

A Böhm-fuvola és metodikájának kialakulása Magyarországon

Talán egy fafúvós hangszer sem változott akkorát, mint a fuvola Theobald Böhm újítása révén. Hangszerreformja máig ható hullámokat vet, és éppen ezért rendkívül fontos tanulmányozni Böhm munkásságát, de zeneszerzői tevékenységét is, különös tekintettel pedagógiai műveire. Ebben a cikkben azt a kérdést vizsgálom milyen sajátos események vezettek a Böhm-fuvola metodikájának kialakulásához hazánkban. Áttekintem a hangszer kialakulásának, és elterjedésének körülményeit, kísérletet téve arra, hogy nyomon kövessem az új hangszer térhódítását, úgy térben – tehát földrajzi tekintetben –, mint időben, olykor geopolitikai és történelmi sajátosságokat is szem előtt tartva. Mindezt azért, hogy helyes önértékeléssel jelölhessük ki saját helyünket a világ fuvolázó nemzetei között.

Az alábbi írásos forrásokat használtam:

- Rick Wilson régi fuvolákkal foglalkozó oldala: <http://www.oldflutes.com>
- Dr. Szabó Antal: *Theobald Böhm és fuvolái* (2007).
- Dr. Csetényi Gyula: *A Doppler testvérek*.
- Leonardo De Lorenzo: *My Complete Story of the Flute*, Texas Tech University Press, 1992.

Továbbá igénybe vettem a fuvolaépítés történettel foglalkozó hangszerész, Robert Bigio (díjnyertes könyvek szerzője; <http://www.robertbigio.com/>), valamint Gian-Luca Petrucci (Emeritus Professzor a Santa Cecilia Konzervatóriumban, Rómában) személyes segítségét is, amelyet ezúton is köszönök.

Az alábbiak szerint haladunk:

- felvázoljuk Böhm munkásságát röviden;
- ismertetjük milyen hozzáállással fogadták az új modellt a különféle nemzetek fuvolásai, és
- megkíséreljük nyomon követni hangszerének elterjedését térben és időben, különös tekintettel,
- az Osztrák-Magyar Monarchiára, illetve
- részletesebben megvizsgáljuk a hazai helyzetet, hogy végül
- következtetéseket vonhassunk le a fentiekből saját fuvolapedagógiánk sajátosságairól.

A XIX.századi fuvola és Theobald Böhm munkássága

Ma már természetesnek tekintjük a fuvola mai formáját, és nem gondolunk bele, hogy ez a hangszer mennyire vegyes képet mutatott a 19. században, ami a mechanikai és akusztikai megoldásokat illeti. Míg a fuvola a korábbi évszázadokban alig változott Theobald Böhm (1794-1881) idejében, és azt megelőzően meglehetősen színes képet mutatott. Böhm kétség kívül zseni volt, már 17 éves korában fuvolát épített. Noha ő is utazó virtuózként kezdte pályáját 1828ban már saját műhelyt rendezett be. Élete folyamán két ízben közelítette meg a fuvolaépítés témáját.

Az 1832es modellt még fuvolavirtuóz korában építette, mert elégedetlen volt kora fuvoláival – sok kortársa eszközölt kisebb-nagyobb módosításokat hasonló okokból. A fuvolát 1831ben mutatta be Párizsban illetve Londonban, és bár fuvolájával nem aratott átütő sikert Charles Nicolson (1759-1837) (Royal Academy of Music tanárának és a Londoni Olasz Opera első fuvolása) fuvolája nagy hatást gyakorolt rá. Nicolson hangszere nagy hangnyílásaival minden korábbinál szolisztikusabb hangot ért el, és Böhm már egy új fuvola elképzelésével tért haza. Új modellt konstruált, és 1833-34ben már be is mutatta Párizsban és Londonban is. A fuvola francia művelői közül ekkor már jelentős személyiségek is áttértek az új hangszerre, amely a új modell elterjedése szempontjából döntő volt; köztük Louis Dorus (1813-1895), a párizsi Conservatoire tanára, aki iskolát is írt. Dorus nem vette át a Böhm-féle nyitott gisz-t, neki köszönhetjük a ma is használatos gisz fogást. Többek között ennek a

következménye lett a un. *Gordon-pör*, amely több mint egy évtizedre elvette Böhm kedvét a fuvolaépítéstől, noha nem marasztalták el. A per részleteit itt nem ismertetjük, ennél fontosabb megemlíteni, hogy az 1832-es modell fogásrendszere gyakorlatilag megegyezett a mai fuvolával (kivétel a Dorus-féle gisz), valamint ez a hangszer még kónikus (a vége felé szűkülő) volt és gyűrűs, azaz nyitott billentyűzettel rendelkezett.

