

nato ez így! Prométheuszi lelkületű, kicsen-  
géséből is eljövendő „forradalmi etűdök”  
morajlását hallja ki az előadóművész. Mégis  
tele van visszahúzódo, önmagába merülő  
momentumokkal, mintha arra várna, hogy  
elcsendesüljön körülötte a világ, s ő csak a  
belső hangra figyelhessen. S így, ekkor követ-  
kezik be ebben a csodálatos interpretációban  
az Arietta általi megváltatás. A téma, ez a  
„halhatatlan és egyszerű melódia”, ahogy Fischer  
Annie látssa, reliefszerű: körbejárni még  
nem lehet, de már kiemelkedett a háttérből,  
s elindult, hogy öt változata „még egyszer, kivo-  
natban és összesűrítve megtegye Beethoven nagy út-  
ját a mélyből a magasba, az alvilági gyötrődéstől a  
csillagos nyugalomig és megdicsőülésig... Mintha  
Beethoven minden régi variációs módszere egyesült  
volna közös erőpróbára: előbb mindig apróbb és  
felbontottabb a mozgás folyama, aztán összeáll és  
megsűrűsödik, nem díszít és magyaráz, hanem egy-  
bevon és levetkőztet, lehetségessé teszi a variáció új  
értelmezését, mely már kevesebb hangot ismer, mint  
maga a téma: aztán a felnyögő mélységből utat tör  
a magasba, és ott elvész a tejút szikrázásában, mesz-  
sze-messze maga alatt hagyva a földet, a harcot, a  
bánatot, mint aki előtt kitérül a világűr és a vég-  
telenség”. Az út minden állomása a szellemi,  
érzemi és pianisztikus interpretáció egy-egy  
csodája. Az első dolce variáció a lekötött test,  
kéz szinte érzéki megjelenítése, a szinkópák  
és a megszakíthatatlan legato zenéje, mégis  
éneke már felfelé száll. A második fázisban a  
kötöttség még mindig meghatározó, de a  
mozgás gyorsul, a ritmus hajtóereje nő, és  
már kezd szétválni a lenn és a fenn. A har-  
madik variáció az elszakadás, a kitörés első  
fázisa, energikus, forte karakterű, tele van  
hangsúlyokkal, a mozgás, a kilengés nagyívű,  
a két kéz távolsága helyenként hatalmas. A  
negyedik fázis az összehúzódo és a mélyben és  
a lebegés fenn. Amikor variáltan ismétlődik,  
a basszus fölött a hanghalmazokból sóhaj, pi-  
hegés hallatszik, szinte könyörgés világossá-  
gért, az újabb lebegés (majdnem trilla) már  
ígéret, a csodavárás csendje veszi körül. Az  
utolsó variáció következik: elrugaskodás, a  
föld megérintése, a trillákból szótt szivár-  
ványhíd, a még lenn, már fenn egyidejűsége,  
a visszatekintés espressivo fájdalom vagy ép-  
pen a befogadtatás pillanata, amiben döbbe-  
net, kiürültség és megilletődöttség kevere-  
dik. S csak ezután a dúr kivilágosodás és az

ellenállhatatlan erejű szárnyalás a fény felé.  
Kevesen voltak ebben a vége felé közeledő  
században, akik ilyen biztosan és a magányos  
boldogság e végső csúcsáig, a végtelen küszö-  
béig tudták követni Beethoven. Fischer An-  
nie-nak megadatott ez. „A mélység alaktalanul  
morajló trillájával indul, a magasság vakító tril-  
lájával érkezik meg a szonáta, s végül megpihen a  
középen, mint aki bejárta az életet s a mindenség  
minden régióját, de hazatér, és hazatalál, s »el-  
nyugszik a Teremtő ölében.«”

Króó György

## MI SZÓL A LEMEZEN?

Beethoven: Kilenc szimfónia

Vezényel: Ferencsik János

Közreműködik: Magyar Állami Hangversenyzenekar,  
Budapesti Kórus (karigazgató: Forrai Miklós),

Andor Éva (szoprán), Szirmai Márta (alt),

Korondi György (tenor),

Sólyom-Nagy Sándor (bariton)

Hungaroton Classic. CLD 4013–18

„Classical Diamonds”

Pernye András emlékének

Napról napra kevesebben vagyunk, akiknek  
mond valamit a név, melynek 1980-ban eltá-  
vozott viselője iránt a fenti ajánlással tisztele-  
temet szeretném kifejezni. Pedig a muzsiku-  
sok s a zenekritikát olvasók körében sokáig  
valósággal hírhedett volt ez a név, utóbb – a  
tévét *Ki mit tud?* műsorai jóvoltából – a nagy  
nyilvánosság előtt is híresség lett. Pernye  
András 1959-től ’74-ig a *Magyar Nemzet* ze-  
nekritikusa, mégpedig a korszak kevés mér-  
vadó zenekritikusának egyike volt – telítettsé-  
gel indokolt visszavonulásáig legalább három-  
ezer hangversenyről számolt be. A XVIII.  
század, a felvilágosodás, Voltaire és Diderot  
kritikai szelleme élt benne, a józan ész meg-  
vesztegető természetességével és csúfondáro-  
san világította át s bontotta le a zenével kap-  
csolatos előítéleteket, babonákat, mitoszokat,  
legendákat és lila misztifikációkat, tárta fel a  
zenélés és a zenei befogadás valóságos me-  
chanizmusait: mivel érzékenységeket sértett,

a szakma tartott tőle, de – szemben későbbi, zenekritikusként foglalkoztatott s e minőségben tetszelgő pamflisztákkal és zsurnalisztákkal – elfogadta (mert a szakma a kompetens kritikust elfogadja, ha mégoly kemény is); presztízse szilárd volt. Aztán a *Ki mit tud?* zsűritagjaként a lehető legszélesebb közönség ismerhette meg az eleven szellemű, nyitott, fell villanyozó csevegőt, az életet és a művészetet egységben érzékelő látató charmeurt.

Pernye sok hanglemezkritikát is írt, ám – mint 1971-ben egy elmés és provokatív eszszében (A HANGFELVÉTEL IGAZSÁGA) beszámolt róla – egyre nagyobb lelkiismeret-furdalással. Ahhoz a generációhoz tartozott (1928-ban született), melynek a zene „itt és most”, az előadó és a közönség közvetlen együttlétében és kiismerhetetlen egymásra hatásában való megszólalása jelentette e művészet egyetlen természetes, autentikus és adekvát létmódját; kilencéves volt, s nyilván már első, eldöntő zenei élményeinek birtokában, amikor Bartók szkeptikus felolvasását tartotta a „zenekonzerőről” (A GÉPZENE). De amit ő még feltételes módban mondott, hogy tudniillik „a baj ott kezdődne, ha a gépzene épp-úgy elarasztaná a világot az élőzene rovására, mint ahogy a gyáripari termékek ezt megtették a kézi-ipar rovására”, az Pernye számára a hatvanas évektől mindinkább aktuális valóság lett. A koncertformát védelmező érvei a „nagy pillanat” megvilágításakor sűrűsödnek egyetlen pontba: „A nagy művész érdekes módon éppen attól nagy művész, hogy nem képes biztosra menni. Mindent tud természetesen, és mindent nagyszerűen előkészít. De az az egy-néhány nagy pillanat – voltaképpen mindig kockázat jutalma. A Nagy Pillanatot magát legfeljebb előkészíteni lehet, de bebiztosítani soha. Vagy megszületik, vagy nem születik meg. Létrejöttéhez végtelen számú összetevő szükséges, és ezek többsége külön-külön is irracionális. Mert a Nagy Pillanat nem kizárólag az előadóművész »csinálománya«, hanem azt nagyrészt a közönség aktív figyelmének erőtere hozza létre. Ez az, amit összefoglalóan úgy szoktunk volt meghatározni, hogy »jó – vagy rossz – a terem levegője«. / Fogékony közönségnek jó játszani. De nem a legműveltebb közönség a legfogékonyabb. Ugyanaz a közönség – persze csak elvileg, mert gyakorlatilag nincs két azonos közönség! – az egyik este minden jóra kész, a másik este teljesen érzéketlen. Jó vagy rossz sugárzása elemi erővel befolyásolja az előadót.

