





„Asszonyszerelem, asszonysors” – Női szerepek a zeneművészetben, zenepedagógiában a 19. század második felében és a századforduló éveiben



Csehiová Agáta¹ – Kiss Beáta²

¹ Selye János Egyetem, Tanárképző Kar, Óvó- és Tanítóképző Tanszék, Komárom, Szlovákia,
Dr. univ. PhD. habilitált egyetemi docens, dékánhelyettes  0000-0003-0703-6113

² Selye János Egyetem, Tanárképző Kar, Neveléstudományi Tanszék, Komárom, Szlovákia,
PaedDr. egyetemi adjunktus  0009-0005-2189-890X

KEYWORDS

- women education
- education
- art
- music
- women artists
- women music teachers

ABSTRACT

“Female Love, Female Fate” – Women’s roles in music arts, music history, music education in the second half of the 19th century and at the turn of the century years | The subject provides an insight into womens education, womens culture and womens roles in the artistic, cultural and social life of the 19th century. It examines the acknowledged women artists and music teachers of the period, their place and role in the second half of the 19th century and the first years of the 20th century, particularly in music, musical life, music education and music pedagogy. Consequently, these are the personalities who, through their art, their creative work, their teaching and education, played a significant or decisive role in the musical, cultural and educational life of the 19th and 20th centuries, despite the social hardships and difficulties of the times. The focus is on the exemplary career of Clara Josephine Wieck, later Clara Schumann (1819-1896), who, despite her tragic life, enjoyed an almost unparalleled artistic career and valuable pedagogical work. Her personality, talent, knowledge and diligence have earned her the admiration and recognition of countless contemporary artists, musicologists, critics and teachers. Therefore, the focus, first and foremost, is on the personality and art of Clara Schumann (Wieck), but also on her successful female pupils, such as the Polish-born Natalia Janoth and the Pest-born Ilona Eibenschütz, and, among her equally successful contemporaries, Sophie Menter, Anna Nikolajevna Jesipova, and, to conclude, Margitta Varró, an outstanding figure in Hungarian music education and music-making.

KULCSSZAVAK

- nőnevelés
- női művelődés
- képzés
- művészet
- zenei élet
- művésznők
- zenetanárnők

ABSZTRAKT

A téma középpontjában a nőnevelés és a női szerepek állnak a 19. század művészi, kulturális, társadalmi életének tükrében. A tanulmány az előadóművésznők és a pedagógusnők helyére és szerepére fókuszál a 19. század második felében és a 20. század első éveiben, mindenképp a zenei életben, a zenei képzésben, a zenepedagógiában. Bemutatásra kerülnek azok a női személyiségek, akik művészetükkel, oktató-nevelő munkájukkal, alkotói tevékenységükkel a korabeli társadalmi megpróbáltatások és nehézségek ellenére is jelentős szerepet játszottak a 19. és 20. század fordulójának kulturális, zenei, pedagógiai életében. A téma középpontjában Clara Josephine Wieck, későbbi nevén Clara Schumann (1819-1896) mintaértékű életpályája áll, aki tragikus sorsú élete ellenére kiemelkedő művészi karrierrel és értékes pedagógiai munkássággal büszkélkedhetett. Személyiségével, tehetségével, kitartó munkájával számtalan kortárművész, kritikus, pedagógus elismerését vívta ki. Clara Schumann mellett említésre kerülnek olyan sikeres hölgy tanítványai is, mint a lengyel származású Natalia Janoth és a pesti születésű Eibenschütz Ilona. A hasonlóan nagyrebecsült kortárs nők közül Sophie Menter és Anna Nikolajevna Jesipova karrierje kerül még a fókuszba, a sort – a teljesség igénye nélkül – a magyar zenepedagógia és zeneművészet kiemelkedő hölgyalakjával, Varró Margittal zárva.

¹ e-mail: csehiovaa@ujs.sk | Cím: Bratislavská cesta 3322, SK-94501 Komárno

² e-mail: kissb@ujs.sk | Cím: Bratislavská cesta 3322, SK-94501 Komárno

Elméleti háttér: a nők helyzete és a nőnevelés egyes kérdései a 19. században

A 19. század női művészeinek, zenepedagógusainak társadalmi helyzetét, sorsát, életpályáját vizsgálva elkerülhetetlen a nők korabeli helyzetének az áttekintése. Az adott korban már bizonyos fokig létezett a női iskoláztatás, de még nem olyan mértékben, mint arra a meginduló nőmozgalmak hatására igény lett volna. A lányok intézményes oktatása rövidebb, tartalmában pedig szűkebb volt, mint fiú társaiké (Pukánszky, 2015). Jellemző, hogy már ekkor elsősorban a tanítónők szakmája vált népszerűvé és elfogadottá.

A 19. század második felében több női emancipációs mozgalom is kialakult, így többek között Nyugat-Európában és az Amerikai Egyesült Államokban. Céljuk mindenekelőtt a nyilvános életpályákra lépés lehetőségének az elérése volt, mivel a 19. századra jellemző vonás, hogy a nők szerepe csupán a családayaságra, háztartásra korlátozódott (Pukánszky, 2015).¹ A polgári nőmozgalmak fontos követelése volt a nőnevelés ügye. Ez nemcsak elvi kérdés volt számukra. A nőnevelés, a női iskoláztatás azt tette lehetővé, hogy nőként a férfiakhoz hasonló módon nagyobb presztízsű pályákra léphessenek. Ez a társadalmi befolyás növekedését is jelentette. A lányoktatás fejlődése egyszersmind hozzájárult a műveltség felértékelődéséhez is (Müller, 2001).

A 19. század végére, a polgári átalakulás hatására viszont kiszélesedett az oktatásban résztvevő nők köre, valamint új nevelési elvek honosodtak meg. A konzervatív szemléletű nők az önmegvalósítás olyan útját járták (különösen a 20. század első évtizedeiben), melynek során nem fordultak el a hagyományos női szerepektől (család), de mellette a közösség szolgálatában állva vállaltak feladatokat és társadalmi szerepeket (Sárai Szabó, 2014).

