

# **FERENCSEK JÁNOS**

**A beszélgetést vezette  
VÁRNAI PÉTER**

ZENEMŰKIADÓ BUDAPEST 1972

Ha a magyar zenei élethez - nagyközönséghez és szakmabeliekhez - körkérdeést intéznének, ki a legnépszerűbb magyar muzsikus: alig vitatható, hogy a szavazók döntő többsége Ferencsik János nevét említené. Az Operaházban és a hangversenytermekben, kül- és belföldön előadások, *sikeres előadások* ezrei fűződnek nevéhez s emellett valóságos apostola a magyar zene ügyének.

Ebben az esztendőben ünnepeltük Ferencsik 65. születésnapját és operaházi működésének 45. évfordulóját. Ezt a könyvet tisztelettel helyezzük le a jubileumi ajándékok asztalára. Szeretnénk, ha a szavak és a képek az olvasóközönség elé állítanák a művészt és az embert; a művészt, akit számtalan hangversenyen és operaelőadáson tanult meg tisztelni és szeretni, és az embert, aki mindig szerényen meghúzódott és meghúzódik a műalkotás mögött.

- Első kérdésemre tulajdonképpen a Zenei Lexikon is megadhatja a választ; de mégis helyesebb, ha könyvünk hőse maga mondja el élettörténetét.

- Ez a történet 1907. január 18-án kezdődik. Ha az olvasó azt hinné, hogy kezdettől fogva kiütköztek rajtam a leendő muzsikusi jegyei - téved. De azért nem hiányoznak bizonyos áruló jelek sem. A „békeidők” bástyasétányán vasárnap délelőttöként katonazenekar muzsikált. Ezek a délelőttök 3-4 éves koromban nagy élvezetet nyújtottak és a karmester őszinte bámulatom tárgya volt, akit otthon a sámlira állva szorgalmasan utánoztam. A zenekar is én voltam dűnnyögés formájában. Első hangszerem a mellékelt cimbalmos képen látható. Ami ezután jött, az már valamivel komolyabb haladás volt a muzsika felé. Kicsi gyerek voltam még, amikor a Jézuskától hegedűt kértem. A Jézuska ezt meg is hozta, de mégis baj, bögés lett belőle, mégpedig irtózatos, mert a Jézuska földi képviselői - szüleim - egy játékhegedűt tettek a karácsonyfa alá. Én mindjárt ki is próbáltam és mivel a hegedű bádogból lévén bádogos hangon szólalt meg, keservesen sírva is fakadtam. Így aztán a világtörténelemben ez volt az az év, amikor kétszer jött el a karácsony, mert szüleim - talán Vízkereztre - megint elhívták a Jézuskát, aki akkor már rendes, persze kisméretű hegedűt hozott ajándékba. Ezen aztán örömmel tanulgattam muzsikálni, de a sors - mint életemben annyiszor - közbeszólt. Alig kezdődött el a háború, amikor elvesztettem édesapámat és ez a szomorú eset gyökeresen megváltoztatta életmódunkat. Özvegyen maradt édesanyám két fiával sokkal szerényebb lakásba kényszerült költözni és ebbe a lakásba még albérlőt is kellett fogadnia. Történetesen egy vidéken lakó távoli rokonféle volt az albérlő, aki a Zeneakadémián tanult és a szobába bérelt pianinót is hozott. Az új hangszer azonnal fölkellette érdeklődésemet és elkezdtem billegetni rajta. Hogy mit? Talán csodálkozni fog: egyházi énekeket. Mint kisgimnazista énekeltem a diákmisék kórusában és otthon ezeket az énekeket próbáltam játszogatni. Csak az előjegyzésekkel volt baj, hiszen addig csak a hegedűkulcsot ismertem és fogalmam sem volt a basszuskulcs értelméről. Az egyházi énekeskönyv, amiből játszottam, persze két sorban, hegedű- és basszuskulcsban adta az énekeket. Nem kis fejtörés árán megfejtettem ezt a nehéz problémát is és felfedeztem azt, amit előttem már igen sokan tudtak. Végül egészen tisztességesen el tudtam zongorázgatni ezeket az énekeket, mégpedig négy szólamban.

Gyerekkorom zenei pályáját a Krisztinavárosi plébániatemplom kántora és orgonistája, Bodrogi Lajos irányította. Főleg attól a naptól kezdve, amely első beugrásomat hozta magával. Akkor még az volt a szokás, hogy a nagymise előtt volt a prédikáció és tíz órakor a „Jöjj el Szentlélek Úristen”-nel kezdődött a szertartás. Azaz, azon a napon csak kezdődött volna, ha Bodrogi bácsi ott lett volna. A sekrestyés már csöngetett, de orgonista nem volt sehol. Így hát remegő kézzel odaültem az orgonához és eljátszottam a „Jöjj el Szentlélek Úristen”-t. Még nem értem a végére, mikorra megjelent a kántor és csak nézte, nézte, mit csinál ez a gyerek. Mondtam, hogy tudok én mást is - akkorra már megjött a bátorságom. Ettől kezdve Bodrogi bácsi egyre több feladatot bízott rám és így különösebb előtanulmányok nélkül, belejöttem az orgonálásba. A hegedűtanulmányokat persze folytattam közben is, de a nagy szerelem változtatlanul a polifon lehetőségeket nyújtó orgona maradt. Bodrogi atyai jóbarátom - mert már később annak nevezhettem -, úgy tizenhárom-tizennégy éves koromban komolyabban látott hozzá tanításomhoz. Láta, hogy jó segítőtársra talált és bizonyára művészi lelkiismeretére hallgatott (kifejezett művészalkat volt), amikor elhatározta, hogy bevezet az összhangzattan rejtelmeibe. Végigtanultuk az akkori legjobb tankönyvet, Rischbieter összhangzattanát és ennek köszönhettem, hogy rövidesen úgy tudtam improvizálni, hogy minden harmónia-kötés szabályos volt. Jó iskola volt ez; a templomi szolgálatban úgy kellett improvizálnom, hogy mindig „zárlatra készen” álljak, mert a plébános sokat adott arra, hogy amikor ő az oltár közepére ért, az orgonálás maradjon abba. Az öreg plébános még másra is „megtanított”. Botfűlű

volt szegény és így a „Dominus vobiscum”-okkal mindig más hangnemben indult, mint ahol én abbahagytam. Nekem persze el kellett találni az általa énekelt hangot.

A templom révén kerültem közelebbi kapcsolatba az énekes műfajjal is. A kis énekkart, amely az orgonapad mellett állt, jobb kézzel igazgattam, a ballal (és a lábaimmal) orgonáltam. Természetesnek vettem, hogy ezt így kell csinálni, különben nem leszünk együtt. Akkor persze még fogalmam sem volt arról, hogy ez szabályszerű *dirigálás* volt. Előfordult az is, hogy kis zenekart szerveztek különleges alkalmakra, például amikor búcsúja volt a templomnak. Ilyenkor én dirigáltam a zenekart, a mise elején és végén orgonáltam, sőt, ha kellett, hegedűszólót is játszottam.

Bodrogi bácsinak nemcsak a kántorság volt jövedelemforrása. „Másodállásban” szalonzenekarokban is játszott. Ide is el-elszűnt engem, hogy helyettesítsem a harmónium mellett. Ez volt aztán a jó gyakorlat: hol ez, hol az a hangszer hiányzott és ami hangszer hiányzott, annak a szólamát a harmóniumnak kellett játszani. „Felléptem” így a Gellért Szálló teraszán, meg a Margithíd budai hídfőjénél, a volt Sztambul Kávéházban. Nem lehetett produkció közben próbálni vagy magyaráztatni: az orrom elé raktak mindenféle kottát és azt azonnal el kellett játszani. Így tehát nem maradtam négy fal közt, akár a zeneiskolában, akár otthon, hanem, amint használni tudtak, bedobtak a mélyvízbe, úsznom kellett. Hálás vagyok a sorsnak, hogy ilyen alkalmakat, ilyen lehetőségeket adott arra, hogy mindjárt kezdetben megismerkedhettem a gyakorlati zenélés különböző fortélyaival. De mennyire különböző! Erről jut eszembe, hogy tapőr is voltam a Krisztinavárosi Polgári Kaszinó nagytermében működő tánciskolában. Az ösztáncokon egy „kolléga” muzsikált és akkor nekem is szabadott táncolnom. Tartozom az igazságnak annak a ténynek közlésével, hogy jobb tapőr voltam, mint táncos.

- Szintén a lexikonokból tudjuk, hogy az igazi, komoly stúdiumokat a Nemzeti Zenedében végezte.

