

## Németh Zsombor: Jemnitz Sándor és a régizene<sup>1</sup>

2013-ban emlékeztünk meg Jemnitz Sándor (1890–1963) halálának ötvenedik évfordulójáról. Jemnitz alapvetően mint komponista és zeneszerző működött a 20. század első felében. Mint komponista, Max Reger tanítványa volt, és közeli kapcsolatban állt Arnold Schönberggel, akinek Budapesten legelszántabb képviselőjévé vált – olyannyira, hogy az akkortájt frissen szárba szökkenő magyar zeneszerzői irányok ellenében is végig hű maradt német és osztrák mestereinek stílusaihoz.<sup>2</sup> Ismertségre zenei szakíróként, kritikusként, a Népszava zenei rovatának vezetőjeként tett szert; ezt a tisztséget huszonhat éven át, 1924 és 1950 között töltötte be. Emellett más kül- és belföldi lapokban (pl. Pester Lloyd, Pesti Napló, Az Újság, vagy a Musical Courier) is rendszeresen jelentek meg írásai.<sup>3</sup>

Minden bizonnyal leegyszerűsítő a Jemnitzről szóló írárok által sugallt kép, amely szerint Jemnitz egyetlen érdeklődési területe a kortárs zene volt.<sup>4</sup> Tanulmányomban arra szeretnék rávilágítani, hogy Jemnitzet a zeneirodalom más részei, például az úgynevezett régizene is foglalkoztatta. Ennek bemutatását alapvető működési területén, a zenekritikusi és szakírói tevékenységén keresztül kísérem meg. Azért ezt a megközelítést választottam, mert – mint arra Lampert Vera is felhívta a figyelmet – Jemnitz a két háború közötti legnagyobb hazai ellenzéki lap, a Népszava művészeti rovatába az 1948-as kommunista hatalomátvételig többé-kevésbé annyit és azt írt, amennyit és amit akart, ezért recenziói sokszor többek voltak pusztán beszámolóknál.<sup>5</sup> A kritikusi munkásság felőli vizsgálódás egyben lehetőséget ad arra is, hogy megemlítsék pár fontos adatot is a magyarországi régizene-játék eddig feltáratlan „őskorából”, az 1950-es éveket megelőző időszakból. Ez, illetve az a tény, hogy az 1950 utáni sporadikus írásai a Filharmónia Műsorfüzetek hasábjain nem érik el a korábbi recenzióinak

---

<sup>1</sup> Az Évfordulók nyomában című zenetudományi konferencián, 2013. december 5-én, Budapesten elhangzott előadás szerkesztett változata.

<sup>2</sup> Lampert Vera (szerk.): Jemnitz Sándor válogatott zenekritikái. Budapest: Zeneműkiadó, 1973. 6 és 12.

<sup>3</sup> Jemnitz recenziós munkásságának részletes értékelését lásd i. m., 15. illetve Breuer János: „A zenekritika távlatai. Jemnitz Sándor és Tóth Aladár munkásságáról”. In: uő. (szerk.): *Bartók és Kodály. Tanulmányok századunk magyar zenetörténetéhez*. Budapest: Magvető, 1978. 343-372.

<sup>4</sup> Lásd idézett művek, illetve Lampert Vera: „Jemnitz, Sándor”. In: Sadie, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians 2<sup>nd</sup> edition*. London: Macmillan, 2001. Vol. 12, 943.; Breuer János: „Jemnitz, Sándor”. In: Ludwig Finscher (szerk.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Kassel / New York: Bärenreiter, 2007. Personenteil Band 9, 1004-1005.; Breuer János: „Jemnitz Sándor”. In: Szabolcsi Bence-Tóth Aladár (szerk.): *Zenei Lexikon*. Átdolgozott, új kiadás. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1965. II. kötet, 274-275.; „Jemnitz Sándor”. In: Dahlhaus, Carl-Eggebrecht, Hans Heinrich (szerk.): *Brockhaus Riemann Zenei Lexikon*. Második kötet, 241.

<sup>5</sup> Lampert (1973), 15.

színvonalát, illetve legtöbbször korábbi gondolatait ismétli, indokolja azt, hogy tanulmányomban kizárólag a Népszavában megjelent kritikáira utaljak.

Ezúttal viszont nem foglalkozom a zeneszerző Jemnitz régizene-recepciójával. Azonban pusztán kompozícióinak címeit és műfajait átböngészve is nyilvánvalóvá válik, hogy korábbi zenei stílusokra (különösen a barokkra) történő utalásokat zeneműveiben is érdemes lenne keresni.<sup>6</sup>

