

# Fuvolák és fuvolaművészet Theobald Böhm hangszerreformja előtt.

Celoth Csetényi Gyula

Az itt következő cikk nem más, mint [A Böhm-fuvola és metodikájának kialakulása Magyarországon](#) című írásom „előzmény-mozija”, amely a Parlando 2014. évi májusi számában jelent meg. Már a fenti cikk írásakor feltűnt, hogy sok olyan adat lesz, ami majd nem kaphat helyet az említett cikkben. Mindemellett szükségesnek látszott egy, a 19. század első felével foglalkozó, fuvolás-cikk megírása is, hogy jobban megérthessük a barokk- és a Böhm-fuvola közötti – ma már átmenetinek látszó – korszakot, illetve közelebb kerüljünk Theobald Böhm jelentőségének teljesebb megértéséhez.

A másik ok, amiért érdemes ezzel a korszakkal foglalkozni, az, hogy világviszonylatban egyfajta retrospektív irányzat látszik kibontakozni, nevezetesen egyre többen nyúlnak értő, igényes módon a Böhm előtti korszak fuvoláihoz. Nem a barokk (*traverso*) fuvolára gondolok – melynek hangzásképét ma már eléggé jól ismeri mindenki – hanem kifejezetten a barokk fuvola és a Böhm-fuvola közötti átmeneti korszak hangszereire gondolok, az un. Bécsi-rendszerű (*Vienna Style*) fuvolákra és más egyszerű rendszerű modellekre.

Noha a téma rendkívül gazdag és szerteágazó – szinte beláthatatlan területről van szó - igyekeztem a magyar vonatkozásokat is kiemelni annak érdekében, hogy jobban érthetővé váljon a hazai fuvolametodika kialakulása is, illetve azok a tényezők, amelyek ezt a folyamatot formálták.

## A barokk fuvola után

A barokk- vagy *traverso* fuvola (Querflöte) Quantz reformja óta lényegében változatlan volt. Bár Mozart és Haydn idejében az egy- és kétbillentyűs (disz és gisz) típusok voltak általánosak, a barokk fuvola lényegében használatban volt végig a 19. század folyamán. Az egyetlen említést érdemlő újítás – amely mellet nem mehetünk el szó nélkül – Johann George Tromlitz (1725-1805), a lipcsei fuvolás nevéhez fűződik. 1785ben bejelentette, hogy hosszas, a fuvolázás területén szerzett tapasztalatai, és kísérletezések nyomán új modellt konstruált. Noha a fuvolájának különösebb akusztikai előnyei nem voltak, külön hangnyílásainak köszönhetően képes volt a kromatikus skála megszólaltatására, tehát az összes hangnemben lehetett rajta játszani.

Tromlitz 1754ben csatlakozott a lipcsei *Grosses Konzert* nevű zenei klubhoz, amely lényegében a *Collegium Musicum* utódja volt. A következő két évtizedben zenekari művészként, és turnézó szólistaként is fellépet. A billentyűs hangszeren játszó Johann Wilhelm Hässler-el az oldalán egészen Szentpétervárig is eljutott nemzetközi hírnevet szerezve magának. Újítása tehát kiemelkedő hangszeres tapasztalatán alapult. Elméleti írásaiban Tromlitz úgy vélte, a fuvola mély regisztere legyen erőteljes, míg a magas hangoknál inkább a lágyabb megszólaltatást kultiválta – ideálja lényegileg megegyezik a mai elvárásokkal.

Szólófuvolára írt 6 partitájának modern kiadása is van, a sorozat ma is izgalmas kihívás elé állítja a fuvolásokat. Elméleti munkái máig igen kedveltek Németországban, de angol nyelven is megjelentek művei. Fontosabb elméleti írásai:

- *Kurze Abhandlung vom Flötenspielen*, 1786, Lipcse
- *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu Spielen*, 1791, Lipcse
- *Über die Flöten mit mehrern Klappen*, 1800, Lipcse

A további fuvolamodellek lényegében a Tromlitz-féle út továbbgondolásai, tehát egyfajta szimbiózisban élt a barokkfuvola és a kromatikus játékra alkalmas hangszer, noha az alap a diatónikus modell volt. A későbbiekben, – ahogy a hangnemi és virtuóz igények egyre inkább előtérbe kerültek – újabb és újabb billentyűk került fel a hangszerre a félhangok jobb megszólaltatása érdekében, és ezzel együtt a fuvola fala egyre vastagabb kellett, hogy legyen – tehát súlya is jelenősen megnőtt. Ezzel párhuzamosan különféle mechanikai megoldásokat is kerestek a jobb játszhatóság okán. De megmarad a hangszer azon sajátossága is – és ez igen fontos – hogy a vége felé szűkülő, tehát kónikus volt, illetve az alapskálája továbbra is a D-dúr volt – mint a barokk fuvolának, az ettől eltérő félhangokat segédbillentyűkkel lehetett megszólaltatni.

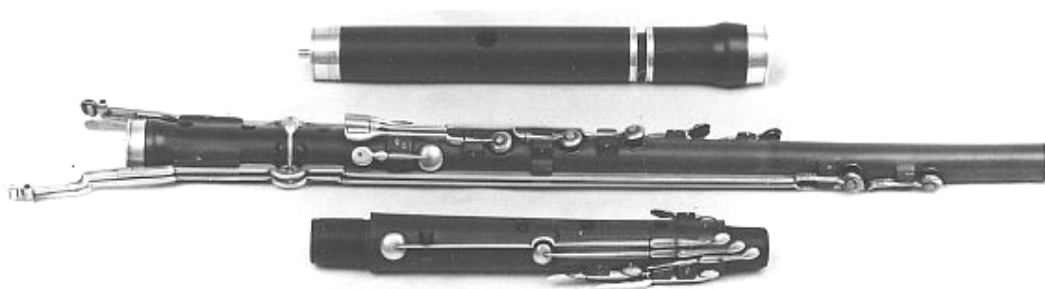
A fejlesztések főbb szempontjai többnyire a következők voltak a 19. század első felében:

- elkerülni a villafoogást (*crossfingering*) az F, Gisz, és B $\flat$  hangoknál
- trillák helyes (akusztikai és intonációs) realizálása – azaz trilla billentyűk és furatok
- terjeszkedés a mély regiszter felé
- egyes hangnyílások elérése több billentyű útján
- ergonómia (kényelmeség kérdése).

