

10.18132/LFZE.2014.1

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődéstörténeti
tudományok besorolású doktori iskola

DAVID POPPER ÉLETE ÉS MŰVÉSZETE

MÓD ORSOLYA

TÉMAVEZETŐ: DR. BATTÁ ANDRÁS

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2013

Tartalomjegyzék

Rövidítések	III.
Köszönetnyilvánítás	V.
Bevezetés	VI.
I. Életrajz	1.
Jegyzet Popper hovatarozásáról	16.
II. Gordonkajáték és játékosok a 19. században	18.
1. A szólóhangszerré válás útján	18.
2. A gordonkajáték fő centrumai	19.
3. Meghatározó gordonkavirtuózok és tevékenységi területeik	22.
4. A virtuózok játékának sajátosságai. A hangszer tartása, balkéz, jobbkez	24.
III. David Popper, a gordonkavirtuóz	28.
1. Tanulmányai	28.
2. „A világ legjobb csellistája” Színpadi megjelenése, intonáció, a hangszer tartása, vibrató, ujjrend-fekvésváltások-kettősfogások, vonókezelés	29.
3. „Az új zene bajnoka”- Popper repertoárja	36.
IV. „Senki más nem írt jobban a hangszerre”	40.
1. Komponáló gordonkavirtuózok	40.
2. A Popper-művek jellegzetességei	41.
Csellóversenyek	41.
Karakterdarabok	42.
Kamarazene	46.
Popper közreadásai, átiratai	50.

V. „Ich habe Freude von meinen Schülern”	53.
1. Az akadémiai gordonkaoktatás kezdetei	53.
2. Az oktatás felépítése	54.
3. Popper, az iskola-alapító mester	55.
4. Popperi elvek a kezdetektől a magas szintű csellójátékig	57.
Schiffer Adolf: <i>Elméleti és gyakorlati gordonka-iskola</i>	
A hivatásos gordonkás technikai bibliája	

Függelék

I. Hugo Becker: Széjgyezetek a <i>Tündértánchoz</i>	61.
II. Popper műjegyzéke	63.

Bibliográfia	68.
---------------------	-----

Rövidítések

- Bächi Julius Bächi: *Berühmte Cellisten*. Zürich: Atlantis, 1973.
- Birkin-Feichtinger Ingeborg Birkin-Feichtinger: „Dem Fürsten meinen Respekt! Neue Perspektiven zu David Poppers Löwenberger Jahren 1862 bis 1868.” In: *Studia Mucicologica*, Vol. 48, No. 3/4 391-448.
- Branberger Dr. Johann Branberger: *Das Konservatorium für Musik in Prag*. Prag: Verlag des Vereines zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen, 1911.
- Deák Stephen De'ak: *David Popper*. Neptune City: Paganiniana Publications, 1980.
- Gádor Gádor Ágnes: „David Popper tanári működése a Zeneakadémián (1886-1913)” In: Kárpáti János (szerk.): *Fejezetek a Zeneakadémia történetéből. A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola tudományos közleményei 4*. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1992, 125-187.
- Pape-Boettcher Winfried Pape és Wolfgang Boettcher: *Das Violoncello. Geschichte-Bau-Technick-Repertoire*. Mainz: Schott Musik International, 1996.
- Schiffer, I./Schiffer II. Schiffer Adolf: *Elméleti és gyakorlati gordonka-iskola I. és II. kötet*. Budapest: Rozsnyai, 1910.

„David Popper. The Paganini of the Cello.”

Doc. Mgr. Jiří Hošek, PhDr.

Jarmila Tauerová, PhDr. Jan Dehner:

„David Popper. The Paganini of the Cello.” című kiállítás 2013. 09. 12. és 10. 31. között volt megtekinthető a prágai Jeruzsálem Zsinagógában (Jeruzalémská Synagoga). A kiállítás anyagából katalógus nem készült.

ZTI koncert-adatbázis

A Zenetudományi Intézet koncert-
adatbázisa www.zti.hu

Köszönetnyilvánítás

Ezúton szeretném kifejezni köszönetemet a szakmai segítségért:

- témavezetőmnek, Dr. Batta Andrásnak, aki végigkísérte dolgozatom alakulását.
- Wilheim Andrásnak, aki nagylelkűen rendelkezésemre bocsátotta édesapja, Wilhelm Ferenc hagyatékának Popper-kottáit.
- Gombos Lászlónak a magyar vonatkozású adatokban nyújtott segítségével, valamint a képekért.
- Ulrich Schwartz-nak, aki Popper-gyűjteményéből számos hasznos anyagot rendelkezésemre bocsátott.
- Alfred Richternek és Martin Rummelnek, hogy összevethettük Popper-műjegyzékeink tartalmát.
- Jarmila Tauerovának, aki végigvezetett a prágai Popper-kiállításon, és segített a cseh adatok közt való eligazodásban.

Mód Orsolya
2013

Bevezetés

A gordonkások jelentős többségéhez hasonlóan én is gyerekkorom óta ismerem és játszom David Popper darabjait. A kis művek hamar kedvenceimmé váltak, előadásuk révén a hangszeres kompetencia, sőt virtuozitás érzését, valamint a közönség lelkesedését igen korán átélhettem. Popper *Magyar Rapszódiján* tanultam a spiccato játékot, és – élénken emlékszem – egyszer egy héten át gyakoroltam a *Vito* egy bonyolult fordulatát, és a világ legboldogabb embere voltam, mikor rájöttem a megoldására.

Zeneakadémiai éveim alatt gyakran megfordultam Popper termében, a XVII-esben, a mester zenéjével való mindennapi kapcsolatot pedig a *Hohe Schule des Violoncellspiels* etüdjeinek gyakorlása biztosította.

Mindezek mellett magáról Popperről keveset tudtam. Gádor Ágnes tanulmányát kivéve részletes, megalapozott magyar forrás alig érhető el róla,¹ így kutatásaim kiindulópontjául Stephen Deák (Deák): David Popper című könyve szolgált. Stephen Deák (1897-1975)² 1912-13 között³ volt Popper növendéke a Zeneakadémián, ekkor még Deák (Deutsch) István néven. Könyve 1980-ban jelent meg. A több mint háromszáz oldalas biográfia alapján első látásra úgy tűnhet, hogy egy rendkívül jól feldolgozott életművel állunk szemben. Ez abban az értelemben helytálló, hogy nagy ismeretanyagot közvetít a könyv, és sok első kézből származó információval szolgál. Deák személyes ismeretsége Popperrel, feleségével, Olga Popperrel és környezetük más tagjaival sok egyedi információhoz juttatja a könyv olvasóját.

A könyv feldolgozását viszont megnehezíti, hogy Deák nem kezelte tudományos igényességgel forrásait. A biográfiában előfordulnak tárgyi tévedések – Deák szerint Georg Goltermann volt Popper prágai mestere, valójában Julius

¹ Ezt a hiányt pótolja Rakos Miklósnak a Zenekar hasábjain megjelenő sorozata Popperről. A sorozat első része a folyóirat 2013/4 számában jelent meg. Rakos Miklós (közreadó): „Popper Dávid.” *Zenekar*. 2013/4 24-27.

² Éder György: *Magyar gordonkások a 20. században. Dénes Vera és Banda Ede életműve a Popperiskola tükrében*. DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2011.

³ Gádor, 185. Deák saját maga is ezt támasztja alá könyve Bevezetésében (15. oldal) és a könyv 287. oldalán is, de a 15. oldalon található hibás képaláírásnak köszönhetően az terjedt el, hogy Deák 1911. és 1913. között volt Popper növendéke.

Goltermann volt az –, gyakori, hogy forrásmegjelölés nélkül közöl tényeket, vagy pontatlanul, hiányosan jelöli meg forrásait, hibásan ad meg dátumokat, és olyan is előfordul, hogy összekever eseményeket, időpontokat. Például közreadja egy hangverseny plakátját,⁴ és néhány oldallal később egy másik dátummal ír ugyanannak a hangversenynek a műsoráról.⁵

A könyv értelmezésének másik nehézsége, hogy Deák 15-16 évesen volt Popper közelében, és fiatalsága miatt saját elmondása szerint sem volt elég éleslátása és tapasztalata, hogy objektíven szemlélhesse a később könyve témájául szolgáló embert és művészt.⁶ Ezt a szempontot többek között Popper csellójátékának elemzésénél vettem figyelembe.

Popper élete és művészete fantasztikus és szerteágazó téma. Életművében leginkább művészetének és pályájának sokszínűsége és teljessége fogott meg. Popper zenekari muzsikusként (a löwenbergi udvari zenekar és a bécsi Opera szólócellistája), szólistaként, kamarazenészként (Hellmesberger és Hubay-Popper vonósnégyes), a Zeneakadémia tanáraként, komponistaként, és élete utolsó éveiben még az Akadémiai Zenekar karmestereként is sikeresen működött.

Ahogy haladtam az életmű feldolgozásával, egyre-másra kerültek elő érdekes információk művészetének, pályájának különböző alkotóelemeiről, ez is segítette döntésemet, hogy ne egy kisebb területre helyezzem értekezésem fókuszát. Így kisebb hangsúlyt kap egy-egy téma bemutatása, viszont bízom abban, hogy munkámmal hozzájárulhatok egy megalapozott Popper-kép kialakításához.

Az I. fejezetben az életrajz elkészítéséhez törekedtem minél több Deák könyvén kívüli forrást felkutatni, felhasználni. Ebben alapvető segítségemre voltak az alábbi kötetek, tanulmányok: Dr. Johann Branberger: *Das Konservatorium für Musik in Prag*, Ingeborg Birkin-Feichtinger: „Dem Fürsten meinen Respekt! Neue Perspektiven zu David Poppers Löwenberger Jahren 1862 bis 1868”, Gábor Ágnes: „David Popper tanári működése a Zeneakadémián (1886-1913)” valamint a prágai „David Popper. The Paganini of the Cello”⁷ címet viselő kiállítás. Kapcsolatban voltam a Prágai Zsidó Múzeum, az Archiv der Wiener Philharmoniker és a bécsi Universität für Musik und Darstellende Kunst könyvtárának munkatársaival. Az

⁴ Deák, 176.

⁵ Deák, 189.

⁶ Deák, 15.

⁷ Hagyományosan François Servais-t illeti „a gordonka Paganinije” cím. Nem sikerült megtudnom, mi vezette a kiállítás készítőit erre a címadásra.

adatok pontosításában nagy segítségemre volt Gombos László, a Zenetudományi Intézet munkatársa, Jarmila Tauerová, a prágai „David Popper. The Paganini of the Cello” kiállítás egyik összeállítója és Ulrich Schwartz, német gordonkás és antikvárius.

A II. fejezet alapjául Winfried Pape és Wolfgang Boettcher munkája a *Das Violoncello. Geschichte-Bau-Technik-Repertoire*, valamint Romberg, Kummer, Jules de Swert gordonkaiskolái és Valerie Walden, Margaret Campbell tanulmányai a *Cambridge Companion to the Cello* című kötetből szolgáltak. A virtuózok életéhez Julius Bächli, Wasielewsky és a *Grove* lexikon szócikkeit tanulmányoztam. E fejezet célkitűzése az volt, hogy a 19. századi – főként német – gordonkás hagyományok, életpályák bemutatásával Popper virtuózságának és csellójátékának gyökereit láttassam.

A III. fejezetben Popper csellójátékának összetevőit vizsgáltam a korabeli beszámolók, Schiffer kétkötetes *Elméleti és gyakorlati gordonka-iskolája*, Schiffer: *A gordonkajáték metodikája* és Deák állásfoglalásai alapján. Popper csellójátékáról és repertoárjáról magyarul nem, és idegen nyelveken is csak szórványos leírások találhatóak. Izgalmas feladat volt Popper játékának egy-egy elemére következtetni, különösképpen a vibrató kérdésében. Schiffer *Elméleti és gyakorlati gordonka-iskolájában* és a korábbi német iskolák egy-egy meghatározásában saját csellójátékom gyökereire is leltem.⁸

A IV. fejezetben a fókusz a művekre helyeztem. Személyes hasznom a művekkel való foglalkozásból, hogy több – számomra eddig ismeretlen – Popper-darabbal kerültem kapcsolatba. Ezek a *Romanze* Op. 5, a cselló-duóra komponált *Suite* Op. 16, és a gordonkára és zongorára komponált *Suite* Op. 69. Ezeket a darabokat játszani fogom jövőbeni koncertjeimen.

A karakterdarabok csoportosításához a *The Oxford Companion to Music* kapcsolódó szócikkét használtam fel.⁹

Az V. fejezetet Gádor Ágnes tanulmánya és Popper növendékeinek visszaemlékezései alapján készítettem el, valamint röviden bemutatom Schiffer: *Elméleti és gyakorlati gordonka-iskoláját* és Popper *Hohe Schule des*

⁸ A különböző csellóiskolák tanulmányozása megértette velem azt is, miért tanította első csellótanárom, hogy „hercegi kézcsókra kell tartani a jobbkezet” vagyis magas csuklótartással kell játszani. Ez egy 19. századi hagyomány, amit – a hathatós motivációnak hála – kissé túlteljesíttem gyerekkoromban, majd ezt követően évekig tartott átszoknom erről egy természetesebb jobbkéz-tartásra.

⁹ Nicholas Temperley: „character piece.” In: *Oxford Music Online*.

Violoncellspiels-ét, melyek bepillantást engednek a Popper-iskola pedagógiai elveibe. Különösen fontosnak tartottam bemutatni Schiffer művét. A nemzetközi szakirodalom hiányolja a 20. század eleji gordonka-iskolák közül azokat a műveket, amelyek zeneileg is hasznosítható anyaggal rendelkeznek, egyben alkalmasak a fiatal kezdők számára.¹⁰ Schiffer iskolája megfelel mindkét kritériumnak, és ennek ellenére szinte ismeretlen.

A Popperre irányuló vizsgálódásoknak köszönhetően elkészítettem műjegyzékét, mely megtalálható a II. Függelékben. Munkám kiindulópontjául Deák műjegyzéke szolgált, melyet a kutatásaim során felbukkant kották, dokumentumok alapján kiegészítettem, javítottam. Popper muzsikájával foglalkozó gondolkodásokkal – Ulrich Schwarz, Alfred Richter és Martin Rummel – együttműködve alakítottam ki a jegyzék dolgozatban megjelenő formáját, mely több új elemet tartalmaz Deák műjegyzékéhez képest.

Popper Leó szavait – „olvasásra érdemes és olvasottságot tükröző”¹¹ – választottam dolgozatom mottójául. Bízom abban, hogy munkámmal sikerült elérni a célkitűzésnek megfelelnem, egyben remélem, hogy disszertációm ajtót nyit további Popper-kutatások felé.

¹⁰ R. Caroline Bosanquet: „The development of cello teaching in the twentieth century.” In: Robin Stowell (szerk.): *The Cambridge Companion to the Cello*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2004) 195-210. 195.

¹¹ Popper Leó: *Esszék és kritikák*. (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1983) 83.

I. Életrajz

David Popper 1843. június 18-án született Prágában.¹ Apja, Anselmus Popper (1812-1891) két helyi zsinagóga² kántora, illetve az 1859-es prágai címjegyzék alapján rövidáru kereskeső.³ Popper édesanyja Ester Kisch (1810-1892), négy testvére: Henrietta, Leopold, Wilhelm és Frederika.⁴ A család Prága zsidó lakosságú negyedében, Josefstadt-ban élt.

David 6 éves korától tanult hegedülni, és otthonában a zongorával is megismerkedett.

12 évesen jelentkezett a Prágai Konzervatóriumba, ahol a felvételi vizsgán még hegedült, ám valószínűleg a csellós növendékek kis száma miatt Julius Goltermann gordonka osztályába nyert felvételt.⁵

Popper öccse, Wilhelm (1846-1924)⁶ is a gordonkát választotta hivatásául, a bécsi Hofopertheater tagjaként dolgozott 1880-tól 1905-ig. Wilhelm a Prágai Konzervatórium végzett növendékeinek listáján nem szerepel, nem lehet tudni, kinél tanult gordonkázni.⁷

A fiatal Popper fellépett egy, a Konzervatórium által rendezett hangversenyen 1860. március 29-én. Ezen az estén Hans von Bülow is játszott a koncerten,⁸ és meghallgatta a közel 17 éves, ifjú csellistát. Ennek a találkozásnak köszönhetően 1862-ben Hans von Bülow ajánlására került a löwenbergi udvari zenekarhoz, az elhunyt szológordonkás Theodor Oswald megüresedett helyére.⁹

¹ „David Popper, the Paganini of the Cello” kiállítás anyagában szerepel Popper anyakönyvi kivonata. Ez alapján a helyes dátum 1843. június 18. Általában június 16. és 18. között ingadoznak a források, de előfordul december 9. is.

² Pinkas és Cikánova (Zigeiner) zsinagóga.

³ „David Popper, the Paganini of the Cello” kiállítás anyagában.

⁴ A Národní Archiv alapján. <http://digi.nacr.cz/prihlasky2/?action=link&ref=czarch:CZ-10000010:874&karton=478&folium=850> utolsó megtekintés dátuma: 2013. 10. 22. Ebben a dokumentumban Popper édesanyja keresztnéve Therese-ként jelenik meg.

⁵ Stephen Deák: *David Popper* című könyve hibásan George Goltemann-t tünteti fel Popper prágai tanáráként. Stephen Deák: *David Popper*. (Neptune City:Paganiniana Publications, 1980):35.

⁶ Birkin-Feichtinger: Birkin-Feichtinger: „Dem Fürsten meinen Respekt! Neue Perspektiven zu David Poppers Löwenberger Jahren 1862 bis 1868.” In: *Studia Musicologica* Vol. 48 No. 3/4. 391-448. 391.

⁷ Dr. Johann Branberger: *Das Konservatorium für Musik*. (Prag: Verlag des Vereines zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen, 1911.): 323-363.

⁸ A hangverseny műsora: Beethoven: *Pastoralsinfonie*, W. A. Ambros: Overture „*Der wundertätige Magus*”, Beethoven: Es-dur Konzert für Pianoforte (Hans von Bülow), Servais: *Souvenir de St. Petersburg*. Phantasie für Cello (David Popper), Herold: Arie aus „*Der Zweikampf*” (Karoline Klettner, Violinsolo: Jos. Řebičzek) Leonard: „*Les Echos*”. Phantasie für Violine (Joh. Hřimali), Chopin: Nocturno, Liszt: *Tannhäuser-Marsch* (Hans von Bülow). Branberger, 289.

⁹ Birkin-Feichtinger, 400. Deák szerint Popper már 1861-ben Löwenbergben játszott Oswald mellett, és annak halála után nyerte el a szológordonkás posztot. Deák 51-52. Deák ezen megállapítása nincs forrásokkal alátámasztva. Birkin-Feichtinger a rendelkezésre álló információk alapján kizárja annak lehetőségét, hogy Popper már 1861-ben Löwenbergben játszott volna. Birkin-Feichtinger, 400.

Löwenbergi szerződését megelőzően 1861 decemberében két koncertet adott Bécsben, illetve 1862 májusában Schumann a-moll csellóversenyét játszotta Lipcsében, jó kritikai visszhangot keltve.¹⁰

Löwenberg (Lwówek Śląski) sziléziai város, ma Lengyelország területén található. A terület akkori uralkodója Friedrich Wilhelm Konstantin von Hohenzollern-Hechingen. A herceg zenekedvelő ember volt, maga is komponált. Az általa fenntartott zenekar kiváló színvonalon működött, Popper ott tartózkodása alatt az együttes vendége volt Liszt, Wagner és Berlioz is. Az együttes Kappellmeisterében, Max Seifritzben (1827-1885) szakmai támogatóra és barátira lelt a fiatal Popper.

Popper bemutatkozó koncertjére 1862. november 9-én került sor, melyen saját e-moll csellóversenyét adta elő.¹¹

A Kammervirtoso-ként eltöltött évek alatt kamarazenével is foglalkozott, a hercegi udvari kvartettben is muzsikált. A vonósnégyes tagjai Max Seifritz, Emil Seifritz, Hübschmann és Popper voltak.

Popper a hercegi udvar szolgálatában eltöltött évei alatt vált ismert virtuózzá.

Popper virtuóz karrierjének előmozdulásában fontos pillanat volt 1864. január 24., ugyanis Hans von Bülow meghívására lehetőséget kapott egy berlini hangversenyre. A koncerten Robert Volkmann, a-moll gordonkaversenyét (Op. 33) és Servais csellóversenyét adta elő, Bülow dirigált. Bülow elégedett volt Popper teljesítményével: „nagyon jelentőségteljes tehetség, pompás hang, nagy technika, sokat ígér”.¹² Három évtizeddel később rendkívül negatívan vélekedett Bülow. Popper 1891-es hamburgi koncertje után „Unkünstler, jüdischen Winsler” kifejezésekkel illette korábban a korábban kedvelt, támogatott művészt.

1864 augusztusában Karlsruhe-ban játszott az Allgemeine Deutsche Musikverein harmadik összejövele alkalmából rendezett zeneünnepélyen. Bülow betegsége miatt Max Seifritz dirigálta a koncertet, amin ismételten a Volkann-versenymű hangzott el.¹³

A rendszeres löwenbergi fellépések mellett különböző német városokban (Lipcse, Berlin, Breslau, Magdeburg, Kassel, Stuttgart, Friedrichshafen am

¹⁰ Birkin-Feichtinger, 395. és 398.

¹¹ Elképzelhető, hogy a művet már korábban Prágában is előadta. Ez a mű nem egyezik az Op. 24 e-moll csellóversennyel. Birkin-Feichtinger, 402. 33-as lábjegyzet.

¹² Bülow levele Joachim Raffhoz. Hans von Bülow levelét idézi Birkin-Feichtinger, 409.

¹³ Birkin-Feichtinger, 414.

Bodensee) és Prágában hangversenyezett. Ezen kívül külföldi koncertkörutakra is sor került. 1866-ban Londonban, 1867 januárjában Bern, Bazel és Zürich városaiban játszott.

A löwenbergi évek alatt megismerkedett Anna Mehliggel, aki a württembergi udvar pianistája volt. Konkrét forrás nem áll rendelkezésre kapcsolatuk jellegéről, viszont Popper neki ajánlja Op. 5 *Románcát*, melynek címadása és lírai hangvétele a köztük kialakult gyengéd érzelmi szálakra enged következtetni.

1867-ben egy Bernard Ullman¹⁴ impresszárió által szervezett turné keretein belül szeptember 11-én Popper Bécsben lépett fel.¹⁵ A turné központi alakja az énekesnő Carlotta Patti¹⁶ volt, köré szervezte Ullman a többieket. Popper, Auer, Jules Lefort, és Willmers alkották Ullman csapatát. Hanslick a két legfiatalabbat, Auert és Poppert tartotta a társaságból a legjelentékenyebbek.¹⁷ A bécsi koncertet megelőzően már több városban felléptek, a turné korábbi állomásai Linz, Salzburg, Laibach, Graz és Pozsony voltak.¹⁸

Még ebben az évben megkezdődtek a tárgyalások a császárvárossal, az operai állás kapcsán.

1868-tól 1873-ig a bécsi Opera (Hofopernorchester) és a Bécsi Filharmonikusok szólógordonkása volt.¹⁹ Az opera szabályozott szervezetébe nem volt egyszerű beilleszkednie, szólókoncert-útjait nem tudta kellőképpen megvalósítani, 1873-ban ez lett fő oka távozásának.

1879. március 28-án a Bécsi Filharmonikusok bérleti hangversenyén újra együtt játszott a zenekarral, de már nem az együttes tagjaként, hanem szólistaként. Popper saját, e-moll csellóversenyét (Op. 24) adta elő, a hangversenyt Hans Richter vezényelte.²⁰

¹⁴ Bernard Ullman (?1817-1885) a budapesti (budai vagy pesti, hiszen az egységes Budapest ekkor még nem létezett) születésű impresszárió Amerikában és Európában foglalkozott művészek képviselésével. A Carlotta Patti köré szervezett turnék jelentős anyagi sikert hoztak Ullmannak. William Brooks: „Ullman, Bernard.” In *Grove Music Online*.

¹⁵ Eduard Hanslick: *Geschichte des Konzertwesens in Wien*. (Wien: Wilhelm Braumüller k.u.k. Hof und Universitätsbuchhändler, 1870.): 2. kötet, 441.

¹⁶ Carlotta Patti (1835-1889) olasz származású szopránénekesnő, a szintén énekesnő Adelina Patti nővére. Koncerttermi énekesként futott be karriert. Elizabeth Forbes: „Patti.” In: *Grove Music Online*.

¹⁷ Eduard Hanslick: *Geschichte des Konzertwesens in Wien*. (Wien: Wilhelm Braumüller k.u.k. Hof und Universitätsbuchhändler, 1870.): 2. kötet, 141.

¹⁸ Idézett mű, 443. Deák a felsoroltakhoz Pest városát is hozzáteszi. Deák, 104.

¹⁹ A legfiatalabb ezen a poszton. Marc Moskovitz: „Popper, David.” In: *Grove Music Online*.

²⁰ Dr. Silvia Kargl (Historisches Archiv der Wiener Philharmoniker munkatársa) szíves közlése. Deák erről a koncertről nem ír, viszont beszámol egy 1868. decemberi 3-i hangversenyéről, amin Popper a Volkmann-versenyművet játszotta a Filharmonikusokkal. Az együttes archívumában ennek a koncertnek nincs nyoma.

1868-ban csatlakozott a Hellmesberger Quartetthez. Az 1849-ben alakult vonósnégyes fontos szerepet játszott Bécs zenei életében. Az együttes alapító tagjai: idősebb Joseph Hellmesberger, Matthias Durst, Carl Heissler, Karl Schlesinger voltak. Az 1850-es években több személyi változás történt a brácsa (Dobhal) és a cselló (Borzaga, Cossmann, Röver) posztokon. 1868-ban a névadó primárius mellett Adolph Brodsky, Sigismund Bachrich és David Popper lépett színpadra a quartett tagjaként.²¹ A kvartettel többször felléptek Budapesten. Az imént említett felállásban három koncertet adtak 1870 márciusában,²² 1871-ben pedig az ifjabb Hellmesbergerrel a második hegedű pultban hat hangversenyen hallhatta játékukat a budapesti közönség.²³

1872-ben házasságot kötött Sophie Menterrel (1846-1918).²⁴ Sophie apja Joseph Menter, müncheni csellista. Sophie Liszt kedvelt növendéke,²⁵ koncertező zongoravirtuóz, akinek szépségéről árulkodnak a korabeli fotók. Sophie és Popper 14 évnyi házasságuk alatt Európa-szerte adtak közösen koncerteket. 1875-ben és 1877-ben Magyarországon is megfordultak. 1875-ös soproni koncertjükéről eképp tudósít a *Zenészeti Lapok*:²⁶

Gyönyörködhattünk Menter zongora, s Popper gordonka játékában. E művészpárnál már csak a világi nimbusz hiányzik, mert a nők közt, (közvetítve) Lisztnek alig volt jobb tanítványa Menternél, a csellisták közt pedig, nehezen van jobb automata Poppnernél. Ott a briliáns technika mellett, a nőknél nem tapasztalt erély, s itt a hangszer teljes ismerete, az a feletti uralom szembeszökő. Chopin *Chant polonaise*-ét tán senki sem játssza szebben Menternél, Popper játékában kissé nagyobb plaszticitás volna kívánatos, mi onnan is kiderül, hogy saját, a maga nemében jeles, de majdnem túlmodern szerzeményeit sikeresebben adja elő, mint a klasszikusok műveit. Kár volt Lisztnek 5-dik magyar rhapsodiáját is gordonkára átírni, mely arra éppen nem alkalmas.²⁷

²¹ Eduard Hanslick: *Geschichte des Konzertwesens in Wien*. (Wien: Wilhelm Braumüller k.u.k. Hof und Universitätsbuchhändler, 1869): 1. kötet, 400-405.

²² 1870. március 9., 11., 14. Kereszty István: „A fővárosi hangversenyek története 1919-ig.” In: Molnár Imre Dr. (szerk.): *A Magyar Muzsika könyve*. Budapest: Merkantil-Nyomda, 1936. 200-227. 209.