A félreértések elkerülése végett a tanulmány elején szeretném tisztázni a „régizene” fogalmát is. Ez alatt Johann Sebastian Bachot és korát, illetve az azt megelőző korszakok zenéjét értem, vagyis olyan szerzőket, akik a 20. század első felében nem tartoztak a hangversenyélet preferált alkotói közé. Egyetlen kivétel az említett Bach, akinek bizonyos művei a koncertrepertoár szerves részét képezték.<sup>7</sup> Ez a „régizene”-definíció a korszak gondolkodásmódját is valamiféleképpen érzékelteti. Az akkori magyar nyelvű zenei historiográfiákban Bach sokszor az első nagy klasszikus (tehát már nem barokk) mester, de a zenetörténeti munkákban kivétel nélkül egyfajta a vízválasztóként tűnik fel: a „modern” zene kiindulópontja – és ezzel párhuzamosan minden, ami körülötte vagy előtte volt, az a „régizene”.<sup>8</sup>

## Tanulmányi háttér

Jemnitz Sándor tanárainak listája illusztris nevekből áll: a korábban említett Reger és Schönberg mellett lipcsei éve alatt Karl Straube, Nikisch Artúr és Hans Sitt is tanárai voltak. Ebben az előadásban elsősorban Sitt és Straube személye lesz érdekes.

---

<sup>6</sup> Jemnitz írt ugyanis több szólószonátát, de ismert két kamarazeneekarra írt Concertója is. Részletes műjegyzékét lásd Lampert (1973), 511–517.

<sup>7</sup> A „régizene” fogalmának alakulásáról lásd Haskell, Harry: „Early Music”. In: Sadie, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians 2<sup>nd</sup> edition*. London: Macmillan, 2001. Vol. 7, 831-834.

<sup>8</sup> Vö.: Ábrányi Kornél: *Általános zenetörténet: ábrákkal, hangjegyekkel s négy függeléssel*. Sajtó alá rendezte Kereszty István. 2. bőv. kiadás. Budapest: Harmonia Zeneműkiadó-, Hangversenyrendező- Vállalat és Első Hazai Zongoragyár Részvénytársaság, 1905. 70.; Drumár János: *Zenetörténet. II. kötet. Az Új-kor*. Debrecen: Csáthy Ferenc Könyvkereskedő Bizománya, 1907. 22 és 26.; Kacsoh Pongrác: *A zene fejlődéstörténete*. Budapest: Athenaeum, 1909. [Reprint: Pomáz: Comenius Kiadó, 2000.] 111 és 132.; Molnár Géza: *Általános zenetörténet a legrégebb időkől a jelenkorig. 2. kötet: 1600-tól napjainkig*. Budapest: Rozsnyai Károly Könyv- és Zeneműkiadó Hivatala, 1916. 121.; Papp Viktor: *Bach János Sebestyén*. Budapest: Pantheon, 1920. 3.; Lavotta Rudolf: *Általános zenetörténet. Negyedik, bővített kiadás*. Budapest: Németh József, 1923. 77.; Kabay Kálmán: *A zene egyetemes története. 2. kötet: Bach J[ános] Sebestyéntől napjainkig*. Szolnok: Varga József, 1927. 30.; Molnár Antal: *Bach - Magyar zenepolitika*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1927. 15.; Kovács Sándor: „Bachról”. In: Molnár Antal (szerk.): *Kovács Sándor Hátrahagyott zenei írásai*. Budapest: Rózsavölgyi, [1928], 344-355. Ide: 347.; Hammerschlag János: „Bach, Johann Sebastian”. Szabolcsi Bence–Tóth Aladár (szerk.): *Zenei Lexikon*. Budapest: Győző Andor, 1930. Első kötet, 57.; Lichtenberg Emil: *Bach élete és művei*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1940. 11.

Sitt korának egyik leghíresebb hegedűtanára volt.<sup>9</sup> 1884 és 1921 között a Lipcsei Konzervatórium hegedűprofesszori állását töltötte be, Jemnitz ott tartózkodása alatt tőle vett hegedűórákat. Sitt korábban, 1885 és 1903 között annak a lipcsei Bach Egyesületnek a dirigenseként tevékenykedett, amely – Hans-Joachim Hinrichsen szavaival élve – a 19. század végi Bach-recepció „lelke” volt.<sup>10</sup> Személyében emellett a Peters zeneműkiadó több, régi hegedűirodalmat feldolgozó instruktív kiadványának szerkesztőjét is tisztelhetjük: nevéhez fűződnek Corelli és Händel duó-, illetve triószonáta-közreadások, de az ő előadási javaslataival jelentek meg olyan kuriózumok, mint C. Ph. E. Bach vagy Pietro Nardini hegedű–zongora-szonátái.<sup>11</sup> Ezek jellemzően instruktív kiadások. Ilyen háttérrel feltételezhető, hogy a régebbi repertoár a tanításában is fontos szerepet kapott.

