

FARKAS FERENC EMLÉKKONFERENCIA AZ OSZK-BAN*

Jeney Zoltán

EMLÉKEK FARKAS FERENCÉRŐL

Bevezetesként engedjenek meg két megjegyzést.

Az első az előadás címével kapcsolatos. Köszönettel fogadtam Mikusi Balázs megtisztelő felkérését erre az előadásra, és nem térhettem ki a feladat elől, hiszen a tanítványok közül nagyon sokan már nincsenek köztünk. Eredetileg *Farkas Ferenc, a tanár* vagy körülhatároltabban *Farkas Ferenc, a zeneszerzőtanár* lett volna ennek az előadásnak nemcsak a témája, de a címe is. A téma maradt, de a cím azt sugallta volna, hogy a rendelkezésre álló források felkutatásával, *quasi* monografikus igény-nyel beszélek Farkas Ferenc tanári tevékenységéről, ahogyan az egy tudományos előadáshoz illik. Csakhogy nem szeretnék idegen tollakkal ékeskedni, ráadásul Farkas Ferenc már akkor is tanított, amikor én még meg sem születtem. Felmerült az *Emlékeim Farkas Ferencéről* cím is, de a saját emlékeimnél vélhetőleg többet tudok e témáról mondani. Ezért alakult ki ez a talán túlságosan is távolságtartónak hangzó cím, miközben konkrét példáim a téma természeténél fogva mégis nagy részben személyesek lesznek.

A másik megjegyzés. Idén április 21-én, egy rendkívül hideg délelőttön került sor Farkas Ferenc emléktáblájának avatására a Nagyajtai utcában. Akkor saját beszédem elején idéztem Farkas egyik axiomatikus mondását, de az előttem szólókra való tekintettel nem egészen szöveghűen. A nagyon-nagyon hosszú, a nagyon hosszú és a csak viszonylag hosszú, de a hidegben azért szintén nagyon hosszúnak érzett beszédek után ugyanis súlyos udvariatlanság lett volna pontosan idézni Farkas azon figyelmeztetését, melyet a Zeneművészek Szövetsége 1973-as közgyűlésének levezető elnökeként a jelenlévőkhöz intézett: „Aki nem tudja öt percen elmondani hozzászólását, az minden gazemberségre képes.” Bár ez most nem hozzászólás, szándékom szerint azért igyekszem a rendelkezésekre álló időkereten belül maradni.

Farkas Ferencel 1961 őszén, a tanév eleji órabeosztáson találkoztam először. A tanév a Nemzetközi Liszt–Bartók zongoraverseny miatt jóval később kezdődött, mint szokott volt, de bennünket, kollégista elsősöket már jóval a tanévnyitó előtt berendeltek „eligazító összetartásra”. Csodálatosan napos, meleg kora ősz volt; a már bennfentesek tudni vélték, hogy Farkas tanár úr ilyenkor még Balatonlellén

* Ennek a lapszámunknak legnagyobb részét az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárának 2015. szeptember 10-én, Farkas Ferenc emlékére rendezett konferenciáján elhangzott előadások írott, szerkesztett változatának szenteljük.

lehet. Az órabeosztás napján az összes tanítvány már a teremben várakozott, amikor egy nagy aktatáskával belépett a terembe Farkas. Fantasztikusan elegáns volt. Világos drapp, nagykockás zakójában az ötvenes évek férfi öltözködéséhez szokott szememnek úgy tűnt, mintha valami másik bolygóról, vagy legalábbis földrészről érkezett volna. Pedig lehet, hogy tényleg csak egyenesen Balatonlelléről jött. Tekintetével nyugtázta, hogy mindenki jelen van. Keddenként és péntekenként délután tanított a XXII. teremben. Minden évfolyam heti két órát kapott, s akkor mindegyik évfolyamban volt egy-egy növendéke, az akkori másodévben pedig kettő is. Egy másik nap még hangszerelésórája is volt a karmester szakos hallgatókkal. Egymás óráira bármikor be lehetett menni, s rendszeresen éltünk is ezzel a lehetőséggel.

