

Magyar hegedűsök:

FLESCH KÁROLY (1873 Moson–1944 Luzern) III. rész

„Az a színvonal, amelyen a zenekari muzsikusk és különösen a zenekari hegedűs áll, mindenképp meghatározza valamely ország zenei reprodukív művészetének általános szintjét. A hegedűjáték mai általános színvonala csupán másodlagosan függ a szólisták mennyiségétől és minőségétől”

Flesch Károly: A hegedűjáték művészete, 1923

BERLIN (1896–1897)

A francia fővárosban töltött évek után Flesch meglehetősen borús hangulatban érkezik haza Mosonba. A szülői ház biztos menedéket jelent ugyan, de Párizs után a mezővároska kisszerű élete, de főként a bizonytalan jövő nyomasztólag hat rá.

Életem azért nem volt annyira örömtelen, mert a német-magyar vidéki területeken mindig volt egy felső réteg, bár kicsi, de intellektuálisan eleven, amit más dolgok is érdekelték, nemcsak az, mi fő a fazékban a szomszédnál. A fürdés a Dunában enyhítette a sük vidék nyári hőségét; az emberek minden este későig korzóztak a főutcán, élénk, időnként érzelmes beszélgetést folytatva. Néhanapján a mindennapi élet egyhangúságát megtörte egy turnézó színházi társulat látogatása, és még jól emlékszem a kellemetlen jelenetre, amit a férfi főszereplő csinos húga rendezett szülei házában. Képzeld el, egészen odáig mentem el, hogy előadás után a társulattal vacsoráztam a vendéglőben, és teljes ötvén perccel kapuzárás után érkeztem haz! Fiatalkori sikereim révén megszerzett tekintélyem ellenére még jelentős mértékben szülei felügyelete alatt álltam. Apám – legalábbis ami a ráfordított időt illeti – ellenőrizte tanulásomat, anyám pedig, ha nem is sikerrel, igyekezett nagy gondot fordítani rá, hogy ne legyek rendetlen. Még huszonöt éves koromban sem mertem dohányozni apám jelenlétében, míg anyám a pedagógus jobbagysorsot kényszerítette rám hegedűtanítás formájában, aminek legkisebb húgom lett az áldozata. A mélységes szeretetet, amit szülok és gyermekek egymás iránt éreztek, szemérmesen lepleztük, kerülve annak minden külsődleges megnyilvánulását, olyan helyzetet teremtve, amiben a kölcsönös megértésen

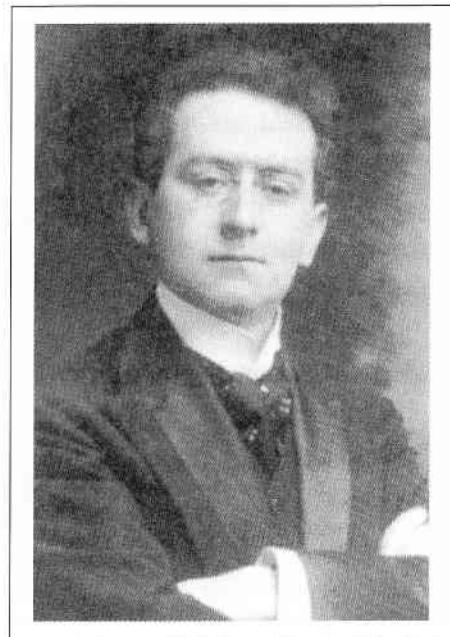
alapuló, bizalomteljes kapcsolat nem tudott kifejlődni. A család egyetlen tagja, akihez közel éreztem magam, legidősebb nővérem férje, Stadler Jakab volt, aki eredetileg festészetet tanult Münchenben, de apjának váratlan halála miatt, a körülmények hatására ezt fel kellett adnia, hogy tovább vigye apja gabonakereskedését. Egyedül ő tudta megérteni saját tapasztalata alapján, milyen szerencsétlen változás nyomasztó hatása alá kerültem.

A fiatalember otthon ismét munkához lát, napi öt órát foglalkozik különféle etűdökkel, hogy technikailag fejlődjön. Hat hónapon keresztül „gyilkolja” magát ezen a módon, közben mindenféle metódikai spekulációba bonyolódva, ami majd hatással lesz későbbi tanári fejlődésére.

Rájöttem, hogy egy tisztátalan hang, egy ügyetlen vonás vagy csúnya hang eredete végső soron a nem megfelelő mozgásokban, a mozgató izmok tökéletlen működésében keresendő. Ezeknek a mechanikai gátlásoknak minimumra csökkentése volt a fő cél, amire gyakorlásom irányult, s ez elég sívár program volt, figyelembe véve, hogy korlátozott idő állt rendelkezésemre.

1896 októberében, némi, édesapjától kapott pénzzel Berlinbe utazik, ahol a Potsdamer Strasse-n, a Hotel Frederich-ben száll meg. Első útja Hermann Wolff koncertirodájához vezet, hogy berlini fellépésének részleteit megbeszélje.

Korábbi bécsi iskolatársa, Max Lewinger, Grün Jakab tanítványa is éppen ekkor jön Berlinbe, szólistaként szerencsét próbálni, előzőleg a bukaresi konzervatóriumban tanít három évig. Berlini bemutatkozásuk előtt Grün mindkettőjüket meghívja magához egy vasárnap délután, hogy az egybeüült muzsikusk kollégák előtt játsszanak.



Flesch 1905-ben

Az esélyek azonban nem voltak egyenlők, mivel Lewingert, mint hűséges Grün-növendéket messze nagyobb szimpátia övezte a mester részéről, mint engem, a párizsi árulót. Nem csoda hát, hogy az összehasonlítás Lewinger számára hozott kedvező eredményt: megállapítást nyert, hogy a soron következő berlini versenyen Lewinger viszi el a pálmát. De vetélkedésünk egyáltalán nem jelentette akadályát, hogy továbbra is jó barátok maradjunk, és a berlini debütálásomat megelőző napokban gyakran találkoztunk. Koncertjére egy héttel az enyém után került sor.

A Bechstein Hallban, egy borús, esős őszi napon tartott próbán Flesch – talán a javítások és újrabélelések miatt időjárásra érzékeny – holland hegedűje felmondja a szolgálatot. Most fizet a gondatlanságért, hogy megszabadult a megbízható, széphanagú Storionitól.

Nyugtalanul töltött éjszaka után reggel hatkor keltem és hidegvérű elszántsággal végső szemrevételezésnek vettem alá a helyzetet... Tudnék másik hegedűn játszani? Valószínűleg igen, de már csak 12 óra van a koncert kezdetéig, és honnan szerezzek megfelelő hangszert? Hirtelen támadt egy ötlet: Lewinger. Mi lenne, ha megkérném, es-tére adja kölcsön hangszerét, egy régi, jó né-

met hegedűt. Fél hétkor felébresztettem kollégámat, aki még mélyen aludt. Azt hitte, megőrültem, amikor kértem, adja kölcsön hegedűjét, ami még soha nem volt a kezemben, hogy még aznap este azon játsszam, de mint jó kolléga, gyorsan beleegyezett, és fél órával később a hegedűvel távoztam, azzal a meggyőződéssel, hogy kezemben a győzelem. Merész tetteimet igazolta a csodálatos siker, ami valójában három dolognak volt köszönhető: határozott eltökéltségemnek, hogy szétvágom a gordiuszi csomót, annak, hogy mertem vállalni pályafutásom legfontosabb koncertjét egy ismeretlen hangszerrel, és végül, alapos technikai felkészültségemnek az elmúlt hat hónap során. Sikerem ezen az estén megütötte a művészeti szenzáció mértékét. Joachim, szemmel láthatóan meglepődve, személyesen gratulált a művészsobában. Hermann Wolff, rendkívül barátságosan, jövődöbeli ünnepeket szánt bennem. A hegedűről általában az volt a vélemény, hogy olasz hangszer; teljesen otthon éreztem magamat rajta, mintha soha életemben nem játszottam volna más hangszereken... Közben egyre közeledett második koncertem időpontja, amivel bemutatkozásom sikerét kellett megerősítenem, és szerencsétlen hegedűproblémám egyre növekvő aggodalommal töltött el. Elhatároztam, megkérem Joachimot, segítsen kölcsönvenni Mendelssohn (megj.: a bankár) egyik hegedűjét. Joachim egyfajta megközelíthetetlen barátsággal fogadott, megjegyzés nélkül hagyva, hogy ugyanabban a tartományban volt szerencsém születni, ahol ő született. Úgy tűnt, nem szereti, ha emlékeztetik származására (édesapja szegény zsidó kereskedő volt). Mondta, hogy valószínűleg nem tud közbenjárni Mendelssohn-nál, mivel hegedűt már kölcsönadták. Gondolkodott egy pillanatig, majd megkért, várjak az előszobában, míg befejezi a tanítást. Ezt követően szólt, menjek vele August Kessler hegedűkészítőhöz, akinek üzlete a régi Hochschulével szemben, a Potsdamer-strassén volt. Miután Joachim a leghízelgőbb jelzőkkel bemutatott neki, és kérte, segítsen ki egy hegedűvel második koncertemre, Kessler habozás nélkül rendelkezésemre bocsátott néhány hétre egy megfelelő hangszert. A híresztelések alapján Joachim nem mindig volt segítőkész más hegedűsök iránt; én biztosan nem tudnám ezt saját tapasztalatom alapján megerősíteni.

A második fellépés már nem olyan sikeres, mint az első, de ez egyáltalán nem zavarja Wolffot abban, hogy öt zenekari koncertet szervezzen neki Halléban, Budapesten, Lipcsében, Prágában és Strassbourgban.

Fleschnek meglehetősen lesújtó a véleménye a Hochschulén akkor tanuló hegedűsökről.

A nagy ember (Joachim) árnyékában béna hegedűsök rendkívüli gyűjteménye jött össze. Sokukat már korábban, egy életre tönkretették Wirth csuklógyakorlatainak gyötrelmei... A Hochschulé növendékeinek nagy része vidám fiatal volt; jópofák voltak és jól megállták a helyüket a biliárdasztalnál, a Hochschulével szembeni Café Austriában. Csak amikor, mint tanár, Joachim halála után letelepedtem Berlinben, akkor ébredtem rémülettel tudatára, mennyi hegedűs romot hagyott hátra ez a nem megfelelően bizonyult korszak, és hogy közülük még a kimagasló tehetségeknek sem sikerült bizonyos átlagos szint fölé emelkedni. Tény, hogy ennek az időszaknak ártalmas hatása még ma is érezhető; még mindig rendkívül kevés az igazán jó kaliberű, fiatal német hegedűs.

Itt jegyezzük meg: Flescht legjobban az bosszantotta, hogy a Hochschulén nem helyeztek súlyt a tisztán csengő, szép hegedűhangra; ezek az emberek magától értetődő módon vakargatták, kaparászták, aprították hangszerüket, mintha a zenei előadásbeli szándék önmagában elegendő lenne a hegedűs számára, lemondva a tiszta hangképzésről.

Joachim, a nagy muzsikussal mellett Nikisch Artúr karmester (szül. 1855, Lébényszentmiklós, megh. 1922, Lipcse) az, aki a legnagyobb hatással van Fleschre.

Nikisch csak hét mérföldre született Mosontól. Apja egy cukorgyárban volt beosztott hivatalnok. Nikisch mindig bizonyos baráti érzelmeket táplált irántam, közeli földije iránt, húsz éven keresztül meglepő feledékenységgel ismételve ugyanazt az anekdotát, amikor együtt muzsikáltunk.

