

Auer iskola

Mischa Elman (Mihail Szaulovics Elman)

született 1891. január 8. Talnoje, Ukrajna (európai idő szerint január 20.) – meghalt 1967. április 5. New York



Tully Potter a The Strad 2002 novemberi számában tette közzé Mischa Elman hanglemezeinek pontos jegyzékét egy rövid cikk kíséretében, amelyben így írt Elman pályakezdéséről:

Még sobasem lehetett hallani olyan gazdag, gyönyörűen rezonáló hegedűhangot, amit szinte úgy varázsolt elő a fiatal Mihail Szaulovics Elman. Egyrészt nevéhez fűződik a modern hegedűjáték kezdete, másrészt ő kezdte inspirálni a zsidó származású vonósbangszerekesek lavinaszerű megjelenését, akik valósággal kiözönlöttek Kelet-Európa gettóiból, a múlt század első negyedében. Egy melamed (héber tanár) fiaként született, Talnojében, Kiev közelé-

ben, 1891. január 20-án. Hegedülni négy éves korában kezdett tanulni édesapjától, Saultól, de még nagyobb hatással volt rá nagyapjának hegedűhangja, aki klezmer muzsikus, tehát félíg-meddig népzeneész volt. Bármilyen meglepő, Elman mindezt másodkézből kapta, amint azt egy korai interjúban elmesélte: „Mindkét nagyapám hegedűs volt. Édesapám apja valami olyasminek számított, amit Oroszországban házi muzsikusnak neveztek. Hegedűsként működött egy nemesi családnál, és mindig együtt utazott velük. Még csecsemő voltam, amikor meghalt, de egy öreg cigány, aki jól ismerte őt, meg szokta mutatni, hogyan játszott.

Elman hegedűhangja korán kifejlődött, és amikor öt éves lett, egy grófnő felajánlotta, hogy támogatni fogja, ha áttér a keresztény hitre. Édesapja ezt visszautasította, és az ogyesszai Cári Zeneiskolába vitte, ahol Alexander Fidelmannál tanult, aki Auer és Brodsky tanítványa volt. „Amint ön is tudja, az emberek az első nagy Auernövendéknek neveztek” – mondta zongorakísérőjének, Joseph Seignernek –, de Auernél még két évig sem tanultam. Nagyszerű tanár volt. Átvette velem az egész repertoárt. Viszont ami magát a hegedülést illeti, Fidelmann tanított meg mindenre.”

Mischa Elman életéről először édesapja jelentetett meg könyvet 1933-ban, New

Yorkban, „Memoirs of Mischa Elman's father” címmel.

Az alábbiakban Henry Roth írását adjuk közre, amely a The Strad című folyóirat 1987 áprilisi számában jelent meg.

Elman 1891. január 20-án született Talnojban, Oroszországban, Kiev közelében. Hegedülni kezdetben édesapjától tanult, aki zsidó származású tanár volt. Ő viselte gondját fiának zenei pályafutása elején, és Ogyesszába vitte, ahol a Cári Zeneiskola növendéke lett. Itt tanult 6 éves korától Alexander Fidelmannál, aki Auer és Brodsky tanítványa volt. Fejlődése ámulatba ejtő volt: 8 éves korában zenekari kísérettel adta elő Beriot 7. hegedűversenyét.

Két évvel később Auer Ogyesszában hallotta a fiúcskát, és ámulattal hallgatta, amint Wieniaowski 2. hegedűversenyét és Paganini 24. Caprice című darabját játszotta. Ez mindjárt arra ösztönözte Elmant, hogy a mesternél tanuljon tovább Szentpétervárott. Három rubellel a zsebükben, a fiú és édesapja útra keltek Nyikolajevbe, ahol 400 főnyi, éljenző közönség előtt lépett fel, és 400 rubel bevételre tettek szert, amit tanulmányai folytatására szántak. Ezt több nagy sikerű fellépés követte, majd végül megérkeztek Szentpétervárra. Zsidó származása miatt Mischának engedélyt kellett kapnia, hogy ott tanuljon, viszont édesapja persona non gratának számított, annak ellenére, hogy 10 éves fia teljesen egyedül volt. Csak miután Auer személyesen kérte az arrogáns Plehve belügyminisztert (akit később meggyilkoltak), hogy legyen könyörületes, így vált lehetővé Saul Elman számára – aki hetekig bontalanként tartózkodott Szentpétervárott –, hogy a városban maradjon. Elman összesen 16 hónapig tanult Auernál, és több okunk is van azt hinni, hogy az ő kora-érettsége, tehetsége és kivételes játéka készítette arra Auert, hogy változtasson a hegedülésről vallott, korábbi elvein.