Fontosnak tartom megjegyezni, hogy ezt az évfolyamok közötti vertikális tagolódást sokkal szerencsésebbnek tartom annál, mint amivel 1995-ben, friss tanszékvezetőként a tanszéken találkoztam. Előttem, Petrovics Emil idejében ugyanis az egyes évfolyamok hallgatói, mintegy osztályként, azonos tanárhoz jártak. Bár Ligeti György éppen a Farkasnál töltött kolozsvári időszakáról írja, hogy „fejlődésem szempontjából hátrányos volt, hogy fiatal konzervatóriumi növendékként nem voltak versenytársaim a zeneszerzésosztályban, a szakmai képzést ugyanis a verseny lendíti előre leginkább.”¹ Ligetivel egyetértek, annál is inkább, mivel a hallgatók egymástól is rengeteget tanulnak. De tapasztalatom szerint egészséges verseny akkor is kialakul, ha nincs osztálygejtő, hanem – mint Farkas idejében – az azonos évfolyamok egyes hallgatói más-más tanárnál tanulnak. 1995-től egyébként lassan visszaállt a 60-as éveknek ez a hagyománya. Részben azért, mert én azonnal megtörtem ezt a rendet azzal, hogy nem indítottam „osztályt”. Öt évig ugyanis nem tanítottam főtárgyat, csak csoportos órákat, mivel szerettem volna megismerni az összes hallgatót. Aztán 2000-tól bevezettük a szabad tanárválasztást.

Im Schatten Bartóks. Geständnis eines Komponisten című, az Österreichische Gesellschaft für Musik rendezésében 1967. május 22-én Bécsben tartott előadásában Farkas nagyon pontosan megfogalmazta saját zeneszerzéstanári hitvallását. Többek között ezt mondta:

Zeneakadémiánk tantervét – Kodály évtizedek alatt kidolgozott művét – különösen sikerültnek találom. Alapelve a következő: mindent a lezárt, tökéletessé fejlesztett stílusok segítségével kell oktatni. A korálharmonizálást és a hangszeres ellenpontot Bach barokk stílusa, a vokális ellenpontot Palestrina tökéletesen kiegyensúlyozott motettái nyomán tanítjuk, a szonátákhoz és magasabb rondóformákhoz a bécsi klasszika mesterművei szolgálnak mintául. A népdalfeldolgozáshoz saját világunk vezet el, és elemezzük a romantika és a közelmúlt mestereit. Meg vagyok győződve arról, hogy csak a tökéletessé fejlesztett stílusok tanulmányozása hoz eredményt, és csak az egyszerűbb faktúrák keresztül lehet oktatni. Hogyan is ismerhetné ki magát egy növendék a modern zene labirintusában, ha már a klasszikus periódusok egyszerű fokozatainál megakad. Az újítók művei tele vannak megoldatlan helyekkel. Gondoljunk csak Bartók korai műveire, és ha

1 Ligeti György: „Tudomány, zene és politika között”. In: *Ligeti György válogatott írásai*. Ford. és közr. Kerékfy Márton. Budapest: Rózsavölgyi, 2010, 29–42., ide: 37.

sonlítsuk ezeket össze például a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára* kiforrottságával és tökéletességével. Még erjedőfélben lévő stílusból nem lehet tanulságokat levonni. A stílusgyakorlatok mellett természetesen arra is lehetőséget kell adni a növendéknek, hogy saját hangját keresse, de nem kontrollálhatatlan kísérletezéssel. Egykor Rómában találkoztam egy Schönberg tanítvánnyal, aki arra panaszkodott, hogy két év alatt csak Haydnig jutottak...²

Amíg el nem olvastam Farkas előadását, magam sem tudtam, hogy az a tanterv, amely szerint mi tanultunk, s amely alapjában véve – kisebb-nagyobb finomításokkal, majd a bolognai rendszer által megkövetelt, lényegében csak a tanmenet belső tagolását érintő változásokkal – a mai napig érvényben van, Kodálytól származik. (A tanszék akkori tanárai közül csak Szabó Ferenc volt Kodály-növendék, Farkas és Szervánszky Endre Siklós Albertnél tanult.) Amikor a tanszék élére kerültem, akkor ugyan sokan arra számítottak – mások pedig attól féltek –, hogy a „stílusokban való oktatás” eme diktatúráját megtöröm, vagy legalábbis a tantervben elfoglalt súlyát jelentősen csökkentem. Én azonban ezzel a tantervvel lényegében egyetértek. Sőt: a stílusgyakorlatok évtizedek óta létező „adásvételi börszékének” visszaszorítására szívem szerint akár be is vezettem volna a római Santa Cecilia Akadémia zárthelyi írásbeli vizsgáját (ott a mai napig érvényben van a több évszázados gyakorlat: megadott témákra helyben kell fűgát, illetve szonátát írni).