„Mosonból való?” – kezdte széles, sváb-magyar dialektusában, „ez egy jó tréfára emlékeztet engem. Fiatal koromban gyakran trióztam »Pepi« Hellmesbergerrel és Karl Lasner csellistával, én voltam a zongorista. Vidéken is sokat koncerteztünk. Volt Mosonban egy Bókay nevű ügyvéd, aki egyszer szerződött bennünket trió-hangversenyre a Rössl fogadóban. (Flesch fiának megjegyzése: Bókaynak feltűnt, hogy a házában szolgáló fiatal lánynak rendkívüli énekes tehetsége van. Klafsky Katalinnak hívták, 1855-ben született Mosonszentjánoson, s világhírű Wagner-énekes lett belőle. Már 20–21 évesen énekelt kisebb szerepeket Salzburgban és Lipcsében, később ünnepelel drámai szoprán, Amerikában is többször fellépett. Flesch Károly még emlékezett rá, hogy Bókayéknál ivóvizet kellett felhordania, nagy vödörkben az első emeletre.) Nos, délután kikocsiztunk; még volt a koncertig két óra, leültünk beszélgetni, és enni valamit. Hirtelen szörnyű zenebona

hallatszott a főtca felől. Pepi az ablakhoz rohant és felkiáltott: »Gyertek fiúk, nézzétek, itt jön a közönség.« Lasner és én az ablakhoz futottunk és mintegy száz marhát láttunk jönni az úton remítő zajjal. Nos, képzelheti, mennyire neveltünk!”

Jómagam kényszeredetten mosolyogtam, valahányszor elmesélte a történetet, némileg sértve lokálpatrióta büszkeségemben.

Nikisch Hans von Bülow-t követte a filharmonikus koncertek karmestereként, tizenkét hónappal berlini bemutatkozásomat megelőzően. Szinte kinyilatkoztatásszerűen hatott rám. Még Lamoureux alatti működésem idejéből hozzá voltam szokva a képzelet nélküli pálcálengetőhöz, aki mint valami pontos irányító, 4/4-et üt a négy főirányba. Most első alkalommal láttam muzsikust, aki impresszionista stílusban, nem csupán a metrikus szerkezetet jelezte mozdulataival, de mindenekfelett a dinamikai és agogikai finomságokat is, közvetítve azt a meghatározhatatlan, titokzatos érzést, ami a kottafejek mögött van; ütésmódja egyéni és eredeti volt. Nikisch-sel új korszak kezdődött a vezénylés művészetében. Nem tudnám megítélni, azt folytatta-e amit Bülow elkezdett, hiszen soha nem láttam Bülow-t vezényelni. Mindenesetre Nikisch vezénylési technikája példa nélküli és teljesen egyéni volt, egyáltalán nem előre kigondolt, hanem átélte és átérzett vezénylés – egyéniségének ösztönös kifejeződése. Az első karmester volt, aki előre vezényelt, vagyis a hang értékét a másodperc töredékével korábban jelezte, mely vezénylési stílust később átvették, és amit később Furtwängler némileg eltűzött. Magyarország igen kevert nemzetiségű térségében született, és ötvözte a német muzikálitást a magyaros tüzzel és a szláv morbidezza-val (gyengédséggel). Ebből a ritka keverékből jött ki a teljes egész, azt a benyomást keltve a hallgatóban, hogy a maga nemében valami egészen különös dologgal áll szemben, főleg, ha a szóban forgó mű összhangban volt egyéniségével. Intellektuális vonatkozásban azt lehetne mondani, hogy kissé primitív volt. Alig, vagy szinte semmit nem olvasott, kedvelte a kártyát, a hölgyeket és a társaságot – a legtökéletesebb zenészszeneni típusát testesítve meg az egykori Osztrák-Magyar Monarchiából. A kifogástalan előadások és a jó társaság jobban kielégítették, mint a külső megbecsülés, és a rendszeres működési körén kívüli, haszonnal járó vendég-karmesterkedés. Korának modern szerzői, és – Wagner mellett – Csajkovszkij, Bruckner álltak szívéhez legközelebb. A „Pathétique” különösen közel állt hozzá, és bár gyakran vezényelte a művet, a finale rész sötét Weltschmerz-e

(megj.: világfájdalma) könnyekig meghatotta. Megjelenése is teljesen összhangban állt művészi személyiségével. Jókötésű, közepmagas alakját hegyes szakállal keretbe foglalt, hosszúkás arc koronázta, arckifejezése szemének különös, fáradtan melankolikus nézésében összpontosult. Egyénisége, ahogy minden nagyhatású előadóművésznél lenni szokott, jelentős mértékben tartalmazott nőies jegyeket, s ezt egyébként igen férfias fellépése formálta vonzó egészé. Ha új művet tanult, talán vádolható volt azzal, hogy túlságosan ösztönére és istenadta tehetségére hagyatkozott annak értelmezésében és előadásában. Köztudomású volt, hogy gyakran alkalmazott „húzásokat” az új partitúrában, egészen az első próbáig. Tény, hogy különleges érzéke volt az ügyes improvizációhoz. Akkoriban rendszeresen jelen voltam a filharmonikus koncerteken, és mint egykori zenekari muzsikusként, sohasem úgy próbáltam figyelmemet előadásai intenzitásának szentelni, hogy közben manuális kifejezési eszközeinek változatosságát is megfigyeljem.

Brahms I. szimfóniáját akkor még vad, ézengésszerű, heterogén és problematikus műnek tartották, Csajkovszkij „Pathétique”-jét a szláv karakter legmerészebb kifejeződésének, míg Strauss szimfonikus költeményeit vagy Mahler szimfóniáit illetően (amelyekből csak egyes tételeket merem játszani) a közönség időnként úgy nyilvánította ki eltérő véleményét, hogy a nézők öltre mentek egymással. És eme felbolydulás közepén a jó Nikisch úgy lebegett, mint valami békítő szellem, külsőre tipp-topp módon, látszólag kissé unottan, de belül teli fiatalos tűzzel és ellenállhatatlan lelkesedéssel. A zenekar követte tűzön-vízen át, önként alávetve magát személyisége hatásának, mert a zenekari muzsikusként úgy tekintettek rá, mint közülük valóra, érezve, hogy valóban hozzájuk tartozik, hogy szíve mélyén egyszerű zenekari muzsikusként maradt, aki a kegyes, de igazságos sorsnak köszönhetően lett vezetőjük. Mint egykori hegedős, a legapróbb részletig tisztában volt a zenekari játék gyakorlati oldalával, és kritikai észrevételei soha nem a zenekari muzsikusként által megvetett esztétikai vagy metafizikus megfontolások formájában jutottak kifejezésre; minden egyes észrevétele elsősorban és kizárólag a hiba gyakorlati megszüntetésére irányult; amint a hiba kiküszöbölődött, a kívánt esztétikai eredmény önmagától megvalósult. Mivel soha nem beszélt a levegőbe, nem locsogott össze-vissza, mindig megmondta, ami szükséges volt és soha nem beszélt feleslegesen, próbái kellemesen rövidek voltak, s ettől még népszerűbbé vált

a zenekarban: nincs olyan, ami kedvezőbb fogadtatásra találhatna a zenekari muzsikusként, mint ez.

Nikisch 1897-ben ismertem meg, azon ebédem egyikén, amelyekre rendszeresen sor került Wolfféknál körülbelül 1930-ig, a Filharmonikusok nyilvános főpróbáját követően. Hermann Wolff kívánságára Goldmark hegedűversenyének első tételét játszottam. A vendéglátó nyilvánvalóan Nikisch véleményét akarta hallani, alkalmasnak tart-e rá, hogy a soronkövetkező évad egyik koncertjének szólistája legyek. De mivel nem sokkal később, hosszú évekre hátat fordítottam a német fővárosnak, ebből nem lett semmi. Pontosan tíz évnek kellett eltelnie, mire sor került debütálásomra a Berlini Filharmonikusok koncertjén, Nikisch vezényletével. Ettől számítva, 1924-ben (megj.: 1922-ben) bekövetkezett haláláig legalább egy tucatszor játszottam vele Berlinben és Lipszében, első ízben előadva többek között Dohnányi és Weingartner versenyművét, Suk Fantáziáját hegedűre és zenekarra. Mint a hegedű alapos ismerője, rendkívül érzékeny, alkalmazkodó és figyelmes kísérelő volt, akinek közelsége mindig jóleső és megnyugtató hatással volt a szólistára. Miként Ysaye a maga területén, Nikisch volt a romantikus kor zenéjének utolsó, tökéletes tolmácsolója, amikor még a művészi képességek anyagi kihasználása nem vált elsődleges céllá – többé-kevésbé bevallottan – a koncertszervezésben, ahol a művészi megelégedettség érzése még kompenzálta az anyagi veszteséget. Korai halála fájdalmas úrt hagyott az európai zenei életben. E szeretetreméltó és kimagasló művész emlékét megőrzik mindazok, akik emberileg és muzsikusként közel álltak hozzá.

Mint már említettük, Flesch sikeres berlini bemutatkozó hangversenyét követően Wolff öt európai nagyvárosban szervezett számára zenekari koncertet. A budapesti hangverseny dirigense Richter János (1843, Győr–1916, Bayreuth).

Budapesten Richter János vezényletével játszottam, az első és egyetlen alkalommal életemben. Eredetileg kiüritő volt, akire Wagner a Mesterdalnokok partitúrájának kottamásolását rábízta; a mester tanítványa az intellektuális szempontból egyszerű, kimagasló zenei zseni legnemesebb rétegéhez tartozott, amelyeket az Osztrák-Magyar Monarchia meglepően nagy számban produkált. Ő is Nyugat-Magyarország német zenei szegletében, Győrött született – a régi, megbízható iskola leghozzáértőbb kamaramestere volt.

Flesch a budapesti fellépés alkalmával találkozik Hubay Jenővel is, akire így emléke-

zik vissza: Hegedűs egyénisége a német, belga és magyar elemek keveréke volt. Még fiatalon felhagyott a szólistai karrierrel, hogy kizárólag a komponálásnak, a kvartettezésnek és a tanításnak szentelje életét. Csak egyszer, 1896-ban hallottam játszani, vonós-négyessel. Nemes előadóművész, kimagasló technikai és zenei kvalitásokkal rendelkező hegedűs benyomását tette rám. Ahogy Auer Szentpétervárott, ő is igen szerencsés volt, hogy annyi rendkívül kiváló tanítvány állt rendelkezésére. Nyugodtan elmondhatjuk még ma is (megj.: 1933-ban), hogy a budapesti, a szentpétervári, vagy a moszkvai konzervatóriumokban – eltérően más intézményektől – egyáltalán nincs tehetségtelen növendék, míg a kifejezetten tehetséges tanítványok száma összehasonlíthatatlanul magasabb, mint másutt. Egy igen kiváló, Studer nevű (megj. Studer Oszkár, 1877–1940, Svájcban koncertmester, majd 1909-től Budapesten, 1920-tól Hubay mellett, a Zeneakadémián tanít, többek között olyan tanítványokat, mint Pártos István, Székely Zoltán, Zathureczky Ede, Garay György, stb.) előkészítő tanár működött Hubay alatt hosszú éveken át, aki általában technikailag teljesen éretten adta át neki a növendékeket; emiatt az elmúlt húsz év során kikerült ügynevezett Hubay növendékek esetében csaknem lehetetlen eldönteni, hogy a két tanár közül melyiknek köszönhetik képzésüket. Annyi bizonyos, hogy napjaink fiatal magyar növendékeinek majdnem minden esetben kiválóan kifejlesztett bal kezük van, természetes, szép hang iránti érzékük, amit belső tűz hevít, míg általában a terhükre írható a túl lassú, széles vibrató, a portato játékmód szokása a vonóhúzásnál, és hogy nem ügyelnek eléggé a dinamikai különbségekre... Versenyműveivel tudatosan maradt hű Vieuxtemps harmóniai és dallami struktúrájához. A modern hegedűverseny szimfonikus irányú fejlődése, amit Max Bruch indított el és Brahms juttatott a csúcsra, elment Hubay mellett, anélkül, hogy nyomot hagyott volna rajta. Életének utolsó éveiben egyre keserűbb földalatti küzdelmet vívott Magyarországon zenei vezetésért a fiatalabb és sokkal tehetségesebb Dohnányival. Még hetvenöt évesen sem volt hajlandó átadni nála fiatalabbnak a Zeneakadémia vezetését. (Megj.: 1934-ben, 76 évesen mondott le.)

