

RÉVÉSZ JÓZSEF ¹

A CSELLÓ HANGJÁTÓL A MŰVÉSZI HANGIG: JACQUELINE DU PRÉ PÁLYAKEZDÉSE ÉS PEDAGÓGIAI FORMÁLÓDÁSA

1. Bevezetés: Jacqueline du Pré helye a 20. századi csellóművészetben

Jacqueline du Pré a 20. századi csellóművészet egyik legerősebb emlékezeti alakjává vált. Rövid, de rendkívüli intenzitású pályája, Elgar (op. 85) csellóversenyének máig ható interpretációja, valamint betegség miatt korán megszakadt előadói karrierje olyan művészlegendát hozott létre, amelyben a zenei teljesítmény, a személyes sors és az utólagos emlékezet szorosan összekapcsolódik. A róla szóló életrajzi irodalom gyakran hangsúlyozza, hogy esetében különösen nehéz elválasztani a történeti valóságot a legendától, mivel alakját már életében, majd halála után még erősebben körülvette a kivételes tehetség és a tragikusan megszakadt pálya aurája (Wilson, 1999). A tanulmány azonban nem elsősorban a legendát, hanem annak pedagógiai előtörténetét vizsgálja: azt a folyamatot, amelyben a kisgyermekkor zenei érzékenységből tudatosan formált, magas szintű előadói személyiség bontakozott ki. Du Pré pályakezdése különösen tanulságos a zenei nevelés szempontjából, mert fejlődése nem magyarázható pusztán a „veleszületett zsenialitás” romantikus képével. Kétségtelen, hogy rendkívüli zenei adottságai igen korán megmutatkoztak: a családi és biográfiai források egyaránt kiemelik a cselló hangjához fűződő elemi erejű vonzódását, kivételes hallását, zenei memóriáját és azt a természetes előadói késztetést, amely már gyermekkorában megkülönböztette kortársaitól (Easton, 1989; Wilson, 1999). Mindez azonban csak az egyik oldala a történetnek. Legalább ilyen fontos az a családi, tanári és intézményi háttér, amely lehetővé tette, hogy a korán felismert adottságok ne elszigetelt gyermeki ígéretként maradjanak meg, hanem fokozatosan professzionális művészi pályává szerveződjenek. A korai fejlődés elsődleges közege a család volt. Iris du Pré nem csupán támogató anya, hanem zenei nevelőként is meghatározó szerepet játszott lánya kibontakozásában. Zongoristaként, Dalcroze-hárterű pedagógusként és gyermektanárként olyan otthoni környezetet teremtett, amelyben a zene nem különórák rendszere, hanem a mindennapi élet természetes nyelve volt. A család ebben az értelemben Jacqueline du Pré első zenei intézményeként is értelmezhető: itt történt meg a

¹ Révész József gordonkaművész, tanársegéd, (Soproni Egyetem Benedek Elek Pedagógiai Kar, Művészeti és Sporttudományi Intézet, Sopron).

tehetség felismerése, védelme és kezdeti irányítása (du Pré & du Pré, 1998; Wilson, 1999). Erre a családi közegre épült rá az első intézményes és tanári alapozás. Alison Dalrymple és a London Violoncello School szerepe azért volt fontos, mert a korai gordonkatanulás nem merev teljesítménykényszerként, hanem a természetes testtartás, a jó alaptechnika és a játék örömeinek megőrzéseként jelent meg. A következő fordulópontot a Suggia Gift elnyerése hozta, amely egyszerre adott nyilvános elismerést, anyagi támogatást és intézményes legitimációt a fiatal csellista további fejlődéséhez. Du Pré tanára, William Pleeth volt, akinek személyisége és pedagógiai szemlélete döntő szerepet játszott művészi hangjának kialakulásában. Pleeth nem kész módszert kívánt ráerőltetni növendékére, hanem a benne rejlő zenei személyiséget segítette kibontakozni. Tanításában a technika soha nem öncélú készségfejlesztés volt, hanem a hang, a képzelet, a frazeálás, az ízlés és az előadói szabadság szolgálatában állt (Pleeth, 1983). Ez a szemlélet különösen szerencsésen találkozott du Pré rendkívüli intenzitásával és természetes kommunikációs képességével. A következőkben Jacqueline du Pré pályakezdését nem hagyományos életrajzi sorrendben, hanem pedagógiai formálódási folyamatként tekintjük át. A családi zenei közeg, Iris du Pré nevelői szerepe, Alison Dalrymple alapozó munkája, a Suggia Gift intézményes támogatása és William Pleeth személyiségközpontú tanítása együtt rajzolják ki azt az utat, amely a cselló hangjának gyermekkori felfedezésétől a saját, összetéveszthetetlen művészi hang megszületéséig vezetett.

2. Családi zenei közeg és a korai hangszeres azonosulás

Jacqueline du Pré művészi formálódásának első és talán legmélyebb rétege a családi zenei közeg volt. Pályakezdésének értelmezésekor nem elegendő a rendkívüli gyermektehetség képéből kiindulni, mert a korai adottságok olyan otthoni környezetben bontakoztak ki, ahol a zene nem különleges alkalmakhoz kötődő tevékenység, hanem a mindennapi élet természetes része volt. Anyja, Iris du Pré képzett zongorista és zenepedagógus volt, nővére, Hilary szintén tehetséges muzsikusként fejlődött, a család életében pedig a zenehallgatás, a házi muzsikálás, a gyakorlás és a zenei beszédmód állandó jelenlétet kapott. Ebben a közegben Jacqueline számára a zene nem külső elvárásként, hanem a családi élet egyik magától értetődő nyelveként jelent meg (Easton, 1989; Wilson, 1999). A korai zenei szocializáció jelentősége abban állt, hogy a gyermek érzékenysége, hallása és hangszer iránti vonzalma azonnal értő figyelemre talált. A család ebben az értelemben a gordonkatanulás első