Ennek nyomán Közép-Európában alakult ki az a fuvolatípus, amelyet ma a szakirodalom *Vienna Style* fuvolának, vagy *pre-Böhm* fuvolának nevez. Sajátossága volt, hogy minden félhangra két billentyűlehetőség is volt (ez nem feltétlenül jelentett két külön hangnyílást). Ez a típus több variánsban is létezett párhuzamosan. A kónikus test lehetővé tette azt a törekvést, amely a fuvola hangterjedelmét lefelé óhajtotta kibővíteni. Míg a barokkfuvola legmélyebb hangja az egyvonalas D hang volt, addig a hangszer legmélyebb hangja ebben a korszakban (1800-1850) gyakran a kis G hang volt, megegyezve a hegedűével. Bár technikai értelemben egyvonalas D alatti virtuóz használatról nem lehetett szó a komplikált mechanikai megoldások miatt. A kónikus test továbbá kedvező akusztikai feltételeket teremtett a nagy intervallumú virtuóz játék kiaknázására is.



Rick Wilson egy 1830 körüli g lábás, Ziegler fuvolán játszik



A fenti fuvola szétszedett állapotban (fekete-fehér kép). Ilyen hangszeren játszott Adolf Terschak.

## Budapest

A 19. századi fuvolázás magyar vonatkozásai könnyen követhetőek, az alábbi négy, nemzetközileg elismert művésszel az egész század lefedhető:

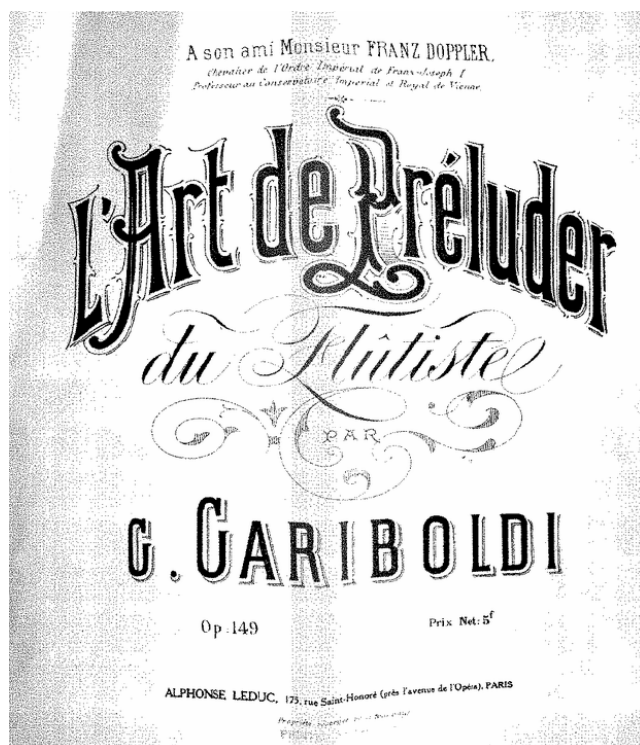
- *Amtmann Prosper*, 1809-1854
- *Doppler Ferenc*, 1821-1883 ~ *Doppler Károly*, 1825-1900
- (?) *Adolf Terschak*, 1832- 1901

A század első felét *Amtmann Prosper* neve fémjelzi. A nemzetközi elismerésben is részesült művésznak több hangszere is volt, többek között egy Böhm által készített (?), feltehetően 1832-es modell is. Ha biztosan tudnánk, hogy valóban volt Böhm-től 1847-es modellje (is) – azaz egy mai értelemben vett Böhm-rendszerű fuvolája – őt tekinthetnénk a hazai modern fuvolázás előfutárának. Az viszont tény, hogy fuvolaművész op.3-as, *Air varié* című kompozíciója egyike a Böhm-nek ajánlott 19 fuvolakompozíciónak. Jellemzően azok a művészek ajánlottak művet Theobald Böhm-nek, akik az általa konstruált modellel is kapcsoltságba kerültek, vagy birtokoltak ilyen hangszert, mint például Antonio Sacchetti, Giulio Bricciardi és Emanuele Krakamp.

Doppler Ferenc és Károly személye különösebb magyarázatot nem igényel, hiszen fontos szerepet töltek be reformkori Magyarország zenei életében. Ők a bécsi-rendszerű fuvola virtuóz művelői voltak igen magas fokon, és tanári tevékenységükkel jelentősen hozzájárultak a térség fuvolakultúrájának alakulásához.

A felsorolásban *Adolf Terschak* is helyett kapott, ugyan is a nemzetközi szakirodalom következetesen magyar fuvolásként említi, de vita tárgya mennyiben volt magyar. Egyes források szerint Nagyszebenben született, más források szerint ott nevelkedett, de Felső-Ausztriában – mások szerint Prágában – született. Ellentétben a Doppler testvérekkel – akik egy idő után az utazó-virtuóz életmódot feladva jó állásokat szereztek maguknak – Terschak valóban utazóművész maradt szinte egész életében. 1852-ben végzett a Bécsi Konzervatóriumban és G-lábas Ziegler fuvolájával eljutott a Nyugat-Szibériába, Távol-keletre, Japánba és Kínába is. Ahol megfordult rendkívül meleg fogadtatásra talált művészetével és számos királyi elismerést kapott, többek között a Portugál, Norvég, Svéd uralkodótól, a Perzsa Sah-tól és a török Szultántól is. Fuvolaművei mellett írt zongoraversenyt, szimfonikus és vokális műveket is. Terschak még pályája elején találkozott Böhm-el Münchenben, ahol az új fuvola bár elnyerte tetszését, de játszani még sem tudott rajta. Kijelentette: „Az újítás, amin Terschak nem tud játszani nem ér semmit!” – és feldúltan elhagyta Böhm műhelyét. Mélyen ismerte hangszere – a bécsi rendszerű fuvola – virtuóz lehetőségeit, ezért fuvolaművei a legnehezebbek közé tartoznak. Terschak származásának megnyugtató tisztázása fontos kutatási irány lehetne a hazai fuvolázás történetének feltérképezésében.

