

## DR. MIHÁLTZ GÁBOR 80



(Szeged, 1944. április 1.)

**klarinétművész-tanár, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Zeneiskolai  
Tanárképző Intézet Budapesti Tagozatának korábbi igazgatója**

### I.

Zenei tanulmányait szülővárosában kezdte, 1956–1962 között Szegeden a Konzervtóriumban Deák József klarinétművész-tanár növendéke volt. 1962–1967 a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán Balassa György tanítványaként szerzett klarinét művész-tanári diplomát. 1967–1994-ig a MÁV Szimfonikus Zenekar tagja, 1970-től első klarinétos, 1980-tól szólamvezető. 1969-től 2012-ig a Liszt F. Zeneművészeti Főiskola Tanárképző Intézetének (Budapest) klarinét főtárgy és módszertan tanára. Az utóbbi keretében nádfaragást is tanított. 1985–91-ig az intézmény igazgatója, 1995-től a Fúvós Tanszék vezetője. 1996-ban Mainzban előadást tartott az Internationale Gesellschaft für Erforschung und Förderung der Blasmusik nemzetközi konferencián (előadása a Rohrblatt c. szaklapban jelent meg). Mint fúvós, 2001-ben elsőként szerzett DLA doktori címet.

Zenekarral számtalan európai országban vendégszerepelt. Szólistaként szerepelt a Magyar Rádióban, Televízióban, Franciaországban, Bulgáriában, Csehországban, az USA-ban, ahol 1998-ban mesterkurzust is tartott.

Számos jeles klarinétost nevelt a zenei élet számára (felsorolásuk Horváth György Magyar klarinétművész generációk 2021. könyvében: 247-249.

A könyvet dr. Miháلتz Gábor lektorálta, és a 2021. 4. számban ismertette.)



Dr. Miháltz Gábor tanít:  
Szilágyi Szabolcs, a zongoránál Dragony Tímea



Dr. Miháltz Gábor a növendékeivel 2005-ben Pásztón a Rajeczky Benjamin zeneiskolában.  
Balról jobbra: Bartek Zsolt, Miháltz Gábor, Szarvas Bea, Kolláth András, Szilágyi Szabolcs



Paul Globus A klarinét Magyarországon címmel riportot készített az alábbi klarinétosokkal beszélgetve:

Felső sor: Kovács Béla, Miháltz Gábor, Kohán István, Dittrich Tibor  
Ülnek: Paul Globus, Balogh József, Varga István

## II.

### Dr. Miháltz Gábor: A klarinétjáték módszertana

Doktori értekezés  
(Parlando 2014/2.)

## III.

### DR. MIHÁLTZ GÁBOR A SKÁLÁZÁSRÓL<sup>1</sup>

Valamennyien, akik klarinétot tanítunk — bármely fokon — tapasztalhatjuk növendékeink ellenérzését a skálázással szemben. Tipikus órakezdés: a növendék megkérdezi, hogy mit játsszon, a tanár kimondja az amúgy is köztudott választ: „skálát”. Ezután egy sokatmondó sóhaj, egy reményvesztett tekintet következik, a bátrabbaknál egy hamiskás kérdés: „muszáj?”. Valóban: kell skálázni? Ha igen, miért? Meddig? Egyáltalán: mi a skálázás? Bemelegítés, „befújás”? Ujjtorna? A hangnemek gyakorlása? A felsoroltak mind, vagy egyik sem? Inkább valami elavult tanári módszer, mint amilyen apáink korában a tandalok, tanversikék bifláztatása volt? Vagy egyenesen mindennapra kiosztott büntetés, penitencia?