intézményeként működött: itt történt meg a tehetség észlelése, védelme és kezdeti irányítása. Ez különösen fontos, mert a gyermekkori tehetség önmagában még nem jelent művészi pályát; a kibontakozáshoz szükség van arra a közegre is, amely a különleges adottságot nem csodabogárként kezeli, hanem fejlődési lehetőségként fogadja el. A családi emlékezet és az életrajzi források egyik visszatérő mozzanata Jacqueline du Pré korai találkozása a cselló hangjával. A történet szerint kisgyermekként egy rádióműsorban hallotta meg a gordonkát, és azonnal jelezte: ezt a hangot szeretné megszólaltatni. A jelenet jelentősége nem pusztán anekdotikus. Nem arról van szó, hogy egy gyermek egyszerűen hangszert választott magának, hanem arról, hogy a cselló hangszíne elemi erejű válaszként szólította meg. A hangszer hangja kezdettől fogva személyes, érzelmi és önkifejezési lehetőségként jelent meg számára. A későbbi művészi pálya fényében ez a korai azonosulás különösen beszédes: du Pré számára a gordonka nem külső tanulási tárgy lett, hanem olyan hangzó közeg, amelyben saját belső zenei világa formát kaphatott (Campbell, 2011; Wilson, 1999).



1. kép. Jacqueline du Pré gyermekként csellóval. A hangszerhez fűződő korai kötődés a későbbi művészi önazonosság egyik alaprétégeként értelmezhető.

Forrás: du Pré, H., & du Pré, P. (1998). *A genius in the family: An intimate memoir of Jacqueline du Pré*. Vintage, List of Illustrations, p. 15.

A csellóhoz fűződő kapcsolat már az első években erősen testi és érzéki tapasztalatként is megjelent. A hangszer mérete, hangjának mélysége, a vonó és a húr közvetlen érintkezése, valamint a testhez közel tartott hangszer mind hozzájárultak ahhoz, hogy a gordonkajáték a gyermek számára ne elvont zenei feladat, hanem teljes jelenlétet kívánó tevékenység legyen. A későbbi du Pré-játék egyik legfontosabb sajátossága éppen ez az intenzív fizikai és érzelmi azonosulás lett: a hang nem pusztán megszólalt, hanem a játékos egész testén és

személyiségén keresztül közvetítődött. Ennek csírái már a korai hangszeres kötődésben felismerhetők. Ez a családi nevelési forma különösen szerencsésen kapcsolódott Iris Dalcroze-háttéréhez. A ritmus, a mozgás, a testi koordináció és a zenei érzékelés egysége a Dalcroze-szemléletben alapvető szerepet kapott és ez a du Pré család mindennapi zenei gyakorlatában is jelen volt. Jacqueline korai fejlődésében ezért a zenei tanulás nem választható el a mozgástól, a testi tapasztalattól és a belső hallástól. A cselló megszólaltatása nem pusztán kézügyesség kérdése volt, hanem a hallott, elképzelt és testileg megélt hang összekapcsolása. A korai hangszeres azonosulás tehát nem magányos gyermeki élményként, hanem családirag támogatott, pedagógiai érzékenyen kísért folyamatként értelmezhető. Jacqueline du Pré már kisgyermekként olyan kapcsolatba került a gordonkával, amelyben a hangszer egyszerre volt játék, társ, kifejezési eszköz és önazonosságának egyik legfontosabb hordozója. A családi zenei közeg éppen azért bizonyult döntőnek, mert nem törte meg ezt az elemi kötődést, hanem lehetőséget adott arra, hogy fokozatosan tudatos hangszeres fejlődéssé alakuljon. A későbbi tanárok, intézmények és szakmai támogatások erre az első, erősen személyes és érzelmileg telített alapra épülhettek rá.

3. Iris du Pré szerepe: anyai támogatás, zenei nevelés és belső motiváció

Jacqueline du Pré korai művészi formálódásában Iris du Pré szerepe jóval túlmutatott az általános értelemben vett szülői támogatáson. Nem egyszerűen jelen volt lánya zenei fejlődésében, hanem annak egyik legfontosabb alakítója lett. Személyében a támogató anya, a képzett muzsikusz és a gyermeki zenei érzékenységet különös figyelemmel kísérő pedagógusz szerepe kapcsolódott össze. Ez a hármas szerep magyarázza, hogy Jacqueline du Pré csellóhoz fűződő korai vonzalma nem maradt alkalmi gyermeki érdeklődés, hanem fokozatosan tudatosan kísért zenei fejlődéssé válhatott. Iris du Pré zenei háttére önmagában is figyelemre méltó. Zongoristaként, zenetanárként és Dalcroze-képzettségű pedagógusként olyan szemléletet képviselt, amelyben a zenei tanulás nem pusztán hangok és technikai mozdulatok elsajátítását jelentette. A ritmus, a mozgás, a belső hallás, a képzelet és a testi koordináció egysége a Dalcroze-szemléletben alapvető jelentőségű volt, és ez a családi nevelési gyakorlatban is érezhetően továbbélt. Jacqueline számára a zene ezért kezdettől fogva nem elvont ismeretanyagként, hanem testi, érzéki és érzelmi tapasztalatként jelent meg (Wilson, 1999; du Pré & du Pré, 1998). Különösen fontos, hogy Iris du Pré nem a korai nyilvános szerepeltetésre helyezte a hangsúlyt. A rendkívüli