Flesch Berlinben gyakran gondolt vágyakozva Párizsra, csak évek múlva fogja megérteni és megszeretni Németországot. Minden alkalmat megragad, hogy franciául beszélhessen és olvasson.

1897 elején úgy érzi, művészi fejlődése megtorpant. A megszokott koncertdarabok kezdik untatni, hiányzik neki a kamarazene-

lés és a kortárs zene. A kilátás, hogy az évad végén visszatérjen szülővárosába, egyre kevésbé csábító. Vajon meddig folytatódhatnak ezek az évenkénti hazatérések? Rendszeres tevékenységet szeretne, nem pedig a kissé bohém életmóddal járó, alkalmoszerű fellépések folytatását.

Ekkor kapja meg Gyula bátyja levelét: korábbi bécsi tanára, Maxintsak azt tanácsolja, pályázza meg Lewinger megüresedett bukaresti konzervatóriumi állását.

Barátaim és különösen impresszárióm számára egészen abszurdnak tűnt, hogy mindössze hat hónapja tartó, ígéretes koncertező pályafutásomat meg akarom szakítani, hogy egy tanári állás igájába hajtsam fejem, ráadásul a Balkánon! Nem sejtették, hogy bensőmben minden kavargott és forrt, hogy megszökni vágytam a berlini vacsorák és szórakozások lótuszevő életmódjától (megj.: utalás az álomvilágba ringató, tétlenségre kárhóztató gyümölcsre), a felelősségteljes és rendszeres tevékenység szigorúbb légkörébe.

BUKAREST (1897–1902)

Bukarest zenei életében akkoriban a már idősödő Eduard Wachmann konzervatóriumi igazgató és karmester mellett Flesch bécsi iskolatársa, a csellista Demeter Dinicu, régi cigány muzsikusként leszármazottja dominál. Dinicu szívélyesen, de nem minden féltékenységgel fogadja.

A „próbajáték” – hangversenyre egy nagy félkör alakú koncertteremben, az Atheneumban, a királyné jelenlétében kerül sor. Flesch ideges, a Paganini koncert egyes futamai emiatt félresikerülnek, ráadásul a Chaconne eljátszásakor – memóriazavar miatt – hét vagy nyolc variáció kimarad a műből.

Utána volt annyi lélekjelenlétem – vagy nevezem ezt szemtelenségnek? – hogy állítottam: szándékosan csináltam a húzást a darabban, és hogy Közép-Európában ez most a legújabb dolog, de a közönség soraiban helyet foglaló muzsikuskokat aligha lehetett becsapni ilyen szegényes kifogással.

Egyelőre csak néhány hónapra, a nyári vakációig szerződtek azzal, hogy a három éves szerződés aláírása majd tavasszal lehetséges. A riválisok, Dinicu és a fiatal hegedűs, Richard Hartzler azon igyekeznek, hogy az újabb kinevezésre már ne kerülhessen sor. Zenei kérdésekben a legfőbb tekintély a királyné, Erzsébet (írói álnéven Carmen Sylva), heti három-négy alkalommal vannak nála kamarahangversenyek. Flesch csodálattal viseltetik az elbűvölő egyéniségű hölgy iránt és elnyeri a királyné elismerését, de nem tartozik kedvencei közé, mivel

Flesch nem szereti az ilyen körökben szokásos, hízelgő stílust.

Flesch második hangversenye, a szólóest időközben nagyszerűen sikerül, kinevezését felterjesztik a minisztériumba. A dolgok kedvező alakulását azonban váratlan közjáték zavarja meg. Egy Romániában, operett-társulattal turnézó, német karmestert mutatnak be neki és a beszélgetés során akaratlanul is párhuzamot vonnak Berlin és Bukarest zenei élete között. Néhány hét elteltével az egyik román napilap éles hangú cikkben támadja meg Flescht, hivatkozva a berlini Signaleban, az említett karmester tollából megjelent írásra, amely a bukaresti zenei élet silányságát taglalva több elismert ottani muzsikust minősít jelentéktelen nudlinak, nevük említésével, csupán Flescht emelve ki igazán komoly muzsikusként. Dinicu összehívja a konzervatóriumi professzorokat és látványosan tiltakozik kinevezése ellen, megvádolva, hogy ő áll az említett cikk mögött.



Flesch Károly és felesége

A Flesch ellen folytatódó sajtóhadjáratnak végül az vet véget, hogy a királyné és befolyásos tanácsadója, Edgar dall'Orso is mellé áll. Dinicu visszavonul, de már másnap felkéri Flesch Károlyt, alapítsanak közösen vonósnegyest.

1897 nyarán három éves szerződést ír alá, díjazása 4800 lej (egy lej akkor egy francia arany frankkal volt egyenlő), ezért hetente hat hegedűórát kell adnia. Ráadásul a magánórákkal és a koncertekkel akár megháromszorozhatja jövedelmét. Első dolga rendezni adósságát Deutsch-csal és édesapjával.

Viszont a konzervatóriumi hallgatóknak igen szegény sors jutott. Románokból, zsi-

dókból és cigányokból álltak, az utóbbiak előbbre valók voltak az ország urainál; az igazán tehetséges román zenik száma még nagyon alacsony volt a lakosság számárányához képest. Ebben az időben Enescu volt csak kivétel, ő szentesítette a szabályt. Ezekből az emberekből – akik eredetileg egy római kolónia tagjai voltak és az évszázadok során keveredtek minden lehetséges fajtával, amelyek a környéken laktak, vagy keresztülmentek az országon – teljesen hiányzott a művészeti tradíció, hiszen a zenei kultúra alapjai csakis erre épülhettek volna. De hogy mégis a románok dicsekedhetnek Délkelet-Európa legelbűvölőbb népzenejével – egyedül Magyarországot kivéve –, úgy tűnik, ez a török, szláv és magyar ritmusok és melodikus díszítések fűszerezett keverékének eredménye. Mindenesetre, a román cigányok hamar meghódítottak, nem tudtam elegendet hallgatni ezeket a barbár, egzotikus, epekedő dallamokat és táncokat.

Magánövendékeim főleg az úri társasághoz tartozók gyermekeiből, vagy az onnan való fiatal hölgyekből tevődtek ki, akiknek nem állt szándékában hivatásos hegedűsnek menni; közülük senkinek nem volt különleges tehetsége. Franciául beszéltek, ritkábban németül, de románul egyikük sem, ezt a nyelvet a felsőbb osztályokhoz tartozók házaiban csak arra használták, hogy a szolgálkhoz szóljanak. A hazai nyelvek ilyen módon való mellőzése – ami a mi, faji öntudattal bíró korunkban kétszeresen is furcsának, ha nem jellegtelennek tűnik – természetesen még erősebben érvényesült az országban élő külföldiek esetében, és ilyen körülmények között nem lehet csodálkozni rajta, hogy magam sem éreztem hajlandóságot, hogy románul tanuljak, hivatalos, állami tisztségem ellenére. A konzervatóriumban zagvyanyelvet használtam néhány erős román szitokszóval, a rossz nyelven folyó kommunikáció alapeszközéeként. Különbö a konzervatóriumi élet elég közvetlen volt. Senki sem törődött annak ellenőrzésével, valóban végigtanítom-e a megállapodás szerinti heti hat órát, de kötelességtudatom volt annyira erős, hogy ellenálljak a tanítási idő lerövidítésére való csábításnak.

A nyári szünidőre Flesch, az újdonsült professzor hazatér szüleihez, Mosonba. Anyagi függetlenséggel párosult belső biztonságérzete jó érzéssel tölti el. Egyetlen dolog van, ami aggasztja: művészi fejlődése.

A koncentrált erőfeszítéssel elért, látványos sikerű berlini bemutatkozó koncertemet követően ugyanilyen mérvű, éles hanyatlás következett, aminek eredete rejtély volt számomra. Egy dolog viszont bizonyos, egészen világos volt: jellegzetes gondolati

és érzelmi kettősségem és az ebből származó pszichikai és művészi konfliktusok biztositották azt a talajt, amiből az élősd gondolatok dudváiban szabadon sarjadtak, aláírva művészetem egészséges fejlődését.

Mert milyen is valójában egy zenei interpretáció ideális leírása, miként az a kutató elme előtt megjelenik? Röviden: tudatos, a feladatnak megfelelő tanulás eredményez tökéletes technikai felkészülést, ami ha bekövetkezik, a bizonyosság és biztonság érzését kell keltse, ezáltal képessé téve a művészt arra, hogy szabadon és szinte öntudatlanul koncentráljon a műre, amit elő kell adnia. Ha az előadó fejlődése megáll, vagy teljesen megfeneklik, a hiba mindig a két alapfeltétel egyikének nem teljesülésében van: vagy technikai bizonytalanság gátolja érzéseinek szabad kifejezését, vagy pedig a lehető legjobb felkészülés ellenére sem sikerül kifejeznie érzéseit, mert megfedekezik a technikáról és az egekig szárnyal, maga mögött hagyva a Föld ködébe vesző mesterségbeli tudást. Ebben a szabályban rejlik a válasz a megszakadt fejlődés okozta drámák legtöbbszörére, még ha rejtélyesnek és komplikáltak tűnnek is ezek. Az én állapotom mindkét összetevő vonatkozásában tényleg bonyolultabb volt, mivel ezek kellő mértékben jelen voltak ugyan, de felváltva domináltak a megfelelő pillanatban. A legjobb előadásokat olyanok követték, amelyek alkalmával bizonyos hidegség jelent meg, megbéklyózva játékomban. Ebben a kritikus időszakban mindig kimondottan vonakodva mentem ki a pódiumra; tény, hogy 1897-től 1901-ig, néhány, mások koncertjén való, kevésbé fontos közreműködéstől eltekintve, szólistaként egyáltalán nem léptem fel. Főként a kamarazenére korlátoztam tevékenységemet, ami lehetővé tette, hogy csendben eltűnjek szólistai nehézségeimben. És így fokozatosan belecsúsztam az önkínzás, a hipochonder kicsinyesség személyes mocsarába, egyik nap abban a hitben, hogy megtaláltam a bölcsek kövét, hogy aztán a rákövetkező napon közönséges kavicsként hajítsam el. A nyilvánvalóan groteszk és felnagyított kép, amit felvázoltam a mániákus, tépelődő hegedűsről a *Die Kunst des Violinspiels II.* kötetében, hű tükröképe saját személyiségemnek ebben a stádiumban. Kimondhatatlanul szenvedtem sikertelen, örökösön változó kísérletezéseim szüntelen nyomása alatt. A mindent ócsároló elégedetlenség és a belső nyugtalanság, amit ez a bizonytalankodás okozott, hamarosan neurotikus állapotot idézett elő, és minden akarat erőmre szükség volt, hogy úrrá legyek rajta. Csupán egy, az érzelmi életemben bekövetkezett fokozatos, de alapvető változás kellett ahhoz, hogy tudatára ébredjek a bennem

megező, ez idáig nem is gyanított erőknél, amelyek intenzív hatására a kisszerű szószálhasogatás kísértete örökre tovatűnt.