---

<sup>1</sup> Parlando 1985/6-7. szám

E kérdésekre adandó válasz megkeresésére tekintünk át a hangszertanulás folyamatát a kezdet kezdetétől. A kezdő növendék megismerkedik a helyes kéz-, test-, fejtartással, a hang létrehozásához szükséges nyelv-, ajak-, arcizom munkával. Ezután kapcsolódik be a tanításba a kotta: megtudja a tanuló, hogy egy bizonyos helyre írt hangjegy melyik fogással szólal meg hangszerén. (Szenzomotoros koordináció). A külön-külön létrehozott hangok a reflexek fejlődésével folyamatokká állnak össze. Kialakulnak az automatikus mozgássorok (dinamikus sztereotípiák), melyek, mint a hangszerjáték építőelemei korlátlanul fejleszthetők mennyiségben és minőségben egyaránt. Mennyiségileg: minél több kész elemünk van, annál inkább függetleníthetjük magunkat a technikai megvalósítás nehézségeitől, annál jobban tudunk a zenei kifejezésre, nagyobb formákra koncentrálni. Minőségileg pedig fontos, hogy ezek az elemek bármikor felhasználhatóak, könnyen „előhívhatóak” legyenek, minél könnyedebben álljanak össze zenei folyamattá, tempótól, ill. tempóingadozástól függetlenül. Nem lehet azonban ezt a minőségi és mennyiségi fejlődést mechanikusan felfogni, mondjuk egy ház építésének analógiájára: egyre több téglát stb.-t építenek be, egyre finomabban dolgozzák el kívül-belül és a ház előbb-utóbb végleg elkészül. Egyszerű dolgunk is lenne! Nekünk a házat napról-napra szét kell szednünk és napról-napra össze kell raknunk tökéletesebben és újabb formában. Ehhez a mindennapos kőműveskelemen-munkához nem egyetlen, de legalapvetőbb módszerünk a *komplex értelemben vett skálázás*. Ennek folyamán – bármilyen színvonalon álljunk is – mindig visszanyúlhatunk a kezdehez: újra tanulhatjuk, ill. tovább csiszolhatjuk a legalapvetőbb technikai elemeket. Lehet pl. egyszer csak a hangindításra-hangbefejezésre, máskor csak egyes hangok kötésére vagy intonációjára koncentrálni. Lehetőségünk nyílik az újabban tanult, vagy ritkábban használt fogáskombinációk begyakorlására is. Az egy-két hanggal való munka természetesen fel kell, hogy oldódjon a folyamatba való beillesztésben. Ez a folyamat lehet alaphangsor, vagy abból célszerűen kialakított valamilyen szekvencia (hangköz-, vagy egyszerűbb dallamszekvencia), vagy lehet hangzatfelbontás stb.

A folyamatos játéknál már figyelmet kelt, hogy szenteljünk az egyenletességre, amely három irányú feladatot ad:

Ritmikai egyenletesség: az ujjak mozgásának, ill. az ujjak és a nyelv mozgásának összehangoltsága;

Hangerő-egyenletesség: a rekeszizmokkal biztosított egyenletes levegőadagolás.

Hangszín-egyenletesség: a szájtartás (Ansatz, embouchure) állandósága. Az utóbbi két dolgot lehet nagyon lassú skálaként, vagy még jobb, lassú oktávsekvenciaként gyakoroltatni (intonáció, „kitartott hang”, „hangképzés” ...)

Ha az eddig elmondottakat mindig kívülről, a hangszer egész játszott terjedelmében gyakoroljuk, ha ritmikai, kötésmódbeli és dinamikai variációkkal gazdagítjuk, és az összes diatonikus, valamint az egész- és félhangú skálák alkotják zenei alapanyagunkat: az egész életünkre el vagyunk látva skálázni valóval.