A magyar fuvolázás európai beágyazottságát jól mutatják azok a művek, amelyeket neves fuvolaművészek dedikáltak pályatársaiknak. Elsősorban Doppler Ferencről beszélhetünk, aki értékes ajánlást kapott Giulio Briccardi-tól (1818-1881), a neves, olasz virtuóztól, aki a *Accademia di Santa Cecilia* fuvolaprofesszora is volt. További érdekesség a szintén Doppler Ferencnek ajánlott etüdgyűjtemény Giuseppe Gariboldi-tól, *L'Art de Préluder (A bejátszás művészete)* címmel, hiszen Gariboldi a Böhm-fuvola művelője volt, és „bécsi-rendszerű” kollégájának ajánlotta a kötetét.



Giulio Briccardi és Giuseppe Gariboldi Doppler Ferencnek ajánlott művei



Balra: Gariboldi - *L'Art de Préluder*

A gyűjtemény érdekessége, hogy jellemzően „bejátszásnyi” terjedelmű, rövid gyakorlatokat tartalmaz hangnemenként csoportosítva, amelyek egyike általában motorikus, mérsékelt, vagy gyorsabb tempójú, míg a másik kiskottás, kadencia-jellegű, szabad megformálású anyag. A kötet értékes bepillantást enged a korabeli fuvolások befűjési, bemelegítési gyakorlatát illetően is.



Joachim Andersen ajánlása Roman Kukula-nak

Szintén értékes ajánlás a neves Doppler-tanítványnak, Roman Kukula-nak (1951- 1908) ajánlott, Joachim Andersen-től (1847-1909) származó etűd sorozat.

## Bécs

Az Osztrák-Magyar Monarchia meghatározó jelentőségű hangszerkészítői Bécsben működtek, és műhelyeik végig a 19. század folyamán aktívak voltak. *Stephan Koch* (1772–1828) és *Johann Joseph Ziegler* (1795–1858) valamint *Zimmermann* hangszerei a legmagasabb minőséget képviselték. Fürstenau 1826-ben, Lipszében megjelent *Flöten-Schule*-jében (, (Op.42) Koch hangszerét ajánja.



10 billentyűs Koch fuvola, cca 1820 – ilyen modellt hallhatott Beethoven és Schubert

A *Maximilian Schwedler* (1853-1940) – a lipcsei Gewandhaus Zenekar fuvolása – által 1885-ben bemutatott, és Carl Krups által előállított un. Schwedler-fuvolának is a Zimmermann-modell volt az alapja. Schwedler csaknem minden fejlesztést át vett ebből a modelltől, többek között a szárnyakkal (*Adler*) ellátott befűvónyílást is.

*Ziegler* hangszereken játszottak a *Doppler* testvérek, valamint a már említett *Adolf Teschak*, – az előbbieket A-lábás modellen, az utóbbi művész pedig G-lábás fuvolán – de G-lábás Ziegler fuvolát használt *Johann Sedlatzek* (1789-1866) Beethoven 9. szimfóniájának bemutatóján (1824) és hű maradt hangszeréhez akkor is, amikor később Londonba költözött. Nagy művészek oldalán is feltűnt, így kamarázott Beethoven-nel és



elkészítette a mester nyolc hegedű-zongora szonáta átdolgozását fuvolára. Ő írta át elsőként az *Adelaide* című dalt, de fellépett Paganini oldalán is, és ő készítette az első *Caprice* átdolgozásokat.

Említésre méltó, hogy bizonyos forrásokban Ziegler és Zimmermann családját magyar származásúként adják meg – ennek tisztázása szintén fontos feladat lehetne. Edward Hanslick (1824–1904), a híres zenekritikus 1874-ben a Ziegler modellről azt írja, hogy a hangszer magas minősége szükségtelessé teszi a Böhm-fuvola bevezetését Osztrák-Magyar Monarchiában.



Zimmermann modell, 1915, Szentpétervár

*Julius Heinrich Zimmermann* 1851 és 1923 között volt aktív és fuvolájáról Ernesto Köhler írt ajánlást 1899, ő maga is ezt a hangszeret használta egész életében, pedagógiai munkái és etűdjei is erre a modellre készültek. De Zimmermann hangszeret használt II. Miklós cár is – ez utóbbi elefántcsontból készült.



Vélhetően II. Miklós cár Zimmermann fuvolája (1890 körül) – magántulajdon

E műhelyek meghatározó jelentőségét és magas minőségét bizonyítja, hogy még a 19. század második felében is – amikor már Böhm fuvolája Nyugat-Európában előtérbe került – innen kerültek ki az Osztrák-Magyar Monarchia valamint a cári Oroszország fuvolái is.



Mechanikai megoldása egy G-lábas Ziegler fuvolán a bal kéz hüvelykujj és a jobb kéz mutatóujj számára.

## Schubert, Drouet és a Doppler Ferenc

Nem kérdéses, hogy a korszak – az 1800as évek első felének – egyik legfontosabb fuvolaműve Schubert saját dalára, a *Trockne Blumen*-re komponált bevezetés és változatok. Ez a mű tekinthető az egyetlen olyan autonóm kompozíciónak, amely zenetörténetileg is jegyzet zeneszerző tollából származik és máig az alaprepertoár megkerülhetetlen pillérdarabja. A fuvolaművészek variációs formájú, virtuóz kompozícióinak elsősorban opera témák képezték az alapanyagát (jellemzően Donizetti, Meyerbeer, Verdi, Weber művei igen kedveltek voltak e tekintetben), és maga Schubert is variációt írt a *Schöne Müllerin* dalciklusból kiemelt saját dalára, ebben az értelemben egy olyan területre „kirándult”, amely elsősorban a fuvolavirtuózok hatásköre volt.