- Igen, és ezt is Bodrogi bácsinak köszönhetem. Bizonyos idő után úgy vélte, hogy most már komolyan kell venni az orgonálást és mivel ismerte Sugár Viktort, a Nemzeti Zenede orgonatanárát és a Mátyás templom regens choriját, hozzá vezetett be. Felvételi vizsgaként improvizáltam; az eredmény az volt, hogy Sugár leszaladt az intézet irodájába és azonnal felvétetett tandíjmentes növendékként.

Sugár Viktor vitt be a Corvin mozi zenekarába is. Akkoriban - a némafilm utolsó korszakában voltunk - tisztességes nagy zenekarok játszottak a jelentős mozikban és a Corvin zenekarának éppen Sugár Viktor volt a karnagya. A délutáni előadásokon én játszottam, az estiken pedig nem kisebb művész ült a harmónium előtt, mint Zalánfy Aladár. Itt aztán különösen ésszerű kellett lenni: ahogy a jelenet karaktere változott, másfajta zenét kellett játszani és így nagyon gyorsan kellett váltani, lapozni, megtalálni a megfelelő helyet és már játszani is.

Sugár valósággal atyai módon gondoskodott rólam. Így például 1925-ben a tanév vége felé egyre gyengébb készültséggel mentem az órákra. Sugár megkérdezte: „Mi van veled?” „Nagyon sajnálom, tanár úr, de most nekem az érettségire kell készülnöm.” Az öreg erre szinte kidobott, mondván: „Most pedig hazamegy, és addig ne is lássalak, amíg le nem érettségiztél.” Így aztán hónapokig nem jártam főtan szak órára. A gimnáziumból viszont az utolsó évben, hetenként kétszer - iskolai engedéllyel - „lógtam”, mert Lajtha László zeneszerzés órái délelőtt voltak. Lajtha egyébként igen nagy súlyt fektetett arra, hogy a melléktan szakosok - mint amilyen én is voltam - ugyanúgy megtanuljanak mindent, mint a főtan szakosok. Sőt, velünk alaposabban végeztette el az analíziseket, de kevesebbet kellett komponálnunk. Növendéke voltam többek között Fleischer Antalnak is, akitől a hangszerelés és a partitúra-olvasás szabályait tanultam meg.

- És karnagyképzőt nem végzett? Az nem volt kötelező melléktanszak?

- Orgonista voltam, nem zeneszerző. Így hát számomra a karnagyképző nem volt kötelező, nem is tanultam, elmondhatom, hogy teljesen érintetlen vagyok mindenféle karnagyképzéstől. Viszont Fleischernek köszönhetem, hogy bekerültem az Operaházba.

- Itt kezdődik tehát a 45 operai év története...

- Ez a történet elég különös körülmények között indult. Fleischernek több ízben kellett az Operaház akkori igazgatóját, Radnai Miklóst „nyaggatnia”. Radnai nem sok jót nézett ki belőlem: sápadt is voltam, sovány is, külsőm nem sok jóval biztatott. Végül azzal a feltétellel vett fel, hogy az Operaház semmiféle kötelezettséget nem vállal velem szemben és ha szolgálataimmal, képességeimmel nincsenek megelégedve, távoznom kell az intézettől, mégpedig anélkül, hogy bármiféle igényt támaszthatnék. Tulajdonképpen igaza volt Radnainak: inasnak jelentkeztem, először meg kellett mutatnom, hogy mit tudok.

Az első karácsonykor azonban már láttam, hogy lesz helyem az Operaházban: fizetést ugyan még nem kaptam, de karácsonyi jutalmat már igen. Egyébként is megkerestem a kenyeremet. Az orgonálást ugyanis külön fizették a színházban és mivel végzett orgonista voltam, hamarosan nekem kellett vállalni minden orgonajátékot. Orgonista elődöm, Berg Ottó, akkor kezdett dirigálni és így sorra átadta nekem ezeket a szolgálatokat. Hat pengőt fizetett az Opera minden orgonálásért. A legjövödelmezőbb darabom a Salome volt. A mű elején harmóniumoznom kellett, majd az akkor tényleg a pincében (=süllyesztőben) éneklő Jochanaant kellett dirigálni (akkor bizony még nem volt ipari televízió és a színpadi szolgálatot ellátó korrepetitornak csak a füle volt segítségére), a mű végén pedig orgonálni kellett. Így minden Salome előadás 18 pengőt jelentett számomra...

- Kis összevetésként: ugyanakkor egy statiszta esténként egy pengőt kapott. Tehát az orgonálás csak hatszor annyit ért, mint a statisztálás...

- Viszont nem kellett beöltözni és a szolgálat rövidebb ideig is tartott. Voltak ugyan „peches darabok”, mint a Faust, mert azt végig kellett várni, lévén még az utolsó jelenetben is orgona.

Szóval lassanként átvettem mindenféle szolgálatot, „dienstet”, ahogy akkor mondtuk. Mindent szívesen csináltam, hiszen mindenből tanultam; úgyszólván minden este benn voltam a színházban.

- Tehát ismét a gyakorlati úton megszerzett zenei tudás, anyagismeret...

- Nemcsak az Opera nyújtotta ezeket a gyakorlati lehetőségeket. Délutánjaim azzal teltek el, hogy korrepetáltam az Operaház művészeivel. Nagyon célravezető módszer ez, ajánlhatom a mai énekeseknek is: akkoriban a zongorakivonatok nem a portásfülkében érlelődtek meg szereppé, hanem hazavándoroltak a művészekkel együtt és a korrepetitor segítségével, otthoni munkával is alakultak a szerepek. Az akkori társulat legnagyobbjaival dolgoztam: Medek Annával, Székelyhidyvel és még sokakkal. A legnagyobb „fogyasztóm” azonban Palló Imre volt, akinek, alighogy bekerültem a színházba, állandó korrepetitora lettem. Ebből a kapcsolatból aztán később életre szóló barátság fejlődött ki.

- Mikor került sor a sok dienst és korrepetálás után az első vezénlyésre?

- 1930. március 13-án. Méghozzá péntekre is esett. Rimszkij-Korszakov Seherezádéjának volt a bemutató előadása. Ez eddig csak hangversenyen szerepelt, most balett lett belőle. Oláh Gusztáv káprázatos díszleteivel, Szalay Karolával a címszerepben azután évekig szerepelt az Operaház műsorán. Első vezénlyésem plakátja „történelmi érdekességű”. Nevemet ugyanis Ferenczy Jánosként hirdették. Néhány operaházi vezetőnek az volt a véleménye, hogy a

Ferencsik név nem magyar. De ez az egyetlen eset volt és a következő plakáton már visszaferencsikesedtem. Az estének egyébként számomra nem a dirigálás, a karmesteri debütálás volt az izgalmas része. Az első próbán láttam már, hogy a zenekar meg van velem elégedve, szívesen játszanak velem, így biztos lehettem a dolgomban. A nagy probléma az volt, hogy ugyanezen az estén el kellett játszanom a Petruska zongoraszólóját is. (Elődöm, Doráti Tóni akkor már külföldre szerződött, így én „örököltem” tőle ezt a szólót is.) Mivel ez a szóló meglehetősen nehéz, halálosan izgultam. Rékai Nándor egy életre szóló szimpátiáját ezen a napon nyertem meg: szobám mellett elmenve hallotta, hogy azon a napon, amikor először állok karmesterként az Operaház zenekara elé, este hat és hét között lázasan gyakorolom a Petruska-szólót...

Második vezénylésem volt az első igazi operai vezénylés, hiszen a Seherezádé balett volt. Az opera most következett. A „Jancsi és Juliská”-t bízták rám, de zenekari próbára nem volt idő. Az első opera egyúttal az első beugrás. Ezzel átestem a tűzkeresztségen.

Radnai nem engedett előreszaladni. Lassanként, apránként kaptam csak egyre nagyobb feladatokat. Viszont ezeknek teljesítését tőle telhető módon segítette. Az első nagy opera, amit rámbízott, a Traviata volt; nem kisebb szereposztást kaptam hozzá, mint Sándor Erzsi, Székelyhidy Ferenc és Palló Imre hármását. Azután sok mindent dirigáltam, beugrásszerűen vagy eleve kitűzve. Az egyik legfeltűnőbb beugrásomra, amikor zenekari próba nélkül vezényeltem el a Salomé, néhai Dosztler Gábor kollégám röviden így reagált: „a század legnagyobb szemtelensége”.

- Vajon a gyakorlati munka tette lehetővé ennek a „szemtelenségnek” vállalását, vagy pedig arra is volt ideje, hogy előre megtanulja a műsoron szereplő darabokat?

