd az „érzelemmentes intellektualizmus” kliséjét és vádját.⁵

Jellemző, hogy Krasner éppen egy versenyművet tartott a legalkalmasabbnak arra, hogy a tizenkét fokú zenét hozzásegítse a kívánt áttöréshez, és ebben sok igazság van még akkor is, ha érveléséhez kétségtelenül némi önzés is hozzájárult. Egy hegedűversenynek szükségszerűen érzelmesnek kellett lennie, és a történelem fényesen igazolta Krasnert, hiszen a Berg-koncert valóban a nemzetközi repertoár fontos részévé vált (habár kérdéses, hogy teljesen le tudta-e „rombolni” a tizenkétfokúsággal szembeni előítéleteket). Krasner gondolatmenete általában is igaz minden zeneszerzőre, aki a harmincas években hegedűversenyt írt: a virtuóz szólista varázsa nagyban hozzájárult ahhoz, ahogy a közönség az új zenére reagált. A dallamok és klasszikus szerkezetek használata, amely szervesen hozzátartozott a műfajhoz, nem volt túl magas ár, és semmi esetre sem kényszerítette a zeneszerzőket arra, hogy túlzott engedményeket tegyenek a közönségizlésnek.

Két művész azonban van a névsorunkban, akit feltétlenül a hegedű világsztárjai között tartottak számon: Szigeti és Heifetz, két olyan előadó, akinek több, a hegedűművészettel foglalkozó könyv is külön fejezetet szentel. Sok szakértő mint egymás szöges ellentétét írja le kettejüket. Például Harald Eggebrecht *Große Geiger* című könyvében Szigetit mint „a zenészek és zeneszerzők hegedűsét” aposztrofálja, míg Heifetzet ugyanabban a mondatban mint „tiszta virtuózt” ünnepli.⁶

5 „If you undertake to write a Violin Concerto, it certainly will have to be a very serious, deliberate and communicative work for the violin – for the violin is a lyrical and songful instrument which I know you love. Think of what it would mean for the whole Schoenberg Movement if a new Alban Berg Violin Concerto should succeed in demolishing the antagonism of the ‘cerebral, no emotion’ cliché and argument.” Louis Krasner: „The Origins of the Alban Berg *Violin Concerto*”. Vienna: Universal, 1981 (Alban Berg Studies 2.), 107–17. Idézi: Anthony Pople: *Berg Violin Concerto*. Cambridge University Press, 1991 (Cambridge Music Handbooks), 27.

6 Harald Eggebrecht: *Große Geiger. Kreisler, Heifetz, Oistrach, Mutter, Hahn & Co.* München: Piper, 2000, 122.

Szigeti, Bartók barátja és szonátapartner, akinek a zeneszerző az I. rapszódiaát ajánlotta, 1938 decemberében Ernest Bloch hegedűversenyét mutatta be Clevelandben Dimitri Mitropoulos vezényletével, majd újra eljátszotta a művet Amszterdamban, Willem Mengelberg társaságában, 1939. november 9-én, nem egészen nyolc hónappal azután, hogy Székely ugyanott bemutatta a Bartók-hegedűversenyt. (Mindkét amszterdami előadás fennmaradt élő felvételen.) A 36 perces, nagyszabású Bloch-mű a zeneszerző saját leírása szerint amerikai indián dallamokra épül, bár mint Joshua Friedlander elemzésében megmutatta,⁷ az idézetek nem szó szerinti, és más (francia, német és zsidó) hatásokkal keverednek, tükrözve a svájci születésű, az Egyesült Államokban élő zeneszerző komplex nemzeti háttérét. A népzenei hatások közvetett volta némiképpen arra emlékeztet, ahogy Bartók asszimilálta és anyanyelvévé tette a kelet-európai hagyományokat, bár lényeges különbség, hogy Bartókkal ellentétben Bloch nem volt etnomuzikológus, és nála a népzenei források szabad kezelése nem nagyszámú dallam tudományos elemzésének, hanem egy alapvetően intuitív folyamatnak volt az eredménye.

Blochot nem könnyű elhelyezni a 20. századi zene alapvetően az újítás/hagyományörzés kettősségén alapuló beállításának keretei között, ami arra mutat, hogy ez a beállítás eleve erősen problematikus. Bár Bloch zenéje távolról sem atonális, és nagyrészt kerüli azokat a „disszonáns”-nak tekintett harmóniakat, amelyeket például Bartók zenéjében hallhatunk, ugyanakkor tele van újszerű kifejezőmóddal, eredeti szólisztikus és zenekari effektusokkal.