Jemnitz azonban a hegedű, a zeneszerzés és a vezénylés mellett orgonát is tanult Lipcsében. Tanára, Karl Straube a Tamás-templom orgonistájaként, később karnagyaként az éppen 1908 körül csúcspontját elérő Bach-kultusz egyik vezető egyénisége volt.<sup>12</sup> Straube azonban feltételezhetően nemcsak Bach művészetébe vezette be az ifjú Jemnitzet, hanem más, korabeli vagy azt megelőző szerzőébe is. A német orgonaművész–karmester ugyanis 18. századi elődje mellett rengeteg Bach-kortárs és Bach-előképnek tekintett szerző műve elismertetéséért is síkraszállt. Straubénak már Jemnitz Lipcsébe érkezése előtt megjelentek olyan antológiái, mint a *Choralvorspiele alter Meister*, vagy az egyszerűen csak *Alte Meister* című, 17. századi orgonadarabokat tartalmazó sorozat.<sup>13</sup>

---

<sup>9</sup> Életrajzát lásd Reittererová, Vlasta: „Sitt Hans (Hanuš)”. In: Peter Csendes, Helmuth Grössing, Elisabeth Lebensaft: *Österreichisches biographisches Lexikon, 1815-1950*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. 2004. Band 12, 308–309.

<sup>10</sup> Hinrichsen, Hans-Joachim: „Die Bach-Gesamtausgabe und die Kontroversen um die Aufführungspraxis der Vokalwerke”. In: Michael Heinemann–Hans-Joachim Hinrichsen (szerk.): *Bach und die Nachwelt, Band 2: 1850-1900*. Laaber: Laaber Verlag, 1999. 227–298. Ide: 245.

<sup>11</sup> Az említett kiadványok adatai: Corelli, Arcangelo: *Sechs Kammer-Sonaten für zwei Violinen mit Klavierbegleitung, Op. 4*. Hrsg. von Hans Sitt. Leipzig: Peters, [é. n.]; Händel, Georg Friedrich: *Sonate B dur, für 2 Violinen und Pianoforte* [HWV 388]. Hrsg. von Hans Sitt. Leipzig: Peters, 1909.; Uő: *Sonate g moll, für 2 Violinen und Pianoforte, Op. 2 No. 6* [HWV 390a]. Hrsg. von Hans Sitt. Leipzig: Peters, 1907. [Második kiadás: 1914]; Uő: *Sonate E dur, für 2 Violinen und Pianoforte* [HWV 394]. Hrsg. von Hans Sitt. Leipzig: Peters, 1914.; Uő: *Sonaten für Violine und Pianoforte. Band I-II* [HWV 361, 368, 370–373]. Hrsg. von Hans Sitt. Leipzig: Peters, [é. n.]; Bach, Carl Philipp Emanuel: *Sonate [h moll], für Pianoforte und Violine*. Hrsg. von Hans Sitt. Leipzig: Peters, [é. n.]; Nardini, Pietro: *Sonaten für Violine und Pianoforte*. Leipzig: Peters, [é. n.].

<sup>12</sup> Straube életrajzát lásd: Dorfmueller, Joachim: „Straube, (Montgomery Rufus) Karl (Siegfried)”. In: Ludwig Finscher (szerk.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Kassel / New York: Bärenreiter, 2007. Personenteil Band 16, 5–6. Lásd továbbá: Rathert, Wolfgang: „Kult und Kritik. Aspekte der Bach-Rezeption vor dem Ersten Weltkrieg”. In: Michael Heinemann–Hans-Joachim Hinrichsen (szerk.): *Bach und die Nachwelt, Band 3: 1900–1950*. Laaber: Laaber Verlag, 2000. 23–62. Ide: 36–40.

<sup>13</sup> *Choralvorspiele alter Meister für den praktischen Gebrauch*. Bearb. von Karl Straube. Leipzig: Peters, 1907.; *Alte Meister. Eine Sammlung deutscher Orgelkompositionen aus dem XVII. und XVIII. Jahrhundert für den praktischen Gebrauch*. Bearb. von Karl Straube. Leipzig: Peters, 1904.

Amint azt a Grove-lexikon Straube-cikke is megjegyzi, a Hugo Riemann-tanítvány Straube orgonajátékát 1908-1909 körül még az „orkesztrális stílus” jellemezte, amelynek fő vezérlő elve a modern orgona lehetőségeinek végletekig való kihasználása volt.<sup>14</sup> Straube 1913-as, Bach-orgonaműveket tartalmazó kiadványában például azt írja, hogy a regisztrálással olyan színhatásokat kell elérni, mintha a Mesterdalnokok zenekarát hallanánk.<sup>15</sup> Straube csak a tízes évek végén, az „Orgelbewegung” tanaival való megismerkedése után kezdett a Praetorius-, Schnitger- és Silbermann-orgonák hangzásának rekonstruálásával foglalkozni, ami miatt a korai historizmus egyik jelentős személyének is tartják.<sup>16</sup>