Szándékosan hagytam utoljára a hangnemeket. Nem azért, mintha lebecsülném a hangnemekben való jártasságot, de feltétlenül ki szeretném emelni, hogy a hangnemek csupán anyagai a skálázásnak – ugyanúgy, mint a zeneműveknek is. Ahhoz, hogy ezt az anyagot a zeneszerző szellemének és a magunk előadói koncepciójának megfelelően alakíthassuk, természetesen szükséges annak magabiztos birtoklása. Szükséges, de nem elegendő! A „skáláztatás – hangnem gyakoroltatás” tanári szemlélete éppen ezért hibás. Ha egy ügyes növendéknél elhagyjuk a skáláztatást, mondván, hogy már „álmából felriasztva is fújja bármelyiket”, csak ártunk neki. További zenei fejlődésének ugyanis csakis a fentebb felsorolt állandó technikai csiszológymunka lehet a biztosítéka.

Nehéz kérdés, hogy hogyan keltsük fel tanítványainkban minél hamarabb az önálló skálázási igényt. Kinek-kinek pedagógiai érzékére van bízva, hogy alapvető feladatát, ti. a hangszer és azon keresztül a zene megszerettetését hogyan oldja meg. A zenét és hangszerét szerető, megfelelő adottságú növendékekben fokozatosan kifejleszthetjük az egyre magasabb fokú zenei igényességet. Bizonyos, hogy ez a fejlődés rávezet a skálázás szükségletére is.

Másik, az előzőnél konkrétabb kérdés az, hogy addig, amíg ki nem alakul a növendék önálló, változatokban gazdag skálázási módszere, hogyan segítsük azt felépíteni a kezdeti lépésektől kezdve az egyre sokrétűbb felé. Természetesen úgy, hogy pontos mintákat adunk a skálázás gyakorlására. Ezek a minták lehetnek a forgalomban levő iskolák tanulmányai, de még inkább a sajátjaink. Adjunk minden egyes növendékünknek saját „testére szabott”, éppen a legszükségesebb irányba ható hangsorgyakorlatokat. Általános skálázási elveinket így tesszük tanítványaink számára egyéni, konkrét gyakorlattá.

Ügyelni kell a tanárnak továbbá arra is, hogy mindig az adott növendék színvonalán kérje a skálákat: tempóban, hangterjedelemben, a figurák nehézségében, ne játsszon a növendék se könnyebbet, se pedig sokkal nehezebbet. Első esetben érdektelenül, gépiesen skálázik, másik esetben viszont

kedvét vesztheti. Évről-évre adjunk újabb, nehezebb feladatokat a már meglevő, jól bevált sémák mellé. Évekig ugyanabból a füzetből, ugyanúgy kérni skálákat, biztos út a bevezetőben említett ellenszenv kialakulásához.

Ami egyébként a megjelent hangsortanulmányokat illeti: több forog közkézen, ezek mindegyikében van jó, használható anyag, de egyiket se tekintjük az egyedüli megoldásnak. A skálafüzetek inkább csak alapot adnak az egyéni változatok képzéséhez.

Az írásom elején felmerült kérdésekre menet közben igyekeztem megadni az elképzelésem szerint helyes választ, összegezésül hadd álljon itt egy rögtönzött definíció. A komplex értelemben vett skálázás folyamán a hangszerjáték bonyolult egészének a legapróbb összetevőit tetszőleges kombinációkban gyakoroljuk, ezzel biztos alapot adva az állandó zenei fejlődésnek.

A téma kimeríthetetlen. Minden tanárnak, ill. gyakorló muzsikusnak megvan róla a saját véleménye. Ismerjünk meg ezekből minél többet, így bizonyosan tovább fejleszthetjük a magunkét.

#### IV.

### DR. MIHÁLTZ GÁBOR ISKOLAVÁLTÁS A KLARINÉTJÁTÉKBAN<sup>2</sup>

A hangszeres iskolák kialakulása jó ideig természetes módon követte a nagy zenei iskolákat. Közismert a német és a francia klarinétos iskolák különbözősége, ami nem kis mértékben a két alapvető európai zenei kultúra különbségéből is fakadt, ráadásul a két ország klarinétosai két, egymástól jócskán eltérő hangszert is használtak. Természetesen a nagy muzsikusan-tanár egyéniségek is megteremtették a maguk saját iskoláit, amelyek azonban felismerhetően hordozzák annak a nemzeti iskolának a jegyeit, amelyekből kinőttek.