Auer legjelentősebb tanára Jacob Dont és Joachim József volt. Ennek következtében technikája és hangképzése nem abban a



Mischa Elman szüleivel és testvéreivel

begeđős miliőben fejlődött ki, amit Mischa Elman képviselt. Bár Auer már 1879-től (helyesen: 1868-tól) Oroszországban tanított, ekkor még egyetlen növendéke sem tett szert nemzetközi hírnévre. 1901-ben, amikor Elman Auerhez került, ő már 56 éves, veterán pedagógus volt. Auer azzal a különös képességgel rendelkezett, hogy ki tudta hozni növendékeiből a maximumot, amire számtalan bizonyítékot találunk, és minden bizonnyal elsőrangú tanár volt hangszeres szempontból is. De náivitás lenne azt hinni, hogy a nagyszerű Elman jobb keze, egészen páratlan vibrátója, eredeti felfogást tükröző lírai hajlama Auer tanításának eredménye lett volna. Logikus feltételezni, hogy amikor Auer először hallotta Elmant, és a szó szoros értelmében el volt képedve, a mesés Elman játékát már fémjelzte begeđűhangja, amely ha nem is volt teljesen kiérlelt, de már akkor kitűnt vele. De Elman rendkívüli játéka nem tulajdonítható első tanárának, Alexander Fidelmannak sem, bár övé az érdem, hogy Elmant korrekt módon tanította alapokon, miközben játéka megőrizte páratlanul egyéni jellegét. Nem fér hozzá kétség, hogy szépségre rezonáló hajlama és érzéki begeđűhangja Auer, és az új orosz iskola érdeme, amelynek nemzetközi porondon történő megjelenése Elman színrelépésével vette kezdetét.

Elman sikere a lírai kifejezőmód terén fel-tűnő jelentőséggel bírt olyan Auer-növendékek stílusbeli fejlődésére is, akik utána következtek: Piastro, Poljakin, Seidel és Heifetz. Bár Elman és Heifetz játéka általános értelemben véve gyökeresen eltér egymástól, viszont az olyan lírai darabok

átiratainak alapos megfigyelése Heifetz korai felvételein, mint a Chopin „Nocturne” (Op. 27 No. 2.) világosan jelzik Elman hatását. Ami pedig az Auer-Elman kapcsolatot illeti, eldöntetlen kérdés, vajon a mester, vagy a tanítvány batott-e jobban a másikra. Édesapja nőgatására, Elman 1904 október 14-én lépett fel először Berlinben, nem sokkal a fiatal Vecsey Ferenc debütálását követően (akit Joachim „a legnagyobb begeđős zseninek” kiáltott ki). Lenyűgöző, lírai előadásmódjával jóval mélyebb benyomást gyakorolt a közönségre, mint Vecsey üresen csillogó tornamutatványai. És íme egy újabb példa arra, hogyan arat győzelmet a begeđűjáték fejlődésében az „új” a „rég” felett. Nem sokkal később Vecseyt otthagya az impresszáriója, aki néhány hónappal később már Elman londoni bemutatkozását készítette elő. Egészen az I. Világháború kitöréséig London lett Elman további szerepléseinek első számú központja. 1923-ban amerikai állampolgár lett.

(Megjegyzés: Henry Roth kissé elveti a sulykot, amikor Vecsey rovására igyekszik dicsérni Mischa Elmant. Elman 1891. január 20-án, Vecsey 1893. március 23-án született. A kis Vecseyt 1903 októberében léptette fel Grósz Sándor (Alexander Grosz) impresszárió Berlinben, példátlan sikerrel. Ezt követően Európában és Oroszországban turnézott, majd a nyáron már újabb turnékra készítette fel Hubay. 1904 végén szüleivel és impresszáriójával több hónapra az Egyesült Államokba utazott, ahonnan 1905 április 30-án érkezett vissza Angliába. Az amerikai turné közepén – több mint 1 évi együttműködés

után – Vecseyék megváltak Grosz Sándortól, és amerikai impresszáriókkal dolgoztak tovább. A kis Vecsey édesapja, Vecsey Lajos már az oroszországi turné idején elégedetlen volt Grósz Sándor szervező munkájával. „Grósz egyik bakot a másik után lövi... egyébként nem rossz ember” – írja Vecsey Lajos egyik levelében legjobb barátjának, Hubay Jenőnek. Grósz Sándor 1904 február 14-én, New Yorkban kelt, magyar nyelven írott levelében, szomorúan búcsúzott el a kis Vecseytől: „...Fáj a szívem hogy el kell válnunk, de reményt táplálok, hogy nem örökre, talán rendezhetek magának még hangversenyt... Ha némelykor rám gondol, boldog lesz nagyon és őszintén szerető, legelső impresszáriója... Egyelőre Londonba megyek, Hotel Savoy. Kedves szüleit számtalanszor üdvözlöm, Grósz Sándor.”

Ami pedig Vecsey „üresen csillogó tornamutatványait” illeti, erről inkább beszéljenek a tények: ezzel kapcsolatban „Vecsey Ferenc élete dokumentumokban” című, részletes életrajzi munkánkat ajánljuk, amely remélhetőleg a közeljövőben jelenik meg.)