- Természetesen tudtam, vagy - mondjuk - jól ismertem azokat az operákat, amelyeket beugrásra vállaltam. A kidolgozás, a végső kisimítás a bepróált előadásokra maradt. Valahogy úgy van a dolog, ahogyan Dohnányi írja ujjgyakorlatainak előszavában: a technikailag pontosan kidolgozott művek (ez a „bepróált” előadás) mellett játszunk át többször, figyelmesen minél több művet (a „beugrás”), hogy gyakorlatilag is ismerjük meg az irodalmat. A beugrásoknál meg kellett szoknom egyrészt azt, hogy merjek bízni a már kialakult technikámban, másrészt pedig megtanultam, hogy a nem tökéletesen, sőt esetleg egyáltalán nem bepróált darabnál is képes legyek atmoszférát teremteni.

- Szakítsuk itt meg egy pillanatra a kronológiai rendet. Mit lát helyesnek akár a karmester, akár az énekes szempontjából: a fiatal művész sok kis szerepet, kis feladatot vállaljon-e, vagy törekedjék korán a nagy feladatok megoldására?

- Élesen ketté kell választani ebből a szempontból az énekest és a karmestert. Az énekest tulajdonképpen nem szabad mélyvízbe dobni. Nagyon gyakran tapasztaltam, hogy egy szerep beugrásszerű, csak „körülbelül megtanult” eléneklése katasztrofális lehet. Azoknak, akik gyorsan és felületesen tanulnak meg egy szerepet, rendszerint egy életen keresztül minden esetben újra meg újra meg kell tanulniuk azt. Viszont, ha valaki fiatal korában magánszorgalomból alaposan megtanulta a nagy szerepeket, az minden veszély nélkül vállalkozhat a beugrásra. Ezek a szerepek, ha színpadilag nem is, ha közönség előtt nem is, de mégis megérnek, otthon, a „spájzban”. Ha szükséges, akkor ki lehet nyitni a befőttes üveget és nem is kell sok színpadi próba, készen áll a szerep. Ezt a receptet tudom ajánlani minden fiatal énekesnek.

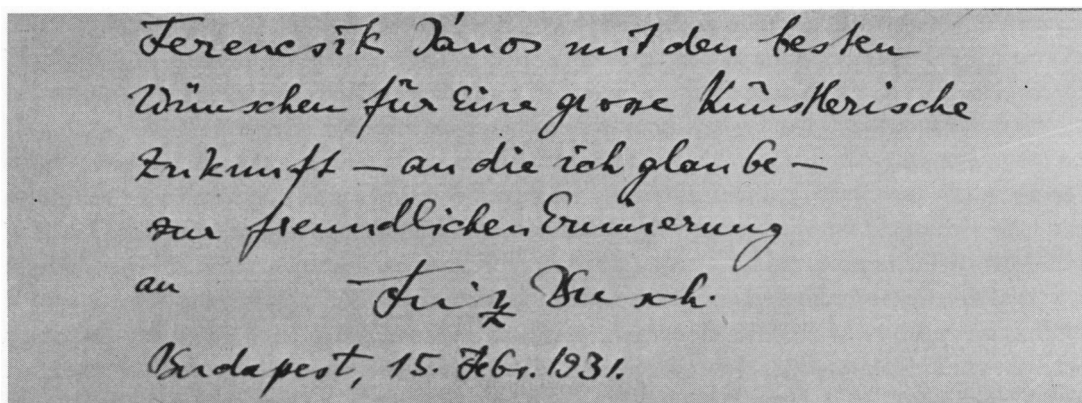
A karmesternek más problémái vannak. A tanulása, készülése is más. Az énekesnek igen komoly terhet jelent, hogy gyakorlatilag csak azt a szerepet mondhatja magáénak, amelyet kotta nélkül, betéve tud. A karmesterre ez nem áll és így - szerencséjére - a memorizálásra fordított idő felszabadul a tanulásra. Így a karmester nagyobb repertoárral rendelkezik, mint az énekes.

A fiatal karmester hallgasson minél több zenét, korrepetáljon, játsszék zenekarban minél többet, dirigáljon sok színpadi zenét: akarva, nem akarva megismeri, megtanulja a repertoárt. Hogy ki milyen módon találja meg az utat fölfelé, arra bizony nincs recept. Toscanini 19 éves korában úgy „ugrott be” - nem is be, hanem fel: a csellópulttól egyenest a karmesteri pódiumra -, mintha életében egyebet se csinált volna. A másik, az ellenkező példa pedig Bruno Walter példája, akiről tudjuk, hogy nem volt hajlandó engedni Mahler meghívásának, nem érezte még magát eléggé fölkészültnek ahhoz, hogy a Bécsi Opera tagja legyen.

- Talán itt van a helye annak a kérdésnek, hogy fiatal korában, elméleti és gyakorlati tanulmányai idején, kiket tekintett példaképeinek? Kik azok, akiktől akár személyesen, akár közvetve a legtöbbet tanult? S ami a legfontosabb: mit tanult meg ezektől a példaképektől?

- Válasszuk el az élményt és a tanulást. Nagy karmesterek nagy élményekkel ajándékoztak meg. Ezeket az élményeket, vagy inkább, ezeknek az élményeknek az emlékét őrzöm ma is. Ilyen élményt minden nagy karmestertől kaptam. (Nemcsak karmestertől.) De hogy kitől lehet, kitől *szabad* tanulni, ez más kérdés. Talán egy hasonlattal világosabban tudom elmondani: valamennyien, akik ezt a mesterséget folytatjuk - halak vagyunk. Az a fontos, hogy úszni tudunk, a víz a mi elemünk. Az viszont más kérdés, hogy nagy vagy kicsi a hal. Hogy én mekkora hal vagyok, ennek megítélése nem rám tartozik, de semmi esetre sem akkora, mint amilyen Furtwängler volt. Éppen ezért nekem nem szabad, nem is lehet úgy úszni, ahogy Furtwängler úszott: be is vertem az orromat. Egyszer igen nagy hatással volt rám egy általa vezényelt IX. Szimfónia, főleg a lassú tétel. A legközelebbi alkalommal megpróbáltam én is az ő irányába vinni a tolmácsolást. Csúfosan belebuktam. Egyike volt azoknak a produkcióknak, ahol egyszerűen csütörtököt mondtam. Ekkor tanultam meg, hogy csak azt szabad átvenni valakitől, ami a saját természetünkkel is egyezik. Mindez persze semmit nem von le abból a csodálatból és tiszteletből, amivel Furtwänglernek mindig adóztam.

Most három nagy dirigensről kell említést tennem, akiktől viszont sokat is tanultam, akiket veszély nélkül követhettem: Toscanini, Fritz Busch és Erich Kleiber. Kleiberről és Buschról elmondhatom, hogy barátságukba is fogadtak és bizalmasan beszélgettünk, főleg muzsikáról. Kleiber volt az a csodálatos ember, akinek a jelenlétében még a leglustább agyaknak is meg kellett mozdulniuk. Valami olyan elektromosság áradt belőle, ami egyszerűen forgásba hozta még a leglustább szürke agyállományokat is. Hogy mivel érte ezt el? Erre csak egy szót tudok mondani: egyéniségével.



Ferencsik János mit den besten  
Wünschen für eine große künstlerische  
Zukunft - an die ich glaube -  
zur freundlichen Erinnerung  
an Fritz Busch.  
Budapest, 15. Feb. 1931.

Buschtól megtanultam, hogy a karmesternek nagyon kell tudnia, hogy mit akar és hogyan akarja. Kevés szóval kell elmondania mindent, de ez a kevés szó világos és egyértelmű legyen. Toscanini is pontosan meg tudta mondani, hogy mit akar. Amit mondott, nemcsak világos volt: *meggyőzően* volt világos. Meg tudta mondani, hogy egy piano miért piano. Emlékszem, hogy Wagner Siegfried-idilljének próbája közben lekopogta a zenekart és így

szólt: „No! Non forte, piano! piccolo Siegfried” és ringató mozdulatot tett. Kis pólyás Siegfried... A kürtös mindjárt megértette, hogy miért kell halkan fújni. Busch mesélte gyakran, hogy fiatal korában legfőbb művészi tanácsadója bátyja, a hegedűs Adolf Busch volt. Halálra kínozza őt, hol a zenei precizitást, hol a kifejezés erejét hiányolta. Tanulság: a pontos szöveget és a kifejezést együtt kell próbálni, mondta maga Busch.

Legfőbb ideálom, példaképem azonban az a karmester, akit életben soha nem láttam: Arthur Nikisch. Ha őt magát nem is, de róla viszont sokat hallottam pesti és bécsi öreg muzsikusoktól, akik még játszottak vezénylete alatt. Nikisch varázsló volt - így mesélik -; egy-egy zenekar hangzása, játéka teljesen átalakult, megváltozott, ha ő állt a pódiumon. Ezt szeretném én is elérni, hogy csak ott álljak a zenekar előtt, de tulajdonképpen mégse legyek ott, mintha a zenekar egyedül akarná azt, amit én is gondolok. Teljesen összeolvadni a zenekarral - ilyen értelemben példaképem Nikisch. Talán észrevevődik ez a törekvésem azon, hogy ahogy öregszem, úgy szűkülnek a mozdulataim. A törekvésem az, hogy minden külsőséget mellőzzek, minél vékonyabb legyen a külsőséges réteg tolmácsolásaimon.