A nők műveltséghez való jogának ügye a történelem során mindig is vita tárgya volt, és az általunk tárgyalt korszak végére már lassanként elfogadottá vált. Magyarországon az 1848-49-es forradalom és szabadságharc bukása után kezdett igazán fellendülni az intézményes lánynevelés, eleinte a korábban már kialakított vallásos keretek között. Zárdai nevelőintézetek széles hálózata, majd a tanítónőképzők váltak e célból elfogadottá. A nőneveléssel kapcsolatos szakmai írások száma akkor kezdett lényegesen gyarapodni, amikor megjelent a Nemzeti Nőnevelés című folyóirat (1879). E lapban melegen ajánlották női tanítók alkalmazását (Szívós, 2000).

Összegezve a magyar írott forrásokban megjelenő nőnevelési elvárásokat, a lányok, asszonyok művelésében a háztartás vezetésére, az erkölcsös életmódra való nevelés játszott főszerepet, de ugyanakkor az is, hogy a társadalomban a magyar nemzet ügyét képviselő, megtartó nők legyenek. Ebben sajtótermékek is segítségül voltak. Ennek példája a *Honleányok könyve* című lap, amely a lányok művészeti nevelését tűzte ki célul (Kéri, 2018).

¹ A középosztálybeli nők szabad idejükben viszont prezentálhatták művészi képességüket, tehetségüket is, gyakran festettek, hímeztek, énekeltek, hangszereken játszottak, döntő többségében zongoráztak, mivel a zongora az úri szalonok elmaradhatatlan tartozéka volt.

A nőnevelés egyes korabeli megközelítései, szempontjai

A lányok nevelése, képzése céljával létrejövő intézetek (többek között a német nyelvterületeken) elsősorban a háziasszonnyá válást tűzték ki célul, de a 18. század elején még az otthoni magánnevelés volt az elfogadottabb nevelési forma. Újdonságnak számított *Karoline Rudolphi*² leány-filantropinumának létrejötte 1782-ben, mely eredetileg a családi nevelést kínálta elsősorban. Később az alapító arra törekedett, hogy jól képzett nevelőnőkké váljanak tanítványai. Az írás-olvasás mellett kézimunka, angol nyelv, természettudományok, valamint rajz és zongorajáték tanítása folyt az intézetben. A 19. század első harmadában számos kiváló elme folytatott élénk vitát arról, miként és mire kell a nőket oktatni, nevelni. Igényes és alapos képzést nyújtottak többek között *Betty Gleim*³ leányiskolái Brémában, melyben klasszikus értékeket képviseltek, korszerű oktatást nyújtottak, valamint szerepet kapott a zenei képzés is. Pestalozzi elvei voltak ajánlottak az oktatás színvonalának emelése érdekében. A kéz, a fej és a szív kiművelése céljából pedagógiai munkáiban szemináriumok létrehozását javasolta a jövődöbéli női pedagógusok számára (Pukánszky, 2015).

Az 1820-as évektől magyar viszonylatban egyre hangsúlyosabban bontakozott ki vita a nők neveléséről, oktatásáról elméletben és gyakorlatban egyaránt. „*Magyarországon a 19. század első felében a nők helyzetével kapcsolatos elvi álláspontok, a nőnevelésre vonatkozó elképzelések és az ezekből eredeztethető leánynevelő intézeti programok ugyanolyan sokszínűek voltak, mint Európa más országaiban.*” (Pukánszky, 2015:118) *Karacs Teréz*⁴ véleménye szerint olyan intézetek létrehozása és működtetése a célszerű, amelyekben kellő figyelmet fordítanak az elme, a szív és a művészi érzék formálására. 1846-ban Miskolcon létre is hozta nőnevelő intézetét, ahol hitet tett a férfi és női egyenlő adottságok mellett. A lányok célszerű nevelését tartotta követendőnek, az egyedülállók számára például „kenyértudományok” okítását, biztosítva ezzel (is) megélhetésüket. Ebben az intézetben a tánc és a zene tanítása az oktatás-nevelés szerves részét képezték. Szintén jelentős képviselője volt a témának *Brunszvik Teréz*⁵. Tantervet állított össze egy leendő tanítónőképző intézet számára, melyben több humán- és természettudomány ág színvonalas oktatását képzelte el. Ezek mellett a neveléstan, a zene és a tánc is jelentős szerephez jutott (Pukánszky, 2015).

A nők nevelésével, illetve képzésével kapcsolatban egyre hangsúlyosabbá vált a tanítónőképzés kérdése.⁶ Ebben a korban ezek az intézetek jelentették nagy általánosságban a nőnevelés helyszíneit, melyeket sok olyan tanuló is látogatott, akik később nem a tanítónői pályát választották, viszont jól tudták kamatoztatni az ott tanult neveléstani, gazdasági, művészi, zenei ismereteiket (Takács, 2016).⁷

² Karoline Christiane Louise Rudolphe (1753-1811) német költőnő, nevelőnő.

³ Betty Gleim (1781-1827) leányiskolát alapított 1806-ban, majd 1819-ben Brémában.

⁴ Karacs Teréz (1808-1892) pedagógus, író.

⁵ Brunszvik Teréz (1775-1861) a nőnevelés magyarországi úttörője.

⁶ Ezt bizonyítják az eredmények Magyarországi viszonylatban, ahol 1868-ban öt tanítónőképző működött, míg 1918-ra ez a szám kilencvenegyre nőtt (Kelemen, 2019).

⁷ A mai Szlovákia területén ilyen és hasonló jellegű „leányiskolák”, intézetek eredményesen működtek többek között Körmöcbányán, Nagyrócén, Pozsonyban (Kručayova, 2009).

A zenei nevelés és képzés helye a nők (társadalmi) életében

A 19. századra a zene a művelt középosztály számára a jó nevelés részévé vált. Ez különösen a nőkkel kapcsolatban volt érvényes. A zongorázás és az énektudás nevelésük fontos eleme volt. A társadalmi és a kulturális norma például megkövetelte a zongora jelenlétét a lakásban. A tárgyalt korban nagy hangsúlyt fektettek arra, hogy a társas összejövetelek jól elkülönüljenek a szürke hétköznapi világától. Azaz mind az öltözék, mind az alkalmi étkezés, mind a zenehallgatás ezt a célt szolgálta. A viselkedési normák jelentős mértékben szabályozták a műkedvelő zenész, a közönség, a társaság magatartását (Fónagy, 2013).