Ezt követően Böhm az acélgyártásnak szentelte figyelmét és csak 1845-ben tért vissza a fuvolához. A munkában közeli barátja, a fizikus és polihisztor Carl Schafhäütl (1803-1890) volt a segítségére, aki már évek óta ismert, és a kohászat területén is segítette. Az eredmény nem váratott sokat magára, az új akusztikai alapokon nyugvó fuvola 1847-ben nyert szabadalmat. Ezzel a modellel Böhm már olyan messzire merészkedett amennyire előtte még soha senki, és megalkotta a mai értelemben vett fuvolát; azaz: fém test, cilindrikus (végig egyenes átmérőjű) cső. Témánk szempontjából döntő, hogy találmányát azonnal értékesítette (*licence*) Franciaországba (Godfroy, Lot) és Angliába (Rudall és Rose) is. Böhm 1851-ben és 1855-ben aranyérmeket nyert hangszereivel a londoni és párizsi világkiállításokon is. A modern fuvola tehát megszületett.

Francia és angol lelkesedés

Tudjuk tehát, hogy a franciák és az angolok reagáltak a leggyorsabban nem csak hangszerépítés tekintetében, hanem pedagógiailag is. Angliában a Royal Academy of Music tanára, John Clinton (1810-1864) vezette be az új fuvolát még 1843-ban, és ő írta az első iskolák egyikét. A cilindrikus modellt már nem pártolta, – talán azért, mert nem az ő cége kapott licenszet Böhm-től – hanem saját fejlesztésű „Equisonant” nevű fuvoláját népszerűsítette, amely nyitott és zárt billentyűket is tartalmazott. (Rossz nyelvek gonosz szójátékot faragtak a hangszer nevéből mondván: *equally bad* – azaz ugyan olyan rossz). A modell nem jelentett áttörést.



John Clinton Equisonant-ja

Ennek ellenére a Rudall Carte & Co. cég továbbra is ontotta Böhm fuvoláit; fontos megjegyezni, hogy az Egyesült Államokon kívül Ausztráliába és Új-Zélandra is szállítottak hangszereket. Az angolok – az amerikaiakhoz hasonlóan – a 20. század elején még a fa hangszereket preferálták.



Böhm fuvola: Rudall Carte, #2669 (London, 1895) — (kép: Robert Bigio)
Zárt (mai) G#, off-line billentyűzet és Bricciardi automata Bb.

Franciaországban a helyzet meglehetősen egyértelmű volt, gyakorlatilag a Böhm-fuvola nagyon hamar egyeduralmukodóvá vált. Olyanok is írtak etűdöket – elismerve ezzel a hangszer létjogosultságát –, akik nem tértek át az új fuvolára, így Louis Drouet (1792-1873), a holland emigráns, korának talán legnagyobb virtuóza. Az első francia iskolát Paul Hyppolite Camus írta, a Conservatoire tanáráként Henri Altés is készített egy átfogó iskolát (1880), őt követte 1893-tól Paul Taffanel (1844-1908) (akit tanítványa, George Barrère pótolhatatlan tanárnak és legnagyobb fuvolásnak tartott!), és innentől már a kiforrott francia iskoláról beszélhetünk. Az aprólékos, „szőrözös” Altés-féle oktatással szemben Taffanel sokkal inkább a technikai és zenei problémák analizálást állította tanításának középpontjába – ahogy Barrère írja, számára tanárként ő jelentette a kitörési pontot. Taffanel kezdte el írni a *17 Grands Exercices Journaliers De Mecanisme*-t, amelyet két tanítványa Philippe Gaubert (1879-1841) és Louis Fleury fejezett be. Innen egyenes út vezet Marcel Moyse-hoz (1898-1984), aki Taffanel és Philippe Gaubert (1879-1941) növendéke volt, és terjedelmes metodikai munkái meglehetősen ismertek. Egyéb írást a francia fuvolaiskolával az egyetlen kapcsolódásunk Marcel Moyse kötetei (ezeknek is csak egy részét játszuk), amelyekben a kitűnő fuvolás a francia iskola esszenciáját tárja elénk. (Meg kell

jegyezni, hogy a 80as években Barnabás Zoltán készített saját használatra egy igen jó fordítást a *De La Sonorité*-ből, amely némi bepillantást enged Moyse gondolkodásmódjába és hangideáljába írott formában).