Auer Londonba jött, hogy minden nap foglalkozhasson Elmannal, „egy több hetes időszakon keresztül”, és felkészítse első londoni fellépésére. Bár szerette volna, hogy a fiú továbbra is nála tanuljon, Elman már soha többé nem tért vissza Szentpétervárra, hogy folytassa tanulmányait. Tehát alig volt 14 éves, amikor hivatalos értelemben vett tanulmányai befejeződtek. Ez kétségtelenül igen károsan hatott jövőbeli zenei fejlődésére. Egy 14 éves fiú, legyen akár zseniálisan tebet-



Elman vonósnégyese: Nicholas Moldavan (brácsa), Horace Britt (cselló), Mischka Elman (1. begedű), Eddy Bachmann (2. begedű)



Eugene Ysaÿe, Erzsébet belga királynő, Mischka Elman (1925 körül)

séges, felügyelet alatt kell hogy tanuljon, különösen a 20. században, tekintettel az egyre bővülő zenei repertoár által támasztott követelményekre. A későbbi évek során Elman már valószínűleg érzekelte ezeket a hiányosságokat, már ami a fegyelmezett és lelkiismeretes felkészülést illeti, és úgy döntött, megalapítja az Elman-vonósnégyest. (Megjegyzés: Említett cikkében Tully Potter írja, hogy Elman 1916-tól 1918-ig működő vonósnégyesének Adolf Bak, Karl Rissland és Rudolf Nagel voltak a tagjai. Öt évvel később újabb kvartetttel alapított, Eddy Bachmann, Nicholas Moldavan és Horace Britt részvételével.) De azt az egyéni jeleget, amely fiatal korában mélyen átítatta játékát, már lehetetlenség volt kiirtani, és még a sok kamarazenélés sem tudta átalakítani eredeti előadásmódjának szilárd alapjait, illetve hiányosságait. Vonósnégyesét (a felvett névnek megfelelően) Elman begedűhangja formálta, az együttes hangzása az ő leki beállítottságára épült, és más kvartettekhez hasonlón, amelyek prímbevedője egyben kiváló szólista, lényegében a prímbevedő volt túlsúlyban, és így volt ez még akkor is, ha a kritika ezt bizonyos mértékig tudomásul vette. 1908 decemberi, New York-i bemutatkozó hangversenye megosztotta a kritikásokat, de egy évvel később zsúfolt ház előtt játszotta a Beethoven koncertet, megszilárdítva ezzel amerikai elfogadottságát. A 18 éves Elman, miután már végigutazta egész Európát, nemzetközileg ünnepeelt bevedős lett, és a következő öt éves időszakban még Kreisler is felülmúlta, ami az Egyesült Államokban adott koncertek bevételét illeti. 1913-ban lemezeinek jutaléka egy év alatt 35.000 dollárt tett ki, ami nagy pénznek számított akkoriban. Massenet „Elégia”-

jának Elman-lemeze, amelyen Enrico Caruso, a legendás tenor is énekelt, gyakorlatilag minden báztartás tartozékának számított. Mindenkit elbájoló műsorzámmal Elman még a csodálatos olasz énekest is túlszárnyalta.

Elman hitvallása szerint: „az a jó előadás, amelyik jól hangzik.” Ezzel természetesen a közönséggel folytatott kommunikációra utalt, pusztán az akusztikai értelemben vett szépséget illetően. Mások megtalálhatják a szépséget a befelé forduló zeneiségben, az intellektuális megközelítésben, a mű tartalmának hű tolmácsolásában, de Elmannál nem így történt!

Ő szívből bevedült. Mániájának a ritmikai bűség, vagy a mű strukturális felépítése látta kárát, hiszen ő a hallgatók fülét akarta megbizsergetni. Ezen a téren soha nem volt lelkiismeretfurdalása. És azokban az időkben, amikor az előadóművészetben a zenei fegyelem még nem dominált annyira, Elman nem csupán baladt a maga útján, de ráadásul kritikusaik nagy részét is megnyerte ennek a felfogásnak. „Ne szentségtelenítsétek meg a valódi érzelmeket” - szokott tiltakozni, az érzelmi kifejezés volt játékának vezérlő csillaga. Ha egy bizonyos mű vagy passzázs nem az érzelmi kifejezésen alapult, Elman – erőt merítve páratlan szépségű hangjából –, még akkor is igyekezett érzelmeket vinni játékába.

A 20. század közepén így panaszkodott: „A múltban a művész igazi nagyságát a lassú tételokban mutatta meg. Ma már nem léteznek lassú tételek, még az adagiokat is kétszer olyan gyorsan játsszák, mint kellene, és mivel a tempót az előadók unalmasnak találják, igyekeznek egyre gyorsabban és gyorsabban játszani. A szépség

kifejezéséhez megfelelő lassúságú tempó kell, de ők ezt nem veszik észre, annyira mechanikusan játszanak.” Elman nem kedvelte a lélek nélküli gyorsaságot. Ő annyi lírikus érzést csepegtetett az általában gyorsan, briliánsan előadott menetekbe, amennyit csak tudott. Szokta emlegetni, hogy a múlt nagy bevedősei: Ysaÿe, Kreisler és de Pachmann... üzenetet közvetítettek, így hatottak a közönségre.... A fiatal generációhoz tartozó bevedősök többsége technikailag rendkívül jó, de nincs egyéniségük, játékukból hiányzik a szín és a képzelet. Olyanok, mint a gyárilag előállított tömeg-termékek... A művészetben az embernek szüksége van szabadidőre és elmélkedésre, hogy fel tudja fedezni, élénk tudja tárni a zenében rejlő szépséget. Manapság ezrével állítjuk elő a zenészeket, akár csak az autókat, és úgy tűnik, mindezt a céllal, hogy minél több hangot tudjanak eljátszani.