A 19. század második felében a zongoratanulás és az énektanulás a polgári értékek szerves részét képviselték. A férfiakat nevelő gimnáziumokban is jelen volt a zongoratanulás, csak úgy, mint amilyen fontos szerepet kapott a lányok oktatásában és nevelésében. A lánynevelő intézetekben az ének, a zongorajáték, illetve a hangszerjáték a megszokott tantárgyak soraiba tartozott.

A zenetudás kiemelkedő lehetőséget nyújtott a nőknek a nyilvános szerepvállalásra is. Így a hangszer- vagy énektudás kulturális, akár anyagi tőkének volt tekinthető. Mindez azt eredményezte, hogy a zenei műveltség, a zongorajáték művelése emelte a nők társadalmi presztízsét, és növelte a férjhez menetelük esélyeit is (Pukánszky, 2015).

A kor elvárásaihoz mérten a zongoratanárnők kiváltságos helyzetben voltak. Őket a társadalmi nyilvánosság elismerően fogadta. Ezt az oktatási tevékenységet ugyanis egészében véve kiválóan bele lehetett illeszteni a női szerepekbe (Fónagy, 2013).

A 19. század zenei életének egyes jellemzői és a női szerepek

A zenei életben fordulópontot jelentett a 19. század. Európa-szerte különböző zenei társaságok jöttek létre. A legjelentősebbeket említve: Berlinben 1825-ben, Pest-Budán 1836-ban, Pozsonyban többek között az Egyházzenei Egylet (Kručayova, 2009). Ezek az egyletek koncerteket szerveztek, biztosították a művészek utánpótlását, zenei képzést nyújtottak, sőt még koncerttermeket is építettek. A polgári zenei élet fellendülése magával hozta a szaksajtó megszületését, egyben a zenefogyasztás tömegesedését is. Az előadóművészek egyre nagyobb népszerűségnek örvendtek, és ezzel karöltve kialakult a hangversenyeken illő viselkedési forma és norma is (Fónagy, 2012).

A kor elvárásainak, igényeinek, „divatjának” megfelelően a 19. századot, vagyis a romantika időszakát a zenében az előadóművészet és a virtuózok aranykorának tartották. Kiváló művészek, előadók, virtuózok, zeneszerzők, zenetanárok egész sora írta be magát a zenetörténelem soraiba. A kor egyik legmeghatározóbb művész alakjának tekintették Niccolò Paganinit, a hírhedt „hős lelkű és borús kedélyű” legendás hegedűvirtuózt.⁸ Számos országban adott hangversenyeivel döntő hatást gyakorolt

⁸ Niccolò Paganini (1782-1840) egyedülálló személyisége egyéb művészeti irányzat képviselőit is inspirálta, ezért találkozhatunk alakjával a festőművészetben és az irodalomban is (pl. Heine a *Firenzei éjszakák* c. művében, Gautier a *Paganini lelke* c. költeményében, Delacroix *Paganini portréjában*).

további művészekre, többek között Liszt Ferencre, Robert Schumannra, vagy Clara Schumannra. További kiváló művészek egész sora is megjelent ebben az időszakban, akik az előadói mesterség addig ismeretlen határait érték el. Sőt, időnként már a virtuozitás öncélú mutogatását eredményezve és a mélyebb tartalom tolmácsolásának rovására vitték piederstálra briliáns virtuozitásukat.

Mindezen befolyásoló körülmények alól nem képez(het)tek kivételt a „hölgyek”, illetve a művésznők sem, akiknek a korabeli „zenei miliőben” szintén meghatározott szerep jutott. Szigorú szabályok szóltak viszont arról, mi illendő egy nő számára a pódiumon. A korabeli források szerint a hangszerek megválasztásában ajánlott volt figyelembe venni a nők ruházatát, hajviseletét és az adott hangszer megszólaltatásához szükséges mozgást, továbbá a megszólaltatott hangszer hangját, vagy a hangszertartás esetleges „illetlenségét”. Ezért a nők számára olyan hangszer volt ajánlott, mely jól illik a korabeli társas élet eseményeihez, így mindenekelőtt a zongora. Az „együtt muzsikáláshoz”, azaz a kamarazenéléshez is jól társítható hangszereket kerestek és alkalmaztak, többek között a női hanghoz hegedűt (Pukánszky, 2020). A 19. század nagy zeneszerzői viszont szinte kivétel nélkül a zongorát tartották legalkalmasabbnak arra, hogy kifejezzék művészi gondolataikat. Ebből kifolyólag a zongorairodalom ebben a korszakban addig nem ismert határokat ért el. A kor stílusa, a romantika rendkívül jól használta ezt a hangszert, mindenekelőtt az érzelmek megszólaltatására. Ennek természetes következménye, hogy a 19. század a zongora minőségi (mechanikai) fejlődésével párhuzamosan a zongorapedagógia fejlődésének a korszaka is lett. A kor zongorapedagógiája kiemelten fontosnak tartotta a „szellem és technika szoros összefüggését”, melynek kiemelkedő reprezentánsa, az interpretálás és koncertélet innovátora, a magyar és az egyetemes művészet ikonikus alakja, Liszt Ferenc volt (Duffek, 2019). A mester mellett továbbá kiváló művésznő növendékei, akik a zongoraművészet és a zenepedagógia kiemelkedő képviselőiként, reprezentánsaiként váltak ismertté.

Az előadóművészek sorait tehát a férfi előadók mellett kiváló művész-hölgyek is gazdagították, éspedig a zeneművészet több területén. A romantika korának kiemelkedő tehetséggel megáldott énekesnőiként írták be nevüket a zenetörténelembe mindenekelőtt a spanyol *Marie Malibran* (1808-1836) és a francia *Cornélie Falcon* (1814-1897). A francia *Lisa Christiani* (1827-1853) a csellójátékot képviselte első hivatásos művésznőként. Az utókor számára is értékeket képviselő zongoraművésznők sorából kiemelt figyelmet érdemel mindenekelőtt *Clara Schumann* – a neves lipcsei zongoratanár Friedrich Wieck lánya és tanítványa, később a híres német zeneszerző Robert Schumann felesége – és tehetséges hölgy növendékei, mint például *Natalia Janoth*, *Fanny Davies*, *Ilona Eibenschütz*. Mesterfokú előadóművészetről tettek tanúbizonyságot Liszt Ferenc női növendékei is, mint *Sophie Menter*, *Vera Timanova*, *Julie Rivé King*. A zongoraművészet egyéni arcát képviselte *Marie Pleyel* – Hector Berlioz titkos műzsája és művészi ihletője –, valamint a legendás *Arabella Goddard*, vagy *Anna Nikolajevna Jesipova*.