²³ 1871. március 6., 8., 11., és december 15., 18., 20. Kereszty István: „A fővárosi hangversenyek története 1919-ig” In: Molnár Imre Dr. (szerk.): *A Magyar muzsika könyve*. (Budapest: Merkantil-Nyomda 1936.) 200-227. 209. Valószínű, hogy a felsorolt koncerteken kívül is játszottak még Budapesten, illetve magyar vidéki városokban.

²⁴ Esküvői tanúk Anton Rubinstein és (Ludwig) Bösendorfer voltak. Sigmund Bürger: „Popper Remineszenzen.” *Pester Lloyd* 1913. augusztus 8. 18-19.

²⁵ A Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont több levelet őriz, melyet Liszt írt Menternek.

²⁶ *Zenészeti Lapok* 1875/76. május http://fidelio.hu/zeneszetilapok/view.asp?p=1_1875_0116.jpg utolsó megtekintés dátuma: 2013. 10. 08.

²⁷ Liszt *6. Rapszodiájáról* lehet szó, aminek részletei megjelennek Popper *Magyar Rapszodiájában*.

1877. 03. 10-én a budapesti Vigadóban Liszt Ferencsel adott közös, jótékonyági hangversenyt a művészpár. Az eseményen Dustmann Luiza énekesnő is fellépett. A koncerten Poppertől elhangzott Molique versenyművéből az Andante tétel, Servais-tól a *Regedal* és Davidov: *Szökőkútnál*.²⁸

Kilenc nap múlva, március 19-én Popper, a „csász. kir. bécsi udvari opera első gordonkásza”²⁹ és Menter adtak koncertet a Vigadó kis termében. A műsoron Beethoven D-dúr szonátája (Op. 102. No. 2), Bach: *Sarabande*, Tartini: *Gavotte*, Popper: *Humoreske* (Op. 11 No.2), Pergolesi: *Aria*, Popper: *Papillon* szerepeltek, valamint Schumann, Chopin, Liszt zongoraművei Menter előadásában.³⁰

A Popper-házaspár bécsi otthonát a Kärtnerstrasse 42-ben rendezte be.³¹ Kislányuk, Celeste 1872-ben született.³² A gyermek sosem élt együtt velük. Ezért a későbbi években érték támadások Poppert. Celeste gondozását végül a második feleség, Olga Löbl édesanyja vállalta magára.

1886-ban Popper-Menter házasság zátonyra futott, a folyamatos művészi versengés szétvetette kapcsolatukat. Ehhez kapcsolódóan olvasható Deáknál egy kedves anekdota. Egy közös koncertjük után összevesztek azon, hogy kinek volt nagyobb sikere és miért. Menter ugyanis titokban tanult meg egy Lisztől kapott Rapszodiát. Popper pedig észlelve felesége azon szándékát, hogy az ő sikerét ezzel fölülmúlja, a hallott darab témáira improvizált ráadásszámként. Így Popper került ki győztesen a versengésből. A koncert után heves veszekedés alakult ki köztük, Menter minden mozdíthatót Popperhez vágott, ő pedig felesége kedvenc macskáját³³ ejtette ki a második emeleti ablakukból.³⁴

1879 és 1886 között a hangversenykörutak határozták meg életét. Megfordult Bécsben, Berlinben, Spanyolország, Portugália városaiban, Prágában,

²⁸ A hangverseny plakátja ANY 772 jelzet alatt megtalálható a Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont archívumában.

²⁹ A rendelkezésre álló adatok szerint valójában ekkor már nem tagja a bécsi Operának.

³⁰ A hangverseny plakátja ANY 1061/4 jelzet alatt megtalálható a Liszt Ferenc Emlékmúzeum és kutatóközpont archívumában.

³¹ Sigmund Bürger: „Popper Remineszenzen.” *Pester Lloyd* 1913. augusztus 8. 18-19.

³² Celeste (1872-1956) egy 1939-ből származó keresztelkedést bizonyító irat szerint. „David Popper. The Paganini of the Cello.” Deák szerint 1876-ban született a kislány.

³³ Sophie Menter imádta a macskákat. Későbbi, stockdorfi otthonát „Katzenvilla”-ként emlegették, a házban 34 cica lakott. Ludwig Berchtold: *Geschichte und G'schichten des Ortes an der Würm*. (München: Buchendorfer Verlag, 1997): 91.

³⁴ Deák, 136-137.

Koppenhágában, Oroszországban,³⁵ Lipcsében, Bázelen. Egy amerikai turnéről is folytatott tárgyalásokat, ami azonban nem valósult meg.³⁶

Az 1886-os év jelentős változásokat hozott Popper életében. Liszt Ferenc ajánlására meghívást kapott a Magyar Királyi Zeneakadémián abban az évben induló gordonkatanszak vezetésére. Emellett Hubay Jenő hazatérésének is egyik feltétele volt, hogy a újonnan induló tanszak élére Poppert nevezzék ki.³⁷

Popper második felesége, Olga Löbl (1865-1943)³⁸ oldalán érkezett Budapestre.

1886. július 1-én került sor Popper hivatali esküjének letételére a Zeneakadémián. Ezzel egy számára új életvitel vette kezdetét. Budapest lett a bázisa szakmai és magánéletének is, valamint a professzorság társadalmi megbecsülését is élvezhette. Éves tanári fizetése 1200 forint volt, emellett 300 forint lakbér, és 1000 forint működési pótlék alkotta jövedelmét.

„Művészi hangversenyezés végett” minden tanévben (a vizsgaidőszakot kivéve) három hónap szabadságot vehetett ki.³⁹ Ilyen alkalmakkor Popper köteles volt helyettesítést biztosítani maga helyett. Az évek során Rosé, Grützmacher (1866-1919) és Sigmund Bürger⁴⁰ töltötték be ezt a szerepkört.⁴¹

Ez év őszén megkezdte az oktatást a Zeneakadémián. Popper első növendékei: Popper Félix (Bódog) – csak névrokona David Poppernek – és Frankhauser Lipót.⁴²

A Popper-házaspár otthonát a Sugár (ma Andrásy) út 89-ben rendezte be, mindössze néhány háztömbnyire a Zeneakadémia épületétől.⁴³

³⁵ Egy szentpétervári koncert (1883. március 11.) előtti napon megsérült Popper Amati csellója. Carl Davidov saját Stradivariját adta kölcsön Poppernek. Ezt a történetet Popper mesélte Deáknak. Deák, 150.

³⁶ Deák, 144-157.

³⁷ Gombos László: *Hubay Jenő*. In: Berlász Melinda (szerk.): *Magyar Zeneszerzők*. I. (Budapest: Mágus Kiadó, 1998): 15.

³⁸ Olga Löbl egy prágai üzletember, Ephraim Löbl lánya. „David Popper. The Paganini of the Cello.” A Magyarországon töltött évek során megtanult magyarul.

³⁹ Ifj. Verebi Végh János (a Zeneakadémia alelnöke) levele Trefort Ágoston vallás- és közoktatásügyi miniszternek, 1886-ban. Idézi Gádor Ágnes: „David Popper tanári működése a Zeneakadémián (1886-1913)” In: Kárpáti János (szerk.): *Fejezetek a Zeneakadémia történetéből. A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola tudományos közleményei 4.* (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1992) 125-187. 125-126.

⁴⁰ Sigmund Bürger vagy Bürger Zsigmond. Popper tanítványa volt Bécsben. Sigmund Bürger: „Popper Remineszenzen.” *Pester Lloyd* 1913. augusztus 8. 18-19. Csuka Béla említi, hogy Bürger képzését „szülővárosa [Bécs] konzervatóriumában Popper Dávidtól nyerte”. Csuka Béla: „Arcképek a gordonkajáték történetéből Magyarországon.” In: Batizi László (szerk.): *A magyar muzsika hőskora és jelene történelmi képekben*. (Budapest: Dr. Pintér Jenőné kiadása, 1944), 157-182. 169. Ezt az állítást nem erősítik meg az elérhető információk. Richard von Perger és Robert Hirschfeld: *Geschichte der K. K. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*. (Bécs: K. K. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, 1912): 324. Popper nem szerepel a tanárok listáján.

⁴¹ Gádor.

⁴² Frankhauser Lipót az év folyamán kimaradt.

1886-ban a hegedűtanszak is új tanárt kapott, Hubay (Huber) Jenő (1858-1937) személyében. Édesapja, Huber Károly volt elődje e poszton, fiát is ő kezdte a hangszerre oktatni. Hubay Jenő később Joachimnál tanult Berlinben. 1879-ben vette fel a Hubay nevet, hogy ezzel is magyarságát hangsúlyozza. A hegedűművész a Brüsszeli Konzervatórium tanári állását adta fel a budapesti intézményért.

1886-ban Hubay és Popper vonósnégyest alapítottak. Az elnevezési szokásoktól eltérően – a primárius nevét viselő (például Krancsevics Vonósnégyes) vagy a társaság származási helyére utaló elnevezések (például Cseh kvartett, Florenci Vonósnégyes) voltak általánosak – vonósnégyesük kettejük nevét viselte, így lettek ők a Hubay-Popper Kvartett. Ők ketten Popper haláláig együtt kamarazenéltek. A vonósnégyes másik két alapító tagja Herzfeld Viktor (1856-1919), illetve Bram Eldering⁴⁴ (1865-1943) voltak. A második hegedű és brácsa posztokon több változás volt az évek során.⁴⁵

1886. november 11-én született Popper fia, Leó. Leó tehetsége korán megmutatkozott a művészetekben, leginkább a zenében és a festészetben. A Zeneakadémián tanult hegedülni. A Képzőművészeti Főiskola rendkívüli növendéke volt, megfordult a nagybányai művésztelep tanfolyamán, illetve Párizsban is. Pályája művészettörténészként látszott kiteljesedni. Gyerekkorától kezdve gyenge egészsége, tüdőbetegsége miatt sok időt töltött távol az otthonától, különböző külföldi szanatóriumokban kezelték.

Leó kapcsán megkerülhetetlen a Lukács-család említése. Lukács József bankigazgató, művészetszerető és azt bőkezűen támogató ember volt.⁴⁶ Popperék baráti kapcsolatot ápoltak Lukácsékkal. A családok összejártak Leó születése előtt is, és később Leó sok időt töltött Lukácsék otthonában.⁴⁷ Popper Leó és Lukács

⁴³ A mai Régi Zeneakadémia. Az intézmény első otthona (1875-től) a Hal tér 4. alatt volt, 1879-ben költözött az Andrássy úti épületbe. A Liszt téri Zeneakadémia 1907-ben nyitotta meg kapuit. Deák könyvében látható néhány fotó Popper otthonáról, melyek a mester halála után készültek. Deák, 21-22.

⁴⁴ Eldering korábban Hubay növendéke volt Brüsszelben.

⁴⁵ A második hegedű szólamát 1888-tól Grünfeld Vilmos, 89-től Bloch József, 94-től Farkas János, 1895-től Kemény Rezső játszotta. A brácsa szólamot 1893-tól Waldbauer József, 1898-tól Szerémi Gusztáv játszotta. Gombos László: *Hubay Jenő* In: Berlász Melinda (szerk.): Magyar zeneszerzők. I. (Budapest: Mágus Kiadó, 1998): 9. lábjegyzet

⁴⁶ Segítette a magyar kulturális élet nagyjait, többek között Osvát Ernőt, Tóth Aladárt, Gyergyai Albertet, Bartók Bélát, a Léner Vonósnégyest. Gyergyai Albert: „Egy barátságos ház története” In: Bónis Ferenc (szerk.): *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Kodály Zoltán emlékére*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1977), 411-425.

⁴⁷ Vezér Erzsébet: „A mindennapi élet története. Beszélgetés Poppné Lukács Máriával.” *Kritika* 1985/6 25-31.

György,⁴⁸ Lukács József kisebbik fia szoros barátságot kötöttek. György húga, Mici (Mária)⁴⁹ David Popper növendéke volt a Zeneakadémián 1902 és 1905 között.⁵⁰

A Hubay- Popper kvartett első koncertje a Vigadó Kistermében kapott helyet 1886. november 10-én.⁵¹ A hangverseny műsorán Beethoven: C-dúr vonósnégyes, Op. 59. No. 3, Haydn: F-dúr vonósnégyes, Op. 77 No. 2, Volkmann: e-moll vonósnégyes, Op. 35 szerepeltek.⁵²

A vonósnégyes fontos szereplője lett a magyar kamarazenei kultúrának. A Hubay-Popper társulat koncertjei hamar népszerűek lettek Budapesten. Műsoraik alapját Haydn, Mozart, Schubert és Beethoven kvartettjei (különös tekintettel a késői opuszokra) képezték. A koncerteken biztosítottak helyet magyar szerzőknek is, többek között Dohnányi, Koessler, Beliczai Gyula művei szerepeltek a programokban. A vonósnégyes-esteken gyakran csendült fel egy-egy énekes szám is, két vonós kamaramű között. Koncertjeik gyakori vendégei voltak híres művészek, mint például Dohnányi, Goldmark, Saint-Saëns, D'Albert, Sauer, Paderewski, Ignaz Friedmann⁵³, akikkel a kamarairodalom gyöngyszemeit adták elő.

Johannes Brahms személyes közreműködése a kvartett hangversenyein, és a vele töltött közös próbák fontos szerepet töltek be Hubay és Popper szakmai életében.⁵⁴ Brahms összesen ötször látogatott Magyarországra, hogy velük játsszon.

Első közös koncertjükre 1886. december 22-én került sor Budapesten. Az est műsorán a c-moll trió (Op. 101) és az F-dúr cselló-zongora szonáta (Op. 99)

⁴⁸ Lukács György (1885-1971) filozófus, esztéta. <http://mek.oszk.hu/00300/00355/html/> utolsó megtekintés dátuma: 2013. 10. 01.

⁴⁹ (Poppné) Lukács Mária (1887-1980). Második férje volt Otto Popper, a Duna-bizottság csehországi képviselője. Forrás: <http://mek.oszk.hu/00300/00355/html/index.html>. utolsó megtekintés dátuma: 2013. 10. 01.

⁵⁰ Gádor, 186.

⁵¹ Gombos László szíves közlése. Megegyező dátummal, de a Royal Szállót nevezte meg helyszíneként Deák. Deák, 175.

⁵² Gombos László közlése. Deák más műsört írt.

⁵³ Hubay Cebrián Andor: *Apám, Hubay Jenő: egy nagy művész életregénye – történelmi háttérrel.* (Budapest: Ariadne, 1992): 66.

⁵⁴ „[Popper] nosztalgikus hangon beszélt a lakásán tartott próbákról, Brahms ösztönző, érdekes társaságáról és inspiráló zenéjéről. Azok a napok a résztvevő művészek életének csúcspontjai lehettek, amikor is munkájuk és élvezetük kölcsönös harmóniát és rokonlelkűséget tükröztek.” Deák, 194. Hubay Jenőnek is fontos élménye volt az együttműködés. „...több napon át játszottuk a művet, mely játék közben részleteiben is kialakult. Ő folyton kérdezgetett, hogy nem unom-e, s nem vagyok-e fáradt, pedig nekem rendkívüli lelki gyönyörűséget és leírhatatlan művészi élvezetet jelentettek ezek a próbák. Nemcsak Brahms halhatatlan művét, a III. hegedűszonátát ismerhettem meg tökéletesen, de roppant érdekelt ily közvetlen közlélről bepillantani e nagy zeneszerző műhelyébe.” Hubay Cebrián Andor: *Apám, Hubay Jenő: egy nagy művész életregénye – történelmi háttérrel.* (Budapest: Ariadne, 1992): 67.

szerepelt.⁵⁵ A c-moll triónak ez az előadás volt az ősbemutatója. A csellószonáta is új mű volt, a pesti koncertet csak néhány héttel megelőzően került sor a darab premierjére Bécsben.⁵⁶ A koncerten még Ney Dávid, az operaház basszistájának előadásában hangzott el két Brahms-dal.⁵⁷

Egy évvel később, 1887. december 21-én Hubay és Brahms előadásában az Á-dúr hegedű-zongora szonáta (Op. 100), valamint Popperrel kiegészülve a c-moll zongoratrió csendült fel.⁵⁸

1888. december 21-én újabb Brahms ősbemutatóra került sor. Az Op. 108-as hegedű-zongora szonátát játszotta Hubay és Brahms. 1890. január 10-én pedig az Op. 8 trió revideált változatának ősbemutatóját hallhatta tőlük a budapesti közönség.

Brahms utoljára 1891. január 19-én látogatott Budapestre. A koncert műsorán a G-dúr vonósötös (Op. 111), a B-dúr vonósnégyes (Op. 67) és a kürt-trió (Op. 40) szerepeltek.⁵⁹

Brahms halálának első évfordulójáról hangversennyel emlékezett meg a kvartett. Az 1898. április 3-i koncerten a szerző művei közül elhangzott az Op. 115 klarinétötös, a *Variációk egy magyar dalra* (Op. 21) és az Op. 25 zongoranégyes (Ádler Mihályné közreműködésével).

1888-ban Gustav Mahler került a budapesti Opera igazgatói posztjára. A hosszadalmas kiválasztási procedúra folyamán – melyet Popper találóan „egyfajta ősőreg tengeri kígyónak” nevezett – Popper közbenjárt Mahler érdekében.⁶⁰

1891-ben Prágában meghalt Popper édesapja, egy év múlva édesanyja is. Rájuk emlékezve született meg a „*Wie einst in schöner'n Tagen*” (Op. 64, No. 1).

A kvartett-sorozatok és a tanítás mellett virtuóz karrierjét is folytatta Popper. Szólójátékosként többször fellépett Budapesten és külföldön egyaránt.

⁵⁵ Gádor Ágnes és Wolfgang Ebert (szerk.): „*In fliegender Eile möchte ich Ihnen sagen...*” *Johannes Brahms 22 Briefe nach Ungarn*. (Mürzzuschlag: Österreichische Brahms-Gesellschaft, 1993): 40.

⁵⁶ Gombos László: *Hubay Jenő*. In: Berlász Melinda (szerk.): *Magyar Zeneszerzők. I.* (Budapest: Mágus Kiadó, 1998): 10. lábjegyzet

⁵⁷ Hubay Cebrián Andor, 67. A két Brahms dal: *Wie bist du meine Königin* és *Von ewigen Liebe*. Gombos László szíves közlése.

⁵⁸ Gádor Ágnes, Wolfgang Ebert (szerk.): „*In fliegender Eile möchte ich Ihnen sagen...*” *Johannes Brahms 22 Briefe nach Ungarn*. (Mürzzuschlag: Österreichische Johannes Brahms-Gesellschaft, 1993): 40.

⁵⁹ A hangverseny plakátja megtalálható: Deák, 192.

⁶⁰ Popper és Guido Adler levelezése alapján. Zoltan Roman: *Mahler és Magyarország*. (Budapest: Geopen Kiadó, 2010): 266.

1888. november 23-án a Filharmóniai Társaság Zenekarának kíséretével Popper saját, G-dúr csellóversenyét (Op. 59) adta elő. A plakát tanúsága szerint ez volt a mű ősbemutatója.⁶¹

1892. február 10-én újra az Erkel Sándor által dirigált Filharmóniai Társaság Zenekarával játszott. A hangverseny műsorán szerepelt Popper *Requiemje* (Op. 66. 3 gordonkára és zenekarra). A szerző mellett Sigmund Bürger és Friedrich Grützmacher,⁶² az Operaház zenekarának gordonkásai voltak a mű szólistái. Ezen kívül Popper Volkmann *Szerenádjának* (Op. 69) szólistájaként is fellépett.⁶³

A kilencvenes évek elején külföldön is aktívan koncertezett. 1891-ben Haydn D-dúr csellóversenyével járta Európa hangversenytermeit (Frankfurt, Hamburg, Prága, Anglia, Skócia városai), illetve 1892-ben Thomán Istvánnal (aki 1889-től tanított a Zeneakadémián⁶⁴) Olaszország és Törökország városaiban adtak koncerteket. A 91-es angol-skót hangversenykörút idején, Friedrich Grützmacher (1866-1919),⁶⁵ illetve Bürger helyettesítették Poppert a Zeneakadémián.⁶⁶ A már idézett Bülow-féle negatív véleményt leszámítva elismerő sajtóvisszhangokat keltettek koncertjei. Úgy tűnik, pályája csúcsára érkezett ezekben az években. G. B. Shaw ekkor nevezte „a világ legjobb játékosának”,⁶⁷ az olasz közönség ünnepelte, 92-es prágai koncertjén pedig „megnyerte az egész közönség szívét”.⁶⁸

A zeneakadémiai oktatásnak nem feltétlenül kedveztek a koncertkörutak. Mihalovich Ödön igazgató próbálta elérni, hogy az utazások essenek egybe a karácsonyi és húsvéti szünetekkel, így kevesebb ideig kellett volna nélkülözni a tanárt a diákoknak.⁶⁹ Arra is találni példát, hogy Popper titokban utazott el – talán már felhasználta az éves szabadságát – és egy növendékére hagyta a helyettesítést.⁷⁰

⁶¹ A koncert plakátja megtalálható: Deák, 176.

⁶² Ő a híres Friedrich Grützmacher (1832-1903) unokaöccse, 1888. és 1894. között a budapesti Operaház csellistája. Kettejüket úgy különböztetem meg egymástól, hogy a fiatalabbik, budapesti kötődésű Grützmacher említésénél minden alkalommal feltüntetem a születési, halálozási évszámait.

⁶³ Deák, 203.

⁶⁴ http://www.zeneakademia.hu/nagy_tanarok-hires_regi_tanitvanyok/136 utolsó megtekintés dátuma: 2013. 10. 08.

⁶⁵ Grützmacher (1866-1919) valószínűleg bevált helyettesítő volt, Popper 1892-es turnéja alatt is ő adott a növendékeknek órákat.

⁶⁶ Az engedélyeztetési eljárás levelezése elolvasható: Gádor, 138.

⁶⁷ Shaw írása 1891 dec. 2-án jelent meg a the World-ben. Dan H. Laurence (szerk.): Bernard Shaw: *Shaw's Music The complete musical criticism in three volumes*. (London: Max Reinhardt the Bodley Head, 1981): 2. kötet, 477.

⁶⁸ A Prager Tagblattból idéz Deák. Deák, 206.

⁶⁹ Ez a probléma Hubay Jenőt is érintette.

⁷⁰ Gádor, 145.

Az 1893-as év megpróbáltatásokat hozott Poppernek. Az idegen-ellenes hangulat hullámai az ő személyét is elérték. A magyar sajtó Celeste lányának elhanyagolt állapotáról közölt riportot. A támadások megingatták társadalmi státuszát is.

A kilencvenes évek második felében is Európa-szerte hangversenyezett Popper. Basel, Lipcse, Prága, Bécs, Berlin, Anglia és Skócia városaiban hallhatta őt a közönség. Ebben az időszakban már a fiatalabb nemzedék képviselői, Becker és Klengel is aktívan hangversenyeztek.

1897-ben állami kitüntetésben részesült Popper. Ferenc József császár Lovagkeresztet adományozott a művésznak. Több ország uralkodójától kapott ilyen jellegű elismeréseket. „Popper feltűzte mind a 7 érdemjelének másolatát. Volt ott minden, magyar, török, svéd, spanyol, porosz, stb.”⁷¹ jegyezte meg a fiatal Bartók Béla egy közös, jótékonyági fellépés után.

1899 februárjában Berlinben koncertezett. A berlini kritika zenei formálásban, csellóhangjában és technikai szinten is utolérhetetlennek minősítette.⁷²

1903-as év folyamán freiburgi,⁷³ illetve római hangversenyekre került sor.

Közben a Zeneakadémián egyre gyarapodott gordonkás növendékeinek száma. Ezért az 1901/1902-es tanévtől Popper tanártársat kapott Schiffer Adolf (1873-1950) személyében. Schiffer 1893 és 1900 között volt Popper növendéke. Kezdetben az előkészítő tanfolyam tanítása volt a feladata, később a növendékek számának függvényében osztoztak Popperrel a feladatokon. 1906-tól kinevezett tanárként folytatta az oktatást. A világhírű tanítvány, Starker János mellett Schiffer-növendékek voltak: Csuka Béla, Czákó Éva, Dénes Vera, Hermann Pál, Hütter Pál, Machula Tibor, Palotai Vilmos, Rejtő Gábor, Scholz János, Sebestyén Sándor, Zsámboki Miklós is.⁷⁴

1904. február 08-án a Royal-terem adott otthont annak a hangversenynek, melyen a Hubay-Popper társaság bemutatta Popper vonósnégyesét (Op. 74).⁷⁵

⁷¹ 1900. május 18. ifj. Bartók Béla (szerk.): *Bartók Béla családi levelei*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1981): 35-36.

Bartók kifejezte örömét: „végre egy igazi művésszel játszhattam, s hogy megismerkedhettem egy kedves művészemberrel.” A levél bepillantást enged a „legdíszesebb társaság”, a budapesti arisztokrácia köreibbe, amelynek Popper szívesen látott vendége volt.

⁷² A Signale Berlin-t idézi Deák, 214.

⁷³ A freiburgi kritika unalmasnak találta Popper programját. Deák, 226.

⁷⁴ Éder György: *Magyar gordonkások a 20. században. Dénes Vera és Banda Ede életműve a Popper-iskola tükrében*. DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2011.

⁷⁵ 1904. 02. 08. ZTI koncert-adatbázis. Egy évvel korábban az együttes másik tagjának, a kvartettben brácsázó Szerémi Gusztávnak is bemutatta vonósnégyesét a Hubay-Popper társaság, 1903. 01. 24-én. ZTI koncert-adatbázis.

A kvartett 1904-ig játszott rendszeresen, de Hubay és Popper ezután is folytatták a közös kamarazenélést.⁷⁶ Zongorás-trió sorozatot indítottak, 1905. és 1910. között Thomán István, Eugen d'Albert, Dohnányi, Stavenhagen, Backhaus, Lamond, Godowsky, Friedman, Lhévinne voltak a hangversenyek vendégművészei.⁷⁷

1904-ben súlyos betegségen esett át Popper. Epékómútétje után „sokáig élet és halál között lebegett s hónapokig ágyhoz kötve csak nagy nehezen épült fel”.⁷⁸

1905-ben „az ő első nyilvános fellépésének negyvenedik évfordulóját hangversennyel és díszlakomával kívánták megülni”.⁷⁹ Deák azt állítja, hogy Popper negyven éves művészi jubileuma valójában 1904-ben volt, és csak betegsége miatt csúszott át az ünneplés a következő évre. Ez az érvelés indokoltnak tűnik, mert a negyven évvel korábbi, 1864-es év eseményei valóban meghatározóak voltak, és tekinthetőek a művészi karrier kezdetének. Ezt a tényt támasztja alá az *Etude Magazine* 1904. májusi számának bejegyzése is: „Popper a zeneszerző és gordonkaművész, most van zenei karrierjének negyvenedik évében.”⁸⁰

A jubileumi ünneplés nagyszabású volt. A két napos eseményről részletesen beszámolt a Zeneakadémia Évkönyve.⁸¹ Az ünnepség megnyitójára március 28-án délelőtt a Zeneakadémia Nagytermében, egy díszgyűlés keretein belül került sor. Az összejövetelen a magyar kulturális élet jeles intézményeinek képviselői mondtak Poppert köszöntő beszédeket. Az ünnepség második része március 29-én Popper hangversenyével folytatódott, melynek a Royal Szálló Nagyterme adott otthont.

A hangverseny műsora: Beethoven D-dúr szonáta, Op.102/2. Tartini: *Adagio*, Corelli: *Allemanda*, Boccherini: *Adagio*, Popper: *Gavotte No. 4. régi stílusban*, Popper: *Vonósnégyes*, Popper: *3 Noktürn, Humoreszk, Bölcsődal, Hangverseny-tanulmány*.⁸²

A koncertet a Royal Szálló éttermében rendezett díszvacsora követte. A közéleti személyiségek – köztük az akkori vallás-és közoktatásügyi miniszter Berzeviczy

⁷⁶ Gombos László szíves közlése.

⁷⁷ ZTI koncert-adatbázis.

⁷⁸ Mihalovich Ödön levelét idézi Gádor. Gádor, 156.

⁷⁹ Mihalovich levelét idézi Gádor. Gádor, 157.

⁸⁰ *The Etude Magazine*. 1904. május. 22/5 <http://etudemagazine.com/etude/1904/05/musical-items-48.html> utolsó megtekintés dátuma: 2013. 10. 08.