Elmannak előadás közben szokása, hogy mozog a fejével és a testével, és együtt ringatózik a zenével, de ez természetes mozgás, és nem valamiféle „szellemi kielégülést” imitáló, gyanús művelet. Őt láb magas testével ide-oda billegve, nagy lépésekkel szokott bejönni a pódiumra, egyenes tartással, mint egy törpefenyő, sugárzó holdvilágképével, elővillanó kopasz fejével, a helység legtekintélyesebb emberére jellemző felsőbbiséggel, és olyan csillogó szemmel, mintha csak azt birdetné: „Én vagyok Mischka Elman, és nincs a világon még egy olyan bevedős, mint én.”

Intonációja kifogástalan volt. Elmondta, nem jelent számára gondot változatos hangon bevedülni, spiccatózni és üveg-hangokat játszani, de bevallotta, hogy a kettősfogások mesteri megszólaltatásáért

meg kell dolgoznia. Ezért a kettősfogás-skálákra, és a kettősfogás-menetek gyakorlására koncentrált a Paganini Caprice-okban, és az Ernst-koncertben. Teljesen egyéni újrendet alkalmazott, és azt is a szép hang szolgálatába állította, még a technikás menetekben is.

A fekvésváltással kapcsolatos elképzelése (mármint a lírai részeknél) szintén jellegzetes játéktílusához igazodott. Abogy mondta: „A fiatal hegedűsök hajlamosak rá, hogy amennyire csak lehet, kiküszöböljék a fekvésváltásokat, amivel sok kárt okoznak. Ne feledjük, hogy a hegedű éneklő hangszer, a hangoknak egymáshoz kell kapcsolódnuk. Ha egy énekes rácsúszik egyik hangról a másikra, ez megengedhető. Miért kifogásolják, ha egy hegedűs teszi ugyanezt?”

Elmant nem technikás hegedűsként ünnepték, bár rendelkezett azzal a manuális ügyességgel, hogy műsorán szerepeljenek a hegedűs repertoár fontosabb darabjai, talán nébány nyaktörő Paganini különlegesség kivételével. Nem vett gyors tempót még fénykorában sem, de játéka makulátlan volt, jobb kezével érthetően artikulált. Az a-moll és E-dúr koncert, valamint a Chaconne kivételével más Bach-művek nem igen szerepeltek hangversenyek műsorán. Amint mondta: „Bach zenéje olyan hatalmas, hogy a hegedű gyakran már nem is elegendő annak kifejezésére.” Őszintén szólva, a Bach-szonáták és partiták mélységei nem voltak alkalmasak arra, hogy kifejezésre juttassák Elman teljesen egyéni hegedűhangját, vagy keletről hozott vérmérsékletét. Érzéki hegedűhangja jobb karjának és vibratójának teljesen egyéni szintéziséből jött létre. Bár viszonylag rövid karjai voltak, Elmannak – aki gyakran egészen a hegedűláb közelében húzta a vonót, felhasználva a teljes szőrfeületet –, olyan volt a hangja, ami még az Auer-Elman-féle orosz hegedűiskolához képest is rendkívülinek számított, amely később annyi telt hangú hegedűs sztárt nevelt ki. Amikor 75 éves korában ballottam egyik utolsó koncertjét, jobb keze még mindig rendkívül biztosan és eredményesen működött, bár bal keze, és általában hegedűjátéka már csak karikatúrája volt annak, ami őt fénykorában jellemezte.

Ilyen utánozhatatlan, különleges vibrátóra csak ő volt képes. Olyan volt ez, amit „impulse” vibrátónak (ihletett vibrátónak) lehetne hívni, mivel különbözött a csuklóból és karból jövő vibrátótól. Az utóbbi vibrátófajta, amely alapjában véve kontrollált izomműködés eredménye,

