

Előadó- és alkotóművészet kapcsolata Gyöngyössy Zoltán életművének tükrében

1. Rövid zenetörténeti áttekintés/háttértörténet: a századforduló jelentős fuvolistái és saját műveik a teljesség igénye nélkül; magyar vonatkozások – a Doppler-testvérek, Amtmann Prosper

„Önmagad beutazása: a mindenség beutazása. A térbeli világ úgy viszonylik a mindenséghez, mint egy ruhazseb az élő-testhez. Éjjel, a csillagos ég alatt felfohászkodsz: Mily nagy a világ! De ládd: egyetlen gondolatod a legtávolabbi égitesten is túl-fut pillanat alatt. Egy gondolattól a másikig végtelenül hosszabb az út, mint csillagtól csillagig. Az ember a teret végtelennek érzi, de valójában úgy szorong a térben, mint egy börtönkamrában, melynek sem hossza, sem szélessége nincs egy teljes lépés. Aki lényében a végtelen áramokig hatol, a kamra falán kis rést ütött; aki személyiségét feloldotta, a kamra falán akkora rést ütött, melyen már kifér.”¹

Bár a fent említett Weöres Sándor-idézet bő másfél évszázaddal később született, mint az a kezdeti korszak, melyről ebben a fejezetben írok, mégis úgy gondolom, a mondanivalója örök érvényű és jó kiindulópont dolgozatom elkezdéséhez. Különösen a művészetekre igaz (bár ezt a szót is: művészet, hosszan taglalhatnám), hogy az alkotó, előadó mennyire tud nemcsak az általa létrehozott alkotásban, hanem saját belső világában is elmélyülni. Ahhoz, hogy az ember megérthessen rajta kívül álló alkotásokat, először a saját lényének „szűrőjén” kell hogy átengedje azokat. Ezt a folyamatot egy előadóművész, például zenével foglalkozó ember folyamatosan tapasztalja pályafutása során, és ha kellő fantáziával, nyitottsággal fordul az őt körülvevő világ felé, tapasztalatom szerint a „csupán” előadóművészettel foglalkozó, „előadóművészetet tanult” ember maga is alkotóvá válik. Volt szerencsém megismerni kiváló zeneiskolai, középiskolai, egyetemi tanárokat, akik a szó szoros értelmében vett „alkotótevékenységet” más aspektusból is megközelítik; már a kisebb gyerekeknél – zeneiskolásoknál – is fontos, hogy használják a fantáziájukat akkor is, ha „csak” egy skálázásról van szó – elég csak technikai, artikulációbeli variációkra gondolnunk -, így azt a laza lelkiállapotot, amely elengedhetetlen a zenéléshez, ilyen és ehhez hasonló gyakorlatokkal könnyen elérhetik. Ebben rengeteget segítenek Sáry László kreatív zenei gyakorlatai, amelyek egyre népszerűbbek.

„[Sáry László] Az 1970-es évek közepétől kezdte el a speciális Kreatív zenei gyakorlatoknak nevezett "Sáry módszer" kidolgozását, mely az új zenei gondolkodás alapelemeivel

¹Weöres Sándor: *A teljesség felé*. (Budapest: Tericum Kiadó, 2000): 13. oldal.

foglalkozik, útbaigazítást nyújt bizonyos zeneszerzői módszerekhez, fejleszti az improvizációs készséget és a koncentrációt. Pedagógiai módszerét zeneiskolás gyerekek körében, valamint a Színművészeti Egyetem hallgatói között is kipróbálta és tanítja. Számos kurzust tartott zenetanárok számára Japánban, Angliában, Franciaországban, Olaszországban, Belgiumban és Észtországban.”²

Ugorjunk vissza az időben nagyjából másfél évszázadot! Milyen lehetett akkor a zeneoktatás? Milyen volt az előadói attitűd? Mik voltak a zenei nevelés legfontosabb pillérei? Ezek nemcsak azért fontos kérdések, mert minden hangszeren játszó és/vagy zeneszerzéssel foglalkozó ember pályájának alakulásában a kezdeti évek döntő szerepet játszanak (és bár az oktatási rendszer más volt, a főbb irányvonalak így is könnyen kirajzolódhatnak), hanem azért is, mert a zenetörténetet/zeneirodalmat mint tantárgyat általában kronológiai sorrendben tanítják; nem mindegy tehát, hogyan viszonyulunk a régebbi korokhoz. Nemcsak a zenei nevelés, hanem az elmélyült hangszeres illetve zenei tudás fontosságára is nagy hangsúlyt fektetve szeretnék egy pár gondolatot megosztani, amelyhez Johann Joachim Quantz Fuvolaiskoláját is segítségül hívom, amely 2011 óta magyar nyelven is olvasható. A könyv címe látszólag csak fuvolajátékra vonatkozó technikai utasításokat tartalmaz, pedig ennél jóval sokrétűbb és komplexebb képet mutat be a 18. század második felének zenei gondolkodásáról, előadói gyakorlatáról. (Ebben az időben született két másik jelentős hangszeres iskola: Leopold Mozart Versuch einer gründlichen Violinschule valamint Carl Philipp Emanuel Bach Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen című kötete is)

Johann Joachim Quantz Fuvolaiskolájának bevezetésében („Milyen tulajdonságokat várunk el attól, aki a zenének szeretné szentelni magát?”) többek között ezt olvashatjuk:

„Az életmód megválasztása és az az elhatározás, hogy valaki erre vagy arra a pályára lép, ekként tehát a zenei pálya választása is, nagy elővigyázattal kell történjék. Igen kevés embernek van olyan szerencséje, hogy annak a tudománynak vagy hivatásnak szentelheti magát, amelyre a természet őt leginkább alkalmassá tette. Ez baj, ami igen gyakran a szülők vagy előjárók ismereteinek hiányából ered. Ezek nem ritkán olyasmire kényszerítik a fiatalokat, amire csak nekik, az előjáróknak van éppenséggel kedvük, vagy azt gondolják, hogy ez vagy az a tudomány vagy mesterség több tiszteletet hoz, vagy nagyobb előnyökkel jár, mint egy másik; vagy azt követelik meg, hogy a gyerekek ugyanazt tanulják, ami a szülők foglalkozása, így arra kényszerítik őket, hogy olyan dologhoz fogjanak, amelyekhez azoknak nincs sem kedvük, sem ügyességük. Nem szabad tehát csodálkoznunk, hogy a rendkívül

2 <http://www.sary.hu/sarylaszlo/magyar/eletrajz.htm>

tanult emberek és az egészen kitűnő művészek olyan ritkák.”³

A fentebb idézett pár sor is bizonyítja, hogy magát a fuvolajátékot sem lehet önmagában vizsgálni, szükséges hozzá a körülmények mélyebb ismerete. Ugyanebben a fejezetben Quantz szót ejt arról is, hogy milyen fontos a természet adta tehetség, például „a lélek gyengéd érzésével egybekötött eleven és tüzes szellem”⁴, tanulékonyság, jó memória, gyors és határozott döntésekre való képesség vagy a nagy képzelőerő. Szerencsére nemcsak a lelki, szellemi, hanem a fizikai oldalról is körbejárja a zenélésre való alkalmasság kérdését, így hosszasan taglalja azt is, hogy milyen testi adottságok kedveznek egy fúvósnak, vonósnek vagy egy énekessel. Különbséget tesz ügyes és tanult muzsikusközött is, de „minthogy azonban a zenében nem csupa hősre van szükség, és közepes zenészből is válhat jó ripienista avagy a töltőszólamok jó előadója, ezért meg kell jegyezni: attól, akinek szándéka nem irányul távolabbra, mint hogy derék ripienista legyen, nem követelhetünk meg valami különleges tehetséget.”⁵

Ilyen és ehhez hasonló gondolatokat tartalmaz az előszó, és a későbbi fejezetekben is kitérőt tesz az író a zenével kapcsolatos legfontosabb kérdésekre; a technikai, például légzéshez és nyelvütésekhez kapcsolódó részeknél az oboa és a fagott helyes használatát is külön fejezetben fejti ki, de szó esik a cadenzákról, különböző karakterű tételek előadásmódjáról és a legkülönbözőbb díszítések helyes játékaról is.

Egy másik fontos szempont egy jó hangszeres (vagy énekes) mester választása, ezzel kapcsolatban is idéznék egy hosszabb részt a Fuvolaiskolából:

„Akinek tehetsége és kedve van a zenéhez, annak gondoskodnia kell egy ehhez való jó mesterről. Túl hosszadalmas lenne, ha szót akarnék itt ejteni mindenfajta zene mestereiről. Ezért, hogy egy példával szolgáljak, csak annál fogok elidőzni, aki a fuvola megtanulásához szükséges. [...] Aki ezen a hangszeren valamit igazán becsületesen meg szeretne tanulni, annak elkerülhetetlenül szüksége van egy jó mesterre, és ugyanezt határozottan megkívánom attól is, aki ezt az én útmutatásomat kívánja használni. Csak hát vajon hányan vannak, akiknek joggal adhatjuk a mester nevet? Vajon ha a tudomány tekintetében gondosan megvizsgáljuk őket, nem tanulók-e még a legtöbben? Végére hogyan tudják a zenét tökéletesíteni (essai: enseigner = tanítani) azok, akik még maguk is tudatlanságban leledzenek? Ha akadnak is néhányan, akik a hangszeren jól vagy legalább tűrhetően játszanak, akkor is sok hiányzik még nekik abból a tehetségből, hogy amit ők maguk tudnak, másoknak is megtanítsák. Lehetséges, hogy az egyik bár jól játszik, de rosszul tájékoztat, a másik talán

3 Johann Joachim Quantz: *Fuvoliskola*. (Argumentum Kiadó, 2011): 29. oldal.

4 Johann Joachim Quantz: *Fuvoliskola*. (Argumentum Kiadó, 2011): 30. oldal.

5 Johann Joachim Quantz: *Fuvoliskola*. (Argumentum Kiadó, 2011): 31-32. oldal.

jobban tanít, mint játszik. Mármint: egy tanuló nem képes egy mestert megítélni, hogy az vajon jól vagy rosszul tanít-e; ezért szerencse, ha véletlenül a legjobbat választja.”⁶

Nem volt elég csupán egy jó mestert találni, hanem szükség volt a hangszeres játékos rátermettségére, fantáziájára is. Ha ezeket a képességeit a játékos kellően kiművelte és az összhangzattanban is járatos volt, maga is könnyen alkotóvá válhatott. Az ilyen hangszeres művészekből lett alkotók általában a saját hangszerükre komponáltak, de mivel sok esetben több hangszeren is tudtak játszani, a hangszer-összeállításokat tetszőlegesen variálhatták; és mivel hangszereléshez és continuo-játékhoz is értettek, egy hegedű- vagy fuvolaversenyt is kellő tudással írtak meg.