Már kezdettől tudatában voltam, hogy a bukaresti környezet akadályokat rejtget művészi fejlődésem számára, amelyeket nem becsültem alá. Azonkívül a Kelet fatalisztikus, végszükségben hívő szemlélete mellett – ahol a semmittevés az élet célja – fennállt a veszélye, hogy kiesem a közép-európai kulturális vérkeringésből. Egy külföldi művész látogatása mindig örvendetes alkalmat kínált, hogy fenntartsam a kapcsolatot Európa többi részével.

Sarasate és Ondricek mellett a fiatal Marteau játékát hallgatni valóságos felüdülést jelent Fleschnek. És jönnek az újabb ifjú hegedűsök: Kubelik és Huberman.

A román George Enescu (megj.: 1881–1955, a bécsi konzervatóriumban Bachrich Zsigmond és ifj. Joseph Hellmesberger, Párizsban Marsick tanítványa) úgy magasodott a honfitárs muzsikuskor fölé, mint magányos szikla a közepszerűség tengerében... Enescu a sokoldalú muzsikuskor legtökéletesebb típusát testesítette meg. Lehetetlen megmondani, melyik képessége érdemli meg, hogy azt a legnagyobbként tartjuk számon, mivel zeneszerzői, karmesteri, hegedűsi, zongoristai képességei egyaránt kiemelkedőek voltak. Azonban, ami két fő szakterületét illeti, zeneszerzőként és hegedűsként nem érte el azt, amit korán megnyilvánuló zsenialitása ígért... *Hegedűjátéka eredetileg a cigány fenegyerekeskedés és az iskolázott művészi tökéletesség rendkívül vonzó kombinációját látszott bemutatni, ami rendkívüli hangszeres tehetségen alapult. De a későbbi évek folyamán egy különös törés következett be e két képesség között, ami azt jelenti, hogy mind játéka, mind programjai váltakoztak a szeszélyes és sekélyes virtuóz attitűd, másrészt a tudatosan száraz, vaskalapos ál-klasszicizmus között.*

Enescuval kapcsolatban, az időben mintegy három évtizedet előre ugorva említjük, hogy 1933 májusában a Liege melletti Jupille nevű kisvárosban, Marsick szülőhelyén emléktáblát avattak, ahol a mester híres tanítványai, Thibaud, Enescu és Flesch Vivaldi hármasszerzését és egy-egy Marsick-darabot adtak elő. Flesch egy noktürn előadására vállalkozott, ami mind felépítésében, mind hangnemileg, mind pedig hangulatát illetően nagyon hasonlított Schumann szerenádjára, és Flesch bevallása szerint a legnagyobb nehézséget jelentette, nehogy összekeverje a kettőt.

Flesch Bukarestben szenvedélyes kvartett-játékos lesz. A királynénak köszönhetően és a közönség élénk érdeklődésétől kísér-

ve az 1897–98-as évadban megkezdik első vonósnégyes sorozatukat. A kvartett összetartása Flesch vállán nyugszik, az együttes csellistája Dinicu.

De az előadások színvonala nem volt valami magas; a tehetséges csellista nem volt elég megbízható sem technikailag sem zeneileg, miközben bátyja, a második hegedűs kifejezetten gyenge volt. Brácsán egy Loebel nevű német játszott, aki a jó átlagnak megfelelő képzettségű volt, képes volt megfelelni valamennyi technikai követelménynek, de időnként nagyon szeretett a pohár fenekére nézni koncert előtt... Bár szólistai tevékenységem ennek következtében kárt szenvedtem, zenei látóköröm nagy mértékben kitágult és többé-kevésbé rákényszerültem, hogy megszabaduljak az önkínzó rágódástól a technikai és kifejezésbeli problémáktól. A zenei tevékenység legtisztább formájával tartott szoros kapcsolat volt a legjobb eszköz, hogy kiségetsen abból az ideges nyugtalanságból, ami hegedűsi fejlődésem e stragnáló időszakát jellemezte. Ezért jó emlékezetemben őrzöm meg bukaresti kvartett-tevékenységemet, annak ellenére, hogy az együttes színvonala nem volt megfelelő, valamint ellenszenvet éreztem a csellista iránt.

Flesch ebben az időszakban „debütál” kottakiadóként is, Kreutzer etűdjeinek új kiadására egy német kiadóval köt megállapodást.

Kedvező anyagi körülményei megengedik, hogy értékes olasz hegedű vásárlására gondoljon. A jó állapotban lévő, de nem kielégítő hangú Gofrillert eladja, és egy diplomata feleségétől vásárol 4500 márkáért egy – korábban Vieuxtemps tulajdonát képező –, „Joseph Guarnerius filius Andrae” címkével ellátott hangszert, amiről kiderül, hogy egy nagyszerű Guadagnini. Ezen játszik hét éven át, amikor majd vásárol egy Stradivarit.

Érdekes, hogy Flesch 1912-ben ismét megvásárolja a Gofrillert és kiváló növendékeknek adja kölcsön, majd másodszor is eladja nagyszerű ausztrál tanítványának, Alma Moodie-nak (1900–1943) és a hangszer az ő tulajdonában is marad. Így Flesch több mint 40 éven át követni tudja a hegedű hangbeli fejlődését.

Amikor 1898-ban megvásároltam, látásra teljesen érintetlen, nyers hangú, nehezen reagáló, hangi árnyalatokra képtelen hangszert volt, és csak az volt a vágyam, hogy megszabaduljak tőle, amint lehet. Ma, kiváló művészek általi, negyven évi intenzív használat után, annak ellenére, hogy kistesztű hangszert, nyugodtan oda lehet tenni némelyik elsőrangú olasz hangszer mellé. Ez megerősít abbeli meggyőződésemben, hogy

egy hangszer hangi fejlődése nagymértékben függ nemcsak attól, játszanak-e rajta, de attól is, ki játszik rajta. Tudjuk, hogy a dilettáns préselés képes néhány év alatt teljesen tönkretenni a legjobb hangszert, viszont a kiművelt hangképzés rendszeres és tiszta rezgést hoz létre a fában, így elősegítve annak reagáló-képességét és rezgését.

A hangversenyévadban hat zenekari hangversenyre is sor kerül az öreg Wachmann vezényletével. A koncertmester Flesch, mellette ül korábbi riválisa, Richard Hartzler (ő korábban Budapesten tanul, majd Bécsben, Grün Jakabnál), akivel főleg a sakkozás és a kerékpározás révén kerül baráti kapcsolatba. Amikor Flesch 1902-ben Berlinbe megy, Hartzler követi, és tanársegédje lesz, később Amerikába is vele megy, Philadelphiában, a Curtis Institute-on három éven át Flesch aszisztense.

Amikor közeledik a bukaresti megbízatás lejárta, Flesch a biztonság kedvéért egyéb álláslehetőség után néz. Ekkor üresedik meg a bécsi opera koncertmesteri posztja, és Gustav Mahler, az igazgató egy napon behívja Flescht az operába. A koncertmester, Arnold Rosé örömmel fogadja és barátilag elmondja, melyek Mahler elvárásai, aki egyébként nem járatos a hegedűjáték technikájában, viszont nagy fontosságot tulajdonít az egyenletes vonóvezetésnek a kitarított hangoknál, s számára a zenekari játék próbaköve Wagner Siegfriedjének harmadik felvonásában a 3. jelenet.

Mahler a találkozás alkalmával Mozart Adagio-ját kéri, majd kiteszi a Siegfried-részletet. Flesch flegmatikusan nyugodt vonóvezetése rendkívüli elégedettséggel tölti el, azonnal szerződteni szeretné. Flesch kellemtelen helyzetbe kerül, hiszen egyelőre nem szeretne eljönni Bukarestből. Haladékat kér a válaszadást illetően, majd röviddel később újabb három évre szerződtek Bukarestben. Így a bécsi operai állás – Mahler nagy bosszúságára – kútba esik, viszont a sikeres megmérettetés nagyban növeli Flesch önbizalmát.

1899 őszén megismerkedik egy fiatal hölgygel, Annával, aki rendkívül nagy hatással van rá.

Telve reménnyel, határozott céltől vezetve, boldogan utaztam haza nyári vakációra, ahol szomorú meglepetés várt. Anyámnál rákbetegség gyanúja állt fenn, azonnal operálni kellett. Nyolc hónap múlva meghalt, mindössze 52 évesen. Olyan asszony távozott velem, aki egész létét szentelte önzetlenül férjének, és gyermekei nevelésének.

A nyár végén visszatér Bukarestbe. Kiderül, hogy van riválisa: egy fiatal festő. Ennek ellenére kapcsolata a lánnyal még évekig tart, de Anna bizonytalankodása miatt komo-

lyabb elhatározásra nem kerül sor. A már Amszterdamban élő Flesch végül, 1903 hűsvétjén Bukarestbe utazik, hogy megkérje Anna kezét, de látva, hogy a lány nem tudja elhatározni magát, visszalép. Csak évekkel később tudja meg a lány habozásának valódi okát. A fiatal festő közölte vele: ha tényleg férjhez megy Flesch-hez, az esküvő napján Annáék ajtaja előtt követ el öngyilkosságot.

Azzal, hogy nem jött hozzám feleségül, megmentette egy férfi életét, egy másikat pedig megmentett a boldogtalanságtól – vonja meg évtizedekkel később a történet tanulságát. De akkor a kudarc szinte sokszerűen éri, csak nagy sokára heveri ki. De belül ekkor kezdődik nála az a fejlődési folyamat, amely során igazán férfivá érik, és művészi fejlődése is megindul.

1901-ben Angliában próbál szerencsét, néhány élményekben gazdag hetet töltve ott, majd Mosonba, s onnan Bukarestbe utazik. Érti, hogy helyváltoztatásra lenne szüksége, ezért kéri az illetékes szerveket, engedjék el neki a szerződés szerint még kitöltendő harmadik évet, aminek sajnálattal bár, de eleget tesznek, és Román Királyi Kamaravituóz címmel tüntetik ki.

Való igaz, hogy tanítási tevékenységemnek kevés nyoma maradt a román zenei életben, mivel – eltekintve attól, hogy növendékeim jelentéktelenek voltak – még túlságosan el voltam foglalva saját fejlődésemmel, hogy képes legyek felsorakoztatni a kellő, semleges objektivitást azon, tőlem eltérő egyéniségek irányában, akikkel dolgom volt.

BERLIN (1902–1903)

A Berlinbe öt év után, 1902 őszén visszatérő Flesch először zenekari koncerten lép fel az újonnan megnyitott Beethoven Saal-ban. Théodore Dubois (1837–1924) versenyművét (a szerzővel előzőleg Bukarestben ismerkedik meg Marteau révén), majd Beethoven és Paganini D-dúr koncertjét játssza, míg a Singakademie-n adott szólóest műsorán a szokásos művek mellett Vieuxtemps ammoll hegedűversenye is szerepel. A hangversenyekre Hammig egy nagyszerű Giuseppe Guarneri del Gesù hegedűt bocsát rendelkezésére.