adottságok felismerése nála nem vezetett azonnali „csodagyermek”-stratégiához. Inkább arra törekedett, hogy lánya zenei érzékenysége védett, családi közegben bontakozzon ki. Ez a pedagógiai óvatosság fontos ellensúlya annak a későbbi legendának, amely du Pré gyakran veleszületett, szinte magától kibontakozó zseniként mutatta be. A források alapján pontosabb úgy fogalmazni, hogy kivételes adottságai olyan környezetben fejlődtek, amelyben az anyai figyelem, a mindennapi zenei jelenlét és a tudatos gyakorlásszervezés egymást erősítette (Easton, 1989; Wilson, 1999). Iris egyik legfontosabb pedagógiai megoldása a gyermek számára írt kis csellódarabok sorozata volt. Ezek a darabok nem hagyományos értelemben vett etűdök voltak, hanem rövid, játékos, szöveggel és rajzzal kísért zenei anyagok, amelyek később *Songs for My Cello and Me* címen váltak ismertté. A kis darabok fokozatosan vezették be az új hangokat, ritmusokat és mozdulatokat, de nem száraz technikai feladatként, hanem képzeletet megmozgató zenei történekként. A tanulás így nem kényszerként, hanem ajándékként, felfedezésként és személyes örömként jelent meg. Ez a módszer különösen alkalmas volt arra, hogy a gyermek belső motivációját fenntartsa: Jacqueline nem azért gyakorolt, mert külső fegyelmezés kényszerítette rá, hanem mert a hangszerhez kapcsolódó zenei világ sajátjának tűnt (du Pré & du Pré, 1998; Easton, 1989; Wilson, 1999).



2. kép. Részletek Jacqueline du Pré korai csellókönyveiből. Iris du Pré játékos, rajzzal és szöveggel kísért zenei anyagai a belső motiváció és a korai hangszeres képzelet fejlesztését szolgálták.

Forrás: du Pré, H., & du Pré, P. (1998). *A genius in the family: An intimate memoir of Jacqueline du Pré*. Vintage, List of Illustrations, p. 15.

A belső motiváció kialakulása szempontjából ennek döntő jelentősége volt. A kisgyermek nem technikai célokat látott maga előtt, hanem megszólaltatható zenei képeket. A gordonka hangja, az új dallamok, a személyesen neki készült darabok és az anyai figyelem együtt olyan tanulási helyzetet teremtettek, amelyben a hangszeres fejlődés érzelmileg is erősen megalapozódott. Ez a korai tapasztalat később is fontos maradt: du Pré játékában a technikai biztonság soha nem vált el a közlésvágytól, a hang keresésétől és az előadói intenzitástól. A gyermekkori tanulásban tehát már megjelent az a sajátosság, amely későbbi művészetének egyik legfontosabb vonása lett: a hang nem pusztán eredmény, hanem személyes megszólalás. Iris du Pré szerepe ugyanakkor nem idealizálható egyszerűen. A forrásokból az is kirajzolódik, hogy a család zenei rendje fokozatosan Jacqueline fejlődése köré szerveződött, s ez a testvérek helyzetére, az iskolai életre és a mindennapi családi arányokra is hatással volt. A kivételes tehetség gondozása szükségszerűen kiemelte a gyermeket a kortársi és családi egyensúly megszokott formáiból. Mégis, a pályakezdés szempontjából Iris pedagógiai jelentősége megkerülhetetlen: ő volt az, aki a cselló iránti első vonzódást észlelte, megerősítette, játékos formába rendezte, majd megfelelő tanári és intézményi irányok felé vezette. Iris du Pré alakja ezért nem pusztán életrajzi háttérszereplő. Az ő munkája mutatja meg, hogy a kivételes hangszeres tehetség kibontakozása nemcsak adottság kérdése, hanem finoman szervezett nevelési folyamat is. Jacqueline du Pré korai csellózása mögött ott állt egy olyan anyai-pedagógiai közeg, amely egyszerre biztosított érzelmi védelmet, zenei ösztönzést, gyakorlati szervezettséget és belső motivációt. Ez a közeg tette lehetővé, hogy a gordonka hangjához fűződő gyermeki vonzalom fokozatosan művészi önazonossággá alakuljon.

4. Az első tanárok és a tehetséggondozás kezdetei: Alison Dalrymple, a London Violoncello School és a Suggia Gift

Jacqueline du Pré korai csellótanulásának első szakasza jól mutatja, hogy a kivételes hangszeres tehetség kibontakozása nemcsak családi figyelmet, hanem megfelelő tanári és intézményi környezetet is igényel. Iris du Pré érzékenyen ismerte fel, hogy lánya hangszerhez fűződő vonzalma és gyors fejlődése hamarosan meghaladja az otthoni zenei nevelés lehetőségeit. A család ezért viszonylag korán olyan tanári közeget keresett, amelyben a gyermek gordonkajátéka szakmai irányítást kaphatott, de anélkül, hogy elveszítené természetességét, játékosságát és belső motivációját. Az első intézményes közeg