Noha úgy tartják, e rendkívüli technikai kihívást támasztó művét a szerző Ferdinand Bogner-nek (1786-1846), a Bécsi Konzervatórium tanárának írta a kérdés még sem látszik könnyen megválaszolhatónak. A bécsi illetőségű fuvolásokon kívül számításba kell venni Louis Drouet (1792-1873) is, aki kétségtelenül a 19. század első felének egyik legfontosabb fuvolaművésze volt – ezt számtalan elragadtatott hangú koncertbeszámoló bizonyítja. A kiemelkedő képességű, kezdetben autodidakta fuvolaművész francia menekültek gyermekeként született Amszterdamban, és 7(!) évesen már a párizsi *Conservatoire* hallgatója volt. Barátság fűzte Mendelssohn-hoz és tanítványai között megtaláljuk Wilhelm Popp-ot is. Játszott francia és angol rendszerű fuvolán, de nem utasította el a Böhm-rendszert sem, sőt 72 etűdöt írt kifejezetten Böhm-fuvolára.

Schubert *Variációk egy francia dalra*, (op.10, D.624) című művének témáját egy Louis Drouet által komponált dal, a *Le Bon Chevalier* képezi. Schubert vélhetően tisztában volt vele, hogy a mű szerzője a neves fuvolás, és valószínűsíthető, hogy elvileg 1822 nyarán találkozhattak is Bécsben, amikor a művész ott koncertezett. Mindkét mű e-mollban van, Schubert francia nyelven adta meg a *Trockne Blume* címét, ami elég szokatlan nála, tehát nem alaptalan az a felvetés, hogy repertoárunk e technikailag is kiemelkedő kulcsműve a kivételes képességű Louis Drouet-nek készült.

Schubert kulcsművéhez fontos magyar vonatkozás is kapcsolódik. A 13 éves Doppler Ferenc 1834-ben lépett fel először Bécsben és később, kiteljesedett előadóművészként ő mutatta be koncerttermi körülmények között Schubert *Variáció*-it – az ősbemutatónak is felfogható koncertre 1862ben került sor a bécsi *Musikverein*-ben.



Fünfte  
**PRIVAT-ABONNEMENTS-SOIRÉE**  
Donnerstag, den 6. März 1862.

PROGRAMM.

1. Beethoven, Quintett f. Oboe, 3 Hörner und Fagott (Manuscript) . . .	Pöck, Lewy, Kleinecke, Pichler, Übner.
2. a) Schubert, Ständchen von Shakespeare „Horch, Horch“ b) „Sei mir gegrüßt“ . . .	Walter.
● 3. Schubert, Andante und Variationen f. Pianoforte u. Flöte (zum 1. Male)	Dachs, Doppler, Frl. Liebhardt,
4. Pichler-Bodóg, „Wenn Abend roth die Wolken ziehen“, Quintett für Frauenstimmen (neu) . . . . .	„Hauer, „Matzku, „Hoffmann. „Bischof.
5. Herbeck, „zum Walde“ (Chor für Männerstimmen mit Waldhornbegl.)	
6. Brüll, Sonate für Pianoforte und Violine (Manuscript) . . . . .	Brüll, Hellesberger.
7. a) Taubert, „Wiegenlied“ . . . . . b) Schubert, „Das Echo“ . . . . . c) Esser, „Frühling kehrt ein beimir“	Frl. Liebhardt.
8. Bazzini, La Ronde des Lutins, Scherzo fantastique für Violine . . . . .	Dragomir, Krawciewicz, (Schüler Hellesberger's).
9. Otto, Reiterlied . . . . .	Chor für Männerstimmen.

Die Programme werden unentgeltlich verabfolgt.

Die 6. und letzte Soirée findet Donnerstag den 20. März statt.

Druck von J. B. Wallnöberfr.

Doppler Ferenc és a korabeli műsorlap – 3.műsorszám „zum 1. Male”