Az 1900-as évek első évtizedében a karmester Straube ugyan mindig figyelembe vette a hitelesnek tartott kottaszöveget és a legfrissebb zenetudományi kutatások eredményét, de ugyanennyire fontos volt az előadó szubjektív szabadsága is.<sup>17</sup> Ebben az időben ezért a korszellemnek megfelelő, nagyszabású, szélsőséges Bach-produkcióiról volt ismeretes. Amint az Wolfgang Rathert kutatásaiból megtudható, például az 1908-as lipcei Máté-passió előadásához 200 fős kórust és 80 tagú zenekart alkalmazott, de mai Bach- és régizenei-praxishoz képest nemcsak a méretek, hanem az előadás részletei is megdöbbentőek lehettek.<sup>18</sup> Az 1909-es Magnificat-kiadásának kottaképe például sokszor inkább Mahler szimfóniáinak stílusára emlékeztet.<sup>19</sup> Ezek az orgonaszerűen „regisztrált” kiadások célja azonban a homogén hangzás, transzparenség, és a polifon struktúra minél jobb és érthetőbb megmutatása volt, amely tulajdonságok meghatározták Straube Bach- és régizenei előadói praxisát.<sup>20</sup> Jemnitz azt írja, hogy Straube volt az, aki szerinte lerántotta Bachról a filológiai »hiteles« előadások szürke leplét, s Bachot, a pezsgővérű, markosan életrevaló embert mutatta meg”.<sup>21</sup>

---

<sup>14</sup> Dorf Müller (2007), 6.

<sup>15</sup> Bach, Johann Sebastian: *Orgelwerke. Band II.* Hrsg. von Karl Straube. Leipzig: Peters, 1913.

<sup>16</sup> Dorf Müller (2007), 6. Lásd még: Hiemke, Sven: „Bach-Deutungen im Umfeld der kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung”. In: Michael Heinemann–Hans-Joachim Hinrichsen (szerk.): *Bach und die Nachwelt, Band 3: 1900–1950.* Laaber: Laaber Verlag, 2000. 63-114. Ide: 84–85. illetve Hinrichsen, Hans-Joachim: „Zwischen Bearbeitungen und Interpretation: Zum praktischen Umgang mit Bachs Instrumentalmusik”. In: Michael Heinemann–Hans-Joachim Hinrichsen (szerk.): *Bach und die Nachwelt, Band 2: 1850-1900.* Laaber: Laaber Verlag, 1999. 341–392. Ide: 313–320.

<sup>17</sup> Rathert (2000), 36–37.

<sup>18</sup> Rathert (2000), 29.

<sup>19</sup> Az említett kiadás: Bach, Johann Sebastian: *Magnificat.* Für die Aufführung eingerichtet von Karl Straube. Leipzig: Peters, 1909. A kiadásról lásd: Rathert (2000), 38–39.

<sup>20</sup> Rathert (2000), 36.

<sup>21</sup> *Népszava*, 1927. 04. 26. NB. Jemnitz az 1950-es években kronologikusan, négy vastag kötetbe ragasztotta be addigi újságírói munkásságának termését. Mivel a kutatásaim ezen a nem hivatalos kiadású, oldalszám nélküli köteteken alapszanak, ezért a recenziókra csak a megjelenési helyük és dátumuk alapján hivatkozom.

Jemnitz ezekkel a régizenei háttérismeretekkel tért vissza Budapestre, ahol ezen tudását kezdetben szinte egyáltalán nem tudta kamatoztatni, mert a régi művek előadása a budapesti hangversenyeken – amint azt a Budapesti Hangversenyek Adatbázisa is igazolja<sup>22</sup> – az 1920-as évek végéig sporadikus volt.

### **Jemnitz és a barokk énekművészet**

Elsőként Jemnitz a régi operák előadásáról alkotott véleményét elevenítem fel. Bár Jemnitz minden évad végén, a következőt beharangozó cikkében várta legalább egy-egy, addig még nem szerepelt régi opera bemutatását, a korszakban mindösszesen csak négy barokk mű került az Operaház színpadára: 1928-ban Händel Xerxésze, 1936-ban Monteverdi Orfeója, 1938-ban Purcell Dido és Aeneasa, 1943-ban pedig Händel Rodelindája.<sup>23</sup> A három bemutató közül az Orfeót érezte a legfontosabbnak, bár a legtöbb kritikus megjegyzése is ehhez volt. Elismerte, hogy „Monteverdi eredeti zenekara ma nem állítható ismét össze” – a világ azóta érezhetően sokat változott –, de erősen bírálta Ottorino Respighi hangszerelését is a túlkapások és a túlrítmizált, „kivasalt” recitativók miatt. Mindegyik barokk bemutató esetén dicsérte a rendezést és a díszleteket, amelyek szerinte nagyban segítették a befogadást. A Händel-operáknál megállapította, hogy a művek azért nem népszerűek, mert „szódrámák”, illetve az áriák egymással kicserélhetősége miatt tulajdonképpen egyfajta „koncertoperák”. Az opera- és oratórium-előadások kapcsán viszont többször hangsúlyozta, hogy jó lenne, ha a művek eredeti nyelven szólalnának meg, ezt különösen a Dido és Aeneas kapcsán tette szóvá.