Olasz hezitálás

Olaszországban az új hangszer térhódítása váratott magára. Olaszországban Emanuel Krakamp (1813-1883) volt az új fuvola úttörője, aki 1847ben tért át, és 1854 már a Ricordi kiadónál publikálta *“Metodo per il flauto cilindrico alla Boehm”* című iskoláját. A nápolyi konzervatórium tanáraként pártolta Böhm újítását. A kor nagy virtuóza, Giulio Briccardi (1818-1881) is áttért, szintén 1847ben, amikor Münchenben meglátta Böhm hangszerét (neki köszönhetjük az automata bé billentyűt, Böhm ezért a változtatásért sem lelkesedett). Később még is elhagyta a cilindrikus modellt és visszatért a régi hangszerre. A 19. század második felében még is egyre többen térnek át Böhm fuvolájára. A Böhm-fuvolázás térképére Leonardo De Lorenzo (1875-1962) rajzolta fel végleg Olaszországot, illetve Észak-Amerikában is nagy hatást fejtett ki, nem csak szólistaként, de darab és etűd-íróként is. Jellemző történetet ír le könyvében (*My Complete Story of the Flute*): nápolyi zeneszerzés tanára megkérte mutassa meg neki a modern fuvolát, mert ő még nem látott ilyet – mindez 1907ben! A későbbiekben látni fogjuk, hogy Olaszországban a bécsi hangszerkészítők munkáit követték (régóta rendszerű fuvolák), és ez lehetett az oka a késlekedésnek. (Létezik egy levélváltás a fiatal Lorenzo és Köhler között; a fiatal művész elküldte néhány gyakorlatát a kor elismert pedagógusának, aki azt írta válaszában, hogy „a modern fuvolával, amelyet Ön használ, néhány dolog bizonyára praktikusabb, mint az én régi hangszeremmel”. Ironikus módon Lorenzo ekkor még Milanóban tanult és 13 billentyűs régi fuvolát használt). Ide kívánczokra Giuseppe Gariboldi (1833-1905) is, később térünk vissza rá.

Német idegenkedés

Böhm nem volt próféta a saját hazájában. Témánk szempontjából rendkívüli jelentőséggel bír, hogy Németországban a modern fuvola igen lassan jutott szerephez. Amikor 1926ban Lorenzo Münchenbe látogatott meglepve tapasztalta, hogy a városban – Böhm városában – a fuvolások nagy része nem a cilindrikus hangszeren játszik. Lorenzo nem értett egyet a fuvolások magyarázatával, mi szerint a kónikus fuvola jobban használható a kamarazenére.



Böhm a cilindrikus modellel

De Böhm modern fuvolájának terjedését elsősorban a karmesterek idegenkedése is akadályozta. Valóban volt némi igazság abban, hogy a fagottól a piccolo-ig terjedő fafúvós részlegben eléggé furcsán hatott a fém fuvola pusztá látványa is, nem egyszer heves reakciókat váltva ki a dirigensekből. A későbbiekben Böhm műhelye elsősorban fa hangszereket állított elő, bár ez nem volt igazi hátraarc a modern fuvola megalkotójától, mert a fém csöveket csak a könnyebb akusztikai kísérletezés miatt használta. Wagner is élesen kikelt az új hangszer ellen, a Parsifal (1882) bemutatója után – ahol Rudolph Tillmetz (1847–1915), Böhm tanítványa játszott, – kitiltatta a hangszert zenekarából. (Jellemző módon Berlioz pedig lelkesen üdvözölte Böhm újítását...) Anton Bernhard Fürstenau (1792-1852), a drezdai Staatskapelle fuvolása volt, de fiát, Moritz Fürstenau-t (1824-1889) már Böhm-höz küldte tanulni az új hangszeren. Ő maga nem tért át, és Moritz-nak is feltételül szabták, hogy visszatér a régi rendszerű hangszerre azért, hogy a zenekari állást megkapja.

A német fuvolapedagógiában Fürstenau etűdkötetei mellett máig használatban és nagy becsben vannak Joachim Andersen (1847-1909) anyagai is, annál is inkább, mert ez utóbbi fuvolás annak a zenei együttesnek az egyik alapítója, amelyből később a Berlini Filharmonikus Zenekar kialakult. Németország e két meghatározó fuvolása – életük és munkásságuk lefedi a 19. század első és második felét – soha sem nyúlt Böhm hangszeréhez.

A mély bé hang – a bécsi rendszerű fuvolák sztenderd sajátossága – egyébként Mahler több szimfóniájában is előfordul, utalva arra, hogy a mester ezekben a műveiben minden bizonnyal nem Böhm fuvolát foglalkoztatott, illetve adott zenekarban nem a modern fuvolát használták. A 19. századból egyetlen német bé lábás Böhm-fuvolát sem ismerünk.