- Tehát, tulajdonképpen arról a megmagyarázhatatlan és szavakba foglalhatatlan valamiről van szó, amit egyéniségnek, fluidumnak szoktunk nevezni. Amit sem analizálni nem lehet, sem eléréséhez receptet adni.

- Hadd éljek megint képpel: ugye, nem mindegy az, hogy a zongorán az egyvonalas C-t egy jó zongorahangoló vagy egy művész üti le? Analizálja, aki tudja.

- A 30-as években ugyan a világ valamennyi nagy karmestere ellátogatott Budapestre, de gondolom, nemcsak itthon, hanem külföldön is volt alkalma tanulmányutakat folytatni. Beszéljünk például bayreuthi munkájáról...

- 1930-ban járt először Pesten Toscanini és hogy milyen hatással volt rám, azt már említettem. Berontottam Radnaihoz: Bayreuthba akarok menni, Toscaninit hallgatni, ajánljon be. Radnai azonnal támogatta a kérésemet és levelére Bayreuthból nagyon kedvesen válaszoltak. Meghívtak és biztosították a korrepetitorok minden kedvezményét részemre. Nemcsak résztvehettem a próbákon, hanem zongoráztam is, jónéhány rendpróbán működtem közre, többek közt azokon, amelyeken Siegfried Wagner rendezőként „dolgozta meg” a mi Pilinszky Zsigánkat Tannhäuser szerepében. A következő évben - úgylátszik tetszett a munkám - már teljes jogú és teljes fizetésű korrepetitoroként működhettem Bayreuthban. Ez a két év volt az, amikor Toscanini is közreműködött a Wagner-ünnepségeken. Itt aztán teljes mértékben belekerültem Toscanini büvökörébe, minden próbáján ott voltam és természetesen minden előadáson is. Egyetlen hátrányom volt mindebből: egy kicsit a kezemre, a technikámra is hatással volt. S mivel Toscanini nem tartozott a „technikás” karmesterek közé, ezt a hatást utólag ki kellett küszöbölni és mozdulataimat visszaállítani a helyükre.

A következő években Toscanini már nem ment többet Bayreuthba s így én is áttettem székhelyemet nyaranként Salzburgba, követvén a maestrót. Mozart városában már korábban is jártam, többek között itt éltem át a legszebb operaelőadást, amiben valaha is részem volt. Gluck Orpheusát hallottam Bruno Walter vezényletével és Karl-Heinz Martin rendezésében. Ez volt az az előadás, ahol az ember maradéktalanul örülhetett mindennek: énekeseknek, karmesternek, rendezőnek. Nagy szó, mert az opera nagyon kényes műfaj. Ha már erről beszélünk, hadd idézzem Fritz Buscht ismét, aki könyvében szomorúan állapítja meg, hogy sok hangversenyre emlékszik vissza szívesen, de nagyon kevés operaelőadás jelentett maradéktalan örömet számára.

- A Toscanini-élmény hátrányaként említette technikája időleges megváltozását. Erre utalva, hadd beszéljünk most a karmester művészetének két összetevőjéről: a technikáról és arról, amit a kifejezés művészetének nevezhetünk.

- Az ütéstechnika olyan valami, ami jó, ha van, de nem döntően fontos.

- Megtanulható?

- Nem.

- Hadd mondjak ellent. Áruljunk el a könyv olvasóinak egy titkot: a kérdező valamikor Ferencsik János karnagyképzős növendéke volt. És nagyon jól emlékszem az első órára, amikor a karnagy úr bejött a terembe és első mondata ez volt: „Én maguknak a zenét nem tudom megtanítani, mert az vagy van, vagy nincs magukban. Tőlem csak a technikát tanulhatják meg.”

- Igen, ezt tulajdonképpen most is megismételhetném, de bizonyos korlátozással. Csak annak lehet a technikát megtanítani, akinek erre képességei vannak. Tudok valakit trenírozni gyorsúszásban, ha ehhez a sporthoz megfelelő adottságai, izmai, szíve és kitartása van. Hadd hivatkozzam például Emil Sauerre, a nagy zongoraművészre, aki azt mondta: az ember tulajdonképpen azt gyakorolja, amit már tud. Tehát akiben a technikai készség latensen benne volt, abból azt én ki tudtam piszkálni. Csak ezt taníthattam, mert amikor tanítottam, akkor ezt tudtam a legjobban. Ma se mondanék mást. Hiszen a zene olyan valami, amit a muzsikus folyton tanul, de teljesen kitanulni soha nem tudja. Soha nem tagadtam, hogy nagyon szeretem a technikát, szeretek is technikázni, hiszen ezzel sok időt takarítok meg. Sok mindent el tudok mondani a két kezemmel, amit más esetleg hosszasan kényszerül elmagyarázni. Nem mondom, hogy kézzel mindent el lehet mondani, de nagyon sokat.

- Igen, emlékszem, a tanár Ferencsik egy másik elvére is: mindent úgy kellett órára vinni, mintha próba nélkül állnánk ki a zenekar elé és kézzel, mozdulattal, gesztussal kellene minden elképzelésünket megvalósítani.

- És a zenekarok általában nem szeretik azokat a karmestereket, akik sokat magyaráznak. Különösen az olyan karmesteri rossz szokást nem, amikor a dirigens hosszasan beszél olyan dolgokról, amit a zenekari tagok sokkal jobban tudnak. Fialtal karmester jól teszi, ha nem beszél sokat és rábízta magát sok mindenben a zenekar tudására. Ha tehetséges, úgyis akad *saját* mondanivalója.

Van azonban egy bizonyos technika, vagy inkább határterület, ahol a művészet és a technika szétválaszthatatlan, ahol nem lehet tudni, hol kezdődik a művészet és hol szűnik meg a technika. Ez a terület a hangzás, mondhatnám a hangzás poézise. Néha nehéz eldönteni, hogy a zene poétikus-e, vagy a zene hangzása. S hogy milyen módon tud valaki a zenekarból egy bizonyos színt, a színeknek különös poézisét elővarázsolni, ezt tekinthetjük technikának is, művészetnek is. Vagy másként: olyan technika, amihez fül kell, amit nem lehet kézzel megvalósítani. *Hallani* kell tudni. Hallani, hogy egy hangszer mikor erőltet, hogy meddig bírja levegővel, érezni kell, mi a rézfúvós hangzásnak az a foka, ami már nyers, érezni kell, hogy egy hangszer szólójával szemben meddig mehet el a többi, hogy ne szolgáljan, hanem gazdagon és színesen kísérjen, de a szóló mégis szóló maradjon. Ez is technika. De olyan, ami már művészet is.

- Mondhatjuk-e azt, hogy a zenekari hangszín kidolgozottsága, poézise, merném mondani: formaalkotó szerepe a mi korunkra, a mi napjainkra jellemző? Tulajdonítottak-e például az említett nagy karmesterek oly jelentőséget a zenekari színeknek, mint a maiak?

- Merem állítani, hogy a mai vezető nagyzenekarok muzsikálása, éppen a színek vonatkozásában, magasan fölötte van annak, amit pályám kezdetén hallhattam. Különösen vonatkozik ez a magyar zenekarokra.

- Vajon mindez csak a zenekari technika fejlődésén múlik, vagy a karmesterek ízlésén, felfogásán is?

- Úgy gondolom, hogy a hangszeres technika, a hangszerek fejlődése döntő ebben a kérdésben. Bár éppen nemrégiben lehetett hallani a rádióban Nikischnek egy eredeti felvételét, ahol a rendkívül primitív technikai körülmények között is érezni lehetett a hangzás igényét.