⁸¹ Gádor, 157-164.

⁸² Csuka Béla: „Arcképek a gordonkajáték történetéből Magyarországon.” In: Batizi László (szerk.): *A magyar muzsika hőskora és jelene történelmi képekben*. (Budapest: Dr. Pintér Jenőné kiadása, 1944), 157-182. 167.

Albert – beszédei után az ünnepelt mester fia, Leó olvasta fel édesapja szavait magyarul.⁸³

Popper tisztelői a jubileum alkalmából, és a mester nevének megörökítése végett egy 10 000 korona értékű ösztöndíjat alapítottak, Popper Dávid jutalomdíj-alapítvány néven,⁸⁴ melynek nyertese minden évben egy vagy kettő, arra érdemes gordonka szakos növendék lehetett.⁸⁵

1907 májusában avatták fel a Zeneakadémia új épületét.⁸⁶ Az eseményt kísérő ünnepi hangversenyeken Popper is fellépett. Május 14-én a tanárok délelőtti hangversenyén saját *Im Walde Suite*-jét adta elő. Ugyanezen a napon az esti vonósnégyes hangversenyen Hubay-Popper társaság programján Beethoven, Op. 132-es vonósnégyese, és Goldmark: zongoraötöse szerepeltek (a zongorista Szendy Árpád volt).⁸⁷

Az 1907/08-as tanévben megalakult az Akadémiai Zenekar.⁸⁸ Az új együttes karmestereként Popper új szerepkörben mutatkozhatott be. A zenekar hangversenyeit Hubay Jenővel felváltva vezényelték.

Évandonként négy koncertet terveztek, Popper 1908 januárjában és márciusában, az évad második és negyedik zenekari hangversenyén dirigálta az intézmény együttesét a Zeneakadémia Nagytermében.⁸⁹

A következő évben is két hangversenyt dirigált Popper, 1908. november 16-án és 1909. január 18-án. Az 1909/10-es évad különlegessége volt, hogy a harmadik zenekari koncerten, melyet Hubay vezényelt, Popper szólistaként lépett fel, Volkmann *Szerenádjának* (Op. 69) gordonkaszólóját játszotta.

⁸³ Popper kimerültségre hivatkozva, de valószínűleg a nyelvi nehézségek miatt kérte meg fiát erre. Elképzelhető, hogy Leó fordította le apja beszédét magyarra. Popper élete végéig nem igazán tanult meg magyarul – bár erre kötelezték a Zeneakadémia idegen anyanyelvű tanárait –, és ezen az alkalmon jobbnak látta, ha nem német szóval felel az őt méltató beszédekre.

⁸⁴ A mester tisztelőiből alakult bizottság hívta életre az ösztöndíjat. Az adakozók listáján találjuk többek között a Lukács-házaspár, Gruber Emma és Pablo de Sarasate neveit is. Gádor, 161-162.

⁸⁵ A Popper-ösztöndíj utolsó nyertese Machula Tibor volt, 1922-ben. 1924-ben a forint elértéktelenedése folytán már nem tudták kiosztani a díjat. Gádor, 187.

⁸⁶ A Liszt Ferenc téri épület.

⁸⁷ Ugyanezen a koncerten a Kemény-(Kladvikó-Szerémi)Schiffer Kvartett Popper vonósnégyesét adta elő. Gádor, 166.

⁸⁸ Iskolai zenekar már ezt megelőzően, az 1896/97-es tanévtől működött, a zenekari gyakorlat megszerzésének céljából. Az Akadémiai Zenekara pedig nagy szerzők műveinek, és új kompozíciók nyilvános, magas szintű előadására volt hivatott. Az együttesben az intézmény tanárai és végzett, illetve felsőbb éves hallgatói játszottak.

⁸⁹ 1908. január 20-án Volkmann d-moll Szimfónia, Weiner Leó: *Farsang*, Schumann: *Manfréd-nyitány*, Elgar: *Enigma-variációk*. 1908. március 30-án Bach: 2. *Brandenburgi verseny*, Haydn: Szimfónia, D-dúr, Brahms: *A végzet dala*, Liszt: *Mefisztó keringő*. Gádor, 167.

1910. november 24-én szláv tematikájú műsort vezényelt Popper, a teljes program először hangzott el Budapesten.⁹⁰

1911-ben hosszabb időt töltött Griesben fiával, akit egy szanatóriumban kezeltek. Popper Leót nem tudták meggyógyítani, hosszas betegeskedés után 1911. október 21-én hunyt el.⁹¹ Lukács György írta Leó nekrológját a *Pester Lloyd*-ba.⁹²

Lukács György édesapja, József próbálta Leót utolsó szanatóriumi tartózkodása idején anyagilag támogatni, úgy vélte, hogy a Popper-szülők nem gondoskodtak megfelelően fiukról.⁹³ A Leó és apja közötti feszültség oka Leó menyasszonya, Beatrice de Waard⁹⁴ személyében kereshető. Popperék nem nézték jó szemmel Leó kapcsolatát, mivel ezzel felelősség és anyagi teher hárult beteg fiukra. Leó halálát követően Beatrice de Waard-nak is biztosított anyagi segítséget a Lukács-család.⁹⁵

Leót rövid pályája ellenére, munkássága alapján a 20. század egyik legeredetibb és legsokoldalúbb magyar esztétájának tartják.⁹⁶

Budapestre visszatérve folytatta a tanítást Popper. Eközben kíváncsian figyelte Pablo Casals karrierjének emelkedését. Deák közli Popper Schifferhez írt 1911. februári levelét⁹⁷, melyben Popper érdeklődött, hogy az ő távolléte alatt mit játszott tőle Casals Budapesten.⁹⁸

Casals 1912. november 18-i koncertjén jelen volt Popper, erre a hangversenyre tanítványa, Stephen Deák kísérte el. Ezen a koncerten a *Falusi dal* és a *Szerenád*

⁹⁰ Dvořák: *Az aranyrokka*, Borodin: 2. Szimfónia, Glazunov: *Marionettes*, Csajkovszkij: *A vihar*. Szimfonikus fantázia. Gádor, 170.

⁹¹ Lukács Mici táviratát idézi Bendl Júlia. Bendl Júlia: *Lukács György élete a századfordulótól 1918-ig*. <http://nyitottegyetem.phil-inst.hu/Tarsfil/ktar/Bendl/Lukacs6.htm> utolsó megtekintés dátuma: 2013. 10. 08.

⁹² A nekrológ német nyelven elolvasható. Hévízi Ottó és Tímár Árpád (szerk.): *Dialogus a művészetről. Popper Leó írásai. Popper Leó és Lukács György levelezése*. (T-Twins Kiadó, 1993): 441-442.

⁹³ Bendl Júlia: *Lukács György élete a századfordulótól 1918-ig*. <http://nyitottegyetem.phil-inst.hu/Tarsfil/ktar/Bendl/Lukacs6.htm> utolsó megtekintés dátuma: 2013. 10. 08.

⁹⁴ Lukács György és Leó levelezésében legtöbbször csak Bé-ként emlegetik.

⁹⁵ Bendl Júlia: *Lukács György élete a századfordulótól 1918-ig*. <http://nyitottegyetem.phil-inst.hu/Tarsfil/ktar/Bendl/Lukacs6.htm> utolsó megtekintés dátuma: 2013. 10. 08.

⁹⁶ Hévízi Ottó és Tímár Árpád (szerk.): *Dialogus a művészetről. Popper Leó írásai. Popper Leó és Lukács György levelezése*. (T-Twins Kiadó, 1993): 7.

⁹⁷ Deák, 235.

⁹⁸ Deák 1911-es évet jelöli meg Casals első budapesti látogatásának dátumaként. Molnár Piroska kutatásaiból azonban kiderül, hogy bár Casals első budapesti hangversenyét illetően ellentmondó információk állnak rendelkezésre, biztosan állítható, hogy már 1910-ben is adott hangversenyt Budapesten. Molnár Piroska: *Pablo Casals művészete és életének magyar vonatkozásai*. DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2008.

hangzott el Casals előadásában. Deák megjegyezte, hogy Popper nagyra becsülte a fiatal katalán művészetét, de játékának újszerű vonásaival nem tudott azonosulni.⁹⁹

1913 tavaszán Popper megcsúszott az utcán, és eltörte jobb karját. Néhány héttel a baleset után már otthonában fogadta növendékeit. Deák emléke szerint a szemeszter vége előtt balkezeiben tartva a karmesteri pálcát, Popper már vezényelte növendékek egy csoportját.¹⁰⁰

Karsérülése után már nem csellózott többet. Deák tanúja volt a pillanatnak, amikor Popper megpróbálta újra kezébe venni a hangszert, de karja nem volt elég erős a gordonkázáshoz.¹⁰¹

1913 júliusában Popperék Badenbe utaztak, hogy ott töltsék a nyári szünidőt. 1913. augusztus 5-én itt kapták az értesítést, hogy Ferenc József császár érdemesnek találta Poppert a Hofrat (udvari tanácsos) kitüntetésre. A császári elismerésnek alig örülhettek, mert Popper augusztus 7-én szívrohamot kapott, és meghalt.

Poppert saját kívánságának megfelelően elhamvasztották, a búcsúszertartáson Schubert: *Du bist die Ruh'* c. dala hangzott el egyedüli zeneként. A hamvakat a család nem vette magához, azokat valószínűleg a drezdai Johannisfriedhof területén temették el.¹⁰²

Halálát követően a budapesti sajtóban sorra jelentek meg az emlékezések. A Nyugatban jelent meg Nekrológja Ász Dezső tollából.¹⁰³ Járosy Dezső a Zeneközlönyben megjelent cikkében¹⁰⁴ Popper váratlan halálát „zenekultúránk egyik legnagyobb veszteségeként” értékelte. Növendéke és későbbi életrajzírója, Deák István emlékezésében¹⁰⁵ kiemelte óriási technikája mellett mély érzésű és szívhez szóló játékát, humorát, kedélyét, nemes egyszerűségét, szerénységét. A Zeneakadémia 1913/14-es évkönyvébe Hubay Jenő írt személyes hangú megemlékezést Popperről.¹⁰⁶

1914. február 18-án tartottak ünnepélyes megemlékezést a Zeneakadémián. Növendékei emléktáblát helyeztek el Popper termében, a XVII-esben. Aznap este

⁹⁹ Deák, 241.

¹⁰⁰ Deák 243. Ennek a fellépésnek nincs nyoma Gádor tanulmányában.

¹⁰¹ Deák, 302.

¹⁰² „David Popper. The Paganini of the Cello” című kiállítás anyagából. A zsidó vallás tiltja a hamvasztást, talán ennek köszönhető, hogy a család nem törődött Popper földi maradványaival.

¹⁰³ Ász Dezső: „Popper Dávid.” *Nyugat*. 1913. 18. szám <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00136/04413.htm> utolsó megtekintés dátuma: 2013. 09. 01.

¹⁰⁴ Járosy Dezső: „Popper Dávid.” *Zeneközlöny* XI/22 1913. szeptember 15. 715-720.

¹⁰⁵ Deák István: „Popper Dávid.” *A zene* V/7 1913. szeptember 149-153.

¹⁰⁶ Gádor, 174-176.

pedig utolsó tiszteletadásként a Zeneakadémia Nagytermében rendeztek hangversenyt. Hubay vezényelte a *Gyászindulót* Beethoven *Eroica* szimfóniájából. Ezt Popper művek követték. Elsőként a *Requiem*, Schiffer, Kerpely és Zsámboki előadásában, zenekari kísérettel. Ezután Körmendy-Frim asszony énekelte a *Notre Dame de Lourdes* című művet, amiben az obligát cselló szólamot Hartmann Imre játszotta. Martha Linz játszotta hegedűn a *Printemps d'Amour* és *Pastorale*¹⁰⁷ darabokat. Végül az *Im Walde Suite* szólalt meg Schiffer előadásában, zenekari kísérettel.¹⁰⁸

Popper második felesége, Olga férje halála után Bécsbe költözött, és a zsidóüldözés áldozataként halt meg 1943-ban.

Jegyzet Popper hovatartozásáról

A Grove lexikon kapcsolódó szócikke szerint David Popper osztrák volt.¹⁰⁹ Igaz ugyan, hogy élete nagy részét az Osztrák-Magyar Monarchia különböző részein töltötte, és a Monarchia sokféle nemzetet összefogó világában több helyen is otthon érezhette magát, de két városhoz fűződő bensőséges viszonya kiemelhető ebből a közegekből.

Szülővárosával, Prágával szoros kapcsolatban maradt pályája során. Fiatalkorában gyakran látogatott haza a nyári szünetekben, de később, budapesti évei alatt is visszatért egy-egy koncert kedvéért szülővárosába. Jó kapcsolatot ápolt cseh muzsikussal, például a Cseh Kvartett tagjaival, és levelezésben állt Dvořakkal is.¹¹⁰

1886-tól Magyarország vált fogadott hazájává.

Bejártam a nagyvilágot keresztül-kasul; láttam sok szép országot, várost, megismertem sok kedves embert, asszonyt. De fiatal művészkorom óta, amikor először hozott a jószerencse ide, sehol a világon nem éreztem magamat oly boldognak, mint itt, e gyönyörűsége, szabad hazában, az édes-bájos nők, e szeretetreméltó, finom ízlésű emberek között. [...] Forró és szívből jövő

¹⁰⁷ Au *Printemps Suite* de 12 *Morceaux originaux*, Paris J. Hamelle A 12 darabból 5 (*Tendresse*, *Pastorale*, *Réve d'amour*, *Printemps d'amour*, *Caprice*) fellelhető a Zeneakadémia könyvtárában.

¹⁰⁸ Deák, 253.

¹⁰⁹ Marc Moskovitz: „Popper, David.” In: *Grove Music Online*.

¹¹⁰ „David Popper. The Paganini of the Cello” kiállítási anyaga tartalmaz egy levelet, melyben Popper elnézést kér a zeneszerzőtől, amiért elfeledkezett megbeszélte bécsi találkozásokról. A levél keltezése 1880. 11. 25.

köszönetemen kívül csak azzal az ígérettel fejezhetem ki hálámat, hogy – amíg Isten erőt ad nekem – szeretett hazánknak, különösen pedig annak a kitűnő intézetnek fogom szentelni minden erőmet, amelynek tanári karához tartozom.¹¹¹

A magyar emberek és művelődés iránti elkötelezettsége nem akadályozta meg abban, hogy mindvégig németül beszéljen. Többször felmerült az igény, hogy Popper az óráit magyarul tartsa. 1889-ben nyilatkozatot is tett Popper erre vonatkozólag. „Minden igyekezetemet arra fogom fordítani, hogy a magyar nyelvet két év alatt lehetőleg elsajátítsam” illetve „máris némi előismerettel bírok”¹¹²- írta Popper Mihalovich igazgatónak. Két év múlva már állítólag „ért magyarul”¹¹³, de mindvégig a német nyelvet részesítette előnyben és „legtöbbször németül beszélt az órákon is”.¹¹⁴

Felesége, Olga Löbl megtanult magyarul, és fia, Leó teljesen magyar nevelésben részesült.¹¹⁵

Popper kiterjedt kapcsolatokat ápolt a magyar társadalom szellemi, gazdasági elitjével és az arisztokráciával is.

¹¹¹ Popper beszéde a 40 éves jubileumi ünnepség során, melyet fia, Leó olvasott fel. Gádor, 160.

¹¹² Gádor, 134.

¹¹³ Gádor, 139.

¹¹⁴ Kígyósi Árpád visszaemlékezését idézi Gádor, 182.

¹¹⁵ Hubay írását idézi Gádor, 176.

II. Gordonkajáték és játékosok a 19. században

David Popper csellójátéka a 19. század virtuóz hagyományaiban gyökerezik, művészetében a korszak hangszeres tudása teljesebbé válik.

1. A szólóhangszerré válás útján

Biztosan nem létezik olyan zenekedvelő ember, aki nem szereti a gordonkát. Mégis minek köszönhető, hogy szólóhangszerként oly hamar kifárad? Minden alkalommal valami sajátos félelem fog el minket, amikor egy fiatal ember megjelenik a csellójával, és azt lábai közé szorítva otthonosan elhelyezkedik egy széken. Akkor irtalmatlan ugrálás és csúszkálás kezdődik a leggyorsabb tempókban, vaskos morgás a legmélyebb hangokon és gyerekesen pösze hegedűjáték a legmagasabb hangokon, amit minden hegedű könnyen és jobban visszaad, és ahol kiváltképp a kettősfogásokat ritkán sikerül hamis hangok nélkül megvalósítani.¹

A 19. század meghatározó időszak a gordonkajáték fejlődésének, és szólóhangszerként való elismertetésének szempontjából. E folyamatok előmozdításában nagy szerepe volt a korszak jelentős csellistáinak. A 18. század végéig elért virtuóz játéktechnikákat² továbbfejlesztették, a csellójáték általános színvonalát emelték. A 20. század elejére a ma használatos hagyományos csellótechnika alapjainak kialakulása befejeződik, és a gordonka biztos pozíciót szerez szólóhangszerként.³

A csellójáték fejlődésében példaképp a hegedű szolgál. A gordonkavirtuózok több, hegedűre jellemző technikát meghonosítottak a gordonkán, kialakították a hangszer-specifikus megoldásokat, és a cselló irodalmának gazdagításában is részt vállaltak. Játékukkal és műveikkel a hangszer szólisztikus lehetőségeire irányították a figyelmet. Amint a fentebb idézett Hanslick-írásból is kitűnik, a csellisták ezen törekvései nem keltettek osztatlan lelkesedést.

¹ Eduard Hanslickot idézi Julius Bächli. Julius Bächli: *Berühmte Cellisten*. (Zürich: Atlantis, 1973): 97.

² Ezek nyomon követhetőek Luigi Boccherini (1743-1805), Jean Pierre (1741-1818) és Jean Louis Duport (1749-1819) műveiben.

³ Winfried Pape, Wolfgang Boettcher: *Das Violoncello. Geschichte-Bau-Technik-Repertoire*. (Mainz: Schott Musik International, 1996): 160. Casals művészetének köszönhetően a csellójáték megkapta a kellő lendületet, hogy a hangszer hegedűvel egyenrangú pozíciója szólóhangszerként véglegesen megszilárduljon. Idézett mű, 161.

2. A gordonkajáték fő centrumai

A 19. századi gordonkajáték centrumai Drezda, Párizs és Brüsszel voltak.⁴

A német iskola játékosai magas szintre fejlesztett balkéz technikájukról, és erőteljes hangjukról voltak híresek.⁵ Emellett jellemző volt rájuk egyfajta komoly hozzáállás a gordonkázáshoz. Kummer például óva intett a túl gyakori tempó ingadozástól, túl sok csúszástól, és fontosabbnak tartotta a zeneszerző által megírt darabba életet és szellemet vinni, mint azt túldíszíteni. Ezek mellett a mozgás túlzásaira is figyelmeztet: „nem kevésbé kifogásolható az önelégült ide-oda hajlítása a fejnek és a testnek”.⁶

A brüsszeli iskolát szokás a francia iskolával rokonítani. A francia játékosok fő jellegzetességei az elegancia, és a hangsúlyosan virtuóz irányultság voltak.

Az átláthatóság kedvéért a három központi szereppel bíró iskola képviselőiről táblázatot készítettem. Részletesen – Popper kötődése miatt – a drezdai iskola gordonkás-családfáját mutatom be.⁷

A három központi szereppel bíró város mellett Prágában, Bécsben, Londonban is intézményesített csellóoktatás működött.

⁴ A 19. század folyamán szilárdult meg az intézményesített zeneoktatás. A párizsi Conservatoire mintájára - mely már a 18. század végén megnyitotta kapuit - létesültek azok az intézmények, melyek valamilyen formában többnyire ma is működnek.

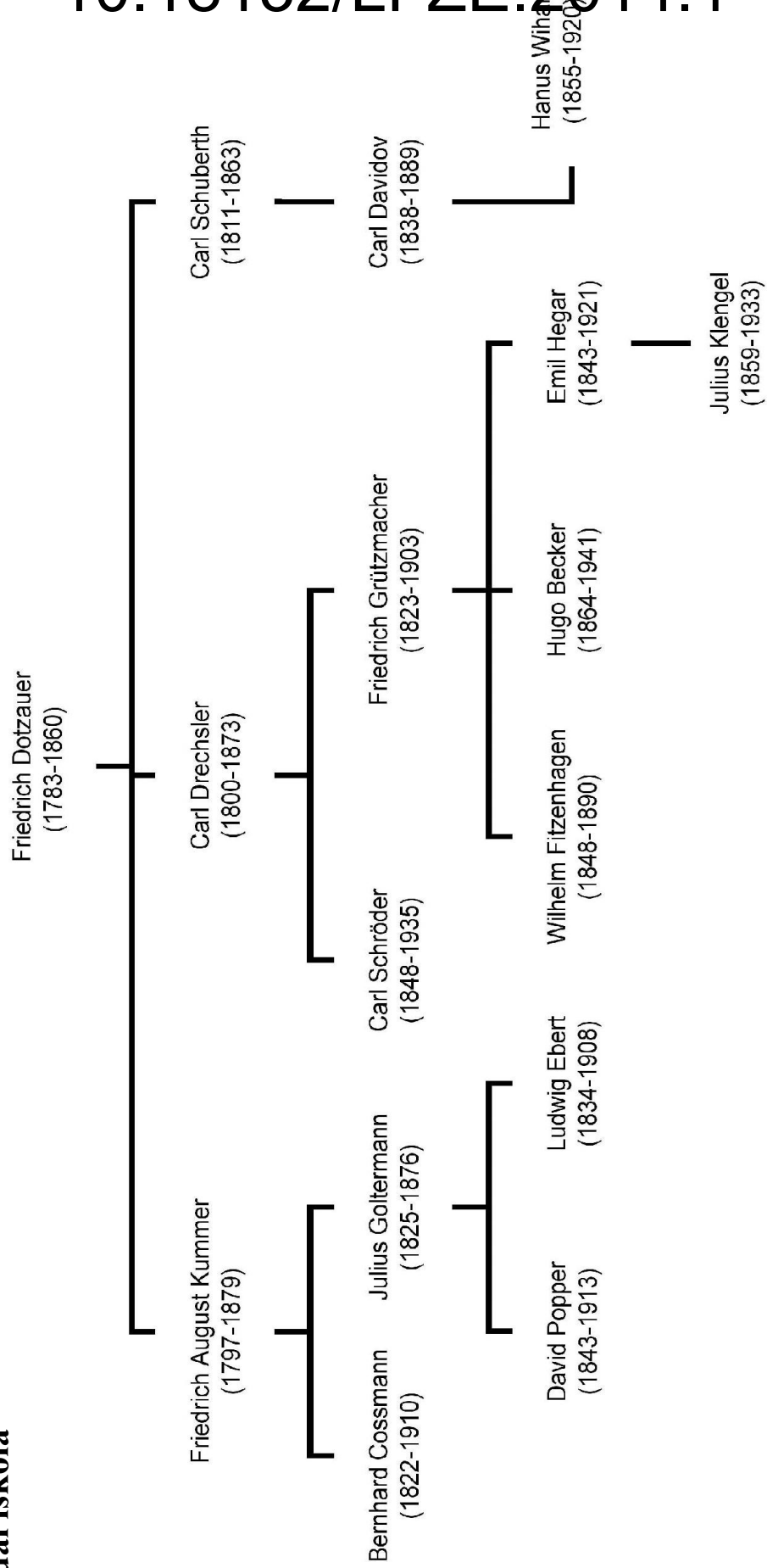
A budapesti Zeneakadémia 1875-ben nyitotta meg kapuit.

⁵ Margaret Campbell: „Nineteenth-century virtuosi.” In: Robin Stowell (szerk.): *The Cambridge Companion to the Cello*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 61-73.

⁶ Friedrich August Kummer: *Violoncell-Schule für den ersten Unterricht. Op. 60*. (Leipzig: Friedrich Hofmeister, 1839?): 27-28.

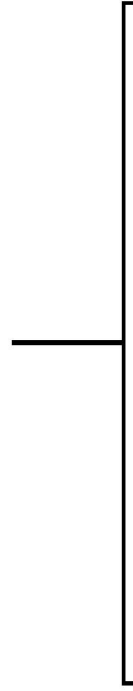
⁷ Mivel az iskolák egymástól nem teljesen elzártan működtek, és egy-egy gordonkás tanulhatott német és francia mestertől is, a táblázat hiányossága lehet, hogy ezt az átjárhatóságot nem láttatja, viszont nagyban segíti az általános eligazodást.

Drezdai iskola



Párizsi iskola

Auguste Joseph Franchomme
(1808-1884)



L. Hegyesi
(1853-1894)

Jules Delsart
(1844-1900)

Brüsszeli iskola

Adrien François Servais
(1807-1866)



Jules de Swert
(1843-1891)

Joseph Hollmann
(1852-1927)

Ernest de Munck
(1840-1915)

3. Meghatározó gordonkavirtuózok és tevékenységi területeik

Bernhard Romberg (1767-1841), német virtuóz, a 19. század első felének egyik legjelentősebb gordonkása. Híres volt arról, hogy kotta nélkül játszott, öntudattal és büszkén vállalta, hogy koncertprogramjai szinte kizárólag saját műveiből állnak.¹

Romberg előadóművészként volt nagy hatással környezetére, illetve a kompozícióiban megjelenő – és népszerűségüknek köszönhetően gyorsan terjedő – speciális jelölésekkel (például a hüvelykujj, üres húrok, természetes üveghangok jelölései) járult hozzá a gordonkajáték fejlődéséhez.²

Justus Johann Friedrich Dotzauer (1783-1860) a drezdai iskola megalapítója. Számos előadásra szánt művet írt, de oktatási anyagai bizonyultak időtállóknak. A fontosabbak: Violoncellschule, Op. 165, Schule des Flageolettspiels, Op. 147, 24 tägliche Studien zur Gewinnung und Bewahrung der Virtuosität, Op. 155.

A brüsszeli-iskola központi alakja Nicolas-Joseph Platel-tanítványa, Adrien François Servais (1807-1866). Ő volt „a gordonka Paganinije”, korának egyik legünnepeltebb csellistája. Kiterjedt koncertkörútjai során megfordult Párizsban, Londonban, Oroszországban, Lengyelországban, a skandináv államokban. Nevéhez kapcsolódik a támasztóláb 19. századi használatának elterjesztése. Termékeny szerző volt, kedvelt kifejezési formái a fantázia, variáció, és souvenir voltak. A 6 Caprices ma is használatos az oktatásban.

Auguste Franchomme (1808-1884) a párizsi iskola jeles képviselője volt, játékát Chopin és Mendelssohn is nagyrabecsülte.³ Chopin neki ajánlotta csellóra és zongorára írt szonátáját (Op. 65). Illetve a szerzővel való barátság és együttműködés eredménye a közösen kiadott *Grand Duo Concertant* csellóra és zongorára, mely Meyerbeer témáira készült *Robert, az ördög (Robert le Diable)* című operájából.

Alfredo Piatti (1822-1901) ünnepelt olasz virtuóz volt. Közös koncerteket adott Liszt Ferencsel, aki megajándékozta őt egy Nicoló Amati csellóval.⁴ Több barokk szonáta (Boccherini, Locatelli, Porpora, Valentini, Veracini, Ariosti) kiadása fűződik

¹ Beethoven nagyrabecsülte Romberg csellójátékát, és megosztotta Romberggel szándékát, hogy ír egy csellóversenyt. Mire Romberg azt válaszolta, hogy ne fáradozzon ezen, ő úgymint csak saját műveit játssza. Bächli, 38. Egy másik eset Spohr emlékeiből: „Aber lieber Spohr, wie können Sie nur so barokkes Zeug spielen?” –kérdezte Romberg a már említett hegedűstől, Beethoven vonósnegyeseinek egyik előadása után. Pape-Boettcher, 149.

² Valerie Walden: „Technique, style and performing practice to c. 1900.” Robin Stowell (szerk.): *The Cambridge Companion to the Cello*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 178-194. 180.

³ Bächli, 68.