És hogy kiknek az előadásában hallgatta szívesen? Két fő barokkénekes idolja volt. Az egyik Helge Lindberg, akit sokszor hallott Budapesten kritikusi pályája elején, és akit a „valaha élt legjobb Bach-Händel énekesként” említett 1928. január 5-én írt nekrológiájában.<sup>24</sup> Új barokk énekes ideálját nem sokkal később Basilides Mária személyében találta meg. Mind az Operaházi-, mind a Lichtenberg Emil-féle Budapesti Ének- és Zenekaregyesület hangversenyein rendszerint őt emelte ki, ő róla írt a legtöbbet. „Zeneéletünk ünnepeiként” titulálta az 1930-as években szinte éves rendszerességű Bach-Händel-, illetve barokk áriaestjeit.<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> <http://db.zti.hu/koncert/> A MTA BTK Zenetudományi Intézet 20-21. Századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoport adatbázisa.

<sup>23</sup> Jemnitz kritikái: *Népszava*, 1928. 05. 13. (Xerxész), 1936. 04. 26. (Orfeo), 1938. 12. 07. (Dido és Aeneas), 1943. 04. 14. (Rodelinda). Az Orfeo-kritikát lásd Lampert (1973), 255–257., a Dido és Aeneas-kritikát uott, 297.

<sup>24</sup> *Népszava*, 1928. 01. 05.

<sup>25</sup> Lásd pl. *Népszava*, 1931. 03. 08. illetve Lampert (1973), 177.

## A vonós előadókról

A hangszereseket kritizáló Jemnitz régizene-recepcióját kezdetben a Lipcsében látottak-hallottak határozták meg. A telt és tiszta, homogén hangot és a világosan hallható szerkezetet részesítette előnyben. Így lehetett számára „a világ első Bach-játékosa” (és egyben Corelli-, Händel- és Veracini-játékosa) Bronisław Huberman<sup>26</sup>, de orgonaszerű-hangjáért szerette Adolf Buscht,<sup>27</sup> mély intellektualitása miatt pedig Pablo Casalt is.<sup>28</sup> Viszont a szerkezet és a tetőpontok hiánya miatt például Jascha Heifetzet kifejezetten rossz Bach-játékosnak tartotta.<sup>29</sup> Heifetz mellett egyébként még olyan nagyságok véreztek el nála, mint például Fritz Kreisler vagy Végh Sándor.<sup>30</sup> Jemnitz nézetei szerint Hubermant Bach és más régi zenék előadásában csak a második világháború után rendszeresen Budapestre látogató Yehudi Menuhin közelítette meg.<sup>31</sup>

## Csembaló vagy zongora?

A zongoristáknál is a strabei tisztaságú és átlátszóságú Bach-, Scarlatti-, Rameau- és Couperin-előadásokat dicsérte. Edwin Fischerről írt egyik 1925-ös recenziójában jelenik meg először két visszatérő aspektus: az „unendliche Melodie” mint a kívánatos előadási forma egyik fő ismérve, illetve a teraszdinamika mint negatívum.<sup>32</sup> Ezt a két elvet szintén a lipcsei tradíciókból örökölte. Egyébként Jemnitz Fischer Bach-játékáról alkotott véleménye a későbbiekben rapszodikusán változott. Hogy Jemnitz amúgy legendás humorát is felvillantam, idézem az 1934. április 25-i hangversenyről írt recenziójának címét: „Futbachrúgások a zongorába, avagy öt gól senki javára”.<sup>33</sup>

A teraszdinamika mellett egyaránt harcolt a túlságosan rubato, de a túlságosan mechanikus játékmód ellen is. Az elve az volt, hogy „Bach korában a ritmus egysége természetes előfeltétel volt”, amint azt Georg Schumann 1927-es Bach-estje kapcsán kifejtette.<sup>34</sup>

---

<sup>26</sup> *Népszava*, 1924. 10. 25. (Enrico Mainardi koncertje kapcsán írja, hogy „a világ első Bach játékos [Huberman] után két nappal mutatkozott be Bach-műsorral”).

<sup>27</sup> *Népszava*, 1928. 02. 04. illetve Lampert (1973), 126.

<sup>28</sup> Pl. *Népszava*, 1931. 12. 10.

<sup>29</sup> *Népszava*, 1928. 10. 30., illetve 1933. 01. 27.

<sup>30</sup> *Népszava*, 1937. 02. 13., illetve 1939. 11. 19.

<sup>31</sup> *Népszava*, 1948. 07. 06.

<sup>32</sup> *Népszava*, 1925. 10. 31., illetve Lampert (1973), 63.

<sup>33</sup> *Népszava*, 1934. 04. 25.

<sup>34</sup> *Népszava*, 1927. 12. 16.