a London Violoncello School volt, amely Herbert Walenn nevéhez kapcsolódott. Walenn a brit csellóoktatás egyik fontos alakja volt, iskolája pedig olyan zenei közösséget kínált, ahol a csellótanulásnak kialakult pedagógiai és társas keretei voltak. Ez a környezet különösen alkalmasnak bizonyult arra, hogy a fiatal Jacqueline első hangszeres lépései ne elszigetelt magánórák formájában történjenek, hanem egy gyermekekkel is foglalkozó, mégis szakmailag megalapozott csellóiskolai közegben (Easton, 1989; Wilson, 1999). Ebben a közegben kapott meghatározó szerepet Alison Dalrymple, aki a korabeli londoni gordonkaoktatásban kiváló gyermektanárként volt ismert. Jelentőségét nem elsősorban nagy előadóművészi pálya vagy kidolgozott módszertani rendszer adta, hanem az a képessége, hogy a gyermekekkel oldottan, természetesen és ösztönző módon tudott foglalkozni. Egy rendkívül fogékony, erős belső hallással rendelkező gyermek esetében a túl merev technikai fegyelmezés könnyen gátolhatta volna a zenei spontaneitást. Dalrymple tanítása ezzel szemben az alapok kialakítására, a hangszerhez való természetes viszony megőrzésére és a játék örömének fenntartására épült. A korai csellótanításban az egyik legfontosabb feladat a test és a hangszer kapcsolatának kialakítása. A cselló sajátos fizikai helyzetet kíván: a hangszer mérete, testhez közelsége, a vonó mozgása és a bal kéz munkája már a kezdetektől olyan testtartást és koordinációt feltételez, amelynek rossz beidegződései később nehezen javíthatók. Dalrymple érdeme éppen abban ragadható meg, hogy Jacqueline du Pré olyan alaptechnikával fejlődött tovább, amely nem vált merevvé vagy mesterkéltté. Később William Pleeth is elismerte ezt az alapozást: úgy látta, hogy Dalrymple nem nyomta rá saját személyiségét a növendékre, hanem szabadon hagyta kibontakozni annak természetes muzikalitását. Ezért amikor du Pré hozzá került, nem hibás beidegződéseket kellett lebontania, hanem tiszta, termékeny alapokra építhetett tovább (Wilson, 1999). A London Violoncello School kis hangversenyei és növendékkoncertjei szintén fontos szerepet játszottak a korai fejlődésben. Ezek az alkalmak nem professzionális megmértettként működtek, hanem biztonságos közegben adtak lehetőséget a nyilvános megszólalás gyakorlására. Du Pré már gyermekként feltűnt koncentrációjával, hangjának erejével és közvetlen kommunikációs képességével. Ezek az első fellépések ugyanakkor még nem a korai sztároltatás terepei voltak, hanem a fokozatos színpadi tapasztalatszerzés részei (Easton, 1989; Wilson, 1999). A tehetséggondozás következő nagy fordulópontját a Suggia Gift elnyerése jelentette. Guilhermina Suggia öröksége nemcsak anyagi támogatási formaként fontos, hanem szimbolikus értelemben is: egy korábbi

nagy női csellista hagyatéka segítette egy újabb kivételes női gordonkaművész pályájának kibontakozását. Suggia maga is a csellótörténet egyik jelentős alakja volt, aki nőként olyan hangszeres pályán szerzett nemzetközi elismerést, amely sokáig erősen férfiasnak tekintett előadói térnek számított (Campbell, 2011; Mercier, 2008). A róla elnevezett támogatás ezért du Pré esetében nem pusztán praktikus segítséget jelentett, hanem történeti folytonosságot is teremtett a női csellistapályák között. A Suggia Gift odaítélése egyszerre volt szakmai elismerés és pedagógiai döntés. A zsűri nem kész, kiforrott művészt látott a fiatal Jacqueline du Prében, hanem olyan rendkívüli adottságot, amelynek további fejlődését támogatni kellett. William Pleeth ajánlása ebben a folyamatban különösen fontos volt: már ekkor felismerte növendékében azt a ritka egyensúlyt, amelyben a technikai képesség, a zenei ösztön, a hallás, az emlékezet és a személyiségbeli érettség egymást erősítette. A díj lehetővé tette, hogy du Pré rendszeresen tanulhasson Pleethnél, vagyis intézményes és anyagi feltételeket teremtett a következő, döntő fejlődési szakaszhoz (Wilson, 1999).

A Suggia Gift jelentősége azonban nemcsak abban állt, hogy finanszírozta a további órákat. A támogatás a fiatal csellista pályáját új helyzetbe helyezte: a család és a tanár által már felismert tehetség immár nyilvános, szakmai legitimációt kapott. Ettől kezdve du Pré fejlődése egyre inkább a professzionális hangszeres pálya irányába rendeződött. Ez a folyamat egyszerre jelentett lehetőséget és terhet: a kivételes fejlődés feltételeit megteremtette, ugyanakkor a gyermekkor megszokott ritmusát is átrendezte. Alison Dalrymple, a London Violoncello School és a Suggia Gift együtt rajzolják ki Jacqueline du Pré tehetséggondozásának első intézményes rétegét. Dalrymple az alapokat, a természetes hangszerkezelést és a gyermeki játékkedv megőrzését adta; a London Violoncello School a korai gordonkatanulás közösségi és előadói kereteit biztosította; a Suggia Gift pedig azt a szakmai elismerést és támogatást jelentette, amely a rendkívüli gyermeki adottságot professzionális pályalehetőséggé formálta. Mindez előkészítette azt a döntő találkozást William Pleeth-tel, amelyben Jacqueline du Pré művészi személyisége már nemcsak ígéretként, hanem tudatosan alakított előadói hangként kezdett kibontakozni.

5. William Pleeth és a művészi személyiség kibontakozása

William Pleeth szerepe Jacqueline du Pré pályakezdésében döntő jelentőségű volt. Megjelenése nem egyszerű tanárváltást jelentett, hanem azt a fordulópontot, amikor a korán megmutatkozó hangszeres tehetség tudatosan formált művészi személyiséggé kezdett alakulni. Alison Dalrymple alapozó

munkája után du Pré olyan pedagógushoz került, aki nemcsak a gordonkajáték technikai kérdéseiben tudott irányt mutatni, hanem abban is, hogyan válhat a hangszer a személyes zenei gondolkodás és önkifejezés eszközévé.



3. kép. William Pleeth, Jacqueline du Pré meghatározó mestere. Tanításában a technika nem önálló célként, hanem a zenei gondolat és az egyéni művészi hang szolgálatában jelent meg.

Forrás: Campbell, M. (2004). The great cellists. Faber and Faber, p. 369.