*Lehet, hogy pillanatok alatt szárnyai nőnek – de az is lehet, hogy meglevő szárnyait is elveszíti.*” Ezek persze nem túl eredeti meglátások, sőt meglehetősen közkeletűek is. Mögöttük azonban olyan tények elismerése rejlik, amelyeket a szakmai rigorizmus, az esztétikai purizmus és a széplelkű művészetájulát nem akceptál. Pernye szerint tudniillik az előadó-művészet első és mindennél lényegesebb „alaptörvénye” így szól: „»Mindenfajta előadó-művészet elsősorban vizuális kérdés!« A zenei előadó-művészet is az.” Rámutat: akár tudjuk, akár nem, akár bevalljuk, akár tagadjuk, de a mindennapi életben is összbenyomás alapján ítéljük meg az embereket. Egy igazi Pernye-mondat: „Néhány ezer koncert után a belépő zongoristáról már azt is meg lehet mondani, hogy *cantabile-játéka nem elégséges, vagy hogy forte-hangzása szorított – pedig még egyetlen hangot sem ütött le a zongorán.*” Egy másik írásában (A LÁTHATÓ ZENE) kifejti, hogy a zene maga is gesztikus, s az előadás szükségszerű velejárója a hangzást létrehozó és vizuálisan felfogható mozdulat, és az igazi koncertlátogató mint egész ember, minden érzékszervével érzékeli, hallja, izleli, tapintja, szagolja és látja a muzsikát. Felhívja a figyelmet arra a zenetörténeti tényre, hogy Beethovenól kezdve a zeneművekbe belekomponált mozdulatvilág mind erősebben érezteti a hatását, azaz a hangversenyforma külsőségei konkrétan bele vannak komponálva a darabba. Summa summarum: „a látás mind a kompozíció létrejöttében, mind pedig az előadás teljes értékű felfogásában elhanyagolhatatlan mozzanat. S fokozottan az a karmester esetében! / A karmester és a zenekari tagok közötti viszony legfőbb eszköze a vizualitás. Rögvést be fogjuk ezt látni, ha arra gondolunk, hogy a zenekari muzsikus csakis vizuálisan érzékelheti a dirigens szándékait”.

A zenei előadó-művészet második Pernye-féle törvénye úgy foglalható össze, hogy a teljesítmény megítélése, az élményünk alapvetően hitkérdés. Ami az aktuális koncertteljesítmény értékelését illeti, az összefügg az említett összbenyomással: „»még a hamis játék, illetve – zongorán – a félreütés is bizonyos mértékig hitkérdés!« Ha az előadó érdekes, szuggesztív, rokonszenves stb., akkor elnézzük neki egy-néhány hibáját, ha viszont agresszív, arrogáns, visszataszító vagy bármilyen vonatkozásban kellemetlen, akkor kaján örömmel élvezzük és regisztráljuk hibáit. Az

előbbi esetben az akadémikusodokat, az utóbbiban a rajongókat egyaránt az »igen, de...« szavakkal szelveljük le. »Melléütött? Igen, de nagyszerű stb.« – »Hogy ez jól zongorázik? Igen, de melléütött...«.

Ami pedig a lemezélményt illeti: »A hit hegyeket mozgat meg!« – a hanglemez terén ez alap-törvény. Vagyis a lemezhallgató azt, ami a lemezen szól, feltölti „különféle hitbéli tudattartalmakkal”. Ez úgy történik, hogy „az illető 1. személyesen hallotta a nagy mestert, és a zenei hangok hallatán felédéz magában a közvellen koncert valóóság élményét, vagy 2. már személyesen nem hallhatta, csak legendákat ismer, illetve életrajzokat, méltatásokat olvasott róla. Igen érdekes az, hogy mindkét esetben hitről van szó”. És Pernye kínosabbnál kínosabb történeteket mesél el arról, hogy profi muzikusok milyen szakszerű összehasonlító elemzéseket tudnak végezni előadásokról, ha például különböző előadókkal programozták be őket, és nem vették észre, hogy ugyanazt a lemezt hallgattatták meg velük többször egymás után, s hogy idősebb koncertlátogatók milyen pontosan emlékeznek előadásokra, amelyeken nem lehettek jelen, vagy amelyek soha el sem hangzottak. Lehet kételkedni Pernye anekdotáiban, de a kísérletek megismételhetők, s eredményük sajnos őt fogja igazolni. Félő, hogy legkedvesebb előadóink lemezeivel lassan magunkra maradunk. Hiszen: »még koncertélményeink is folytonosan, velünk együtt változnak. Soha senkinek ne higgyen az olvasó, aki ezt mondja: »Még a fülemben cseng, ahogyan X. ezt meg ezt a művet játszotta!« Esküszöm: nem cseng a fülemben, illetve – mivel a füle is megváltozott – valami egészen más cseng benne. Az úgynevezett »nagy koncertélmény« kétségkívül megmarad – de belőle csak az élmény, méghozzá saját élményem maga marad, tehát mindaz az asszociáció, amelyet én hozzáfűztem, és amely ebben a formában csakis az én élményem, senki másé. [...] Az idős hanglemez-tulajdonos egyszerűen nem azt hallja, ami szól, hanem valami egészen mást. Ez az »egészen más« számtalan dologból tevődik össze. Saját fiatalságára emlékszik, de mindenekelőtt arra az élményre, amelyet annak idején Huberman keltett benne”.