Egy pillantás Amerikára

Az Egyesült Államokba Böhm tanítványai vitték el a modern fuvolát. Közöttük talán a legfontosabb Carl Wehner (1838-1912), aki ugyan német születésű volt, de különféle európai és oroszországi karrier próbálkozások után olyan kulcs pozíciókban fuvolázott, mint a New York-i Filharmonikusok és a Metropolitan Opera. Fa hangszeren játszott nyitott gisszel, és nem volt hajlandó fém fuvolán játszó növendéket tanítani. *12 nagyetűdjét*, amely a modern fuvolázás egyik alapvetése 1898ban adta ki.

A 19. században Észak-Amerikában a legfontosabb Böhm-fuvola gyártó Alfred G. Badger volt. Cilindrikus, ezüst hangszert készített, zárt gisz, Briccardi automata bé-jével, és in-line billentyűzettel. Egyébként Badger – ellentétben Böhm-el – gyakran készített bé lábát hangszereihez:



Alfred G. Badger (New York, c.1880)

Az amerikai költő, Sidney Lanier nagy érdeklődést mutatott a fuvola mély regiszterbe történő kiterjesztése felé, és együtt működött Badger-el, aki néhány művét is publikálta.



A fenti kottapélda Lanier *Wind Song* című szólófuvola művéből való, amely számos alkalommal érinti a mély áisz hangot, és az alábbi kép azon kevés Badger által készített Böhm-fuvolát mutatja, amelyen el lehet játszani a darabot:



Badger fuvolái vetekedtek minőségben az európai hangszerekkel, de hangolásuk igen magas, (A=455), ezért modern hangolásban nem lehet rajtuk játszani. Valószínűleg ez az oka, hogy neve mára feledésbe merült.

Badger-el ellentétben az amerikai készítő többsége fából készítette a Böhm-fuvolát, és nem a franciák által módosított modellt követték, hanem Böhm eredeti elképzelését. Változás akkor állt be, amikor a 19-20. század fordulóján egyre több francia fuvolás látogatott az Államokba. A Haynes cég 1925ös kiadványa az áll, hogy míg néhány éve még túlnyomó részt fa hangszereket készítettek mára 100%ban ezüst fuvolákat gyártanak. Az amerikai gyártás mintáit ettől kezdve a finom, francia modellek jelentették, amely Godfroy, Lot, Boneville és Rive műhelyeiből kerültek ki. Innen már csak egy ugrás a nem csak zenetörténetileg, de hangszerépítés történetileg is mérföldkőnek számító Varése darab, a *Dentity 21.5* – platinafuvolára, George Barrére-nek (1876-1944) ajánlva: a mű keletkezésének ideje 1936. Sokáig ez volt az egyetlen platina fuvola.

Egyébként fontos megemlíteni, hogy George Barrére a New Yorki Szimfonikusok szólófuvolása volt, és tanárként a Julliard School elődjében tanított közel negyven évig, tanítványai az újkori amerikai fuvolázás meghatározó alakjaivá lettek. A másik francia művész, aki kulcspozíciókat töltött be, és az észak-amerikai kontinens fuvolázására döntő hatást gyakorolt George Laurent (1886-1964) volt. Gaubert-nél és Taffanel-nél tanult, 1918-52 között a Bostoni Szimfonikusok szólófuvolása volt, valamint tanított a New England Konzervatóriumban (neki ajánlotta Martinû a Fuvolaszonátát 1945ben). Barrére és Laurent nem csak fuvolajátékukkal és pedagógiai tevékenységükkel, hanem sok, kitűnő tanítványuk révén is markáns, francia vonást adtak hozzá az amerikai fuvolázás arculatához. Nem csak egy magasabb sztenderdet állítottak fel, de általánossá tették az ezüst fuvolák használatát is.



George Barrére – minden idők legjobb fuvolásai között tartjuk számon.