Wolfftól átpártolt a kisebb Eugen Stern féle koncertirodához, s az új kapcsolat nagyszerű hozzájárulást hozta a kitűnő zongoristával, Leopold Godowskyval. Télen szonátakoncerteket adnak Brémában és Hannoverben.

Szabad estéit Berlinben a Potsdamerstrassén, a Frederich Hotel borozójának törzsasztala, a „Stammtisch” mellett tölti barátaival. Stabil állást szeretne és a házasság gondolata is foglalkoztatja.

Megpályázza a lipcsei Gewandhaus zenekarának koncertmesteri posztját, de az állást Nikisch jövődöbeli veje, Wollgandt nyeri el. Az eseményt követően Nikisch elmagyarázta nekem, hogy sikertelenségem kizárólagos oka a zsűri azon meggyőződése volt, hogy belőlem jobb szólista válhat, és hogy kár lenne egyéniségetem egy zenekari állásban elsorvadni hagyni.

Ismét kapcsolatba lép a bécsi operával a még mindig üres koncertmesteri állás ügyében. Mivel nem ismeri a repertoárt, március 1-jétől szeretne szerződést kötni úgy, hogy hivatalosan csak szeptember 1-jétől álljon munkába. Kérését elutasítják.

Fritz Steinbach, a kiváló karmester hívja, legyen a a meiningeni fesztivál idején a zenekar koncertmestere, majd a próbajátékot követően kedvező szerződést ajánl neki, de a vidéki német városka nem igazán vonzó perspektíva számára. Megpályázza a Kölner Städtisches Orchesterhez szerződött Bram Elderling (1865–1943, holland hegedűs, Brüsszelben Hubay, Berlinben Joachim növendéke) megüresedett amszterdami tanári állását. Csakhamar mint újdonsült holland professzor, 3600 gulden fix fizetést jelentő, három éves szerződéssel tér vissza Berlinbe, majd magányossá vált édesapjához, Mosonba. A nyári hónapokat otthon tölti, szorgalmasan készülve a téli hangversenyekre, majd augusztusban elutazik Amszterdamba.

AMSZTERDAM (1903–1908)

Szeptember elején kezdi meg a tanítást, a növendékeket elődje, Bram Elderling mutatja be neki.

Amiben minden más hegedűtanártól különbözött, ez kifejezetten egyéni gondoskodása volt tanítványairól, akikhez elsősorban barátként és nem professzorként közeledett, néha éppen soron lévő tanulmányaik rovására. A nekem átadott osztályban jó szívének katasztrófális következményei – hogy nem tudott nemet mondani – világosan megfigyelhetők voltak. Voltak félszeműek és süketek, törpék és béna kezű hegedűsök, és mindenekelőtt tehetségtelen tanítványok. Elderlinget jósága – vagy inkább gyengeségnek kellene mondani? – megátolta, hogy megmondja róluk az üdvös igazságot. Csak két növendék, Bram Mendes és Willem de Boer tűnt számomra az átlagost meghaladó tehetségnek... Ráadásul Elderling növendékei iránti kedélyes viselkedése miatt nem lehetett fejelemről beszélni. A legelső napon leállítottam a dolgok ilyen módon való menetét: amikor az egyik sztár-növendék vidám dallamot fütyörészve lépett be a terembe, szára-

zon megjegyeztem: „Biztosan eltévesztette az ajtót. Itt hegedűt tanítanak, nem pedig futólabdát.” Tény, hogy soha nem haboztam ajtót mutatni a pimasz tanítványoknak, aminek következtében tekintélyem jelentősen megnőtt. Először növendékeim félelemmel vagy tisztelettel néztek rám, de fokozatosan megszerettek. A legnagyobb hatással az volt rájuk, hogy előkészület és kotta nélkül mindig el tudtam nekik játszani a tananyagban szereplő etüdöket és előadási darabokat. Az első években, a hegedűórákon kívül kellett zongorás és nem zongorás kamarazenét tanítanom... Igen szoros volt az időbeosztásom: délelőtt gyakoroltam vagy magánórákat adtam, a délutánokat főként a konzervatóriumban töltöttem, estéimet pedig kvartett-próbákkal. Így aztán voltak napok, amikor tíz órát foglalkoztam zenéléssel egyhuzamban.

A konzervatórium a Nieuwen Achtergracht-on – a sok csatorna egyike mentén, ahol a jellegzetes amszterdami szag közletről megtapasztalható – volt, egy csúnyácska külsejű épületben. Az intézmény mindössze néhány, igen egyszerűen berendezett teremből állt, sok órát kellett a zeneiskolában megtartani, ami egyfajta előkészítő intézmény volt...

Igazgatónk, Daniel de Lange – eredetileg csellista, később a híres Capella kórus kapitánya – atyai jóindulattal irányította az intézményt, aminek tanári kara művészileg magasan felette állt... Kis köztársaságot alkottunk, amely csak feltételesen ismerte el az igazgatói tekintélyt; így fenntartottuk magunknak a jogot, hogy magunk válasszuk ki kollégáinkat. Második hangszeres tárgyként minden növendéknek kellett egy fúvós hangszert tanulni – ez a gyakorlat az elmúlt idők zeneoktatásának sokoldalúságát jelezte, ami napjainkban ismét időszzerűvé vált a könnyűzenei- és tánczenekarok által támasztott követelmények miatt... A hegedűs kollégáktól nem nyertem valami nagy ösztönzést hegedűs szempontból, intellektuális vonatkozásban meglehetősen egyszerű emberek voltak, így társasági érintkezésünk soha nem ment túl az egy vagy két korsó sör elfogyasztásával együtt járó kedélyességen. Viszont közelebbi barátságba kerültem Sylvain Noach-al, vonósnegyesem második hegedűsével. Bostonban, St. Louis-ban és Los Angelesben lettem koncertmester. Brácsásunkkal, Hofmeesterrel hasonlóképpen baráti viszonyban voltam; mellékfoglalkozását tekintve kitűnő trombitás volt. Viszont egész életemben jobban kedveltem a más tanszakokon működő kollégák társaságát; mert semmi sem untat jobban, mint a véget nem érő szakmai beszélgetések, az elmúlt idők

zenéjén „kérődzés” egy értékes pihenőóra során, amit a kikapcsolódásnak kellene szentelni.

Összel kamaramuzsikusként is nagy sikerrel mutatkozik be az amszterdami közönség előtt. Egy reggel váratlanul felkéri, ugorjon be szólistaként három nap múlva az amszterdami Concertgebouw zenekari hangversenyén, Bach E-dúr és Paganini D-dúr koncertjével. A szenzációs siker új fejezetet nyit életében és a hollandok jóleső érzéssel ébrednek tudatára, milyen jó „üzletet” csináltak a fiatal hegedűművész szerződésével.

Flesch hollandiai tartózkodásának első karácsonyát Párizsban tölti, ahol már hét esztendeje nem járt. Érkezésének estjén gondolataiba merülve bolyong a kedves utcákon.

Hátborzongató, kettős érzésem volt, amint az utcákat jártam; ugyanaz voltam és mégis teljesen különböztem attól a fiatalembertől, aki tizenhárom évvel korábban, először sétált a párizsi utcaköveken.

Ebben az időben a holland Willem Mengelberg (1871–1951) az amszterdami Concertgebouw karmestere. Édesapja a Rajna-vidékről való asztalosmester, ő faragta a kölni dóm ajtajának egyes részeit – emlékezik rá Flesch. Fia tehetséges zongoristaként indul és kiváló technikai felkészültségű, pontos, világos mozdulatokkal vezénylő karmesterré fejlődik.

Őnfejtű és ellentmondást nem tűrő zsarnok volt, aki mindig kötelességének érezte, hogy uralkodjék a sokaság felett – a karmesteri pálcá Napoleonja, ahogy áradozó csodáló szerették minősíteni. Szigorú római katolikus neveltetése ellenére sem volt híján a diplomáciai érzéknek a furfangos hivatali ügyekkel kapcsolatos helyzetekben. Ezen képességeihez jöttek még kivételesen széleskörű zenei ismeretei, valamint energiája és tökéletességre törekvő idealizmusa, és nem meglepő, hogy elsősorban vele született adottságainak köszönhetően jutott el a szakmai tökéletesség csúcsára. Ugyanakkor rendkívüli képessége volt hozzá, hogy valakit megnyerjen magának, hogy maga köré gyűjtsön egy közönséget, ami tűzön-vízen át vele tart, felmagasztalva másokkal szemben, egyedülálló jelenségeként imádvá őt.

1930-as, Mengelberggel való első fellépésemet követő 30 év alatt mindenféle zenét játszottam vezénylete alatt, Hollandiában, Németországban és Amerikában, mindeneke előtt Beethoven és Brahms versenyműveit. Azt hiszem, jól ismertem őt, mind művészileg, mind emberileg. Mindig a legjobb viszonyban voltunk egymással. Ismertem hőbortjait és gyengéit, és boldogan szenvedtem

tőlük, mert éreztem, hogy magához vonz, annak ellenére, hogy eltérő típusúak voltunk; és ő sem fukarkodott a személyemmel kapcsolatos, szimpátiát jelző kifejezésekkel... Betanító karmesterként, a próbákon hibája a bőbeszédűség volt. Egyszer, amikor a párizsi Colonne Orchestra-val próbált, már Beethoven „Pastoral” szimfóniája negyedik üteménél leállt, és negyedórás magyarázatba fogott a még szundikáló zenészeknek a pasztorál fogalmáról, rámutatva a XVIII. századi pasztorál költészet valamennyi költőjéhez hasonlóan. Amikor befejezte, az egyik muzsikuszárason megkérdezte: „Pardon, Monsieur, forte legyen, vagy piano?” A szólistákkal csak kelleitlenül próbált, negyedórát a próba végén, vagy lehetőleg egyáltalán nem. „Önnek nincs rá szüksége, és persze nekem sem” – szokta mondani, figyelmen kívül hagyva azt a körülményt, hogy nem az egyes muzsikusképessége, hanem a szólista és a karmester közötti harmonikus összjáték az, ami a forrása és eredete együttes zenélésüknek.

Mengelberg a fúvós-hangszerjáték technikájának szakértője volt, de mint tipikus zongorista, nem árult el soha különösebb hozzáértést a vonótechnikai dolgokhoz. 1920-ban, a nagy Mahler-fesztivál alkalmával, amikor Mengelberg 25 éves Concertgebouw-beli karmesterségének évfordulóját ünnepelték, tiszteletére a második pulnál játszottam a zenekarban, és nagyon meg voltam lepve, amikor kérte az első hegedűsöket, hogy a piano részeknél mindig maradjanak a csúcsponton, még a legkifejezőbb cantilénáknál is: nyilvánvalóan nem volt tudatában, hogy a gazdag piano hangzásnál, amelynek előfeltétele, hogy „visz”, akár az egész vonó is használatban maradhat, ha a vonó és a húr találkozási pontjának helyét megváltoztatjuk, hogy az a fogólap közelébe kerüljön.