Ne feledjük: J.J.Quantz (1697-1773) a 18. században élt és alkotott, és az azóta eltelt évszázadok alatt az emberek, az adott korok zenéhez való viszonya természetesen sok átalakuláson ment keresztül. Ha ezt mind kifejteném, nagyon eltérnék dolgozatom tárgyától, ezért igyekszem nagy vonalakban felvázolni ennek változásait – leginkább fuvolás szempontból.

J.J.Quantz után a fuvolairodalom következő mérföldköve – a teljesség igénye nélkül, de minden kétséget kizáróan – Theobald Böhm (1794-1881) volt, akit a modern fuvola megteremtőjeként szokás emlegetni. Életéről és munkásságáról 2004-ben írt könyvet Szabó Antal Theobald Böhm és fuvolái címmel, ennek bevezető gondolataiból idézek:

„Theobald Böhmnek egyedülálló képességei voltak: képzett aranyműves volt, mesterien fuvolázott, valamint a fizika és az akusztika területén is alapos tudást szerzett. Mint muzsikusként és fuvolaművész felismerte a korabeli fuvola hiányosságait. Fülét nem elégítette ki választott hangszerének nehézkes intonációja, kis hangereje és a megszólalás egyenetlensége. A fizika és az akusztika megszállottja kereste az okokat és a tökéletesítés útját. Végül a technika embere megtalálta a formát is, hogy eszméit megvalósítsa.”⁷

Böhm fuvolás tanulmányait 1810-ben kezdte, és 1812-ben már az Isartor Színházban játszik, 6 évvel később pedig a Királyi Zenekar tagja lett. Eközben gyakran indult európai koncertkörútra. Ezekben az években kezdte meg zeneszerzés tanulmányait is, mesterei Peter von Winter karmester, Stunz másodkarmester (tőle főleg hangszerelést tanult) és Joseph Grätz, a kor híres kontrapunktistája. Opus 1-es fuvolaversenyét 1820-ban mutatta be, melyet A. B. Fürstenaunak ajánlott (őt ma már inkább csak virtuóz fuvolaetűdjeiről ismerjük), a bemutató pedig hatalmas sikert hozott, „véget nem érő” tapssal fejeződött be. Későbbi műveit is előszeretettel ajánlotta kiváló fuvolásoknak, a Tiroli variációkat Prosper Amtmannak, az op.

6 Johann Joachim Quantz: *Fuvoliskola*. (Argumentum Kiadó, 2011): 33-34. oldal.

7 Szabó Antal: *Theobald Böhm és fuvolái*. (Budapest: 2005): 5. oldal.

17-es Mózes-variációkat pedig Tulou-nak. Böhm összesen 37 opust jelentetett meg, az utolsó 1858-ból való. Ez nem számít „bő termésnek”, de azt is figyelembe kell vennünk, hogy ezek a darabok mint az előadóművészet igényes melléktermékei arra szolgáltak, hogy saját koncertjeinek repertoárját színesítse, bővítse. Ezek általában fuvola-zongora darabok, de vannak zenekari kíséretes fuvolaművek is. A Böhmhöz hasonló Európa-szerte koncertező utazó művészeknek szinte kötelességük volt a kor divatos és közkedvelt dallamjaira fantáziákat, parafrázisokat komponálni.⁸

A ma is használt modern fuvolák, Böhm-fuvolák majdnem úgy néznek ki, ahogyan azt a mester a 19. század közepén kitalálta és megépítette. Azóta természetesen sok kisebb-nagyobb változtatás, újítás is szükségessé vált a fuvolán, de a Böhm által kiszámolt arányok és a fuvola felépítése azóta is változatlan.

Bár a legfontosabbnak tartom az újításokat kiemelni, melyek a mester nyitottságának, érdeklődésének és szakmai hozzáértésének köszönhetőek, mégsem szabad megfeledkeznem, megfedkeznünk arról a tényről, hogy a fuvola megújítása nemcsak belső indítatásból fakadt, hanem a kor közege is megkívánta az erőteljesebb, dúsabb hangzást.

„A nyugat-európai társadalom érdeklődése a francia forradalom után a nagyobb létszámú zenekari és vokális művek felé fordult. Ez tekinthető a polgári fejlődés velejárójának is. A főúri szalonok és a királyi udvarok zártsága után a koncerttermek több száz hallgatót képesek befogadni. A barokk hangszerek túl halkak és erőtlének voltak, hogy egy nagy teret betöltsenek. Új hangszerekre volt szükség. A technika fejlődése segítette ezt a folyamatot. A vonós hangszerek lassan fémhúrokat kaptak és feszesebb vonót, a rézfúvósok a ventilek segítségével megsokszorozták a használható hangok számát és jött a kalapács-zongora. A romantika nagy kedvence az alig 50 éves klarinét lett, tömör hangjával, mozgékonyásával és nagy hangterjedelmével.

És hol marad a fuvola? A hangszer minden ponton változásra érett: a furat, a hangszer anyaga, a hanglyukak nagysága és helye, a billentyűk száma, a befúvó nyílás nagysága, a félhangok képzése, az intonáció, a kiegyenlítettség, mind-mind új megoldást kíván.”⁹

Az új hangszer rengeteg új lehetőséget rejtett magában, és ezt Böhm igyekezett a végsőkéig kihasználni. A szinte korlátlan virtuozitást lehetővé tették a könnyebb, „kézreállóbb” fogások, nagyobb dinamikai teret be lehetett járni ezeken a fuvolákon, valamint a legkülönbözőbb hangnemekben is tisztábban lehetett játszani. Ez lehet az oka, amiért fuvoladarabjait jellemzik az addig ezen a hangszeren alig játszott hangnemek (Asz-dúr, esz-moll). Böhm művei ma is

⁸ Szabó Antal: *Theobald Böhm és fuvolái*. (Budapest: 2005)

⁹ Szabó Antal: *Theobald Böhm és fuvolái*. (Budapest: 2005): 11. oldal.

gyakran szerepelnek fuvolás koncertek műsorain, nemzetközi versenyek gyakori darabja például a Grande Polonaise. Számos alkotása nyomtatásban is megjelent a Schott kiadó gondozásában, viszont az átíratái és altfuvolás letétei még kiadásra várnak.¹⁰

Ez a közeli viszony előadó- és alkotóművészet között a későbbi korokban is tovább él, de látszólag halványabban. Bár Theobald Böhm hatása és jelentősége vitathatatlan; rajta kívül még számos olyan fuvolás-zeneszerzőt sorolhatnánk fel, akiknek műveit ma is előszeretettel forgatják fuvolisták; egy párat azért megemlítek (fuvolista füleknek minden bizonnyal ismerősen csengő nevek következnek): Jules Demersseman, Jean-Louis Tulou, Giulio Briccialdi, Paul Taffanel, Marcel és Louis Moyse. Egy magyar származású testvérpár, Doppler Ferenc és Doppler Károly munkásságáról érdemes még szót ejteni nemcsak hazai vonatkozásuk miatt, hanem azért is, mert számos értékes zeneművel gazdagították a fuvolarepertoárt.

Doppler Ferenc (1821-1883) és Doppler Károly (1825-1900) a magyar nemzeti romantika korának kiemelkedő fuvolaművészei és zeneszerzői voltak. Édesapjuk, Joseph Doppler eredendően oboista volt, de vezényelni és fuvolázni is jól tudott. A fivérek apjuktól kezdtek fuvolázni tanulni, de Károly valószínűleg a bátyjától is tanult. Az 1848-as szabadságharc alatt Budára költöztek. Mindketten nagyon fiatal korukban kezdtek el koncertezni, illetve zenekari zenészként működni különböző együttesekben. Hamarosan az 1838-ban megnyílt pesti Nemzeti Színházba kerültek, ahol nemcsak fuvolásként, hanem Erkel Ferenc, aki az intézmény igazgatója és első karmestere is volt, zeneszerző – és karmesterként is számított a tehetséges testvérpárra. Mindketten a Filharmóniai Társaság vezetőségi tagjai és muzikusai voltak. Az ő kérésükre engedték át először a Nemzeti Múzeum dísztermét koncertezés céljára 1853-ban. Pesti elfoglaltságuk ellenére többször turnéztak többek között Németország, Franciaország, Anglia, Szerbia, Törökország nagyvárosaiban. Ezeken legtöbbször a kétfuvolás Magyar Fantáziát és a d-moll kettősversenyt játszották, ezek azóta is a fuvolások közkedvelt sikerdarabjai. 1858-ban Károly Bécsben először a Hofoperben, majd a Filharmonikusoknál lett szólófuvolás. Bécsben 1862-ben Károly is követte, majd 1865-től a stuttgarti Opera első karmestere lett. Liszt Ferenc Doppler Ferencet bízta meg Magyar Rapszódia meghangszerelésére. Ferenc 1865-től a bécsi Zeneművészeti Főiskola fuvola professzora lett, ezt az állást pedig mindvégig megtartotta. Ismeretségi, baráti körükbe tartoztak a kor „nagyjai”: Petőfi, Liszt, Erkel, Wagner, Brahms, Reményi.¹¹

Egy kevésbé ismert fuvolaművészt és zeneszerzőt, Amtmann Prosper (1809-1854) szeretnék

¹⁰ Szabó Antal: *Theobald Böhm és fuvolái*. (Budapest: 2005): 41-42. oldal.