Clara Schumann, a 19. század elismert művésznője

Clara Schumann, született Clara Josephine Wieck a romantikus zongoraművészet legjelentősebb hölgy-alakjai közé tartozott, aki művészetével, alkotómunkásságával számos férfi zongoraművész kollégáját túlszárnyalta. 1819-ben született Lipcsében, és Frankfurtban halt meg hetvenhét évesen, 1896-ban.

Zenei tehetsége nagyon korán megmutatkozott, minek következtében már 9-10 éves korától nyilvános hangversenyek sorozatát adta, nagy sikerrel és elismeréssel. Zene- és zongoratanára az apja volt, Friedrich Wieck, a híres zongoratanár.⁹ Ő a kivételesen tehetséges Clara lányát öt éves korában kezdte tanítani zongorázni. A zenei tanulmányok viszont nehéz, időnként mondhatni, drámai körülmények mellett zajlottak.¹⁰ Wieck tanítási módszere a régi iskola táboraának, ill. képviselőinek elveire épült. A zongoratanulás kezdeti fázisa, az első két év kotta nélküli és hallás utáni zongorázásból állt. A hallás- és ritmusérzék fejlesztését követően tértek át a kottaolvasásra, illetve ismert zeneszerzők műveinek elsajátítására és interpretálására, a fokozatosság elvét követve. A gyakorlás viszont nem haladhatta meg a napi két órát. A művészi előadás alapvető feltételeinek a fogékonyságot, az intelligenciát és a szívet tartotta, a zongorát pedig a „lélek hangszerének”. Véleménye szerint az „akrobatikus kezeknek győzedelmeskedniük kell a technikai nehézségek felett és művészi lelket varázsolni az előadott zeneműnek.” (Čiefová, 2008:41)

Friedrich Wieck tanítási módszerét, pedagógiai elveit viszont szélesebb dimenziókban is praktizálta, a szakember, a tanár, az ember együttes hozzáállását tanúsította. Szigorú, energikus ember volt, domináns, hirtelen haragú, néha érzéketlen, sőt időnként kegyetlen és kompromisszumokra nem hajló tanár, amiről Clara naplójában tett feljegyzései is tanúskodnak: „Apám, aki már bizonyos ideje változást várt a gondolkodásomban, ma ismét megjegyezte, hogy még mindig lusta, nemtörődöm és rendetlen vagyok, keményfejű és nem következetes, és ilyen vagyok a zongorajátékban is [...] a szemem láttára tépte össze Hünten variációinak példányát, és hogy mától nem fog tanítani [...]” – olvasható Clara naplójában 1828-as keltezéssel (Starosta, 2000:52).

Wieck összességében kiváló pedagógiai és pszichológiai érzéssel rendelkezett, minek következtében (is) a kor egyik nagy tanár egyéniségévé vált. Érző szívű, képzelőerővel és éleslátással megáldott zenészeket akart nevelni. Ez volt elsődleges célja. Három fő alapelvet vallott: nézete szerint a művészi nevelés három alappilléren nyugszik: *a helyes fizikai, intellektuális és erkölcsi nevelésen*. Szerinte igazi sikereket csak a helyes erkölcsi életszemlélettel, megfelelő tárgyi tudással és erős idegrendszerrel, fizikummal lehet elérni. Ez utóbbi érdekében alapfeltételnek tartotta

⁹ Johann Gottlob Friedrich Wieck (1785-1873) német zenepedagógus, zongoratanár. Zongoragyárat és kottakölcsönzöt alapított Lipcsében, amit hamarosan kénytelen volt bezárni. Öt gyermeke közül két lánya – Clara és Marie – zongoraoktatásával olyan hírnévre és elismerésre tett szert, hogy életét kizárólag a zongoratanításnak szentelhette.

¹⁰ Clara alig múlt 5 éves, amikor szülei, a tehetséges énekesnő anyja és kemény természetű apja, azaz a Wieck házaspár elvált. Ennek következményeként Clarát elszakították édesanyjától és apja szigorú neveltetésében részesült. Majd Clara apja öt évvel később (1829-ben) újra megnősült, ami szintén beárnyékolta Clara boldog gyermekkorát.

a szabad levegőn való mozgást, amit Clara egész életében gyakorolt. Minden bizonynyal ennek is volt köszönhető erős munkabírása, fizikai erőnléte és jó egészsége. Wieck a *Clavier und Gesang* című tanulmányában részletesen kifejtette azon nézetét, mely szerint az iskolákban napi kilenc órát eltöltő tanulók „a fizikumuk romlásával és a boldog gyermekkor elvesztésével” fizetnek. Clara mindössze másfél évet járt iskolába, oktatásával és nevelésével magántanárok foglalkoztak. Hangsúlyt fektettek az angol és a francia nyelvre, a rendszeres hittanórákra, mivel apja nézete szerint jó zenesz és művész csak erkölcsös emberből válhat. Viszont az órák és a gyakorlás között is kellő figyelmet fordítottak a rendszeres testmozgásra, és a gyakorlatiasságra való nevelésről sem feledkezett meg a gondos apa és tanár. Clarának figyelemmel kellett követnie apja levelezéseit a koncertek szervezésével és lebonyolításával kapcsolatban, tehát meg kellett tanulnia az előadóművészetet, a megélhetéssel kapcsolatos gyakorlatias feladatokat is. Mindebből következtethető, hogy Wieck a lányát következetesen vezette végig azon az úton, melyet számára eltervezett és célul tűzött ki, vagyis, hogy a lányából világhírű művészt, zenészt, szakembert neveljen (Bonnyai, 2011).

A kiváló szakmai oktatás, széles spektrumú nevelés és a kivételes tehetség következményeként Clara kilenc éves korában már egész Mozart zongoraversenyeket és Hummel zongoraversenyt játszott. 1828-ban nyilvánosan szerepelt a lipcsei Gewandhausban, és két évvel később ugyanitt adta első egész esti szóló hangversenyét. További fellépések egész sorozata következett Németországban, majd Franciaországban, az első elismerő kritikákkal. Az elismerés és a művészi sikerek egész életét végig kísérték (Starosta, 1998).