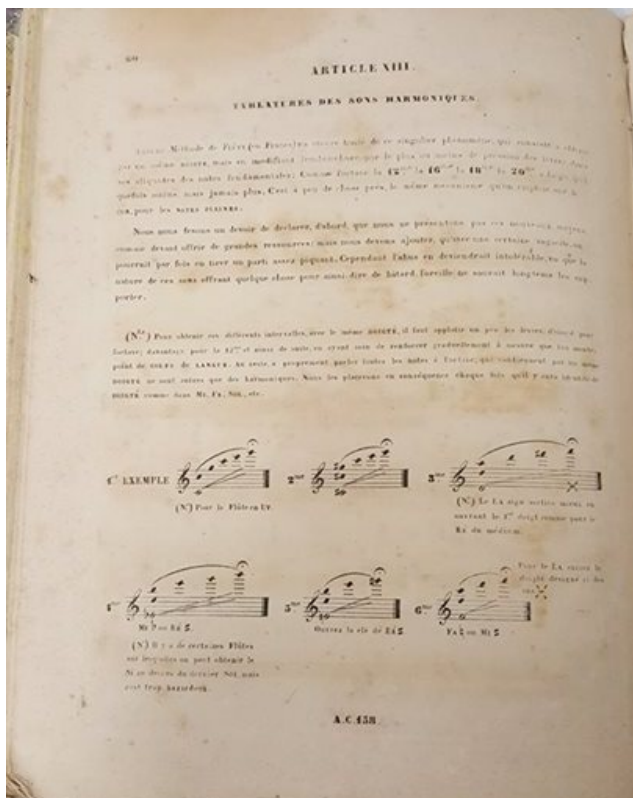
## Technika és kifejezés

Számos nyomot találunk arra vonatkozólag mennyire összetett volt a Böhm előtti, egyszerű rendszerű fuvolák virtuóz technikája. Ebben a vonatkozásban érdemes rámutatni a különbségre a fuvola normál, elsősorban a műkedvelők számára elérhető technikája, és a kifejezetten koncertvirtuózítással foglalkozó előadók speciális jártassága között. Míg az előbbi elsősorban skálákat és hangzatokat foglalt magában és nem távolodott el túlzottan a D-dúr hangnemtől, addig a professzionális, virtuóz előadók komplex játéktechnikai elemeket is alkalmaztak, mint a gyakran gyors tempójú *dallam-kíséret* jellegű felrakás és nagy intervallumú, gyors ugrások, amelyek sokkal könnyebben kivitelezhetőek voltak az egyszerű rendszerű és kónikus fuvolán, mint a cilindrikus Böhm-fuvolán. Ezek az ún. *virtuóz felrakások* szinte kötelezően megtalálhatóak a kor haladottabb technikájú kompozícióiban és etűdköteteiben is – és hangnemi, valamint hangterjedelmi tekintetben is igen merészek voltak. Ezek, az amatőrök és hivatásos virtuózok közötti különbségek a metodikai kiadványok tartalmában és elvárásaiban is megjelentek.

Közismert példa erre a nálunk is ismert Benoit Tranquille Berbiguier (1782 -1838), akinek etűd köteteit sokan játszik alsó és középfokon is. Berbiguier *18 etűd* című kötetében nem csak megadja minden egyes gyakorlat előtt, hogy milyen billentyűvel kapcsolatos technikai elemet gyakoroltat, hanem eközben olyan távoli hangnemekbe is eljut, mint a Desz-dúr, H-dúr és Fisz-dúr! – mind ezt egyszerű rendszerű fuvolán.



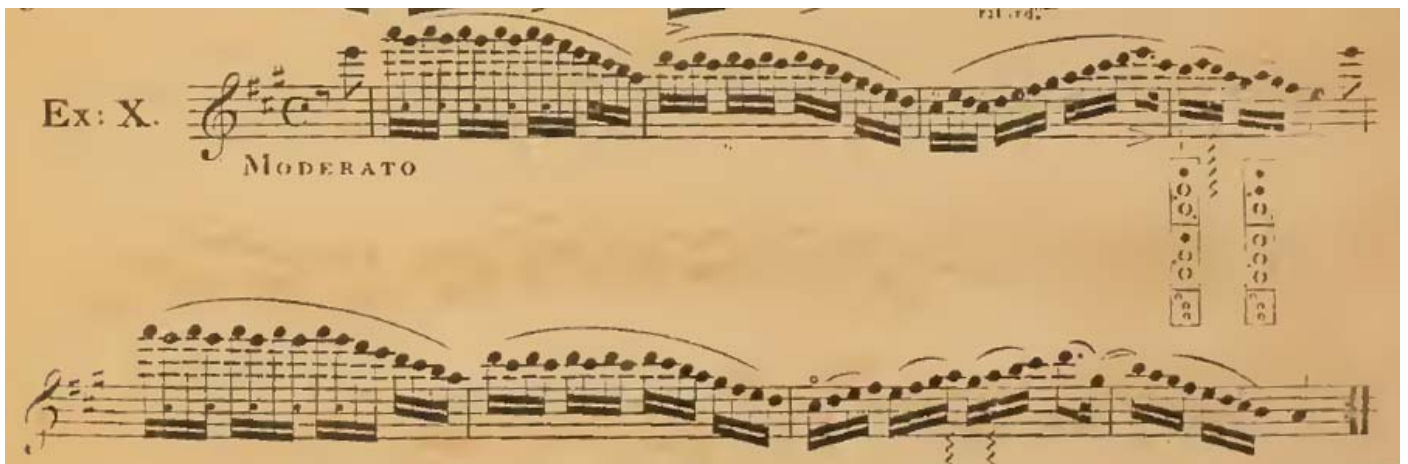
E tekintetben további adalék Berbiguier *Metodikája* is, amelyben a szerző a felhangjáték mibenlétét is tárgyalja és egy *siciliano* jellegű, *echo-etűd* szerű játszanivalóval gyakoroltatja annak zenei alkalmazását:



A legközismertebb, de nem elszigetelt példa a felhangok alkalmazására Doppler Ferenc *Magyar fantáziájának* (op.26) jól ismert szakasza:



Charles Nicolson, (1759-1837) a *Royal Academy of Music* tanára és a *Londoni Olasz Opera* első fuvolása volt, és az ő továbbfejlesztett fuvolájával való találkozás sarkalta Böhm-öt arra, hogy maga is újra gondolja és alkossa a hangszert 1832ben. *Preceptive Lessons for the Flute*, (1821) című kiadványába – amely 10 leckét, valamint 32 fuvola-zongora előadási darabot tartalmaz – találhatunk több olyan etüdot is, amely a felhangok alkalmazásáról szól:



További példa lehet még Adolf Terschak kompozíciói is, az alábbiakban *A csalogány* című darabból láthatunk részletet, amelynek virtuóz kivitelezése elképzelhetetlen a felhangok speciális alkalmazása nélkül. Maga Terschak meg volt róla győződve, hogy műveinek nagy része Böhm-fuvolán előadhatatlan.

## DIE NACHTIGALL.

### The Nightingale.

Ad libitum A. Terschak, Op. 135.



Terschak etűdkötete, a *Tägliche Übungen* (Napi gyakorlatok), Op.71, Berbiguier kötetéhez hasonlóan szintén igen merész hangnemi értelemben. A 25 gyakorlatot tartalmazó kötet minden lehetséges hangnemet érint, sőt olyan enharmónikus hangnemekre is ad feladatot, mint az Cisz-dúr és a Desz-dúr.