alkalmas szép és kellemes hang képzésére, viszont nem szívéhez szólonan érzéki. Kreislernek, Heifetznek és Seidelnek szintén „ihletett” vibrátója volt, amely lenyűgöző hatású, férfias hangjukra vezethető vissza, és – bár mindegyik nyilvánvalóan különbözött a másiktól – ilyen volt Elman vibrátója is. Az „ihletett” vibrátó, amely a hang belső magjára összpontosul, rendkívül csekély kilengésű. A karból, a csuklóból és az ujjak végéből sugárzik ki, és ihlettel van feltöltve. Valami olyasmi ez, mint az elektromos áram. Intenzitást eredményez merevség nélkül, feszültséget feszesség nélkül. Időnként nem is látható a néző számára. Elman varázsló volt a művészet terén, az ujjak húrra irányuló nyomásának mértékét változatos módon alkalmazta, és ez felbecsülhetetlen értékűnek bizonyult a hangszínek és a finom árnyalatok széles palettájának megjelenítése szempontjából. Teljes mértékben kibaszta az ujjak végén lévő ujjbegy előnyeit, igen gyakran egész közel kerülve a körömböz, különösen az első és második ujj esetében, és ezzel búgó, szinte buja hangot tudott kibozni a hangszerből.

(Megjegyzés: Tully Potter említi, hogy Elmannak aránylag hosszú körmei voltak, ujjait azok segítségével támasztotta neki a fogólapnak: „using them to prop up his fingers on the fingerboard”. Írja még, hogy Elmannak két Stradiváriusa volt, az egyik korábban Willy Burmester játszott, míg a másikat – elsőszámú hangszerét – 1925-ben kapta feleségétől, Helénától, házassági ajándékkul. Mint Potter írja, ez a hangszer korábban Madame Récamier, és Napóleon egyik tábornokának tulajdonában volt. Ezzel az információval kapcsolatban jegyezzük meg, hogy az 1808-as spanyolországi hadjárat idején Berthier marsall – aki maga is muzsikált –, volt a francia sereg parancsnoka. Berthier akkor több olyan Stradiváriust vitt magával Madridból Párizsba hadizsákmányként, amelyeket korábban a spanyol királyi udvar még a híres olasz hegedűkészítőnél, Stradivárinál rendelt meg. Az viszont bizonyos, hogy száz évvel később, 1908-ban Vecsey Ferenc egy olyan Stradiváriust vásárolta meg, amit a spanyolországi hadjárat után Napóleon ajándékozott Berthier marsallnak.)

Ügyesen változtatta a hangszíneket, és ezzel teljesen kielégítette hallgatói igényeit. Ráadásul nem mindennapi módon tudta megőrizni a hang intenzitását az egyik ujjról a másikra történő átmeneteknél, valamint a fekvésváltások során (nagyjából a hatodik fekvésig). Ebben az intervallumban a líraiság kifejezése szempontjából soba nem voltak kítőltetlen bézagok. Azonban azt is fontos megjegyezni, hogy Elman vibrátója, amely teljesen ösztönösen működött, elvesztette intenzitását a magasabb fekvésekben. Hogy ez a probléma a kar és az ujjak fizikai felépítésének következménye volt-e, vagy pedig a fül kontrolljával volt összefüggésben, valószínűleg nem követhető nyomon. De ez a hiányosság mégsem okozott torzulást játékában, hiszen repertoárjában a melodikus epizódok nagy részét nem a magas fekvésekben kellett játszani. Mindenesetre tény, hogy azok a kisebb darabok, amelyek Elman nagy népszerűsége tekintetében elsőrendű fontossággal bírtak, a fogólap alsó felén szólaltak meg.

Míg Heifetz hangszíne „tenore assoluto”-ként (kötetlenül éneklő tenorként) volt jellemezhető, addig Elman játékát a „baritone grandioso” kategóriába sorolhattuk, amelyben a hangterjedelem hatósugara talán némileg korlátozott volt, viszont fényesen ragyogó hegedűhangja ebben az intervallumban utólrhetetlen volt. Testes, puba hangja természetesen illeszkedett a lírikusan megszólaló részekhez, ellenben nem igazán volt megfelelő a briliáns, bombasztikus, magas fekvésekben kicsúcsosodó, gyors és bravúros menetekben. Ennek következtében előadásában mindig lágy szövés móddal bújtak meg a technikus részek.

Bár az előadói stílus és temperamentum tekintetében igazi romantikus művész volt, szeretett játszani barokk és klasszikus műveket is. Specialitásai közé tartoztak a Händel szonáták, ezeket nyugodt tempóban, lenyűgöző bájjal adta elő. Minden tétel pompás vignettaként (címkéként) szólalt meg, melyben minden hang része volt az egésznek. Természetesen mindez romantikus hangulatot tükrözött, ami nyilvánvalóan sértette a modern klasszikus játéktílus védelmezőinek ízlését, neki viszont sikerült ezeket a kedves és elegáns szonátákat igazán szórakoztató közeggé kiteljesíteni, bár ezek korunkban egyre ritkábban hallhatók, mivel nem gyakorolnak elegendő vonzóerőt a zenehallgatók tömegeire.