Clara Wieck életében jelentős fordulatot idézett elő és lényeges hatást jelentett a híres német zeneszerző, a romantikus zene jelentős alakja, Robert Schumann, később Clara férje. Schumann zenei karrierjét zongoristaként kezdte, abban az időben, amikor a virtuóz kultusz aranykorát élte. Zongoraművészi karrierre vágyott maga is, melynek érdekében olyan mechanikus segédeszközöket alkalmazott a gyakorláshoz és olyan túlzott megerőltető technikai gyakorlatokat végzett, amelyek következtében jobb kezének a negyedik ujja lebénult, és így zongoraművészi pályája a kezdetén megghiúsult. Schumann e drámai fordulat következményeként saját zongoraműveit nem tudta bemutatni, de a sorsnak köszönhetően megismerte tanára lányát, Clarát, aki később műveinek odaadó és hiteles tolmácsolója lett.¹¹

A tizenkilenc éves Schumann korán kezdett gyengéd érzelmeket táplálni tanára, Wieck lánya, a még „gyermek” Clara iránt. 1837-ben megkérte kezét, de az apa teljes

¹¹ Robert Schumann (1810-1856) német zeneszerző volt, előbb jogi tanulmányokra iratkozott be a lipcsei egyetemen, de Paganini egy frankfurti koncertjének hatására aztán véglegesen a zenei pálya mellett döntött. 1830-ban került Friedrich Wieck zongoratanárhoz, de zongoratanulmányait rövid időn belül kénytelen volt befejezni jobb kezének gyógyíthatatlan sérülése következtében. 1834-ben megalapította a *Neue Zeitschrift für Musik herausgegeben durch einen Verein von Künstlern und Kunstfreunden* c. folyóiratot, melyet 1844-ig szerkesztett. Írásaiban a német zenei világnak bemutatta és népszerűsítette a haladó szellemű kortársai művészetét, mint pl. Frederick Chopint vagy Johannes Brahmsot. Barátja, Felix Mendelssohn-Bartholdy meghívására tanított az újonnan megalapított lipcsei Konzervatóriumban, 1844-től Drezdában a Liedertafelt vezette, 1850-ben elvállalta a düsseldorfi városi igazgatói állást. Tiszteletére 1910-ben létrehozták a Schumann Társaságot, amely ma is működik Zwickauban.

mértékben ellenezte a házasságukat. Érzelmek viszont erősebbek voltak, és végül a sok konfliktus és tiltás ellenére titokban (1840-ben) az akkor harmincéves zeneszerző feleségül vette Clarát, zongoratanárának sokoldalú zenei tehetséggel megáldott huszonegy éves lányát. Házasságuk tizenhat évig tartott, azaz Schumann haláláig, mialatt nyolc gyermekük született.¹² Házasságuk mély, őszinte érzelmekben és drámai fordulatokban egyaránt bővelkedett. Schumann sajnálatos betegsége, egyre súlyosbodó elmebaja és életének tragikus vége ellenére is mindvégig rajongva szerette feleségét.¹³

Clara a „múzsza”, a művészi ihlet Schumann műveiben

Robert Schumann Clarát számos művében megörökítette. Mondhatni, Schumann múzsája volt, művészi ihletője. E művészi inspiráció és megnyilvánulás érzelmeket, őszinte szerelmüket és mély kapcsolatukat tükrözte. A boldogságtól, harmóniától motivált házasságuk első éve (1840) gazdag zenei termést is eredményezett. Schumann 138 dalt írt, ezért ezt az évet a zeneirodalomban a „dalok éve”-ként emlegetik.¹⁴ Ekkor alkotta meg egyik legismertebb dalciklusát *Asszonyszerelem, asszonysors* címmel (”Frauenliebe und – Leben”, Adalbert von Chamisso nyomán). A nyolc tételből álló ciklus az asszonnyá válás „nyolc stációjának” is tekinthető, vagyis mit jelent nőnek lenni az út mérföldköveivel: örömmel, bánatokkal, izgalmakkal, szerelmekkel, fő eseményekkel, az álmok, az érzelmek, a hangulatok birodalmában.

Schumann felesége személyét zongoraműveiben is megidézte. Első alkalommal az *Impromptuk Clara Wieck témájára, op. 5* művében. A *fisz moll szonáta, op. 11* Schumann szavait idézve „*egyetlen szívből fakadó kiáltás utánad*” (természetesen Clara után). A *Toccata, op. 7* című műve szintén Clarának szóló ajánlással jelent meg 1833-ban. Az 1837-ben komponált *Dauidsbündlertänze, op. 6* zongoraciklus első tételének táncmotívuma idézi fel Clara alakját. A *Karneval, op. 9* (Schumann egyik legismertebb és legnépszerűbb zongoraciklusa) 11. tételében a szerző *Chiarina* cím alatt idézi Clarát, keringő formában megszólaltatva. A *Gyermekjelenetek, op. 15* zongoraciklussal kapcsolatban Schumann a következő szavakat címezte Clarának: „*Rájöttem, hogy semmi nem ad jobban szárnyakat a képzeletnek, mint a feszültség, a vágyakozás valami után, ez történt mostanában is, miközben levedre vártam, egész kötetre valót komponáltam – csodálatosat, bolondosat, ünnepélyeset – csak nézel majd, ha egyszer eljátszod [...] Örömet lelsz majd bennük, de természetesen feledned kell virtuóz mivoltodat. Minden látható itt, könnyűek, mint a buborék [...]*” (Pándi, 1995:206-207)¹⁵

¹² A nyolc gyermekből kettő – lánya, Julia és fia, Felix – még Clara Schumann élete folyamán elhunyt.

¹³ Schumannál egyre intenzívebben jelentkeztek a végzetes lelki betegség jelei. Hallucinációk gyötörték. 1854-ben egy roham következtében a jeges Rajnába ugrott. Ezt követően saját kérésére elmeegógyintézetbe vonult Endenichbe. Itt hunyt el két évvel később, 1856-ban, negyvenhat évesen.