De ha már a technikáról beszélünk, soha nem szabad elfelejteni, hogy a karmester hangszere a legkényesebb hangszer. A karmester nem a hegedűket és nem az ütőket dirigálja, hanem a *hegedűst* és az *ütőst*. Tehát tulajdonképpen közvetve vezényli csak a hangszert magát, valóságban a hangszeres művészt dirigálja. Tehát tudni kell az emberekkel bánni. Az a karmester, aki ehhez nem ért, az éppen akkor fog botorkálni, amikor legjobban kellene megnyernie a zenekar jóakarátát - ez ugyanis minden zenekarban alapjában véve megvan -, amikor ki kellene hoznia az együttes képességének teljességét. Fiatal koromban sokszor mondták: bezzeg neked könnyű, téged szeret a zenekar, mert nem próbálsz. Ehhez zárójelben az is hozzá volt értendő, hogy sokat reszkírozol... Erre mindig azt válaszoltam: te se próbálj sokat, téged is szeretni fognak. Azóta azt is tudom, hogy miért csináltam én ezt annak idején okosan: amikor nem volt mondanivalóm a zenekar számára, abbahagytam a próbát. Mert a zenekarnak nem azt kell megmagyarázni, amit a négy fal között, a partitúra megtanulása alatt kialakított magában a karmester, hanem azt kell előbb meghallani, hogy mi az, amit ebből a zenekar magától is megvalósít. A zenekar udvariasságból vagy kényszerűségből meghallgatja a fölösleges magyarázatokat, de a beszélgetés, ami ilyenkor próba közben a pultok alján kialakul, azt jelenti: ne mondd el mindezt nekünk, ezt mi nagyon jól tudjuk, sokkal híresebb karmesterektől, azoktól, akiknek keze alatt nagy zenekarrá nőttünk föl. Azt várjuk tőled, hogy olyasmit mondj, amit még nem tudunk, olyant, ami a te sajátod, ami más, mint a másoké, vagy pedig azt, hogy meghallottad valami olyan hibánkat, amire más nem figyelt föl.

- Itt van az ideje, hogy rátérjünk a hangversenydirigálásokra, a koncertdirigens Ferencsik pályakezdésére.

- Ez bizony nagyon lassan indult. Említettem már, hogy minden évadban Budapestre látogattak a legnagyobbak és valljuk meg, nem kívánhatta meg egyetlen fiatal magyar karmester sem, hogy a Rózsavölgyi vagy a Koncert felléptesse egy olyan bérletsorozatban, amelyben mondjuk Klemperer, Kleiber, Busch és Walter stb. dirigáltak. Így kezdetben csak arra számíthattunk, mi fiatalok, hogy az egyik hangversenyrendező vállalat egy-egy neves külföldi szólista zenekari estjének vezénylését bízza ránk. Vagy arra, hogy egy dilettáns zongorista, akinek sok volt a pénze, megvette a zenekart és a karmestert. Ő eljátszott valamilyen zongoraversenyt és emellett alkalom nyílt esetleg egy szimfónia megszólaltatására is. Mindez bizony kissé kegyetlenül hangzik. Nem is volt valami nagy öröm. De visszanézve nem bánom, hogy így volt. Megtanultam várni és készen lenni bármilyen feladatra adott esetben és időben. Megedződtem.

Azért volt segítség is. Dohnányi hamar megkedvelt és a későbbi évek folyamán, ha zenekarral játszott, mindig velem muzsikált együtt. (Operáit is mindig én vezényeltem.) Neki köszönhetem néhány külföldi hangversenymet is, amikor maga helyett engem küldött. Természetesen voltak más lehetőségek is. Így például a Székesfővárosi Zenekar vasárnap délutáni Vigadó-béli bérletsorozata, amely igen jó műsorokkal és olcsó helyárrakkal szolgálta a zenekultúra terjesztését. Ők játszottak a Károlyi-kertben és az Iparcsarnok előtti pavilonban is.

Sámson Pál barátom, a zenekar immár nyugdíjban levő kitűnő tagja nemrégiben állított össze egy statisztikát: valami hétszázszor dirigáltam a Székesfővárosi Zenekart és utódját, az Állami Hangversenyzenekart.

- Ha az előbb már említette az első külföldi vendégszerepléseket, hadd kérdezzem meg: külföldi karrierje hogyan indult?

- Ez érdekes módon megint csak Bayreuthhoz kapcsolódik. 1936-ban Liszt-év volt, halálának 50 éves évfordulója. Az Operaház együttese ez alkalommal Bayreuthban vendégszerepelt, a Szent Erzsébet legendával és két, Liszt zenéjére összeállított balettel. Valamennyit én vezényeltem, sőt rendkívül büszke vagyok rá, hogy a Magyar Ábrándok című balettben általam hangszerelt Liszt-rapszódia is vannak, illetve voltak. Nos, ez a bayreuthi vendégszereplés jól sikerült. Történetesen jelen volt az előadáson az akkori kölni intendáns is, aki a következő évre meghívott Kölnbe, egy Fidelio előadás vezénylésére. Lassan-lassan már ide-oda hívtak: Helsinkiben Bánk bánt, Berlinben Mesterdalnokokat, Milánóban hangversenyt dirigáltam. (Ez utóbbi koncertnek nem volt különösebb visszhangja. Többször előfordult életemben, hogy nem keltettem különösebb föltűnést és ezek a vendégszereplések így mindenféle eredmény nélkül zajlottak le. De volt olyan is, ahova gyakran visszahívtak.) Az induló külföldi karriert a háború persze tönkretette.

- Jó alkalom kínálkozik, hogy most egy olyan problémát világítsunk meg, amelyre bőven van tapasztalati anyaga. Tulajdonképpen ostoba kérdés: mi a különbség az opera- és a koncert-dirigálás között? De nem a közismert dolgokra gondolok, mármint hogy az operadirigensnek össze kell fognia a színpadot és a zenekart, a hangversenydirigensnek viszont csak a zenekarral van dolga. Mi a kettő közti lényegbevágó, specifikus különbség?

- A különbség alkati. Irodalmi térre transzponálva a líra és a dráma közti különbség. Petőfi „Az apostol”-ja erősen dramaturgikus, de mégse dráma, a „Rómeó és Júlia” tele van lírával és mégis dráma. Ha visszafordítjuk karmesteri síkra, előttünk áll a szimfonikus, illetőleg az operakarmester. Persze ritkán választódnak el ilyen mereven, de azért akadnak ilyen „tisztá” típusok is. Főleg a szimfonikusok szerepelnek így elkülönülve. Az operaiakat gyakran hallani hangversenyteremben is. Ez a jelenség azzal a ténnyel magyarázható, hogy a színházi dirigálás nagyobb technikát igényel, mint a szimfonikus. Bonyolultabb és nagyobb apparátust kell kézben tartani: éneklő és szerepet játszó énekesek, énekkar, zenekar, színpadi zene, sokszor a mély színpad, a nagy távolság. Mindezek ismeretlen nehézségek a szimfonikus számára. Megint csak Fritz Buscht idézem, aki szerint az operakarmester a trapézművészhez hasonlít: ha nem kezdte el fiatal korban a tanulást, leesik a trapézzal. Aki nem járja végig a nem könnyű korrepetitor-utat, abból nem lesz operakarmester. A szimfonikus területre már „átnyergeltek”, fordítva még nem. Aki eddig megpróbálta, belebukott.

- Talán közelebb jutunk a kérdés magvához, ha arra térünk rá, mi az azonosság a kettő között?

- Mind a kettő a zene nyelvén beszél. Az operazenének azonban lényege a gesztus. Akinek nincs a gesztus iránt érzéke, az soha nem lesz igazi operakarmester. Egy példa: a Falstaff II. felvonása 2. képében, amikor Mr. Ford álnéven látogatja meg Falstaffot, többek közt arról van szó, hogy Ford úr megkéri a hájas lovagot, csábítsa el Fordnét. Falstaff megnyugtatja a felnemismert férjet, hogy a legjobb úton van és egy óra múlva a hölgy az övé lesz. A zenekarban ebben a pillanatban egy nagy üstdobütés szólal meg, és Ford fölugrik meglepetésében. Walter Felsenstein, a híres berlini rendező nagyszerűen mondta: Ford nem azért ugrik fel, mert a dobos nagyot ütött az üstdobba, hanem a dobütés azért szólal meg, mert Ford fölugrik. Aki ezt a színpadi szükségszerűséget nem tudja átérezni, az nem lehet operadirigens. Az operai karmesternek mindezt érezni és tudni kell a pulpituson. Noha nem ő rendezzi a darabot, az

előadáson tulajdonképpen ő a rendező. Ezért bosszantó, ha a színpadon nem találja meg a visszhangját, a megfelelőjét annak, amit a zenekar lent az árokban elmond. Hányszor, de hányszor fordult elő próba közben, hogy föl kellett szólnom az énekesnek: mi az ördögnek játszunk mi forte a zenekarban, ha a te kifejezésed nem forte, ha nem hozol megfelelően heves vagy indulatos kifejezést vagy mozdulatot. Az operai karmester tulajdonképpen valamiféle elvetélt operarendező.

Az ideális természetesen az lenne, ha a karmester és a rendező egy személy lehetne. A magam esetében erre azért nem gondoltam soha, mert nincs meg az a fantáziám, amely nemcsak hallja, de látja is a dolgokat. Hogy úgy mondjam: a fülemmel látom a színpadot, de hogy egy színész milyen mozdulatgazdagságra képes, vagy hogy egy díszlet mikor a legjobb vagy legszebb, azt elképzelni nem tudom. Megítélni igen, de konstruktív, határozott vizuális elképzelésem a darabokról nincs.