Elman hitt abban, hogy a romantikus zenét romantikusan kell előadni, ezzel kapcsolatos felfogása basonlatos lehetett ahhoz a szóvirágokkal ékes, dagályos retorikához, amely a 19. századi, jobb novelistákat jellemezte. Ebből a szempontból Ysaÿe-ra emlékeztetett. Rugalmas tempói



műsora a következő művekből állt:

1. Egy Händel-szonáta
2. A Franck-szonáta, vagy a Beethoven „Kreutzer”, vagy a „Tavaszi” szonáta, vagy pedig egy Fauré-, Brahms- vagy Grieg-szonáta
3. Bach: Chaconne szünet
4. Spohr „Gesangszene” begedüversenye, vagy a Glazunov- illetve a Vieuxtemps 4. és 5. versenymű, vagy pedig Lalo négy tételes, Symphonie Espagnole című koncertje.
5. Saint-Saëns „Bevezetés és Rondo Capriccioso”-ja, vagy Vieuxtemps „Ballada és Polonéz” című műve.

Egy ilyen típusú program esetében el lehetett hagyni a Bach-művet, és a befejező műorszám előtt inkább olyan, négy vagy öt darabból álló csokrot

lehetett előadni, mint a Sarasate „Romanza Andaluza”, a „Caprice Basque”, a „Malaguena”, Wieniauski „Souvenir de Moscou”-ja, Espejo „Airs Tziganes” című műve, vagy néhány Kreisler-kompozíció, amelyeket páratlan eleganciával játszott. Elman úgy vélte, egy zenei miniatűr előadását ugyanolyan komolyan kell venni, mint amikor egy óriási festővászonon dolgozunk. Kijelentette: „A „Hejre Kati” stílusos előadása ugyanolyan kifinomult játékmódot igényel, mint amikor egy Bach-művet úgy akarunk előadni, ahogy azt a kompozíció megköveteli.”

A begedüléstől eltekintve, Elman társaságkedvelő ember volt, aki arról volt ismert, hogy időnként csípős, váratlan megjegyzéseket tett. Magabiztossága, önérzetessége személyiségének szembeütő oldala volt. Az Elmannal kapcsolatos történeteknek se szeri, se száma, és szinte szentségtörés lenne, ha úgy beszélénk Elmanról, hogy legalább kettőt nem idéznénk fel ezek közül. Messze a leghíresebb ezek közül Heifetz első amerikai szólóestjéhez fűződik, amely alkalmával Elman állítólag panaszkodott: „Nagyon meleg van itt”, amire Leopold Godowsky csípkelődve jegyezte meg: „De nem zongoristáknak!”

De talán a legmulatságosabb az, amit viszont megbízható forrásból hallottam. Úgy tűnik, Elman rábeszélétek, hallgassa meg Ojsztrab első amerikai szólóestjét. Miután szó nélkül végigülte az egész koncertet, megkérdezték tőle, mi a véleménye Ojsztrab játékáról. Gondolkodott egy pillanatig, aztán megrándította a vállát, majd megszólalt szipító hangján: „A begedüléssel minden rendben, de azért még a Jascha is jobb nála!”

A korai címkével ellátott, még az elektromos korszak előtt, 1910–1925 között készült Elman-felvételek a hanglemezgyűjtők legvártaslatosabb kincsei közé tartoznak. Kreislerhez hasonlóan, ennek a műfajnak páratlan mestere volt, és igazán szomorú tény, hogy az RCA, a legnagyobb hanglemezgyárak egyike (a régi, Victor Talking Machine Company címkével ellátott hanglemezek gyártásának folytatója) (megjegyzés: a Victor hanglemezgyár 1910-től adott ki egy Elman-sorozatot) nem volt képes arra, hogy restauráljon 50–60 darabot ezekből a gyöngyszemekből, és újra megjelenesse őket, mint ahogy tette Caruso, Heifetz és McCormack felvételeivel. Az Elman-felvételek egyik sorozata, amely a „A vonó mesterei” címkével jelent meg, és 17 korai, 78-as fordulatszámú felvételt tartalmaz, de ezek között annyi jó van, hogy nem férnek el egyetlen lemezen. A fiatal muzsikusok (és a laikusok tömege), akiknek nem állt módjukban hallani ezeket a rövid „költeményeket”, meg lettek fosztva az egyik legcsodálatosabb hangzó élménytől, amit a begedüjáték művészete nyújthat.

A leggyönyörűbbek között van a zamatos hangzású Saenger „Scotch Pastorale”, Fibich szirupos „Poème”-jének Schindler-féle átirata, Dvořák „Humoresque”-je (Elman természetes módon megszólaltatott kettősfógaival díszítve), Raff áriaszerű „Cavatina”-ja, Sarasate ábrándos „Romanza Andaluza” című műve, Drdla átetsző „Souvenir”-je, Bruch szívettépő „Kol Nidre” c. darabja, Schumann keserűes „Träumerei”-je, és Wagner-Wilhelmj „Albumlap” című kompozíciója. Szintén emlékezetes Hubay borssal fűszerezett „Hejre Kati”-ja, Espejos „Airs Tzigane”-ja és Haydn-Burmester élettől duzzadó „Mennüett”-je. Két meglepő, technikai irányba történő „elkalandozásban” Elman legyőzte a manuális ügyességet igénylő, a középső fekvésekben előforduló meneteket Vogrich „Dans le bois” című darabjában, a Paganini 9. Caprice egyik átiratában, fürgén és simán mozogva ide-oda (bár helyenként üveghangokat használ az

és eltúlzott módon megformált frázisai nélkülözhetetlen részét képezték megközelítésének, és Elman nem törődött azzal, ha valamilyen szent és sérthetetlen zenei felfogást megszenteltetett. Egyszer kijelentette, hogy Ysaÿe még lassúbb tempót vesz a Franck szonátában, mint ő.