¹⁴ A zongoramuzsika után egyébként is dalirodalma a másik legtermékenyebb műfaja, melyben a költészet és a zene szépsége egyesül. A világirodalom nagy költőinek (Heine, Goethe, Schiller, Byron) verseiből választotta dalszövegeit.

¹⁵ E gondolatok, mint ahogy a ciklus címe is, félrevezető, ugyanis az előadás szempontjából igényes mű nem a gyermekekről szól, hanem egy „nosztalgiásan visszaálmódott gyermekkorról felnőtteknek”.

Clara viszonzásul egész élete során férje műveinek kiváló és elhivatott tolmácsolója, zongoraműveinek autentikus előadója volt, amellyel nagy sikereket ért el. 1891-ig, tehát hetvenkét éves koráig Európa számos országában hangversenyezett, beleértve Pozsonyt is.¹⁶ Repertoárjába férje művein kívül a zongorairodalom legigényesebb műveit sorolta be, mindenekelőtt Beethoven szonátáit. Művészetére a zongoramesterség legkiválóbb vonásai voltak jellemzőek. Így a technikai készségek mesteri foka, a mély előadókészség, költői szellem, kulturált és éneklő billentésmód, a művek tartalmának hű tolmácsolása és, nem utolsósorban, a kor zenei ízlését tekintve „progresszív repertoár”, amely segítségével a kortárs szerzők (Chopin, Brahms, Schumann) még ismeretlen műveit mutatta be. Kiváló zongoratechnikájának titka a „spórolás” ujj- és kézmozdulatok alkalmazásában rejlett, vagyis a billentyűket nagyon közelről szólaltatta meg. Kiváló memóriával rendelkezett, ezért fejből adta elő az interpretált műveket. Ez ellenkezett a kor előadóművészetének divatjával és megrögzött szokásaival. A fejből játszás ugyanis ebben az időben illetlennek számított, kevésbé tisztelve ezzel az interpretált szerzőt. Ezért Clara zongoraművészetének e részét kritikus szemmel nézték. Idősebb korára viszont visszatért a hagyományokhoz és gyengülő memóriája következményeként újra a kottából történő előadásmód híve lett.

Interpretációs művészetéről számtalan neves zenész, művész, kritikus nyilatkozott. Liszt Ferenc (1811-1886) 1854-ben a következő elismerő szavakkal és gondolatokkal illette: „*Fokozott érzékenysége miatt minden helytelen hang katasztrófát jelentene, bizonytalan szakasz félbeszakított szimpátia, helytelen tempó nem elismert szerelem, rosszul felfogott ritmus nagy tett megbecstelenítése, amelyet az ő felháborodott lelke sértődésnek venne [...] Lemond a saját ihleteiről, csakhogy tolmácsolja a jóslatot, mint közvetlen tolmácsoló és hű előadó [...] Senki sem szárnyalja őt túl az igazságban, amellyel a mestereket adja elő. Clara Schumann nem csak zongorista és hangversenyek szervezője a szó szoros értelmében. Az ő tehetsége nekünk világi oratórium megtestesítője. Valamiféle Peri, aki a paradicsoma után vágyakozik a szépség ideáljának állandó misztikus érzékelésével.*” (Čiefová, 2008:42)

Liszt Ferenc viszont nemcsak Clara Schumann egyedi személyiségét dicsérte, de elismerően fogadta az igényes, a kor zenei ízlésétől és szokásaitól eltérő igényes és értékes repertoárját is. Magasan értékelt mindenekelőtt a nagy bécsi klasszikus, Ludwig van Beethoven szonátáinak kivételes minőségű tolmácsolását. Az *Appassionata* meghallgatása után lelkesedve adott hangot pozitív élményének. „*Középszerű művészek túlságosan fárasztották és mérgeztették hallásunkat e mű rideg, lelketlen ismételtetésével. Amikor viszont lehetőségünk nyílt hallani hogyan játssza C. Schumann, a legerősebb belső lelki nyugalom árasztott el minket. Festőnek éreztük magunkat, aki ismét megglelte a nemes eredetit, amely hosszú ideig üldözve volt az ízléstelenül torzító másolattól.*” (Čiefová, 2008:42)

¹⁶ Clara Schumann két alkalommal hangversenyezett Pozsonyban. 1856. február 14-én a Duna-utcai Schmidt Károly Zongoraszalomban, majd 1866. április 2-án.

Clara Schumann, a zeneszerző

Clara 1830-tól rendszeresen komponált is, mindenekelőtt zongora- és kamaraműveket. 1840 után, tehát házasságkötésüket követően erősen érződik műveiben Robert Schumann zenei nyelvének hatása. A zeneszerzői ambíciói viszont nem teljesültek be, egyrészt zenei tehetségének e részét túlszárnyalta zongorajátéka, másrészt a kor társadalmi hangulata sem támogatta az ilyen fajta női igyekezetet. Erről 1838-ban fejtette ki véleményét naplójában. „*Valaha azt képzeltem alkotói tehetségem van, de fel kellett hagynom e gondolattal, a nő ne vágyakozzon komponálásra, még ha képes is lenne rá, tehát miért kellene erre törekednem? Nagyképű lenne, még ha annak idején apám vezetett is ehhez.*” (Starosta, 2000:54)

Megközelítőleg két tucat műve maradt meg az utókornak.¹⁷ Minden bizonnyal jóval többet komponált, melyek jelentős része sajnálatosan elkallódott.

Clara Schumann, a zenetanár

Clara élete utolsó időszakában két fontos tevékenységre fókuszált. 1881-től férje műveit kezdte rendszerezni és kiadni. Emellett elhivatottan tanított. 1878 és 1892 között a frankfurti Konzervatórium zongoratanáraként tevékenykedett. Kiváló zongoristák egész sorát nevelte ki, közöttük több művész-hölgyet is, mint a lengyel származású *Nathalie Janoth*, az angol *Fanny Davies*, az Angliában élő magyar származású *Iлона Eibenschütz* és nem utolsó sorban a pozsonyi származású *Hermine Eissler*, aki szintén egyike volt a Schumann művek autentikus tolmácsolóinak.