Nagyintervallumú, kadenciális pillanat Anton Bernhard Fürstenau (1795-1852) op.125-ös, 24 *Tägliche Studien* című kötetében

Érdekes lehet még Georg Bayr (1773-1833), az Alsó-Ausztriában született, szegény sorból származó fuvolás, aki a Bécs környéki ciszterci rend iskolájában sajátította el a hangszertudás alapjait, később pedig a bécsi színház fuvolása volt, de szólókoncert turnékat is adott. A beszámolók szerint Bayr képes volt egy időben két hangot megszólaltatni a fuvolán (ugyan ezt írják többek között Drouet-ről is egyik londoni koncertjével kapcsolatban), kettősfogásokat tartalmazó értekezése, a *Schule der Doppeltöne auf der Flöte* 1830-ban jelent meg Bécsben. De írt „hagyományos” fuvolaiskolát is *Praktische Flöteschule* címmel, művében a kis G hang a legmélyebb hang. Egyes források szerint a G-lábas fuvola megalkotása (1813) az ő nevéhez fűződik, de az elgondolás az 1700 évek végén már leírásra került!

További fontos kérdése a zenei kifejezés, végeredményben a zenei nyelv területe. Okkal feltételezhetjük, hogy a fuvolajáték magával hozza a barokk és a barokk utáni stílusok igen beszédes, kifejező játékmódját. De vajon milyen megszólalás, nyelvezet volt gyakorlatban a 19. század elején? Erre is találhatunk példát. A már említett Charles Nicolson egyik koncertelőadásának szerző általi lejegyzése bekerült a *Preceptive Lessons for the Flute*, (1821) című kiadványba. Ennek első kötetében találjuk azt a skót *Air-t*, amelynek különleges, improvizatív előadásmódját Nicolson speciális jelek használatával rögzített:

**ROSLIN CASTLE** 65

(Scotch Air.)

**ADAGIO**

A gazdagon díszített és kontrasztos dinamikával ellátott anyag az ismert jelöléseken kívül más, szokatlan notációs elemeket is tartalmaz, így a dupla kötőívet, amely nem tévedés, hanem hajlított hangot, egyfajta *portamento*-t jelent. De találunk felhangjátékra és (egyidejű?) oktávjátékra utaló jelzést is. Fontos megemlíteni, hogy ez a lejegyzés teljesen rendhagyó és kifejezetten ebbe a kiadványba készült a kiadó kérésére, valamint az sem lényegtelen, hogy a vázolt játéktípus nem csak Nicolson sajátja volt, hanem – okkal feltételezhetjük – kivételes bepillantást sejtet 1830 körüli évek előadói gyakorlatára.

## A Böhm-fuvola megítélése

E cikk vállalt témájához és időszávjához képet ez egy kis kitérőnek tűnik, ám érdemes elgondolkodni a Böhm-fuvola fogadtatásán, amely korán sem volt egyértelmű. De első közelítésben kezdjük a teljesen nyilvánvaló tényekkel:

<i>Egyszerű rendszerű fuvola</i>	<i>Böhm-fuvola</i>
fa	fém
kónikus	cilindrikus
Diatonikus	Kromatikus
Legmélyebb hang a kis H, vagy a kis G	Legmélyebb hang C' vagy kis H

Általában véve elmondható, hogy Böhm-öt a Nicolson-al történt londoni találkozása után az a törekvés vezette, hogy a fuvola hangerejét növelje. Ez vezetett az 1832ben megalkotott modellhez és a későbbiekben is, amikor az 1847-es – mai értelemben vett – fuvolát létrehozta. A korábban felsorolt fejlesztési irányok ennek folyományaként jelentek meg munkájában.

A táblázatban az első három tényező átalakítása alapvetően megváltoztatta a hangszer természetét. Az anyag megváltozása önmagában már más hangot eredményezett, és a megnövekedett hangerő a nagyobb hangnyílások és a cilindrikus felépítés következményei. Ez utóbbi miatt a modern hangszernek nem volt annyira sajátja az alkalmazkodás és a hajlékonyság, mint a régieknek. Ezért idegenkedtek annyira a német zenekarok e modell bevezetésétől olyan sokáig, és Böhm emiatt tért vissza a fa alapanyaghoz.

Az egyszerű rendszerű fuvola D-dúr alaptermészete szinte teljesen eltűnt Böhm újításával, és gyakorlatilag minden hangnem könnyen játszhatóvá vált, de ez a könnyebb játszhatóságnak az volt a jellemzője, hogy megjelent „*egy fogás-egy hang*” elve, amely korábban egyáltalán nem volt a fuvola jellemzője. Ez utóbbi változás azért döntő jelentőségű, mert lehetővé tette, hogy átfogó és jól érthető metodika születhessen.

Böhm e fenti változókat jól balanszírozta az új konstrukcióban, de bizonyos tekintetben, – főleg zenei kifejezés terén – a Böhm-fuvola visszalépést is jelentett. Az mindenképp kijelenthető, hogy az új modell meg is oldott számos problémát, de újakat is felvetett.

Milyen lehetett Böhm, mint tanár? Tudjuk, hogy tanította is az új modellt és valószínűleg esztétikailag ugyan azt képviselte, amit saját hangzó környezetben a fuvolások értéknek tartottak – tehát amellet, hogy megtartotta a közismert nyelvet és esztétikát bizonyára megpróbálta ellensúlyozni az újításból származó hátrányokat és hangsúlyozni az előnyöket.