⁴ Lynda MacGregor: „Piatti, Alfredo (Carlo).” In: *Grove Music Online*.

nevéhez. A 12 Capricci, Op. 25 ma is használatban van. 1846-tól Londonban élt és tanított.⁵

Híres virtuóz és egyben a század egyik legsikeresebb csellótanára volt Friedrich Grützmacher (1823-1903). Tanítványai Grützmacher Papa-ként emlegették. Fáradhatatlanul szorgalmas emberként ismerték,⁶ a csellóirodalom jelentős részét közreadta. Nevéhez fűződik Boccherini B-dúr Csellóversenyének közreadása.

Carl Davidov (1838-1889) a „csellisták királya” címet érdemelte ki. Carl Schuberth növendékeként őt tartják a drezdai iskolából kiágazó orosz csellóiskola alapítójának. Több helyütt emlegetik őt és Poppert, mint a 19. század utolsó harmadának két legkiválóbb csellistáját.⁷ Elsősorban zeneszerzőként szeretett volna ismert lenni.⁸ Gordonkaiskolája (*Violoncell-Schule*, 1888) az első szisztematikus, tudományos megközelítési igényű tanulmány a témában. Davidov Hugo Becker példaképe volt.

A Poppernél 21 évvel fiatalabb Becker (1864-1941)⁹ Grützmacher mellett de Swertnél és Piattinál is tanult. A frankfurti opera szóloccsellistája, emellett aktív kamaramuzsikus volt. Szólistaként is elismerésnek örvendett 1910-ig, amikor is betegség visszavonulásra kényszerítette.¹⁰ Bäch szerint Casals egyre fényesebb karrierje is okot adhatott visszavonulására. Becker idejét a tanításnak szentelte, húsz éven át volt a berlini Hochschule für Musik tanára. Tanítványával, az orvos Dago Rynarral közösen írta a 20-as 30-as évek egyik legérdekesebbjeként számon tartott hangszerpedagógiai munkáját,¹¹ a *Mechanik und Ästhetik des Violoncellspielst*. Tanítványai között található Paul Grümmer, Enrico Mainardi és Rudolf Metzmacher.

Julius Klengel (1859-1933) a lipcei Gewandhaus zenekarának szóloccsellistája volt. A lipcei konzervatóriumban haláláig tanított, tanítványai közt található Paul Grümmer (Beckernél is tanult), Emanuel Feuermann, Gregor Piatigorsky, Ludwig Hoelscher. Nem volt szigorú tanár, hagyta növendékeit szabadon fejlődni, saját

⁵ Pape-Boettcher, 145.

⁶ Egy kollégája állítása szerint még a zenekari szünetekben (Dresden Hofkapelle) is folyton kották kijelölésével foglalkozott. Julius Bäch, 74.

⁷ E. Hanslick: *Geschichte des Concertwesens in Wien*. (Bécs: Wilhelm Braumüller k. und k. Hof und Universitätsbuchhandler, 1869): 1. kötet, 418. illetve Deák idéz egy oroszországi beszámolót. Deák, 148.

⁸ Pape-Boettcher, 154. Az idősödő Popper is elsősorban zeneszerzőként gondolkodott magáról. Úgy érezte, hogy nevének tartós fennmaradását művei biztosíthatják. Deák, 219.

⁹ Születési évének megállapításában 1863. és 1864. között ingadoznak a források.

¹⁰ Lynda MacGregor: „Becker, (Jean Otto Eric) Hugo.” In: *Grove Music Online*.

¹¹ Pape-Boettcher, 161.

egyéniségüket megtalálni. A gordonkások körében nagy népszerűségnek örvend a tizenkét csellóra komponált Klengel: *Hymnus*.

Közel álltak hozzá Joachim, Brahms és Anton Rubinstein. Reger neki ajánlotta az Op. 131-es (G-dúr) *Solosuite*-et és az Op. 116 szonátáját.

A gordonka nagy egyéniségeinek pályarajzaiban felfedezhetőek közös, általános jellemzők. A virtuóz életvitel egyik alapeleme a hangversenyzés. A koncerteken mindig szerepeltek saját művek, részben a cselló irodalmának szűkössége miatt, részben pedig azért, mert a közönség várta a saját, új szerzeményeket.¹² Ez magával hozta azt, hogy a virtuóz pályákhoz elválaszthatatlanul kapcsolódott a komponálás.

A gordonkavirtuózok a zenekari játékban is otthonosan mozogtak, általában vezető állásokat töltöttek be tartózkodási helyük együttesében.

A század eleji virtuózok még mellőzték az aktív kamarazenélést, kitűnő példa erre Romberg és Servais. A 19. század második felétől vált természetessé, hogy a virtuózok rendszeresen kvartettekben, illetve más kamara-összeállításokban muzsikáltak.

Mindezek mellett legtöbbjük tanított is, és ezzel összefüggésben oktatási anyagokat, csellóiskolákat, gyakorlatokat írtak.

4. A virtuózok játékának sajátosságai

A 19. századi virtuózok játékaról gordonkaiskoláik, az általuk írt művek, róluk készült fényképek és a fennmaradt írásos beszámolók szolgáltatnak információt.

A hangszer tartása

A 19. század közepéig általános maradt, hogy a csellót a vádlik között tartva, támasztóláb nélkül használták.¹³ Servais volt az első, aki az 1860-as években elkezdte használni a támasztólábat. Ennek okaként több helyütt saját, illetve

¹² Romberg és Servais szinte csak saját műveikkel szerepeltek.

¹³ Ez alapvetően 18. századi örökség. Mindemellett a 18. században élt olyan szokás, hogy a cselló alá egy dobozt, vagy támasztólábat helyezett a játékos, ha elfáradt a gordonka tartásától. Barry Kernfeld, Anthony Barnett: „Violoncello.” In: *Grove Music Online*.

Stradivari hangszerének túlsúlyosságát említik.¹⁴ Servais kiterjedt koncertkörútjai során terjesztette is találmányát. Több évtizedes folyamat eredményeképp terjedt el az új eszköz széles körben. Piatti, Grützmacher, Hausmann, Rabaud és Whitehouse nem használták támasztólábat.¹⁵ Servais növendékei, Jules de Swert és Joseph Hollmann már az új tartással játszottak. A támasztóláb hosszát kezdetben úgy állították be, hogy a hangszer körülbelül ugyanabban a magasságban maradt, mint láb nélkül.

Hugo Becker támasztólábbal játszott, illetve kísérletezett azzal is, hogy hangszere alá egy dobozt tett, ezzel akarván növelni, kiemelni csellója hangját.

A támasztóláb használatának első írásos rögzítése Jules de Swert munkájában, a *The Violoncello*-ban található (1882).¹⁶ Davidov olyan újdonságként említi az 1880-as évek végén megjelent *Violoncello-Schule*-ban, ami „némiképp megváltoztatja a csellótartást”.¹⁷

Az új tartás nagyobb kényelmet biztosított a játékos számára, illetve a cselló erősebb rezonanciája is lehetővé vált azzal, hogy a játékos teste így kisebb felületen érintkezett a hangszer testével.

Balkéz

A 19. századra kialakult hagyománya volt a diatonikus ujjrend, illetve a hüvelykujjas technikák használatának.¹⁸

Romberg a hegedűéhez hasonló ferde kéztartást alkalmazott.¹⁹ Ez szinte lehetetlenné tette az alsóbb fekvésekben a kettősfogások kivitelezését, valamint a nyak- és hüvelykujjfekvések közötti zökkenőmentes közlekedést.²⁰

Dotzauer és Kummer lapos, de már párhuzamos kéztartásai²¹ előrelépést jelentettek a hegedűtől független, önálló gordonkatechnika kifejlesztésében. A könyök pozíciója alacsony volt. A negyedik fekvésben a kéz a hangszer peremén nyugodott.²²

¹⁴ Margaret Campbell: „Nineteenth-century virtuosi.” In: Robin Stowell (szerk.): *The Cambridge Companion to the Cello*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 61-73.

¹⁵ Valerie Walden: „Technique, style and performing practice to c. 1900.” Robin Stowell (szerk.): *The Cambridge Companion to the Cello* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 178-194.

¹⁶ Barry Kernfeld, Anthony Barnett: „Violoncello.” In: *Grove Music Online*.

¹⁷ Pape-Boettcher, 122.

¹⁸ Winfried Pape: „Violoncellospiel und Violoncellomusik im 19. Jahrhundert.” *Das Orchester* 1969/9: 357-360.

¹⁹ „Minél görbébben állnak az ujjak a húron, annál tömörebb a hang.” Bernhard Romberg: *Violoncell Schule in zwei Abteilungen*. (Berlin: Berlin&Posen, 1840 körül): 6.

²⁰ Ezek a tendenciák tükröződnek Romberg műveiben is.

Servais-nek nincs pedagógiai műve, de növendéke, de Swert művében, a *The Violoncello*-ban látható ábra szintén egy párhuzamos és laposabb kéz-, illetve alacsonyabb könyöktartást feltételez.²³ Servais szerzeményei a fogólap virtuóz uralmát követelik meg az előadótól.

A balkéztechnikai lehetőségek 19. századi kiteljesítése Grützmacher, Popper, és Davidov nevéhez kötődik.²⁴

A hüvelykujj egyenrangú játszójává válik.

A vibrató szerepe is változott az évszázad folyamán. A Romberg-féle Beben-t csak a hangok elején illet használni. Dotzauer szerint a Bebung „néhány szólójátékos szokása”. Kummernél a vibrató a kéz reszkető mozgásával hozható létre, de óva intett annak túl gyakori használatától.²⁵ Piattiról is tudni lehet, hogy ritkán és nagyon decens módon alkalmazta a vibrátót.²⁶ Nála a vibrató a csukló félkörös mozgásával hozható létre.²⁷ Servais kivételnek számított, két korabeli orosz kritika alapján ő folyamatos vibratóval játszott.²⁸ Növendéke, de Swert viszont nem említi a vibrátót iskolájában.²⁹ A század utolsó harmadában kezd egyre általánosabbá válni a gyakoribb vibrató használat. Ezt a folyamatot rögzíti Becker a *Mechanik und Ästhetik des Violoncellspielsben*.³⁰

Jobbkéz

A jobbkéz, kar tartásának változásával a gordonka vonás-repertoárja is gazdagodott.

Romberg merev jobbkéztartása³¹ szinte lehetetlenné tette a staccato³²-játékot, és megnehezítette a spiccato-játékot. A század folyamán a lazább tartás, és a kar

²¹ Ez azt jelenti, hogy a csukló pozíciója párhuzamos a fogólappal. Pape-Boettcher, 136. és 137.

²² Friedrich August Kummer: *Violoncell-Schule für den ersten Unterricht. Op. 60.* (Leipzig: Friedrich Hofmeister, 1839?): 11.

²³ Jules de Swert: *The Violoncello.* London: Novello, 1882. 4.

²⁴ Pape-Boettcher, 127.

²⁵ Friedrich August Kummer: *Violoncell-Schule für den ersten Unterricht. Op. 60.* (Leipzig: Friedrich Hofmeister, 1839?): 28.

²⁶ Bächli, 70.

²⁷ A. Piatti (Whitehouse és Tabb szerk.): *Violoncello Method.* (Mainz: Schott, 1911)

²⁸ Pape-Boettcher, 131-132.

²⁹ Jules de Swert: *The Violoncello.* (London: Novello, 1882)

³⁰ Pape-Boettcher, 134.

³¹ A mutatóujjat kivéve az összes ujj egyenes, beleértve a hüvelykujjat is. A felvett kéztartás nem változhat a vonóhúzás során. Bernhard Romberg: *Violoncell Schule in zwei Abteilungen.* (Berlin: Berlin&Posen, 1840 körül): 6.

nagyobb mozgástere megnyitotta az utat a vonó virtuóz technikáihoz. Kummer már kiemeli, hogy a vonót minden merevség nélkül kell fogni.³³ Iskolájában foglalkozik a staccato kivitelezésével. A vonóvezetésben még teljes mértékben a csukló és az alkar szerepét hangsúlyozza.

Jules de Swert iskolájának ábráján³⁴ megfigyelhető vonófogás a német iskolákhoz látványos eltérést mutat. A vonó szinte csak az ujjak végével érintkezik, a csukló pozíciója magas. Kevés szöveges ismertetés található a műben, de az alkar és a csukló kiemelt használata itt is kitűnik.

A virtuóz jobbkeztechnikák széles palettája – spiccato, ugró arpeggio, staccato – megtalálható Servais műveiben. Davidov már az alsó és felsőkar kombinált mozgásaként írta le a vonóhúzás kivitelezését.³⁵

³² A staccato a hegedűsök vonása, és kár a gordonkásnak jó vonóvezetését elrontani, hogy staccato tudjon játszani. Romberg: *Violoncell-Schule*. (Berlin: Berlin&Posen, 1840 körül): 110. Staccato alatt a 19. század folyamán az egy vonóirányba játszott több rövid hangot értették. Ezt az értelmezést követem dolgozatom folyamán.

³³ Friedrich August Kummer: *Violoncell-Schule für den ersten Unterricht. Op. 60.*(Leipzig: Friedrich Hofmeister, 1839?): 4.

³⁴ Jules de Swert: *The Violoncello*. (London: Novello, 1882): 4.

³⁵ Pape-Boettcher, 136.

III. David Popper, a gordonkavirtuóz

1. Tanulmányai

Popper 1855. és 1861. között a prágai Konzervatórium növendéke volt.¹

Julius Goltermann (1825-1876), „híres F. A. Kummer tanítványa” 1852-től² 1861-ig tanított a konzervatóriumban.³ Popper az ő osztályába nyert felvételt 1855-ben. Popper hegedült a felvételi vizsgán, de valószínűleg a gordonkások alacsony létszáma miatt Goltermann osztályában ajánlottak fel neki helyet.⁴ Deák István Popper biográfiájában összekeverte Julius Goltermannnal Georg Goltermannal (1824-1898),⁵ aki csak névrokona az előbbinek.⁶

A Julius Goltermann és Popper közötti jó kapcsolatról árulkodik, hogy Goltermann Popperre bízta helyettesítését 1861. január és márciusa között, mialatt ő koncertkörútjai miatti szabadságát töltötte.

Egy kedves anekdotát közöl Deák a 15 éves Popperről. Tanára, Goltermann – aki akkoriban a színház szólócsellistája volt – egy alkalommal megkérte, hogy helyettesítse őt az esti előadáson. Rossini Tell Vilmosa volt műsoron aznap. A nyitány híres csellósólóját Popper oly elragadóan játszotta, hogy azt követően tapsban tört ki a közönség.⁷

Popper szeretettel volt mestere iránt. Julius Goltermannról nagyrebecsüléssel és a rá jellemző humorral így nyilatkozott: „Nagyszerű művész és szeretetre méltó ember, csak egy hibája van – az én tanárom!”⁸

Popper mesterének ajánlotta első, d-moll Csellóversenyét, Op. 8.

Popper felnőtt éveiben is kapcsolatban maradtak, Popper cselló-duóra írt Suite-jét (Op. 16) 1866-ban Stuttgartban együtt adták elő.⁹

¹ Branberger, 349. A prágai Konzervatóriumot 1811-ben alapították.

² Branberger, 68. 1850. szerepel a Grove kapcsolódó szócikkében. Marc Moskovitz: „Goltermann, Julius.” In: *Grove Music Online*.

³ Julius Goltermann Berhard Rombergnél is tanult. 1861 őszétől a Stuttgarti Hofkapelle szólócsellistája volt, ahonnan gerincproblémák miatt 1870-ben nyugdíjba kényszerült. Marc Moskovitz: „Goltermann, Julius” In: *Grove Music Online*.

⁴ Servais is hegedűn kezdte hangszeres tanulmányait.

⁵ Georg Eduard Goltermann német gordonkavirtuóz, komponista, és karmester. Würzburgban és Frankfurtban volt zeneigazgató.

⁶ Deák a könyv során végig, következetesen kitart ezen állítása mellett.

⁷ Deák, 38. Deák az Operát jelölte meg helyszínül. Az 1850-es években a Ständischen Theater volt az operaelőadások helyszíne, és ennek a zenekarnak lehetett Goltermann a gordonkása.

⁸ Birkin-Feichtinger, 433.

⁹ Birkin-Feichtinger, 434.

Popper Julius Goltermann-on kívül más tanárral nem hozható kapcsolatba.

Popper gordonka tanulmányain keresztül a német, drezdai iskola főáramába, és egy virágzó virtuóz hagyományba csatlakozott. A német iskolára jellemző tökélyre fejlesztett balkéztechnika rá is jellemző volt. Ugyanakkor játékanak könnyedsége, eleganciája révén a francia, belga hegedűsök hatását vélték tetten érni is művészetében. Deáktól tudható,¹⁰ hogy Reményi, Joachim és Wieniawski mellett Popper kedvenc hegedűsei közé tartozott Vieuxtemps is.¹¹

2. „A világ legjobb csellistája”¹²

Popper rendkívül sikeres, Európa-szerte ünnepelt virtuóz volt, a 19. század utolsó harmadának, és a 20. század első éveinek egyik legkiemelkedőbb gordonkajátékosa. Játékaról számtalan elragadtatott beszámoló olvasható. A recenziók kiemelik játékanak eleganciáját, nemességét, könnyedségét, tökéletes technikai tudását.

Popper hangszer feletti uralma nyilvánvaló, ez képezte virtuóz sikereinek alapját. Több beszámoló elérhető, amely kitér Popper játékanak részleteire, jellegzetességeire is. Ezek értékes információkkal szolgálnak, amik segítségével következtetni lehet játékanak néhány aspektusára.

Emellett Popper nemcsak virtuóz volt, hanem komoly művész is. Nem elégedett meg az üres virtuozitással, ezt tükrözi a fejezet végén tárgyalt repertoárja is.

Színpadi megjelenése

Számos beszámoló olvasható Popper megjelenésének erejéről, szépségéről. A külső jegyek, a művészt körülengő báj, vagy misztikum fontos eszköz volt a közönség megnyeréséhez. Popper kora igényeinek valódi megtestesítője volt.

¹⁰ Deák közvetlen viszonyban volt Popperrel, közös sétákat tettek, illetve több apró feladatot is Deákra bízott az idősödő mester. Például az ifjú növendék töltötte be a dohányt Popper cigarettáihoz. Ezen együttlétek alatt sokat mesélt neki Popper, pályájának emlékeiről.

¹¹ Deák, 44.

¹² „He is, on his own plane, the best player in the world, as far as we know here.” Shaw, Bernard: *Shaw's Music. The complete musical criticism. 1890-1893.* (Szerk.: Dan H. Laurence) (London: Max Reinhardt The Bodley Head, 1981): 477.

Megjelenését fiatalabb korában Paganinihez hasonlították.¹³ Sármját később sem vesztette el, „tüzes szemei és nemes vonásait keretező, fehér haja”¹⁴ idős korában is hatással volt közönségére, „pompás, olaszos maszkja rögtön lekötötte a szemet és fogva tartotta”.¹⁵

Intonáció

Több beszámoló kiemeli, hogy Popper példaszerűen tiszta intonációval¹⁶ játszott. Mint minden vonós a 20. századig, Popper is bélhúrokat használt.¹⁷ A két alsó húr fonott, a két felső egyszerű, fonatlan bélhúr volt. Ezek a húrok nem érthették el a mai fémhúrok intonációs stabilitását, ugyanakkor elősegítették egy gazdag, meleg hangzás kialakítását, amit szintén több helyütt a popperi jellegzetességek közé soroltak.

Popper az átlagos intonációs színvonalból kiemelkedően tisztán játszhatott, ugyanakkor nem biztos, hogy ez egy mindent igényt kielégítően tiszta játékot jelentene a mai hallgató számára.¹⁸

A bélhúrok használata a tisztaság mellett a hangerő, hangminőség milyenségének kérdését is felveti. Több leírás dicséri Popper nagy, teljes, szép csellóhangját.¹⁹ A német gordonkaskolák 19. századi képviselőire általánosan jellemzőnek tartják az erőteljes hangot. Ugyanakkor a bélhúrok korlátait figyelembe véve – azok nagyobb nyomásra már nem szép hangot produkálnak – ezeket a megállapításokat is kellő távolságtartással lehet értelmezni.

Mivel Popper kiválóan ismerte hangszerre lehetőségeit és korlátait, saját darabjaiban törekedett rá, hogy azokban a hangszer és művészete legjobb arcát

¹³Deák többek között közöl egy levél részletet, amit Popper a *Neues Pester Journal* szerkesztőjének írt. Ebben visszaemlékezik, hogy karrierje kezdetén mindenhol hasonlóságot fedeztek fel az ő és Paganini megjelenése között, köszönhetően soványságának, és hollófeke té hajának. Deák, 40.

¹⁴Szigeti József: *Beszélő húrok*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1965): 39.

¹⁵Ász Dezső: „Popper Dávid” *Nyugat*, 1913. 18. szám <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00136/04413.htm>

¹⁶„Intonation ist musterhaft rein”. Egy 1861-es koncertbeszámolóból. Birkin-Feichtinger, 395.

¹⁷Ma is vannak gordonkások, akik bélhúrokon játszanak, nem kizárólag barokk zenét. Híres példa erre Steven Isserlis (született: 1958) brit csellóművész, aki fonott bélhúrokon játszik.

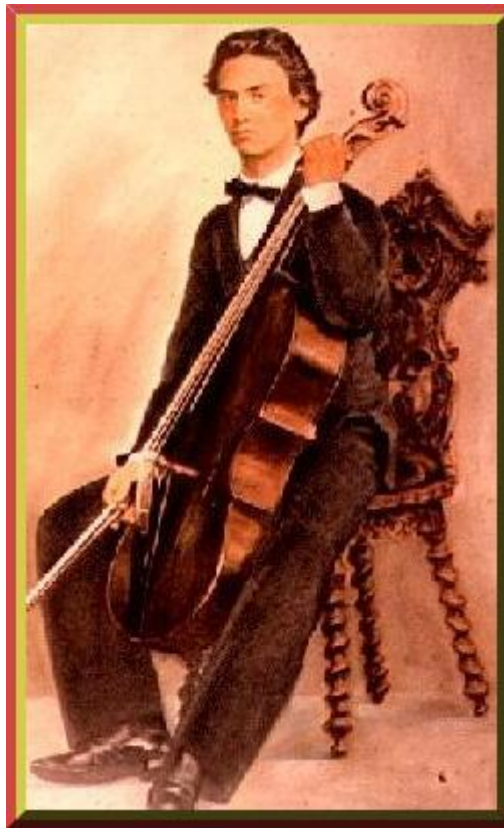
¹⁸Pape-Boettcher, 157.

¹⁹„Hangja szép és kiegyenlített a legkülönbözőbb fekvésekben” Birkin-Feichtinger, 430. Ugyan ritkán, de ennek az ellenkezője is megjelent néhány recenzióban.

mutathassa meg, hangsínben, hangerőben egyaránt, ezzel is elősegítve a kritika efféle elismeréseit.

A hangszer tartása

Deák István könyvének címlapján látható egy kép 1861-ből, amin a fiatal Popper ül hangszerét a vádlijai között rögzítve, támasztóláb nélkül. Deák szerint „mint minden csellista a 19. század végéig, Popper a hangszeret a viola da gamba tartásához hasonló pozícióban tartotta, a térdei között”.²⁰ Bár Deák nem tesz egyértelmű kijelentést, hogy Popper a századforduló után is így folytatta-e a csellózást, valószínű, hogy pályája végéig megmaradt a régi tartásnál.²¹



1. ábra a fiatal Popper

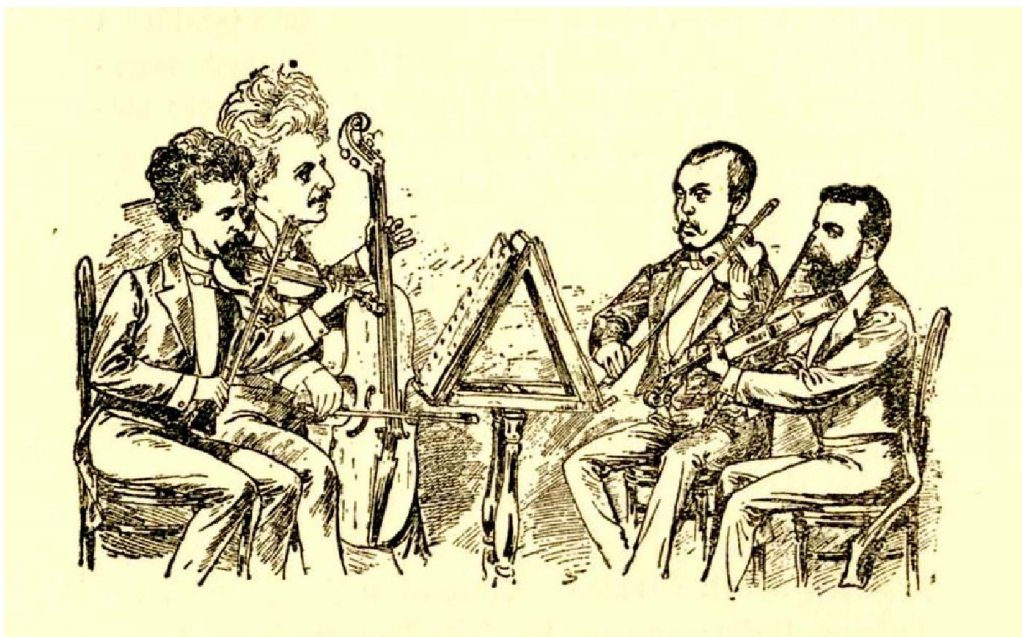
Kutatásaim során mindig az volt az érzésem, hogy Popper nyitott és fogékony volt az újdonságok iránt. Sok új művet vett fel repertoárjába, járta Európát, kapcsolatban állt gordonkás kortársaival. Pályája során többször is volt alkalma találkozni az új tartással.

²⁰ Deák, 49. 6-os lábjegyzet.

²¹ Deák az 1912/13-as tanévben volt Popper növendéke, feltételezhetően említette volna, ha Popper közben váltott volna az új tartásra.

Egészen korai lehetőségként kínálkozik Servais 1859. április 14-i prágai hangversenye.²² A 16 éves Popper láthatta, hallhatta őt ezen az eseményen. Ugyan nem érhető el pontos információ arról, hogy Servais mikor kezdett támasztólábbal játszani, de lehetséges, hogy ekkor már használta azt.

Popper néhány kortársa, köztük Davidov és Joseph Hollmann (1852-1926)²³ is használták a támasztólábat.



2. ábra A *Borsszem Jankó* karikatúrája a Hubay-Popper vonósnégyesről

Ha Popper megmaradt is a régi tartásnál – ez a *Borsszem Jankó* karikatúráján is látszik – , növendékeinek hagyta, hogy kövessék az egyre jobban teret hódító új szokást. Erre az egyik bizonyítékot Schiffer Adolf szolgáltatja. *Elméleti és gyakorlati gordonka-iskolájában*²⁴ ez áll: „Annakelőtte a gordonkát támasztóláb nélkül, csak a térdek segítségével tartották, ami azonban – amellet, hogy az oldallapokra gyakorolt erős nyomás a hangot befolyásolta – még igen fárasztó is volt.”²⁵

Egy fotó is ismert, melyen Popper dirigensként a Zeneakadémia zenekarával látható.²⁶ Ezen a képen jól kivehető, hogy az első pultban ülő gordonkás hangszere támasztólábbal van felszerelve.

²²A hangversenyen Servais két saját művét játszotta: c-moll csellóversenyét, és szláv melódiákra komponált Fantáziáját. Branberger, 97. és 288.

²³Belga csellóművész. Neki szól Saint-Saens 2. csellóversenyének dedikációja.

²⁴A mű ajánlása: „Popper Dávid Mesternek hálás tisztelettel”. Schiffer Adolf: *Elméleti és gyakorlati gordonka-iskola. I. kötet.* (Budapest: Rozsnyai, 1910): 2.

²⁵Schiffer I,11.

²⁶Deák, 232. dátumot nem ír. Popper 1907-ben kezdett vezényelni, tehát akkor vagy azután.

Vibrató

Érdekes forrásul szolgál Popper vibratójához a Neue Zeitschrift für Musik hasábjain megjelent recenzió.²⁷ A lipcsei kritikusok között nézeteltérés támadt Popper játékanak megítélésében, annak 1863. október 27-i lipcsei koncertje után. A kritikus egy másik recenzióra²⁸ reagálva veszi védelmébe Popper játékát:

Hangja kiváló, és nyomát sem lehetett felfedezni a néhány virtuózra jellemző elviselhetetlen „vibrálás”-nak; az előadásmód, amit alkalmazott- és amely szükséges, hogy a hangnak a szükséges melegséget kölcsönözze- csak szabályszerű lebegtetés (Bebung) volt.