¹⁷ Clara Schumann fennmaradt szerzeményei: *Quatre Polonaises pour le pianoforte*, Op. 1. (1831); *9 Caprices en forme de valse pour le piano*, Op. 2 (1832); *Romance variée pour le piano*, Op. 3 (1833); *Walzer für Gesang und Klavier* (1834); *Valses romantiques pour le piano*, Op. 4 (1835); *Quatre pieces caractéristiques*, Op. 5 (1. *Le Sabbat*; 2. *Caprice à la Boléro*; 3. *Romance*; 4. *Ballet des Revenants*, (1835); 6 *Soirées musicales*, Op. 6: 1. *Toccatina a moll*; 2. *Nocturno F dur*; 3. *Mazurka g moll*; 4. *Balлада d moll*; 5. *Mazurka g moll*; 6. *Poloneze a moll* (1836); *Konzert für Klavier a moll*, Op. 7 (1836) *für Variations de concert pour le pianoforte, sur la Cavatine du Pirate, de Bellini*, Op. 8, *Impromptu G dur. Souvenir de Vienne*. (1837), *Scherzo d moll No. 1*, Op. 10. (1839); *Trois Romances pour le pianoforte*, Op. 11: 1. es moll Andante; 2. g moll Andante; 3. a moll Moderato. (1840; *Am Strande*. (1841); 3 *Lieder: Zwölf Gedichte aus F. Rückert's Liebesfrüling für Gesang und pianoforte von Robert und Clara Schumann*, Op. 12: 2. *Er ist gekommen in Sturm und Regen*; 4. *Liebst du um Schönheit*; 11. *Warum willst du and're Fragen?* (1841); *Die gute Nacht, die ich dir sage*. (1841); *Sonate für Klavier g moll* (1842); *Sechs lieder mit begleitung des pianoforte*, Op. 13: 1. *Ihr Bildnis. Ich stand in dunklen Träumen*; 2. *Sie liebten sich beide*; 3. *Liebeszauber*; 4. *Der Mond kommt still gegangen*; 5. *Ich hab 'in deinem Auge*; 6. *Die stille Lotusblume*. (1843); *O weh des Scheidens, das er tat*. (1843); *Impromptu E dur* (1844); *Scherzo c moll No. 2*, Op. 14 (1845); *Quatre pièces fugitives*, Op. 15: 1. *Larghetto F dur*; 2. *In poco agitato a moll*; 3. *Andante espressivo D dur*; 4. *Scherzo G dur* (1845); *III Praeludien und fugen für das pianoforte*, Op. 15 (1845); *Trio für pianoforte, violine und violoncello*, Op. 17 (1847); *Mein Stern dal Friederike Serre versère*. (1848); *Variationen für das pianoforte über ein thema von Robert Schumann*, Op. 20. (1854); *Drei romanzen für pianoforte*, Op. 21. (1855); *Drei romanzen für pianoforte und violine*, Op. 22. (1855); *Sechs lieder aus jucunde von Hermann Rollet*, Op. 23: 1. *Was weinst du, Blümein?*; 2. *An einem lichten Morgen*; 3. *Geheimes Flüstern*; 4. *Auf einem grünem Hügel*; 5. *Das ist ein tag*; 6. *O lust, O lust. Dedicated to Livia Frege*. (1855); *Impromptu* (1885); (Csehiová, 2015).

Clara Schumann Wieck 1896-ban hunyt el, hetvenhét évesen, szinte teljesen megsüketülve. Férje mellett temették el Bonnban. Művészetje és zenei hagyatéka két-ségkívül rendkívüli értékeket képvisel az utókor számára.

Clara Schumann kortársai, illetve a 19. század kiemelkedő művésznői, zenetanárai

Clara Schumann mellett további művésznők neve is bekerült a zenetörténelem soraiba, akik előadóművészetükkel, alkotói tevékenységükkel és személyiségükkel egyaránt jelentős szerepet játszottak a 19. század kulturális és zenei életében. Említést érdemelnek mindenekelőtt a híres „mester” és zenetanár, Liszt Ferenc női növendékei, akik sikere és hírneve egyrészt tanáruk kiváló zenepedagógiai módszerének és képzésének volt köszönhető, másrészt jómaguk kimagasló tehetségének és előadóművészetének. Ezek közül érdemel említést mindenekelőtt Liszt legkedvesebb és egyik legkarakteresebb zongorista növendéke *Sophie Menter* (1846-1918), az angol *Arabella Goddard* (1836-1922) és az amerikai származású *Julie Rivé King* (1857-1937). Egy másik neves zongoratanár, Theodor Leschetizky (1830-1915) pedagógiai munkásságát prezentálta művészetével és sikeres pályafutásával az orosz *Anna Nikolajevna Jesipova* (1851-1914), aki sikeres művészi pályafutása mellett a Szentpétervári Konzervatórium elismert tanáraként is tevékenykedett, és számtalan neves zongoraművészt segített karrierhez (többek között Szergej Prokofjev).

Az előadónők kultusza a 19. és 20. század fordulóján egyre nagyobb teret kapott, úgy világszerte, mint európai és hazai viszonylatban egyaránt. Magyarországi vonatkozásban mindenekelőtt *Varró Margit* (1881-1978)¹⁸ neve ismert zongoraművészként és zongoratanárként egyaránt. Szlovákiai viszonylatban *Seraphine von Vrabélyi-Tausig* (1840-1931), *Caroline Geisler-Schubert*, valamint *Spányik Cornélia* (1832-1913) neve és művészetének egyes szegmensei maradtak fenn az utókor számára.¹⁹

¹⁸ Varró Margit (1881-1978) zongoraművész és zongoratanár, nemzetközileg kiemelkedő, meghatározó pedagógus volt. Legfontosabb zenepedagógiai művei: *Zongoratanítás és zenei nevelés*, Rózsavölgyi, Budapest, 1921; „Grundlagen des Musikunterrichtes” (A zenetanítás alapjai), in *Allgemeine Musikzeitung*, Berlin, 1926; *Der lebendige Klavierunterricht* (Az élő zongoratanítás), Simrock, 1928; „*Alte Musik*” (ford.: Czigány Ildikó) Parlando 1987. Nr. 3. p. 29-33; (Varró, 1980)

¹⁹ Spányik Cornélia Clara Schumannal személyes közeli ismeretségben állt. Ennek köszönhetően Clara Schumann második, 1886-ban adott pozsonyi hangversenyének egyik iniciátora, szervezője volt. Kettjük levelezése a pozsonyi Batka János levéltáros, kritikus gyűjteményében kapott helyet.