Századunk második felében gyakorlatilag az élet minden területén óriási változást hozott a kommunikáció azelőtt ismeretlen mértékű fejlődése. Ez a változás a zene területén ugyanúgy megfigyelhető. Ma a nyitott határokon, valamint a távközlési csatornákon keresztül akadálytalanul hozzáférhetők, megismerhetők és ilyen módon átvehetők a korábban külön kifejlődött iskolák eredményei, módszerei. Mint az élet sok más területén, a zenében is

---

<sup>2</sup> Megjelent 1999. szeptemberben a Rohrblatt Magazinban (Karl Hoffmann Verlag) és a Parlando 2000/2. számában.

megfigyelhető egy közös nyelv, közös gondolkodásmód kialakulása, illetve egyfajta egységesülés felé haladó tendencia.

Ez az írás arra vállalkozik, hogy a fúvós-, azon belül pedig a klarinétkultúrában próbálja meg azt a közös vonást kimutatni, amelyik most már nem az egyes iskolákat, hanem a kialakulóban levő egységes fúvós-, illetve klarinétos kultúrát jellemzi. Röviden szólva ez a következő: az „antatz-központú” gondolkodásmódot felváltja egy „levegő-központú” fúvós koncepció. A koncepcióváltás azonban olyan alapvetően meghatározza az új fúvósmódot, hogy nyugodtan iskolaváltásról beszélhetünk.

Próbáljuk meg leírni az iskolaváltás konkrét jellemzőit a klarinétjátékon belül.

Mit nevezünk „antatz-központú” klarinétozásnak? Egy olyan játékmód ez, amely a zenei feladatok megoldását elsősorban a hangképzés szájjal történő módosításában látja. Ez a felfogás a hangképzés elsődleges eszközének az „antatz”-ot (német „Ansatz”), tehát a szájjal történő munkát tartja. Alapvetően két dologra figyel:

1. A fogsorok elhelyezkedésére a fúvóka és a nád viszonylatában, ill. támasztási helyük meghatározására.

2. A száj és arcizmok munkájának a mértékére, a körkörös és a mimikai izmok feszítettsége által kialakított kívülről is látható „szájtartás”-ra. Nézetünk szerint az antatz fogalmába tágabb értelemben beletartozik a szájüregben láthatatlanul elhelyezkedő nyelv is, mint ami nagyon erősen hangképző funkciót is ellát. Az antatz-centrikus felfogás azonban ezzel a tényezővel nem igen foglalkozik. Azt ugyanakkor eltűri – néha tanítja is – hogy a nyelvtő erőteljes leszorításával a játékos mesterségesen sötétítse hangszere hangját. Ez a szemlélet tehát nem tartja a hangképzés elsődleges eszközének a nyelvmunkát, továbbá a levegőkezelést sem.

Jellemző erre a játékra a hangképzés változékonysága: a különböző magasságú, főleg az eltérő regiszterekben levő, továbbá a különböző dinamikájú hangokat más és más feszítettséggel játssza. A hangképzés változékonysága egy minden pillanatban változó színű, teltségű hangot eredményez. Az ilyen módon játszó klarinétos ezt természetesen erényének tartja, neki a változó hang az ideálja, amely gazdagítja zenei eszköztárát.