Böhm a saját fuvolájának metodikáját egyedül képviselte a német területen – sajnos intézményesen soha sem tanított – és ezzel párhuzamosan viszont merev ellenállásba ütközött honfitársainál. A már említett *Schwedler-fuvola* volt az utolsó olyan próbálkozás, ami a múlt fuvoláinak hagyományát vállalva méltó kihívója kívánt lenni Böhm fuvolájának. Bár maga Schwedler is elismerte, hogy a fogások sztenderdizálása, leegyszerűsítése szükségszerű, alapvetően azon a véleményen volt – német kollégáihoz hasonlóan – hogy valódi művész nem játszik Böhm-fuvolán, ez inkább a szólisták hangszer, míg a régi rendszerű fuvolák illetve a *Schwedler-fuvola* alkalmazkodó hangja okán könnyebben illeszkedik be a szimfonikus, és kamarazenei környezetbe. Ő és társai úgy vélték a modern/fém fuvola hangja merev, hideg, nehezebben hajlítható és a művésznak sokkal kevesebb lehetősége van a hang által hatni a hallgatóra – így olyan

eszközöket vesz igénybe a zene láttatására, amelyek nem zeneiek, ilyen például a test és a végtagok teátrális mozgatása... Ugye ismerősen hangzik?

### Kompozíciók – érték vagy selejt?

Kényes kérdéshez érkeztünk. A 19. század fuvolaművészeinek kompozícióról az utókor nem késlekedik sarkos ítéletet mondani, nevezetesen: *ezek a művek messze elmaradnak a zenetörténet fő sodorvonalától, és szinte valamennyi az „üres” virtuozitás fitogtatására készültek* – ezzel kijelölésre kerül e kompozíciók metodikai értelemben vett értéke is. Ezzel párhuzamosan felvetődik az a kérdés, tudniillik miért kerültek annyira szembetűnően a zenetörténet formálásában élenjáró zeneszerző-géniuszok a fuvolát a 19. század folyamán? A gyors és pontatlan válasz erre az, hogy a hangszer túl primitív volt a vezető zeneszerzők törekvéseihez. A fentiek ismeretében ez az állítás aligha tartható.

A kérdés alaposabb és elfogulatlanabb vizsgálatához tágabb összefüggésben kell gondolkodnunk. Ha csak az nézzük, hogy a 19. századi zeneköltőnek hányféle fuvolatípussal kellett számolnia a század első felében szinte egy időben, már jobb nyomon járunk.

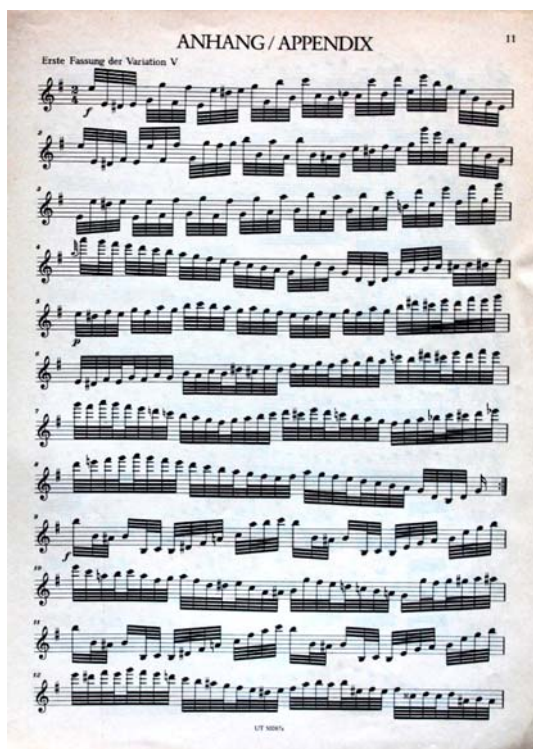


Fuvolák az 1800-as évek első felében - Rick Wilson gyűjteményéből (kronológia jobbról balra)

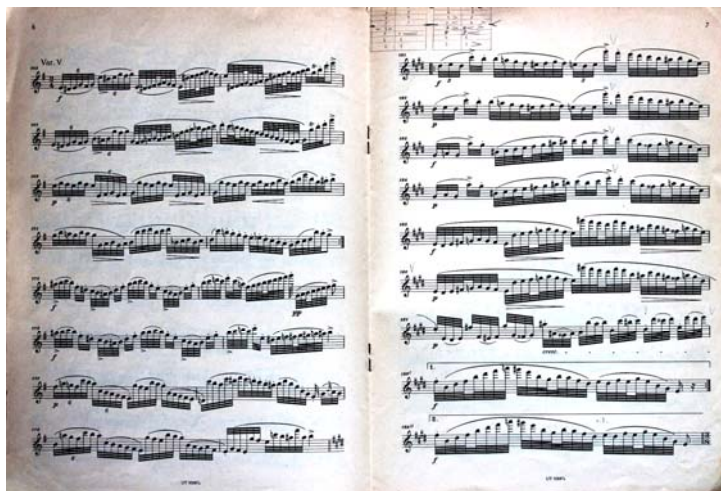
Érthető módon, ha egy zeneszerzőnek haladóbb kompozíciós törekvései voltak olyan hangszeren, vagy hangszereken valósította azt meg, amelyet, vagy amelyeket jól ismert. A fuvola játéktechnikája – összetett mivolta miatt – pont nem esett ebbe a látókörbe, arról már nem is szólva, hogy a század első felében a



fuvola konstrukcióját tekintve rendkívül dinamikus átalakuláson ment keresztül igen gyorsan. Feltűnő, hogy neves szerzők keze alól jellemzően olyan művek kerültek ki, amelyeknek a technikai igénye nem lép túl a műkedvelők által ismert technikát – jó példa erre Beethoven D-dúr szerenádja, vagy Weber g-moll triója. Ilyen módon a meghatározó zeneszerzőktől kevés, technikailag óvatos mű maradt fent, amelyeknek technikai feladatai messze elmaradnak a virtuózok által komponált művekhez képest. Zenetörténetileg – és metodikailag – még is nem az utóbbit, hanem az előbbit jegyezzük kizárólag.



Visszautalva Schubert variációira érdekes megfigyelni, hogy a zeneszerző kétszer is „neki fut” az ötödik, virtuóz fuvolavariációnak. Az első – elvetett – fogalmazvány bár merész, de inkább zongora oktávozásra emlékeztető anyag, szemben a végső, zeneileg is koherensebb megoldáshoz képes.