Feltette a kérdést: „A nagy romantikus műveket nekünk napjaink (a 20. század közepének) stílusa szerint kell játszaniuk?” A Csajkouszkij begedüversenyéről szólva megjegyezte: „Manapság igen eltérő előadásokban halljuk ezt, és úgy érzem, a mű romantikus szépsége nagyrészt elvész. Túlságosan mechanikusan játsszák.”

Ami pedig a művek előadását illeti, meg kell értenünk, hogy Elman interpretációja – összhangban a Heifetz előtti korszak begedüseinek előadásával – nem csupán esztétikai és zenei elvek alapján, hanem – és ez is igen fontos – a begedüsi erősségeket és fogyatékoságokat is figyelembe véve alakult ki. Ami ma a begedüsök interpretációját illeti, általában elfogadott, hogy aprólékos gonddal veszik figyelembe mindazokat a bejegyzéseket, amelyek a partitúrában találhatóak, és ennek következtében interpretációjuk sokkal kevésbé változatos. Egy tipikus Elman-szólóest

E-búron, a magas fekvésekben), Sarasate „Caprice basque”-jának gyors variációját pedig (kissé lerövidített változatban) világos, jól érthető előadásban, bár mérsékelt tempóban hallhatjuk. Könnyen megnevezhetnénk még további 20 vagy 30 darab címet, idesorolva őket ebbe az előnyös tulajdonságokat felmutató, korai Elman-felvételeket tartalmazó leltárba, például a szellemes Kreisler „Sicilienne et Rigaudon”-t, a „Chanson Louis XIII et Pavane”-t, az utóbbit olyan líraiságtól „illatozó” előadásban, amely még Kreislerét is felülmúlja, még ha nem is olyan kecsesen és lendületesen játssza is. Maga Elman is komponált, illetve átírt néhány egyszerűbb, rövid darabot.

Elman rövid darabokban mutatott sokoldalúsága ellenére félrevezető lenne levonni azt a következtetést, hogy a nagy műveket nem tudta elsőrendű hozzáértéssel előadni. Egyéni tempói és az előadói stílust érintő, sajátos szellemi beállítottsága ellenére csiszolt, inspiráló, élettel teli, élvezetes előadásban hallottam tőle a Csajkovszkij-, Beethoven-, Brahms-, Glazunov-, Vieuxtemps 5., Spohr „Gesangszene”, Mendelssohn- és Saint-Saëns hegedűversenyeket, és ezen kívül még néhány kevésbé ismert versenyművet, és legalább egy tucat hegedű-zongoraszonátát a fontosabbak közül, amelyeket kotta nélkül adott elő. Milsteinhez és Morinibez hasonlóan, Elman hangja is jobban érvényesült „élő” előadásban. (Megjegyzés: Tully Potter említi, hogy 1911-ben, a londoni bemutató alkalmával Elman játszotta Csajkovszkij „Hattyúk tava” című balettjének hegedűszólóját.)

Ami a repertoárt illeti, nem igen volt vállalkozó szellemű, bár megrendelte Martinitól a II. hegedűversenyt, és sikeresen adta elő az 1943–44-es hangversenyévadban, Koussevitskyvel és a Boston Symphony-val. Már a betvenes éveiben járt, amikor megtanulta és lemezre vette a Hacsaturján-hegedűversenyt, siralmasan lassú tempóban, viszont líraiságot sugárzó menetekkel felrubázva azt.

Elman összes felvételeinek száma körülbelül annyit tesz ki, mint Kreisleré (körülbelül 200, nem számítva az Elman-vonósnégyes által készített felvételeket), és hozzá hasonlóan, nála is a nagy művek többségét már élete alkonyán vették fel, viszont a Csajkovszkij hegedűverseny felvétele történelmi mérföldkő a versenymű életében, valamint a Mendelssohn-hegedűverseny Désiré

Defauw-val és a Chicago Symphony-val, amit még a régi 78-as fordulatszámú lemezre vettek fel, és amely minden kívánalmat kielégítő, szíporkázóan szép előadás.