- Még mindig ehhez a problémához kérdezek. Miből indul ki az operakarmester: a zenéből, vagy a szövegből? Természetesen nem a cselekményre, a sztorira gondolok „szöveg”-et mondva, hanem jellemzésre, konfliktusokra, tehát mindarra, ami egy operának a dramaturgiai oldala.

- Ha a karmester a szövegből indul ki, akkor ezt csak úgy teheti, mintha ő lenne a zeneszerző, aki ebből a szövegből kiindul és ugyanazt az utat kell végigjárnia, mint a komponistának. Egyébként itt szoktak a rendezők elhasalni - már legalábbis az én véleményem szerint -, mert a szöveget értik, de a zenét nem. Márpedig a szöveg magában többféleképpen is értelmezhető, de ha már meg van zenésítve, akkor csak a zene értelmezése lehet érvényes, sőt kötelező. Azt pedig olvasni és hallani kell tudni.

- Ezzel szemben a karmester?

- A karmester érti mind a kettőt. Tehát, ha híven követi a zeneszerző elképzelését - megint csak ezt mondhatom -, már betölti a zenei rendező funkcióját. Vegyünk egy példát. Shakespeare Othellóját sokféleképpen el lehet játszani és ha jól játsszák, egyikre se mondhatjuk, hogy ez nem Shakespeare Othellója. Ugyanígy, a IX. Szimfóniát sokféleképpen el lehet vezényelni, például Furtwängler és Klemperer Kilencedikje két véglet, két külön világ, de mégis találkoznak: Beethovenben. Verdi Otellóját azonban csak egyféleképpen lehet eljátszani. A zeneszerző előírta, hogy a főszereplőnek mikor kell örjöngeni és mikor kell csendesen állnia, mikor gesztikulálhat és mikor nyugodt.

- Ha most visszatérünk ismét a kronológiához, az életúthoz, hadd kérdezzem meg, hogyan alakult pályája a háború után?

- Mielőtt erre a kérdésre felelnék, valamit közbevetőleg arról, ami a háború alatt történt. Amikor a nyilasok átvették az uralmat, egy orvosbarátom révén sürgősen kiállítottam magamnak egy igazolást arról, hogy rendkívül súlyos ízületi bántalmak vannak a karomban és így kissé önhatalmúlag, de szabadságoltam magam... A háború után aztán gyökeresen megváltozott a helyzet, a külföldet illetően különösen. Itthon egy ideig még Failoni volt az úr, aztán Klemperer. Ezt minden irigység nélkül mondom, mert mind a kettőt föltétlenül magam fölött állónak ismertem és ismerem el. Semmiféle üldözési mániám nem volt és nincs. Nem azt éreztem, hogy féltettek. De nem volt semmi szükség arra, hogy Klemperer mellett a második szólamot énekeljem. Ekkor kezdtem külföldre „vándorolni”, főleg a bécsi Staatsoper foglalkoztatott sokat. Ismétlem, nem arról van szó, mintha engem féltettek volna, de egy olyan városban, ahol Klemperer korlátlan mértékben állt rendelkezésre a zeneélet számára, s olyan nagyszerű produkciókkal gazdagította az operai és a hangversenyéletet egyaránt, ott

természetes, hogy ő uralkodott. Ez így is van rendjén, és ha nem így lett volna, akkor nem lett volna helyes.

Aztán jött az a szerencsétlen hét év, amikor Székely Mihállyal és Svéd Sándorral egyetemben itthon fogtak és nem engedtek ki nyugatra. Teljesen indokolatlan volt ez. Ha el akartam volna menni, ha el akartam volna hagyni a hazámat, azt réges-rég megtehettem volna, törvényes keretek közt. 1956-ot sem használtam ki arra, hogy elmenjek. Így tartottam okosnak, jónak és egyedül helyesnek. 1957-től kezdve aztán - ha szabad így mondanom - előre és fölfelé ment minden. Egyre bővült az a külföldi térkép, amelyre bejelölhettem: itt is voltam, ott is voltam. Most már Afrikán kívül minden kontinensen jártam. És különleges öröm számomra, hogy ezeknek az utaknak nagy részét legközelebbi munkatársaimmal, az Állami Hangversenyzenekar művészeivel tehettem meg.

- Ezzel be is fejeztük az életrajzi részt s noha már eddig is minden alkalmat felhasználtunk az általános művészi problémák megvilágítására, próbáljunk meg most mindennek valóban a mélyére menni.

- Szóval, most fogok a vádlottak padjára kerülni... Nem könnyű ezekről a dolgokról beszélni. Természetes, hogy az én koromban már egy bizonyos fokig megállapodott az ember. Nem kisebb lángész nyugtat meg arról, hogy ezt helyesen érzem, mint Goethe. A *Stücke in Prosa* egyik mondata így szól: „Wenn man älter wird, muss man mit Bewusstsein auf einer gewissen Stufe stehen bleiben” - „Ha idősebbek leszünk, tudatosan meg kell állnunk egy bizonyos fokon”. Ha ilyen komolyan beszélünk, akkor komolyan kell válaszolnom arra - és ezt tessék gyónásnak venni -, hogy hogyan értelmezem ezt a mondatot. Nem azt érzem, hogy megállt a gép, hanem azt, hogy csak *egy bizonyos* szempontból álltam meg. Tehát: ha tovább nem is mehetek, vagy nem akarok menni, vagy úgy érzem, hogy nem *kell* már tovább mennem, ez nem jelenti azt, hogy ne akarnék - tessék választani a kifejezések között - mélyebbre fúrni, vagy magasabbra szárnyalni. Ez a megállás azonkívül azt is jelenti, hogy az ember vissza is néz.

- Ennek a visszatekintésnek a jegyében, hadd kérdezzek most olyant, ami tulajdonképpen nagyon nem illő muzikusok közt. Mi a hozzáállása a zenetörténet különböző stíluskorszakaihoz, vagy ha jobban tetszik, vannak-e kedvenc zeneszerzői?

- Vannak bizony. Csak indokolást ne kérjen, mert azzal nem szolgálhatok. Bizonyos zeneszerzőket nagyon szeretek, kommentár nélkül. Ami a stílusokat illeti: minden előadóművésznek kötelessége - legyen az muzikus vagy színész -, hogy lehetőleg minél szélesebb skálán mozogjon, hogy színt tudjon változtatni, hogy úgyszólván kaméleon legyen, tehát legyen otthon minél több stílusban. Ha nagyon megszorít és szigorú büntetés terhe mellett nyilatkoznom *kell*: a nem tudom hány száz mű, hányféle stílus, mennyi zeneszerző után, be kell vallanom, hogy tulajdonképpen a két nagy magyar komponista, Bartók és Kodály, meg a bécsi klasszikusok állnak legközelebb hozzám. Más ítélje meg, hogy ezeket a mesterműveket jól, vagy rosszul dirigálom, én csak annyit tudok mondani, hogy ebben a muzikában érzem magam otthon, itt mozgok olyan természetesen, hogy szinte nem is kell gondolkoznom rajta, mit csinállok.

- Ugyanennek a kérdésnek a fonákja: van-e olyan stílus vagy zeneszerző, akihez nem jutott el?

- Van. Schumann zenekari műveit például másoktól nagyon szívesen hallgatom meg, de számomra valahogy nem ment az ismeretség. Természetes, hogy az én hibámból, de ember lévén, nekem is vannak korlátaim. Megpróbálkoztam Schumann-nal, de feladtam. Ugyanígy megpróbálkoztam Mahler műveivel - néha nem is egészen dicstelenül -, de nem hiszem, hogy

sok Mahler-tolmácsolással fogom a közönség kedélyállapotát zavargatni. Ugyanígy vagyok pl. Brucknerrel is.

- Előfordult-e gyakorlatában, hogy egy gyakran vezényelt műnek az alapkonceptiója megváltozott?

- Nem. Illetve, ahogy a kis palántából egy gazdagabb bokor vagy fa lesz, úgy fejlődött bennem egy-egy mű. Gyökeresen másképp nem vélekedtem soha egy-egy megismert darabról.

Viszont megváltozott az elképzelésem az interpretálás egészéről. Remélem, nem hangzik beképzeltségnek, ha úgy gondolom, hogy muzsikálásom megtisztult bizonyos üresjáratoktól. Nemcsak a nagy összefüggések, hanem a részletek is jobban izgatnak, mint azelőtt. Egyre több részletet dolgozok ki, finomítok, s ezáltal egy kicsit a port is letöröm a saját elképzelésemről. Megint csak ezt a kifejezést használom: küzdök az üresjáratok ellen. Az ellen, amikor mechanikusan, egy bizonyos kezdeti sebességgel megindul valami és ugyanebben a motorikus energiában forog tovább, ahelyett hogy valami karaktert kapna, belső energia hajtaná.