Ugyanezen tulajdonságok miatt tartotta nagyra például a Bartók-féle Bach- és Scarlattielőadásokat.<sup>35</sup>

A zongora esetében felmerül a hangszereszerűség, illetve a megfelelő hangszer kérdése. Jemnitz Bartók 1912-es „Clavecinre írt művek előadása” című cikkéhez hasonlóan azt vallotta, hogy minden régi billentyűs zenét karakterének megfelelően kell előadni, a mai zongora minden tökéletességének kihasználásával.<sup>36</sup> Felfogása Straube korábban említett, orgonaregisztrációval kapcsolatos nézeteiből származhat. Jemnitz Walter Giesecking koncertje kapcsán fejtette ki igazán hosszasan véleményét: „[A csembalószerű zongorázás] korántsem nyújt jótállást a művekbe sűrített korszellem hű felújításáért, legkevésbé pedig a szerző egyéni szándékainak és elképzeléseinek hiteles kifejezéséért. Ha Bach zongoramuzsikáját módszeresen és kizárólag csak a »csembaló«-jelleg szín- és erőárnyalatainak segítségével szóltatja meg az előadóművész, akkor feleslegesen, sőt károsan korlátozza eszközeit, mert kizárja közülük mindazt, amivel egyebet is érzékeltetnie kellene. Elvégre Bach zongoramuzsikája az orgona felé is tájékozódik, és a jövőbeni lehetőségek előresejtésében gyakorta feszíti, robbantja széjjel a csembaló technikájának korabeli határait.”<sup>37</sup>

Nagyjából az 1930-as évektől viszont egyre jobban teret engedett a csembaló-utánzásnak, ugyanis Jemnitz Bartókkal ellentétben nagy pártolója volt a csembaló feltámasztásának. Itt szintén a lipcsei emlékekre utalhatok: ott tartózkodása idején már több éve a „doppelcontinuo” praxisa, azaz az orgona és a direkt ezen céllal újból rendszeresített csembaló használata volt a jellemző, így a hangszerrel Jemnitz viszonylag korán találkozhatott.<sup>38</sup> Jemnitz első komolyabb megnyilvánulása csembaló-ügyben a Budapesti Motett és Madrigal Társulat Hammerschlag János vezényelte, 1928. február 26-i hangversenyéről írt recenziója, amely koncerten Bálint Alice játszott zongorán barokk műveket. „Ezeknél természetesen hiányzott az a hangszer, amelyre eredetileg íródtak: a csembaló. S minél jobb volt a mű, annál inkább hiányzott ez a hangszer. Zeneművészeti Főiskolánk kötelessége volna, hogy ismeretterjesztő történelmi előadások számára ily csembalót beszerezzen s ezt az igényjogosultak rendelkezésére bocsássa!”<sup>39</sup> Szűk egy hónappal később Bartók Rossi-átiratainak kapcsán is azt írja: „A csembaló-irodalom

---

<sup>35</sup> *Népszava*, 1934. 02. 04.

<sup>36</sup> Bartók Béla: „Clavecinre írt művek előadása”. *Zeneközlöny*, 10/7 (1912. január 5.): 226–227. Lásd: Szöllösy András (közr.): *Bartók Béla összegyűjtött írásai*. Budapest: Zeneműkiadó, 1966. 685–686.

<sup>37</sup> *Népszava*, 1941. 10. 22. illetve Lampert (1973), 344. Lásd még a pár nappal korábbi Edwin Fischer koncertről írt kritikáját: *Népszava*, 1941. 10. 17.

<sup>38</sup> Hinrichsen, Hans-Joachim: „Die Bach-Gesamtausgabe und die Kontroversen um die Aufführungspraxis der Vokalwerke”. In: Michael Heinemann–Hans-Joachim Hinrichsen (szerk.): *Bach und die Nachwelt, Band 2: 1850-1900*. Laaber: Laaber Verlag, 1999. 227–298. Ide: 280.

<sup>39</sup> *Népszava*, 1928. 02. 26.

problémája még megoldatlan, de bevalljuk, hogy nézetünk szerint ezt a problémát átírások, zongorára való átültetések által megoldani nem lehet.”<sup>40</sup> Megemlítendő, hogy Jemnitz az átíratokat egyébként is ellenezte.

Jemnitz az évek folyamán egyre inkább a csembaló kizárólagos használatát pártolta, az 1930-as években már a hivatalos csembalóoktatás szükségességére hívta fel a figyelmet.<sup>41</sup>

### **Jemnitz és a korhű hangszerek**

A korhű hangszerek használatának kérdésében is hasonló véleményváltozás figyelhető meg. 1931. április 5-én Jemnitz azt méltatta, hogy amellet, hogy Bach Máté-passiója először szólalt meg Budapesten rövidítések nélkül, az előadáson „Csuka Béla »viola da gamba«-val, dr. Schwáb Nándor »oboa d'amoré«-val jelezték a Bach-korabeli történelmi hangszerek színhatásait”.<sup>42</sup> Öt nappal később rendezték meg a Régi hangszerek hangversenyét, amelyen Jemnitz üdvözölte, hogy Hammerschlag János ezúttal nem egy Landowska-féle Pleyel-csembalón, hanem az egyébként valóban korhűbb Neupert-csembalón játszott.<sup>43</sup> (Jemnitz amúgy nem volt Landowska ellen, amint azt az 1936. december 2-i kritikája, illetve párizsi kurzusait reklámozó írásai tanúsítják.)<sup>44</sup>