Elman több mint 60 évi, aktív koncertezésel eltöltött pályafutása egyike a legbosszabbaknak a hegedűjáték történetében, de Joachimtól, Kreislertől és Heifetzről eltérően, ez nem jelentett egyre növekvő, vagy hosszan tartó dicsőséget a számára. A koncertpódiumon eltöltött pályafutásának 50. évfordulójának megünneplése 1954-ben mérsékelt nyilvánosság előtt zajlott, amikor régi kedvencét, a Csajkovszkij hegedűversenyt játszotta a Carnegie Hall-ban. Úgy gondolom, fontos röviden végigkövetni Elman pályáját és megvizsgálni azokat a hegedüléssel kapcsolatos eseményeket, amelyek arra hatással voltak. Elman kezdetben igen erőteljes hatást gyakorolt a világ hegedűjátékára, és körülbelül 1909-1917 között adott koncertjeinek bevételével túlszárnyalta Kreislerét, akinek sokkal több időre volt szüksége abhoz, hogy megszilárdítsa pozícióját a legmagasabb szinten. Ysaÿe ekkor már leszálló ágban volt. Elman és Kreisler küzdött egymással az elsőségért, és végül az utóbbi kerekedett felül.

Heifetz tüneményes megjelenése 1917-ben – Kreisler kivételével – hirtelen visszaminősítette az összes hegedűst, különösen az orosz iskola képviselőit, így Elmant is, aki a második leghíresebb volt az Aueriskola „gyümölcsei” közül. (Megjegyzés: Henry Roth figyelmen kívül hagyja, hogy a sajtó véleménye alapján, 1921-ben, a néhány hónapig az Egyesült Államokban turnézó, 28 éves Vecsey Ferenc lett az év hegedűse. Vecsey hírneve Amerikában még nagyobb lett volna, ha akkor lemezek készültek volna játékaról. Az egyik hanglemezgyár meg is kereste, de azt az ostoba feltételt szabta, hogy előbb próbát kell neki játszani, amit Vecsey természetesen visszautasított.)

Kreisler túlélté ezt a körülményt, sőt még jobban belopta magát az emberek szívébe, egészen kivételes hangjával és stílusával, valamint varázslatos egyéniségével. Művészete a sokaknak tetsző, tökéletes ellentéte volt Heifetzének. A 20-as évek közepére Elmant jelentősen túlszárnyalta ez a két rivális, a közönség kegyeinek elnyeréséért folytatott küzdelemben. Ezt követően, a fiatal Menuhin meteorszerű felemelkedésével, valamint a kevésbé sikeres, viszont meggyőző tudással rendelkező Milstein, Szigeti, Ricci és Francescatti 1930-as évek

ben mutatott játéka, és Stern 1940-es évek elején mutatott hegedülése mellett Elman már csaknem anakronizmusnak számított, pedig még nem volt 50 éves. A felkérések száma csökkent, egyre kevesebb fontos szerződést kapott, és honoráriuma is fokozatosan csökkent. Mégis sikerült megtartani kicsi, de hozzá igen ragaszkodó közönségét, egészen 75 éves koráig. Az újabb kívánalmak szempontjából már nem volt kedvező az Elman által gyakorolt vonzerő: a tempók felgyorsultak, és általában még azon hegedűs sztárok körében is elburjánzott a virtuóz technika, akik nem helyezték előtérbe öncélúan a virtuozitást. A tegnapi simulékony, alkalmazkodó zenei koncepció kiment a divatból, és az individualista hegedűs poétát, aki minden hangot szeretettel dédelgetett, elárasztotta a perfekcionizmus és az egyre inkább érvényesülő zenei fegyelem.

Mintegy 50 éves koráig Elman nagyrészt megőrizte tekintélyét, de a hangját bevívó szenvedély később kezdett alábbhagyni, tempói még lassúbbá váltak, és amint balkézbjátéka lankadni kezdett, hegedülése még hiteltelenebbé, még ormótlanabbá vált. A pályafutásának utolsó két évtizedében készült felvételek többsége jóvátehetetlen károkat okozott Elmannak a hegedűjáték történetében kivívott tekintélyében, és ennek következtében a fiatal hegedűs generáció nagy része, akik alig, vagy egyáltalán nem tudták, hogyan hegedült fénykorában, valamiféle komikus figurának képzeltek.

Történelmi szempontból nézve Elman nem gyakorolt tartós, mélyreható befolyást a hegedűjáték művészetére. A New York-i Manhattan School of Music-ban lévő Elman-tanszékétől eltekintve, mindössze csekély számú, hibetetlenül szép, áporodott szagú lemezt hagyott hátra erről a tíz évről a „Mischák emlékezetes Mischája”, kevés jó állapotú lemezt pályafutásának középső részéről, és néhány zavarba ejtően kínos felvételt utolsó periódusából. Viszont rendelkezésünkre állnak az idősebb emberek visszaemlékezései, akik még hallották őt fénykorában, és mindig becsben fogják tartani az „Arabian Nights”-ban megszólaló hegedűhangját, és varázslatos, fantáziadús előadásmódját. Magától értetődik, hogy a hegedülésről vallott felfogás folytonos változásával egyre kevésbé dominál a szempont, hogy valósággal ömöljön a hang a hegedűből, így az ő hegedűjátékához hasonlóan már soba többé nem fogunk hallani. Közreadta Rakos Miklós