A zenében kevés előadóművész volt olyan fontos számomra, mint Ferencsik János. Tizenkét éves koromban, moziban láttam először. 1955-ben készült egy magyar film, Dísz-

ELŐADÁS volt a címe, amely felvonultatta a korszak valamennyi reprezentatív előadóművészt és együttesét a zenei műfajok területén – Ferencsik (ha jól emlékszem) a HUNYADI LÁSZLÓ nyitányát dirigálta. Elragadott megjelenésének, mozdulatainak – később értetem meg: klasszikus – zártsága, arányossága, eleganciája; valamikor a hetvenes években egy barátom egy Ferencsik-koncert után a schilleri fogalom párt idézte vele kapcsolatban: „Anmut und Würde”, „kellém és méltóság” – találoán. Élő előadásának 1956. március 6-án voltam először tanúja a DON GIOVANNI (akkor nálunk még DON JUAN) Erkel színházi felújításán – utoljára 1983. december 30-án láttam-hallottam, amikor utolszor vezényelte a PARSIFAL-t, ugyancsak az Erkelben. Néhány hónap múlva nekem jutott a fájdalmas feladat, hogy a *Muzsikában* elbúcsúztassam. Huszonhét év alatt rengeteg hangversenyét és opera-előadását hallottam, a repertoár nagy részét vele ismertem meg, illetve nagy részével az ő jóvoltából kerültem benső, személyes kapcsolatba – sok-sok interpretációja zenei kultúráim, sőt egész kultúráim alapzatához tartozik, nem annyira esztétikai megfontolásból, mint inkább – az esztétikai megfontolásokat is determináló – élettörténeti okokból megkerülhetetlen viszonyítási pont, legszemélyesebb ízlésem alkotórésze, zsigeri értékválasztásaim motiválója. Sok-sok, mondom, de korántsem mind. Elég hamar felismertem, hogy e karmesternek, akinek egyénisége és művészete iránt oly erős az affinitásom, akinek egyénisége és művészete oly vonzó és kedves számomra, e karmesternek egyik legjellemzőbb sajátossága az egyenetlenség. Remek előadásai váltakoztak szürkékkel és koordinátlanokkal, s nem is csak alkalomról alkalomra, hanem egyetlen koncerten vagy felvonásról felvonásra is. Hírlett: nem szeret próbálni – s ezt akkor kielégítő magyarázatnak találtam.

Nem emlékszem már, hogy a Beethoven-szimfóniákat milyen alkalmakkor, rendben, előadásokban, fokozatokban ismertem meg. 1957, tizennégy éves korom óta járok rendszeresen hangversenyre, biztosan a repertoár alkalmisága hozott lassan össze velük, az első fix pont egy IX. SZIMFÓNIA Komor Vilmos vezényletével. Valamennyit ciklikusan azon-

ban Ferencsikkel hallottam először az ötvenes-hatvanas évek fordulóján, mindjárt duplán, előbb vasárnap este a Zeneakadémián, majd másnap este az Erkel Színházban. Rádióban ezután kezdtem rendszeresen hallgatni valamennyit, nemcsak a leghíresebbeket, lemezről pedig már egyetemistaként, Supraphon-felvételekről. Kettőt közülük, a másodikat és a negyediket éppen Ferencsikkel a kiváló Cseh Filharmonikusok élén. Már nincsenek meg ezek a lemezek, nem tudom kontrollálni magam (tudnám-e egyáltalán?), de nagyon szerettem őket, sokkal jobban, mint Ferencsik hazai lemezeit. Pedig akkor már tudtam – nyilván interjúkból –, hogy nem szereti a hangfelvételt. Bár szórványos vállalkozások után a Hungaroton vezetésének a hatvanas évektől sikerült rávennie, hogy rendszeresen készítsen lemezeket, még azokban a beszélgetésekben is, amelyeket Bónis Ferenc folytatott vele 1983 februárjától május végéig, így nyilatkozott erről: *„Még a mai lemezeimtől is félek [...]! A lemez valahogy megfosztja az embert a hallgatóságtól: a karmester háta mögött gyülekező, muzsikára váró közönségtől. Mert a közönség, hála istennek, nem kritikus. A közönség azért jön el, mert valami szépet akar hallani. Azzal az előlegzett bizalommal veszi meg a koncertjegyet, hogy annak fejében valamit kapni fog. Tehát nem úgy ül be a nézőtérre, hogy »na, lássuk, mit tudsz«. De a mikrofon – még az a mikrofon is, amely most szavaimat továbbítja a mágneses szalagra – még az is azt mondja, hogy »haad halljam, mit tudsz«. Ettől pedig az ember dadogni kezd. Ha eleven emberrel beszélgetek, az egészen más, de ez a hideg fémdarab, itt az orrom előtt, határozottan idegesít. Mennyire idegesíthet hát a hangfelvétel mikrofonja! Még ma is. / Nagyon hálás vagyok a közönségnek, amiért annyira becsüli a lemezeimet. Tudom, hogy szépen fognak – úgy látszik, elég jók ahhoz, hogy megvegyék őket. Meg kell azonban vallani: szülési fájdalmak és kínok között hozom őket a világra. / Örülök minden sikeres opera-előadásnak, minden olyan koncertnek, melyről az ember maga is érzi, hogy jó volt. Vagy a PARSIFAL-nak, mely jó pár óráig tart, s amelyben a második felvonás utáni szünetet mégis mindig túl hosszúnak érzem: alig várom már, hogy elkezdhessem a harmadik felvonást. Egyszóval a PARSIFAL-t nem érzem túl hosszúnak. A hangfelvételt azonban mindig végtelenül hosszúnak, gyötrelmesen hosszúnak érzem. Mindegyiket. Nem*

*tehetek róla – ez alkati kérdés. Vannak olyan karmesterek – például Doráti Tóni kollégám –, akik virtuózai a hangfelvételnek. Én, sajnos, nem tartozom közéjük. Csinálom, csinálom, de sokkal nagyobb kinnal, mint gyönyörűséggel.”* (Bónis Ferenc: TIZENHÁROM TALÁLKOZÁS FERENCSIK JÁNOSSEL.) Igaz, ami igaz: Ferencsik nem volt „hanglemez-művész”. Amikor a Hungaroton 1969-től ’76-ig felvette vele és az Állami Hangversenyzenekarral Beethoven kilenc szimfóniáját, ezem ágában sem volt meghallgatni a lemezeket. Amennyire szerettem Ferencsiket a koncerteken vagy az opera-előadásokon, olyan kevésbé érdekelték ezek a Beethoven-szimfónia-lemezei. Különben is: éppen azokban az években a Beethoven-szimfóniákban nem adtam alább Toscanini, Furtwängler, Bruno Walter és Klemperer interpretációinál. Később aztán, eltávolodván e azok, romantikus egyéniségektől, zseniális, de mind kevésbé kongeniálisnak látszó szubjektivitásuktól, egy darabig Beethoven-szimfóniákat sem igen hallgattam. Majd a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján jött az új nagy élmény: a historikus irányzat megismerése, s a nyolcvanas évtized közepétől a Beethoven-szimfóniák újrafelfedezése Norrington, Hogwood, Harnoncourt, Gardiner, Brügggen jóvoltából. Doktriner historikus éveimben elviselhetetlenek éreztem volt bálványaim egykor lenyűgöző produkcióit. S ahogy korábban azok magaslatáról nem is látszottak Ferencsik lemezei, úgy most egy gyökeresen más, autentikusabb előadói esztétika végképp nem létezővé tette őket számomra. Manapság azonban, kigyógyulva a historikus dogmatizmusból, meglehetősen relativistává válva, de mindenesetre újra nyitottabbá a különböző megközelítések iránt, s ha már nem is feltétlenül azonosulva velük, mégis – tisztes távolból – újra csodálni tudva Toscanini, Furtwängler, Walter, Klemperer zsenialitását, folyton azon kapom magam, hogy egyre fogékonyabb vagyok a zenei előadó-művészetnek egy olyan rétegére, amelyik mind a zsenialitásra, mind pedig a historizmusra orientált korszakomban kiesett az érdeklődésemből: a szolid tradícióra. Carl Schuricht, Franz Konwitschny, Josef Krips, Rudolf Kempe, Günter Wand Beethoven-szimfónia-felvételei az abszolút műismeret és -értés, az organikus építkezés és tökéletes for-