Az 5. variáció első és végső változata

A helyzet tovább bonyolódik, ha az egész 19. századot vizsgáljuk, hiszen itt még több típussal kell számolnunk.



Fuvolafajták a 19. századból – Michael Lynn gyűjteménye (kronológia jobbról balra)

Celoth 2018, Minden jog fenntartva

Ilyen módon bár merre is billent a fuvolametodika mérlege a későbbiekben – mert bár időszakonként változik a barokk és a modern zene aránya – de a 19. század mindig háttérbe szorult. Ugyan akkor könnyű belátni, hogy nem csak játéktechnikai értelemben megkerülhetetlen e korszak, hanem zenei kifejezés és hangideál szempontjából is döntő folyamatok zajlottak ekkor, ebben a tekintetben igen fontos szem előtt tartani, hogy a 19. század fuvolazenéjére ne csak technikai értelemben gondoljunk, hanem a színes, zenei kifejezés értelemben is.

Úgy vélem inkább fordított helyzetről van szó: éppen hogy a fuvola összetett technikája miatt a zeneszerzők csak ritkán és óvatosan foglalkoztatták a fuvolát, mint szóló- vagy kamarahangszert, kompozíciós törekvésekkel inkább más, általuk jobban ismert hangszerek felé fordultak. Ugyanakkor ezzel párhuzamosan a fuvolások megmaradtak a saját szerepkörükben, vagyis nem kerestek új, progresszív zenei formákat, hanem hangszerttechnikai (beleértve a kifejezést is) törekvések voltak, amelyeket jellemzően variációs, feldolgozós formában fejtettek ki. Annyi mindenestre igaz lehet, hogy formailag nem tudtak kitörni abból a szerepkörből, amelyben virtuóz mivoltukból adódóan eleve benne voltak.

## Egy korszak vége

Egészében véve elmondható, hogy az egyszerű rendszerű, ill. bécsi rendszerű fuvolák nem voltak alárendelve Theobald Böhm újításához képes, sőt még a legóvatosabb közelítésben is egyenrangú kihívói voltak az új modellnek. Továbbá nem alaptalan az a kijelentés sem, hogy az egyszerű rendszerű fuvola technikájában már megtalálhatjuk a modern fuvolázás kiterjesztett technikájának a lehetőségeit, „csíráit”, sőt bizonyos konkrét játékelemeit is – noha e kor zeneművészetének esztétikája ezt még nem használhatta fel és ki.

A Böhm-fuvola megjelenésével alapvetően megváltozott a helyzet, de nem egy csapásra. A játéktechnika leegyszerűsödése, az „*egy fogás-egy hang*” elvéből ered, – amely végeredményben a Böhm-fuvola sajátossága, és amely e modellel jelent meg – minimalizálódott a hang- és hangnemszínezés lehetősége (vagyis homogenizált lett a hang). De ilyen módon lehetőség nyílt nem csak egy egyszerűbb módon tárgyalható és könnyen leírható metodika létrehozására (jelesül a francia fuvolaiskola írott anyagairól van szó), de lehetőség nyílt a szemlélet könnyebb terjesztésére, importjára is.

Ha ehhez még hozzá vesszük, hogy Európa az 1850 után teljesen ketté vált fuvolamodellek tekintetében (az angol-francia terület Böhm találmányát kultiválta, míg az egyszerű- illetve bécsi rendszerű fuvolák földrajzi területe jellemzően az Osztrák-Magyar Monarchia, a német területek, valamint a cári Oroszország voltak) akkor elmondható: az egyszerű- ill. bécsi rendszerű fuvolázás nem azért szorult végleg háttérbe, mert korszerűtlen, vagy idejét múlt volt, hanem azért, mert ezek az országok a történelemben végleg elveszítették vezető szerepüket, illetve – kulturális értelemben is – végérvényesen eltűntek.

Egészében szemlélve a mai, modern fuvolaiskola kialakulását – amelyet francia iskolaként tartunk számon – elsősorban nem a haladóbb vagy a maradibb instrumentum, vagy éppen a játéktechnika és a metodika életképessége döntötte el, hanem a világtörténelem színpadán alakultak úgy az események, hogy az, hosszú távon Böhm találmányának kedvezett. A franciák és velük együtt az angolok jókor voltak jó helyen és nem csak a Böhm-fuvola gyártásjogát szerezték meg elsőként, hanem azzal, hogy kidolgozták és importálták a hozzá tartozó metodikát is, megalapozták vezető szerepüket a 20. század fuvolázásában, és döntő, lényegében kizárólagos befolyást gyakoroltak a mai fuvolázás hangzó értékrendjére, előadói gyakorlatára és zenei valóságára is.

Remélhetőleg mindezek fényében talán már jobban érhető a hazai fuvolametodika sajátos mivolta, néha hézagos, olykor ellentmondásoktól sem mentes tartalma, kialakulása, felépítése, és mai gyakorlata.

VÉGE

Forrás:

- Rick Wilson régi fuvolákkal foglalkozó oldala: <http://www.oldflutes.com>
- Gretchen Rowe Clements: *Situating Schubert* (2007)
- Leonardo de Lorenzo: *My Complete Story of the Flute: The Instrument, the Performer, the Music*
- Dr. Szabó Antal: *Theobald Böhm és fuvolái* (2007).
- Dr. Csetényi Gyula: *A Doppler testvérek*.
- *Dayton Clarence Miller Collection*, Washington DC – a legnagyobb fuvolával kapcsolatos gyűjtemény az Egyesült Államokban, állományának nagy része interneten is elérhető.

Kiegészítő anyagok:

- *A Böhm-fuvola és metodikájának kialakulása Magyarországon*  
[http://www.parlando.hu/2015/2015-3/Czeloth-Bohm\\_fuvola.pdf](http://www.parlando.hu/2015/2015-3/Czeloth-Bohm_fuvola.pdf)
- *A Magyar Fuvolaiskola nyomában* – előadás, IV. Regionális Fuvolás Találkozó, Bicske, 2018 (videó)