

Buktatók és félreértések a fuvolametodikában

Gondolatok Marcel Moyse „De la sonorité” című kötetéről, Barnabás Zoltán fordításának felhasználásával.

Írta: Czeloth-Csetényi Gyula

Az, hogy a fuvola metodika változik az évtizedek alatt teljesen természetes jelenség. Az itt következő cikkben néhány olyan momentumra szeretnék rámutatni, amelyek nem állták ki az idők próbáját, illetve félreértésből adódnak, vagy félreértésre adhatnak okot.

Nézzünk néhány példát, amely nem csak számomra és generációm számára sem ismeretlenek! Tanulmányaim során élénken emlékszem arra a gyakorlatra, amely a fuvola helyes tartását volt hivatva elősegíteni. Ennek során a hangszert csak jobb kézzel volt szabad tartanom úgy, hogy egyensúlyban maradjon, és ne billenjen el semmilyen irányban. Nekem valamilyen NDK fuvolám volt a zeneiskolámban, aminek jókora súlya volt és már csak ezért sem sikerült kiviteleznem ezt a gyakorlatot, pedig - emlékszem - még házi feladatnak is megkaptam. Ez akkor egy széles körben ismert, sőt elvárt gyakorlat volt, de úgy tudom ma már ez a metódus eléggé ki ment a divatból, és ami engem illet, eléggé hamar száműztem tanári eszköztáramból. Már tanulóként és tanárként is azt vettem észre, hogy irreális munkát ad a jobb kéz kisujjának, amit egyébként fel kellene szabadítani. A későbbiekben ebből rengeteg probléma adódik, főleg, mert a kisujj eleve folyamatosan nyomja a disz-billentyűt. Arról nem beszélve, hogy a fuvolát nem így tartjuk - legalábbis felnőttként nem így érzékelem. Azt tapasztalom, hogy elsősorban a bal kar tartja a hangszert, a jobb karnak inkább csak kiegyensúlyozó szerepe van, ami elég kritikus, ha csak a kisujj nyomja a maga billentyűjét. De lépünk tovább.

A másik metodikai fogás, ami hosszú időn át a fuvolázás alfája és omegája is volt egyben, nos ez a “huhogás”. Kevés dolog van, ami ennyire ellenszenves nekem, tanulóként és tanárként is - igazából tanári pályám elején alkalmaztam, és a mai napig is csak nagyon ritkán használom. Szerintem semmi köze a fuvola megszólaltatásához, egyszerűen nem csinálunk ilyet. Bizonyos helyzetekben, pl. modern zenében van jogosultsága, de, hogy ez egy metodikai pillér lenne azt erősen kétlem. Az kétségtelen, hogy igen gyorsan lehet vele látványos eredményt elérni egy zeneiskolásnál, és ez verseny- vagy felvételi szituációban jól jöhet, de egyébként nem vagyok meggyőződve a hasznosságáról, és amennyire érzékelem ma már ez a gyakorlat a helyére került. Van róla egy anekdota is, sőt kicsit több mint anekdota. Auréle Nicolé egyik korai, budapesti kurzusán történt a Zeneakadémián. Természetesen az egész ország ott ült az alsó foktól a felsőig, akkor egy ilyen kurzus ritkaság számba ment. Adott tanulónak sehogyan sem volt elég nagy hangja egy bizonyos darabhoz, ezért Nicolé a következőt tette: levette a nadrágszíját és az illető dereka köré tekerte, hogy érezze a helyes levegővételt, és ezt követően kérte a nálunk “huhogás”-ként elhíresült technikát. Ez eredmény nagyon gyors és látványos volt - kis hangból nagy hang lett. Ezt követően mindenki alapvetésnek tette meg ezt a gyakorlatot, és alkalmazta mindenkinél. Egy tanulság mindenképpen van: így válik mechanikussá egy olyan probléma megoldás, amit egy adott személy (Nicolé), egy adott szituációban, egy adott problémára adott.

De lépünk tovább a címben ígért téma felé!

Marcel Moyse megkerülhetetlen műve, a *De la sonorité*, talán mondanom sem kell kulcs fontosságú, hogy helyesen értelmezzük. Talán kevesen tudják, hogy Barnabás Zoltán egyik - számomra - elvülhetetlen szakmai hőstette, hogy lefordította magyarra ezt a művet. A kivitelezés kézírással és összefénymásolással készült. Évek múlva jöttem rá mennyire jó és alapos munkát végzett, felbecsülhetetlen, hogy Moyse kötetét magyarul olvashatom egy fuvolás fordításában. Az alábbiakban Barnabás Zoltán munkájára támaszkodom.