A helyzet keleten

Adolph Goldberg, egy dúsgazdag berlini selyemkereskedő és Böhm fuvolájának lelkes, amatőr művelője 1906ban publikált egy kártyakiadvány sorozatot, amelyet a Moeck cég 1987ben könyv alakjában is megjelentetett *Porträts und Biographien hervorragender Flöten-Virtuosen, -Dilettanten, und -Komponisten* címmel. A gyűjtemény 409 fuvolást tartalmaz és az esetek nagy részében egyértelmű milyen típusú hangszer tartanak a kezükben. Az 1906os állapot azt mutatja, hogy a Böhm-fuvola már erősen visszaszorította az egyéb rendszerű fuvolákat – beleértve nemcsak a szólista virtuózokat, de a zenekari fuvolásokat is.



forrás: <http://www.deutsches-museum.de/sammlungen/musikinstrumente/sammlung-prager/portraits/>

A kiadvány tanúsága szerint viszont Németországban és Kelet-Európában még ekkor is elég jelentős volt a kónikus (értsd: nem Böhm-rendszerű, hanem bécsi rendszerű; a nemzetközi szakirodalom ezeket Böhm előtti fuvolákat összefoglalóan *Viennese style flute*-nak hívja) fuvolák jelenléte; 12 egyszerű rendszerű, és 6 reform fuvola mellett 36 Böhm fuvola is fellelhető (31 fa és 5 fém). Azonban nem tudhatjuk biztosan, hogy a Goldberg gyűjtemény mennyire tükrözi a valós helyzetet, illetve mintavétele tekinthető statisztikailag korrektnek. Egyébként Goldberg bábáskodott mecénásként az első német aranyfuvola létrejött körül, amely a világ sorrendben harmadik aranyfuvolája volt. A hangszer Emil Prill-nek (1867-1940) készült, aki végül némi késéssel, de sikerre vittem Böhm modelljét Németországban. A fuvola Emil Rittershauser (1852-1927) berlini műhelyében készült 1895ben. Ő korábban Böhm-nél dolgozott. Az legelső arany hangszer Angliában készült, a Rudall&Cartel-nél 1865ben. Robert Bigio volt segítségemre a részletek tisztázásában; a *The Time* beszámolója szerint egy ausztrál ügyvéd, bizonyos Gilbert Wright rendelte a hangszer, aki amatőr fuvolás volt. A gyártáshoz jelentős mennyiségű aranyat is küldött. A fuvola sorsa azonban ismeretlen, vagy beolvasztották, vagy egy szekrényben várja, hogy felfedezzék. A fuvola felbukkanása valószínűleg világszenzáció lenne. A franciáknak csak a második hely jutott, itt Louis Lot készítette az első aranyfuvolát 1866ban; a hangszeren ma is meg van, egy időben J.P. Rampal birtokában volt.

Ide kívánczik még egy adat. Doppler Ferenc, korának nagy virtuóza 1865ben kezdett a bécsi konzervatóriumban tanítani. Helyét később kitűnő tanítványa, Roman Kukula vette át (1881től tanársegéd, majd 1883tól rendes tanárként dolgozott), és 1909ig töltötte be ezt a posztot. Joachim Andersen op.30as *24 instructive Übungen*-jét neki ajánlotta, és a kötet borítóját tanulmányozva

kiderül, hogy az anyagot bevezette a berlini Königl. Hochschule, a lipcsi konzervatórium, a drezdai Királyi Zeneiskola (tanár Moritz Fürstenau), valamint a hamburgi konzervatórium is. Mivel az említettek valamennyien régi rendszerű fuvolán játszottak okkal gondolhatjuk, hogy a Böhm-fuvola a 19. század vége felé még eléggé háttérbe szorult a német nyelvterületen (Németországban és Osztrák-Magyar Monarchiában).

A hazai helyzet

Burose Adolf (1858-1921), a Magyar Királyi Opera első fuvolása 1910ben jelentette meg *Neue Grosse Flötenschule* című munkáját. A fuvolás, Paul Wetzger leírásából és a Goldberg gyűjtemény fotóiból egyértelműen kiderül, hogy bécsi stílusú fuvolán játszott. Bár fuvolaiskolájában megtalálható a Böhm fuvola fogástáblázata is, semmi jele annak, hogy az új hangszerért lelkesedett volna, és segítette volna térhódítását hazánkban. Valószínűleg Böhm-féle fogások leírása marketing okokból – a jobb eladhatóság okán - került bele a műbe. Burose fuvolája, a Ziegler (Vienna System Flute) egyik jellegzetessége – a kónikus test (vége felé szűkülő) és a Bé láb mellett - , hogy a D-dúr alapskála mellett minden félhang 2 billentyűvel is módosítható. E hangszerek gyártója egyébként a bécsi Zimmermann cég volt, amely nem más, mint a mai kottakiadó elődje.