¹¹ Csetényi Gyula: *A Doppler-testvérek*. DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2002. 5-31. oldal.

még e bevezető fejezetben pár sor erejéig bemutatni. Az ő munkássága és pályája figyelemre méltó, (el)ismertsége sajnos már kevésbé van jelen a fuvolás köztudatban. A német *Lexikon der Flöte* többek között ezt írja róla:

„Amtmann fuvolamuzsikája a legszebb magyar dallamok gyűjteményét tartalmazza. Ezek mélyebb felfedezése az adott korszak fuvolairodalmának gazdagítását jelentené, jóllehet a játékost gyakran technikailag szinte játszhatatlan nehézségek elé állítja. [...] Pécs zenei életének fellendítésében nagy szerepet játszott, ahol tiszteletére egy nyilvános adománygyűjtés keretében 1866-ban emlékoszlopot emeltek.”¹²

kép

Amtmann Prosper is egyike volt a híres 19. századi hangszeres virtuózoknak, és ebből adódóan maga is komponált a saját hangszerére. Műveiben olyan effektusokat is találunk, amelyeket a szerző saját képességeit jól ismerve írt bele a kottába: ezek olyan hangszeres trükkök, amelyeket ő maga valószínűleg könnyedén el tudott játszani, míg az más fuvolistáknak sok esetben nagyobb odafigyelést, technikai felkészültséget igényelt. Ezek a kompozíciók a már fentebb említett közismert operamelódiaikat alapul vevő variációsorozatok, fantáziák, parafrázisok. Formájuk általában sablonszerű, az eredeti áriák dallamait figuratív díszítések, variációk sorozata követi, majd bravúros fináléval ér véget a darab. Az ilyen és ehhez hasonló alkotások mára már szinte kikoptak a hangversenyek műsorából; ha egyik-másik mégis felcsendül egy koncerten, ma sem marad hatás nélkül: egy eltűnt kor üzenetét hordozza, melyben a gyönyörködtető felszíni csillogás ma is sikert arat.

„Amtmann – bármilyen kitűnő adottságokkal rendelkezett is – valóban egyike maradt volna e korszak számunkra arctalanná vált muzsikusfiguráinak, ha Szkladányi Péter kitartó és alapos munkával, nem dolgozza fel az 1917-ben a pécsi múzeumba került hagyatékot (ma a Baranya megyei Levéltár őrzi), összeállítva Prosper Amtmann fennmaradt zeneműveinek tematikus jegyzékét.” [...] Szkladányi megkísérelte egy részletes életrajz összeállítását, azaz megrajzolni a művek mögött eltűnni látszó művész alakját. Mindig megejtő a találkozás egy elmúlt, ismeretlen kor emberével, megsejteni valamit a visszahozhatatlan és szinte elképzelhetetlen múlttal. Amtmann élettörténetéből is egy nagyszerű ember sorsa bontakozik ki előttünk – ritka adomány, ha azt érezhetjük: valóban belepillanthatunk egy kor emberének hétköznapijaiba, olyasmibe, amiről a történelem lapjain csak ritkán olvashatunk. [...] Sok

12 Adorján, András / Meierott, Lenz: *Lexikon der Flöte*. (Laaber-Verlag, 2009): 45. oldal.

eredeti szöveg: „Amtmanns Flötenmusik enthält eine Sammlung schönster ungarischer Weisen und darf als eine noch zu denkende Bereicherung der Flötenliteratur seiner Epoche gelten, obwohl sie die Ausführenden oft vor technisch fast unspielbare Schwierigkeiten stellt. [...] Er war ein großer Förderer des Musiklebens in Pécs, wo ihm zu Ehren nach einer öffentlichen Spendensammlung 1866 eine Gedächtnissäule errichtet wurde.”

műfajban alkotott; fuvolakompozíciói mellett dalai, kamaraművei s egyházzenei alkotásai maradtak fenn – egy képzett, igényes, jó ízlésű s kitűnő művészi kvalitásokkal megáldott ember életpályájának értő s beleérző olvasót-hallgatót remélő dokumentumai.”¹³

Amtmann Prosper fuvolára és zongorára írt műveiből Gyöngyössy Zoltán és Kemenes András készített CD-felvételt a Hungaroton zenei kiadónál 2005-ben.

A harmadik fejezetben e gondolatmenet mentén folytatom Gyöngyössy Zoltán pályáját, de előbb még említést kell tennem – a teljesség igénye nélkül – az ő generációjának fuvolás „társadalmáról”, mely körülvette és hatást gyakorolt rá: különös gondot fordítva Matuz István munkásságára.

2. A 20. század magyar fuvolajátéka, középpontban Matuz István előadói és alkotótevékenysége; Ittész Gergely fuvolaművei

Matuz Istvánt minden bizonnyal korunk meghatározó fuvolaművészei közé sorolhatjuk, hatásának sokrétűségét már most nagyon érzékletesen be lehet mutatni. Ez több irányból több irányba is hat, a fuvolista a zeneszerzőre, tanítványaira és fordítva valamint nem utolsó sorban a koncertlátogató emberekre, kollégákra, barátokra (akik sok esetben maguk is kamarapartnerei). Mivel van lehetőségem egy személyes hangvételű interjúból idézni, ezért ez esetben ezt választanám a szárazabb önéletrajz helyett: (Illés Eszter fuvolaművész beszélget Matuz Istvánnal)

„Illés Eszter: Hogyan indult a zenéhez fűződő kapcsolata?

Matuz István: Szülővárosomban, Nagykovácsoson 1953-ban nyílt meg az Állami Zeneiskola. Tanárok már voltak, többnyire amatőr muzsikusok, akiknek növendékek kellettek, Ők aztán szorgalmasan felkeresték az általános iskolába járó gyerekek szüleit, s elmondták, hogy ilyen és ilyen hangszer lehet tanulni a zeneiskolában. Édesapám, aki jogász volt, úgy volt vele, hogy miért ne tanuljon zenét a gyerek. Szüleim zongorára akartak beíratni, de a tanár bácsi meggyőzte őket arról, hogy a fuvola is fontos, „klasszikus” hangszer. Úgyhogy fuvolát, helyesebben, az első három év során piccolót kaptam az iskolától, mert a kezem még túl kicsi volt a fuvolához. Később pedig a nyolcbillentyűs fuvolán folytattam, majd úgy hat év után érkezett meg az első Böhm-rendszerű hangszer, amely nagy élmény volt számomra.

IE: Kit érez igazán mesterének?

MI: Nehéz lenne egyetlen személyt megneveznem, hiszen már a zeneiskolában, Nagykovácsoson, majd Szegeden, a szakiskolában jobbnál jobb tanároknál tanulhattam, nem beszélve a Zeneakadémiáról, ahol Kroó György, Nagy Olivér, Szöllőssy András, Pernye András osztályába járhattam. Ami a fuvolát illeti, meg kell említenem szegedi mesteremet, dr.

13 Wilhelm András: *Amtmann Prosper – works for flute*. (Hungaroton, 2005): kísérfüzet szövegéből.

Sebestyén Istvánt, aki nagy türelemmel és megértéssel próbálta – most már belátom – túlzott, a megszokottól eltérő játékmódomat, lelkesedésemet, ambícióimat kordában tartani és a helyes útra irányítani. Ugyanezt mondhatom el Hartai Tanár Úrról is, majd – utolsó akadémiai évemben – Kovács Lórántról, aki igen pozitív hatással volt rám az 1965-ös nemzetközi versenyen nyújtott nagyszerű játékával és későbbi szólókoncertjeivel, lemezeivel. Egyébként a '65-ös fuvolaverseny, amelynek eseményeit végighallgattam, fordulópont volt az életemben, mert sokféle, számomra addig ismeretlen és nagyon megnyerő fuvolázást hallottam, s olyan hangszerkezelést, amely nagy része még hiányzott az én eszköztáramból (így elsősorban Kovács Lóritól és Pröhle Henriktől, valamint néhány jelentősebb francia művésztől). Egyszóval, igen sokat lehetett tőlük tanulni.

[...]

IE: Mi volt az ösztönző pillanat, amikor ilyen nyomatékosan a kortárs zene felé fordult?

MI: Mint minden akkori fuvolás tanuló, én is a Jeney Fuvolaiskolát végeztem, Dávid Gyula, Járdányi, Szervánszky, Székely Endre, Jeney Zoltán kis darabjaival. Aztán következtek ugyanezen szerzők koncertdarabjai, majd Szervánszky és Petrovics Fuvolaversenye. Minden elérhető kottát megvásároltam Szegeden szakiskolás koromban, így magyar és szovjet kiadású akkori modern műveket is. Teljesen mindegy volt számomra, hogy modern, vagy klasszikus, a lényeg az volt, hogy fuvolamű legyen, s újabb és újabb fuvoláznivaló. Úgyhogy észre se vettem, hogy én most a kortárs zene felé fordultam volna, hisz a klasszikusokat is játszottam, sőt a Mozartokhoz kadenciákat írtam. Ugyanakkor viszont, kerestem az eredetiséget, a nem megszokottat, az újdonságot, azaz olyan műveket, amelyek talán túlzott kifejezési vágyamnak jobban teret engednek. No persze, ebben a törekvésemben belejátszhatott az a tény is, hogy Szegeden zeneszerzést is tanultam (Bozay Attila majd Vántus István osztályában), ami nagyban növelte érdeklődésemet a frissen írott darabok iránt.

IE: Amikor beleásta magát a modern zenébe, miként alakult ki Önben a multifónia iránti érdeklődés, hiszen Magyarországon kuriózum volt ez a világ?