Az első találkozás története jól érzékelteti a kapcsolat természetét. A fiatal Jacqueline korábban már hallotta Pleethet játszani, és mélyen megérintette muzsikálása. Amikor először állt a tanár ajtaja előtt, egyszerre érzett izgalmat és bizonytalanságot: vajon az ember is olyan nyitott és meleg személyiség-e, mint amilyennek a játék alapján elképzelte? A visszaemlékezések szerint a félelem gyorsan oldódott. Pleeth közvetlensége, figyelme és zenei intenzitása már az első órán olyan légkört teremtett, amelyben a gyermek biztonságban érezhette magát, ugyanakkor azonnal magasabb művészi igénnyel is találkozott (Wilson, 1999; Easton, 1989). Pleeth nem kész csodagyermeket látott benne, hanem kivételesen fogékony, még formálódó zenei személyiséget. Ez pedagógiai szempontból különösen fontos. A tanár figyelme nem pusztán arra irányult, hogy a növendék milyen gyorsan tanul, milyen jól intonál vagy milyen könnyedén memorizál darabokat. Ezek a képességek kétségtelenül feltűnőek voltak, de Pleeth számára a lényeg mélyebben rejlett: abban a természetes muzikalitásban, közlési vágyban és belső energiában, amelyet nem elnyomni, hanem irányítani kellett. Pleeth pedagógiai szemlélete ezért különösen szerencsésen találkozott du Pré alkatával. Nem hitt az egységes, minden növendékre alkalmazható módszerekben. Tanításában az emberi különbözőség volt a kiindulópont: minden kéz, minden test, minden zenei képzelet és minden

temperamentum más utat kíván. Ez a felfogás összhangban állt saját tanári örökségével is. Pleeth a lipcsei Julius Klengelnél tanult, akinek pedagógiájában szintén fontos szerepet kapott az egyéni hang kibontakoztatása. Klengel növendékei – köztük Feuermann, Piatigorsky és Pleeth – egymástól erősen eltérő előadói karaktert alakítottak ki, ami jól mutatja, hogy a hagyomány nem feltétlenül jelent egyformaságot (Campbell, 2011; Pleeth, 1983; Wilson, 1999). Du Pré esetében ez a tanári rugalmasság kulcsfontosságú volt. Rendkívüli intenzitása, gyors felfogása és erős érzelmi azonosulása könnyen vezethetett volna túlzásokhoz, ha a tanár pusztán ösztönösen hagyja fejlődni. Ugyanakkor a túlzott fegyelmezés vagy a merev technikai előírások megtörhették volna természetes közlésvágát. Pleeth érdeme abban állt, hogy a kettő között teremtett egyensúlyt: megőrizte a spontaneitást, de formát adott neki; engedte a személyiség erejét kibontakozni, de megtanította arra is, hogyan lehet ezt az erőt zenei arányok közé rendezni. Tanításában a technika soha nem önmagáért létezett. A skálák, ujjrendek, vonások és gyakorlatok nem külön világot alkottak, hanem mindig a zenei gondolat szolgálatában álltak. Pleeth felfogásában a technikai munka értelme az volt, hogy a növendék a lehető legközvetlenebbül tudja megszólaltatni azt, amit belső hallásában elképzel. A csellózás így nem mozdulatok sorozata, hanem gondolkodás, hallás, testi érzékelés és kifejezés egysége lett. Ezt a szemléletet tükrözi Pleeth *Cello* című könyve is, amely nem pusztán hangszertechnikai kézikönyv, hanem a zenélésről, gyakorlásról, tanításról, hangról és előadói felelősségről szóló pedagógiai gondolkodás összegzése (Pleeth, 1983). A mester–tanítvány kapcsolat egyik legfontosabb eredménye az volt, hogy du Pré számára a technikai biztonság nem vált el a zenei képzelettől. Pleeth nem mechanikus gyakorlásra, hanem tudatos keresésre ösztönözte. A jó hang, a frazeálás, a vonóvezetés vagy az ujjrend soha nem pusztán helyesség kérdése volt, hanem mindig karaktert, irányt és jelentést hordozott. Ezért lehetett a technika nála a szabadság előfeltétele: minél pontosabban uralta a hangszert, annál szabadabban tudott zenei gondolatokat közvetíteni. Jacqueline du Pré gyors fejlődését a források egybehangzóan hangsúlyozzák. Különösen beszédes az Elgar-versenymű korai tanulásának története: amikor Pleeth tizenhárom éves korában a művel és az egyik Piatti-capriccióval kezdett vele foglalkozni, du Pré néhány nap alatt jelentős részleteket játszott emlékezetből. A történet nem csupán rendkívüli memóriáról vagy technikai gyorsaságról árulkodik. Sokkal inkább arról, hogy a repertoár számára nem külső feladat volt, hanem olyan zenei anyag, amelyet gyorsan saját belső világához tudott kapcsolni (Wilson, 1999; Campbell, 2011).

Pleeth ebben a folyamatban nem a gyorsaságot ünnepelte önmagában, hanem azt a képességet formálta, amely a gyors tanulást valódi zenei megértéssé alakíthatta. A kapcsolat emberi oldala szintén fontos. Du Pré később tréfás, családi megnevezéssel utalt Pleethre, ami jól mutatja, hogy a tanár alakja messze túlmutatott a heti órák szakmai keretén. A gordonka köré szerveződő gyermek- és kamaszkorban Pleeth olyan felnőtt zenei tekintélyt jelentett, aki egyszerre adott biztonságot, szabadságot és magas követelményt. Nem menedzserként, nem karrierépítőként és nem tekintélyelvű mesterként működött, hanem olyan tanárként, aki a növendék művészi integritását tartotta szem előtt. Ez a pedagógiai magatartás különösen fontos du Pré későbbi előadói képének megértéséhez. Játékát gyakran írták le ösztönösnek, elementárisnak, szenvedélyesnek vagy természetesnek. Ezek a jelzők azonban könnyen elfedhetik azt a tanári és technikai munkát, amely e természetesség mögött állt. Du Pré művészi intenzitása nem a képzés hiányából, hanem éppen a képzés sajátos minőségéből fakadt: abból, hogy Pleeth nem elfojtotta, hanem zenei formába rendezte a belső energiát. A látszólag ösztönös megszólalás mögött tudatosan alakított hangzáskultúra, repertoárismeret, technikai biztonság és előadói önfegyelem állt. William Pleeth és Jacqueline du Pré kapcsolata ezért a mester–tanítvány viszony egyik különösen termékeny példája. Nem pusztán arról szól, hogy egy nagy tanár kiváló növendéket nevelt, hanem arról, hogy a tanítás hogyan segíthet egy rendkívüli zenei alkat saját hangjának megtalálásában. Pleeth pedagógiája du Pré esetében nem egységes iskola vagy módszer átadását jelentette, hanem a művészi személyiség kibontakoztatását. A cselló hangjától a művészi hangig vezető úton ez volt a döntő lépés: a hangszer már nemcsak szeretett tárgy, nemcsak tanulási eszköz, hanem a személyes zenei megszólalás teljes értékű médiuma lett.