Burose 1895 és 1912 között volt a Zeneakadémia tanára, és Böhm üzleti könyvei szerint egyetlen egy hangszert sem adott el Magyarországra. Siklós Albert hangszerelés könyve 1910ben jelent meg, itt a szerző a Böhm fuvolát zsákutcának nevezi – ezt a nézetet alighanem Burose is oszthatta. (Összehasonlításként ide kívánczok, hogy George Barrère – Altés és Taffanel tanítványa – 1894ben , 17 évesen már modern fuvolán játszott Debussy *Egy faun délutánja* bemutatóját).

Térjünk még vissza egy pillanatra a Zimmermann-féle (Viennese style – bécsi rendszerű) fuvolára. A modellt egyébként a neves pedagógus és szólista Ernesto Köhler (1849–1907) propagálta; ő maga egész életében megmaradt a régi rendszerű hangszernél, noha Böhm újítása után született, hazai oktatásunk fókuszában lévő etűdköteteit is erre a fuvolára írta. Korának legismertebb fuvolása volt, Olaszországban született, és 22 éves korától a Szentpétervári Cári Színház fuvolása volt haláláig. Köhler Fuvolaiskoláját a Zimmermann jelentette meg, és a neves művész szívesen írt ajánlást a cég fuvoláihoz is, bár ez nem feltétlenül jelenti azt, hogy pont az ő fuvoláit használta. Az 1899ben megjelent katalógusban Köhler dicséri a fuvola intonációját és a magas g-a trilla lehetőségét.

Meg kell még említeni Koch műhelyét (Stephan Koch, 1772–1828) – Fuvolaiskolájában Op.42 (Leipzig, 1826) Fürstenau is az ő fuvoláját ajánlja - , ebből a műhelyből került ki Ciardi (Csajkovszkij fuvola tanára) hangszerét is (Köhler elődje a Cári Színházban). Neves fuvolakészítő műhely volt még a Ziegler műhely (Johann Joseph Ziegler, 1795–1858), innen rendelte G-lábas(!) fuvoláját az utazó virtuóz, Adolf Terschak (1832–1901), akit külföldi források több helyen magyar fuvolásként említenek! Johann Sedlatzek is G-lábas bécsi modellen játszott 1824ben Beethoven IX.szimfóniájának bemutatóját. Ferdinand Büchner (1825–1912), aki egész életét Oroszországban töltötte és jelentős fuvolairodalmat alkotott – szintén bécsi rendszerű hangszeren játszott. Természetesen e modellek mindegyike kónikus, azaz a vége felé szűkült a cső átmérője, a legmélyebb hang szinte minden esetben az egyvonalas cé alatt van.

A Ziegler és Koch (egyes források szerint magyar születésűek!) műhelyek szinte az egész 19. század folyamán működtek és igen nagy tiszteletnek örvendhettek. További fontos mesterek még Bécsben Schultz, Uhlmann és Stecher. Bécsi rendszerű hangszereket gyártottak még Euler és Heyl Frankfurt am Main-ban, valamint Zimmermann Lipcsében, Szentpéterváron és Moszkvában is. Meg kell még említeni, hogy bár a fuvola nagyobb változatosságot mutatott Olaszországban, még is a készítők – mint milanói U. Luvoni, Rampone és a velencei Maino és Orsi, valamint a bolognai Gaspari - alapvetően a bécsi modellt követték.

Ami tehát a régi rendszerű fuvolát illeti a bécsi műhelyek meglehetősen jó, sőt kitűnő minőségű hangszerekkel látták el a kor nagy fuvolásait, és ez is közre játszhatott abban, hogy Böhm hangszere sokkal lassabban terjedt keleten. A korai bécsi fuvolakészítők munkái egyébként is jelentősek tekintettel arra, hogy ezeket a hangszereket hallhatta Beethoven és Schubert is.

A Zimmermen-féle modell egyébként alig különbözik az 1885ben Lipcsében bemutatott, Maximilian Schwedler által kialakított Schwedler-fuvolától. A Köhler által említett g-a trillabillentyű is megtaláljuk ezen a hangszeren, valamint a Zimmermann cég a Schwedler által kialakított szájrészt is átvette.

Térjünk vissza szűkebb hazánkba, ahol 1912 után Burose helyét a Zeneakadémián Dömötör Lajos vette át, és 1944ig töltötte be ezt a posztot. Ő Schwedler-fuvolán játszott, de a Böhm-fuvola terjedését nem akadályozta. Az igazi áttörést Hartai Ferenc (1895-1970) és Jeney Zoltán (1915-1981) tevékenysége jelentette. Hartai már 15 évesen áttért, és 1949-68 között tanított a Zeneakadémián. Jeney kezdettől fogva az új hangszeren tanult – később egy ezüst Haynes fuvolán játszott -, és a 60as évektől végre Böhm modellje vált egyeduralgódóvá nálunk is a pedagógiában is. Ezt Jeney – kezdetben 3 kötetes - Fuvolaiskolája is megszilárdította, valamint azok a kotta kiadványok, amelyek később jelentettek meg, pl. Eördögh, Csupor gyakorlataira, és Bántai Vilmos skála és etűd kötetekre gondolok. Több mint 100 év elteltével lassan-lassan nálunk is teret nyerni látszott Böhm találmánya...