Jellemző továbbá erre a játékmódra az erőteljes nyelvmunka: a hangindítások többnyire kemények, ami még csak fokozódik a dinamikai szint emelkedésével. A régi iskola elvei közé tartozik például, hogy a forte hangot elrugaszkodó nyelvvvel kell indítani, nem beszélve a sforzato-ról, amely kifejezetten csattanó

nyelvindítással képezendő. Az egyik legárulkodóbb jele annak a bizonyos „anzatz-központú” klarinétozásnak, hogy a rövid hang (staccato) egyszersmind kemény hang is. Jack Brymer szerint: „Ez a kirobbanó staccato a klarinét legkiválóbb effektusai közé tartozik, és elvesztése aggasztó hátrányt jelent.”<sup>3</sup>

Nagyon gyakran, bár nem mindig, az „anzatzoló” klarinétos feltétlen híve a vibrato alkalmazásának.

Mi jellemzi az „új iskola” elveit?

A hangképzésben a két említett összetevő mellett (megtámasztási helyek és arc-alakizom munka) legalább azonos fontosságú szerepet tulajdonít a levegőkezelésnek, továbbá a nyelv helyzetnek, illetve a nyelvmunkának. Lássuk a hangképzési elveket közelebbről:

1. Más helyzetet javasol a fúvókán a fogsoroknak: A felső fogsor közelebb kerül a fúvóka felső pereméhez, az alsó fogsor pedig az alsó ajakkal együtt kissé lejjebb támasztja meg a nádat. Ez a kívánt helyzet csak úgy valósítható meg, ha a hangszer és az arc síkja által bezárt szög nem több mint 40°. Ez a fúvóka-fogsor viszony azért szolgálja jobban az új elveket, mert a nagyon kritikus nád-támasztási pont olyan helyre kerül, ahol már az alsó fogsor által megtámasztott alsó ajak nem tudja olyan mértékben befolyásolni a nád rezgését, mintha feljebb lenne. (Az új igény, hogy ti. a klarinétos nem is szándékozik a nádra gyakorolt nyomást minduntalan változtatni, elvezetett ugyanakkor egy rövidebb lehúzású fúvókatípus preferálásához is.)

2. A régi iskolák által ajánlott többé-kevésbé feszített szájtartás helyett az új inkább egy lazább, de rugalmasan állandó száj- és arcizom munkát ajánl. Ez a szájtartás látványban is esztétikusabb, mivel természetesebb, továbbá mert a játékos minden regiszterben és minden dinamikai szinten gyakorlatilag változatlan szájtartással fújja hangszerét.

3. A rekeszizom által intenzíven megtámasztott levegőoszlop jó néhány hangképző funkciót átvesz a szájtartástól. Erre később még részletesebben visszatérünk. (Itt most nem részletezzük a fúvósoknál általánosan elfogadott és használt mélylégzés [rekeszizom-légzés] technikáit és előnyeit.)

4. Egy újfajta nyelv helyzetet ajánl: a nyelv lazán feldomborodik, amivel biztosítja az egyre szűkülő légcsatornában a levegőáram felgyorsulását közvetlenül a befúvó-nyílás előtt. Ez a felgyorsuló levegő sokkal könnyebben hozza rezgésbe a nádat, nincs tehát szükség a nyelv indító impulzusára: a nyelv hegye lazán, kis mozdulattal eltávolodva a nád felső néhány milliméterétől csak

---

<sup>3</sup> Jack Brymer: Die Klarinette 1978 Edition Sven Erik Bergh im Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt/M. 189. oldal (Az 1976-os angol kiadás német fordítása)



engedi rezgésbe jönni a nádat, majd a hang befejezésekor visszamozdulva leállítja a rezgést. Az új felfogás a staccato-t nem tekinti

Már az elmondottakból is kitűnik, hogy jól hallható különbségeket eredményez az új befúvási koncepció. Miért nevezzük új módszerünket levegőközpontúnak? Eddig csak annyi derült ki, hogy a levegő a korábbinál jelentősebb hangképző funkciót kapott. Nos az új iskola híve gyakorlatilag minden hangszeres és zenei feladatát elsősorban levegőkezeléssel igyekszik megoldani.