6. Hagyomány és női csellistapálya: Suggia, Pleeth és du Pré kapcsolódási pontjai

Jacqueline du Pré pályakezdése nemcsak egy kivételes gyermektehetség fejlődéstörténeteként értelmezhető, hanem egy hosszabb csellótörténeti és női művészpálya-hagyomány részeként is. Ebben az összefüggésben három név kapcsolódik különösen szorosan egymáshoz: Guilhermina Suggia, Julius Klengel és William Pleeth. Suggia a 20. század eleji női gordonkaművész-pálya egyik kiemelkedő alakja volt, Klengel a német csellópedagógia nagy hatású mestere, Pleeth pedig az a tanár, aki a Klengelhez kapcsolódó hagyomány egyes elemeit a brit zenei közegben Jacqueline du Pré fejlődésébe is

továbbkövetítette. Guilhermina Suggia alakja azért különösen fontos, mert személyében nem pusztán egy korábbi nagy csellistát látunk, hanem a női gordonkaművész-pálya egyik korai, nemzetközileg is látható példáját. A cselló sokáig nem számított magától értetődően „nőies” hangszernek: testhelyzete, mérete és a játék nyilvános látványa miatt a női előadók számára különösen érzékeny társadalmi megítélés kapcsolódott hozzá. Suggia pályája ebben a közegben vált jelentőssé. Nemcsak kivételes hangszeres tudása miatt, hanem azért is, mert megmutatta: nőként is lehetséges a csellista-szólistapálya nemzetközi rangú megvalósítása (Mercier, 2008; Campbell, 2011).



4. kép. Guilhermina Suggia mint a női csellistapálya egyik korai, nemzetközileg elismert alakja. A róla elnevezett Suggia Gift Jacqueline du Pré pályakezdésében is fontos szerepet játszott.

Forrás: Campbell, M. (2004). The great cellists. Faber and Faber, p. 369.

Suggia és du Pré között közvetlen tanári kapcsolat természetesen nem volt, mégis több szinten is összeköti őket a csellótörténet. Az egyik ilyen kapocs a lipcsei iskola. Suggia Julius Klengelnél tanult Lipcsében, ugyanannál a mesternél, akinél később William Pleeth is képezte magát. Klengel tanári jelentősége nem pusztán abban állt, hogy kiváló technikai alapokat adott növendékeinek, hanem abban is, hogy tanítványait nem egyetlen, egységes játékmodellbe akarta beilleszteni. A hozzá kapcsolódó művészek — köztük Suggia, Feuermann, Piatigorsky és Pleeth — nagyon különböző előadói karaktert alakítottak ki. Ez arra utal, hogy Klengel pedagógiájának egyik lényeges vonása az egyéni zenei alkat tisztelete volt (Campbell, 2011; Stowell, 1999). Ez a szemlélet Pleeth tanításában is továbbélt. Amikor Jacqueline du Pré növendéke lett, Pleeth nem egy merev technikai iskolát adott át neki, hanem azt

a felfogást képviselte, hogy a technika a zenei személyiség szolgálatában áll. A Klengelhez kapcsolódó, Pleeth közvetítésével du Pré fejlődésében is érzékelhető pedagógiai hagyomány ezért nem egyszerű családfa vagy külsődleges kapcsolatrendszer. Inkább annak példája, hogy egy európai csellópédagógiai örökség hogyan alakulhat át személyes tanári kapcsolatokon keresztül, és miként válhat egy új művészi személyiség kibontakozásának hátterévé. A másik fontos kapocs Suggia és du Pré között a Suggia Gift volt. A támogatás Guilhermina Suggia örökségéből jött létre, és fiatal, kivételes tehetségű csellisták tanulmányait segítette. Amikor Jacqueline du Pré elnyerte ezt a díjat, az esemény nemcsak anyagi segítséget jelentett, hanem szimbolikus jelentőséggel is bírt: egy korábbi nagy női gordonkaművész hagyatéka járult hozzá egy újabb női csellistapálya kibontakozásához. A támogatás lehetővé tette Pleeth óráinak folytatását, vagyis közvetlenül beépült du Pré művészi formálódásának folyamatába (Wilson, 1999; Mercier, 2008). Ez a folytonosság azt is megmutatja, hogy a női hangszeres pályák nem elszigetelt kivételtörténetek. Suggia esetében a családi támogatás, a külföldi tanulmányok lehetősége és a nemzetközi színpadra lépés teremtette meg a professzionális karrier feltételeit. Du Pré esetében a családi zenei közeg, Iris du Pré pedagógiai figyelme, a London Violoncello School, a Suggia Gift és Pleeth tanítása alkották azt a hátteret, amelyben a tehetség intézményesen is megerősített pályává válhatott. Mindkét életút arra figyelmeztet, hogy a rendkívüli művészi teljesítmény mögött nemcsak személyes adottság, hanem családi, társadalmi és pedagógiai feltételrendszer is áll. Du Pré helye a női csellistapályák történetében ezért kettős. Egyfelől folytatója annak a hagyománynak, amelyet Suggia és más korai női gordonkaművészek tettek láthatóvá. Másfelől már egy új korszak művésze: pályáját a hangfelvételek, a rádió, a televízió, a nemzetközi koncertélet és a későbbi emlékezeti irodalom is formálta. Míg Suggia alakját ma részben a portrék, a visszaemlékezések és a történeti rekonstrukciók őrzik, du Pré játéka hang- és filmfelvételeken keresztül is elevenen jelen van a zenei emlékezetben. A Suggia–Pleeth–du Pré kapcsolódás tehát egyszerre pedagógiai, történeti és szimbolikus jelentőségű. Suggia a női csellista nyilvános pályájának egyik korai modelljét képviseli; Pleeth a Klengelhez kapcsolódó pedagógiai örökséget közvetíti; du Pré pedig mindezt olyan művészi személyiséggé formálja, amely a 20. századi csellójáték egyik legemlékezetesebb hangjaként maradt fenn. A gordonka ebben a történetben nemcsak hangszer, hanem hagyomány, identitás és művészi megszólalás hordozója is.