matisztaság-transzparencia s a szellemi elmélyedés nem páratlan, hanem éppen hogy közös, szerves hagyományba tartozó, közös, szerves hagyományt sűrítve képviselő példái. Noha természetesen mindegyiküknek megvan a maga egyéni arculata, érdeklődésünk elsődleges tárgya mégsem az, hogy milyen Schuricht, Konwitschny, Krips, Kempe, Wand Beethovenje, mint ahogy érdeklődésünk bizony hogy Toscanini, Furtwängler, Walter, Klemperer Beethovenjére irányul – Stravinsky nem egészen jogtalanul beszélt gyilkos szarkazmussal Herr Professor von Schnell és Herr Doktor von Langsamer „*változatairól*” –, hanem a karmester, mintegy Kundry „*Dienen, dienen*”-éthosának jegyében, eltűnni látszik a szerző, a mű mögött, alázatos hűséggel őket szólaltatva meg – legáltalában ez az élményünk, bármennyire tisztában vagyunk is illúzió voltával, hermeneutikai képtelenségével. A század mitológikus karmester-egyéniségeinek Beethoven-szimfónia-interpretációit hallgatva a magasan az alapok fölé törő egyéni zsenialitást, illetve a kivételes szubjektumban való megalapozást s mindig közvetlenül a karmesteri akaratot érzékeljük – e másik típusnál azonban a sziklaszilárd alapokat s az anyag mozgásából-életéből kihallható funkciókat és struktúrákat, mintegy az anyag önmagát artikulálását. Ez a fajta interpretáció – nyilván a szervesség és tradíciópusztító korszellem iránti utálatból is – ma minden másnál, minden szubjektív nagyságnál és historikus hitelességnél jobban vonz. Ebben a befogadói diszpozícióban ért Ferencsik János Beethoven-szimfónia-felvételeinek új, CD-kiadása. Hetekig vegyes érzelmekkel nézegettem a dobozt az üzletben. Meghallgassam? Ne hallgassam meg? Ferencsik hanglemezművészi, az Állami Hangversenyzenekar színvonalbeli, a Hungaroton-lemezek technikai hendikepjei elég jól tudhatók. Érdemes valószínű keserűséggel megzavarni a lassan csak a pozitívumokat megőrző és továbbstilizáló érzelmi emlékezetet? Szorongva ugyan, de mégsem tudtam ellenállni a kísértésnek.

Még mindig kerülgetve a forró kását – Ferencsik elég pontosan tudta a helyét a zeneművészetben. Várnai Péternek mondta: „*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 [...]*” (Várnai-Ferencsik). Másfelől – ezt már Bónisnak mondta –: „*A művészetben ugyanis nem létezik a legjobb. Erre nincs mérleg, de ne is legyen. A művészet nem sport, ahol le lehet mérni: ki fut a leggyorsabban, ki ugrik a legmagasabbra. A művészetben nem lehet lemérni, hogy ki szárnyalt magasabbra, vagy ki ereszkedett mélyebbre, ki hatolt messzebbre az élet erdejében.*” Nagyon jellemzők voltak az ideálválasztásai: Toscanini, Erich Kleiber és Fritz Busch, de az első nem a kivételes nagyságáért, hanem mindhármán azért, mert megfelelték egy alapkövetelménynek: „*Azt hiszem, a festő Mednyánszky mondta, hogy a művészetnek ugyanaz a szabálya, mint a klasszikus biliárdjátéknak: csak akkor érvényes, ha a játékos egyik lába a földön van.*” (TIZENHÁROM TALÁLKOZÁS...) „*Legfőbb ideádom, 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 muzikusoktól, 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.*” (Várnai-Ferencsik.) Sokat árul el róla, amit Dohnányiról mondott: „*Nagyon szerettem vele muzikálni. Dohnányi természetes, minden spekuláció nélküli, csak a zenei tartalomra irányuló felfogása nagyon tetszett nekem. Nem volt itt semmiféle »agyonkozmetikázás«, »agyonmagyarázás«: ő így muzikált, és mindenkiel így muzikáltatott. [...] Minden olyan természetes és annyira magától értetődő volt a játékában: az emberre átragadt a muzsikálás öröme.*” (TIZENHÁROM TALÁLKOZÁS...) És nem véletlen, hogy a szigorú Kodálllyal való kapcsolatából mit emelt ki: „*egyszer felvettük a Rádiózenekarral a SZÉKELY FONÓ-t. Ez a felvétel rádióprodukciónak készült. Kodály meghallgatta a kész felvételt, és minden további nélkül engedélyezte, hogy az lemezként megjelenjen. »Tanár úr kérem – mondtam neki –, ha tudom, hogy ez*

lemez lesz, bizonyos apróságokat kijavítottam volna. Hiszen a lemez mégis kényesebb dolog, másképpen hallgatják. «Kodály azt mondta: »nem érdemes, az így nagyon jó. Nem kell nagyítóüveggel hallgatni.« (I. m.) A hatvanas-hetvenes évek fordulóján már világosan látta a maga történelmi határait is. A zeneszerzészről mondta, de egész zenei világára érvényes: „tölem 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” (Várnai-Ferencsik). Személyesebben fogalmazva: „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 Bewusstseinen auf einer gewissen Stufe stehen bleiben« – »Ha idősebbek leszünk, tudatosan meg kell állnunk egy bizonyos fokon«. [...] 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 továbbmennem, 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.” (I. m.) Egy évtized múlva is elsősorban ez az elv s nem csak a gyógyíthatatlan betegség tudata mondatta vele a maga jellemző stílusában: „Ami hátravan még, az sok újdonságot aligha hoz már. A régi kínai közmondás azt tartja, hogy öreg kutyá nem tanul új kunsztokat. Most már én is a régi kunsztjaimból élek, amíg tudok.” (TIZENHÁROM TALÁLKOZÁS...) S 1983. február 1-jén a Magyar Televízió STÜDIÓ című műsorában arra a kérdésre, hogy karmesterként kik követik az ő útját, így válaszolt: „Nekem nincsen utam. Ami utam van, azt örököltém a nagy elődöktől. Utóvédnek érzem magam, aki utánuk igyekszik, de azt hiszem, hogy az

interpretáció most egy bizonyos törésben van. [...] azt mondhatnám, hogy a potenciális energia [...] az kinetikus energia lesz az interpretálók kezében. Vagy másképp – és nagyon durván fogalmazva – érdekességre és idegre megy a játék. Holott Gustav Mahlernek adok igazat, aki azt mondta, hogy érdekesnek lenni könnyű, szépnek lenni nehéz!” (STÜDIÓ '81-'84.) Végül álljon itt Várnai Péter kérdésre megfogalmazott művészi credoja: a művészet „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 kikíváncozik, nem hazudok mélyebb költőiséget, mozdulataimmal vagy mimikámmal, mint amennyi bennem van. És ha egy kollégát hazugságon csúpek, hazudjon akármilyen hatásosan, lehangol. Az az érzésem, hogy be akar csapni, hülyének néz”.