Vizsgáljuk hát meg a levegőkezelés megnőtt szerepét, külön-külön tárgyalva - amennyire lehet - a klarinétos különböző feladatait:

1. A szép hang létrehozása tudjuk nagyrészt valamiféle egyéni adottságtól függ. Mégis a tudatosan intenzíven kezelt levegő olyan szárnyaló, átható hangszínt kölcsönöz a klarinét-hangnak, hogy az eredetileg kevésbé szép hangszínt is szebbnek fogjuk hallani. Tovább javítja a klarinét hangzását, hogy az egyenletes szájtartás minden regiszterben sokkal kiegyenlítettebb hangot biztosít a hangszernek. Az új koncepciót valló klarinétos nem szorítja jobban a nádat, amikor magasabban fekvő hangot intonál, hanem csak növeli a levegőáram sebességét. Mivel ezt az intonációt változatlanul csak enyhe izomtónus kíséri, a hang nem torzul el, nem lesz vékonyabb. Ez a hangképzés nem kiemeli, hanem inkább eltünteti a hangszer különböző regiszterei között levő hangszínkülönbségeket.

2. A dinamikai árnyalatok sokkal gazdagabb skálája nyílik meg az intenzív levegőkezeléssel. A pianissimo élőbb lesz, a fortissimo nem durva, eltorzult hangon szól. A crescendo képzése közben csak a dinamikai szint emelkedik, de nem változik a hangszín. A forte semmi mást nem jelent, mint egy magasabb hangerőszintet, tehát nem kíván keményebb hangindítást. Ugyanakkor a helyesen használt légoszloppal a játékos jól appercipiálható dinamikai teraszokat tud létrehozni.

3. Az espressivo-t nem kísérik erőltetett hangszín-effektusok, mint az ansatzoló játéknál. Hála a jó levegőtámasznak, ugyanabból az anyagból van megformálva a zenei frázis eleje, közepe és vége, ami azt a bizonyos „anyagszerűtlen” tiszta zenei hatást kelti, amire a hangszeresek olyannyira vágyanak. Ugyancsak az intenzív levegőtámasznak köszönhető, hogy még a romantikus espressivo sem igényli feltétlenül a vibrato alkalmazását. Ha mégis vibrátót alkalmaz, az új iskola híve kizárólag levegővel, tehát rekeszizom segítségével hozza azt létre. A száj-, kéz- stb. vibrátót szigorúan elutasítja.

4. A frázisok megformálása fölényesebb, nagyobb ívű a helyes levegőadagolással. A dallamíveken belüli szünetekben nem változtat a befűzésén, változatlan levegőnyomás segíti, hogy a szünet utáni első hang ne törje meg a szünet előtti hangok folyamatát.

5. A legato-játék, a klarinét egyik gyenge pontja sokkal könnyebben, tökéletesebben valósul meg az intenzív levegőtámasz és az egyenletes szájtartás segítségével. Míg a korábbi metódus szerint játszó klarinétos szinte fintorokat vágott egy-egy nagyobb hangköz kötésénél, addig az új elveket követő töretlen vonalként tudja azokat felrajzolni.

6. A helyes intonáció két okból is könnyebb feladat: Egyrészt a dús levegővel fújó játékos könnyebben alkalmazkodik partnereihez, mert a hang egy szélesebb sávban szólva jobban beleolvad a többi hangszer hangjába. Másrészt pedig nem az anatz örök változtatásával intonál, vagyis nincs annyira kiszolgáltatva a pillanatnyi izom-diszpozíciónak. Az egyenletesebb hangszín egyébként is tisztább intonációnak hat, mivel az azonos anyagú hangokat szubjektíve tisztábbnak is halljuk.