Összegzés

Összefoglalva: a jelen tanulmányban bemutatott adatok és tények alapján megállapítható, hogy milyen fontos helyet foglaltak el egyes hölgszemélyiségek, művésznők, zenepedagógusnők a 19. század kulturális életében. Kiemelkedő alkotómunkásságukkal, művészetükkel, eredményes pedagógiai tevékenységükkel és kiváló pedagógusi attitűdjükkel, nem utolsósorban pedig példaértékű személyiségükkel jelentős mértékben gazdagították egyrészt a kor kulturális, művészi, zenei életét, másrészt oktató-nevelő munkájukkal hozzájárultak pedagógiai elveik, módszereik, művészi üzenetük népszerűsítéséhez és zenepedagógiai örökségük továbbadásához az őket követő generációk és az utókor számára.

Irodalom

- Bonnyai, A. (2011). *Clara Schumann művészete*. Doktori értekezés, kézirat. Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem [28. számú művészet- és művelődés-történeti tudományok besorolású doktori iskola]. URL: <https://bit.ly/414Qyj9>
- Csehiová, A. (2015). *Významné klaviristky 19. storočia. Important pianist – ladies of the 19th century*. Banská Bystrica: Horizonty umenia, 3. p. 37-49.
- Čiefová, M. (2008). *Klavírne umenie v Bratislave v 19. storočí*. Nitra: KH PF UKF
- Duffek, M. (2019). Párhuzamosok találkozása, a zongora hangszertörténetének funkcionális áttekintése. In: Váradi J. (szerk.) (2019). *Zenepedagógiai kutatások : A zeneoktatás megújuló módszertana*. Debrecen, Debreceni Egyetem, pp. 305-321. ISBN 978-963-490-217-1. URL: <https://bit.ly/3uHISZ4>
- Fónagy Z. (2012). Zenei nyilvánosság és polgári viselkedéskultúra : A 19. századi hangversenyterem társadalomtörténeti látásögből. *Történelmi Szemle* 54(4), pp. 577-598. URL: <https://bit.ly/3R9KGGP>
- Fónagy Z. (2013). Kislány a zongoránál : A zene a középosztály magánéletében a 19. században. *Korall : Társadalomtörténeti folyóirat*, 14(51), pp. 18-40. URL: <https://bit.ly/3NcpNU0>
- Kelemen E. (2019). Az állami tanítóképzés történetének fordulópontjai. *Pedagógusképzés : Pedagógusképzők folyóirata* 18(46), Különszám, pp. 7-20. o. DOI: <https://doi.org/10.37205/TEL-hun.2019.ksz.01>
- Kéri K. (2018). *Lánynevelés és női művelődés az újkori Magyarországon : nemzetközi kitekintéssel és nőtörténeti alappozással*. Pécs, Kronosz. ISBN: 978-963-467-037-7 URL: <https://bit.ly/3uslyfs>
- Kručayová A. (2009). *Klavírna hra ako súčasť hudobného vzdelávania na Slovensku v 19. a na začiatku 20. storočia*. Nitra, Univerzita Konštantína Filozofa, Pedagogická fakulta. ISBN: 978-80-8094-613-5
- Müller I. (2001). A nőoktatás helyzete Ausztriában az Osztrák-Magyar Monarchia idején. *Aetas*, 16(3), pp. 84-102. URL: <https://bit.ly/3RbsqXg>

• A tanulmányban előforduló webes hivatkozások legutolsó ellenőrzési időpontja: 2023. december 1.

- Pándi M. (1995). *Hangversenykalauz. IV. Zongoraművek*. Budapest, Hatágú Síp Alapítvány
- Pukánszky B. (2015). *A nőnevelés története*. Komárno: Selye János Egyetem, Tanárképző Kar. ISBN 978-80-8122-132-3.
- Pukánszky B. (2020). „Csellista nő egy párizsi szalonban!” : Lisa Cristiani (1827-1853) előadóművészi karrierjének megítélése a korabeli publicisztikában. In: Torgyik J. *Társadalmi felelősség és szociális gondolkodás*. Großpetersdorf, Sozial und Wirtschafts Forschungsgruppe, pp. 5-21. ISBN: 978-390-331-707-9. URL: <https://bit.ly/47WST1E>
- Pukánszky B. (2020). Új utak, változó szerepek : Előadóművésznők a 19. századi koncertéletben: Lisa Cristiani (1827–1853). *Per Aspera Ad Astra : A Pécsi Tudományegyetem művelődés- és egyetemtörténeti közleményei*, 7(2), pp. 97-108. DOI: <https://doi.org/10.15170/PAAA.2020.07.02.05>
- Sárai Szabó K. (2014). Normakövető női emancipáció : A konzervatív nőmozgalom Magyarországon a 19. század végén, 20. század elején. *Replika*, 85-86(1-2), pp. 85-106. URL: <https://bit.ly/46JrQGd>
- Starosta M. (2000). *Kapitoly z dejín klavírneho umenia a pedagogiky klavírnej hry*. Bratislava, Vysoká škola múzických umení. ISBN 80-85182-74-2
- Starosta M. (1998). Umenie klavírnej hry : Clara Schumannová. *Hudobný život*, 30(14), pp. 6. URL: <https://bit.ly/3N8XIT9>
- Szívós A. (2000). Adalékok a magyarországi nőnevelés és női művelődés történetéhez (1850-1888). In Kéri K. (szerk.). *Ezerszínű világ : Dolgozatok a neveléstörténet köréből* (Mozaikok a nevelés történetéből, ISSN 1219-848X ; 5.), Pécs, Pécsi Tudományegyetem, Tanárképző Intézet, ISBN 963-641-705-9. URL: <https://bit.ly/3RrJ5Hs>
- Takács Zs. M. (2016). *A női „lámpások” : A tanítónők élete és képzésük a 20. század első felében egy memoár tükrében*. In: Karlovitz J. T. (szerk.). *Pedagógiai és szakmódszertani tanulmányok*, Komárno. ISBN 978-80-89691-32-6. URL: <https://bit.ly/3NbQQ1Z>
- Varró M. (1980). *Tanulmányok, előadások, visszaemlékezések*. Budapest, Zeneműkiadó.