Érdekes kérdés, hogy mit takar a „szabályszerű lebegtetés (Bebung)”, és hol kezdődik az „elviselhetetlen vibrató”. Ahogy a példa mutatja, ennek megítélésében már a kor kritikusai sem értettek egyet.

Elméleti és Gyakorlati Gordonkaiskolájában Schiffer Adolf ad támpontokat a vibratóhoz:

A vibrató a balkéznek bizonyos rezgő mozgása, mely a hangnak fényt és melegséget ad. Ez a mozgás ne legyen nagyon gyors, se nagyon lassú és széles [...]

Főlöszleges mondani, hogy a vibratóval nagyon takarékosan bánjunk, s csak kitartott hangokra alkalmazzuk.²⁹

A gordonkajáték metodikájában:

A vibrató alapvetően olyan alkotóelem, amit kényes ízléssel kell használnunk. A túlzott állandó remegtetés – akár szándékosan, akár szokásból történik – még akkor sem nyerhet jogosultságot, ha elsőrangú virtuózoknál halljuk...A szakadatlan vibrálás állandó izgalmat kelt, amely meggátolja vagy elfedi más kifejezőeszközök érvényre jutását.³⁰

Schiffer talán még az „elviselhetetlen (unleidlich) vibrálás” és „szabályszerű lebegtetés” pontosabb értelmezésében is segít eligazodni azzal, hogy a vibrátónak kétféle kivitelezését különbözteti meg: a forgó- illetve felkar-vibrátót.

A forgó-vibrató az alkar forgatásával hozható létre, ez „szélesebb hanglengést eredményez”, „nemritkán ezért [...] lagymatag, élettelen, egyhangú dallamvezetést hallhatunk.” Ilyen lehet az elviselhetetlen vibrálás?

²⁷ Birkin-Feichtinger, 406.

²⁸ Birkin-Feichtinger, 406.

²⁹ Schiffer II, 40.

³⁰ Schiffer Adolf: *A gordonkajáték metodikája*. (Szerk.: Pásztor Ákos) (Budapest: Athenaeum 2000, 2001): 84.

A „felsőkarvibrató [...] lehetővé teszi a gyorsaságnak, illetve az intenzitásnak különböző fokozatait [...] alkalmas a legkülönbözőbb hatások kifejezésére”. Ez lenne a *Bebung*?

Schiffer kifejezi azt is, hogy a csellistának tudni kell akarátának alávetni mindkét technika alkalmazását, és azokat a zene karakterének megfelelően alkalmazni.

Deák is hozzászólt a témához, a már említett recenzióra reagálva. Ő a cikkben szereplő elviselhetetlen vibrátót folyamatos vibrátónak fordítja. „Popper alkalmazta a vibrátót rövid hangokon is (tempótól függően). [...] [A kritikusok] nem vették észre, hogy ezzel a hangszínek, hangképzés számtalan variációját teremtette meg.”³¹ Deák mondatai azt sugallják, mintha Popper valóban folyamatos vibrátót alkalmazott volna, ellentmondva ezzel a Schiffer-iskola ezzel kapcsolatos kitételének.³²

Az elegáns, igényes játékról híres Popper feltehetően átgondoltan, disztíngváltan használta a vibrátót, annak különféle kivitelezési módjait pedig alá tudta rendelni az aktuális zenei mondanivaló karakterének. A vibrátó, mint kifejezési eszköz, csak egy alkotóeleme volt az ő kifejezési eszköztárának. Emiatt és a Schiffer által rögzített elvek miatt a Deák-féle feltevést a folyamatos vibrátóról nem tartom helytállóknak.

Ujjrend-fekvésváltások-kettősfogások

„Gyakran jó hatás kedvéért csúszással kötjük az intervallumokat, azonban e mód túlságos használata könnyen modorosságba visz.”³³

A Popper kottákban gyakran lehet találkozni egy húron játszandó nagy intervallumokkal. Ez a megoldás szinte kínálja a távoli hangok csúszással való összekötését.

Emellett Popper gyakran részesítette előnyben a fekvésváltást a nyújtással szemben olyan helyeken is, ahol a nyújtás egyébként könnyen kivitelezhető lenne.

A hüvelykujj egyenrangú játszóujj, a közlekedés a hüvelykujjas és a nyakfekvések között gördülékenyen zajlik. Ilyen könnyed, gyors, rugalmas és pontos fekvésváltásokat feltételez a *Fonódal*.

³¹ Deák, 255.

³² Az az érzésem, hogy Deák kissé félreérthette a kritikát, és e félreértéshez kapcsolódott az, hogy mindenáron mestere védelmében akart fogalmazni.

³³ Schiffer II, 41.

Vonókezelés

A vonókezelésben központi szerepet kapott a „hajlékony és mindig mozgásra kész csukló”.³⁵ A csukló a jobb kar egységétől elkülönülve is sok mozgást végzett.

Feltűnő különbség volt az uralkodó vonókezelés – laza csukló, egyenes hüvelykujj – és Casals vonókezelése között. Ez akkor látszott legnyilvánvalóbban, amikor Casals a vonó felső felén játszott anélkül, hogy leeresztette volna a csuklóját, ezt karjának fokozatos elfordításával és emelésével kompenzálta.³⁶

A csukló fokozatos süllyesztése megjelenik Schiffernél is: „A vonónak e mozgásánál a kápától a csúcsig a csuklót mindegyre süllyesztenünk kell”.³⁷ A hüvelykujj tartása abban az értelemben egyenes, hogy csak az első ujjperc van behajlítva, a második ujjperc egyenesen támaszkodik a vonó fájának.³⁸

A vonás kivitelezésében a felkar is részt vehetett körülbelül vonóközépig, utána az alkar továbbvezetésével lehetett a vonó csúcsáig eljutni.

A Popper-művek gyakori elemei a jobbkez virtuóz technikái, a spiccato és a staccato.

3. „Az új zene bajnoka”³⁹ - Popper repertoárja⁴⁰

David Popper szólistaként és kamarazeneszként is gazdag, sokszínű repertoárt épített fel pályafutása során. Már fiatalkori repertoárja is reprezentálta ezt. Az 1862 és 1868 közötti időszakban, 19 és 25 éves kora között előadott művek listáján 17 saját darab és 34 mű szerepel más szerzőktől.⁴¹ Köztük J. S. Bach (egy Sarabande tétel valamelyik szvitből, illetve Bach-Gounod *Ave Maria-Meditation*), Alexandre Batta⁴², Beethoven (Á-dúr szonáta, Op. 69, *Két skót dal*, két zongorás-trió Op. 70/2 és 97), Georg Goltermann, Gounod, Mendelssohn (Op. 58 szonáta, c-moll trió Op. 66) Molique, Piatti, Anton Rubinstein (a-moll csellóverseny, Op. 65 szonáta Op. 18), Schumann (csellóverseny, F-dúr trió), Servais, Volkmann (a-moll csellóverseny, Op. 33, b-moll trió, Op. 5) művei szerepelnek. A hohenzollern-hechingeni udvari

³⁵ Schiffer I, 11.

³⁶ Deák, 240.

³⁷ Schiffer I, 13.

³⁸ Schiffer I, 12. 5. ábra.

³⁹ Marc Moskovitz: „Popper, David.” In: *Grove Music Online*.

⁴⁰ Ebben a részben repertoárjának a más szerzők műveiből álló csoportjával foglalkozom.

⁴¹ Birkin-Feichtinger, 447-48.

⁴² Belga gordonkavirtuóz, Servais-hez hasonlóan ő is Nicolas-Joseph Platel növendéke volt.

vonósnégyes tagjaként pedig Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert művei mellett például Joachim Raff (1822-1882)⁴³ Á-dúr kvartettjét is előadták.⁴⁴

A löwenbergi évek alatt több koncertbeszámoló kiemelte és üdvözölte a tényt, hogy Popper nem elégedett meg a könnyű sikert ígérő virtuóz repertoárral, hanem kora kihívást jelentő versenyműveit tűzte koncertprogramjaira.

Popper a Schumann-csellóverseny első előadói közé tartozott. A művet két évvel a bemutató után Lipcsében játszotta 1862-ben.⁴⁵ Később többször játszotta a művet.⁴⁶

Popper alaprepertoárjának részévé vált Volkmann Op. 33-as csellóversenye. A művet Karl Schlesinger⁴⁷ mutatta be 1857-ben.⁴⁸ Popper első ízben 1864. január 24-én, Berlinben Hans von Bülow vezényletével játszotta a később gyakran előadott Volkmann-művet. Érdekes tanulmányozni a hangverseny programjának összeállítását. Az eredeti tervek szerint a Schumann-versenymű hangzott volna el a hangversenyen, de Popper levélben⁴⁹ kérte Bülow-t, hogy a programot a Volkmann-műre cserélhesse. Mai szemmel nézve különös választás. Popper alapos indoklással támasztotta alá kérését. Érvelésében kirajzolódik az öntudatos művész képe. A Schumann-művet, harmadik tétele miatt nem tartotta elég hatásosnak. A Volkmann előnyére pedig annak érdekes harmóniai felépítését, szenvedélyig fokozódó pillanatait, és rövidebb formáját sorakoztatta fel.

Repertoárjának része volt Anton Rubinstein (a-moll csellóverseny, 1864) és Molique⁵⁰(1853) versenyműve is.

Popper sokat játszotta Haydn D-dúr csellóversenyét (Hob. VII:2). A mű 1890-ben jelent meg Gevaert⁵¹ közreadásában. A versenyműnek léteztek korábbi kiadásai,

⁴³ Valószínű, hogy Joachim Raff második csellóversenyét (1876.) Poppernek írta. Nem világos okok miatt kapcsolatuk megszakadt, a mű 1997-ig előadatlan maradt. Mark Thomas-
http://www.raff.org/music/detail/concs/c_conc_2.htm utolsó megtekintés dátuma: 2013. 10. 01.

⁴⁴ Birkin-Feichtinger, 404.

⁴⁵ Az 1860-as bemutatón a gordonkaszólót – a korábban szintén Julius Goltermann növendék – Ebert játszotta.

⁴⁶ 1867. december 10. Breslau, 1867. dec. 15. Löwenberg. Birkin-Feichtinger, 442-43.

⁴⁷ Karl Schlesinger a bécsi Opera szólócsellistája volt, Popper elődje ezen a poszton.

⁴⁸ Birkin-Feichtinger, 409. A Volkmann-csellóverseny magyarországi bemutatóján (1865. március 19.) Szuk Róza volt a szólista. A szerző jelen volt a koncerten, és örömmel állapította meg, hogy Róza szebben játszotta, mint Schlesinger a bemutatón. Csuka Béla: „Arcképek a gordonkajáték történetéből.” In: Batizi László Dr. (szerk.): *A muzsika hőskora és jelene történelmi képekben.* (Budapest: Dr. Pintér Jenőné kiadása), 1944. 157-182.

⁴⁹ A levelet Birkin-Feichtinger közli. Birkin-Feichtinger, 407-408.

⁵⁰ Anton Rubinstein: a-moll csellóverseny, No.1. 1864, Bernhard Molique: csellóverseny, 1853. Mai repertoárunknak egyik sem része. Dimitry Markevitch könyvében kiemeli az utóbbit, mint érdemes művet az újrafelfedezésre. Dimitry Markevitch: *Cello Story.*(Princeton, New Jersey: Summy-Birchard Music Division, 1984).

de azok nem váltak széles körben ismertté.⁵² A Haydn D-dúr csellóverseny 1890-es évek elején egy frissen felbukkant műnek számított, és időbe telt, míg (újra) elnyerhette helyét a cselló repertoárjában. A darab első 19. századi előadásait a kritikusok fanyalgása követte.⁵³ Általában kissé ódivatúnak találták a kompozíciót. Legmesszebb talán Bülow ment, aki Popper előadása után egyenesen temetőbe valónak titulálta – „Haydn’s Celloconcert ist schon an sich begrabungswürdig”⁵⁴ – a művet.⁵⁵

Deák nem említi, hogy Popper játszotta-e Dvořák 1896-ban bemutatott h-moll csellóversenyét (Op. 104), viszont sugallja, hogy e művel már a fiatalabb generáció indult hangverseny-körutakra.⁵⁶ 1901. június 1-én az Újpesti Zeneművelő Egyesület 4. házi hangversenyének programján Popper játszotta a Dvořák csellóverseny második tételét zongorakísérettel.⁵⁷ Popper közel 60 évesen nem zárkózott el az új művek megtanulásától.

Hanuš Wihan 1900-ban Budapesten Dvořák vezényletével játszotta a művet.⁵⁸ Talán ennek az előadásnak, vagy a Wihannal való személyes ismeretségnek köszönhetően ismerkedett meg Popper a versenyművel.

Az 1872-ben komponált Saint-Saëns csellóversenyt többször játszotta,⁵⁹ ahhoz saját kadenciát is készített.

A gordonka-zongora szonáta irodalomból is több művet előadott Popper hangverseny programjain. Beethoven, Brahms, Grieg,⁶⁰ Saint-Saëns, Mendelssohn szonátái szerepeltek repertoárjában.

⁵¹ François Auguste Gevaert (1828-1908) belga zenetudós és zeneszerző, 37 éven át a brüsszeli Konzervatórium igazgatója. 1890-ben jelentet meg kiadása a Haydn D-dúr csellóversenyből, ez volt évtizedeken át a legelterjedtebb, hiányosságai ellenére. Bővebben: Dr. George Kennaway: „Haydn’s (?) Cello Concertos, 1860-1930: Editions, Performances, Reception” In: *Nineteenth Century Music Review* 9 (2012): 177-211.

⁵² 1804. első nyomtatott kiadás, 1860. Robert Bockmühl közreadása. Dr. George Kennaway: „Haydn’s (?) Cello Concertos, 1860-1930: Editions, Performances, Reception” In: *Nineteenth Century Music Review* 9 (2012): 177-211. 178.

⁵³ Az eredeti kézirat megtalálásáig kétségbe vonták a mű eredetiségét.

⁵⁴ Bülow levele Brahmsnak, 1891-ben, idézi Birkin-Feichtinger, 410.

⁵⁵ Bár nehéz megállapítani, hogy ítéletét mennyire határozta meg Popper iránt feltámadt ellenszenvé.

⁵⁶ Deák, 211.

⁵⁷ Az Újpesti Zeneművelő Egyesület 4. házi hangversenyén. ZTI koncert-adatbázis.

⁵⁸ Roger Fiske: „Dvořák: Concerto for Violoncello and Orchestra in B minor, Op. 104.” London: Eulenburg kispartitúra, 1976. III-V.

A ZTI koncert-adatbázisban nem találtam meg ezt a hangversenyt.

⁵⁹ Frankfurt, 1884. London, 1891. Deák, 203-204.

⁶⁰ Hubay és Popper próbálták rábírní Grieget egy magyarországi látogatásra. Eckhardt Mária: „Edvard Grieg műveinek megjelenése a magyar zenei életben (1877-1907).” *Magyar Zene* XLVII/3 2009. augusztus: 239-259.

Pályája során kapcsolatba került Liszt, Wagner, és Berlioz muzsikájával. A löwenbergi udvari zenekar vendégei voltak mindhárman, így Popper személyesen is ismerte őket.⁶¹

Bruckner muzsikájához és Popper bécsi éveéhez kapcsolódik Lukács Mici története. A Bécsi Filharmonikusok egy évadkezdetkor Bruckner szimfóniáját játszották. A zenekar elutasító magatartása ellenére Popper kiállt Bruckner zenéje mellett, és végül sikerült kollégáit is meggyőznie.⁶²

Wagner zenéje iránti szeretetében megingathatatlan volt.

Wagner megírta a „Zsidóság a zenében”-t, ezt sok oldalról rossz néven veszik. Én nem vagyok képes haragudni rá ezért, tiszteletem a mester iránt túl meggyökerezett, túl hatalmas. [...] A Trisztán és Izolda egészen magával ragadja a lelket.⁶³

Hubay szerint Popper a kortársak közül mégis Brahms zenéjét szerette a legjobban.

A modern irodalomban Brahmsot becsülte leginkább, akinek műveit előszeretettel játszotta. Még Csajkovszkij iránt is érdeklődött, de általában véve nehezen volt rávehető egy modern műnek eljátszására. [...] Mindazonáltal a magyar szerzőket örömmel és odaadással támogatta.⁶⁴

⁶¹ Ezekről az ismeretségekről több anekdotát is közölt Deák.

⁶² Poppné Lukács Mici: „Emlékeim Bartókról, Lukács Györgyről és a régi Budapestről” In: Bónis Ferenc (szerk.): *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Kodály Zoltán Emlékére*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1977), 379-410.

⁶³ D. Ehlen: „Eine Erinnerung an David Popper” *Pester Lloyd* 1913. augusztus 22.

⁶⁴ Hubay Jenő emlékezése. Idézi Gádor, 175.

IV. Senki más nem írt jobban a hangszerre¹

1. Komponáló gordonkavirtuózok

A 19. századi hangszeres virtuóz karrierekben elválaszthatatlanul összekapcsolódtak az előadói és alkotói szerepkörök. A 19. század közönségének általános elvárása volt, hogy a virtuózok saját művekkel is pódiumra lépjenek. Ez a virtuózoknak is érdeke volt, mert a saját kompozíciók lehetőséget adtak arra, hogy speciális technikai tudásukat és kifejezőképességük sokféleségét egyszerre tudják bemutatni.

Különösen igaz volt ez a 19. század gordonkásaira, mivel az akkor használatos cselló-irodalom meglehetősen szűkös volt. Főképp a virtuóz kézségekre építő művek hiányoztak. A gordonka virtuózai termékeny szerzők voltak.² Popper sem volt kivétel ez alól. Deák 1913-as Popper-nekrológja szerint „kiadott szerzeményeinek száma elért Op. 187-ig”.³ Ez az állítás ma nem követhető, és egy kissé túlzónak tűnik. Az 1980-ban megjelent Popper-biográfia műjegyzékében 76 opust, illetve számos opus szám nélküli darabot, és átiratot tüntetett fel Deák. Az általam készített műjegyzékben a legmagasabb szám az Op. 81 lett.⁴

A gordonkavirtuózok kevés kivételtől eltekintve elsősorban saját hangszerükre komponáltak. Poppert vonzódása az énekhanghoz több dal megírására ihlette⁵, de ezek és a c-moll vonósnégyes (Op. 74) is kivételnek számítanak gordonkára írt műveinek elsöprő többségével szemben.

¹ „Bármilyen legyen is az emberek véleménye David Popperről, amíg csellózom, játszani fogom a zenéjét, mert semmilyen más zeneszerző nem írt jobban a hangszerre.” Julian Lloyd Webber (szerk.): *Song of the Birds. Sayings, stories and impressions of Pablo Casals*. (London: Robson Books, 1985)

² Ha csak az Opus számmal ellátott műveket vesszük figyelembe – ami legtöbb esetben közel sem a teljes életművet jelenti – Dotzauer 171, Servais 38, G. E. Goltermann 133, Davidov 41 művel büszkélkedhet.

Evgeni Dimitrov Raychev: *The Virtuoso Cellist-Composers from Luigi Boccherini to David Popper: A Review of their Lives and Works*. DLA disszertáció, Florida State University, 2003. <http://diginole.lib.fsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=4434&context=etd> utolsó megtekintés dátuma: 2013. 11. 05.

³ Deák István: „Popper Dávid” *A Zene* V/7 149-153.

⁴ A műjegyzék megtalálható II. Függelékben.

⁵ Popper első nyomtatásban megjelent műve énekhangra készült. Az Op. 2 *Fünf Lieder für eine Singstimme* Heine, Eichendorff, és Böttger verseire készült. A Popper által felhasznált három Heine-vers Schumann *Dichterliebe* dalciklusában is megtalálható. (*Im wunderschönen Monat Mai, Und wüsstens die Blumen, die kleinen, Ich will meine Seele tauchen.*) A mű 1865-ben jelent meg, az első kiadás egy példánya megtalálható a Régi Zeneakadémia Kutatókönyvtárában, RGY 4835 jelzet alatt.

2. A Popper-művek jellegzetességei

A hangszer lehetőségeinek legteljesebb ismerete adta Popper idiomatikus írásmódjának alapját. Popper műveiben ez a hangszerszerűség megjelenik a technikai elemek alkalmazásában, a hangszer különböző regisztereinek tudatos használatában. Előadói sikerének zálogát is képezte a játszhatóság, látványos elemek és a hangzás szépségének találkozása darabjaiban.

A Popper-művek a romantikus zenei hagyományban gyökereznek. Harmóniai és szerkezeti felépítésükben nem hoznak forradalmi újdonságot.

A művek karakterében viszont új elemmel találkozhatunk. Hugo Becker szerint Popper maga is azzal dicsekedett, hogy ő az első, aki vidám darabokat írt a gordonkára. Ehhez Becker hozzáteszi, hogy a gordonkások lelke Popper befolyásának köszönhetően szabadult fel a búskomorság alól.⁶ A csellóval hagyományosan összekapcsolódott egy kissé mélabús, nosztalgikus, éneklő szerepkör. Ez a karakter is fellelhető Popper szerzeményeiben, de szerzői névjegye valóban a darabjaiban megjelenő kecsesség, báj és játékosság lett.

Csellóversenyek

Egy-egy zenekari hangverseny keretein belül saját versenyművet előadni nagyobb publicitást jelentett előadóként és szerzőként egyaránt, így ezek a művek kiemelt fontossággal bírtak pályáján. Popper négy gordonkaversenyt komponált. Ezek: a d-moll Op. 8, e-moll Op. 24, G-dúr Op. 59, h-moll Op. 72. A második, Op. 24-es versenymű volt legnépszerűbb alkotása ebből a műfajból, ezt a művet ma is játsszák a gordonkások, elsősorban tanulókoncertként.

Előadónak és alkotónak nem élesen szétvált szerepéről tanúskodnak a kadenciák.

Popper jubileumi hangversenye volt az első és egyetlen alkalom, hogy fogalmat alkothattam magamnak a virtuózok elmúlt hős korszakáról, amikor az ünnepezt szólista még rögtönözte kadenciáit elragadtatott közönsége előtt. Még jól emlékszem az öreg mester tüzes szemeire és nemes vonásait keretező, fehér hajára, mikor hangversenydarabja keretében egy kadencia művészi ívét lélegzetelállító percekben át egyre tágabbra feszítette. Belső tűzben izzón halmozott egymásra szext- és terc-tremolókból alkotott kromatikus

⁶ Hugo Becker und Dr. Dago Rynar: *Mechanik und Ästhetik des Violoncellspiels*. (Wien: Universal, 1929): 265.

szekvenciákat, a feszültséget szinte az elviselhetetlenségig fokozva, míg végül is mindent egy domináns akkorddal feloldva, zenekari tuttiba vezetett át. Oly egyedülálló pillanat volt ez, melyhez hasonlót egy hangversenyteremben sem éltem meg többé.⁷

Popper más szerzők versenyműveihez is készített kadenciákat.

Öt kadenciáját Vikár György, Popper volt tanítványa adta közre 1924-ben.⁸ A kötet tartalmazza Haydn D-dúr, Saint-Saens a-moll, Volkmann, Schumann és Molique versenyműveihez írt kadenciáit. A mester életében ezek nem kerültek kiadásra, tanítványról-tanítványra hagyományozódtak. Vikár György kadenciákhoz írt előszava szerint pontos, legtöbbször eredeti kéziratok alapján készítette el a gyűjteményt.

Popper nem gondolkodott szigorúan a már megírt művekhez való hűségéről. Schumann maga komponálta kadenciáját versenyművéhez,⁹ amiben a zenekar is szerepel. Nyilvánvaló, hogy Popper a szerzői szándék ellenére cserélte le a darab kadenciáját a sajátjára. Ez egy olyan pont Popper széleskörű működésében, mely láttatni engedi művészi hozzáállásának korlátait is.

Találónak érzem Csuka Béla kapcsolódó gondolatait:

Popper is nagy hangszerismeretének lett rabjává s bizony gyakran megtörtént, hogy a művészet és kegyelet tiszteletre méltó törvényét is hangszere egyoldalú érdekeinek áldozta fel. Más, kiváló szerzők klasszikus értékű mesterműveit is szakértői bonckése alá vett és alaposan „átdolgozott”, minthogy megítélése szerint az eredeti verzió nem felelt meg eléggé a hangszer természetének.¹⁰

Karakterdarabok

Popper karakterdarabjai fontos összetevői virtuóz és komponista sikereinek is. A 19. század kedvelt műfaja kiváló teret adott számára zeneszerzői intencióinak kifejezésére.

⁷ Popper gordonkaművészi pályakezdésének 40. évfordulóját ünneplő rendezvénysorozat keretein belül elhangzott koncertről (1905. március 29.) emlékezett meg Szigeti. Szigeti József: *Beszélő Húrok*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1965): 39.

⁸ David Popper: *Öt kadencia gordonkára*. (Szerk.: Vikár György) (Budapest: Harmonia, 1924.): 2.

⁹ A kadencia a harmadik tételben található.

¹⁰ Csuka Béla: „Arcképek a gordonkajáték történetéből Magyarországon.” In: Batizi László Dr. (szerk.): *A muzsika hőskora és jelene történelmi képekben*. (Budapest: Dr. Pintér Jenőné kiadása, 1944), 157-182. 166.

A karakterdarab műfaja által felkínált színes palettát Popper széleskörűen felhasználta. Szerzeményei közt nagy számban képviseltetik magukat a különböző táncok. Mazurkái mellett találunk polonézt, keringőt (*Walzer Suite*), menüettet, tarantellát és a gavotte-ot.

Popper gavotte-jaiban gyakran felmerül egyfajta archaizáló törekvés. Ezt van, hogy a címadással is hangsúlyozta, mint például a *Largo und Gavotte im alten Style*, Op. 67 esetében.

A régi mesterekhez való csatlakozás igényét sugallja két kevésbé ismert darabja, az *Andante serioso és Gavotte No. 3* Op. 27 is. Az 1880-ban megjelent műveket Popper öccsének, Wilhelmnek ajánlotta. A kotta címlapján *Andante serioso*-ként jelölt darab a Präludium címet viseli, és nagy valószínűséggel Popper egyetlen szóló-csellóra írt előadási darabja.¹¹ A kis darab meghatározó elemei az akkord- és kettősfogás-játék, a balkéz pizzicatoval kísért dallam, szekvenciák.

A *Gavotte No. 3* mértéktartó, virtuóz technikai megoldásoktól mentes, egyszerű ritmikájú és szerkesztésű mű.

Románcot, dalt, nocturne-t, szerenádöt, barcarollát és berceuse-t is találunk az életműben. A lírai karakterdarab korai és szép példája a *Romanze*, Op. 5 csellóra és zongorára. Dedikációja Anna Mehlignek szól. A darabot több kiadó is megjelentette, és elkészült hegedű és brácsa változata is.¹²

Nemzeti jellegű karakterdarabok a *Spanyol táncok* Op. 54, a *Fantázia kisorosz dallamokra* Op. 43, *Magyar rapszódia* Op. 68, *Skót fantázia* Op. 71.

A *Fantázia kisorosz dallamokra*, Op. 43. az utazó, hangversenyző élet követelményeinek terméke. Néhány népies dallam és azok variációs feldolgozása a virtuóz eszköztár látványos elemeinek beépítésével – ez képezi az Ábránd kis-orosz dalok fölött¹³ alapját. A darab zongorakísérete egyszerű, mindvégig háttérben marad.

A közönség meghódítására több elemet sorakoztatott fel Popper. A darab kezdetét uraló üres húros orgonapont népies, duda jelleget kölcsönöz a bevezetésnek. A téma megjelenése előtt a szabad, improvizációt sugalló skálák is helyet kapnak. A téma bemutatását követően az első két variáció főként a két felső húron zajlik, mindenféle regiszterben mutatja be a hangszer lehetőségeit, a második variáció végén

¹¹ Nem számítva természetesen az etűdöket.