Visszatérve az említett, 1931-es koncertre, Jemnitz örömét fejezte ki, hogy Csuka Béla mellett Lodzia Brodzky Ferenc is kísérletezik a viola da gamba feltámasztásával – de emellet azt is megjegyezte, hogy egyikőjüknek sem kellene félúton megállnia, vagyis igazán használhatnának korhű vonókat is. Csuka 1933. április 7-i, újabb gambás hangversenyéről is hasonló lelkesedéssel számolt be, örömmel konstátálta, hogy az operaház csellistája már igyekszik az összes húrt használni, és nem csak néhányon játszik különböző fekvésekben.<sup>45</sup>

Később, az 1941 novemberében Budapesten járt, barokk fuvolából, gambából és csembalóból álló Kölni trió koncertjének recenziójában Jemnitz már odáig is eljut, hogy nemcsak a „kihalt” hangszereket, mint a gambát kellene visszahozni a koncertéletbe, hanem a ma használatos hangszerek régi alakját is.<sup>46</sup>

1948. december 11-én a cseh Pro Arte Antiqua együttes koncertje kapcsán is feszegeti a megfelelő hangszerek használatának kérdését, ám itt már figyelmeztet, hogy a korhűség

---

<sup>40</sup> *Népszava*, 1928. 03. 17.

<sup>41</sup> *Népszava*, 1928. 02. 26. 1931. 06. 14-én pedig Wanda Landowska párizsi mesterkurzusának felhívását tette közzé.

<sup>42</sup> *Népszava*, 1931. 04. 05.

<sup>43</sup> *Népszava*, 1931. 04. 10.

<sup>44</sup> *Népszava*, 1936. 12. 02., illetve 1931. 06. 14.

<sup>45</sup> *Népszava*, 1933. 04. 07.

<sup>46</sup> *Népszava*, 1941. 11. 13.



aggályaival gyakran több kárt lehet okozni, mint hasznot, mivel a dilemma elrettentheti és visszariaszthatja a mai muzsikust a régi zenével való foglalkozástól.<sup>47</sup>

### **Jemnitz és a korabeli magyar régizenei előadók**

Jemnitz pártolta mindazon kezdeményezéseket, amelyek a régebbi repertoár műsorra tűzését vagy népszerűsítését tűzték ki célul. Lichtenberg Emilt és együtteseit – amelyeknek munkáját már 1913-tól élénk figyelemmel kísérte, illetve 1924 és 1944 közötti összes hangversenyén jelen volt – ezért soha egy rossz szó nem érte, holott más, objektívebb recenziókból ismerjük, hogy ezek a részben műkedvelők közreműködésével létrejövő előadások általában a közepesnél nem voltak jobb színvonalúak. Jemnitz azonban már első, róluk írt kritikájában bejelentette elfogultságát: „Nélkülözhetetlen kultúrtényezői ők zeneéletünknek és ezért jogosan elvárhatják tőlünk azt, hogy gyöngéik fölött áttekintve, elismeréssel támogassuk hasznos és pótolhatatlan tevékenységüket.”<sup>48</sup> Külön üdvözölte az 1932-től induló Bach-kollégium című ismeretterjesztő sorozatukat, és csak azt kérte, hogy majd legyen Händel-, Palestrina-, Monteverdi- és Schütz-kollégium is.<sup>49</sup> A második világháború után Jemnitz egyébként az ifjú Sándor Frigyesben látta meg azt, aki a holokauszttal áldozataként elhunyt Lichtenberg munkásságát továbbviszi. Ha nem is lett teljesen igaza, mivel Sándor elsősorban az instrumentális művekre koncentrált, a régi repertoár ápolásában valóban elévülhetetlen érdemeket szerzett.

Jemnitz hasonló lelkesedéssel támogatta Hammerschlag János Zenetörténeti hangversenyeit, mondván, a „rég mesterek műsoraikat tartalmazó műsorai oly változatosak, oly érdekesek, hogy a szokványos, ezerszer hallott sorozatokkal össze sem hasonlítható”,<sup>50</sup> illetve „a kiásott és diszkusszióra bocsátott [egy-egy] gyöngébb alkotás gyakran közelebbről világítja meg a letűnt korok gondolkodását, mint a hibátlan mestermű”.<sup>51</sup>

A teljesség kedvéért említtem Jemnitz Kósa György 1920-as és 1930-as évekbeli, ismeretterjesztő Bach-hangversenyeiről,<sup>52</sup> illetve az 1948. január 13-i, a Vivaldi-recepció világviszonylatban is fontos budapesti hangversenyéről írt recenzióit.<sup>53</sup> Vivaldi, Pergolesi és

---

<sup>47</sup> *Népszava*, 1948. 12. 11.

<sup>48</sup> *Népszava*, 1924. 05. 18.

<sup>49</sup> *Népszava*, 1932. 11. 06.

<sup>50</sup> *Népszava*, 1931. 04. 18.

<sup>51</sup> *Népszava*, 1926. 03. 11.

<sup>52</sup> Lásd pl. *Népszava*, 1928. 11. 27.