Az idézett gondolatok és elvek szerves összefüggése, az egyéniség koherenciája – úgy vélem – nyilvánvaló; az már személyes beállítottságunktól függ, hogy rokon érzéssel viseltetünk-e irántuk avagy kívülről, hűvös távolságtartással, sőt kritikus szemmel nézzük őket. De még ha rokon érzéssel viseltetünk is irántuk, ma már akkor is kimondandó, hogy az a hagyomány, amelybe Ferencsik János beleszületett-belenőtt, amelybe mind tudatosabban bezárkózott, noha a fentieket generációjából sok osztrák, német vagy a nemzetközi zeneéletbe beépült magyar kollégája is elmondhatta volna, nem egészen ugyanaz a hagyomány volt, mint amelyik a nagy nyugati zenekultúrákban élt. Ferencsik egy magyar hagyományban, a nagy tradíció magyar változatában vált művésszé, és azt is testesítette meg, erényeivel és hibáival. Breuer János, aki először vette a fáradságot, hogy egyfelől a karizmatikus egyéniség bővületében tenyésző, problémákat elhallgató kritikátlanság, másfelől a kvalitásokat semmibe vevő nagyképi ítélkezés helyett a maga kultúr- és élettörténeti kontextusában próbálja megérteni a magyar zeneéletnek ezt a majd' fél évszázadon keresztül centrális figuráját, TÖPRENGÉSEK FERENCSIKRŐL című kiváló írásában (Muzsika, 1994/11.) objektív s megrázó képet ad Ferencsik karmesteri pályafutásának 1940-ig tartó első évtizedéről, a karmesterré érés időszakáról. Megvilágítja azt az

operai gyakorlatot – a kezdő dirigens elsődleges működési területét –, mely szerint a hatvanánál több operát, ráadásul balettokat is műsoron tartó, három-négy hetente újdonsággal szolgáló üzem feszített munkatempója nem adott lehetőséget aprólékos zenekari próbákra, melynek kényszerére a kezdő karmester „*huszonévesen megszokta, meg is tanulta, hogyan kell a produkciót kevés próbával »megcsinálni«*” – ő lett az ügyeletes beugró dirigens, aki, anélkül, hogy a zenekarral egy percet is dolgozott volna, az irodalom legnehezebb műveinek előadásait mentette meg minimális felkészüléssel, sőt anélkül, blattolva. Emlékeztet továbbá a harmincas évek hazai koncertéletének egyik alapproblémájára, a zenekari kultúra állapotára, arra, hogy közpénzen fenntartott, megfelelően szubvencionált, zenészeinek biztos kenyeret adó szimfonikus zenekar 1940-ben alakult először Budapesten (Székesfővárosi Zenekar), tagjai addig valamilyen polgári foglalkozás mellett muzsikáltak, arra, hogy miközben Európa-szerte a húszas évek elején alakultak meg a rádiózenekarok, nálunk még 1936-ban is csak egy nagyobb szalonzenekarra futotta, arra, hogy a Filharmonikusok operaházi túlterheltségük mellett teljesítették koncertszolgálatukat – kARRIERÉNEK kezdetén tehát Ferencsik koncertdirigensként is „*rákényszerült arra, hogy »al fresco«-technikával hozza létre a produkciót*”. Nagy vonalakban ezek voltak azok a feltételek és determinánsok, amelyek kialakították karmesteri habitusát; hogy „*fantasztikusan érezte a zenei formát, ritka gyors reflexek birtokában a karakterek váltásait*”, hogy „*neki az egész volt fontos*”, hogy magas fokra fejlesztette „*a gyors reagálás és improvizáció készségét*”, hogy „*művészi kapacitása, produkcióinak érzelmi töltése, személyes varázsa, stílusérzéke – egyszóval: mindaz, ami a közönséget élmény szintjén ragadja meg – messze meghaladta zenekarnevelő képességeit*”, hogy „*a műalkotás dramaturgiai íve, megannyi karakterváltása, a zene kifejezése foglalkoztatta, a megvalósításhoz vezető út kockakövei kevésbé*”.

Ez a habitus: labilis alapokon létrehozni a csodát, nem Ferencsik megkülönböztető sajátossága volt („csak” majdnem mindenkinél magasabb fokon birtokolta), hanem mélyen gyökerezik a magyar zenei hagyományban – hogy mennyire az alkatban, azt nem tudom, de hogy a vázolthoz hasonló feltételekben na-

gyon is, az bizonyos. A tehetség és az intézményes alapok-feltételek összemérhetetlensége olyan állandója a magyar zenekultúrának, hogy alkatot képes teremteni. S ennek az alkatnak megvannak a grand-seigneurie példányai. A legnagyobb közülük Dohnányi volt. Még a mesterét csodáló tanítvány-monográfus, Vázsonyi Bálint leírásából is különös kép kerekedik ki: „*Általában rengeteget zongorázott, de ritkán gyakorolt. [...] Legtöbbször ideje sem maradt gyakorlásra. Évtizedeken át turnézott, és menetrendje legfeljebb arra engedett időt, hogy egyik városból a másikba utazzon. Akkoriban még nem állt rendelkezésre sugárhajtású repülőgép. Ötvenéves koráig senki sem érezte játéknak a gyakorlás hiányát. (Voltak, akik ezt – nem egészen alaptalanul – a tehetséggel való visszaélésnek tekintették.) / A harmincas évektől kezdve azonban előfordult, hogy melléütött. Hallgatóit ez kevésbé zavarta. Az meg éppen csemegezámba ment, ha egy-egy részlet nem jutott eszébe a pódiumon. Ilyenkor improvizált, és a beavatottak tágra nyílt szemekkel bámulták, hogyan lehet egy beethoveni fő-témától egy beethoveni melléktémaig tökéletes Beethoven-stílusban »kapásból« eljutni, anélkül, hogy a zene akár egy szempillantásnyira megakadt vagy irányt vesztett volna. A nagyközönség csupán utólag, a szakemberek révén értesült arról, hogy nem minden részlet egyezett a kottában található szöveggel; észrevenni soha nem lehetett semmit.*” (Vázsonyi Bálint: DOHNÁNYI ERNŐ.) (Emlékezzünk a második Pernye-féle alaptörvényre!)