¹² Érdekes megfigyelni, hogy míg Anna Mehlignek egy *Romanze*-ot dedikált, addig Sophie Menternek egy *Widmung*, Op. 11. No. 1, Olga Poppernek egy *Wiegenlied*, Op 64 No. 4 jutott.

¹³ ezzel a címmel szerepel a darab a Zeneakadémia III. évfolyamos gordonkásainak tananyagában az 1904/05-ös tanévben. Gádor, 164.

kromatikus üveghangmenetekkel. A negyedik variáció izgalmas megoldása az orgonapont felett zajló, ütemenként váltakozó jobbkezes-balkézes tremoló.¹⁴



7. ábra A Fantázia kisorosz dallamokra részlete

Az ötödik variáció a *Hohe Schule des Violoncellspiels* 33-as etűdjének előképe. A hatodik variációban a terc és oktávjáték kerül előtérbe. A záró Allegro vivace-ban arpeggiókkal, üveghangokkal tarkítva teszi bravúrossá a befejezést Popper.

A *Magyar Rapszódia*, Op. 68 gondolkára és zenekarra 1894-ben jelent meg nyomtatásban. A virtuozitás itt is hangsúlyos elem.

A darab lassú bevezetésének kadencia-szerű szabad skálákkal, hármashangzat felbontásokkal, illetve kromatikus-skálákkal tarkított magyaros dallamai¹⁵ a cigányzenekarok világát idézik. Ezt követi egy d-moll (Andante), és egy D-dúr szakasz. A Presto tizenhatod figurái spiccato játékmódot követelnek, ezzel teret adnak a jobbkezes ügyességének, állóképességének megmutatására. A Presto-t követő d-moll Adagio hangulati kontrasztként áll a két gyors szakasz között. Az Allegro vivace kedélyes D-dúr dallammát újabb tizenhatod csoportokból építkező, spiccato játszandó szakasz követi. Ez a rész Liszt 6. *Magyar Rapszodiájának* egyik témáját dolgozza fel.

A már idézett, 1875-ös Menter-Popper koncert beszámolójában olvasható, hogy Liszt Rapszodiájának átíratát játszotta Popper. Lehetséges, hogy ennek a műnek egy korai változatát hallhatta a közönség ezen a hangversenyen.

Egy 1878-as koncertprogramon Liszt-Popper *Ungarische Rhapsodie*-ként jelent meg a darab.¹⁶

Egy-egy életkép, hangulat ábrázolása jelenik meg a *Pillangó*, *Tündértánc*, *Fonódal*, *Jagdstück* című darabokban.

¹⁴ Ez a rész balalajka zenére emlékeztet.

¹⁵ ami Bartók, Kodály munkássága előtt magyar zenének számított, cigányzene, népies műdalok.

¹⁶ 1878. december 7. Prága, Convict-Saale. „David Popper: The Paganini of the Cello.” kiállítás anyagában.

Az 1860-as évek sikerdarabja a *Papillon (Pillangó)*. Az Op. 3-as szám alatt jelent meg a *Maskenball-Scene (Arlequin)*, *Warum?*, *Erzählung*, *Begegnung*, *Lied* című kis darabok társaságában, *Sechs Charakterstücke* címmel.

A Popperre jellemző karakterisztikumok, mint a játékoság és kecsesség, a virtuóz spiccato játékkal kombinálva szerencsés ötvözetet képeznek, mely hamar sikerre vitte a darabot, amit szívesen és gyakran játszottak Popper gordonkás kollégái is. Érzékletesen nyilatkozott erről G. B. Shaw:

Az elmúlt két évad alatt nem kevesebb, mint tizennégyezerszer hallottam Popper *Mazurka Caprice*-ét. Ezt minden alkalommal ráadás követte, és a ráadás mindig Popper *Papillon*-ja volt – kellemes cím, de most rémületet kelt bennem [...] az ember sosem lehet biztos abban, hogy az utolsó pillanatban nem bukkan-e fel a *Papillon*, és akkor azt kívánom, meg se születtem volna.¹⁷

A *Tündértánc (Elfentanz)* Op. 39 Popper leghíresebb darabja. Sikerét a szellemesség és a virtuozitás kombinációja garantálja. Ez Popper moto perpetuo-ja, ami körülbelül három percnyi folyamatos spiccato játékot követel meg az előadótól.¹⁸ Ezzel az állandó mozgással kell a balkéz esetenként önmagában sem könnyű feladatait összehangolni. A darab kritikus szakasza a – 40. és az 51. ütem, illetve a 173. és 184. ütem között – a gordonka számára extrém magasságban játszódik, ahol – Popper saját szavaival élve – már a fű sem nőhet.¹⁹

Hugo Becker közölt egy remek írást a *Mechanik und Ästhetik des Violoncellspiels*-ben annak fontosságáról, hogy a *Tündértánc* előadásakor az elsődleges cél nem a gyorsasági rekord felállítása, hanem a darab bájának, szellemességének kiemelése.²⁰

Hat önálló karakterdarabot kapcsolt össze Popper az Op. 50 *Im Walde (Az erdőben) Suite*-ben. Ezek: *Eintritt – Gnomentanz – Andacht – Reigen – Herbstblume – Heimkehr*.²¹ A mű 1882-ben jelent meg. A gordonkaszólamhoz a kíséret zenekari és zongorás letétben is elkészült.²² Popper és növendékei gyakran játszották

¹⁷ Bernard Shaw: *Shaw's Music. The complete musical criticism in three volumes.* (Szerk.: Dan H. Laurence) (London: Max Reinhardt, The Bodley Head Ltd., 1981): II. kötet, 281.

¹⁸ Nagy valószínűséggel Mstislav Rostropovich volt a gyorsasági rekorder, neki 2 perc 32 másodperc alatt sikerült eljátszania a *Tündértáncot*. The Very Best of Mstislav Rostropovich CD 2 Emi Classics

¹⁹ „Csak fel, merészen, kedves gyermekem, ott fű sem nőhet!”- biztatta Popper a növendékeit, ha magas hangokat kellett játszani. Gádor, Függelék II/B

²⁰ A kis tanulmány saját fordításomban megtalálható az I. Függelékben.

²¹ A Bärenreiter kiadónál 2006-ban megjelent a *Suite* cselló-zongora letétben. A csellószólamot két verzióban adták közre. Az egyik a mű első kiadása alapján készült, Popper ujjrendjeivel, kötéseivel. A másik, a közreadó Martin Rummel előadási javaslataival.

²² Az Országos Széchényi Könyvtár őriz egy kéziratos példányt a darab zenekari partitúrájából. A kottát Popper Dávidné ajándékozta Hubay Jenőnek 1914-ben.

zenekarral – köztük Lukács Mici, Oskar Nedbal vezényletével²³ –, ma inkább csak egy-egy tétel hangzik el zongorával.

Kamarazene

A *Suite*, Op. 16 gordonka-duóra komponált,²⁴ öt tételű mű. A két hangszer szerepe kiegyenlített a darab folyamán, mindkét cselló hasonló nehézségű és fontosságú feladathoz jut.

Ennek megfelelően az 1. tételben (G-dúr, *Andante grazioso*) a szerepek szabályosan váltakoznak, és Popper a két hangszeren többféle faktúrát mutat be. Recitativo-jelleget ölt a tremolóval kísért dallam. Az ezt követő kísérő elem harminckettő-figurációi áttetsző alapot adnak a dallam kibontakozásához. A tétel csúcspontján kettősfogásokkal és hármaskordokkal ér el szokatlanul dús hangzást Popper.



8. ábra Op. 16. Az 1. tétel csúcspontja, I. gordonka



9. ábra Op. 16 Az első tétel csúcspontja, II. gordonka

Az ABA formában íródott második tétel (*Gavotte*) alapötletét a két cselló egymást kiegészítő, komplementer ritmikája adja. A címadás már sugallja a barokk utalásokat.

²³ Poppenné Lukács Mici: Poppenné Lukács Mici: „Emlékeim Bartókról, Lukács Györgyről és a régi Budapestről” In: Bónis Ferenc (szerk.): *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Kodály Zoltán Emlékére*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1977), 379-410.

²⁴ Cselló-zongora változata is létezik.



10. ábra Op. 16 Gavotte kezdete, I. gordonka



11. ábra Op. 16 Gavotte kezdete, II. gordonka

A főrészen a visszatérés előtt sor kerül egy rövid Ász-dúr, nápolyi kitérésre. A darab B része (G-dúr) himnikus hangulatú, korálszerű rész, amelyben a négyszólamú szerkesztésnek köszönhetően mindkét cselló kettősfogásokat (terc, kvart, kvint, szext) játszik. A B rész második felében pedig a korálos hangzást elhagyva, egy kétütemes motívumot cserélget a két gordonka.

A „quasi presto” Scherzo tétel (D-dúr) a második csellónak tartogat technikai kihívást, amely hármás, négyes akkordokkal kíséri a dallamot.

A 4. tétel (Largo espressivo) kezdő témája mollban idézi vissza az 1. tétel témáját. Érdekes megoldás a *breit und singend* jelölésű résznél, hogy az első cselló lassú dallamát a második cselló harmincketted szextolái ölelik körül.

A zárótétel *Finale: Marcia* magas technikai követelményeket támaszt az előadókkal szemben. Igazi bravúrdarab. Hármashangzat-felbontások, kettősfogások és akkordjáték tarkítják a tételt. A legtöbbet használt virtuóz-elem az oktávjáték, ez diatonikus és kromatikus menetekben, illetve trillával ellátott hosszabb passzázsokban is megjelenik. A második csellóban pedig négyhúros arpeggio-menetek szerepelnek, különböző vonáskombinációkban. A tétel az egyénekenkénti nehézségeken túl közös intonációs kihívást is tartogat a két csellójátékos számára.

Valószínűleg ezen nehézségeket is számba véve, Popper elkészítette a tétel egyszerűbb változatát is, *Tempo di Marcia* címmel (Op.16/a).

A c-moll vonósnégyes Op. 74 az egyetlen kísérlete e műfajban. A darabot a Cseh Vonósnégyesnek (Böhmischen Quartett) ajánlja, melynek tagjai 1905-ben, a

mű megjelenésekor Karel Hoffmann, Josef Suk, Oskar Nedbal²⁵ és Hanuš Wihan voltak. A darab négy tételes, hagyományos tételrendet követ: Allegro moderato ma non troppo-Scherzo-Adagio-Finale. Popper érzékelhetően komolyan vette a műfajt.

A mű komponálása során Brahms muzsikája – talán a c-moll vonósnégyes – szolgálhatott Poppernek ideálként, inspirációként. A hangnemválasztás és a darabban uralkodó, Poppertől szokatlan drámai, súlyos karakter ezt sugallják. A Popper zenéjére általában jellemző báj, játékoság egyedül a Scherzo tételben jut érvényre.

A vonósnégyesben a karakterdaraboknál megszokott változatos, hatásos hangszeres írásmódot kevésbé sikerült ötvöznie a mélyebb zeneszerzői problémákkal. A komoly szerkesztés eredményeképp például a cselló kissé unalmas, sablonos szerepet kapott a darabban. Valószínű, hogy a vonósnégyes-írás zeneszerzői nehézségei miatt nem maradt energiája egy kreatívabb gondolkaszólam szerkesztésére.

1897-ben jelent meg a csellóra és zongorára írt *Suite, Op. 69*. A szvit négy tételből áll. A darabban a zongora egyenrangú kamara partnerként jelenik meg, nem pusztán kíséret. A kamarazenei jelleg dominál a műben.

A darab tulajdonképpen Popper csellószonátája. Szerkesztése alapján a Suite helyett a szonáta megfelelőbb elnevezésnek tűnne számomra. Popper kiválóan ismerte a romantikus kamarairodalmat, és ebben az esetben talán érzékelte saját szerepét a zeneirodalom nagyjai mellett. Talán ez akadályozta meg abban, hogy Beethoven, Mendelssohn, Brahms szonátái után ő is e címmel lássa el művét.

Az Allegro gioioso nyitótételt szonáta-formában írta Popper. A lendületes, Á-dúr tétel lehetőséget kínál a két hangszer párbeszédére. A nyolc ütemes csellótémát szabályszerűen követi a zongora megfelelő témabemutatása. A melléktéma a főtéma egy fordulatának variációjából születik. A zárótémát a zongora játssza, a cselló pizzicato kíséri.

A D-dúr második tétel a Tempo di Menuetto címet kapta. Az első tétel kontrasztjaként piano megszólaló, grazioso témával kezdődik a tétel. A tánc-tételben megjelenő belső, néhol metrikusan elcsúsztatott kánonok a kamarazenei jelleget erősítik. A h-moll Trióban a magas fekvések és egy kis staccato felvillantásával képviselteti magát a virtuozitás. A tételt üveghangok zárják.

²⁵ Oskar Nedbal, az együttes brácsása megszökött a primárius feleségével, és Budapestre költözött. Popper vállalta, hogy fiává fogadja. Segítségével Nedbal hamarosan magyar állampolgárságot szerzett, és feleségül vette szerelmét. Poppert Lukács Mici: „Emlékeim Bartókról, Lukács Györgyről és a régi Budapestről” In: Bónis Ferenc (szerk.): *Magyar Zenei Történelmi Tanulmányok Kodály Zoltán Emlékére*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1977), 379-410.

A cselló mély regiszterű dallamával kap drámai színt a físz-moll *Ballade* kezdete. A 4/8-os tételben található egy érdekes harmóniai fordulat, a cselló lehajló dallamában felül Gisz, alul G van, amit *molto espressivo* és *poco più lento* jelölésekkel emel ki a szerző.²⁶



12. ábra Op. 69 *Ballade* részlete

A *Finale Allegro con brio* a híres *Papillonra* (Op. 3 No. 4) emlékeztet. Itt is tizenhatod-csoportokból épül fel a főtéma, viszont a *Papillontól* eltérően mellőzi a látványosan magas fekvéseket. A darab hatásos befejezéséről nem feledkezett el a szerző, a tételt *stretta* zárja.

Popper számos kiadóval működött együtt – köztük Bartholf Senff,²⁷ Hofmeister, Peters, Ries&Erlar, Universal – így darabjai széles körben elérhetőek voltak. Karakterdarabjait előszeretettel játszották kortársai. A művek közkedveltségnek örvendtek az előadók és a közönség körében is. Érzékletesen fejezi ki a közönség rajongását G. B. Shaw, amikor a „popperitákról” beszél, akik Hugo Becker koncertjén ráadásként Popper *Tarantelláját* várták, de Becker egy zord barokk mestert kényszerített rájuk.²⁸

A kis Popper-kompozíciók nagy népszerűségét mutatja az a tény is, hogy ezeket a hegedűsök, például Auer, Sauret, Halir, Neruda²⁹ saját átírataikban játszották koncertjeiken. Hubay Jenő az Op. 33-as *Tarantellát* írta át hegedűre, ez nyomtatásban is megjelent 1904-ben a párizsi Hamelle kiadónál,³⁰ illetve Jasha Heifetz 1933-ban kiadott ráadásdarab-füzetében kapott helyet a *Fonódal (Spinnlied)*

²⁶ Érdemes megfigyelni a hullámos vonalat a Gisz hangok fölött. Azt hiszem, ez lehetett Popper jelzése a vibrátóra. Az általam átnézett művek közül ezen az egy helyen használta ezt a jelzést.

²⁷ Később Simrock.

²⁸ Bernard Shaw: *Shaw's Music. The complete musical criticism in three volumes.* (Szerk.: Dan H. Laurence)(London: Max Reinhardt the Bodley Head, 1981): 2. kötet, 560.

²⁹ Rakos Miklós idézi Margaret Campbellt. Rakos Miklós: „Popper Dávid” *Zenekar XX/4* 24-27.

³⁰ Gombos László: „Verzeichnis der Werke von Jenő Hubay anhand von gedruckten und handschriftlichen Quellen in Ungarn.” In: *Studia Musicologica.* 38. 1997. 1/2 65-134. 101.

is³¹. A *Fonódalból* ráadásul zongora négykezes változat is készült.³² Ez már valóban szokatlan karrier egy gordonkadarab számára.

A siker tartósnak bizonyult, Popper előadási darabjai átvészelték azt az időszakot is, amikor a Popper által képviselt virtuóz-eszmény már divatjamúlttá vált. A 19. századi gordonkavirtuózok darabjai mára kiszorultak a hangverseny- repertoárból. Popper kivétel.³³ Hogy zenéje élő maradt, nagyban köszönhető Pablo Casalsnak (1876-1973) és Starker Jánosnak. Casals a 20. századi gordonkásélet meghatározó alakjaként koncertjein játszotta, és felvételeket is készített Popper darabjaiból.³⁴ Starker János tanári tevékenységével, illetve felvételeivel az egész világon hozzájárult a Popper-zenék repertoáron tartásához.³⁵

Popper közreadásai

A Haydn-Popper Csellóverseny

Haydn C-dúr csellóversenyét (Hob. VIIb:1) 1961-ben találták meg a Prágai Nemzeti Múzeumban.

Egy ismeretlen férfi Haydn egy versenyművének kéziratát ajándékozta Poppernek az 1890-es évek elején,³⁶ vagy az 1870-es évek elején.³⁷ Ebből a ma nem fellelhető kéziratból dolgozott Popper, és alkotta meg a Haydn-Popper néven ismert C-dúr csellóversenyt (Hob. VIIb:5). A darab Haydn műjegyzékében a kétséges eredetű, illetve hamis Haydn-művek között kapott helyet.

A darabot Popper 1894-ben mutatta be Londonban, és 1899-ben készült el a nyomtatott kiadás.³⁸ Kennaway szerint fennáll a lehetőség, hogy egy, a Haydn C-dúr versenyműhöz legalább részben kapcsolódó forrás állt Popper rendelkezésére.³⁹

³¹Jasha Heifetz: *New Favorite Encore Folio*. (New York: Carl Fisher, 1933)

³² A négykezes átíratot Pavelkó Jolán készítette, és a Rahter kiadónál jelent meg. A kotta megtalálható a Zeneakadémia könyvtárában.

³³ A kivételek közé sorolható Davidov is, akinek a *Szökőkútnál* c. darabját ma is játsszák a csellisták.

³⁴ *Vito, Mazurka* (Op.11), *Falusi dal, Spanyol Szerenád, Gavotte* (Op.23) Molnár Piroska: *Pablo Casals művészete és életének magyar vonatkozásai*. DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2008. 35-36.

³⁵ *Romantic Cello Favorites. a Tribute to David Popper*. CD Delos

³⁶ Deák, 219-220.

³⁷ A bemutatót követő első recenziók szerint még a bécsi évek alatt. Dr. George Kennaway: *Haydn's (?) Cello Concertos, 1860-1930* in *Nineteenth-Century Music Review*, 9 (2012) 205.

³⁸ A berlini Ries&Elrernél jelent meg. A címlapon ez áll: „Koncert gordonkára Jos. Haydn-tól. Egy vázlat alapján kidolgozta és kiadta David Popper”.

A versenymű összességében romantikus benyomást kelt, nem utolsósorban köszönhetően a hangszerelésnek, a kettőzött fúvóskarral ellátott zenekari kíséretnek. Popper növendékei tanulták a darabot,⁴⁰ egy Rostropovich-felvétel⁴¹ is elérhető, de a mű nem vált közismertté. Mai, urtext kiadásokhoz szokott zenei életünkben nem marad helye egy kétes eredetű, romantikus feldolgozású, itt-ott Haydn muzsikájára emlékeztető zenei anyaggal bíró műnek.

Alkotó és előadó szerepkörei nem váltak el élesen egymástól. Ez nem kizárólag abban nyilvánult meg, hogy az előadók saját hangszerükre komponáltak darabokat, amiket el is játszottak, hanem abban is, hogyan viszonyultak a már megírt művekhez. Bár forrás híján nem lehet tudni, milyen kidolgozottságú anyagból alakíthatta ki a versenyművet Popper, mégis, egyfajta korszellem megnyilvánulását lehet felfedezni a Haydn-Popper Csellóverseny megszületésében.

Az 1895-ben kiadott Grützmacher-féle Boccherini B-dúr Csellóverseny⁴² a gordonkairodalom talán leghíresebb példája arra, miként nyúltak bele az előadók alkotói módon is egy-egy műbe, közreadóként. Grützmacher több témát és a teljes második tételt Boccherini más műveiből emelt át. Az eredeti Boccherini B-dúr koncertből kevés anyag maradt fenn, a mű romantikus hangszerelése is Grützmacher munkája. Az ilyen beavatkozás mai előadói gyakorlatunkban barbár cselekedetnek számít, érdemes viszont ennek pozitív hozadékát is megvizsgálni, ugyanis Grützmacher kiadásának nagy szerepe volt abban, hogy Boccherini újra a zenei köztudatba kerülhessen.⁴³

Átiratai

Perles Musicales gyűjtőcím alatt jelentek meg kisebb lélegzetű darabokból készített átiratai.⁴⁴ A „David Popper koncertműsoraiból” összeállított sorozat barokk és romantikus szerzők műveinek átdolgozásait tartalmazza. A gyűjtemény

³⁹ Dr. George Kennaway: *Haydn's (?) Cello Concertos, 1860-1930* in *Nineteenth-Century Music Review*, 9 (2012) 206.

⁴⁰ Deáknál egyszerűen ez a mű a Haydn C-dúr Csellóverseny. Deák, 292.

⁴¹ A darab meghallgatható Rostropovich előadásában a YouTube-on: <http://www.youtube.com/watch?v=ELd3UGC94x0> utolsó megtekintés dátuma: 2013.10. 07.

⁴² A darabot ma is játsszák, tanítják.

⁴³ A művekbe való beavatkozás témájához hozzáfűzendő, hogy a gordonkavirtuózok túl aktív közreműködése az élő szerzőket is érintette. Közismert Csajkovszkij esete Fitzenhagennel a Rokokó Variációk kapcsán, illetve Dvořáké Hanuš Wihannal a h-moll csellóverseny körüli munkálatoknál.

⁴⁴ Deák csak az első huszonötöt közli.

nyitódarabja Popper kedvenc darabja, Schubert: *Du bist die Ruh'* című dala. A sorozat első 28 darabját készítette Popper, az ezt követők J.W. Slatter és W. Deckert munkái. A fasizmus éveit alatt a gyűjtemény Otto Bogner neve alatt jelent meg.

Popper elkészítette Hubay: *Koncertstück (Morceaux de Concert)* Op. 20 gordonka-változatát.⁴⁵ A műhöz kadenciát is készített.⁴⁶



13. ábra A *Perles Musicales* címlapjai Popper és Bogner neve alatt

⁴⁵ Gombos László: „Verzeichnis der Werke von Jenő Hubay anhand von gedruckten und handschriftlichen Quellen in Ungarn.” In: *Studia Musicologica*. 38. 1997. 1/2 65-134. 101. www.jstor.org utolsó megtekintés dátuma: 2013. 10. 22. A mű kottája elérhető a Zeneakadémia könyvtárában, Z 117604 jelzet alatt.

⁴⁶ További átiratai a II. Függelékben elhelyezett műjegyzékben találhatóak.

V. „Ich habe Freude von meinen Schülern”¹

1. Az akadémiai gordonkaoktatás kezdetei

1840-ben kezdte meg működését a Nemzeti Zenede Budapesten, és a század második felétől már országszerte több zeneiskolában adott volt a lehetőség a zenetanulásra.

A Zeneakadémián 1882-ben indult el a vonósképzés, Huber Károly kezdte meg a hegedű oktatását,² ehhez csatlakozott 1886-ban a gordonkatanítás. Ezek üdvözítő változások voltak a magyar kulturális életben, de az Európa nagyvárosaiban működő, és már múlttal is rendelkező zenei intézményekhez mérve lemaradást kellett behozni.

Liszt elveinek megfelelően – hogy az intézmény tanári karát nemzetközileg elismert művészek alkossák – David Poppert hívták meg a zeneakadémiai gordonka oktatás elindítására.

Popperre nagy feladatot bízta, az európai intézmények mintájára, és azokkal azonos minőségű gordonka-tanszakot kellett felépítenie a Zeneakadémián.

Popper esküvel is megerősített lelkesedéssel vetette bele magát a feladatba. 1886 őszén mindössze két növendékkal – Popper Félix, Frankhauser Lipót³ – indult a tanév. A következő években a növendékek száma folyamatosan gyarapodott, 1901-től már segédtanárt is kapott Popper, Schiffer Adolf⁴ személyében.

Kiváló gordonkások sora került ki Popper osztályából, köztük Földesi Arnold, Kerpely Jenő, Zsámboki Miklós és a már említett Schiffer Adolf.⁵ A Popper-tanítványok a tisztelet és szeretet hangján emlékeztek Popperről.

Az intézeti kamarazene programokon vonósnégyes-növendékei közt szerepeltek többek között Szigeti József, Waldbauer Imre, Rados Dezső, Telmányi Emil.⁶

Lukács Mici írta emlékezéseiben,⁷ hogy ő volt az egyetlen lány Popper osztályában.⁸ A női nem valóban kis számban képviselte magát a Popper-tanítványok

¹ „Örömem telik a növendékeimben.” A teljes mondat: „Ich gehe nicht in Pension, ich habe Freude von meinen Schülern.” Poppert idézi Deák. Deák István: „Popper Dávid” *A Zene* V/7 149-153.

² Halála után fia, Hubay Jenő vette át a hegedű-tanszak vezetését 1886-tól.

³ Kettejük közül csak Popper Félix végezte el a tanévet.

⁴ Schiffer 1901-től 1939-ig tanított a Zeneakadémián. Éder György: *Magyar gordonkások a 20. században. Dénes Vera és Banda Ede életműve a Popper-iskola tükrében*. DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2011.

⁵ Növendékeinek listája: Gádor, 185-186.

⁶ Gádor.

sorában. 27 évnyi tanársága alatt, kilencvenhárom növendéke között mindössze kilenc lány volt.⁹

A cselló tartása – társadalmilag nehezen volt elfogadható, hogy azt a férfiak mintájára a lábuk közé vegyék – megnehezítette a nőknek a hangszer tanulását. Áttörést a támasztóláb használatának bevezetése hozott, mely megnyitotta a pályát a női gordonkások előtt is.¹⁰ A változást kiválóan érzékelteti Schiffer gordonka-iskolájának leírása:

„Hölgyeknek ajánljuk, hogy a gordonkát egyszerűen a térdeikhez támasszák.”



14. ábra Popper növendékei körében, 1901-ben

2. Az oktatás felépítése

A képzés az első években hároméves volt. 1887-től előkészítő osztályt indítottak a hegedűsök és a gordonkások számára is. Erre szükség volt, mert a felvételiző

⁷ Poppné Lukács Mici: „Emlékeim Bartókról, Lukács Györgyről és a régi Budapestről” In: Bónis Ferenc: *Magyar Zenei Történeti Tanulmányok Kodály Zoltán Emlékére*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1977), 379-410.

⁸ Lukács Mici 1902. és 1905. között volt Popper tanítványa. Gádor, 185-186.

⁹ Gádor, 185-186.

¹⁰ Természetesen a női szerepek és lehetőségek társadalmi megítélésének változása is befolyásolta a női gordonkások számának növekedését.

hangszeresek – megfelelő előképzettség híján – nem rendelkeztek az akadémiai képzés megkezdéséhez szükséges hangszertudással.

A képzés az 1893/94-es tanévtől emelkedett négyévesre. A negyedik osztály szolgált a „virtuozitás iskolája”-ként.

Az 1911/12-es tanévtől elindult a művészképző-tanfolyam is, amely a szólista pályára készülő zongora, hegedű és gordonka szakos növendékeknek kínált továbbképzési lehetőséget.¹¹

A kamarazenét kezdetben Hubay és Popper tanították. Együttműködésükben kialakult az a rend, hogy Hubay tanította a zongorás, Popper pedig a vonós kamarazenét.¹² Popper vonósnégyes óráinak törzsanyagát Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert és Mendelssohn kvartettjei képezték.

A gordonka-főtanszak tananyagát skálák, Bockmühl, Dotzauer, Franchomme, Kummer gyakorlatai, Romberg, Goltermann, Molique, Popper, Davidov, Schumann, Saint-Saens koncertjei, és az előadási darabok alkották. Az intézeti hangversenyeken gyakran szerepeltek Popper-művekkel a növendékek.