Hogy Farkas tanítási módszerét jobban megismerhessük, röviden át kell tekintenünk ezt a tantervet. A korabeli leckeönyvekből épp a tanterv nem derül ki, mivel egészen az én tanszékvezetésemig a különböző zeneszerzés-stúdiumokat (tehát a szabad kompozíciót, a vokális és hangszeres ellenpontot, valamint a klasszikus stílusgyakorlatokat) heti két főtárgyóra keretében maga a főtárgytanár tanította. A hangszerelés azonban már akkor is külön tanár kompetenciája volt. A nyolcvanas évek közepétől a vokális ellenpont is levált. 1995 után az összes tárgy önállósult: a főtárgyat tanító tanárok maguk dönthetik el, hogy a főtárgyból náluk lévő hallgatóknak a szabad kompozíción kívül még melyik stúdiumot akarják tanítani. (Végül is ha a diák kötetlenebbül választhat, akkor a tanár se legyen gúzsba kötve...)

A Kodály elvét követő tanmenet vázlata tehát a 60-as évek első felében a következő volt:

- I. év: korálharmonizálás, népdalfeldolgozás
szabad kompozíció: dal, kórus
- II. év: vokális ellenpont, egyszerű klasszikus formák
- III. év: hangszeres ellenpont: invenció
klasszikus forma: kisrondó
- IV. év: hangszeres ellenpont: fűga
klasszikus forma: az ún. szonátarondó
- V. év: kettősfűga, szonatina és szonáta

2 Farkas Ferenc: „Bartók árnyékában. Egy zeneszerző vallomása”. In: *Vallomások a zenéről. Farkas Ferenc válogatott írásai*. Ford. Farkas András és Gombos László, közr. Gombos László. Budapest: Püski, 2004, 82–93., ide: 90.

A II. évtől szabad kompozícióként is kellett olyan műveket írni, amelyek az évfolyamnak megfelelő formákban, de úgynevezett „saját stílusban” készültek. (Ezeknek tehát a tanított formák természetének megfelelően *quasi* tonálisaknak és világosan tagoltaknak kellett lenniök.) Ennek természetesen semmi köze nem volt a valódi szabad kompozícióhoz: a darabok valójában az akkori kánon szerint elfogadható 20. századi szerzők nyomán írt stílusgyakorlatoknak voltak tekinthetők. De azért meg kellett felelniök egy olyan elvárásnak is, hogy ne legyenek pusztá utáztatok, hanem lehetőleg „saját” találmány illúzióját keltsék.

Tanártól függően persze lehetett valóban szabad kompozíciót is írni, de azt nem volt tanácsos vizsgán is bemutatni. Az ilyen műveknek a bemutatására ott volt a Zeneszerzőkör, amelynek az 50-es évek közepétől évről évre átörökített erős „ellenzéki” hagyománya volt.

A tanmenet meghatározta azt is, hogy az egyes stílusgyakorlatokból hányat kell írni, de ezt az egyes tanárok nem föltétlenül kezelték túl szigorúan. Kivéve Farkast (s mint a volt növendékei tanúsítják: Viski Jánost is, aki e tekintetben talán még Farkasnál is szigorúbb volt). Tehát például kétszólamú invencióból legalább ötöt, háromszólamúból legalább hármat, fűgából szintén legalább hármat kellett írni.