És ilyen grand-seigneurje volt e magyar zenésztípusnak Ferencsik János. Bár Dohnányi nagyobb varázsló lehetett, a pillanatnyi anomáliák ellenére produkcióinak végső benyomása aligha volt annyira egyenetlen, mint Ferencsik működése. Ám ennek az egyenetlenségnek is két oldala van. Ferencsiknek legendásan „jó keze” volt, Breuer személyes megfigyelés és zenekari tagok véleménye alapján számol be róla, hogy „*tiszta, világos rajzú gesztusai roppantul megkönnyítették az együttesekkel folytatott párbeszédet*”. Megvolt a manuális képessége és a művészi rutinja ahhoz, hogy pillanatnyi ihletettségétől függetlenül „fel tudja dobni” az előadást, hogy szakmailag egyenetlenség, sőt hogy hatásossá tegye. Mégsem tette. Komolyan vette az őszinteséget. Ha a pulpituson állt, nem hazudott. Nem mutatott nagyobb temperamentumot, mint amennyi valóban belőle kikivánczott,

nem hazudott mélyebb költőiséget, mozdulataival vagy mimikájával, mint amennyi benne volt. E tényállást ítélje meg mindenki a szerint a mérce szerint, amelyik fontosabb neki!

1961-ben Pernye András figyelemfelhívó cikket, alapos elemzést írt a magyar zenekari kultúra hanyatlásáról (ZENEKARI KULTÚRÁNK PROBLÉMÁI), az Állami Hangversenyzenekart állítva a középpontba. Működésének negatív tendenciáit elsősorban az együttes monopolhelyzetével, ebből eredő túlterheltségével, illetve önkritikátlanságával hozta összefüggésbe. De mivel 1953 óta Ferencsik volt a zenekar főzeneigazgatója, a súlyos diagnózis az ő közvetett, de kemény bírálataként is olvasható, sőt olvasandó – végül Pernye ki is böki: „A zenekarnak pedig olyan karmesterre van szüksége, aki mintegy saját magának neveli a zenekart, aki éppen ezért semmiféle »píszkot« nem hagy egyetlen produkcióban sem.” Hát Ferencsik nem ilyen karmester volt, s az ő monopolhelyzete sem kedvezett annak, hogy ilyen legyen. A fentebb említett dirigensek, Schuricht, Konwitschny, Krips, Kempe, Wand sziklaszilárd alapokra épülő művészete elválaszthatatlan zenekarnevelő tevékenységüktől, a sziklaszilárd alapokba az általuk ápolt zenekari hagyomány és kultúra is beleértendő – a mű anyagába és artikulációjába felszívódó, szolid interpretáció és a zenekari kultúra ott egymásban gyökerezik.

Ami a zenekart illeti, a Beethoven-szimfónia-felvételek nagyobb részben igazolják, kisebb részben módosítják Pernye egy-másfél évtizeddel korábbi diagnózisát. A vonóshangzás bizony erősen (azóta még erősebben) kopott, definiálatlan, formailag gyakran artikulálatlan, főként az elsőhegedű-szólamban seszínű, a gordonszólamban pedig változatlanul sokat, talán még többet „kennek” – „az együttes két feltámasztási pontja, tehát a legmélyebb és a legmagasabb szólam gyengesége folytán az együtt-hangzás tökéletlen”. Mégis: a hegedűszólamok matt, vonásnemekben szegényes játékán is áttetszik még az a világos, karcsú hangzás, amely a Hubay-iskola öröksége, s Bécs és Budapest zenei izlésrokonságának emlékét őrzi. A fafúvós szólamok viszont egyértelműen jobbak, mint az ötvenes-hatvanas évek fordulóján, és feltűnő a javulás a kürtöknél, ahol már nemhogy nem a „vagy sikerül, vagy

nem” elve érvényesül, de a hangzás poézisa sem ritkaság. És van ennek a zenekarnak néhány sajátossága, amely előnyösen tér el a hagyományos szimfonikus zenekar modern ideáljától, a tökéletes homogenitástól. E szerint az ideál szerint a hangszercsoportok tónusának tökéletesen össze kell érnie, maximálisan hasonulniuk kell egymáshoz, ugyanannak az anyagnak kell megmutatkoznia más-más regiszterben: a fuvolában legyen valami a hegedűből, a hegedűben a fuvolából, a gordonka szóljon úgy, mint a klarinét stb. Az ÁHZ szólamai, főleg a fafúvósok, ezeken a felvételeken őrzik individualitásukat, sajátos éthoszukat: a fuvola XVIII. századian érzékietlen-spirituális, az oboa, ha kell, éles, ha kell, fényhozó, ha kell, melankolikus, ha kell, mézesen csillogó, a klarinét, mint a legfinomabbra kikevert krém, tökéletesen sima, a fagott hol komikusan bumfordi, hol poétikusabban mélabús. De nemcsak a hangszeresek, hanem az egyes játékosok is érvényesítik individualitásukat – nem egyszerű végrehajtói a karmesteri akaratnak, hanem ez éppen kreativitásukat szabadítja fel, közreműködésükben, megszólalásukban érezni a saját zenei fantáziát, az egyéni formálás-kifejezés többletét. Másfelől az együtt-hangzás technikai tökéletlenségei ellenére jelen van az összjátéknak az a szellemisége, amely csak az összeszokott, saját tradíciójukat kialakított, egymásra, egymás zenei mondanivalójára odafigyelni és reagálni képes tagokból álló együttesek sajátja. Az ÁHZ és karmestere ezeken a felvételeken gyakran elérte azt, ami Ferencsik vágya volt: „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”. S nemegyszer a kamarazenei áttörtség és érzékenység fokán.

Mindebből máris sejthető: ezekben az interpretációkban nem a romantikus zenei írók által, Schumanntól Wagneren át Romain Rolland-ig kidolgozott s a század első felének mitologikus karmesterei által is képviselt, sőt még a szolid tradíció nem egy letéteményese által is fenntartott heroikus, titáni, michelangelói Beethoven-kép valósul meg, hanem egy temperáltabb, kiegyenlített, klasszikusabb. Ferencsiknek a nagy bécsi mesterek, Haydn, Mozart, Beethoven, illetve Kodály klasszikájára orientálódó, eredendően klasz-



szikus hajlamú művészete éppen e felvételek keletkezésének éveiben érte el a maga saját, időskori klasszikáját. Ő maga ezt így fogalmazta meg: „[...] megváltozott az elképzelésem az interpretáció egészéről. Remélem, nem hangzik be-képzeltségnek, 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 letörölöm a saját elképzelésemről. [...] küzdök az üresjáratok ellen. Az ellen, amikor mechanikusan, egy bizonyos kezdeti sebességgel megindul valami, és ugyanebben az energiában forog tovább, ahelyett hogy valami karaktert kapna, belső energia hajtandó” (Várnai-Ferencsik). Produkciói a hatvanas évek közepétől igazolták ezt az önképet, egyre koncentráltabbakká, szervezettebbé, integráltabbakká váltak, egyre erősebb lett a belső kohéziójuk. Annak idején, a nekrológban a II. világháború utáni nagy utóvédek, Böhm és Karajan klasszicizmusával állítottam szembe az ő klasszikáját, mondván: a szépség birodalmába visszahúzódó zene náluk a hangzás és a formálás olyan végső tisztaságát, kifinomultságát és szívárványos, náhomszerű szépségét érte el, hogy annak, noha semmiféle romantikus torzítást nem szenved, mégis félreérthetetlenül van valami belső, érületi romantikája; szublimálták, stilizálták, magasabb hatványra emelték, sokszorosan reflektálttá tették a klasszikát, azaz rejtetten romantikus klasszicizmussá párolták – Ferencsik viszont a romantikát integrálta sajátos klasszikájába, minden zenét visszavezetett klasszikus alapjára, klasszikus foglalatba fogott. Akkor még – mint más összefüggésben már említettem – nem ismertem ezeket a Beethoven-szimfónia-felvételeket, melyek, ha nem teszik is tarthatatlanná ezt a szembeállítást, némileg más hangsúlyokat mutatnak. E felvételek klasszikájának fő tendenciája tudniillik nem egyértelműen a koncentráció, a szerves felépítés, az integráció, a belső kohézió fokozása, hanem talán még inkább a kiegyensúlyozás a klasszikára mint valami adott-ra és ismertre való hivatkozás, visszavonatköztetés jegyében, s a szimfóniák kiegyensúlyozott tagjain történik a részletek kidolgozása, finomítása. (Ma már azt is tudom, hogy annak a fajta utóvédszerepnek, amelyet Ferencsiknek tulajdonítottam és alapjában