Popper etűdjeivel hosszú távon érvényes pedagógiai munkákat hagyott az utókorra. Az 1904/05-ös tanévtől kezdve Popper *Hohe Schule des Violoncellspiels-e* is a hivatalos zeneakadémiai tananyag része volt.

3. Popper, az iskola-alapító mester

Sokoldalú, gazdag művészi pálya gyakorlati tapasztalatainak birtokában tanította Popper növendékeit. E tudás magában foglalta a szólórepertoár, a kvartett-irodalom, a szimfonikus és opera repertoár beható ismeretét. A színpadon eltöltött évek hasznát Popper növendékei is élvezhették. Az irodalomban felmerülő nehézségekre praktikus, életszerű, kipróbált megoldásokat kaphattak mesterüktől.

¹¹ A művészképző felvételi vizsgájának anyagában szerepelt „Bach J. S. valamely gordonka suite”. Gádor, 179. Deák szerint Popper mellőzte a hat Bach-szvit tanítását. Nehezen elképzelhető, hogy a négyéves akadémiai tanfolyamot követő művészképző anyaga olyan darabot tartalmazott, melyet Popper nem tanított.

Egyáltalán, általánosan elterjedt, hogy a Bach-szvitet Pablo Casals előtt nem tekintették koncert-előadásra alkalmasnak, és csak tételeket játszottak belőle. Valószínű viszont, hogy Friedrich Grützmacher is játszott teljes szvitet hangversenyen, és saját közreadását a hat szólószvitből kifejezetten koncert-előadásra szánta. Dr. George Kennaway: *Friedrich Grützmacher: an overview* <http://chase.leeds.ac.uk/article/friedrich-gr-tzmacher-an-overview-george-kennaway/> utolsó megtekintés dátuma: 2013. 11. 01.

¹² Hubay 1896/97-től az iskolai zenekart vezette, kamaraóráit Lentz Rezső vette át tőle. Később Herzfeld, Kemény, és Mambriny Gyula lettek Popper kollégái a kamaratanszakon. Gádor, 152.

Az órák a régi Zeneakadémián, majd a Liszt téri Zeneakadémia XVII-es termében zajlottak. Az órákon az egész tanszak jelen volt, „legtöbbet egymást hallgatva tanultunk, és szorgalmasan jegyeztük, amit Popper mondott és javított”-emlékezett Lukács Mici.¹³ A növendékek a tanórákon általában iskolai hangszeren játszottak, saját hangszerüket nem cipelték, ezeken otthon gyakoroltak, és csak a vizsgákra, koncertekre hozták magukkal.¹⁴ Ez összefüggésben lehet Popper azon meggyőződésével, miszerint aki tud, annak bármilyen hangszeren tudnia kell jól játszania. Ebből a megfontolásból gyakran a hangverseny napján adott kölcsön csellót kipróbálásra növendékeinek.¹⁵

Az órákon barátságos, harmonikus hangulat uralkodott, Popper nem volt vasfegyelmet követelő szigorú tanár, növendékei mégis lámpalázzal ültek le játszani.¹⁶ Popper sármjával és kiapadhatatlan humorával elvarázsolta tanítványait. Kedvességének és közvetlenségének hála bizalmat ébresztett növendékeiben.

Növendékeit önkritikus gyakorlásra ösztönözte. Legfőbb törekvései a szép hangzás, a játék biztosságára és a zenéből kiinduló interpretáció elérésére irányultak. Növendékei egyéniségét, és testi adottságait is figyelembe vette, illetve tiszteletben tartotta. Lehetőséget adott mindenki egyéni megoldásának megtalálására. Lukács Mici emlékezéseiben olvasható, hogy nem volt kötelezően meghatározott ujjrend, mindenki választhatta azt, ami neki szépen hangzott és biztosan működött.¹⁷

Popper remekül zongorázott. Növendékeit az órákon és hangversenyeken is maga kísérte,¹⁸ saját műveiben gyakran improvizálta a kíséretet. Tanítványai visszaemlékezéseikben mind említik, hogy kedvenc részeit Donizetti, Verdi, Wagner és Mozart műveiből szívesen és gyakran játszotta zongorán.

A vonósnégyes tanításába is nagy lelkesedéssel fogott bele Popper.

¹³ Poppné Lukács Mici: „Emlékeim Bartókról, Lukács Györgyről és a régi Budapestről” In: Bónis Ferenc (szerk.): *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Kodály Zoltán Emlékére*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1977), 379-410. 405.

¹⁴ Deák, 290.

¹⁵ Poppné, Lukács Mici: „Emlékeim Bartókról, Lukács Györgyről és a régi Budapestről” In: Bónis Ferenc (szerk.): *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Kodály Zoltán Emlékére*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1977), 379-410. 405.

¹⁶ Vikár György: „Popper Dávid.” *Zenei Szemle* X/1 11-12.

¹⁷ Julius Klengel volt híres arról, hogy senkire nem kényszerítette rá saját egyéniségét, valamint növendékeit az egymástól való tanulásra ösztönözte. Számtalan híres növendéke tanúskodik módszerének sikerességéről, még akkor is, ha a növendékek szabadsága gyakran azt is jelentette, hogy órák helyett egy kávéházban üldögélt növendékeivel. Bäch, 87-91.

¹⁸ Vikár György: „Popper Dávid.” *Zenei Szemle* X/1 11-12.

Popper Dávid az összes általa ismert vonósnégyes partitúráját zongorán könyv nélkül játszotta, megvesztegető egyéniségével a műbarátok s hivatásos zenésznövendékek százait ragadja magával, kedvelteti meg velük a műfajt.¹⁹

Ha valamelyik szólam hiányzott az órán, azt zongorán, vagy – a csellóhoz hasonlóan – ölébe állított hegedűn vagy brácsán fejből bejátszotta. A kvartettjátékosokat a teljes partitúra megismerésére ösztönözte. Nagy súlyt fektetett Haydn kvartettjeinek tanítására.

4. Popperi elvek a kezdetektől a magas szintű csellójátékig

Schiffer Adolf: Elméleti és gyakorlati gordonka-iskolája

Schiffer kétnyelvű (magyar-német) iskolája 1910-ben jelent meg két kötetben.²⁰ A mű értékes forrásul szolgál a Popper-iskola alapvetéseinek vizsgálatához. Az iskola ajánlása Popper Dávidnak szól „hálás tisztelettel”.

Rajta voltam, hogy mindama gazdag tapasztalatot és okulást, melyet Popper Dávid mesternek köszönhetek, – mint egykori tanítványa és jelenlegi munkatársa a Magy. Kir. Zeneakadémián, – művem javára értékesítem.

A 19. század csellóiskolái általában nem a kezdők, és különösképpen nem a gyerekkorú hangszertanulók számára készültek.²¹ Ezt a hiányt kívánta pótolni művével Schiffer.

Az volt a célom, hogy oly vezérfonalat szerezzek, mely szerint könnyen, fokozatosan haladva, fiatal kezdőket is be lehet avatni a gordonkajátékba.

Ennek megfelelően az I. kötetben a kottaolvasás alapvető tudnivalói, az egyszerűbb vonásnemek, az első és második fekvés kerülnek tárgyalásra. Harmóniákban való gondolkodásra készítető, és az együttlmszókálás örömét szolgálja, hogy számos gyakorlat második gordonkaszólammal van ellátva.

Az I. kötet alapját saját, és Kummer gyakorlatai képezik. Kummer *Violoncell-Schule für den ersten Unterricht* című műve nem csak a gyakorlatokban, hanem az egyes témák tárgyalásának szerkesztésében is mutatja hatását. A gyakorlatok mellett

¹⁹ Waldbauer Imre: „A magyar kamarazene.” In: Batizi László, Dr. (szerk.): *A magyar muzsika hőskora és jelene történelmi képekben.* (Budapest: Dr. Pintér Jenőné kiadása, 1944), 137-144. 140.

²⁰ I. kötet: A tanítás kezdete. Első és második fekvés, II. kötet: A magasabb fekvések.

²¹ Romberg (*Violoncell Schule*) és Kummer (*Violoncell-Schule für den ersten Unterricht*) is tárgyalta már a hangszertanulás alapjait, viszont valóban nem olyan formában, hogy az egy fiatal kezdő számára napról napra követhető lett volna.

Schiffer nagy szerzők műveiből is feldolgozott részleteket, például Beethoventól az *Örömódát*.²²

A II. kötetben a hetedik fekvésig terjeszti ki a fogólap ismeretét. Emellett szóba kerülnek a fekvésváltások különböző módjai, a hangképzés, a vibrató, a különböző díszítések (előké, trillák, mordentek), bonyolultabb vonáskombinációk, a spiccato, a természetes üveghangok, akkordjáték, arpeggio, a hüvelykujj használata.

Az ebben a kötetben előforduló gyakorlatok szélesebb szerzői palettából merítenek. Romberg, Dotzauer, Kummer, Baudiot, Davidov, Merck és Schiffer gyakorlatai mellett irodalmi idézetből is több van, és ezek nagyobb lélegzetűek is, mint az első kötetben. Az idézett szerzők Händel, Haydn, Gluck, Mozart, Schumann, Schubert, Mendelssohn, Beethoven, Donizetti, Erkel (*Magyar Himnusz*) Brahms, Dvořák (az F-dúr kvartett (Op. 96) második tételének gordonkatémája, zongorakísérettel).

A két kötetes iskolát elvégzők számára már kínálkozott Poppertől a *Fünfzehn leichte, melodisch-harmonische und rythmische Etüden* kötete.

Az iskola a 19. század tudásanyagának gyűjteménye, egyben egy nyitott szellemiséget sugárzó mű. Szembetűnő eleme a hangszerhez való természetes hozzáállás, és az egyéni adottságok figyelembe vétele. A hangszer tartásánál felhívja a figyelmet a fesztelen testtartásra, a csellóláb hosszának megállapításánál az egyén magasságának figyelembe vételére, balkéz-nyújtásoknál pedig a feszülések kerülésére.

A vonóhúzás műveletét a felkar és az alkar mozgatásának kombinációjaként írja le.²³

Az iskola felépítésének újszerűsége abban áll, hogy nemcsak gyakorlatokat, hanem zeneirodalmi idézeteket is kínál a kezdetektől, melyek akár előadásra is alkalmasak.

²² Továbbá idézetek Händel, Mozart, Schubert, Mendelssohn műveiből.

²³ Ez egy modernnek számító gondolat, Kummer még a felsőkar segítsége nélkül, szinte kizárólag alsókarból kéri a vonóhúzás kivitelezését.

A hivatásos gordonkás technikai bibliája²⁴ - a *Hohe Schule des Violoncellspiels*

Poppernek a hosszú koncertkörutak, utazások során valószínűleg nem adódott sok lehetősége kimerítő, alapos gyakorlásokra. Szükséges volt számára egy hatékony, a rendelkezésre álló időt maximálisan kihasználó gyakorlási stratégia kialakítása. Deák említi, hogy a *Hohe Schule* több etűdje a hosszú vonatok alatt született. A Hohe Schule etűdjeinek megszületéséhez kettős törekvés, részben saját hangszeres tudásának magas szinten tartása, részben pedagógiai törekvés – hogy ezt a tudást átadhassa növendékeinek – hívta életre.

Popper legfontosabb művének tartják az 1901 és 1905 között négy kötetben megjelent negyven etűdöt tartalmazó *Hohe Schule des Violoncellspiels*-t (Op. 73).²⁵ A gyűjtemény elnevezése nem egyedülálló, megegyezik Friedrich Grützmacher sorozatáéval, ám Grützmacher e cím alatt 18. és kora 19. századi szerzők műveit adta közre.²⁶

A többi gordonkavirtuóz is írt etűdöket, illetve caprice-okat.²⁷ Popper etűdgyűjteménye mennyiségét illetően és a technikai problémák felvetésében is átfogó munka. E tekintetben Grützmacher 2 kötetes, 24 etűdöt tartalmazó *Technologie des Violoncellospiels*-ével (Op. 38) vethető össze.

Popper etűd-gyűjteménye – ahogy címe is elárulja – feltételezi egy bizonyos fokú hangszerismeret birtoklását. Ebből következően a gyakorlatok nincsenek nehézségi sorrendbe állítva, ellentétben például Grützmacher *Technologie des Violoncellospiels*-ével, ahol az első tizenkét gyakorlat a nyakfekvésekben zajlik, és a második tizenkettőben találhatóak a hüvelykujjas fekvéseket alkalmazó, egyre komplikáltabb etűdök.

1906-ban megjelent a *Hohe Schule* előtanulmányául szolgáló *Zehn mittelschwere grosse Etüden* (Op. 76 No. 2) is.²⁸

²⁴ R. Caroline Bosanquet: „The development of cello teaching in the twentieth century.” In: Robin Stowell (szerk.): *The Cambridge Companion to the Cello*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 195-210. 199.

²⁵ Az etűdök először Hofmeisternél jelennek meg. A cím kétféle írásmódjával találkozhatunk. *Hohe Schule des Violoncellspiels* áll a Hofmeister-kiadások címlapján, és *Hohe Schule des Violoncellospiels* a Bärenreiter 2009-es kiadásának címlapján.

²⁶ E sorozat részeként jelent meg Boccherini B-dúr csellóversenye, és C. Ph. E. Bach a-moll csellóversenye is. Grützmacher előtt Ferdinand David *Hohe Schule des Violinspiels* című azonos jellegű gyűjteménye állhatott példaként.

²⁷ A teljesség igénye nélkül: Piatti 12, Servais 6, Franchomme 12 Caprice-t írt. Grützmacher: *Technologie des Violoncellospiels*, 24 etűd.

²⁸ Deák műjegyzékében 1907-et írt, a Hofmeister kiadás egyértelműen 1906. Deák, 314-315.

A Hohe Schule etűdjeit elsősorban balkéz-gyakorlatai miatt méltatják.²⁹ A Bärenreiter-kiadás szerkesztője, Martin Rummel felhívja rá a figyelmet, hogy az etűdök egyedisége abban rejlik, hogy mindegyik gyakorlat következetesen egy adott technikai nehézségre, illetve nehézségek meghatározott kombinációjára koncentrál, így ezek megoldása nélkül lehetetlen jól eljátszani a gyakorlatot.³⁰ A hagyományos csellóirodalomban felmerülő balkéztechnikai kihívások mindegyikére találhatunk gyakorlatot. Kivételt csak a decimák képeznek, de ez a gordonka-irodalomban sem fordul elő gyakran. Ezek mellett az etűdök a jobbkez-technikai kihívásokra is kínálnak gyakorlási lehetőséget.³¹

Az etűdök hangnemileg változatosak, a gordonkairodalomban ritkán előforduló hangnemeknek – Desz-dúr (No. 35, No. 39), b-moll (No. 3), Gesz-dúr (No. 30), Fisz-dúr (No. 4) – is szentelt egy-egy gyakorlatot Popper.

A gyakorlatok zeneileg is értelmezhetőek. Néhány gyakorlat a sorozatból koncertpódiumon is megállja a helyét.³²

A két kötetes *Elméleti és gyakorlati gordonka-iskola* Schiffertől, az azt nehézségben követő Popper-művek: a *Fünfehn leichte, melodisch-harmonische und rythmische Etüden*, a *Zehn mittelschwere grosse Etüden*, majd a *Hohe Schule des Violoncellspiels* kötetei a hangszerjátékba való bevezetéstől a magas szintű gordonkajátékig kínálnak tanulási anyagot.

Popper és Schiffer megvalósították a zeneakadémiai gordonka tanszak alapításakor megfogalmazott igényeket, oktatási anyagaikkal és pedagógiai tevékenységükkel megalapozták a magyar gordonkaiskolát.

²⁹Martin Rummel: „Hohe Schule des Violoncellospiels. Vierzig Etüden für Violoncello Solo Op. 73.” A kotta szöveges melléklete. Kassel: Bärenreiter, 2009.

³⁰Martin Rummel: „Hohe Schule des Violoncellospiels. Vierzig Etüden für Violoncello Solo Op. 73.” A kotta szöveges melléklete. Kassel: Bärenreiter, 2009. A melléklet érdekessége, hogy Rummel minden etűdhöz ad gyakorlási útmutatót, egyben feltünteti azt is, hogy a gordonka-repertoár mely darabjaiban hasznosítható az adott etűd gyakorlása során elsajátított technikai nehézség.

³¹ Az etűdökről részletesen lásd: <http://www.cello.org/newsletter/articles/popper.htm> utolsó megtekintés dátuma: 2013. 10. 22.

³² No. 9, No. 17, No. 34. David Kettle és Ariane Todes: „Rites of Passage.” *The Strad Magazine*. 2013. augusztus 60-63.

Egy alkalommal Popper No. 22 etűdjét ráadásszámként hallhattam, így személyes élmény alapján osztom a nézetet, miszerint igényes zenei megközelítés esetén az etűdök előadását is élvezetes hallgatni.

I. Függelék

Hugo Becker: Széljegyzetek Popper Tündértáncához³³

Sajnos tagadhatatlan tény, hogy ennek a bájos, fantáziadús darabnak az előadását az előadó valódi feladatának félreértése miatt újabban egyre inkább gyorsasági rekord felállítására használják.

Milyen kevés játékos gondolkodik el ennek a csinos, karakterisztikus darabnak a tanulása közben arról, hogy milyen eszközöket használjon a tündérek táncának megjelenítéséhez! Egy pillantás a partitúrára elegendő, hogy a fantáziadús muzikus észrevegye, milyen mesteri módon sikerült Poppernek megragadni a hangulatot. A darab – ahogy mondani szokás – zenekarért kiált, és csak akkor működik, ha zenekari kísérettel játsszák.

A szólóhangszer kezelése ezért meg kell, hogy feleljen a hangszerelésnek – tehát a partitúrában található jelzéseknek – és ez a zongorakísérettel való előadásnak is csak hasznára válhat. Ennek előfeltétele, hogy képesek legyünk spiccato játszani, minden erősségen és hangszínen, szükség szerint, a csúcs közelében, vagy a kápánál is meg tudjuk szólaltatni, miképp ezt a könyv technikai fejezetében kifejtettem.

Nézzük meg most kicsit alaposabban a darabot! Az első futam egy ébresztő, vagy gyülekezőre hívó felszólítás, egy tam-tam ütés hatásával. Figyeljük a komponista „sempre spiccato” előírását, egyúttal azonban fortissimo jelzéssel! Itt a játékosnak a vonó alsó harmadát kell használnia, mert a fortissimo-spiccato más vonóhelyen nem érhető el. Ugyanilyen erősséggel kell belépni az ötödik ütemben, hogy a hatodik ütem leforgása alatt fokozatosan csökkentsük pianoig, és csak a hetedik ütemben kezdődik el valóban a tündérek tánca. Kecsesség és fürgeség kapcsolódik össze a kedves-bájos játékkal. Könnyű lábbal, de nem sietve, besuhannak a tündérek. Más erdei szellemek is csatlakoznak, és együtt kergetőznek. Incelkedő kacagás hallatszik (kromatikus futam lefelé). Kísérteties hangulat tölti be a levegőt. A bájos táncmelódiákba misztikus, ijesztő hangok keverednek. Borzongatóan zúg a szél (kromatikus oktáv-skálák a C és G húrokon). Így zeng a Tündértánc tele humorral és

³³ Hugo Becker és Dr. Dago Rynar.: *Mechanik und Ästhetik des Violoncellspiels* Bécs: Universal, 1971. 261.

kellemmel, finom karakterisztikus ugróvonó-fajtaikat követelve az előadótól, amire minden tehetséges csellista képes, ha megszerezte hozzá a megfelelő eszközöket!

Aki hallotta a darabot magától Poppertől, érzi a nagy különbséget a mai kedvelt felfogás és a komponista stílusos, szellemes előadása között, az ő előadása páratlan volt!

II. Függetlenség

David Popper műjegyzéke¹

Nyomtatásban valószínűleg nem megjelent fiatalkori darabok:²

-Fantasie für das Violoncell über Lieder seiner Hoheit des Fürsten

-Concertstück für Violine und Violoncello

- Concert e-moll³

Nyomtatásban megjelent művei:

Op. 2 Fünf Lieder für eine Singstimme (szoprán vagy tenor hangra)

Im wunderschönen Monat Mai (Heine)

Und wüsstens die Blumen die kleinen (Heine)

In einem kühlen Grunde (v. Eichendorff)

Wie Schmetterlinge (Adolf Böttger)

Ich will meine Seele tauchen (Heine)

Op. 3 Sechs Characterstücke

1. Maskenball-Scene (Arlequin)

2. Warum?

3. Erzählung

4. Papillon

5. Begegnung

6. Lied

Op. 5 Romanze

Op. 8 Concert No. 1 für Violoncell (d-moll)

Op. 10 Sarabande és Gavotte

¹ A főszöveggel ellentétben – ahol a magyarul meghonosodott címeket magyarul írom – itt a műcímeket többnyire eredeti nyelven, Popper írásmódjának megőrzésére törekedve közlöm.

² Birkin-Feichtinger listáján szerepelnek Popper löwenbergi évei alatt előadott művek között. Birkin-Feichtinger, 447.

³ Alfred Richter gyűjteményében található a mű gordonkaszólamának kottája. A darab nem egyezik a későbbi, Op. 24 e-moll csellóversennyel.

- Op. 11 Widmung, Humoreske, Mazurka No. 1
- Op. 12 Mazurka No. 2
- Op. 14 Concert Polonaise
- Op. 16 Suite két gordonkára⁴
- Op. 16a Tempo di Marcia⁵
- Op. 18 Sérénade Orientale
- Op. 22 Nocturne No. 1
- Op. 23 Gavotte No. 2
- Op. 24 Concert No. 2 für Violoncell (e-moll)
- Op. 27 Andante serioso (Präludium) szólógordonkára és Gavotte No. 3
- Op. 28 Concert Polonaise No. 2
- Op. 32 Nocturne No. 2 és Mazurka No. 3
- Op. 33 Tarantelle (G-dúr)
- Op. 35 Trauermarsch és Mazurka No. 4
- Op. 38 Barcarole
- Op. 39 Elfentanz (zenekari vagy zongorakísérettel)
- Op. 40 Drei Lieder (szoprán vagy tenor hangra)
- „Lass dich belauschen”
- „Ich liebe dich”
- „Suleikha”
- Op. 42 Nocturne No. 3
- Op. 43 Phantasie über Kleinrussische Lieder
- Op. 46 Zwei Transkriptionen. Rimsky-Korsakov: Schlummerlied aus der
 „Mainacht”, Schumann: Träumerei aus der Kinderszenen Op. 15 No. 7
- Op. 47 Nocturne No. 4
- Op. 48 Menuetto in D
- Op. 49 Kaiser-March zur Krönung Seiner Majestät Kaiser Alexander III. (zenekarra)
- Op. 50 Im Walde Suite (zenekari vagy zongorakísérettel)
1. Eintritt
 2. Gnomentanz
 3. Andacht
 4. Reigen

⁴ Popper elkészítette a mű cselló-zongora változatát is.

⁵ A Suite zárótételének egyszerűbb változata.

- 5. Herbstblume
- 6. Heimkehr
- Op. 51 Mazurka No. 6
- Op. 52 Feuillet d'album és Mazurka fantastique
- Op. 54 Spanische Tänze
 - 1. Zur Gitarre
 - 2. Serenade
 - 3. Spanischer Carneval
 - 4. L'Andalouse
 - 5. Vito
- Op. 55 Zwei Concert-Etuden: Spinnlied und Jagdstück
- Op. 57 Tarantelle No. 2
- Op. 59 Concert No.3 für Violoncell (G-dúr, egy tételben)
- Op. 60 Walzer Suite
- Op. 62 Mémoire, Chanson Villageoise, Berceuse
- Op. 64 „Wie einst in schöner'n Tagen”,⁶ Tarantelle No. 3, Wiegenlied
- Op. 65 Adagio, Menuetto és Polonaise
- Op. 66 Requiem. Adagio 3 csellóra és zenekarra vagy zongorára
- Op. 67 Largo und Gavotte No. 4 im alten Style
- Op. 68 Ungarische Rhapsodie
- Op. 69 Suite
- Op. 69a Largo a l'ancienne mode
- Op. 70 In der Dämmerung, Im Sonnenschein, Ballet Scene
- Op. 71 Schottische Phantasie
- Op. 72 Concert No. 4 für Violoncell (h-moll)
- Op. 73 Hohe Schule des Violoncellspiels, Vierzig Etüden (négy kötetben)
- Op. 74 Streichquartett in c-moll
- Op. 75 Serenade, Gavotte, Venezianische Barcarole
- Op. 76/I Fünfzehn leichte, melodisch-harmonische und rythmische Etüden für Violoncell (durhwegs in der 1. Lage)
- Op. 76/II Zehn mittelschwere grosse Etüden
- Op. 81 Gavotte A-Dur

⁶ *Szüleim emlékére* címmel honosodott meg Magyarországon. Ez valójában a mű ajánlásának – „Dem Andenken meiner unvergesslichen Eltern” – magyar fordítása.

Opus szám nélküli darabok:

Chant du Soir

Improvisation über „Die Meistersinger“

Notre Dame de Londres szopránra, obligát gordonkára és zongorára

Au Printemps. Suite de 12 Morceaux originaux pour Violon

1. Tendresse
2. Pastorale
3. Rêve d'amour
4. Printemps d'amour
5. Petit conte de fée
6. Caprice

Öt kadencia gordonkára:

Joseph Haydn: Konzert D-Dur Op. 101 / Hob. VIIb:2

Bernhard Molique: Konzert D-Dur Op. 45

Camille Saint-Saëns: Konzert a-moll Op. 33

Robert Schumann: Konzert a-moll Op. 129

Robert Volkmann: Konzert a-moll Op. 33

Átiratok:

Hubay: Concertstück

Wagner-Popper: Romanze⁷

Johan Svendsen: Romanze⁸

Perles Musicales

1. Schubert: Du bist die Ruh'
2. Pergolesi: Nina
3. Rubinstein. Melodie, Op. 3
4. Chopin: Nocturne, Op. 9
5. Schumann: Träumerei, Op. 15 (Davidov)⁹
6. Csajkovszkij: Chanson sans paroles, Op. 2

⁷ Richard Wagner: Albumblatt, C-dúr WWV 94 átirata.

⁸ az eredeti kompozíció: Johan Svendsen: Romanze G-dúr Op. 26, hegedűre és zenekarra vagy zongorára.

⁹ A címlap tanúsága szerint No.1-28-ig Popper készítette a művek átiratait. Talán ez egy kivétel.

7. Jensen: Marmelndes Lüftchen, Op. 2
8. Jámbor: Nocturne, Op. 8
9. Csajkovszkij: Chanson triste, Op. 40
10. Schumann: Abendlied, Op. 85
11. Schubert: Ave Maria, Op. 52
12. Campioni: Menuetto Pastorale
13. Purcell: Air
14. Giordani: Caro mio ben, Air
15. Cherubini: Ave Maria
16. Csajkovszkij: Barcarolle, Op. 37
17. Csajkovszkij: Perce-Neige, Op. 37
18. Csajkovszkij: Chant d'Automne, Op. 37
19. Händel: Largo
20. Händel: Sarabande
21. Bach: Arie aus der D-dur Suite
22. Schumann: Schlummerlied, Op. 124
23. Schubert: Der Neugierige
24. Schubert: Sei mir gegrüsst
25. Schubert: Litanei auf das Fest „Allerseelen“
26. Schubert: An die Musik
27. Mendelssohn: Auf Flügeln des Gesanges
28. Mendelssohn: Reiselied, Op. 19

Közreadások:

Mendelssohn: B-dúr cselló-zongora szonáta, Op. 45

Mendelssohn: D-dúr cselló-zongora szonáta, Op. 58

Haydn-Popper: C-dúr csellóverseny, Hob. VIIb:5

BIBLIOGRÁFIA

Ász Dezső: „Popper Dávid.” *Nyugat* 1913/18

<http://epa.oszk.hu/00000/00022/00136/04413.htm>

utolsó megtekintés dátuma: 2013. 09. 01.

Bächi, Julius: *Berühmte Cellisten*. Zürich: Atlantis, 1973.

Bartók Béla, ifj. (szerk.): *Bartók Béla családi levelei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981.

Becker, Hugo és Rynar, Dago Dr.: *Mechanik und Ästhetik des Violoncellspiels*.

Bécs: Universal, 1971.