Farkasnál a korálharmonizálás a megharmonizált dallamok számától függetlenül akkor fejeződött be, amikor már kellő számú, általa hibátlannak minősített korál készült el. Ismét Ligetit idézem:

[...] kitűnő és szigorú [tanár] volt, főként ami a Bach modorában történő korálharmonizálást illeti. Farkasnak különleges adottsága volt a „szólamvezetéshez”, vagyis ahhoz, hogyan kell a hagyományos módon helyesen vezetni a szólamokat a tonális harmóniamenetekben. Nem aktívan tanított, inkább az én munkáimat javította a kottapapíron, kizárólag piros ceruzás bejegyzésekkel, s ezeket mindaddig át kellett dolgoznom, amíg az utolsó piros ceruzás bejegyzés is el nem tűnt.³

Amikor én tanultam, akkor piros ceruzával nem találkoztam: egyszerű fekete ceruzát használt, s a korálok, stílusgyakorlatok végén egy nagy „F” betűvel jelezte, ha az adott feladatot elfogadta. Akkoriban a konzervatóriumi zeneszerzés-előkészítő és a zeneakadémiai képzés között elég sok átfedés volt, s korálharmonizálásból Pongrácz Zoltántól rendkívül alapos képzést kaptam, ráadásul még szerettem is a feladatot, minek következtében óránként nyolc-tíz korált vittem, illetve küldtem be, mivel egy lábműtét miatt hetekig járóképtelen voltam. Több füzetnyi, javítást nem igénylő korál után végül Farkas üzent, hogy a feladatot teljesítettem.

Viszont a népdalfeldolgozás annál nehezebben indult, sőt azzal egész évben küszködtem. Mindenekelőtt meg kellett érteni Farkas tanításának kulcsszavát, a *faktúrát*. A szó szótári jelentése rendkívül egyszerű: a festészetben kidolgozási mód, kivitelezés, ecsetkezelési technika; a zenében a mű szövésének, „felrakásának” és hangszerelésének módja. Egy kezdő zeneszerző akár ösztönösen is érzi ezt, amikor bármilyen folyamatos, egyívású kísérettel lát el egy dallamot. Farkas azonban a faktúra magyarázatára rögtön elképesztő mennyiségű és egymástól nagymérték-

3 Ligeti: i. m., 37.

ben eltérő példát mutatott, elsősorban a *Gyermekeknek* első két füzetéből, majd az *Improvizációkból*, a hegedűduókból. Bartók utánózzhatatlan, első kísérletként mégis szinte mindenki megpróbálkozik vele. A kudarc elkerülhetetlen. De Farkas soha nem adta fel, rendkívül türelmesen elemzett, magyarázott, és – amennyire lehet – szisztematikusan tágította a példák körét. Ekkor tapasztalhatta az ember először, hogy a tanítás a szenvedélye: az nem lehet, hogy ami szerinte megtanulható, azt ő ne tudná bárkinek megtanítani. S miután már sorozatban mutatott rá a különböző hibás megoldásokra, egy általánosabb magyarázatba kezdett: „Kérem szépen...” (Van egy közös képünk. A Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémián készült. Valamit mesél, magyaráz nekem. Már nem emlékszem, hogy miről beszélgettünk, de a felemelt balkezéről mindig ez jut eszembe: „Kérem szépen...”)

Szerencsére az elsőéves programban a dalirodalom, illetve a dalírás is szerepelt. Schubert stílusának közvetlen utánzása fel sem merülhetett egy „saját stílusú” feladat kapcsán. Különben is, az elemzések folytatódtak. Brahms, Wolf, Mahler, Richard Strauss, Debussy, Kodály, Bartók Ady-dalai, Honegger, Webern, Veress Sándor. A példák sokasága folytán a faktúra egyre kevésbé kötődött konkrét stílushoz, mint a népdal esetében. Az egyes stílusoktól mindenképpen el kellett vonatkoztatni. Mire az első félév végére elkészültem az azóta is vállalt Apollinaire-dalaimmal, világos képet kaptam a faktúra eszméjéről, ideájáról. Az elsőként elkészült *Búcsú* című dal kíséretének figurációját még így is Farkasnak köszönhetem. Az első változat ugyanis nagyon kacifántosan és bonyolultan indult. Farkas ehelyett egy sokkal egyszerűbb figurációt ajánlott, s el is játszotta, mire gondol. Ez volt egyébként az első és egyben utolsó eset, amikor nekem szabad kompozícióban Farkas konkrét javaslatot tett. Kritikát természetesen gyakorolt, de a megoldást már nekem kellett kitalálnom. Stílusgyakorlat vagy ellenpont esetében azonban sokszor megtörtént, hogy ő maga is hosszú ideig próbálkozott azzal, hogy egy adott helyen miként lehet jobb vagy esetleg igazán jó megoldásokat találni. A *Búcsú* után az *Ősz* című versre írt dalt vittem el: „Egy csámpázó paraszt ballag a ködön át / Mellette lépeget ökre az ősz ködébe”. A „faktúrát” a maga egyszerűségében (három és két egység egyidejűleg) telitalálatnak tartotta, de teljesen kiakadt a „csámpázó” szón, s kikelt Vas István fordítása ellen. Annyira felizgatta magát, hogy a legközelebbi órára elhozta a francia eredetit és közölte: „Kérem szépen: verset lehetőleg az eredeti nyelven zenésítsünk meg.” Az ezt követően írt Rilke-dalaim már az eredeti német versekre készültek, s később az Apollinaire-dalokhoz is applikáltam a francia eredetiket.