Pontosan egy évvel a Bloch-koncert clevelandi bemutatója után, ugyanabban az amerikai városban hangzott fel először William Walton hegedűversenye Jascha Heifetz előadásában, Artur Rodzinski vezényletével. A két versenymű összehasonlítása nagyjából egybevág Harald Eggebrechtnek a két előadóművészt egybevető, fentebb idézett megfogalmazásával.

Jellemző, hogy az itt felsorolt hegedűművészek sohasem cseréltek repertoárt: Dushkin nem játszott Berget, sem Krasner Stravinskyt. Ez egyfelől nem meglepő, ha meggondoljuk, milyen mélynek tűnt abban az időben a szakadék, amely a különböző zenei irányzatokat elválasztotta egymástól. Ugyanakkor világos, hogy az előadóművészeknek jelentős részük volt ezekben az ideológiai pártharcokban, sőt olykor még erősítették is azokat. Mintha az, amit ma a „20. század zenetörténeté”-nek hívunk, sok kis „mikrotörténetből” állna össze, ahol mindenki kizárólag az őt közvetlenül érdeklő szegmentumot tartotta szem előtt. Csak a 2000-es évek elején vált lehetségessé, hogy a „30-as évek hegedűversenyeit” valamifajta egységben lássuk és láttassuk. Ennek a szintézisnek a létrehozásában nagy érdemei vannak Gil Shahamnak, aki kétségtelenül napjaink hegedűs világsztárjainak egyike. Shaham volt az első, aki a „30-as évek hegedűversenyei” címmel cikket írt a *Strad* folyóiratba, és egybefüggő sorozatként vette lemezre a legtöbb idetartozó darabot. Eddig két kötet jelent meg a sorozatból: az első, egy két CD-ből álló al-

7 Joshua Friedlander: *The Cultural Influences of Ernest Bloch's Violin Concerto*. D. M. Diss. Florida State Univ., 2015.

bum Barber, Hartmann, Berg és Britten műveit tartalmazza, a másodikon Prokofjev 2. koncertjét és a Bartók-hegedűversenyt hallhatjuk.⁸

Ennek az igen vázlatos, hiányos és elkerülhetetlenül önkényes áttekintésnek a végén hadd térjünk vissza kiindulópontunkhoz, Bartókhoz, hogy megkíséreljük elhelyezni a kortársai között. Összefoglalóan megállapíthatjuk, hogy a „nagy dalam”, amellyel a Bartók-hegedűverseny kezdődik, általános műfaji követelmény volt, és azokat a stiláris jellegzetességeket, amelyek Bartók utolsó évtizedében más műfajokban is megjelentek, nagyrészt innen lehet eredeztetni. Bartók első két zongoraversenye sokkal kevesebb ponton érintkezik a 19. századi hagyománnyal: a zongorát lehetett újfajta módon, mintegy „ütőhangszerként” kezelni, de a hegedűt (legalábbis akkor még) nem! A 20. századi zene stiláris sokarcúságát mutatja, hogy Barber, Bartók, Berg, Bloch, Britten, Hartmann, Hindemith, Prokofjev, Schoenberg és Szymanowski egyaránt megtalálta az útját, hogy a műfaj követelményeit összeegyeztesse saját egyéni (és a többiekétől döntően különböző) művészi személyiségével.

8 *Strad*, 2014. febr. 26. Shaham egy videóinterjúban is nyilatkozott a témáról: https://youtu.be/gelxB_y4kJc. Utolsó hozzáférés: 2017. szept. 10.

ABSTRACT

PETER LAKI

THE DECADE OF THE VIOLIN CONCERTO

New Music and the Performer in the 1930s

It has often been remarked that many prominent composers turned to the writing of violin concertos at about the same time in the 1930s. The violin as a solo instrument that had to 'sing' by nature, required composers such as Bartók, Berg, Schoenberg, Szymanowski, Prokofiev and others to employ melodic elements that sought ties with more traditional stylistic approaches. They all tended to write symmetrical melodic phrases and adopted at least some features of sonata form. These concertos were, for the most part, written for young and ambitious players who wished to further their careers by commissioning new concertos. Many of the international violin superstars avoided new works, leaving the field of contemporary music to colleagues who were no less great as artists even if they did not have the same name recognition. As a result, the 1930s saw the birth of the 'new-music specialist' among performers.

Péter Laki (b. 1954) graduated from the Franz Liszt Academy (now University) of Music in 1979 and received his Ph. D. from the University of Pennsylvania in 1989. He served as Program Annotator of the Cleveland Orchestra from 1990 to 2002 and taught courses at Case Western Reserve University, Kent State University, John Carroll University and Oberlin College between 1990 and 2007. Since 2007, he has been on the faculty of Bard College in Annandale-on-Hudson, New York. Laki is the author of numerous musicological articles and the editor of *Bartók and His World*, a collection of essays and documents published by Princeton University Press in 1995.