Bendl Júlia: „A barát, Popper Leó.” In: *Lukács György élete a századfordulótól 1918-ig*. Budapest: Scientia Humana Társulás, 1994.

<http://nyitottegyetem.phil-inst.hu/Tarsfil/ktar/Bendl/Lukacs6.htm>

utolsó megtekintés dátuma: 2013. 10. 08.

Berchtold, Ludwig: *Geschichte und G'schichten des Ortes an der Würm*.

München: Buchendorfer Verlag, 1997.

Birkin-Feichtinger, Ingeborg: „Dem Fürsten meinen Respekt! Neue Perspektiven zu David Poppers Löwenberger Jahren 1862 bis 1868.” In: *Studia Mucicologica*, Vol. 48, No. 3/4 391-448.

utolsó megtekintés dátuma: 2013.02.18. www.jstor.org

Branberger, Dr. Johann: *Das Konservatorium für Musik in Prag*. Prag: Verlag des Vereines zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen, 1911.

Bosanquet, R. Caroline: „The development of cello teaching in the twentieth century.” In: Robin Stowell (szerk.): *The Cambridge Companion to the Cello* Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 195-210.

Bürger, Sigmund: „Popper Remineszenzen.” *Pester Lloyd* 1913. augusztus 8. 18-19.

Campbell, Margaret: „Nineteenth-century virtuosi” In: Robin Stowell (szerk.): *The Cambridge Companion to the Cello*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 61-73.

CHASE: Collection of Historical Annotated String Editions, University of Leeds

<http://chase.leeds.ac.uk/>

Csuka Béla: „Arcképek a gordonkajáték történetéből.” In: Batizi László Dr. (szerk.): *A magyar muzsika hőskora és jelene történelmi képekben*. Budapest: Dr. Pintér Jenőné kiadása, 1944. 157-182.

- Deák (De'ak), Stephen: *David Popper*. Neptune City: Paganiniana Publications, 1980.
- Deák István: „Popper Dávid.” *A zene* V/7 1913. szeptember 149-153.
- Eckhardt Mária: „Edvard Grieg műveinek megjelenése a magyar zenei életben (1877-1907).” In: *Magyar Zene XLVII/ 3.* (2009. augusztus) 239-259.
- Éder György: *Magyar gordonkások a 20. században. Dénes Vera és Banda Ede életműve a Popper-iskola tükrében.* DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2011.
- Ehlen, D.: „Eine Erinnerung an David Popper.” *Pester Lloyd* 1913. augusztus 22.
- Fiske, Roger: „Dvořák: Concerto for Violoncello and Orchestra in B minor, Op. 104.” London: Eulenburg kispartitúra, 1976. III-V.
- Gádor Ágnes: „David Popper tanári működése a Zeneakadémián (1886-1913)” In: Kárpáti János (szerk.): *Fejezetek a Zeneakadémia történetéből. A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola tudományos közleményei 4.* Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1992, 125-187.
- Gádor Ágnes és Ebert, Wolfgang (szerk.): „*In fliegender Eile möchte ich Ihnen sagen...*” *Johannes Brahms 22 Briefe nach Ungarn.* Müzzzuschlag: Österreichische Johannes Brahms-Gesellschaft, 1993
- Gombos László: *Hubay Jenő.* In: Berlász Melinda (szerk.): *Magyar Zeneszerzők. I.* Budapest: Mágus Kiadó, 1998.
- Gombos László: „Verzeichnis der Werke von Jenő Hubay anhand von gedruckten und handschriftlichen Quellen in Ungarn.” In: *Studia Musicologica* 38. 1997. 1/2 65-134. 101.
- Grove Music Online*
- Brooks, William: „Ullman, Bernard.”
- Forbes, Elizabeth: „Patti.”
- Kernfeld, Berry és Barnett, Anthony: „Violoncello.”
- MacGregor, Lynda: „Becker, (Jean Otto Eric) Hugo.”
- MacGregor, Lynda: „Piatti, Alfredo (Carlo).”
- Moskovitz, Mark: „Goltermann, Julius.”
- Moskovitz, Mark: „Popper, David.”
- Gyergyai Albert: „Egy barátságos ház története” In: Bónis Ferenc (szerk.): *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Kodály Zoltán emlékére.* Budapest: Zeneműkiadó, 1977. 411-425.

- Hanslick, Eduard: *Geschichte des Concertwesens in Wien. I. és II. kötet.* Wien: Wilhelm Braumüller k.u.k. Hof und Universitätsbuchhändler, 1869. és 1870.
- Hubay Cebrián Andor: *Apám, Hubay Jenő: egy nagy művész életregénye – történelmi háttérrel.* Budapest: Ariadne, 1992.
- Járosy Dezső: „Popper Dávid.” *Zeneközlöny* XI/22 1913. szeptember 15. 715-720.
- Kennaway, Dr. George: „Haydn’s (?) Cello Concertos, 1860-1930: Editions, Performances, Reception.” In: *Nineteenth-Century Music Review*, 9 (2012) 177-211.
- Kereszty István: „A fővárosi hangversenyek története 1919-ig.” In: Molnár Imre Dr. (szerk.): *A magyar muzsika könyve.* Budapest: Merkantil-Nyomda, 1936. 200-227.
- Kettle, David és Todes, Ariane: „Rites of Passage.” *The Strad Magazine.* 2013. augusztus 60-63.
- Kummer, Friedrich August: *Violoncell-Schule für den ersten Unterricht. Op. 60.* Leipzig: Friedrich Hofmeister, 1839?
- Shaw, Bernard: *Shaw’s Music. The complete musical criticism. 1890-1893.* (Szerk.: Dan H. Laurence) London: Max Reinhardt The Bodley Head, 1981.
- Magyar Elektronikus Könyvtár <http://mek.oszk.hu/>
- Markevitch, Dimitry: *Cello Story.* Princeton, New Jersey: Summy-Birchard Music Division of Birch Tree Group Ltd., 1984.
- Molnár Piroska: *Pablo Casals művészete és életének magyar vonatkozásai.* DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2008.
- Pape, Winfried és Boettcher, Wolfgang: *Das Violoncello. Geschichte-Bau-Technick-Repertoire.* Mainz: Schott Musik International, 1996.
- Pape, Winfried: „Violoncellospiel und Violoncellomusik im 19. Jahrhundert.” *Das Orchester.* 1969/9, 357-360.
- Perger, Richard von és Hirschfeld, Robert: *Geschichte der K. K. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.* Bécs: K. K. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, 1912.
- Piatti, Alfredo: *Violoncello Method.* (Szerk.: William Edward Whitehouse és Richard Valentine Tabb) Mainz: Schott, 1911.
- Popper, David: *Öt kadencia gordonkára.* (Szerk.: Vikár György) Budapest: Harmonia, 1924.
- Poppné Lukács Mici: „Emlékeim Bartókról, Lukács Györgyről és a régi

- Budapestről” In: Bónis Ferenc (szerk.): *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Kodály Zoltán Emlékére*. Budapest: Zeneműkiadó, 1977. 379-410.
- Rakos Miklós: „Popper Dávid” *Zenekar XX/4* 24-27.
- Raychev, Evgeni Dimitrov: *The Virtuoso Cellist-Composers from Luigi Boccherini to David Popper: A Review of their Lives and Works*. DLA disszertáció, Florida State University, 2003.
<http://diginole.lib.fsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=4434&context=etd>
 utolsó megtekintés dátuma: 2013. 11. 05.
- Roman, Zoltan: *Mahler és Magyarország*. (Ford.: Kemenes Inez, Havas Lujza) Geopen Könyvkiadó, 2010.
- Romberg, Bernhard: *Violoncell Schule in zwei Abteilungen*. Berlin: Berlin&Posen, 1840 körül.
- Rummel, Martin: „Hohe Schule des Violoncellospiels. Vierzig Etüden für Violoncello Solo Op. 73.” A kotta szöveges melléklete. Kassel: Bärenreiter, 2009.
- Schiffer Adolf: *Elméleti és gyakorlati gordonka-iskola, I. és II. kötet*. Budapest: Rozsnyai, 1910.
- Schiffer Adolf: *A gordonkajáték metodikája*. (Szerk.: Pásztor Ákos) Budapest: Athenaeum 2000 Kiadó, 2001.
- Shaw, Bernard: *Shaw's Music. The complete musical criticism. 1890-1893*. (Szerk.: Dan H. Laurence) London: Max Reinhardt The Bodley Head, 1981.
- Swert, Jules de: *The Violoncello*. London: Novello, 1882.
- Szigeti József: *Beszélő húrok*. Budapest: Zeneműkiadó, 1965
- Temperley, Nicholas: „character piece.” In: *Oxford Music Online The Etude Magazine* 1904. május. 22/5
<http://etudemagazine.com/etude/1904/05/musical-items-48.html>
 utolsó megtekintés dátuma: 2013. 10. 08.
- Vezér Erzsébet: „A mindennapi élet története. Beszélgetés Poppenné Lukács Máriával.” *Kritika* 1985/6. 25-31.
- Vikár György: „Popper Dávid.” *Zenei Szemle X/1* 11-12.
- Waldbauer Imre: „A magyar kamarazene.” In: Batizi László, Dr. (szerk.): *A magyar muzsika hőskora és jelene történelmi képekben*. Budapest: Dr. Pintér Jenőné kiadása, 1944.

Walden, Valerie: „Technique, style and performing practice to c. 1900.”

Robin Stowell (szerk.): *The Cambridge Companion to the Cello* Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 178-194.

Wasielewski, J.W. von: *Das Violoncell und seine Geschichte*. Leipzig: 1889.

Webber, Julian Lloyd (szerk.): *Song of the Birds. Sayings, stories and impressions of Pablo Casals* London: Robson Books, 1985.

Zenetudományi Intézet koncert-adatbázisa www.zti.hu

Zenészetilapok 1875/76

http://fidelio.hu/zeneszetilapok/view.asp?p=1_1875_0116.jpg

Egyéb forrás:

Doc. Mgr. Jiří Hošek, PhDr. Jarmila Tauerová, PhDr. Jan Dehner: „David Popper.

The Paganini of the Cello.” című kiállítás 2013. 09. 12. és 10. 31. között volt megtekinthető a prágai Jeruzsálem Zsinagógában (Jeruzalémská Synagoga).

A kiállítás anyagából katalógus nem készült.

10.18132/LFZE.2014.1

DLA doktori értekezés tézisei

Mód Orsolya

David Popper élete és művészete

Témavezető: Dr. Batta András

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem 28. számú
művészet- és művelődéstörténeti tudományok besorolású
doktori iskola

Budapest

2013

I. A kutatás előzményei

Miközben David Popper neve ismerős a gordonka irodalmában jártasak számára – és zeneakadémiai kötődése révén különösen fontos nekünk, magyar csellistáknak – Gádor Ágnes tanulmányán kívül alig érhető el róla magyar nyelvű forrás. Személyes tapasztalatom is megerősítette, hogy Popperről, a 19. század utolsó harmadának, illetve a 20. század első éveinek egyik legkiválóbb gordonkavirtuózáról, egyben a magyar gordonkaskola „atyjáról” egy meglehetősen általános képpel bírunk.

Kutatásaim kiindulópontjául Stephen Deák – a könyv az ékezetes betűk hiányából fakadóan a De’ak írásmódot használja – angol nyelvű Popper-biográfiája szolgált. A könyv feldolgozása közben vált világossá, hogy a több, mint 300 oldal terjedelmű mű ugyan nagy ismeretanyagot közvetít, ám sok esetben pontatlan és nem világos közléseket tartalmaz, több lényeges kérdést pedig alig érint.

A Deák könyvében gyakran megjelenő életrajzi hiányosságok, pontatlanságok miatt célul tűztem ki egy forrásokkal megalapozott, átfogó életrajz elkészítését.

Emellett rendkívül izgalmasnak tartottam azt, hogy többet tudjak meg a gordonkavirtuóz Popperről, csellójátékáról, ezáltal mai gordonkás hagyományaink gyökereit is kutatva.

Erről a témáról sem magyar sem idegen nyelvű irodalmat nem leltem fel.

A célként kitűzött árnyalt, részletgazdag Popper-kép érdekében zeneszerzői tevékenységének, illetve pedagógiai működésének elemeit is megvizsgáltam.

II. Források

Az I. fejezetben az életrajz elkészítéséhez törekedtem minél több Deák könyvén kívüli forrást felkutatni, felhasználni. Ebben alapvető segítségemre voltak az alábbi kötetek, tanulmányok: Dr. Johann Branberger: *Das Konservatorium für Musik in Prag*, Ingeborg Birkin-Feichtinger: „Dem Fürsten meinen Respekt! Neue Perspektiven zu David Poppers Löwenberger Jahren 1862 bis 1868”, Gábor Ágnes: „David Popper tanári működése a Zeneakadémián (1886-1913)”.

A prágai események rendszerezésében segítségemre volt Jarmila Tauerová, a prágai Dvořák Múzeum korábbi munkatársa és a prágai „David Popper. The Paganini of the Cello” kiállítás.

A magyar adatok pontosításában – különös tekintettel a Hubay-Popper vonósnégyessel kapcsolatos eseményekre –

Gombos László, a Zenetudományi Intézet munkatársa nyújtott segítséget.

Mindezek mellett egy-egy információ alátámasztásának érdekében különböző korabeli folyóiratok – például a *Pester Lloyd* – cikkeit, és számos egyéb forrást használtam fel.

A második fejezet alapjául Winfried Pape és Wolfgang Boettcher munkája a *Das Violoncello. Geschichte-Bau-Technik-Repertoire*, valamint Romberg, Kummer, Jules de Swert gordonkaiskolái és Valerie Walden, Margaret Campbell tanulmányai a *Cambridge Companion to the Cello* című kötetből szolgáltak.

A harmadik fejezet legfontosabb forrásai a korabeli koncertbeszámolók, Schiffer kétkötetes *Elméleti és gyakorlati gordonka-iskolája*, Schiffer: *A gordonkajáték metodikája* és Deák állásfoglalásai voltak.

A negyedik fejezetben a művekre koncentráltam, így legfőbb forrásaim a bemutatott darabok kottái voltak.

Az ötödik – Popper tanári tevékenységéről szóló – fejezetet Gádor Ágnes tanulmánya és Popper növendékeinek visszaemlékezései alapján készítettem el. Valamint ebben a fejezetben röviden bemutatom Schiffer: *Elméleti és gyakorlati gordonka-iskoláját* és Popper *Hohe Schule des Violoncellspiels*-ét.

III. Módszer

Az első két fejezet elkészítésénél széles körben tájékozódtam a fellelhető hazai és nemzetközi forrásokból: tanulmányokból, könyvekből, újságcikkekből, visszaemlékezésekből, képekből, gordonkaiskolákból, kottákból.

A harmadik fejezetben Popper játékának különböző elemeire a korabeli kritikák, Deák beszámolóí és Schiffer metodikai műveinek összevetése alapján következtettem.

A negyedik fejezetben virtuóz pályájával szorosan összefüggő zeneszerzői tevékenységére fókuszáltam. A darabok bemutatásakor a jellegzetes popperi, illetve a virtuóz hangszeres elemek kidomborítására törekedtem.

Bízom abban, hogy Popper szellemi örökségének ápolása mellett, munkám alapja lehet további Poppert érintő kutatásoknak. Disszertációm egyben illeszkedik a Zeneakadémián folyó intézménykutatások – többek között Gádor-Szirányi kutatásai, Hubay-kutatás – sorába. Továbbá értékes adalékul szolgálhat művem a Zeneakadémia történetének összefoglalására törekvő, későbbiekben megvalósuló átfogó munkákhoz is.

IV. Eredmények

Dolgozatom egyik eredménye a követhető forrásokból táplálkozó, átfogó Popper-életrajz, ami eddig nem volt elérhető magyar nyelven. Kiterjedt forrás-kutatásomnak köszönhetően több bizonytalan dátum, esemény megalapozottá vált, illetve Deák néhány tévedése javításra került. Mindazonáltal Popper gazdag pályafutásának maradtak felderítetlen momentumai – például az 1879 és 1886 közötti időszak –, ezek további kutatásokat igényelnek.

Csellistaként különösen kedves számomra a második és harmadik fejezet tematikája. Úgy gondolom, hogy a 19. századi gordonkás hagyományok megismerése fontos tudást tartogat a mai játékosok számára is.

Popper csellójátékát Schiffer már említett két művének segítségével elemeztem. Popper játéka feltáratlan terület, sem magyar sem idegen nyelveken nem találtam forrást erről a témáról.

Popper a 19. századi virtuóz eszmény megtestesítője volt. Vizsgálódásaimnak köszönhetően láthatóvá váltak játékának azon összetevői, amelyek a 19. századi német gordonkaiskolához kapcsolják művészetét.

Popper repertoárjának vizsgálata felszínre hozta nyitottságát korának új és kihívást jelentő csellóművei iránt.

A Popper-művekkel való foglalkozás eredményeképp elkészítettem műjegyzékét, mely teljesebb, mint Deáké.

Popper műveinek tartós sikerét – több darabja ma is a gordonkás repertoár része – a remek hangszeres írásmód, és a rá jellemző vidám és bájos karakterek ötvözete biztosítja. A negyedik fejezetben – a gyakran játszott darabok mellett – reményeim szerint sikerült néhány, Magyarországon kevésbé ismert Popper-műre felhívnom a figyelmet, különös tekintettel a cselló-duóra komponált *Suite* Op. 16-ra és a cselló-zongora kamaraművet takaró *Suite* Op. 69-re.

Popper tanári tevékenysége Gádor tanulmányának köszönhetően jól dokumentált, viszont Popper tanítványának és tanártársának, Schiffer Adolfnak *Elméleti és gyakorlati gordonka-iskolája* szinte teljesen ismeretlen. Az iskola több szempontból is modern szemléletű: nagy figyelmet szentel a hangszerhez való természetes hozzáállásnak, a feszülések kerülésének, és igényes a felhasznált zeneirodalmi részletek kiválasztásában.

V. **Az értekezés tárgyköréhez kapcsolódó tevékenység dokumentációja**

Popper népszerű szerző a gondolkások körében. Az általam előadott összes Popper-darabot tartalmazó lista meghaladná a megadott formai kereteket, ezért néhány kevésbé ismert mű előadásának lejegyzésére szorítkozom.

Popper: *Chant du Soir*

Prágai Magyar Művelődési Központ, 2009. október
21. (zongora: Lajkó István)

2 tétel a *Suite* Op. 16-ból

Pázmány Péter Katolikus Egyetem Díszterme, 2013.
június 21. (2. cselló: Lakatos János)

Terveim közt szerepel, hogy Popper *Suite* Op. 69 -ét DLA-záróhangversenyem műsorába illesztsem.

10.18132/LFZE.2014.1

Thesen der DLA-Dissertation

Orsolya Mód

Leben und Kunst von David Popper

Wissenschaftlicher Betreuer: Dr. András Batta

Franz Liszt Universität für Musik

Doktorschule

Budapest
2013

I. Vorgeschichte der Forschung

Während der Name David Popper unter der Kennern der Cello-Literatur wohl bekannt ist – und Poppers Bindung zur Budapester Musikakademie besonders wichtig für uns ungarische Cellisten ist – gibt außer der Studie von Ágnes Gádor kaum eine Quelle in ungarischer Sprache über ihn.

Meine persönliche Erfahrung untermauert auch die Tatsache, dass uns über Popper, der im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts und am Anfang des 20. Jahrhunderts einer der bedeutendsten Cellovirtuosen und noch dazu der „Vater“ der ungarische Celloschule war, nur Allgemeinheiten bekannt sind.

Als Ausgangspunkt meiner Recherchen diente die Popper-Biographie von Stephen Deák in englischer Sprache. Mangels der Akute bediente man sich hier der Deák-Schreibweise.

Während der Aufarbeitung des Buches wurde mir klar, dass das mehr als 300-seitige Werk, zwar viel nützliches Wissen vermittelt, jedoch in manchen Punkten inkorrekt ist, nicht in allen Fällen klare Aussagen beinhaltet und mehrere wichtige Fragen unberührt bleiben.

Aufgrund der in Deáks Buch oft auftauchenden biographischen Unzulänglichkeiten und Ungenauigkeiten habe ich mir das Ziel gesetzt, eine auf authentischen Quellen basierende, umfassende Biographie zu erstellen.

Außerdem halte ich es für faszinierend, mehr über den Cellovirtuosen Popper zu erfahren und dadurch die Wurzeln unserer Cellotradition zu erforschen.

Zu diesem Thema habe ich weder ungarischsprachige, noch internationale Literatur gefunden.

Um mein Ziel zu erreichen und ein detailliertes und umfassendes Popper-Bild zu bekommen, habe ich auch seine Tätigkeit als Komponist und Pädagoge ausführlich untersucht.

II. Quellen

Um eine Biographie von Popper zu schreiben, richtet sich mein Bestreben darauf, – außer der Biographie von Deák – nach anderen Quellen zu forschen und diese zu verwenden, was in Kapitel Eins zu lesen ist.

Meine Hauptquellen waren: Dr. Johann Branberger: *Das Konservatorium für Musik in Prag*, Ingeborg Birkin-Feichtinger: „Dem Fürsten meinen Respekt! Neue Perspektiven zu David Poppers Löwenberger Jahren 1862 bis 1868“, Gábor Ágnes: „David Popper tanári működése a Zeneakadémián (1886-1913)“.¹

Bei der Aufarbeitung der Daten zu den Lebensjahren von Popper in Böhmen haben mir Jarmila Tauerová, die frühere Mitarbeiterin des Dvořák-Museums und die Prager Ausstellung „*David Popper. The Paganini of the Cello.*“ große Hilfe geleistet.

Bei der Präzisierung der ungarischen Daten – insbesondere den sich anschließenden Aufgaben mit dem Hubay-Popper Streichquartett – hat mich László Gombos unterstützt.

¹ Die Lehrtätigkeit von David Popper an der Musikakademie.

Um einige Informationen zu unterstützen, habe ich verschiedene Artikel aus zeitgenössischen Zeitschriften – wie zum Beispiel *Pester Lloyd* – und zahlreiche andere Quellen verwendet.

Als Grundlage für Kapitel Zwei dienten: Winfried Pape und Wolfgang Boettcher: *Das Violoncello. Geschichte-Bau-Technik-Repertoire*, die Violoncelloschulen von Romberg, Kummer, Jules de Swert und Essays von Valerie Walden und Margaret Campbell aus *Cambridge Companion to the Cello*.

Die wichtigsten Ausgangswerke in Kapitel Drei waren die zeitgenössischen Konzertbeschreibungen, von Adolf Schiffer: *Theoretisch, praktische Violoncellschule, A gordonkajáték metodikája*,² und sachliche Stellungnahmen von Deák.

In Kapitel Vier habe ich mich auf die Werke konzentriert, deshalb waren die Noten von den aufgeführten Werken meine wichtigsten Quellen.

Kapitel Fünf richtet den Fokus auf Poppers Laufbahn als Lehrer und Pädagoge; hier habe ich mich auf die Studie von Ágnes Gádor und auf die Erinnerungen von Poppers Schülern gestützt. Außerdem stelle ich auch in diesem Kapitel Schiffers *Theoretisch, praktische Violoncellschule* und die *Hohe Schule des Violincellspiels* kurz vor.

² Die Methodik des Violoncellospiels.

III. Methode

Beim Schreiben der Kapitel Eins und Zwei habe ich intensive Nachforschungen in vorhandenen internationalen Quellen, Studien, Büchern, Zeitungsartikeln, Erinnerungen, Bildern, Celloschulen und Noten angestellt.

In Kapitel Drei habe ich zeitgenössische Kritiken mit Deáks Berichten und mit Schiffers methodischen Werken verglichen und meine Schlussfolgerungen über feine Details von Poppers Cellospiel niedergeschrieben.

In Kapitel Vier habe ich auf die mit der Virtuosen-Laufbahn eng in Verbindung stehende Karriere als Komponist fokussiert.

Bei der Darstellung der Stücke habe ich besonderen Wert darauf gelegt, die bei Popper typischen und virtuoseren Elemente in den Vordergrund zu stellen.

Ich bin der Hoffnung, dass meine Arbeit – neben der Pflege der geistlichen Werke Poppers – als Grundlage für zukünftige Forschungen, die Popper betreffen, dienen kann.

Meine Dissertation passt auch in die Reihe der Institutsforschungen wie zum Beispiel der Hubay-Forschung und den Forschungen von Gádor und Szirányi an der Budapester Musikakademie.

Außerdem könnte meine Arbeit als interessante Ergänzung für in Zukunft entstehende umfassende Werke über die Geschichte der Budapester Musikakademie dienen.

IV. Ergebnisse

Ein Ergebnis meiner Studie ist, eine auf nachvollziehbaren Quellen basierende, umfassende Popper-Biographie zu erstellen, die es bisher in dieser Form und in ungarischer Sprache nicht vorhanden war. Dank meiner umfassenden Quellen-Recherchen sind mehrere unsichere Zeitpunkte und Ereignisse nun untermauert, einige Fehler von Deák wurden ebenfalls behoben.

Trotzdem gibt es einige unerforschte Momente in Poppers reichhaltiger musikalischer Laufbahn, wie zum Beispiel der Zeitraum zwischen 1879 und 1886, der weitere Nachforschungen erforderlich macht.

Als Cellistin ist für mich die Thematik des Kapitels Zwei und Drei von besonderer Wichtigkeit. Ich bin davon überzeugt, dass ein Kennenlernen der Cello-Traditionen des 19. Jahrhunderts alle Musiker unserer Zeit bereichert.

Poppers Cellospiel habe ich mit Hilfe der bereits genannten zwei Werke von Schiffer analysiert. Poppers Spiel ist immer noch ein unentdecktes Terrain. Trotz langer Suche habe ich weder auf ungarisch noch in anderen Fremdsprachen Literatur über dieses Thema, gefunden.

Popper verkörpert das virtuose Ideal des 19. Jahrhunderts. Erst durch meine Untersuchungen werden die Elemente von Poppers Cellospiel sichtbar, die ihn mit der deutschen Celloschule eng verbinden.

Wenn man sein Repertoire unter die Lupe nimmt, erkennt man sofort, wie unglaublich offen er gegenüber

denjenigen Cellostücken war, die neu entstanden waren und besondere Herausforderungen darstellten.

Als Ergebnis meiner Forschung über Popper habe ich ein Verzeichnis der Werke erschaffen können, das vollständig ist, als das von Deák.

Der permanente Erfolg von Poppers Werken – mehrere von ihnen sind bis heute ein wichtiger Teil des Cello-Repertoires – wird durch eine wunderbare instrumentalistische Schreibweise und die Mischung von ganz typischen lustigen Charakteren sichergestellt.

Ich hoffe, dass es mir gelungen ist, in Kapitel Vier neben den oft gespielten Stücken ein paar, in Ungarn noch relativ unbekannt Stücke ins Rampenlicht zu stellen; insbesondere die für zwei Cellos komponierte *Suite* Op. 16 und die für Cello und Klavier komponierte *Suite* Op. 69.

Poppers Tätigkeit als Pädagoge ist dank der Studien von Gádor gut dokumentiert worden.

Demgegenüber ist das Werk von Poppers Schüler und Kollegen, Adolf Schiffer „Theoretisch, praktische Violoncellschule“ leider fast völlig unbekannt.

Die genannte Schule ist in mehrerlei Hinsicht sehr modern. Sie legt großen Wert auf den ganz natürlichen Umgang mit dem Cello, wie man die Verspannungen vermeiden kann, und ist sehr anspruchsvoll, was die Wahl der verwendeten musikalischen Beispiele angeht.

IV. Dokumentation der Aktivität im Zusammenhang mit dem Thema der Dissertation

Popper ist sehr beliebt unter den Cellospielern. Ein Auflistung der von mir aufgeführten Werke wird aus Platzgründen nicht erfolgen, deshalb nenne ich hier Aufführungen, bei denen weniger bekannte Stücke auf die Bühne kamen.

Popper: *Chant du Soir*

Prágai Magyar Művelődési Központ, 21. 10. 2009.
(Klavier: István Lajkó)

2 Sätze aus der *Suite* Op. 16

Pázmány Péter Katolikus Egyetem Diszterme, 21. 06.
2013. (2. Cello: Lakatos János)

Ich habe vor, in das Programm meines DLA Abschlusskonzertes die *Suite* Op. 69 aufzunehmen.