Metodika nálunk: Böhm-rendszer vs. bécsi-rendszer

Kiindulási pontként nézzük meg mit írt maga Böhm a saját hangszerére! A kor fuvolásai, akik áttértek érhető módon tőle szerettek volna tanulni, ezért Böhm eléggé rendszeres tanári tevékenységet is folytatott. Fiatal korában fuvolaviruózként turnézott, darabjai ma is komoly megpróbáltatásokat okoznak a fuvolásoknak. Technikai és hang elvárásai igen magasak voltak, az éneklést tekintette kiindulópontnak és ideálnak (!). Ennek tudható be, hogy meghatározó fuvolás-személyiségek kerülhettek ki keze alól. Mindössze három kötet – de igen tematikus – etűdöt írt, az elsőt még az 1832-es, gyűrűs modellre (a fogás rendszer azonban már itt is a mai volt), a második sorozat a *24 Caprices-Etudes* (1851), minden hangnemben egy-egy gyakorlatot tartalmaz (Sir James Galway is kiadta a közelmúltban), különféle technikai problémák köré csoportosítva, és már a cilindrikus fuvola megalkotása után született. A harmadik sorozat a *24 etűd zongora kísérettel* 1858-as keltezésű.

Hangfelvétel - <http://www.robertbigio.com/auer.htm>

Schubert: 'Gute nacht' Theobald Böhm feldolgozásában.

Előadja Walter Auer - fuvola, Hiroshi Nagao - zongora.

Fontos megjegyezni, hogy op.18ig a darabok 1832 előtt keletkeztek, azaz a régi kónikus fuvolára íródtak – köztük a *Grand Polonaise* és a *Nel cor più* variációk is. Az említett két darab előszeretettel használ nagy intervallumú, gyors ugrásokat, amelyeket sokkal könnyebben megvalósítható a kónikus (vagyis szűkülő végű) hangszeren. Ezzel magyarázható, hogy néhány virtuóz, aki áttért a cilindrikus hangszerre később még is visszatért a kónikus fuvolára – bizonyos technikai elemek sokkal könnyebben megvalósíthatóak voltak a régi hangszeren. Ezt leszámítva Németországban (és a Osztrák-Magyar Monarchiában) sem Böhm idején, sem azt követően nem készült átfogó iskola az új hangszerre – ezért is nagyon becsesek, és kiemelten fontosak azok az etűdök és darabok, amelyeket Böhm hátrahagyott.

Nálunk a Böhm-fuvola státusza – kicsit több mint 100 évvel a megalkotása után – megszilárdulni látszott. Ami viszont a metodikát illeti meglehetősen sajátos helyzet alakult ki. A magyar fuvolaiskola soha sem vette át a francia iskola rendszerét. Ennek egyrészt az igen erős német orientáltság volt ez egyik oka (Osztrák-Magyar Monarchia), a másik oka pedig a történelem alakulása. 1945 után, amikor kikerültünk politikailag a német irányultságból szinte azonnal a vasfüggöny is leereszkedett, és

gyakorlatilag alig jutott be információ az országba. Néhány szerencsés utazó művésztől eltekintve a 60as, de inkább a 70es évekig alig lehetett külföldre utazni, így más országok fuvolametodikáról sem lehetett bővebb információt szerezni. Jean-Pierre Rampal volt ez első (a 60as években), aki Budapesten szerzett élményt a fuvolásoknak, ezzel is bepillantást nyújtva nemzete fuvolajátékába. Őt követte Auréle Nicolé, és még később (80as évek) Adorján András, aki Rampal és Nicolé tanítványa is volt; (ezen kívül nem elhanyagolható, hogy az említett művészekkel ellentétben, vele magyarul is lehetett beszélni, valószínűleg ez is hozzá járulhatott itthoni népszerűségéhez). Valamennyien többször is jártak nálunk a következő évtizedekben, és koncertet, kurzust is adtak. Sir James Galway csak a 21. század fordulója után jutott el hozzánk hivatalosan, de akkor több olyan kurzust is adott, ahol részletesen beszélt a francia iskola mibenlétéről. Galway saját bevallása szerint magát a francia iskola gyermekének tartja, és ő volt az első, akitől ebben a témában alapos és rendszerezett információkat kaphatott a szakma.