MI: Az a bizonyos kifejezési vágy, amiről fentebb beszéltem, akkoriban valahogy benne volt a levegőben. Hírét vettem, hogy Debrecenben egy szakiskolás fuvolista peremhangokat, kettőshangokat csal ki a hangszerből, szélsőséges dinamikákat alkalmaz, kettőshangokat játszik. Ez a fuvolista Elek Tihamér volt. Ezért mondom, hogy – egymástól függetlenül – valahogy azonos dologra éreztünk rá: arra, hogy ez a hangszer többet tud annál, amit addig használtunk, s itt az ideje, hogy ezt – eleinte teljesen ösztönösen – kiaknázzuk és alkalmazzuk. A döntő impulzust aztán a Jeney Zoltán zeneszerző által Olaszországból hazahozott, 1967-ben megjelent, Bruno Bartolozzi New sounds for woodwind című könyve

jelentette, no meg a Jeney által 1970-ben kidolgozott kombinatorikai számítás, amely kimutatta, hogy 8832 ujjrend van a fedett fuvolán. Az én feladatom ezzel meg is fogalmazódott: minden ujjrendet átvizsgálni, átfűjni és a bennük található hangokat, kettős-, hármas-hangzásokat (későbbi nevükön multifóniákat) egyenként lejegyezni. Ezt tettem brüsszeli ösztöndíjas éveim alatt, majd beleástam magam a hangszerakusztikába az összes elérhető szakkönyv, cikk átolvasásával, mert meg akartam érteni a zenei hang mibenlétét, természetét, no meg persze elsősorban a fuvola, mint fizikai-akusztikai rendszer működését.”¹⁴

Matuz István nevével együtt szokás emlegetni a körkörös légzés beemelését a fuvolajátékba valamint a permutáción alapuló ujjrendet is.¹⁵

Mint ahogy azt már láttuk a fentebb leírt rövid zenetörténeti áttekintésben, a fuvolával és annak működésével komolyan foglalkozó hangszeres muzsikusok maguk is alkotóvá válnak, váltak – ki-ki milyen minőségben. Zeneszerzői és esztétikai szempontból nagyon is különböznek egymástól J.J.Quantz barokk fuvolaversenyei, Theobald Böhm virtuóz romantikus előadási darabjai vagy Amtmann Prosper fantáziái, parafrázisai. Ha a sort Matuz Istvánnal folytatjuk, akkor fontosnak tartom kiemelni 6 studii per flauto solo című művét, mely véleményem szerint átmenetet képez a klasszikus értelemben vett fuvolaetűd (Joachim Andersen, Anton Bernhard Fürstenau munkáira gondoljunk) és az előadásra szánt szólódarab műfaja között. Persze az etűd műfaji meghatározásának kifejtésével, funkciójának történeti áttekintésével is számos oldalt lehetne teleírni; például F. Chopin zongoraetűdjeinek formai, harmóniai felépítése nagyban különbözik Carl Czerny azonos műfaji megjelölésű kompozícióitól. Ily módon az etűd mint a fuvolairodalomban több korszakon átívelő, folyton jelen lévő műfaj sem kőbe vésett szabályok szerint létezett és létezik ma is. Ezek tükrében Matuz István 6 studii-jára akár etűdöket tartalmazó gyűjteményként is tekinthetünk, amely magában foglalja a kiterjesztett fuvolatechnikát mint kompozíciós és előadói eszközt is. A kötet bevezetőjében ezt olvashatjuk:

„Három héten át tartó intenzív keresés, gondolkodás, kísérletezés eredményeképpen 1974. január 20-án sikerült először egy időben fűjni és belélegezni anélkül, hogy megszakadt volna a hang...

Nagy pillanat volt ez... s hirtelen, feltört belőlem egy fuvoladarab ötlete, olyan darabé, amely az új légzéstechnikán, a folyamatos légzésen alapul. Két órán belül készen volt a Studium 1/974 első változata.

14 <http://fuvolazene.hu/matuz-istvan-interju/>

15 <http://info.bmc.hu/index.php?node=artists&table=ZENESZ&id=229>

Írás közben egyre világosabbá vált számomra, hogy a fuvolásnak nemcsak hogy szabad, hanem egyszerűen kötelessége komponálnia saját hangszerére. Ma inkább, mint bármikor, hiszen új hangokat, új játéktechnikákat talál. Az állandó keresés-kutatás eredményeit pedig etüd-kompozíciók formájában is közkinccsé kell tenni.

Azóta több Studium keletkezett. Ezekből, az Akkord Zenei Kiadó vezetőjének, Hollós Máténak hatékony ösztönzésére kiadvány-sorozat készül, „Studiumok szólófuvolára” címmel. A ciklus minde egyes darabja valamilyen módon a fuvola újonnan felfedezett technikai-hangzási lehetőségeit használja. Ezek adják a kompozíciók alapötleteit, vezérelveit. Előfordul, hogy gesztusokba, vagy éppen humoros, netalántán (ön)-ironikus megoldásba torkollnak, de az is, hogy drámaivá, feszültté válnak.

A ciklus első kötete hat Studiumot tartalmaz, melyek előadási sorrendje szabadon variálható.

A Studium 1/974 (1984-től „...l/élek/zem...” alcímmel) az első, folyamatos légzésre írott fuvoladarab. Ezt a technikát 1974 márciusában használtam először nyilvános hangversenyen, J. S. Bach összes fuvolaszonátájának előadása során (beleértve az a-moll Partitát is). Egy évvel később a Helsinki Rádióban rögzítettem a Studium 1/974-et.

1975-ben felkerestem Sáry László zeneszerzőt, a budapesti Új Zenei Stúdió alapító tagját, s megmutattam neki az új légzéstechnikát, arra kérve, hogy írjon művet rá. Megszületett a „VOICES” című darab fuvolára és hangszalagra, melyet a szerző nekem ajánlott. Először 1975 augusztusában adtam elő 45 perces terjedelemben, egyetlen megszakítással. A mű következő előadása 1975 decemberében volt, 144 perces terjedelemben (144=Fibonacci-sor 11-ik tagja), három rövid megszakítással. 1977-ben hanglemezre vettem a HUNGAROTON számára Jolivet „Cinq incantations” és Varèse „Density 21.5” című műveit, magyar darabokkal együtt, a folyamatos légzés használatával. 1978-ban szerepeltem a Bourges-i, valamint a La Rochelle-i fesztiválokon, ahol bemutattam az új légzéstechnikát.

Mialatt a párizsi IRCAM-Intézetben (Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique) dolgoztam 1978-ban, több kurzust tartottam a fuvola új technikájáról, s szívesen tanítottam a folyamatos légzéstechnikát növendékeknek és kollégáknak egyaránt. Utóbbiak között Pierre-Yves Artaud és Robert Dick nevét említhetem.”¹⁶

Ezt a folyamatot - vagyis a fuvola új technikai és hangzáslehetőségének bővítését, a lehetőségek minél szélsőségesebb kiaknázását – folytatta Gyöngyössy Zoltán is, akinek saját kompozícióival a negyedik fejezetben fogok hosszasan elidőzni. Előljáróban még annyit említenék ezekről a darabokról, hogy a virtuozitás e sajátos formája az ő műveiben az improvizációval is párosul, így a zenei megoldások akarásából kialakuló görcsösség sem kap

16 Matuz István: *6 studii per flauto solo*. (Akkord Music Publishers, 1990): előszó.

teret játék közben.

Matuz István 6 studii című műve mint szellemi iránytű hatott a fiatalabb generációkra, többek között Ittész Gergely fuvolaművészre is, akinek ugyancsak etűdöket tartalmazó kötete jelent meg 1994-ben: 'Just a tube' - „Csak egy cső” - öt etűd szólófuvolára címmel. Itt is találunk mindegyik darabhoz külön útmutatást, akárcsak Matuz István művében, mely nagy segítséget nyújt nemcsak a darabokkal való hangszeres foglalkozás előtt illetve közben, hanem az új technikák elméleti, „néma” elsajátításában is. Ittész Gergely előszavát is fontosnak tartom beemelni dolgozatomba:

„A fuvola újonnan felfedezett technikai lehetőségei már középiskolás koromban nagyon érdekeltek. Ez elsősorban Matuz István közvetett és közvetlen hatásának köszönhető. Főiskolás éveim elején mélyedtem el jobban ezen új játékmódok tanulmányozásában, és olyan – számomra lelkesítő – technikai és hangzásbeli újdonságokat találtam, amelyeket kár volna kihasználatlanul hagyni. Sokáig nem értettem, miért alkalmazzák a zeneszerzők oly ritkán ezeket az új, ám nagyon is természetes eszközöket, melyek egy alapjában véve nagyon egyszerű fizikai rendszer (Csak egy cső!) eleve adott akusztikai törvényeinek működéséből erednek. Minél többet foglalkoztam – elméletben és gyakorlatban – ezekkel a törvényekkel, annál világosabb lett előttem, hogy ezek alkalmazása olyan közeli kapcsolatot kíván a hangszerrel, amelyet nem várhatunk el egy szerzőtől sem, aki nem jól képzett fuvolás is egyben. Így tehát én is úgy döntöttem, mint már előttem többen: nekem magamnak kell egy kicsit komponistává válnom, ha nem akarom, hogy a másoktól ellesett vagy saját magam által felfedezett újdonságok parlagon heverjenek.

Az öt etűd mindegyike egy-egy technikai-zenei elemet dolgoz fel megpróbálva kiaknázni annak minden lehetőségét. Mindazonáltal tőlem telhetőleg igyekeztem az előadási darab igényével megírni gyakorlataimat, melyek mindegyike komoly próbatétel a fuvolás számára. A nehézségek leküzdésével azonban a hangképzés olyan magas fokú kontrollját szerezheti meg a játékos, amely azután a hagyományos technikában is jelentős segítséget nyújt.

Az első három etűd előadásának alapfeltétele a folyamatos légzés, de az utolsó kettőben is nagy könnyebbség.”¹⁷

3. Gyöngyössy Zoltán mint alkotó- és előadóművész - életrajzi áttekintés

Amtmann Prosper kapcsán szó esett Gyöngyössy Zoltán és Kemenes András közös lemezéről, melyen a 19. századi fuvolista-zeneszerző műveit játsszák. Egy személyes hangvételi írásból szeretnék közölni pár sort, Termes Rita – aki korrepetítorként hosszú időn keresztül dolgozott együtt Gy.Z.-nal – írja egy személyes megemlékezésben:

17 Ittész Gergely: *Just a tube. Öt etűd fuvolára.* (Budapest: Trio-Art MUSIC Edition, 1994): belső borító.

„Kemenes Andrással mindig egy szellemi kaland együtt lenni,” -mondogatta, és a próbák után lelkesen folytatta a gyakorlást, tanítás közben is. Ez persze nem azt jelenti, hogy elküldte a növendéket, hanem beleszótta az órán elhangzottakba azt, ami akkor éppen foglalkoztatta. Amtmann Prosper operaparafrázisainak lemezfelvételére készülve éjjel-nappal a Norma Maria Callas-féle felvételét hallgatta, és hallgattatta környezetével is. A kedvező kritikák mellett legnagyobb elismerésnek azt tartotta, hogy Kincses Veronika, akivel pécsi egyetemi tanársága idején sokat és intenzíven beszélgetett, a mű egyik témájának Zoli általi eljátszását Callas énekléséhez hasonlította.”¹⁸

Egy rövid életrajzi áttekintést közölnék, mely a fiatal korában kezdődő hatásokat, főiskolai éveit és külföldi tanulmányait összegzi pár mondatban:

Komlón született 1958. február 20-án. Tanulmányait szülővárosában kezdte, ahol Apagyi Máriánál zongorázni, Révész Máriánál fuvolázni tanult. Az általános iskola befejeztével a Pécsi Művészeti Szakközépiskolába került Barth István fuvolaművészhez, 1976-tól pedig a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen Pröhle Henrik osztályába járt, 1981-ben kitüntetéssel diplomázott. Ezután külföldi tanulmányoknak szentelte idejét; egy évet töltött Drezdában, 1982-ben ösztöndíjjal kiutazhatott a párizsi IRCAM-ba három hónapra. Hazatértekor az 1983-ban induló Fesztiválzenekar tagja lett és rendszeresen részt vett a Szombathelyi Bartók Szeminárium munkájában is. 1986-ban szólófuvolása volt a Claudio Abbado vezette Európa Kamarazenekarnak.”¹⁹

Életének ebben a szakaszában – ha egy olyan hármasságon keresztül nézzük a művészeti tevékenység egészét, mint az alkotás-előadóművészet-pedagógiai munkásság, energiái az előadóművészetre összpontosultak, ezen belül kapott helyet a ma már egyre inkább negatív fényben feltűnő „szólókarrier”: kamarazenélés és zenekari munka egyaránt. Nem sokkal később elkezdett tanítani, majd ezzel, ezekkel párhuzamosan az alkotóművészet és helyet illetve papírra talált életművében. Most e három oldalát külön-külön is nagyító alá veszem, szerencsére sok forrás – a tárgyilagostól az egészen személyes hangvételiig – áll rendelkezésemre; zenei folyóiratokban megjelent cikkek, interneten megtalálható írások, barátok, kollégák, tanítványok személyes vissza- és megemlékezései valamint a saját magam által készített interjúk.

Gyöngyössy Zoltán pedagógiai munkásságát két rövid idézettel kezdeném, Kerner Mária – aki a Zeneakadémián volt növendéke – és Fülep Márk – aki egy nyári zenei kurzuson tanult

18 <http://www.parlando.hu/2013/2013-2/2013-2-26-Termes.htm>

19 http://lfze.hu/nagy-elodok/-/asset_publisher/HVHn5fqOrfp7/content/gyongyossy-zoltan/10192?sessionId=32595D610A19656B7A845D41C977080A

nála – írásaival:

„Nagyszerű pedagógus volt, a növendékekre odafigyelt szakmailag és emberileg is. Kifogyhatatlan volt újdonságokból, megoldásokból, mindig a tökéletesre törekedett. Meg tudta fogalmazni gondolatait, át tudta adni ismereteit. Tanítványai (s gondolom barátai és ismerősei is) folyton tanulhattak tőle, s nemcsak a fuvola terén, más zenei területek, a pedagógia, emberi kapcsolatok terén is.”²⁰

„A hangzásképzési megjelenítése igen fontos szerepet tölt be” - hívja fel gyakorta a figyelmet Gyöngyössy Zoltán a hangszerrel való bánásmódra. Nem hagy egyetlen olyan kérdéses zenei területet sem magyarázat nélkül, amihez valamilyen – világunkból kiragadott – példát ne keresne. Gyöngyössy Zoltán iskolája megalapozottságával tűnik ki leginkább, amely emberi-művészi-szellemi összefüggéseiben egészséges egységet alkot.

Nap mint nap tanúja lehettem annak, hogy a zene rejtelseinek mélyebb megismerése, a mondanivaló zenén túli – vagy attól az életben akár egészen elvonatkoztatott – meg tapasztalása mekkora bölcsességet ad a művészeknek. A kottaképpen megjelenített zene (mert ne feledjük, hogy a lejegyzés szerzőről szerzőre változik, így mindig mást és mást jelent) diktált vagy rejtett szándéka felhívja figyelmünket: valamilyen tartalom vagy filozófiai mondanivaló nélkül a zene csupán üres fecsegés. Milyen könnyű a *melódia* csapdájába esnünk!”²¹

Még egy személyes mester-tanítvány kapcsolatról tennék említést: 2011-ben a debreceni Ifjú Zeneművészek Nyári Akadémiáján vettem részt Gyöngyössy Zoltán kurzusán. Mindamellet, hogy egy életre szóló élményben volt részem – erről hosszasan tudnék beszélni -, egy fontos dolgot kiemelnék: szinte kötelező volt egymás óráit hallgatnunk. Heten-nyolcan voltunk ott fuvolisták, és mivel szinte minden nap végighallgattam a többiek óráját is, így rengeteg zeneművel ismerkedhettem meg Gyöngyössy tanár úr tanítása közben, egy naplóban a mai napig őrzöm annak az öt napnak zenei „termését” és előszeretettel forgatom, amikor magam is elkezdtem olyan művekkel foglalkozni, amelyekkel azon a kurzuson akkor éppen más foglalkozott.

Pedagógiáról, az oktatás helyzetéről és a kortárs zenéhez fűződő viszonyáról mesél többek között Gyöngyössy Zoltán Dolinszky Miklós Időrengés című interjúkötetében. Szívem szerint az egész beszélgetést úgy, ahogy van, beemelném a dolgozatomba... rövid részleteket

20 http://fze.hu/nagy-elodok/-/asset_publisher/HVHn5fqOrfp7/content/gyongyossy-zoltan/10192.jsessionid=32595D610A19656B7A845D41C977080A

21 Fülepp Márk: „Három nyári portré. Gyöngyössy Zoltán”. *Fuvolaszó* XI/38-39. (2002. 3-4. negyedév): 12-13. oldal. 13. oldal.

személyes gondolatokkal ötvözve közlöm a beszélgetés tartalmát:

„A mai hangszeroktatásban a gyereket többnyire alapanyagként kezelik, „Csinálok belőle egy jó növendéknek” - ez gyakori magatartás a tanárok körében. És persze ki számít „jó növendéknek”, ki a „formálható alapanyag”? Aki ellenállás nélkül, hajlékonyan és önállóságát feladva követi a tanári verdiktet. Aki nem kérdezi: miért? [...] Mindig mondom: az, hogy a tanár mit gondol a darabról, eléggé lényegtelen kérdés. A tanárnak nem az a dolga, hogy a saját értelmezését hallja viszont. A darabot a másik emberből kell kibontania, vagyis lényegében a tanár feladata az, hogy tanuljon a növendéktől. Rá kell terelnie arra az útra, ahol a tanítvány a saját értelmezésére akad rá. Ami csak az övé, ami csak személyiségének egyszeri konstellációjában születhet meg. Különben úgysem lesz hiteles, legfeljebb profi.”

Egy olyan véleményt látunk, amely annak ellenére, hogy nagyon konkrét és határozott álláspontot képvisel, mégsem lesz „maradi”, kőbe véssett, mert a növendék nem mint anyagot, hanem mint egyéniséget vizsgálja. Ily módon létrejöhet több ugyanolyan jó előadás akkor is, ha más-más módon szólal meg. Sajnos gyakran tapasztalom, hogy zenét tanuló fiatalok kérdés nélkül elfogadnak bizonyos állításokat, melyekről jobb lenne, ha személyesen is utánamennének, meggyőződnenek hitelességéről. Erre jó példaként hozhatók fel a különböző kiadók kottái, melyek sok esetben egészen elképesztő különbségeket mutatnak. Még egy Urtext-kottában is találhatunk olyan beírásokat, amelyek a zeneszerzői kéziratban nem találhatók meg vagy pontatlanságukból kifolyólag nem adnak egyértelmű utasítást (elég csak egy kötőív hosszára gondolnunk, amelyet a szerző csak úgy odaskiccelt, és máris kész a „baj”). Ilyenkor az előadóra van bízva, hogy miként dönt: elfogadja az éppen kezében lévő kiadásba beírt utasításokat vagy fogja magát, és utánanéző régebbi forrásoknak is. A helyzetet tovább bonyolítja, amikor nem áll rendelkezésre eredeti szerzői kézirat, ilyen esetben az első nyomtatott kiadást vagy az első kézírásos másolatot veszik alapul vagy több egy időben készült másolatot hasonlítanak össze. Persze odáig is el lehet menni ebben a kérdésben, hogy az ember a kottafejek közé került tintafoltot is módosítójelnek véli látni, ami újabb tudományos konzultációra ad majd okot... de ez már nagyon messzire vitt az eredeti témától. Gyöngyössy tanár úrral kapcsolatban azt tapasztaltam a nyári kurzuson, hogy nagyon személyes kapcsolata és élményei voltak volt bizonyos zeneművekkel, és ezekről úgy tudott beszélni, hogy az ember pontosan el tudta választani egymástól a tárgyilagosabb megközelítést a szubjektív véleménytől. Ez nagyon sokat számít, mert az ízlés mérlege véleményem szerint ily módon képes egyensúlyba kerülni, képes a hallgató vagy a tanítvány számára is egy olyan mércét adni, amelyben önmaga is szabadon mozoghat bizonyos határokon belül. Sem a túlzott csapongás és szabadjára eresztett zenei felfogás, sem a tanár

által kőbe vésett, minden apró mozzanatra kiterjedő szabályok nem vezetnek jóra – hosszú távon pedig ez hatványozottan is érvényesül. Gondoljunk bele, micsoda különbségek adódhatnak így a zenei képzésben (is)! Például egy zeneművészeti szakközépiskola 4 év komoly hangszeres és egyéb zenei munkával telik; nem mindegy, hogy ez a pár év hogyan telik, milyen szellemben, zenei felfogásban.

A beszélgetésben többek között szó esik az improvizáció fontosságáról és helyes „használatáról”, játékmódjáról; aztán szóba jön a kortárs zene is. Gyöngyössy Zoltán köztudottan sokat foglalkozott korának zenével, több zeneszerző ismerőse, barátja ajánlotta neki darabját. Ezek a művek gyakran egészen extrém módon közelítettek a fuvola és maga az előadó megszólaltatásához is; ehhez is kell egyfajta nyitottság, laza hangszerkezelés.

„A kortárs zenének nincs magától értetődő, napi jelenléte. Egy-egy mai darabot inkább akkor húznak elő, ha versenyre kell. Pedig tudomásul kellene venni, hogy a mód, ahogyan a fuvolát az elmúlt évszázadokban használták, a hangszernek nem veleszületett vonása. Megszólaltatásának más útjai is léteznek. [...] Nem darabokban kellene gondolkodni, hanem belső feszültségeket oldani. Jellegzetes pedagógiai hiba: beverünk a tenyerünkbe egy szöveget, és azt hívjuk oktatásnak, hogy a szöveget kihúzzuk, és a sebet tisztogatjuk. Holott azt kéne elérni, hogy a szög be se kerüljön.”