A *De la sonorité*-vel kapcsolatban az egyik érdekességre tanárom, Jochen Gärtner hívta fel a figyelmemet. A *Hangindítás* című fejezet egy eléggé különös mondattal kezdődik, franciául az látjuk: *Langue sortie*.



Langue sortie, chercher une note consistante, à la manière d'un pizzicato vibré; par conséquent chaque note courte, mais pas sèche; en un mot, qu'elle ait le maximum de vie dans le minimum de temps.

Excellent pour exécuter le Bach où chaque note (mélodique seulement) doit être attaquée avec ce coup de langue.

With the tongue out, try to obtain a consistent note, rather like a vibrating pizzicato; hence each note should be short but not dry; in a word, try to give as much liveliness as possible in the shortest possible time.

Excellent for playing Bach, where each note (of the melody only) should be attacked with this tongue-stroke.

Mit vorgehaltener Zunge versuche man einen gehaltvollen und schwingendem Pizzicato ähnlichen Ton zu bilden; jede Note soll also kurz, nicht aber trocken sein; mit einem Wort, sie soll ein Maximum an Leben in einem Minimum an Zeit erreichen.

Sehr geeignet für die Musik von Bach, wo jede Note (der Melodie) mit diesem Zungenstoß angeblasen werden soll.

Ez bizony annyit jelent, hogy „kidugott nyelv”. A kötetben az eredeti francia szöveg mellett ott az angol és a német fordítás is, ezeket is érdemes szemügyre venni mielőtt tovább lépünk. Az angol verzió sem hagy kétséget: *With the tongue out*. Egyedül a német tér el az eredeti és az angol megfelelőjétől: *Mit vorgehaltener Zunge* - innen vehette Barnabás Zoltán, aki anno a művet magyarra fordította - az “előretett nyelvet” a magyar fordításban, amely valljuk be kicsit mást jelent a korábbiakhoz képest. A kérdés tehát így hangzik: ki kell dugni a nyelvet hangindításkor? Erre mindenki joggal vághatja rá, hogy “NEM!” - de mi van akkor, ha ezt maga Marcel Moyse írja? Mert ezt írja. Ráadásul *pizzicato*-szerű hangzásról is beszél, és ezt nem lehet máshogy létrehozni csak úgy, hogy a nyelvet a hangindítás pillanata előtt valóban kissé előre, az ajkak közé helyezzük, és indításkor visszahúzzuk - ki lehet próbálni tükör előtt. Moyse nyilván azt szeretné, hogy a fuvolahang a lehető leggyorsabban stabilizálódjon, de ezt a nyelv pontos helyzetével éri el, és nem rekesszel, vagy bármi egyébvel, ezért tesz kis szüneteket a hangok közé a megadott gyakorlatban, hogy legyen idő újra és újra pozicionálni a nyelvet. És persze egy darabban nem kell minden egyes hangot így indítani - főleg nem egy sorozat *staccato*-t - de egy fráziskezdsnél, vagy egy levegővétel után nagyon is van létjogosultsága. Én személy szerint nem hallom, hogy nálunk használná bárki ezt a technikát, így ahogy Moyse írja - de az is lehet, hogy rosszul hallom.

ATTAQUE ET LIAISON DES SONS
ATTACK AND SLURRING OF NOTES | TONANFANG UND BINDUNGEN
Hangindítás és Kötések.

1^{er} EXERCICE
1st EXERCISE
1. ÜBUNG

Előretett nyelvet Keressünk egy magvas, lebegő pizzicatohoz hasonló hangot; tehát minden hang rövid is, de nem száraz, sziszóral: a legrövidebb idő alatt a legélettelibb hang legyen. Ez kiróla lesz Bach zenéjének megszólaltatásához, ahol főleg a dallam-hangokat ezzel a nyelvirindítással kezdjük.

With the tongue out, try to obtain a consistent note, rather like a vibrating pizzicato; hence each note should be short but not dry; in a word, try to give as much liveliness as possible in the shortest possible time.

Excellent for playing Bach, where each note (of the melody only) should be attacked with this tongue-stroke.

Mit vorgehaltener Zunge versuche man einen gehaltvollen und schwingendem Pizzicato ähnlichen Ton zu bilden; jede Note soll also kurz, nicht aber trocken sein; mit einem Wort, sie soll ein Maximum an Leben in einem Minimum an Zeit erreichen.

Sehr geeignet für die Musik von Bach, wo jede Note (der Melodie) mit diesem Zungenstoß angeblasen werden soll.

Még fontos lehet megjegyezni, hogy Barnabás Zoltán azért használhatta a német szöveget elsődleges, fordítói forrásaként, mert az ő generációja ebben a nyelvben mozgott otthonosan. Másrésről nyilván óvatos is volt, lévén ő maga is tanított egész életében, tehát nem akart félreértésre okot adni, és drasztikusan eltérni a bevett metodikai gyakorlattól.