A két óra 15 perces próbák egyikén azzal szórakoztattam magam, hogy órával a kezemen mértem Mengelberg szónoklatának idejét. Mindent összevetve, másfél órán keresztül beszélt és háromnegyed óráig vezényelt. Hogy mindemellett sikerült zenekarát a világ egyik legkiválóbb együttesévé tennie, és megteremteni annak sajátos hangzását, ez csak amiatt lehetett így, mert korlátlan számú próba állt rendelkezésére... Természetesen, nem volt egyedül kollégái között abban, hogy visszautasítson nem szimpatikus zenei személyiségeket. A karmesterek lelki beállítottsága sötét, feneketlen mélységeket rejtő fejezet, ami még történetíróra vár. A vezénylés hajlamos tönkretenni a jellemet. Amikor a művel kapcsolatban mindent elmondtak, megtettek, ez az egyetlen zenei tevékenység, ahol egy csipetnyi szélhámosság nemcsak értelmetlen, de kifejezetten szükséges. De hol van a határ a helyénvaló, termé-

szetes magamutogatás és a kimondottan erőltetett pózolás között? Bármilyen is a válasz, mindezek ellenére Mengelberget működési területére kimagasló alakjaként kell számon tartanunk. Intézményének és hazájának zenekari kultúráját olyan színvonalra emelte, amit csak kevés, régen alapított külföldi zeneegyletnek sikerült megvalósítani.

Flesch csakhamar elnyeri a hollandok megbecsülését, növekvő hírneve jó anyagi körülményeket biztosít számára, mégsem boldog. Annával megszakadt kapcsolata még fájó sebet jelent, s ezt intenzív munkával próbálja feledtetni.

Hat hét alatt 5 szólóestet ad, és mindegyik koncert programját egységesen, egy bizonyos stílus vagy korszak terméséből válogatja, ami hangversenyenként legalább 10–12 rövidebb vagy hosszabb műsorszámot jelent! Mindössze 9 nap telik el a koncertek között úgy, hogy közben sem a tanítást sem a kamarazenélést nem hagyja abba. Egyik koncertjét maga Joachim is meghallgatja, gratulál neki, és a közönség és a sajtó ugyancsak lelkesen üdvözli a páratlan vállalkozást. Évtizedekkel később visszaemlékezve maga Flesch sem érti, hogyan volt képes ilyen emberfeletti teljesítményre.

Ebben az időszakban ismerkedik meg Flesch-sel az ismert német hegedűtanár, Goby Eberhardt (1852–1926).

Mint tanár, egyike volt azon rettenthetetlen mániákusoknak, akik teljes odaadással követnek valamilyen fantasztikus módszert, esküsznek rá egy ideig, majd nekilátnak és átcserelik azt egy másik csodaszere, ami nem kevésbé mulandó. Fiatal korom ellenére már csaknem 20 éve tanítottam, és aránylag tapasztaltalmak számítottam, akinek saját elképzelése van a témáról. Már az „Urstudien für Violine”-ben megfogalmazottak alapján tanítottam, bár ekkor még nem gondoltam annak kiadására. Az idősebb Eberhardt, fia, Siegfried jelenlétében ekkor azt eszelte ki, hogy kiszedi belőlem az egyszerűbbé tett gyakorlás alapelveit, amely a fizikai mozgásokon alapul, amint azt időközben leírtam az Urstudien-ben. Egy évvel később milyen nagy volt a meglepetésem, amikor Eberhardt egyik „korszakalkotó” művében, a balkéz-technikával kapcsolatos gondolataimat szóról-szóra kinyomatva találtam, egy lábjegyzettel ellátva, amely rámutat a figyelemre méltó azonosságra, ami az ő és az én alapelveim között fennáll! De én sohasem nyugtalanokodtam az ilyen „kiollózások” miatt, amelyek egyébként feltűnő növekedést mutattak a Die Kunst des Violinspiels megjelenését követően; soha nem tartottam magamat többre, mint aki bizonyos gondolatokat megőriz adig, amikor azok megérlelődve, széles körben javára válhatnak a közösségnek.

Közben Flesch állandóan visszatérő gondolata az otthonteremtés, a családalapítás. 1906 tavaszán eljegyez egy fiatal holland lányt, nevet Bertta Josephus-Jitta. Bertta apai ágon régi holland ügyvéd és tisztviselő családból, anyai ágon Angliából két generációval korábban bevándorolt kereskedő családból származik. Május elején összeházasodnak, nászútjukat Párizsban, Jersey-ben és a Rajnáál töltik.

Nőtlen emberként eltöltött napjaimat, akárcsak valami rossz álmot, magam mögött hagytam, és bár a házasságom révén megismert emberek széles körének semmi köze sem volt a zenéhez, egyéb tekintetben igen műveltek voltak. Végre megismertem a holland családi élet jó oldalait, a saját otthon kellemes légkörét, az örömet, hogy az ember nem vendég többé. Legszébb reményeim váltak valóra, amikor gyermekeim született: mint aki maga is nagy családból származik, mindig úgy éreztem, a házasság végső célja a gyermek.

Ekkor még mindig a Bukarestben, nyolc évvel korábban vásárolt Guadagnini-n játszik. A hangszer jól szól, de mivel fája nem elég vastag, időnként nem megbízható. Rábeszéli, béleltesse ki egy düsseldorfi hangszerésszel, de a beavatkozás után teljesen megváltozik a hangja. Időszerűvé válik régi vágya megvalósítása: 1906-ban a berlini Hammig cégtől sikerül 43.000 márkáért megvásárolni az 1725-ben készült Stradivarit, a „Brancaccio”-t (1931-ig játszik megszakítás nélkül ezen a hangszeren).

1907 nyarán, egymást követő hirtelenséggel elhunyt apám és Joachim József. (Megj.: apja július 8-án, Joachim augusztus 15-én.) Apámat halála előtt három hónappal láttam utoljára. Arcáról le lehetett olvasni, tudja, közeleg a halála, s a búcsúzás – amiről, mint orvos, tudta, hogy a végső – egész bensőmben megrázott. Boldogan, annak tudatában halt meg, hogy nem kevés anyagi áldozat árán megadta gyermekeinek a lehetőséget, hogy akadálytalanul haladhassanak jövőbeli útjukon. Joachim József halála alkalmával méltató cikket írtam munkásságának eredményeiről a Musik c. zenei folyóiratban – ez volt első írói próbálkozásom. Már ebben az írásban felvettem: Joachim inkább él majd tovább a hangversenyprogramok és a hegedűjáték etikai elveinek megújítójaként, mint tanárként és egy jelentős iskola alapítójaként. Röviddel ezelőtt bécsi tanárom, Grün ünnepelte 70. születésnapját; részt vettem a koncerten, amit legismertebb növendékei adtak. A rákövetkező banketten, amin Goldmark is ott volt, beszédet mondtam a Grün-növendékek nevében, rámutatva egykori tanárom főbb erényeire – arra az érzelmi és technikai integritásra, amit tanítványainak is átadott. Az volt a benyomásom, dicsérő szavaim kevésnek bizonyultak ahhoz képest, amit

egy ilyen eseményen várnak. Soha nem tudtam saját, valódi véleményemet elhallganni, és lelkesedést vagy hízelgést színlelni.

Flescht a berlini Wolff koncertiroda szerződötti szólistaként a Filharmonikusok hangversenyére, Nikisch vezényletével. Erre az időszakra esik találkozása Max Regerrel (1873–1916). Egy Utrechttben megrendezésre kerülő hangversenyen a szerzővel együtt adja elő Reger alig egy éve, 1906-ban komponált Suite im alten Stil (op. 93) c. művét és egyik szólószónátáját.

Amikor a koncertet szervező hölgy, aki partnere volt két zongorára írott Variációiban (megj.: az 1904-ben komponált, op. 86-os Variációk és Fuga egy Beethoven-témára c. műről van szó), megkérte, írjon „valami kedveset” albumába, a következő hízelgő dedikációt írta: „A kitűnő vörösbort emlékre, amit X kisasszonynál ittam.”

Regert az alkohol vitte a sírba. Negyvenhárom éves volt.

Flesch Ysaye lemondása miatt Zürichben ugrik be egy koncertre Beethoven hegedűversenyével, a karmester Volkmar Andrae. 1908-ban – feleségével egyetértésben – úgy határoz, Berlinbe költöznek. Növekvő külföldi hírneve indokolja, hogy ígéretes pályáját itt folytassa tovább. Hálátelt szívvel int búcsút Hollandiának a nyári vakáció kezdetén. Öt évig élt ebben az országban, ahol boldog családi élet és nyugodt művészi fejlődés adatott meg számára.

BERLIN (1908–1913)

1908 őszén feleségével és kisfiával Berlinben telepszik le. Sok koncertfelkérést kap és rövidesen annyi tanítványa lesz, hogy családjával anyagi gondoktól mentesen élhet.

Az elmúlt öt esztendő során új hegedűs tehetségek tűntek fel Berlinben: Vecsey Ferenc, Hubay növendéke, valamint Mischa Elman és Efrem Zimbalist, Auer Lipót szentpétervári iskolájából.

Auerral kapcsolatban Flesch megjegyzi, hogy: *Először 1910-ben találkoztam vele Szentpétervárott és 1924-ben újítottuk fel ismeretségünket New-Yorkban. Kiderítettük, hogy az 1850-es években dédapám volt a hittanára Veszprémben, Magyarországon. (Megj.: ez 1851–53 között lehetett, mert a 8 éves Auer 1853-tól Pesten tanult tovább.) 1928-ban utódom lett a Curtis Institute-on, Philadelphióban.*

Berlinben már csak tehetséges tanítványokkal foglalkozik és rendszeresen kvartettezik fiatal muzikusokkal. Több alkalommal játszik társasági összejöveteleken Artur Schnabellal, a kitűnő zongoristával. Egy év múlva triót alakítanak Jean Gérardy-val,

majd amikor neki a világháború kitörésekor távoznia kell Németországból, helyére a másik csellista, Hugo Becker kerül. 1921-ben Schnabel helyére Karl Friedberg lép.

Gregor Piatigorsky (1903–1976), aki 1925–29 között a Berliini Filharmonikusok szólócsellistája, 1965-ben megjelent (Budapestben 1970-ben) „Csellóval a világ körül” c. könyvében így emlékezik triópartnereire.

Két kollégámnál sokkal fiatalabb voltam, s ők arra törekedtek, hogy kissé „túl orosz” társukat átítassák deutsche Kulturral. Tiszteltem és szerettem őket, s ez megkönnyítette alkalmazkodásomat. Mindemellett próbáinkon, azonos felfogásunk ellenére, időnként heves és ösztönző viták törtek ki.

Flesch Károly nagy méltósággal viselte tekintélyes nevét. Minden szava, minden mozdulata – miként Artur Schnabelé is – különleges értelmet hordozott. De azonnal felfedeztem, hogy Schnabellal ellentétben, lelke mélyén nagy kópé, és elég fiatalos ahhoz, hogy a legjobb cimborák lehessünk... Hangversenykörútjainkat aprólékos gonddal szervezték meg, minden részletre ügyeltek. Dicsérték pontosságomat, de szidták, mert állandóan elfelejtettem a koncertre magammal vinni a kottát.

– Még szerencse, hogy itt van nálunk a te szólamod is – zsörtölődtek a színpalak mögött.

A feledékenységről azonban nem tudtam leszokni, s ez egyre jobban ingerelte barátaimat.

Egy este, valahol Hollandiában, Flesch szokása ellenére nem vesztegette az időt hangverseny előtti bemelegítéssel, hanem gyorsan hangolt, és Schnabel sürgetésére máris a dobogóra léptünk. Itt aztán minden figyelmeztetés nélkül, mielőtt még elhelyezkedtem volna székesen, belekezdtek Schubert B-dúr triójába. Követtem őket.