Ezeknek a belső feszültségeknek az oldását természetesen többféle úton-módon lehet megközelíteni... eddigi zenetanulással eltöltött éveim alatt azt tapasztaltam, hogy a görcsök kioldásának kulcsa sokkal inkább belülről kell hogy fakadjon, mintsem a tanár „akarásából”. Persze az is nagyon fontos, hogy ki milyen színvonalú, milyen alapos, mélyreható tanulási folyamatban vehetett részt. Igazán szerencsésnek mondhatom magam, amiért középiskolai éveim alatt kiváló tanárok irányításával dolgozhattam, de még így is rengeteg olyan görcsöt kellett kioldanom magamban, amelyhez bár jól jött a külső segítség, végső soron saját magamnak kellett a problémát megoldanom. Úgy gondolom, ehhez kellő önismeretre és a világra való nyitottságra van szükség – ha ez többé-kevésbé megvan, már nyert ügyünk van. A kortárs zenéhez fűződő viszony is valahogy ebből a nyitottságból kell hogy fakadjon.²²

Gyöngyössy Zoltán inspirálóan hatott számos kortárs zeneszerzőre, rengeteg fuvolamű ajánlása szól neki. Nemcsak a szopránfuvolát (amit ma fuvolának nevezünk), hanem a piccolót, az alt- és a basszusfuvolát is előszeretettel használta; Vivaldi piccoloversenyeiből CD-felvételt is készített, Sári József neki ajánlotta többek között A delfin útja című basszusfuvola-darabját is. Madarász Iván zeneszerzővel beszélgettünk, először azt kérdeztem tőle, mit gondol alkotó- és előadóművészet kapcsolatáról.

22 Dolinszky Miklós: *Időrengés. Kilenc muzsikussal, tíz vallomással*. (Osiris Kiadó, 2004)

„Az előadóművész és a zeneszerző között már azokban a korszakokban, amikor ez nagyon kettéválik, akkor is mindig nagyon szoros, szimbiózisszerű kapcsolatnak kell lennie, s ha aztán ez a szakmai kapcsolat továbbfejlődik, kiegészül barátsággá, akkor a kettő egymásra hat; a szakmai kapcsolatot intenzívebbé teszi a barátság illetve fordítva is: a barátságot tovább mélyíti az, hogy valamifajta esztétikai, szakmai, világnézeti kapcsolat is kialakul a két személy között.

Mivel teljesen elszakadt az előadó- és az alkotóművészet, a zeneszerző bizonyos értelemben kiszolgáltatottá vált, mert a zeneszerzőnek igénye, hogy olyan új hangzáslehetőségeket tanuljon meg alkalmazni, amelyeket csak a legkiválóbb előadók tudnak. Ez egyben a zeneszerző művének pillanatnyi forgalmazhatóságára is fékezőleg hat, mert olyan dolgokat tudnak a legkiválóbb előadók (Zoli persze közéjük tartozik), amit akkor még csak kevesen tudnak. De ez egy külön kérdés, hogy pillanatnyilag hányan tudják majd ezt a művet eljátszani.”

- Alkotói tevékenysége – pearls, triók, duók, improvizációk, átiratok

Valószínűleg ebből a nyitottságból és invenciózus személyiségből adódott, hogy Gyöngyössy Zoltán maga is komponálásba kezdett. Számomra ez nem egy bizonyos dátumtól számítható alkotómunka, hanem sokkal inkább egy hosszú folyamat eredménye, amely még zeneiskolai évei alatt kezdődött az első improvizációs gyakorlatokkal.

„Zenei tanulmányaim kezdetétől fogva foglalkozom huszadik századi szerzők műveivel. Első zenetanárnőmnél, akitől zongorázni tanultam, minden órára kellett írni egy kis tanulmányt. Például Bartók Mikrokozmoszából különböző témákra, modellekre, vagy ott helyben adott valamit, amire improvizáltam. Ez több szempontból is nagyon hasznos volt. Egyértelművé vált, hogy az úgynevezett klasszikus zenében és a huszadik századi szerzők műveiben azonos, de legalábbis nagyon hasonló erők munkálnak, és otthonossá váltam ennek az „új” zenének a formavilágában.”²³

Ez a fajta érdeklődés, szemléletmód minden bizonnyal később is folytatódott; Dolinszky Miklóssal való beszélgetésében mondja,²⁴ hogy tudta magáról azt, hogy bizonyos dolgokban másként gondolkodik, mint a kortársai és ezt ők is megérezték; kezdettől fogva keresett más utakat is, így került kapcsolatba már első éves zeneakadémistaként Matuz Istvánnal, aki már akkor nagy hatást tett rá. Bár a körkörös légzést nem közvetlenül tőle tanulta, de amikor meghallotta a szippantásokat, bebizonyosodott benne, hogy ez nemcsak afféle születési

23 Ránki András: „Kortárs. A hangok, amik fontosak a világnak”. *Hangszer és Zene* III/1 (2004): 43-45. oldal.

24 Dolinszky Miklós: *Időrengés. Kilenc muzsikussal, tíz vallomás.* (Osiris Kiadó, 2004): 30. oldal.

rendellenesség – ahogy azt korábban gondolta, amikor egy keletnémet oboistát hallott ezzel a technikával játszani -, hanem eszközzé formálható a zenei megoldásokhoz. Ez persze csak egy lehetséges eszköz a sok újonnan felfedezett technikából.

Madarász Iván közös beszélgetésünk folyamán egy érzékletes és átfogó képet vázolt fel Gyöngyössy Zoltán kortárs zenéhez fűződő viszonyáról is:

„Sokan piaci szempontokból választják a kortárs zene játszását. Eljátszani azt, ami a világ lemezpiacán 35-40 kiváló felvételen megvan, azt negyvenegyediknek nagyon nehéz, és ezért sokan inkább új repertoárt keresnek. Zoli vonzódása a kortárszenéhez nem ilyen indíttatású, nem egy – különben jogos és érthető – egzisztenciális számításnak az eredménye.

Nagyon sokan, akik kortárs zenét játszanak, úgy használják a fuvolát, hogy az nem érvényes mondjuk a barokk zenében. Zoli nagy élvezettel és hozzáértő érzékenységgel mozgott különböző korszakok között. Egyszer véletlenül meghallottam rádiós élő koncerten az ő előadásában a h-moll szvit Polonaise-ének Double-ját, ami maga is egy variáció. Ezt Zoli nem tovább variálta, hanem egy új, saját variációt játszott a Bach-i Polonaise-re. Annyira gyönyörű volt, hogy rögtön felhívtam, és kérdeztem, hogy leírta-e. Azt mondta, hogy „csak úgy jött”.

Gyöngyössy Zoltán saját kompozíciói kéziratban maradtak fenn, míg átiratai nyomtatásban is megjelentek az Akkord Zenei Kiadó gondozásában: Johann Sebastian Bach g-moll hegedűversenyéből készült a-moll fuvolaverseny valamint ugyanilyen hangnemű fuvolaverseny az a-moll hegedűverseny (BWV 1041) és a g-moll csembalóverseny (BWV 1058) „közös” átiratként ugyancsak J. S. Bachtól; Debussy: Szonáta, mely eredetileg hegedűre és zongorára íródott, ez esetben a hegedűt fuvola játssza, és két Schumann-mű átirata: az op. 73-as Fantasiestücke és az op. 102-es Fünf Stücke im Folkston (Öt darab népi dallamokra). Ezeket az átiratokat előszeretettel játszotta szóló- illetve kamarakoncertjein.

Halála után szólófuvolára illetve két és három fuvolára írt művei Ittész Gergely és Romos Zsolt gondozásában jelentek meg ugyancsak az Akkord Zenei Kiadó gondozásában. A Duók és triók fuvolára kötet bevezető gondolataiból idézek:

„Gyöngyössy zeneszerzői munkássága – akárcsak Matuz István és a magam esetében – a hangszeres előadói gyakorlat „mellékterméke”. Darabjai a fuvolához kísérletező módon, gyermeki kíváncsisággal és nyitottsággal nyúló művész alkotásai, amelyek egyszersmind szerzőjük ízlését, egyéniségét és a számára legfontosabb zenei karaktereket is megjelenítik. Egyszerű kompozíciók, amelyek nem a struktúra komplexitása, hanem a hangszerhasználat szokatlan volta révén nyújtanak sok információt, gazdag hangzást, és ragadják meg a hallgatót. Mindegyik miniatűr kerek, harmonikus egész, amely érdekes és hasznos feladat az előadónak, és még a kortárs zenétől idegenkedő hallgatónak is pikáns és élvezetes csemege

lehet.”²⁵

A kötet tíz duót és triót tartalmaz, eljátszásukhoz sok esetben ha nem is feltétele, de erősen ajánlott eszköze a folyamatos légzés használata valamint olyan hangképzési módok, melyek az úgynevezett „klasszikus fuvolajátéknak” nem elemei, mint például a trombita-ansatz vagy a nyelv-pizzicato; ezek sok esetben akadályt jelentenek az előadó számára, ezért is lenne fontos, hogy minél korábban, akár már zeneiskolás korban is a „tananyag”, az elsajátítandó technikák részét képezzék a kiterjesztett fuvolatechnikák.