Egyébként Gärner fel is írta valamelyik kottámra, hogy *Lounge sortie* - a [Kecske tánca](#) (nyilvánvalóan a gyors rész) és a [Chant de Linos](#) volt az.

A másik gyanús pont szintén e kötetből való, az első fejezetben, amely a hang kiegyenlítetttségéről szól. Mindenki ismeri a lefelé ereszkedő, kromatikus gyakorlatot, ezzel indul a fejezet, de amikor Moyse a harmadik regisztert kezdi tárgyalni így szól:

Pour le 3^e registre, l'aigu, les notes sortant toutes par la pression des lèvres et des combinaisons de doigts, la longueur de la colonne d'air ne joue pas toujours un rôle prépondérant, principalement dans les notes émises piano.

Passer du médium dans l'aigu, en essayant de conserver la couleur et la position d'embouchure des dernières notes du médium.

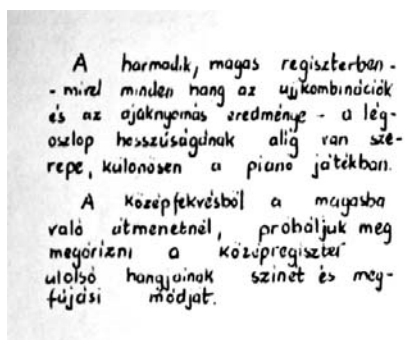
In the 3rd - high - register, the notes are all produced by lip pressure and fingering combinations, so that the length of the column of air does not play a predominant part, especially when the notes are played piano.

Move from the middle to the high register, trying to retain the timbre and the position of the embouchure used in the top notes of the middle register.

In der dritten, hohen Lage entstehen alle Töne durch Lippendruck und Kombinationen bei den Fingergriffen, so dass die Länge der Luftsäule keine vorherrschende Rolle spielt; das gilt vor allem für das *p*.

Man gehe von der Mittellage über in die hohe Lage und versuche, die Klangfarbe und den Ansatz der letzten Töne der Mittellage beizubehalten.

Azaz - Barnabás Zoltán fordításában:



In the 3rd - high - register, the notes are all produced by lip pressure and fingering combinations, so that the length of the column of air does not play a predominant part, especially when the notes are played piano.

Move from the middle to the high register, trying to retain the timbre and the position of the embouchure used in the top notes of the middle register.

In der dritten, hohen Lage entstehen alle Töne durch Lippendruck und Kombinationen bei den Fingergriffen, so dass die Länge der Luftsäule keine vorherrschende Rolle spielt; das gilt vor allem für das *p*.

Man gehe von der Mittellage über in die hohe Lage und versuche, die Klangfarbe und den Ansatz der letzten Töne der Mittellage beizubehalten.

“A harmadik, magas regiszterben - mivel minden hang az ujjkombinációk és az ajaknyomás eredménye - a légoszlop hosszúságának alig van szerepe, különösen *piano* játékokban”.

Ettől a mondattól minden becsületes tanár ereiben meg kellene, hogy hűljön a vér. Érdekes elolvasni a két másik nyelven is - nincs kétség. Ami engem illet mást sem hallottam tanulmányaim során, mint azt, hogy a 3. oktávon aztán végképp támasztani kell, - *piano*-ban meg főleg. Moyse ennek teljesen ellent mond. Lényegében azt mondja, hogy a fogáson túl az ajkak feszültségének van döntő szerepe, a légoszlop másodlagos – és, mintha mindez nem lenne elég hozzá teszi: “különösen *piano*-ban”. Tisztázásra vár mit jelent az “ajaknyomás” - vélhetően összehúzott szájnyílást? (“...*pression des lèvres*...”) Vagy valami mást? És mit jelent a légoszlop hossza? (“...*la longueur de la colonne d'air ne joue pas toujours un rôle prépondérant*...”). Ez egyenlő lenne a rekesz nyomásával, vagy annak hiányával? Esetleg azt jelenti, nem kell olyan mélyre venni és mélyről fújni a levegőt, mint egyébként? (Én erre az utóbbira tippelnék...). Egy biztos; a magam részéről arra jutottam, hogy Moyse-nak igaza lesz és nem a támasz számít, hanem az ajkak, ill. az ujjkombinációk (amibe esetlegesen segédfogás is beleférhet), és minél halkabban akarunk ott fent játszani annál inkább igaz ez.