Kottatartómon Schubert helyett Wagner Mesterdálnokok-nyitányának csellószólalmát pillantottam meg. Buián rámeredtem – aztán fejből kezdtem játszani. Társaim győzedelmes arckifejezése még akkor sem tűnt el, amikor már bebizonyosodott, hogy egyáltalán nincs szükségem kottára. Biztos voltam benne: összeesküdtek, hogy megleckéztesse nek. Ettől támadt egy ötletem. A kottára szegeztem szemem, gyorsan és zajosan lapoztam, és komolyan tovább játszottam. A hatás minden várakozásomat felülmúlta. Mindkettőjüket rázta a nevetés, Flesch hegedűje kis is csúszott az álla alól. Schubert még sohasem ért meg ilyen vidám előadást. A színpalak mögött még mindig kuncogva felajánlották, nemcsak a kottámat fogják szállítani, hanem ha kell, a csellómat is.

1911-ben írja Flesch első elméleti munkáját, címe: *Urstudien für Violine* (Peters Edition, No. 4340).

Éveken keresztül alkalmaztam saját használatra egy leegyszerűsített módszert, hogy „bejártsszam magamat” olyan gyakorlatokkal, amelyek célja a hegedülés során igénybe vett, kapcsolódó izületek bealajozása volt. Egyszer egyik tanítványom megjegyezte, nincs jogom hozzá, hogy ezt az ismeretet magamnak tartsam meg. Így jött létre az Urstudien, és nem kis büszkeséggel töltött el, hogy én, a magyar ezzel a szóval gazdagítottam a német nyelvet. (Megj.: angolul Basic Studies, alap(vető), kiindulási tanulmányok.)

A következő években A. Schnabellal együtt készíti elő Mozart zongoraszonátáinak új kiadását a Peters kiadónál. A Berlinben fellépő hegedűsök közül Ysaye-t és Kreisler-t említi, mint legkiválóbbakat, de már jönnek az újak: Heifetz, Szigeti, Kulenkampf, Telmányi, Adolf Busch.

Ebben az időben kezd komolyabban könyveket gyűjteni, később ezt a hegedűsökről készült portrék gyűjtése váltja fel.

1910-ben Lübeckben egy fiatalember, Wilhelm Furtwängler (1886–1954) vezényletével adja elő Brahms hegedűversenyét. A fiatal karmesternek ez első állása, második koncertje, és először kíséri szólistát. Fleschnek az a benyomása, hogy ő a jövő embere. Így ír róla:

Az összes karmester közül Furtwängler áll szívemhez legközelebb. Semmi nagyzási hóbort és öndicsőítés nincs benne, ami kasztját fémjelzi; sőt időnként megnyilvánul őszinte szerénysége, még belső bizonytalanság formájában is. Mindenekelőtt benne testesül meg az a gyermeki őszinteség, amiről az igazi művész mindig felismerhető. Egyszerű, természetes ember, egy ember erényeivel és fogyatékoságaival, és nem a szokásos, unalmas ál-Napoleon típusú ütemező, aki adja az urat száz zenei rabszolga fölött, vagy aki szíve mélyéig meg van győződve arról, hogy Beethoven egyedül az ő kedvéért írta a Kilencediket. Furtwängler tisztességes tetőtől talpig; meglehet, hogy belőle lesz a legnagyobb karmester, akit Németország valaha is produkált.

Flesch szavainak hitelét nem csökkenti annak a kis incidensnek említése, amit a már idézett könyvében Piatigorsky a görli tzi fesztiválon előadott Brahms kettősverseny-nyel kapcsolatban így mesél el:

„Furtwängler dirigált és Flesch a szelíd-ség emlékeztetés példájával szolgált. Amikor a nyilvános főpróbán az első tétel elején befejeztem kadenzámat, és Flesch elkezdte a sajátját, Furtwängler megállította.

– Kérem, halkabban indítson.

Flesch újra kezdte.

– Ez túl lassú – mondta Furtwängler elég hangosan, úgy, hogy a közönség nagy része hallhatta.

Flesch nyugodt maradt, s ammyszor kezdte előlről, ahányszor csak félbeszakították. Igyekezett alkalmazkodni, míg végül Furtwängler egy vállrándítással végigvette a darabot.

A rendkívül nagyszerű előadás után Furtwängler bocsánatot kért, és Flesch azt válaszolta:

– Nincs miért. Az ember mindig tanulhat, zsenitől is, pimasztól is.”

Flesch nemcsak szólistaként igen aktív berlini időszakában, de elkötelezett pedagógus is.

Ami tanításomat illeti, a kispénzű tehetségek támogatása kielégítette idealizmusomat; azonkívül örömet jelentett számomra, hogy segítségemmel még a legkevésbé tehetséges hegedűsnek is sikerült a professzionizmus létráján valamelyik fokra feljutni, hogy zenekari hegedűsökből koncertmesterré, sőt szólistává lépjenek elő. Természetéből idegen volt, hogy csodagyerekeket istápoljak és ezeket a meglehází palántákat tanári képességeim reklámjaként használjam fel. Mint egy fanatikus doktorra, a nehézségek és a szemmel láthatóan leküzdhetetlen problémák mindig ösztönzően hatottak rám, és úgy tűnt számomra, a közepes tehetségeknek még több jogalapjuk van támogatásomra, mint a kimagasló képességűeknek.

Szólistaként 1910 és 1912 között a legaktívabb, ekkor terhesi legkevésbé az írás és a tanítás.

A furcsa csak az volt karrieremben, hogy engem a német-magyart, aki a francia-belga iskolán nevelkedett és ennél fogva határozott ellenzője voltam a jelenkori német iskolának, hegedűsként egész életemben teljesen német érzületűnek tartottak. Talán – berlini tartózkodása alkalmával – a Rivardetől kapott javaslatok segítettek javítani hangképzésemet, legalábbis ami a vibrátót illeti. A rendkívül kedvezőtlen alapfokú oktatás miatt, amelyben gyermekkorom idején részesültem, egész életemre megmaradt bennem a hajlam a túl lassú vibrátóra; ez olyan akadály volt, amin úrrá lenni sok időmbe és energiámba került.

Párizsban elégtelt jelent számára a szenzációs sikerű Brahms koncert-előadás; Chevillard vezényli a Lamoureux Orchestra-t, ahol húsz évvel korábban a hatodik pultnál ült.

Londonban két zenekari koncertet ad, ugyancsak szenzációs sikerrel, műsorán hat hegedűverseny és a Suk Fantázia szerepel. (Megj.: lásd Sir Henry Wood: *My Life of Music*, London, 1938)

Oroszországban Weingartnerrel együtt turnézik, itt találkozik Silotival, a szentpétervári filharmonikus koncertek karmesterével, valamint Glazunovval és Auerral. Ereje teljében van és új terveket fontolgat. Búcsút mond az öreg kontinensnek és az Új Világban próbál szerencsét.

AMERIKA (1913–1914)

Családjával 1912 karácsonya táján hajózik át Amerikába, ahol mintegy 25 koncertre van felkérése.

Először New Yorkban lép fel a New Yorki Filharmonikusokkal, Beethoven versenyművét játssza Josef Stransky (1874–1936) vezényletével, majd a New-York Symphony Orchestra-val, Walter Damrosch (1862–1950) irányítása mellett Brahms koncertjét adja elő.

Meghívást kap az Edison Gramophone Company-től 5 lemez elkészítésére (korábban, már 1905-ben volt alkalma lemezre játszania az Odeon Records számára, Amszterdamban). Edison lemezei Diamond Record márkánévvvel jelennek meg. Flesch többek között Schubert Ave Maria-ját játssza Wilhelmj közismert átíratában.

Néhány hónap múlva, az I. világháború kitörésekor értesítettek, hogy ezt a lemezt minősítették valamennyi létező hegedűs hanglemez közül a legjobbnak, és hogy nagy számban vásárolják, aminek a hozzám küldött dollár-csekkek – még mielőtt Amerika belépett a háborúba – adták kellemes bizonyítékát. A rákövetkező évek világot megrázó eseményei miatt teljesen megfélemedtem néhány nyomorult lemezemről, míg 1920-ban, egy napon a reggeli kávé mellé kaptam egy levelet Edisonsától, mellette egy csekket, nem kevesebb, mint 45.000 márkáról.

1925-ben öt dupla oldalú lemezt készít vele az Edison Company. Maga Edison választja ki a tíz darabot, meghívva Flescht Orange-beli stúdiójába.

Flesch hírneve Amerikában koncertről koncertre növekszik, a következő évre újabb turnéra van kilátása. 1914 április közepén családjával visszatér Európába, az Északi Tengernél lévő Zandvoortban nyaralnak júniustól. Július 31-én bejelentik a holland hadsereg általános mozgósítását.

HÁBORÚS ÉVEK (1914–1918)

Flesch rendkívül feszült, érzi, hogy a háborús évekre semleges helyre kellene menniük. Mint magyar állampolgár, oltalomlevelet kaphatna az Egyesült Államokba való utazáshoz, Haensel, amerikai impresszáriója turnéra hívja. Az anyagi érdek összecsap Németországgal íránt érzett lojalitásával, és Flesch dönt – Berlinbe mennek!

Most olvassuk Flesch sorait arról, hogyan alakult a háború alatt a muzsikusok sorsa.

Franciaországtól eltérően Németország, amennyire csak lehetett, óvta muzsikusait a háború alatt; csak ritka esetben kerültek a frontra. Valószínűleg valamennyi foglalkozás közül a muzsikusok szenvedték el százalékos arány-

ban a legalacsonyabb veszteséget, mivel legtöbbjük bomba-biztos helyen töltötte a telet... A berlini vezérkarnál volt a térképészeti osztály, ami Joachim alezredes, Joachim József legidősebb fia vezetésével működött, ahol nemcsak sok festő, de elég sok muzsikus is dolgozott béke és visszavonultságban, így menekülve meg a hősi haláltól. A háború alatt vége-hossza nem volt ezekre az „otthoni harcosokra, lógósokra, lapitókra és irodai dísznókra” zúduló, gyalázkodó kifejezéseknek. Mikor azonban vége lett a háborúnak, akkor igazolódott Németország politikája, mivel kiderült, valamennyi hadviselő nemzet közül egyedül, művészekből álló állománya szinte alig szenvedett kért... Ami engem illet, meg kell vallanom, én sem viseltemetm különösebb előszeretettel a hősi halál iránt. Anélkül, hogy túlzottan stréber lennék, felkészültem rá, hogy teszem a kötelességem, négy orvosi vizsgálaton estem át, de erős rövidlátásom miatt soha nem soroztak be. Azonban téltelenségem a világot megrengető események küszöbén fokozatosan, oly mértékben kihozott a sodromból, hogy 1916-ban úgy éreztem, tennem kell valamit az általános jólétért, még ha csak többnyelvű tolmácként is. De ebben a stádiumban erre csak olyan férfiakat kerestek, akik katonai szolgálatra alkalmasak voltak, és így be kellett érnem azzal, hogy gyakran adtam koncerteket a Vöröskereszt, a sebesült vagy szabadságon lévő katonák számára...

A hadban álló felek iránti érzelmeim különben ellentmondásosak voltak. Mint német anyanyelvű magyar állampolgár, szívem Németországgal dobogott, viszont nem volt bennem semmiféle gyűlölet Franciaország iránt; tény, hogy francia műveltségem és német érzelmeim miatt éppen középen álltam a két nemzet között... A háború alatt mindig visszautasítottam, hogy megszállt területen koncertezzem, mivel úgy éreztem, a német művészek importja az ellenséges országokba éppoly provokatív, mint néhány év múlva a párizsi konzervatórium zenekarának koncertjei az elfoglalt Mainzban.