Itt kell megemlítenem azt, hogy miként a faktúra megértetése esetén, Farkas minden új témát (menüett, rondó, szonáta, invenció, fuga stb.) alapos elemzéssel vezetett be. A bécsi klasszikus stílusú formáknál Haydn volt az etalon. Órákon keresztül a menüettek szabályos és szabálytalan periodizálásai voltak terítéken. Ez módot ad arra, hogy összevessem Farkas és Kodály tanítási módszerét. Szőllősy András mesélte a következőt: tanév elején Kodály kiadta a feladatot: „Hozzanak menüettet”. Mire mindenki elkezdett menüetteket írni. A következő órákon Kodály átnézte a hozott menüetteket, egyiket a másik után, majd szóttalanul félrerakta őket, és távozott. S ez így folytatódott heteken át. Novemberben ismét megszólalt: „Hozzanak menüettet”. Mindenki lázasan dolgozott, könyvtárazott, milyen is le-

het az a menüett, amelyet Kodály legalább egy elismerő fejbólintással nyugtáz. Az órák azonban ugyanúgy folytatódtak. Egy megismételt felszólítás utáni pánikban már mindenki csak menüetteket elemzett, írt, míg áprilisban valaki sehogy sem boldogult egy Haydn-menüett értelmezésével, és bevitte a kottát órára. Kodály meglátta a zongorán a kinyitott kottát, s megszólalt: „Végre hoztak egy menüettet.” Bármennyire meghökkentően derűt keltő is e történet, úgy gondolom, hogy nyugodtan nevezhetjük ezt Kodály-módszernek a zeneszerzés, de legalábbis a menüett tanítása terén. Farkas – rendkívül alaposan – előre megmutatta a menüettek legkülönbözőbb típusait, variánsait, s a növendék ezek mintájára kezdett menüetteket írni.⁴ Kodály növendékei viszont e téren biztos, hogy sokkal alaposabb lexikális ismeretekkel rendelkeztek. Hogy aztán milyen menüetteket írtak, tehát hogy melyik módszer az eredményesebb? Szerintem elsősorban a növendéktől függ.

Farkas csak akkor volt hajlandó szabad kompozíciókkal foglalkozni, ha már az összes vizsgaköteles darab elkészült (beleértve az úgynevezett „saját stílusú” művet is), azaz a záró kettősvonal után ott állt az „F” betű. Ez számomra elég hamar kiderült, s igyekeztem minden kötelező feladatnak már az első félév végére eleget tenni. Másodévben már a téli szünetben a József Attila verseire írott dalokat vittem órára. Az órákat a tanár úr akkor a lakásán tartotta. Mikor elkészültem az öt dallal, átnézte, és azt mondta: „maga nagyon bedolgozta magát az avantgárdba”, majd a szekrényéhez ment, kivette onnan Ligeti *Apparitions* című művének kottáját, s nekem ajándékozta. Ezzel kapcsolatban még azt is meg kell jegyezni, hogy a saját értékítéletét soha meg nem tagadva, mindig kiállt a növendékei mellett. (Különösen szép példáját adta ennek Kurtág Vonósnégyese kapcsán. Ld. Varga Bálint András: „Nincs Szisztéma”, Kurtág György emlékezik”, *Muzsika*, 2009. május.) Ez az említett József Attila-dalok elhangzásakor is így volt, de különösen az *Omaggio* című diplomamunkám esetében, amelyre Szabó Ferenc nem akart diplomát adni. De négyórás vita után beadta a derekát.