<sup>53</sup> *Népszava*, 1948. 01. 13. illetve Lampert (1973), 408. A bemutatóról lásd: Breuer János: „Oda-vissza. Szélszöveg egy Vivaldi-tanulmányhoz.” *Muzsika* 41/4 (1998. április): 32.

italiai kortársai zenéjének feltámasztásáért egyébként rendkívül korán, már az 1920-as évek végén szót emelt.

## Ismeretterjesztés

Jemnitz rovatában rendszeresen felhívta a munkás-olvasók figyelmét a legújabb kottákra és tanulmányokra is. Rovatában többek között 17. századi orgonaművek antológiáit, Couperin-műveket, Schein-, illetve Rosenmüller-kiadásokat is ajánlott.<sup>54</sup> De szó esett a rovat hasábjain például Lichtenberg Emil Bach-könyvéről,<sup>55</sup> illetve olyan komolyabb zenetudományi írásokról, mint Gombosi Ottó ógörög és középkori egyházi hangnemeket tárgyaló *Studien zur Tonartlehre* című munkája.<sup>56</sup>

Jemnitz egyébként két írásával, a Népszerű Zenefüzetek 8. számaként megjelent *Bachtól Bartókiig* című könyvével,<sup>57</sup> valamint egy 1935. március 21-i, Bachra emlékező cikkével járult hozzá a régizenei ismeretterjesztő írásokhoz.<sup>58</sup> Mindkét helyen a kor szokásos Bach-képe köszön vissza: szegény, fel nem ismert tehetségű kántor, akit halálát követően elfelejtettek, ám később a zenetörténet legfontosabb figurájaként kezdtek tisztelni. Bachot azért is tartotta fontosnak Jemnitz, mert a német komponista művészete szerinte nem az individuumé, hanem közösségi zene. Ráadásul kórusműveit a munkások is könnyen énekelhetik.<sup>59</sup>

Ismeretes még egy „A botflóta reneszánsza” című cikke is, ám ennek kizárólagos tárgya az, hogy harmincas években felélesztett furulyát hogyan lehet a munkásmozgalmak számára hasznosítani.<sup>60</sup>

\* \* \*

Mindezek fényében fel lehet tenni a kérdést: miért pártolta ennyire Jemnitz Sándor a letűnt korok műveinek előadását? A legfőbb érv valószínűleg a szűk budapesti hangverseny-repertoár volt. Már 1926-ban írt a problémáról: „Zongoristák, hegedűsök, ha már ily megátalkodottan sokan vagytok, ne játsszátok mindannyian ugyanazt! Ne áruljátok el jó előre

---

<sup>54</sup> *Népszava*, 1933. 07. 13., 1933. 11. 23. és 1935. 08. 04.

<sup>55</sup> *Népszava*, 1941. 01. 01.

<sup>56</sup> *Népszava*, 1939. 04. 07.

<sup>57</sup> Jemnitz Sándor: *Bachtól Bartókiig. Életrajzok - jellemrajzok*. Népszerű zenefüzetek, 8. szám. Budapest: Somló Béla, 1937.

<sup>58</sup> *Népszava*, 1935. 03. 21.

<sup>59</sup> Uott.

<sup>60</sup> *Népszava*, 1932. 10. 30. Lásd ugyanezt: Jemnitz Sándor: „A botflóta (Blockflöte) reneszánsza”. In: *A Zene* XIV/5. (1932. december 1.): 73–74.

már műsorokkal is, hogy gépek vagytok csupán: saját eszme nélküli, vakbuzgó, azaz buzgó és vak utánzógépek. A zeneirodalom parttalanul gazdag; kutassatok és válogassatok abban; fedeztetek föl újat, ássátok ki régit!”<sup>61</sup>

Ezzel magyarázható, hogy Jemnitz alacsony színvonalú előadásokat is dicsért, viszont ha arra volt szükség, az 1930-as években burjánzó Bach- és régizene-dömping ellen is felemelte a szavát.<sup>62</sup> Ám azt, hogy miért pártolta a régi zenét a modern zenével inkább összefüggésbe hozható Jemnitz Sándor, azt a Nemzeti Zenede 1948. június 25-én rendezett, Perotinus-művet bemutató tanévzáró hangversenyéről írt kritikájával lehet legjobban megvilágosítani: „A modern zene keserű elvi ellenségei pedig elcsodálkozhattak azon, hogy a szólamok szövése alaposan meg van spékelve még most is merészen ható összhangzatokkal, uram bocsá’ – disszonanciákkal. (...) Ezek a nyolcszázéves merészségű hangzatfűzések talán gondolkodóba ejtik majd mindazokat, akik bizonyos jelszavak merő félreértéséből a füttykomponisták közül várják korunk zenéjének messiását.”<sup>63</sup>

---

<sup>61</sup> *Népszava*, 1926. 02. 07.

<sup>62</sup> *Népszava*, 1940. 08. 15.

<sup>63</sup> *Népszava*, 1948. 06. 25.