Ha figyelmesen olvassuk a kötetet kitűnik, Moyse az egész *De la sonorité*-ben hihetetlen erőfeszítést tesz arra nézve, hogy megértesse az ajkak munkáját, és teszi mindezt úgy, hogy nem ír feleslegesen túl sok – tehát félreértésekre okot adó - szöveget. Állandóan visszatérő gondolat, és az egész kötetet átható üzenete azt mondja: az ajkak dolgoznak is meg lazák is (egyfajta rugalmas munkát kíván meg tőlük), azt üzeni nem feszesek, de nem is teljesen passzívok. Egyébként talán ez - ti. az ajkak - a legnehezebb pontja az egész fuvolametodikának.

A metodikai konkrétumokon túl, amire rá szerettem volna mutatni a fentiekkel egy jelenség. Mindenki, aki tanított már akármilyen fokon találkozhatott a következő szituációval: adott egy metodikai helyzet, azaz valamit meg szeretnénk tanítani, egy technikát, valamilyen speciális testhasználatot a hangszerrel kapcsolatban. Ilyenkor óvatosnak kell lenni, hiszen könnyen adódhat félreértés, vagyis a tanuló valami teljesen más fog csinálni ahelyett, amit kérünk. Ráadásul sok esetben fuvolán igen nehéz visszaellenőrizni, hogy a kért mechanizmus megszületett-e és ha igen jól születette-e meg. (Ugyan ezzel a problémával foglalkozik Jeney Zoltán is egy 1964-es *Parlando*-ba írt írásában, [itt](#) található a cikk). Adott tehát egy valós veszély, hiszen nem szeretnénk, hogy a tanuló valami mást, esetleg egy káros mechanizmust tenne magáévá. Ezért trükközünk mi tanárok, és gyakran egy metaforát tanítunk, vagy abba

burkoljuk a kért technikát. A metafora kevesebb veszéllyel jár - legalább is látszólag. A klasszikus idevágó példa a vibrató. A fentebb említett Jochen Gärtner ezzel is sokat foglalkozott a *Das Vibrato* című könyvében, illetve az ehhez kapcsolódó kutatásában. Mindenki a rekeszt kezdi emlegetni, ha vibrátót tanulunk, mert egy tanár sem szeretné, ha a tanítvány a torkát szorongatná. Ugyan akkor már három évtizede tisztázódott, hogy nincs ember a földön, aki a légoszlopot rekeszizommal tudná vibrátóra fogni. Ez tehát egy metafora. És visszakanyarodva a kidugott nyelvhez, természetesen ez is egy olyan dolog - a vibratóhoz hasonlóan - amit nem szívesen vállal fel senki, hiszen a hangindítást a fuvolatechnika egyik legkényesebb kérdése.

Mi a baj ezzel? Az, hogy nem a valóságot tanítjuk. Egy bizonyos pontig van jelentősége a metaforáknak, hiszen a félreértés veszélye adott, de az is biztos, hogy kell - kellene - lennie egy pontnak a tanulás folyamán, amikor tiszta víznek kell kerülnie a pohárba. Ellenkező esetben a tanuló sok év, vagy évtized elmúltával jön rá arra, hogy egy adott technika testi szinten hogyan valósul meg *valójában*.

És adódik egy másik talán még sarkalatosabb probléma is főként a Moyse kötet kapcsán. Nem ugyanaz tanulni/tanítani egy metodikát könyvből, és nem ugyan az tanulni/tanítani egy metodikát úgy könyvből, hogy közben élő kapcsolat van azzal a fuvolakultúrával - esetünkben a franciával - ami azt létre hozta. A kötetet mindenki megveheti és el is olvashatja a szöveget, de ha nem kap első kézből - azaz az adott fuvolakultúrából és annak értékrendjéből - származó instrukciókat könnyen eltévedhet. A fuvolázás végeredményben egy szájhagyomány, amelynek szerencsés esetben részletes, írott vezérkönyvei is vannak, de a könyv - és annak szövegei, gyakorlatai - nem maga a hangzó valóság. A fuvolázás - szájhagyomány - ezt jó észben tartani - és ennek a szájhagyománynak kell részévé válni.

Végül álljon itt egy Marcel Moyse felvétel:

George Hüe – *Fantázia*; nem a teljes mű, csak részletek: <https://youtu.be/QnF74WiL7nA>

További források:

A Moyse kötet Barnabás Zoltán magyar szövegével (csak a szöveges oldalakat tettem bele, tehát nem a teljes kötet) [itt](#) található. És az eredeti kötet, pedig [itt](#).

A *Marcel Moyse Társaság* honlapja: <http://moysesociety.org/>

Robert Bigio: <http://robertbigio.com/moyse.htm>

Czeloth-Csetényi Gyula, Budapest, 2018.01.17.