Farkas szakmai tájékozottsága és rendkívül széles körű műveltsége legendás volt. Olyan mércének számított, hogy növendékei minden kényszer nélkül óhatatlanul megpróbálták felnőni az ebből fakadó igényhez. A szakmai véleményét mindig egyenesen megmondta. Ha – főleg a neves kollégákkal kapcsolatban – mégis tapintatos akart maradni, akkor szótlan, jellegzetes mosolya mindent elárult. Bartókot mérhetetlenül tisztelte, de a nagy példaképe valószínűleg Stravinsky volt, akinek 1963-as budapesti koncertjeiről tőle szokatlan elragadtatással beszélt, s értetlenül fogadta a Stravinsky vezénylésén fanyalgó véleményeket. Azt a TV-műsort pedig, amelyben Casals és Kodály csepülték Stravinsky-t, az említett jellegzetes mosolyával fogadta.

Kurtág épp a napokban beszélt nekem arról, hogy mennyit köszönhet neki, konkrétan még most is, az operáján dolgozva. Megható számomra az is, ahogyan a már említett bécsi előadásában Farkas beszél a tanítványairól.⁵

4 Jellemző az is, hogy Farkas – mint Keuler Jenő emlékeztetett rá az előadásomat követő hozzászólásában – többnyire az órára vitt anyag átnézése után fennmaradó időt is ad hoc elemzésekkel töltötte ki.

5 Ld. Farkas: *Bartók árnyékában...*, 91–93.

Végezetül még egy nagyon fontos dolgot kell megemlítenem. A tanítványai között minden személyes vita, nézeteltérés dacára mindig létezett egy szakmai szolidaritás: a mesterséget illetően félszavakból is értettük, értjük egymást. S ezt Farkasnak köszönhetjük.

ABSTRACT

ZOLTÁN JENEY

MEMORIES OF FERENC FARKAS

From 1961 to 1966 the author was a composition pupil of Ferenc Farkas at the Liszt Academy of Music in Budapest, and herewith presents a brief summary of his experiences with his professor. The essay does not merely provide a subjective account of Farkas's personality and teaching method, but also sheds light on the different traditions of composition teaching at the Liszt Academy in the second half of the 20th century.

Zoltán Jeney (1943), composer. Composition studies with Zoltán Pongrácz, Ferenc Farkas and Goffredo Petrassi. Co-founder of the New Music Studio Budapest (1970, in collaboration with Péter Eötvös, Zoltán Kocsis, László Sáy, Albert Simon and László Vidovszky). The New Music Studio premiered more than 600 contemporary pieces between 1972 and 1990. Computer music studies in IRCAM, Paris in 1982. Visiting Scholar at Columbia University, New York City in 1985. In 1986 begins teaching at the Ferenc Liszt Academy of Music. In 1988–89 DAAD scholarship in (West-) Berlin. In 1992 sound-project (with László Vidovszky) for the Hungarian Pavilion at the World Expo in Sevilla. 1993–1999 member of the Executive Committee of the ISCM (1966–99 vice-president). Since 1993 member of the Széchenyi Academy of Letters and Arts. Visiting Professor at the School of Music, Northwestern University Chicago in 1999. President of the Hungarian Composers' Union between 1993–96. Between 1995–2012 Head of Department of Composition at the Liszt Ferenc Academy of Music Budapest; between 1998–2013 President of the Academy's Doctoral School. Among his works are orchestral compositions, chamber works, songs, choral works, electronic and computer music, co-operations with other composers and incidental music (theatre, film). In 2005 he finished his monumental oratorio, *Funeral Rite*, which he had been permanently working on since 1987. Among his numerous awards in 2001 he was given the highest Hungarian artistic award, the Kossuth prize.