- Jó, hogy az előbb a „letörölni a port” kifejezést használta. Egyre inkább látjuk, hogy bizonyos meglátások, vélemények, amik belénk gyökeresedtek, amit zenetörténet órákon megtanultunk, olvasmányaink hatása alatt magunkénak vallottunk - hogy ezek a vélemények hamisak. Néha koncepcionális változásokra kényszerül gondolkodásunk: a Haydn-szimfóniák fináléiról úgy vélekedtünk például a konvenció szerint, hogy azok vidáman pergő, könnyed, humoros táncpoteózisok. Az utóbbi egy-két évben a magam részéről egyre gyakrabban fedezem fel, hogy erről szó sincs, hogy ezek a finálék izgalmas, feszült, mélységesen drámai tételek. Vajon korunk változásaival van-e mindez összefüggésben?

- Természetesen van ilyen változás. De nem hiszem, hogy összefüggésben volna a korrall. Sokkal inkább változunk mi magunk éveink múlásával. Meggyőződésem, hogy ha feltámadna Weingartner, ugyanolyan ünnepezt karmester lenne, mint amilyen volt, mert művészetének lényege korától független volt.

- És ugyanúgy is dirigálna?

- Valószínűleg átvenné a jelenlegi hangzásideálokat, de a muzsikálás lényegét tekintve, nem hiszem, hogy változna. A zene tempója például nem változik. Bármilyen furcsaságok is hallhatók régi lemezfelvételeken, a tempó azonos. Hogy maradjunk Weingartnernél, az ő Beethoven-tolmácsolásainak tempóit nyugodtan át lehet venni ma is. IX. Szimfónia-tolmácsolásáról elmondhatjuk, hogy ma nem egészen úgy gondoljuk el, mint ő, de hogy a tempó-elképzelésünk gyökeresen gyorsabb lenne, mint az övé, arról szó sincs.

- A kifejezőmódra gondoltam, ami természetesen minden zenei összetevőre hat...

- Csak az a fontos, hogy ezek a változtatások, ezek az újraértékelések belülről jöjjenek és ne kívülről. Ha leülök és megnézem, milyenek is ezek a Haydn-finálék, akkor nem szabad kívülről ráragasztanom egy elméletet; meg kell várnom, mit szól maga a muzsika az én elképzelésemhez. Ha már Haydn-nál tartunk: a felületes tempók egy zenetörténetileg is torz Haydn-papa-felfogás maradványai voltak. Ma már túl vagyunk ezen.

- Ha már stílusokról és zeneszerzőkről beszélünk, szóljunk arról is, hogy Ferencsik János pályája kezdete óta híres volt az új zene melletti kiállásáról. Nagyon sok bemutatóra emlékszem, Bartóktól és Kodálytól fiatalabbakig.

- Azt hiszem, bajba kerülök, ha az új zenéről való véleményemet kérdezi... Akkor, amikor valóban dicsekedhettem, hogy koncertjeimen új vagy legalábbis újnak számító darabokat

dirigáltam, valahogy más volt a helyzet. De kezdjük az elején. Először is meglehetősen konzervatív muzikus voltam. Ha nem méltóztattak olvasatlanul átlapozni az olvasók e könyvnek az elejét, emlékezhetnek rá, hogy orgonistaként kezdtem. Az orgona pedig repertoárjánál fogva meglehetősen konzervatív hangszer, és neveltetésemben is ápolták konzervatív hajlamaimat. Ezt sem bánom; mert mindenben először az alapokat kell lefektetni. Amikor én az én fiatalságom új műveihez hozzájutottam, elég fiatal voltam ahhoz, hogy megértsem őket, viszont elég konzervatív, hogy a régi zeneszemléletből kiindulva, az újdonság varázsán felül abszolút értékeket találjak bennük. Akik a legnagyobb értéket képviselték számomra: Bartók és Kodály, az ő gyökerük is abba a zenébe nyúlik vissza, amiből én is kiindultam tanulmányaim elején. Mikor e két nagy mestert és a többi modern komponistát megtanultam szeretni és tisztelni, ez olyan valakinek a szeretete és tisztelete volt, akinek alapos tanulmányok után nyílt meg a füle és érzéke az új muzsika előtt. Nem hübelebalázs módjára szaladtam neki az új zenének és éppen ezért jobban és alaposabban ismertem meg; lassabb procedúra nyomán ért meg bennem a tisztelet, a becsülés, a szeretet, amivel ezekhez a mesterekhez, ezekhez a művekhez közeledtem.

ferencsik Jánosnak  
 avatott kez alá  
 Kodály Σ  
 1944 ápr. 25

A 19 éves ferencsik Jánosnak  
 sok köszönet zálogául  
 a javíthatók javításával  
 a nem javíthatók meghagyásával  
 1967 jan. 16  
 Kodály László (87 é)

- Vajon itt van-e a helye, hogy emléket állítsunk valakinek, akiről tudom, hogy mestere volt és tisztelettel övezte: Lajtha Lászlónak. Hatott-e az előbbiekre vonatkozóan fejlődésére?
- Természetes, hogy Lajtha, aki abban az időben a nemzetközi avantgarde egyik élharcosa volt, állandóan szidott, mikor kompozícióimat látta. „Ferencsik, maga konzervatív!” Én viszont - megtartván a kellő tiszteletet, amit egyébként mindenkinek meg kellett tartania, mert

különben Lajtha leharapta az illető fejét - azt mondtam, hogy ne kérje, ne kívánja tőlem, hogy erőltessem a modernséget.

Lajthától nagyon sokat tanultam akkor is, miután kikerültem már a Nemzeti Zenedéből. Továbbra is növendéke maradtam és ez a kapcsolat haláláig tartó bizalmas barátsággá vált. Amit leginkább meg lehetett tőle tanulni, az a zenekari hangzás volt. Lajthának példátlanul jó füle volt, sokkal jobb, mint nem egy jó karmesternek. Igen gyakran hívtam meg próbáimra, nemcsak akkor, amikor az ő műveit dirigáltam. Ilyen alkalmakkor kezébe nyomtam a partitúrát, amit aztán ő telisdeteli jegyzetelt. Ma is igen sok partitúrát őrzök az ő bejegyzéseivel. Mindig érezte, hol lehet tempót módosítani, hol kell színeket változtatni. Érdekes módon sokkal szigorúbb kritikusom volt és sokkal inkább beleszólt a munkámba, ha például Mozart műveiről volt szó, mint amikor a sajátjairól. Ha látta, hogy egy bizonyos irányban, valamilyen ponton meg tudtam ragadni az ő darabjait, szabadjára engedett és alig szólt bele a próbamunkába.

- S ezzel elérkeztünk a kínos kérdéshez, a legújabb kor zenéjének megítéléséhez. De szeretném, ha erre úgy válaszolna, hogy figyelembe veszi: amikor például Veress Sándor szimfóniáját a 40-es években bemutatta, akkor az volt a legújabb zene, az volt az avantgarde...

- Igen, de azóta Veress is öregebb lett, meg én is. A legszívesebben kibújnék a kérdés alól azzal, amit tavaly nyilatkozott tisztelt és kedves barátom, Lovro von Matačić: mondván, hogy ő már 70 éves, de szeretne még egy pár évig dirigálni és nem akar magának haragosokat szerezni.

Nincs jogom azt állítani, hogy éppen ez a generáció felejtett el zenét írni. Azt azonban jogosan kérhetem, hogy tőlem ne várják, hogy húszéves fejjel gondolkozzam, mint ahogy nem várhatják azt sem, hogy húszévesek módjára öltözködjem. A mai generáció egészen más örökséggel jött a világra, mint én 1907-ben. Nem arról a harminc-negyven évről van szó, ami generációinkat elválasztja. Egy világ választ el minket. Mert ez alatt az idő alatt egy világ dőlt össze. Annak a világnak az épületeiben még lehetett lakni, amikor én születtem, de most már nem, még romjaiban sincs meg. Ezt tudomásul kell venni, de azt is tudomásul kell venni, hogy a felépített új házaknak a lakói is újak, és a berendezése is új. És ebbe a megváltozott világba, az új házakba, az új lakók számára kell zenét írni. Azon már lehet vitatkozni, hogy milyen legyen ez az új ház, de az új ház építése elkerülhetetlen. Természetes - mint mondtam -, hogy ebbe az új házba a zenét is be kell majd építeni. Egyelőre azonban még az az érzésem, hogy az építőköveket szedegetik össze.

- Csak az a kérdés, hisz-e az építőmester eljövételében?