A stabilabb intonációt egyébként a már említett rövidebb lehúzású fúvóka is segíti: a hosszabb lehúzás labilisabb intonációt eredményez, ha csak használója nem korrigál szinte minden hangot anatz-cal. Meg kell azonban jegyezni, hogy a rövidebb lehúzású fúvóka nemcsak nem igényel „anzatzolást”, de kevesebb lehetőséget is ad a szájjal történő hangmagasság-korrekciónak. Ezt a hátrányt azonban – hála a modern hangszergyártás eredményeinek – kiegyenlíti a mai hangszerek egyre jobban beállított temperálása.

Idáig eljutva fontos megjegyezni, hogy az „anzatz központú” klarinétozás egyáltalán nem jelent egy egységes játékmódot, a közös vonásoktól függetlenül jól elkülönülnek a nemzeti, ill. az azokon belül levő egyéni iskolák. A „levegő központú” fúvásmód viszont olyan jellemző közös vonásokat mutat, hogy a nemzeti iskolák eddig markánsan elkülönülő jellemzőit másodlagossá teszi. Ami viszont egészen meglepő, az az, hogy még a két klarinét-szisztéma sem abszolút választóvonal. Ma egy német szisztémájú klarinéton fújó, de egyébként tökéletesen levegő-központú német klarinétos játéka közelebb áll a hasonló koncepciójú francia kollégájához, aki természetesen Boehm-rendszert használ. Ugyanakkor Nagy-Britanniában úgy látszik még uralkodik az „antajzó” játékmód, pedig egyébként szintén a Boehm-rendszer az általánosan elterjedt klarinét-típus.

Az iskolaváltás kb. három évtizede indult el, és a jelek szerint most is zajlik. Frederick Thurston még ezt írja 1956-ban a levegőkezelésről: „Az legyen a cél,

hogy olyan természetesen és ösztönösen vegyünk levegőt, amennyire az lehetséges ... Hiba lehet arra túl sok figyelmet szentelni játék közben...?<sup>4</sup> Az utóbbi évtizedek fúvósírásaiban azonban feltűnően nagy szerepet kap a levegőkezelés módja és fontossága. Ugyanakkor pl. Jack Brymer, a kiváló angol klarinétos az 1976-ban megjelent igen alapos könyvében 67 fejezetcímet sorol fel, de egy sem szól a levegőről.<sup>5</sup> A klarinétjáték egységesedéséről azonban éppen ő is beszámol könyvében, bár a jelenségen nyilvánvalóan csodálkozik: „...az USA-ban ...egy határozott stílus látszik kikristályosodni. Régebben az USA-ban különböző nemzeti klarinétos 'csoportok' működtek. Most az ember minden látogatáskor megállapíthatja, hogy ezek a stílus-különbségek egyre inkább eltűnnek és az előadásmód egységesülése hódít teret... Úgy tűnik, hogy mindenki ugyanazt a nagyon kellemes és direkt klarinét-hangzást fejleszti ki, ugyanazzal a módszerrel.”<sup>6</sup>

Mint minden új dologhoz, a levegőközpontú fúvásmód elterjedéséhez is idő kell. A régi iskola egy-egy tekintélyes képviselője saját játéka példájával, illetve pedagógiai munkájával lassíthatja az átállást, de meg nem akadályozhatja.

-----

A fenti írás az 1997-ben Mainzban megtartott IGER konferencián hangzott el, ahol az előadást öt hangzó példa zárta be. Mozart Klarinétversenye harmadik tételének 15-től az 51. ütemig tartó részletét először Vladimir Riha és Jack Brymer felvételeiről mutatták be. Ők a dolgozat írójának véleménye szerint a régi iskola képviselői. Utánuk Karl Leister, Kovács Béla, és Sabine Meyer, mint az új iskola reprezentánsai következtek, akik lemezfelvételen ugyanazt a mű részletet játszották.

---

<sup>4</sup> Frederick Thurston: Clarinet Technique Oxford University Press  
1956Harmadik kiadás 1977 6. oldal

<sup>5</sup> Jack Biymer: Die Klarinette

<sup>6</sup> Jack Brymer: Die Klarinette 192. oldal