7. Elgar, hangzás és előadói identitás

Jacqueline du Pré művészi identitásának alakulásában különleges helyet foglal el Edward Elgar csellóversenye. A mű nem egyszerűen repertoárdarabként kapcsolódott pályájához, hanem fokozatosan előadói személyiségének egyik legfontosabb azonosító pontjává vált. Már egészen fiatalon találkozott vele: amikor William Pleeth tizenhárom éves korában kijelölte számára az Elgar-versenyművet és az egyik Piatti-capricciót, a növendék néhány nap alatt jelentős részleteket játszott emlékezetből. Ez a történet nem csupán kivételes memóriáról és gyors tanulási képességről tanúskodik, hanem arról is, hogy du Pré már korán erős belső kapcsolatot tudott kialakítani egy nagy léptékű, érzelmileg összetett művel (Campbell, 2011; Wilson, 1999). Elgar gordonkaversenye különösen alkalmas volt arra, hogy du Pré zenei alkatának legfontosabb vonásait felszínre hozza. A mű egyszerre kíván nagy ívű frazeálást, sűrített érzelmi intenzitást, belső fegyelmet és erős hangszínbeli differenciáltságot. Nem virtuóz hatásdarab a szó külsődleges értelmében, hanem olyan kompozíció, amelyben a cselló hangja emberi beszédként, emlékezőként és drámai megszólalásként működik. Du Pré számára ez a zenei világ különösen természetes közegnek bizonyult: játékában az Elgar-versenymű nem díszített előadói teljesítményként, hanem személyes vallomásként szólalt meg. A hangzás kérdése ezért ebben az összefüggésben központi jelentőségű. Du Pré csellóhangját a visszaemlékezések és kritikák gyakran nagy erejűnek, éneklőnek, sűrűnek és közvetlennek írják le. Ez a hang azonban nem pusztán fizikai adottság vagy hangszertechnikai eredmény volt. Pleeth tanítása éppen arra irányult, hogy a hang a zenei gondolat hordozójává váljon. A vonóvezetés, a frazeálás, az ujjrend, a vibrato és a dinamikai formálás mind annak szolgálatában állt, hogy a cselló ne csupán szépen szóljon, hanem jelentést közvetítsen. Ebben az értelemben du Pré hangzása a pedagógiai formálódás és a személyes zenei ösztön találkozásából jött létre (Pleeth, 1983). A későbbi Elgar-interpretációkban ez a hangzáseszmény teljesedett ki. Du Pré játékának ereje abban rejlett, hogy a technikai biztonságot nem lehetett különválasztani az előadói jelenléttől. Amikor a gordonka megszólalt a kezében, a hallgató nem pusztán pontosan megformált hangokat érzékelt, hanem egy intenzív, személyes és közvetlen zenei beszédet. A cselló hangja nála gyakran úgy hatott, mintha a hangszer és az előadó közötti határ elvékonyodna: a megszólalás egyszerre volt fizikai, érzelmi és zenei esemény. Ez magyarázza, hogy du Pré előadásait sokan nemcsak hallásélményként, hanem teljes jelenlétként őrizték meg. Elgar műve ugyanakkor nemcsak du Pré személyes repertoárjában kapott kitüntetett helyet,

hanem a róla kialakult művészképben is. A versenyműhöz kapcsolódó előadások és felvételek fokozatosan összekapcsolták nevét egy sajátos előadói ideállal: a mélyen átélt, nagyvonalú, szenvedélyes, ugyanakkor formailag fegyelmezett csellójátékkal. Különösen jelentős lett az Elgar-versenymű lemezfelvételének utóélete, amely du Pré művészi azonosításának egyik legfontosabb dokumentumává vált. A mű tragikus és elégikus karaktere a későbbi életrajzi események fényében különösen erős utólagos jelentést kapott, de fontos hangsúlyozni, hogy du Pré Elgar-kapcsolata nem a későbbi legenda terméke volt. Már pályája korai szakaszában olyan repertoárdarabbá vált számára, amelyben saját hangját és előadói alkatát különösen teljesen tudta megmutatni. A pedagógiai formálódás szempontjából Elgar jelentősége abban áll, hogy a mű egyszerre kapcsolta össze a technikát, a hangzást és az identitást. Pleeth tanításában a repertoár soha nem volt semleges tananyag: minden mű a zenei gondolkodás, az ízlés és a személyes megszólalás formálásának terepe lett. Az Elgar-versenymű ebben a folyamatban különösen fontos helyet foglalt el, mert lehetőséget adott arra, hogy du Pré rendkívüli érzelmi intenzitása nagyformában, zeneszerzői szerkezethez kötötten, mégis személyesen szólaljon meg. A mű így nem csupán fejlesztette a fiatal csellistát, hanem vissza is tükrözte azt, amivé válni készült. Du Pré előadói identitása tehát nem választható el attól a hangzásvilágtól, amelyet a csellón keresztül megteremtett. A családi zenei közeg, Iris du Pré korai nevelése, Dalrymple alapozó munkája, a Suggia Gift támogatása és Pleeth személyiségközpontú pedagógiája mind abba az irányba vezettek, hogy a hangszer ne külső eszköz, hanem saját művészi hangjának hordozója legyen. Elgar csellóversenye ennek az útnak egyik legfontosabb állomása lett: az a mű, amelyben a gyermekkori gordonkavonzalom, a tanári formálás és az előadói önazonosság kivételes erővel találkozott.