- Föltétlenül. De nem fogadom el, hogy a mai kísérletek az elkövetkezendő korszaknak a stílusát végérvényesen meghatározzák. Majd az eljövendő zseniális komponista, az fogja megmondani, melyek azok a hangok, melyek azok a hangzatok, amelyek alkalmasak arra, hogy velük megteremtse az új remekművet. Ami pedig nagyon nem tetszik, az az, hogy sok az elmélet. És mire az elméletek elterjednek, addigra el is veszítik aktualitásukat. Nincs meg az a régi természetes, egészséges és világos folyamat, ami a művészetet mindig jellemezte, már mint az, hogy előbb jön a gyakorlat és csak aztán az elmélet. (Csak zárójelben jegyzem meg, hogy ez nemcsak a zenével van így. A görög irodalom Homérosztól Pindaroszig már régen „világirodalom” volt, amikor az ötödik században megszületett az első elméleti könyv, az első görög nyelvtan.)

Viszont teljességgel megengedhetetlen és igazságtalan lenne ennek a sok tehetséges, komoly, sőt merem mondani ihletett muzsikusként a szándékát nem tisztelni. Úttörők és munkájukat tisztelni kell, mert ha valamikor, akkor most van az úttörőknek fontos szerepük.

- Ha valaki, Ferencsik János elmondhatja, hogy megtette a magáét a magyar zene értékeinek bemutatásával, propagálásával kapcsolatban. És itt nemcsak Bartókra és Kodályra gondolok, hanem a mindenkori fiatalokra is, természetesen a maiakra is.

- Mindaz, amit a mai zenéről mondtam, egyáltalán nem egyértelmű azzal, mintha teljesen elzárkóznék a mai muzsikától. Az elmúlt évadokban mutattam be Durkó Zsolt, Bozay Attila, Mihály András műveit, akik szintén lépést tartanak a mai stílusirányzatokkal. Nem arról van szó, hogy nem igyekszem megérteni a dolgokat és nem igyekszem résztvenni a zene mai fejlődésében. S különösen nem, ha a magyar muzsikáról van szó. Ha az olvasó visszaemlékezik az 50-es évekről elmondottakra, tudhatja, hogy akkori magatartásomat mindenekelőtt és elsősorban a magyar zenéhez és a magyar zeneélethez fűződő kapcsolatomból diktálta. A magyar zenének mindig tolmácsa és propagátora leszek. Ha csak nem fog azon a határon túlmenni, mikor majd úgy érzem, hogy nem tudom követni. De addig mindig keresni fogom az alkalmat, hogy fiatal és rangos szerzőink műveit megfelelő módon mutassam be a közönségnek. Nem szeretném, ha koncertjeim múzeumvá válnának, és én amolyan tárlatvezető lennék, 1930-ig vagy 40-ig bezárólag.

- Ideje, hogy összefoglaljuk a beszélgetést. S mi lehetne az összefoglaló kérdés más, mint ez: mi Ferencsik János művészi krédója?

- Ebben a pillanatban - 1971 augusztusában - könnyen tudnék felelni, hiszen a kérdező is ott volt, amikor néhány nappal ezelőtt Nyírbátorban, az ottani református templomban a Psalmus Hungaricus-t dirigáltam. Olyan környezetben hangzott el a mű, amelyben el *kell* hangzania. A koncert után valaki gratulált és én csak ezt tudtam mondani: ez az én Hiszekegyem. Nem tételes Hiszekegy, inkább lírai. Az élet igazi értelme a krédóm. S ez nagyon kevésből áll, de ennek a nagyon kevésnek együtt kell lennie ahhoz, hogy az ember az életét értelmesnek és értékesnek tudja. Ezek közül az egyik, ami nélkül senki nem tud megélni - közhely! -: a szeretet. A család szeretete, az élettárs szeretete, a hazaszeretet, az emberiség iránti szeretet.

A másik összetevő: hajlam szerint mindenkinél más. Nekem az életről a legszebbet a zene mondja el, az életem tartalmát a zene adja meg. Az én életemnek azért van értelme, mert muzsikálni tudok. Persze mindig tekintetbe véve azt, hogy nem vagyok egyedülálló ember, hogy vannak embertársaim, én szeretem őket és ők szeretnek engem. Nagyon szeretem a költőket, írókat, a gondolkodókat, a filozófusokat. Ezek is elmondják nekem azt, hogy mi az élet. De ha arról van szó, hogy mi az a kinyilatkoztatás, ami az én életemben a legvilágosabb, legértelmesebb és legtartalmasabb, akkor azt kell mondanom, hogy a muzsika.

- Ez az ember krédója volt, vagy a művészi?

- A művész krédója ugyanaz: csak emberi tartalommal megtöltött zenét tudok szeretni és tisztelni. A művészet a legnagyobb emberi érzések, megnyilatkozások közé tartozik: első számú, elengedhetetlen és egyetlen föltétele - s kérem ezt aláhúzottan, dőlt betűkkel nyomtatni -: *az őszinteség*. Ha én a pulpituson állok, akkor nem hazudok. Nem mutatok nagyobb temperamentumot, mint amennyi valóban belőlem kikívánkozik, nem hazudok mélyebb költőiséget, mozdulataimmal vagy mimikámmal, mint amennyi bennem van. És ha egy kollégát hazugságon csípek, hazudjon akármilyen hatásosan, lehangol. Az az érzésem, hogy be akar csapni, hülyének néz.

- Van-e valami, van-e valami olyan cél, amit eddig nem ért el és amelynek megvalósítására az ezután következő - reméljük nagyon hosszú - években kerít majd sort?

- Ezt már könnyebben tudom megfogalmazni. Mert most már mindig csak azt keresem, hogy hol vagyok üresjáraton. Az ember egyszer csak azt veszi észre, hogy bőbeszédű, fölöslegesen hadonászik, kiszaladt a zene a keze alól. Nem tudok jobb szót találni erre, mint a már többször

említett üresjáratot. Gurul a kocsí, csak éppen nem a motor hajtja: *üresen* gurul. Ezeket az üresjáratokat igyekszem kiirtani. Szép csendesen le kell ülni a partitúrával, jó alaposan megnézni újra és ilyenkor jöhet rá az ember, a művész: itt, meg itt még valami új kifejezést lehet adni, még ez, meg az is benne van ezekben az ütemekben, vagy éppen fordítva: eddig ezt, meg azt a szakaszt fölöslegesen, patetikus módon földagasztottam, tehát belehazudtam egy olyan kifejezést, ami nem volt benne. Megint csak az őszinteségnél tartunk...

- És most már valóban befejezésül, hadd kérdezzek olyasmit, ami beszélgetésünknek könnyedebb, vidámabb, színesebb kicsengést ad. Milyenek a művész hétköznapijai, hogy éli át az élet apróbb örömeit?

- Az élet apró örömei nem aprók. Az élet apró örömei roppant lényegesek. A nagy örömök - a vasárnapok. De az nincs mindig, nincs mindennap. Az élet apró örömei teszik ki a hétköznapiakat, az életet. Hadd hivatkozzam megint egy filozófusra, akit nagyon szeretek, és aki egyáltalán nem annyira rosszkedvű, mint ahogy terjesztik róla, Schopenhauerre. Ő mondja, hogy egy napot úgy kell megtervezni, mint az egész életet. Fontos, hogy milyen az embernek a gyermekkora, vagyis hogy milyen napjainak reggele. Mostanában erre nagyon vigyázok, mostanában, amióta idősebb vagyok és gondolkozni is próbálok. Ha jól megalapozott a reggel, ha jól indítom a napot, akkor jó az egész nap. Egy kellemes kis torna, amit most már minden reggel csinálok, ha nem is sokat, de megnyugtatom a lelkiismeretemet, hogy mégsem vagyok olyan lusta, mint ahogy gondolom; leülök a zongora mellé, vagy jön egy kis partitúra-olvasás és így már jól indult a nap. Kis örömök ezek, de megnyugtatóak: az ember nem fecsérli el azt az időt, amivel már inkább takarékoskodnia kell, mint dobálózni. És meséljek Budáról? Vagy arról, hogy nem is egyszer előadás vagy hangverseny után éppen csak átöltözöm és már gurul is a kocsí Füred felé? Szóval nem engedem elszaladni magam mellett a dolgokat. Megint csak Fritz Busch barátomat idézem. Csodálatosan tudott történeteket mesélni az életéből s egyszer egy ilyen mesélős éjszaka után, úgy reggel négy óra felé kedvesen és naivan rám mosolygott: „Ne higgye, hogy ezek csak velem történtek meg. Mindenkiel megtörténnek, csak nem veszik észre.”

És ha már ilyen szépen benne vagyunk az idézetekben, akkor búcsúzóul íme egy Montaigne-idézet, amely egyúttal bölcs útmutatás hátralevő időmre:

„A mesure que la possession du vivre est plus courte, il me la faut rendre plus profonde et plus pleine.” („Ahogy az életem egyre rövidebb lesz, mind mélyebbé és teljesebbé kell azt tennem.”)