„Kicsik és nagyok tanításánál épp olyan fontosnak tartotta a kortárs zene játszását, mint előadóművészi pályáján. Elhivatottsága a hangszeres játék kitágításán alapult, minél sokrétűbben használni a hangszert. ”Miattam darab ne maradjon a fiókban”- hangoztatta. Ismert és elismert zeneszerzők, zeneakadémiai zeneszerzés hallgatók egymásnak adták a kilincset, kérdéseket tettek fel megírandó darabjaikat illetően, hallgatták tanítását, mely gyakran kurzusszerűen folyt. Együtt az egész tanszak, új technikákkal ismerkedtek, fülüket és lelküket nyitogatta. Időnként praktikus oka is volt az együttlétnek. Időpocsékolásnak tartotta óráról órára ugyanazt újra elismételni; ha több tanítvány ugyanazt a darabot tanulta, egymás óráját is hallgatták, hisz a másik játéka lehet, új lendületet ad a gyakorláshoz.”²⁶

4. Középpontban a Pearls – vizsgálat előadói illetve kompozíciós szempontból, a kiterjesztett fuvolatechnikáról bővebben

„Gyöngyössy darabjai, „gyöngyszemei” apró stílusgyakorlatok. Stílusgyakorlatok átvitt értelemben, már-már Karinthy Frigyes szellemében: „Így írtok ti”” - írja Romos Zsolt a kötet előszavában.²⁷ A már sokat emlegetett kreativitás és nyitottság, zenei szellemesség a darabok mindegyikét körbefonja, mégis a „tételek” külön-külön egységes egészet is alkotnak, ezenkívül magukon viselnek olyan jellegzetes vonásokat, amely megkülönbözteti őket egymástól. Gyöngyössy Zoltán nemcsak improvizálás közben, hanem a saját maga által lejegyzett darabokban is bátran használja a fuvola megszólaltatásának újszerű eszközeit és a már „felfedezett” újításokat is beépíti a kompozícióiba. Ezeken az eszközökön túl jelentősége van minden darabban az olyan stíluselemeknek, amelyek mint stílusgyakorlatok magukon viselik zeneszerzők, barátok karakterét, alkotói kifejezőmódját. Ezen szempontok mentén szeretnék végighaladni mind a 7 „gyöngyszemen”.

„Igen sokra tartotta barátságát azoknak a nagy formátumú szerzőknek, muzikusoknak, akik Pearls című sorozatának megszólítottjai. És azokét is, akikről nem maradt ideje

25 Gyöngyössy Zoltán: *Duók és triók fuvolára*. (Akkord Zenei Kiadó, 2012): Ittész Gergely előszava.

26 <http://www.parlando.hu/2013/2013-2/2013-2-26-Termes.htm>

27 Gyöngyössy Zoltán: *Pearls*. (Akkord Zenei Kiadó, 2012): Romos Zsolt előszava.

zeneszerzőként nyomot hagyni.”²⁸

[Hommage à Zsolt Serei]

„Beszédszerű rugalmassággal...” - ezt az előadói utasítást olvashatjuk a nyomtatott kottában; ez a kéziratban nem található meg, az előszóban olvashatjuk, miért: „A végleges formát, bejegyzéseket (az előadás hangulatára vonatkozó utasítások, tempójelzések stb.) személyes tapasztalatok, a szerzővel való korábbi konzultációk és Gyöngyössy saját koncertfelvételei segítségével pontosítottam.”

E darab kulcsa vagy legfontosabb eleme egy kettősvonal, mely az addig folyamatosan egymás után következő tizenhatodait „transzformálja”; rákfordításban megismétlődik az addig elhangzott zenei anyag. Hangsorát tekintve egész hangú skála elemeiből épül fel: B, C, D, E, Fis, Gisz. A darab szimmetriáját még jobban érzékelteti, hogy a Gisz hang csupán kétszer fordul elő: a darabot indító felütésben és az utolsó hangban; ez mint egy keret foglalja magában a közbülső hangokat. A kéziratban is megtalálható előadói utasítás *elastico*, a nyomtatott kottában még a *quasi legato* kifejezés is szerepel, amelynek technikai megoldásához laza nyelvűtés és folyamatos levegővezetés szükséges.

„Gyöngyössy Zoltánhoz több mint 30 éves szakmai kapcsolat fűzött, ami fokról-fokra igaz, őszinte barátsággá mélyült. Két szó jut először Róla eszembe: érdeklődés és intenzitás. Érdeklődés: minden zenei jelenség megismerése, feldolgozása és megvalósítása iránt. Intenzitás: ami a dolgok lényegére koncentrálnak szigorát jelentette, s ami nem nélkülözte a humort sem. Ezek jellemezték csodálatos fuvolajátékát ugyanúgy, mint tanítását, s kompozícióit is. Nagy megtiszteltetés, hogy rám is gondol ezekben a gyöngyszemekben.”²⁹

Serei Zsolt és Gyöngyössy Zoltán szakmai kapcsolatának fontos eleme volt a Componensemble zenei együttesben való közös együttműködés; e csoportnak fő célkitűzése volt, hogy a II. világháborút követő időszak zenéjét – főleg John Cage, Karlheinz Stockhausen és Pierre Boulez műveit – koncertjeik műsorára tűzzék, ezzel biztosítva ezek magyarországi befogadását. Az egyik alapító tag, Wilhelm András (akitől idéztem már Amtmann Prosper kapcsán) így ír a kezdetekről:

„Ez az időszak egybeesett új zenei ideálok s egy új gondolkodásmód keresésével: kimondva-kimondatlanul egyet jelentett ez szinte mindannak tagadásával, ami Bartók óta történt: újra kellett vizsgálni és újraértelmezni az alapelemeket, új zenei magatartásmódokat, korábban nem ismert hangszerek formációk alkalmazását kellett kipróbálni.”³⁰

28 <http://www.parlando.hu/2013/2013-2/2013-2-26-Termes.htm>

29 Gyöngyössy Zoltán: *Pearls*. (Akkord Zenei Kiadó, 2012): hátsó borító.

30 <http://info.bmc.hu/index.php?node=artists&table=KAR&id=195>

Serei Zsolt számos fuvolaművét is Gyöngyössy Zoltánnak ajánlotta, többek között Passacaglia című darabját, amelyet már nem volt alkalma vele bemutatni (a darab ősbemutatója az idei évben volt Serei Zsolt MTA székfoglaló hangversenyének keretében, Bán Máté fuvolázott).

[Hommage à B. Dukay]

Dukay Barnabás is abba a zeneszerzői körbe tartozik, akiknek műveit a már említett Componensemble műsorai tűzte; a fentebb leírt három jelentős 20. századi szerzők mellett többek között Jeney Zoltán, Kurtág György és Sári József kompozícióit is játszották. Dukay Barnabással beszélgettünk, egy pár mondatot szeretnék idézni, melyeket Gyöngyössy Zoltánról mondott:

„Zoli nagyon érdekes világban élt és nagyon sok mindent csinált. Dolgozott, koncertezett, utazott, tanított, különböző bizottságoknak volt tagja... nagyon széles közéleti életet élt. Neki a 24 óra az 48 óra volt. [...] Volt egy olyan rálátása és megérzése bizonyos dolgokkal kapcsolatban, ami fontos. [...] És a szándék, hogy egy általános tájékozottság felé befolyásolta főleg a tanítványait, az a mai világból kicsit kihaltak tűnik. Ő az egyik ilyen utolsó mohikán volt. Ez rettentő fontos lenne pedig, ha az a szándékunk, hogy széles látókörű embereket neveljünk. Nem biztos, hogy ma ez a szándékunk... nem nekünk, hanem a kornak. Minél szűkebb látókörű valaki, annál egyszerűbben lehet az orránál fogva vezetni.”

A Dukay Barnabás tiszteletére íródott Gyöngyössy-hommage számomra nagyon bensőséges, meditatív állapotot tükröz, ennek eszköze pedig az úgynevezett „beleéneklés”. Hangképzés szempontjából könnyen elsajátítható, a lényege abban rejlik, hogy a játékos – miközben folyamatos levegővezetéssel megszólaltat egy hangot a fuvolán – rezgésbe hozza a hangszálait is, így a létrejövő fuvolahanghoz a játékos énekhangja is társul, ily módon lehetőség van adott időintervallumon belül két szólamban játszani. A kottaképen jelölve van a „fuvolás” és az „énekes” szólam is. Egy másik érdekes effekt a glissando, amely az egészen könnyűtől a nagy nehézséget okozó megvalósításig megtalálható a fuvolán; ebben a darabban egy könnyűvel találkozunk – kis kitérőt tesztek: mivel Gyöngyössy Zoltán maga is fuvolista volt, ezért értelemszerűen nem írt olyat, amit számára nagyon nehéz volt lejátszani; érdemes ezt a jelenséget más szerzőknél is megfigyelni, például Liszt Ferenc is sokszor kedvez a zongoristának: olyan futamot ír, amelyben könnyen kijön az ujjrend, hogy egy rövid szünetet az egyik szólamban, hogy az azt követő nagy ugrásnál legyen ideje átérnie a kezének; ezek annak köszönhetőek, hogy a szerzők ismerték a hangszer működését és napi szinten foglalkoztak vele -, a kéziratban a glissandó végén elérendő hangot betűvel jelöli, míg a

nyomtatott változatban kis fuvolás ábra mutatja a fogást.

[Hommage á A. Szőllősy]

„A magyar muzsikustársadalom és a művészeti közvélekedés csak fokozatosan, viszonylag későn, de végre felismerte, hogy Szőllősy András a Bartók utáni magyar zeneszerzés egyik legjelentősebb képviselője, Ligeti György és Kurtág György mellett a „harmadik” mester. Csak míg a másik két muzsikust Nyugat-Európában, a nemzetközi figyelem előterében működött és működik, Szőllősy Magyarországon maradván sokáig élt vasfüggöny mögötti elzártságban és viszonylagos ismeretlenségben” - írja Kárpáti János zenetörténész.³¹

Gyöngyössy Zoltánnal mély barátságot ápolt, aki a szerző több darabját is játszotta koncerteken, többek között a Töredékeket és a Tre pezzi per flauto e pianoforte című darabját is.³² Ez utóbbit Gyöngyössy Zoltán saját lemezére is felvette (Kemenes András zongorázott).³³

A Szőllősynek ajánlott darab érdekessége, hogy csak a fuvola fején kell játszani egy előzőleg elkészített dugó segítségével, melynek „receptje” megtalálható a nyomtatásban megjelent Pearls kottában. Ezzel a parafadugóval kell a hangmagasságokat változtatni illetve a beírt glissandókat játszani, amely lényegesen könnyebb ezzel a technikával bizonyos hangtartományon belül. A glissandók kilengései a nyomtatott kottában is hűen követik a szerző által leírt hangváltozásokat. Ez a fajta leírásmód rokon Kurtág György A kis csáva című művének harsonaszólamával; ezt a piccolo-harsona-gitár összeállítású kompozíciót Gyöngyössy Zoltán ismerte és játszotta, nem kizárt tehát, hogy innen vette át ezt az érzékletes leírási módot.