véve ma is tulajdonítok, legnagyobb megtestesítője, a klasszikus hagyomány végső sűrítésének megvalósítója egy olyan karmester, akinek akkor még a nevét sem hallottam, az idén nyolcvanöt esztendőös Günter Wand az Északnémet Rádió Szimfonikus Zenekara élén.)

Beethoven szimfóniáiban kezdettől fogva volt valami újszerű, meglepő elem. Az I. SZIMFÓNIA ártatlanul Menuettónak nevezett harmadik tétele lényege szerint merész és eredeti beethoveni Scherzo, a II. SZIMFÓNIA-ról azt írta a kortárs kritikus, hogy „olyan, mint valami megsebesített, görcsösen vonagló sárkány, mely nem akar megdöglenni, és utolsó vonaglásában, a fináleban, örülten csaphod a farkával maga körül”, a III., az EROICA, méreteiben és mondanivalójában egyaránt rendkívüli, hatalmas mű s így tovább, egészen a IX.-ig, amely az egész addig ismert szimfóniaműfajt messze maga mögött hagyja. A más-más, de valamilyen módon mindegyikükhöz hozzátartozó rendkívüliségélményt repertoárdarabbá válásuk után, ismertségükhöz képest is mindig felidézni törekedett az előadó-művész; a hagyományos a monumentalizálással és a permanens intenzitással, az általános (túl)súlyozással és nagyfeszültséggel, a historikus a korabeli előadásmód dimenzióinak felelevenítési kísérletével, az élménykifejezés helyett az effektusok rehabilitálásával – a legkonceptúzusabbban és a legnagyobb hatásfokkal, olykor megrázóan kiélezve Harnoncourt. Jellemző, hogy Ferencsik ezt mennyire nem ambicionálta. Ebben is került az „érdekességet”. Nem próbálta megéreztetni e művek egykori újszerűségeit, ellenkezőleg: ráhagyatkozott az ismerősségükre, mintegy hivatkozott rá, egy pillanat alatt evidenssé tette, hogy bensőséges, meghitt viszonyban van a Beethoven-szimfóniákkal, s ennek a viszonynak a hitelessége lassan bennünket is ilyen viszonyba hoz velük. Nemhogy nem élezi ki, inkább tompítja a kontrasztokat; a tételek tempókülönbségeit finoman kiegyenlíti, az effektusokat elfátyolozza, inkább a hozzájuk vivő úton vezet végig, bevonva a modulációs folyamatba, magát a poént már nem hangsúlyozza. A „leise Züge”, a „halk vonások” elve ez, melyről Goethe ír DIE GUTEN WEIBER című elbeszélésében. Mintegy szétajándékozva most egy hosszú operakarmesteri pálya ho-

zamat, Ferencsik *énekelletti* a zenekart. Az elemi hangközlépeésektől a témákon és motívumokon keresztül a IV. SZIMFÓNIA második és a IX. harmadik tételének „végtelen dallamáig” itt minden énekel – szabadon lélegezve, plasztikusan, rezerváltan, de beszédesen. Ferencsik, ha nem is előttünk történő szerves felépítését hangsúlyozza, most is világosan érezteti a formát, s e pontos tájékozódás jegyében megtehetette, hogy a részletezés veszélye nélkül valóban különös gonddal dolgozza ki, finomítsa és szinezze a részleteket. Beethoven szimfóniái, a szerves kompozíció e csodái tele vannak varázslatos, rendszerbe nem illeszthető, ha tetszik, irracionális részletekkel: átvezetésekkel, epizódokkal, toldalékokkal, önkényes kis ötletekkel, formailag „föls” részletekkel. Nem tudok még egy karmestert, aki annyira ismerje volna ezeknek a tüköt és varázsát, irracionális hatását, mint a hatvanon felüli Ferencsik. Noha sohasem engedi őket önállósulni, s mintegy ornamentikává összezáródva ráborulni a lényeges kompozícióra, bámulatos érzékenységgel fedezi fel és érvényesíti sajátos valójukat és atmoszférájukat. Tudta: Beethoven szimfóniáit a lényeges kompozíciójuk és mondanivalójuk miatt csodáljuk, de *szereletünkhöz* hozzátartozik ezeknek a rendszerbe nem illeszthető, mellékes mozzanatoknak a megkapó hatása. A nagy Beethoven-szimfónia-interpretációk, de még a szolid tradíció legjobb megvalósulásai is valamiféle szellemi vigyázzállást parancsolnak ránk. Ferencsik tolmácsolásai mindenekelőtt oldottak, s a laza muzsikálás – mintegy a házimuzsikálás – örömeivel ajándékoznak meg. Zeneszerzők, egy Richard Strauss, egy Benjamin Britten előadásából ismerős ez a zenei „understatement” – de ha ezt egy előadóművész pályája utolsó szakaszában éri el, úgy nem annyira természetes, mint inkább retrospektív, rejtetten nosztalgikus-romantikus.

Az interpretációk két szélső pólusát a III., illetve a IX. SZIMFÓNIA-é képviseli – az előbbié a csúcs-, az utóbbié a mélypontot. Az EROICA még ebben a történeti különbségeket kiegyenlítő ciklikus előadásban is érezteti minőségi ugrás jellegét, s a megvalósítás példásan architektonikus és transzparens. Nem érezzük közvetlenül a karmesteri teljesítményt, mely a magasba emeli az előadást, ha-

nem csak az eredményét, a formák szilárdságát és összeilleszkedését, minek jóvoltából a mű mintegy megtartja magát a magasban. A IX. SZIMFÓNIA viszont kudarc. Háromszor hallottam Ferencsiktől koncerten, többé-kevésbé mindannyiszor az volt – úgy látszik, ez a grandiózus mű túl volt világának határain, s az őszinteségből itt sem engedett. A többi hét szimfónia előadása a két pólus között mozog, de mindig közelebb a pozitívhoz.