8. Összegzés: a pedagógiai formálódástól a művészi legendáig

Jacqueline du Pré pályakezdésének története nem érthető meg pusztán a kivételes gyermektehetség romantikus képéből. Kétségtelen, hogy zenei adottságai rendkívül korán és szokatlan erővel mutatkoztak meg: a cselló hangjához fűződő első vonzódás, a gyors tanulás, a kivételes hallás, a memória és a színpadi természetesség mind olyan jegyek voltak, amelyek már gyermekkorában különlegessé tették. Mégis, a művészi személyiség kibontakozása nem magától ment végbe. A tehetség mögött kezdettől ott állt az a családi, pedagógiai és intézményi háttér, amely lehetővé tette, hogy a korai vonzalomból tudatos hangszeres fejlődés, majd önálló művészi hang szülessen.

A családi zenei közeg, Iris du Pré anyai-pedagógiai jelenléte, Alison Dalrymple alapozó munkája, a London Violoncello School első intézményes kerete, valamint a Suggia Gift szakmai elismerése együtt teremtték meg azt az alapot, amelyre William Pleeth tanítása épülhetett. Pleeth szerepe azért bizonyult döntőnek, mert tanításában a technika nem önálló célként, hanem a zenei gondolat, a hangzás és az előadói személyiség szolgálatában jelent meg. Nem saját stílusát kívánta átadni, hanem du Pré saját zenei alkatát segítette kibontakozni. Ez a tanári magatartás tette lehetővé, hogy a gyermekkorban már érzékelhető intenzitás ne pusztán ösztönösség maradjon, hanem formált, fegyelmezett és mégis rendkívül személyes művészi megszólalássá váljon. A cselló hangjától a művészi hangig vezető út legfontosabb állomása éppen ez volt: a belső zenei energia alakot, arányt és kifejező erőt kapott. Du Pré művészi személyisége ezért nem a pedagógiai formálódás ellenében, hanem annak eredményeként bontakozott ki. Pályája ugyanakkor egy hosszabb női gordonkaművész-hagyományba is beilleszthető. Guilhermina Suggia alakja és a róla elnevezett támogatás nemcsak történeti előzményt, hanem szimbolikus kapcsolatot is jelentett. Suggia a női csellistapálya egyik korai, nemzetközileg is elismert modelljét képviselte; du Pré pedig már egy újabb korszakban, a hangfelvételek, a televízió és a nemzetközi koncertélet közegében vált a 20. századi csellóművészet egyik emblematikus alakjává. A két életút között nemcsak a hangszer, hanem a női művészi professzionalizálódás történeti kérdései is kapcsolatot teremtenek. Elgar csellóversenye ennek a művészi útnak egyik legfontosabb összegző pontja lett. A műben du Pré hangzása, előadói intenzitása és személyes zenei beszédmódja kivételes erővel találkozott. Az Elgar-interpretáció később a róla kialakult legenda központi elemévé vált, de eredete nem pusztán az utólagos emlékezetben keresendő. Már a korai tanulmányok idején olyan repertoárdarabként jelent meg, amelyben a fiatal csellista saját zenei világát különösen természetesen tudta megszólaltatni. Jacqueline du Pré művészi legendája tehát nem a pedagógiai formálódás ellenében, hanem annak folytatásaként érthető meg. A későbbi emlékezet gyakran az ösztönösséget, a szenvedélyt és a tragikusan megszakadt pályát emeli ki, ám e mögött jól rekonstruálható nevelési és művészi folyamat áll. Du Pré jelentősége ezért nemcsak abban áll, hogy kivételes csellista volt, hanem abban is, hogy pályakezdése különösen érzékletesen mutatja meg: a művészi hang megszületése egyszerre adottság, nevelés, hagyomány és személyes önazonosság eredménye.

9. Bibliográfia

Campbell, M. (2011). *The great cellists*. Faber & Faber. Original work published 1988.

du Pré, H., & du Pré, P. (1998). *A genius in the family: An intimate memoir of Jacqueline du Pré*. Vintage. Original work published 1997.

Easton, C. (1989). *Jacqueline du Pré: A biography*. Hodder & Stoughton.

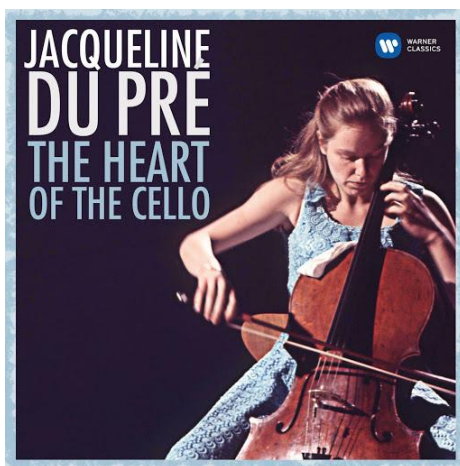
Mercier, A. (2008). *Guilhermina Suggia: Cellist*. Ashgate.

Pleeth, W. (1983). *Cello* (N. Pyron, Comp. & Ed.). Schirmer Books.

Stowell, R. (Ed.). (1999). *The Cambridge companion to the cello*. Cambridge University Press.

Wilson, E. (1999). *Jacqueline du Pré: Her life, her music, her legend*. Arcade Publishing.

FÜGGELÉK:



[Teljes lejátszási lista megtekintése](#) (25 felvétel)

© 1965 Parlophone Records Limited, a Warner Music Group Company

**

Filmfelvételek:

[Jacqueline du Pré - Beethoven's Cello Sonata No. 3 in A major, Op. 69, III. Adagio cantabile](#) (9:03)

[Jacqueline du Pré - Dvořák Cello Concerto – Lond](#) (46:29)

1. Allegro [0:00](#) 2. Adagio, ma non troppo [16:10](#) 3. Finale [29:01](#)

[Jacqueline du Pré & Daniel Barenboim - Elgar Cello Concerto](#) (32:39)