[Hommage à J. Sári]

A Sári Józsefnek dedikált darab két különleges fújásmódot is magában foglal: a trombita-ansatzot és a nyelvpizzicatót. Az előbbit a rézfúvósokéhoz hasonló befúvással kell játszani úgy, hogy egyenesen a befúvónyílásba „brűzölünk”, így a lejegyzetnél kis szeptimmal mélyebb hang fog megszólalni. A nyelvpizzicatóra talán könnyebben ráérez az ember (magamat tudom csak példaként hozni), a lényege: „a nyelvet erősen a fogsorhoz nyomjuk, nagy légnyomást helyezünk rá, de mikor hirtelen felenged a nyelv, rekesszel azonnal megállítjuk a levegőt. Perkusszív, száraz, kicsengés nélküli hangzás jön létre.”³⁴

31 <http://www.forrasfolyoirat.hu/0306/karpati.html>

32 <http://www.revizoronline.com/article.php?id=860>

33 <http://info.bmc.hu/index.php?node=artists&table=CD&id=6>

34 Gyöngyössy Zoltán: *Pearls*. (Akkord Zenei Kiadó, 2012): 8. oldal.

Ez a két megszólaltatási mód váltakozik a darab folyamán, mely három részre tagolódik; az elsőben csak brúzöléssel kell játszani, a másodikban csak nyelvpizzicatóval, a harmadikban pedig a kettő folyamatosan váltakozik. Mind a két rész (a harmadik, összekevert részt most nem számítom) egy-egy szeptimakkordra épül, melynek felbontásaival játszik a szerző: az elsőnél felfelé bontja a harmóniát, a másodikban lefelé. Az eleinte még szaggatott motívumokból finoman bomlik ki a teljes akkord – folyamatos nyolcadmozgás kíséretében –, melyet rövidebb-hosszabb szünetek tagolnak, ily módon felborítják a hallgatóban eleinte kialakult metrikai biztonságot.

Sári Józsefnek sok fuvoladarabot köszönhet a fuvolás társadalom, ezek közül is jó párat Gyöngyössy Zoltánnak ajánlott, például: Soledad, Arión éneke, A delfin útja (ez az a basszusfuvolára írt darab, amelyről már szó volt a dolgozatban), ezek egy kötetben jelentek meg Hat koncertdarab fuvolára címmel.

[Hommage à M. + GY Kurtág]

„Azok az évek, amikor együtt dolgozhattunk Zolival, beépültek az életünkbe, és most annál jobban érezzük hiányát” - írja Kurtág Márta és Kurtág György, akiknek Gyöngyössy Zoltán ezt az hommage-t ajánlotta. Az összes közül ennek van egyedül mottója, mely mindamellett, hogy egyszerűségében nagyon szép és érzékletes, frappáns szójátékra épül – akárcsak a FürZogy, melyet Madarász Iván ajánlott Gyöngyössynek; érezte, hogy itt van helye ennek a finom szellemi játéknak -: „Könnyé változtasd a gyöngyöt, / gyönggyé a könnyeket.” (Károlyi Amy)

Ebben a darabban nincs szükség a fuvola preparálására; az egyetlen különleges effekt a Flatterzunge vagy frullato, melyet „pergőnyelvnek” is neveznek, és már francia szerzők is használtak a 20. században fuvolás effektként.

A kompozíció kezdő szekundos, lehajló motívuma emlékeztet Kurtág György Doloroso című darabjára, de míg ott a dallam néhány helyen 3 oktávon keresztül szétdobva szólal meg, addig ebben a műben szinte folyamatosan az első két oktávban mozognak a hangok. Egy kromatikusan ereszkedő motívum végén pedig multifóniákat is találunk, a kézirat itt is betűvel jelzi a fogásokat, míg a nyomtatott változat kis ábrákkal segít. Egy másik párhuzam Kurtág György Dolorosójával: mindkét mű végén az elcsendesedés utolsó nyomát *morendo* zenei utasítással jelzik a szerzők.

Ennek az hommage-nak még az az érdekessége, hogy érzékletesen be lehet rajta mutatni azt, hogy egy-egy embert milyen sokféle külső hatás éri. Egy bizonyos Klaus Huber 1972-es szólófuvolára írt darabja is ugyanezzel a lefelé hajló szekundos motívummal kezdődik,

ráadásul az első három hangok „szóról szóra” megegyeznek. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy a szerzők tudatosan másolták egymást, hanem azt, hogy Gyöngyössy Zoltán kezében is megfordulhatott az a kiadvány, amelyben ez a mű is szerepel, e kötet közreadója pedig Aurèle Nicolet,, akinek a hatodik hommage szól.

[Hommage à A. Nicolet]

Aurèle Nicolet (1926-) svájci fuvolista a 20-21. század egyik legmeghatározóbb fuvolistája. Gyöngyössy Zoltán ezt mondta róla: „régóta baráti kapcsolatban vagyok Aurele Nicolet-val, az egyik legnagyobb élő fuvolistával. Amikor kurzust tartott Münchenben, át akart engedni nekem egy napot, hogy helyettesítsem. Nemegyszer összejöttünk, játszogattunk egymásnak.”³⁵

Ez az hommage Nicolet-t mint jelenséget kívánja bemutatni, azt a magával ragadó, impulzív hatást, amelyet sok pályatársából kiváltott. Ehhez eszközül szolgál egy preparált fuvolafej, melyet a következőképpen kell elkészíteni: félbevágott parafadugót kell a fejbe belerakni, mely a cső keresztmetszetét nagyjából a felére szűkíti. Ezután hagyományos módon, hagyományos fogásokkal kell a darabot eljátszani; a preparálás miatt létrejövő különbség- és részhangok speciális, torz, már-már multifónikus hangzást idéznek elő.³⁶

Erről a hat darabról maradt fenn kézirat Gyöngyössy Zoltántól; a nyomtatott Pearls kötetben egy hetediket is közöl Romos Zsolt, melyet hangfelvétel utána jegyzett le, valamint még „egy 8. „hommage” is elhangzott 2011 augusztusában egy sárospataki hangversenyen. Gyöngyössy Zoltán ezen a koncerten a 42. zsoltár dallamára („Mint a szép híves patakra...”) improvizálva tisztelgett a nemrégiben elhunyt debreceni zongoraművész-korrepetitor, Darányi Lajos emléke előtt, és darabját Sárospatak városának ajánlotta. (Mivel nem lejegyzett kompozícióról van szó, ez a tétel nem kerülhetett be e kiadványba.)”³⁷

5. Összegzés

Bánki Berta: A Pearls kötetben 7 darab található, az egyik például improvizáció, koncertfelvételtől lett lejegyezve, csak egy rövid vázlat maradt fent. Ez a jelenség a régebbi korokban nem volt annyira kivételes, mint ma; az előadóművészet szervesen kapcsolódott az alkotó-, „gondolkodó” művészetéhez. Mit gondol erről a változási folyamatról?

Madarász Iván: A 18. század után lesznek csak hangszeren játszó művészek és csak

35 Dolinszky Miklós: *Időrengés. Kilenc muzsikussal, tíz vallomással.* (Osiris Kiadó, 2004)

36 Gyöngyössy Zoltán: *Pearls.* (Akkord Zenei Kiadó, 2012)

37 Gyöngyössy Zoltán: *Pearls.* (Akkord Zenei Kiadó, 2012): előszó.

komponáló és hangszeren nem játszó vagy nem olyan magas szinten játszó zeneszerzők, de vannak, akik úgy megmaradtak, hogy előadóművészek is és közben komponálnak is, ezeknek a daraboknak a döntő többsége - én úgy hívom – melléktermék. Ezek rendszerint nagyon virtuóz darabok, fő jellemvonásuk az előadó saját technikai tudásának megcsillogtatása, és annak a tág értelemben vett manuális készségnek a folytatása, amit az előadó a hangszeren elért.

Ez már Schumann is eléri, azt írja, hogy nem ül le improvizálni, mert keze csak közhelyekre téved. Tehát valamit az ember hangszeres énje tud, és bizonyos szint alatt nem tud olyan minőségben játszani a hangszerén.

Sok olyan szerző van, akinél a komponálás nagyon másodlagos. Zoli egész határozottan nem ez a fajta fuvolista egész egyszerűen azért, mert darabjai nem az ő - egyébként virtuóz - fuvolatudására alapozódnak, hanem esztétikai értékrendjében olyan darabok felé viszi a füle, az érzéke, amik nagyon érvényesek, mint kompozíciók, amik egyáltalán a 20. század utolsó harmadának zeneszerzői gondolkodását tükrözik, és nem hagyja magát elcsábítani önnön fuvolista voltától.

Gyöngyössy Zoltán művészi tevékenysége nemcsak előadóművészetében és pedagógiai munkásságában talált helyet, hanem saját alkotásaiban is – legyen az egy egyszeri és megismételhetetlen improvizáció vagy egy gondosan lejegyzett kompozíció. E három összetevő aránya – alkotás, előadás, tanítás - az ő esetében is időről időre változott: közép- és főiskolai éve alatt természetesen az előadóművészet oldaláról közelített jobban, de mindig megvolt benne valami új létrehozásának igénye is, amely személyesebb, mint egy mások által már lejegyzett zenemű egyszeri és megismételhetetlen adaptációja. És mi sem bizonyítja jobban, hogy e három jelenség szorosan összefügg, szervesen kapcsolódik egymáshoz, mint az, hogy Gyöngyössy Zoltán tanítás közben ezeket az élményeit, tapasztalatait megosztotta a növendékekkel, beleszötte a pedagógiai folyamatba. Úgy gondolom, hogy ez a zenéhez való alázatos és nyitott, érdeklődő hozzáállás sosem marad visszajelzés nélkül. Ez az elmélyült szakmai tudás kell hogy irányt mutasson nemcsak zenével foglalkozók számára, hanem mindazokra, akik saját életük, munkájuk területén szeretnének maradandó értékeket hagyni embertársaikban.

„A felületesség a végletekig felháborítja, kétségbeesésig gyöttri a növendéket, akár egy tisztán intonált hangról, akár egy nagy volumenű darab előadásáról legyen szó. Boldog egy minőségi próbától, egy komoly beszélgetéstől, örül a visszajelzésnek. Partnernek tekint tanítványt, zongorakísérőt. Pontos instrukciókat ad, alátámaszt, érvel; hitet ad, biztosító kötelet, támaszt, figyelmet. Mindent meg akar fejteni, művet, növendéket, emberi hozzáállást. Ettől hiteles.

Hiteles fuvolajátéka, tanítása, emberformáló ereje.”³⁸

38 <http://www.parlando.hu/2013/2013-2/2013-2-26-Termes.htm>