HÁBORÚ UTÁNI ÉVEK (1918–1923)

Flesch 1921-ben 12 hetes mesterkurzust tart Berlinben, a Hochschulén, 24 hegedűs részvételével. Közreműködésével ebben az évben két Beethoven-koncertre kerül sor Münchenben, Bruno Walter vezényletével, ekkor találkozik először a nagyszerű karmesterrel.

Az egyre nyomasztóbb németországi anyagi helyzet miatt kapcsolatba lép Judson impresszárióval Philadelphiában. Amerikai turnéja 1923 decemberének második felében kezdődik. Előtte – tizenegy év után – ismét látja Párizst, majd ötven éves korában, másodszer lép Amerika földjére.

AMERIKA (1923–1928)

Karácsony előtt érkezik New Yorkba. Kapcsolatba kerülve a zenei élettel feltűnik számára, hogy a sok kiváló európai művész bevándorlásának következtében mennyit javult a vezető szimfonikus zenekarok színvonala.

Egy idő múlva egy másik változásra lettem figyelmes – hogy milyen túlsúlyban vannak az előadóművészek között a kelet-európai zsidók. A háború előtt a kelet-európai zsidóságot csupán Elman és Zimbalist képviselte. A háború alatt és azt követően azonban kiemelkedő virtuózok nagy számban szereztek amerikai állampolgárságot; ugyanakkor a hegedűs középosztály jelentős része emigrált Lengyelországból és Oroszországból, a legfőbb elemét alkotva a nagy szimfonikus zenekarok vonós szolámainak, amelyek koncertmesteri posztját ezen hegedűsök legkiválóbbjai töltötték be, mint Burgin, Piastra és Misakov. (Megj.: valamennyien Auer-növendékek.)

Mindenekelőtt e három kiváló hegedűs példájának köszönhetjük, hogy a zenekari pálya már nem minősül lealacsonyító lecsúszásnak a hegedűs számára, aki szólistaként kezdte pályafutását. Ezen elit számát azonban jóval meghaladta a középszerű hegedűsök létszáma, akiknek tehetséget, sőt faji adottságaikból eredő velőséget tagadhatatlan volt, viszont határozottan szerény volt általános kultúráltságuk. Jól hegedültek csaknem valamennyien, de végül sokan kerültek kávéházi zenekarokba és hasonló helyekre; viszont semmiféle távolabbi művészi célkitűzés nem állt előttük. Semmi olyasmiról nem érdekelték őket, ami nem volt közvetlenül kapcsolatban a hangszer négy húrjával, és ez a magatartás annál is inkább taszított engem, mivel Schnabel, Busoni, Furtwängler, Galston, Petri, Eisner és mások társaságában, Berlinben hozzászóltam, hogy elsősorban és mindenekelőtt úgy tekintsem zenei pozícionkat, hogy a hivatásunkhoz tartozó széles tömegek művészeti vezetői vagyunk.

Tanítványai Philadelphiában főleg Stokowski zenekarából kerülnek ki. Új tanítási módszere nagy sikert arat, hamarosan a Curtis Institute vezető professzoraként szerződtetik, fizetése három és fél hónapra 25.000 dollár.

A nyarat ismét Európában, a Balti tengeren lévő Rügen szigeten, Sellinben tölti családjával.

A Curtis Institute vezető tanárai – érezvén, hogy némileg „túl vannak fizetve” –, az intézmény hírnevének növelése érdekében megalakítják a Curtis-kvartettet, tagjai: Flesch, Emmanuel Zeitlin, Louis Bailly és Felix Salmond.

Rövid ideig Flesch zongorapartnere az intézet igazgatója, Josef Hofmann. Vele kapcsolatban említi meg, hogy a tehetséges nő-

vendékeket magához vette, s a maradék jutott a kollégáknak.

Mindig azon voltam, hogy az átlagos tehetségű növendékekkel még intenzívebben foglalkozzam, mint az elittel. Az a tanár, akit csak a nagy tehetségű növendékek érdekelnek, olyan, mint az az ember, aki csak a gazdagok társaságát keresi.

Flesch Philadelphiában a Die Kunst des Violinspiels II. kötetén dolgozik, illetve lektorálja az I. kötet angol fordítását.

Az I. kötet német, angol, olasz, holland és francia kiadásban is megjelenik, majd 1928-ban a II. kötet németül, és rövidesen más nyelveken is.

AZ UTOLSÓ TIZENHAT ÉV (1928–1944)

1926-ban a berlini Hochschule felajánlja, legyen a nyugalomba vonuló Willy Hess utóda. Októberben foglalja el új állását. Hat hónapon át heti 8 órát tanít, a fennmaradó 3 és fél hónapra helyettesítést vehet igénybe. Évi fizetése 12.000 márka. Helyettesítő tanárként tanítványát, Max Rostalt nevezik ki.



A Flesch család síremléke Mosonmagyaróváron. 1994-ben itt helyezték el Flesch Károly és felesége hamvait. (Moldoványi Géza felvétele)

Búcsúzóul a Curtis intézet nagy fogadást ad tiszteletére és emléklaplakettet kap. Húsvétkor tér vissza feleségével Európába, nemrég vásárolt házukba, Baden-Badenbe.

Nyári kurzusokat tart itt, s ezt a tevékenységét Londonba költözését követően az angol fővárosban, majd különböző belga fürdőhelyeken folytatja. Olyan tanítványai vannak, mint Ida Haendel, Ginette Neveu, Ricardo Odnoposoff, Henryk Szering,

Bronislaw Gimpel és Joseph Hassid, valamennyien több éven át tanulnak nála.

Sikereinek csúcán van, amikor 1929-ben összeomlik a new-yorki tőzsde. Nemcsak hogy elveszti amerikai részvényekbe fektetett pénzét, de a „fedezetként”, igen olcsón, nagy mennyiségben vásárolt értékpapírokból adódóan 100.000 dolláros adósságot halmoz fel. Kérésére Mendelssohn bankár átvállalja az adósság rendezését, Flesch Stradivari hegedűjét adja cserébe. A sokkhatást viszonylag gyorsan kiheveri, és a Petrus Guarnerius hegedűn koncertezik tovább.

Fő műve mellett kiad még két kisebb tanulmányt: Das Klangproblem im Geigenspiel, és Die hohe Schule des Violin-Fingersatzes (Hangzásproblémák a hegedűjátékban és Az újrend művészete) címmel.

Híter hatalomra jutását követően még 1934-ig tanít és koncertezik. 1933-ban, a Reichstag felgyújtásának estjén lép fel utoljára Berlinben, Furtwängler vezényletével. Az Opperman család c. híres novellájában Lion Feuchtwanger írja le a két esemény egybeesését.

1934-ben eladja házát és Londonba költözik. 1940 május 10-én a német invázió meglepetészerűen éri a semleges Hollandiában tartózkodó Flescht és feleségét. Később kétszer is inzulálják őket, de egy Furtwänglertől kapott ajánló levél bemutatásakor rögtön el is engedik.

Elveszíti magyar állampolgárságát és mint hontalan zsidó, nehéz helyzetbe kerül. Hegedűs kollégája, Kresz Géza és Dohnányi Ernő közbenjár érdekében a magyar hatóságoknál és ennek köszönhetően visszakapja állampolgárságát.

A német hatóságok engedélyezik, hogy elhagyják Hollandiát, a magyarok pedig megadják a beutazási engedélyt. Ez legideg-feszítőbb útja életüknek, 1942-ben, Németországon át, s talán éppen ekkor kezdődik Flesch szívbaja, ami később halálát okozza.

Viszonylag hosszabb időt tölt Budapesten, 1943 áprilisáig, ekkor készíti elő Weiner Leóval közösen Bach két hegedűversenyének zongorakíséretes, új kiadását. Budapesten két koncertet szerveznek számára 1943 márciusában. Az elsőt Beethoven és Brahms versenyműveit és Paganini egyik capriccióját adja elő óriási sikerrel, amelyről többek között a Pesti Hírlap is beszámol. Az Újság március 19-i számában Péterfi István közöl szép kritikát. A második koncertet a hatóság már nem engedélyezi.

Ekkor nyílik meg Svájcban a luzerni konzervatórium. Ernest Ansermet (1883–1969), az Orchestre de la Suisse Romande karmesterre segítségével svájci vízumot és munkavállalási engedélyt (!) kap, és másfél éven keresztül végre nyugodtan taníthat és koncertezhet.

Egy orvosi vizsgálat megállapítja, hogy szíve nagyon beteg, de az orvos és Flesch fe-

lesége arra az elhatározásra jutnak, hogy számára mindenfajta korlátozás egyenlő lenne a halálos ítélettel. Egy napon influenzás lesz, néhány napig nem tanít, de hamar felépül. Ismét teljesen jól érzem magam – mondja este, lefekvés előtt, majd néhány órával később, 1944 november 15-én, álmában éri a halál.

Emlékére koncertet rendeznek Svájcban, Hollandiában (a német megszállás ellenére) és Londonban, majd a háborút követően Yehudi Menuhin ad emlékhangversenyt Berlinben.

Végül, hadd említsünk néhányat legkiemelkedőbb tanítványai közül: Grazyna Bacewicz, Bronislaw Gimpel, Josef Hassid, Ida Haendel, David Melsa, Alma Moodie, Charles Münch (a lipcsei Gewandhaus koncertmestere volt, majd karmester lett), Ginette Neveu, Ricardo Odnoposoff, Boris Schwarz, Henryk Szeryng, Thomán Mária, Varga Tibor.

A Brockhaus Lexikonban (Bp., 1983) közzölt Flesch-forrásjegyzék mellett Csiszár Péter már említett tanulmányán kívül – még három könyvre szeretnénk felhívni a figyelmet. Egyik a Flesch-tanítvány, Boris Schwarz (1906–?) orosz származású, amerikai hegedűművész (az Indianapolisi majd a New Yorki Szimfonikusok koncertmestere) „Great Masters of the Violin” (Simon and Schuster, New York, 1983) c. könyve, amelyben bővebben olvashatunk Fleschről és iskolájáról.

A másik Flesch „Die Kunst des Violinspiels” c. munkájának II. kötetében, „A tanítás” címmel található utolsó fejezet, amelynek Vermes Mária által elkészített magyar fordítását Mosonmagyaróváron adták ki 1988-ban. A harmadik Dr. Flesch Gyulának (Julius Flesch), Károly bátyjának „A muzsikusi foglalkozási betegségei” c. könyve. 1994 november 11–13. között, halálának 50. évfordulóján Mosonmagyaróváron Flesch-emléknapokat rendeztek, amelynek fővédnöke az egykori kiváló tanítvány, Ida Haendel volt. November 12-én este Mozart G-dúr és Brahms D-dúr versenyművét adta elő a Győri Filharmonikusokkal, Koncz Tamás vezényletével. November 13-án délelőtt, Flesch fia közbenjárásának köszönhetően helyezték el Flesch és felesége külföldről hazahozott hamvait az apa, Flesch Salamon, és az anya, Fleschné Klein Johanna mellé, a mosoni Mosonyi Mihály úti izraelita temetőben lévő családi sírhelyben.

Egykori házuk a Szent István király út 123. sz. alatt, ahol az első emelet mintegy felét bérelték, ma is áll. A városi művelődési központ Flesch Károly nevét vette fel. A Flesch-hagyaték egy része a Hanság Múzeumban található.

Nagy művész, nagy tanár volt. Még életrajzi visszaemlékezései is szinte sugározzák az ember, a pedagógus útmutatását az újabb hegedűs generációk felé. Mi is elsősorban nekik szánjuk ezt az írást. *Rakos Miklós*