Doráti Antal elmeséli a memoárjaiban (EGY ÉLET MUZSIKÁJA), hogy amikor Fritz Busch szerződtette a drezdai Operába, minden este végig kellett hallgatnia egy előadást, és figyelnie kellett a nagy énekeseket. Az első egy akkor igen híres, idős baritonista volt. Fátyolos, reszkető hang jött a torkából, kétséges intonációval énekel, az összebnyomás szánalmas volt. A közönség viszont ordított, magánkiül volt a lelkesedéstől, valahányszor az énekes a függöny elé jött. Amikor Doráti dadogott valamit Buschnak arról, hogy talán az énekes már túl van legjobb napjain, vagy talán indiszponált volt, a nagy karmester (tudjuk, Ferencsik egyik példaképe) meglepően reagált: „*Ő indiszponált? Ő kiöregedett? Élete legszébb estéje volt ez. Ez a higgadtság! Ez az odaadás! Ez a precizitás! Ez az erő! Ó, akkor maga nem értett meg semmit! Tanulnia kell! Meg kell hallgatnia újra!*” Doráti újra meg újra meghallgatta. „*És aztán szép lassan megértettem. Aminek én tanúja voltam, nem volt más, mint művész és közönség megható összeforrottsága – jelen esetben az utóbbihoz tartoznak a kollégái és a karmesterek is [!!!] – és ez a közönség tulajdonképpen az ő énekében egy élethosszig tartó örömet, gyönyörűséget és irányítást él át újra, amelyet mind tőle kapott, az ő énekesétől, aki csakugyan nagy művész volt, aki el tudta érni a közönségénél – az ő közönségénél –, hogy emlékezzék művészetére, és pusztán jelenléte révén szeresse is, hiszen jelenléte szellemileg érintetlen maradt, ellenállva mindannak a fizikai romlásnak, amelyet az évek magukkal hoztak. / Ezt a félelmetes leckét kellett megtanulnom. / Hány művésznek van manapság ilyen tartós, összeforrott kapcsolata a közönségével, amikor az emberek többsége csak kirakatnézőbe jön a művészet utcájába? / Talán egynek-kettőnek – talán egynek sem...”*

Kérdés, hogy az igazi zenekultúra nem adig tart-e, ameddig ez a lokalitás eleven.

Az 1949-es évad végén Ferencsik Bécsben dirigált, s nyárra haza akart jönni, mert szeptemberben megint ott kellett volna kezdenie az operaszerepet. Itthonról barátilag figyelmeztették, hogy nem fogják visszaengedni Ausztriába. Úgy határozott, hogy mindenképpen hazajön, de kíváncsi volt Kleiber véleményére, aki szintén Bécsben volt. Az így hangzott: „*Maga magyar, akit szeret a magyar közönség, akit szeretnek a magyar zenekarok. Maga oda tartozik: menjen haza.*” Persze az ő esetében a művészi minőség és a közszeretet diszkrepanciája sohasem, egy pillanatra sem volt akkora, mint Doráti példázatában. De akik számára „*jelenléte szellemileg érintetlen maradt*”, aligha tudják a tőle fennmaradt hangdokumentumokat személyiségéhez és művészetéhez való viszonyuktól teljesen elvonatkoztatva hallgatni, mely viszonyoknak másfelől e személyiség és művészet mégiscsak meghatározó, irányító tényezője volt. Mióta Beethoven-szimfónia-felvételeivel foglalkozom, rajtuk kívül állandóan hallgatom Toscanini, Furtwängler, Walter, Klemperer, Casals, Karajan, Konwitschny, Krips, Kempe, Norrington, Hogwood, Harnoncourt, Gardiner és Brüggel felvételeit is. Közöttük egyre világosabban kirajzolódnak az ő interpretációinak pozitívumai és negatívumai, de egyre jobban szeretem őket. S ez nem a két rovat mérlegén múlik.

Sohasem fogom megtudni, hogy mi szól a lemezen.

Fodor Géza

## PÁLCA NÉLKÜL

Fricsay Ferenc  
Bartók- és Kodály-felvételei

*Deutsche Grammophon 1951, 1953, 1955–1958, 1960, 1961 (LP)  
1994, 1995 (CD)*

### A felvételek

Az alábbi recenzió tárgyául szolgáló felvételecsoport (hat kompaktlemezen tizenhat mű) reprezentatívnak tekinthető: egyetlen kom-

pozíciót kivéve a teljesség igényével képviseli Fricsay Ferenc hanglemezelésművészetében Bartók és Kodály zenéjét. A karmester – akit, úgy tetszik, nemcsak élő muzsikusként, de 1963-ban bekövetkezett halála után a zenei interpretációtörténet részeként is többre becsültek választott otthonában, a német nyelvterületen, mint szülőhazájában – 1994-ben lett volna nyolcvanestendős. Ez alkalomból egykori kiadója, a Deutsche Grammophon, melynek stúdióiban (esetünkben többnyire nem stúdió falai között, hanem a berlini Jesus-Christus-Kirchében) a diszkográfiák tanúsága szerint Fricsay valamennyi felvétele készült, sorra jelentette meg technikailag is felfrissített kompaktváltozatban az egykori analóg Fricsay-lemezeket, köztük több nemzetközi nagydíjjal elismert produkciót.

A hanglemezkészítő Fricsay Bartók–Kodály-repertoárja csupán egyetlen művel számlál többet a jelen cikkben szereplő tizenhat kompozíciónál: Hertha Töpper és Dietrich Fischer-Dieskau szólójával az ünnepelt operakarmester felvette Bartók KÉKSZAKÁL-LÚ-ját. Ez színpadi alkotásként leválik a többi Bartók- és Kodály-hangfelvétel törzséről, s külön tárgyalást igényel. A maradék öt Kodály- és tizenegy Bartók-mű: HÁRY JÁNOS SZVIT; MAROSSZÉKI TÁNCOK; GALÁNTAI TÁNCOK; SZIMFÓNIA; PSALMUS HUNGARICUS, illetve KÉT PORTRÉ; TÁNCSZVIT; ZENE HÚROS HANGSZEREKRE, ÜTŐKRE ÉS CELESTÁRA; DIVERTIMENTO; CONCERTO; RAPSZÓDIA ZONGORÁRA ÉS ZENEKARRA; 1., 2., 3. ZONGORAVÉRSÉNY; HEGEDŰVERSENY; CANTATA PROFANA. Fricsay egy kivételével valamennyi Bartók- és Kodály-felvételen azt az együttest vezényli, melynek előbb 1948-tól 1954-ig, majd 1960-tól haláláig vezető karmestere: a Berliini Rádió Szimfonikus Zenekarát. A lemezeken hol Radio-Symphonie-Orchester Berlin, hol pedig RIAS-Symphonie-Orchester Berlin megnevezés szerepel: a két együttes azonos, ma (1993 óta) a zenekar Deutsches Symphonie-Orchester néven működik. (RIAS = Rundfunk im Amerikanischen Sektor – az elnevezés a háborút követő évekből származik.) A kivétel Bartók HEGEDŰVERSENY-e, melynek lemezén a kísérő együttes a Berliini Filharmonikus Zenekar. A szólisták a Bartók-versenyművekben a magyar hangszeres kultúra Svájcban meggyökerezett kiválóságai: Anda