De térjünk még vissza egy kicsit a múltba. A magyarországi Böhm-fuvolázás korai úttörői (Jeney, Hartai) ugyan kaptak rendszeres képzést, de ugyan akkor autodidakták is voltak, mindenesetre jóval nagyobb önállósága volt szükségük ahhoz, hogy saját maguk számára a hangzás ideálját létrehozzák és technikával kapcsolatos felfedezéseiket megtegyék. Idővel, ahogy az oktatás szélesedett igény támadt a tapasztalatok tematizált átadására, ennek nyomán alakultak ki a hazai kiadványok, elsősorban Jeney Zoltán Fuvolaiskolája. A kötet szinte egyáltalán nem tartalmaz semmilyen tematikus technikai, vagy hanggyakorlatot, sajátos – és igen üdvös módon – elsősorban a duó játékot helyezi középpontba. A szerző – ahogy az első kötet előszavában leírja – az éneklést (!) tekinti kiindulópontnak; az egyszerűbb dalokat előbb kell tudni tisztán énekelni, minthogy eljátszanánk. Ennek megfelelően az iskolában rengeteg a népdal – a műzenei példák mellett –, amelyek a Bartók és Kodály utáni magyar zene szellemiségében kerültek feldolgozásra. Meg kell jegyezni, hogy a fuvolaiskola sokkal idősebb korosztálynak készült, mint ahogy azt ma használják. A szakmának alighanem hiányérzete lehetett a metodikát illetően, mert további kötetek láttak napvilágot, kitűnő fuvolások illetve fuvolapedagógusok összeállításában. Így alakultak ki a fentebb említett köteteken kívül a Bántai-Kovács-féle etűd (és skála) gyűjtemények, amelyek sajátos koncepció szerint válogatnak a 19. és 20. század fuvolaiskoláiból, így Köhler, Popp (egyikük sem játszott Böhm hangszerén!) munkáiból, de merítenek Burose fuvolaiskolájának anyagából is. Csak a Bántai-Kovács 3. kötetébe került bele néhány Theobald Böhm etűd, egyébként a kötet elsősorban a Jeney fuvolaiskola ma már nem létező 3. kötetéből építkezik. Ezek a kiadványok – bár igen kreatív, alkotó emberek termékei – sem hangnem összeállítás tekintetében, sem a technikai problémát tematizálásában nem mutatnak koherenciát. Az egyetlen ilyen kötet a szinte kifogyhatatlan invenciójú, a késő romantika felé kacsingató Joachim Andersen (1847-1909) op.15ös etűdgyűjteménye, de – ahogy fentebb említettem – ő sem játszott soha Böhm hangszerén, és – ha hinni lehet a forrásoknak – nem is szívelte különösebben a Böhm-féle újítást, (hogy finoman fogalmazzunk). Andersen metodikai szempontból azért is érdekes, mert ő mintegy 8 kötet etűdöt írt, különféle nehézségi szinten; teljesen indokolatlan, hogy a csak az op.15öt használjuk, hiszen nyújt anyagot könnyebbet és nehezebbet is. Már említettük Köhlert, korának kiemelkedő fuvolapedagógusát, akitől jelentős mennyiségű anyag került be metodikánkba, az ő etűdirői tevékenysége sem a Böhm fuvola problémakörét taglalja. Kivételt képeznek Carl Wehner nagyetűdjei és Leonardo De Lorenzo 9 nagyetűdje, ami viszont nehézség tekintetében jóval meghaladja az említetteket.

Korábban ígértem, hogy Giuseppe Gariboldi-ról (1833 – 1905) egy kicsit bővebben is érdemes szólni. Művei szerepelnek metodikánkban, de amolyan mellékesként, könnyed dallamosságot hordozó etűdjei inkább "kispályás" játékosok, nem beszélve darabjairól. Kisebb fajta, európai szintű nyomozást kellett indítanom, hogy egyértelművé tehessem játszott Böhm hangszerén, vagy nem? Kiderült Gariboldi jelentősége sokkal nagyobb, mint gondolnánk! Áttért a Böhm-fuvolára, a Conservatoire-ben képezte magát. 1872ben nevezték ki a *College Rollin* fuvola professzorának. Fuvolaiskolája – *Méthode élémentaire pour la Flûte- Boehm et Flute ordinarie* – Henri Altès művével egy évben, 1880ban jelent meg Párizsban, *Méthode complète*-je pedig négy évvel megelőzte azt, és 1882ben adta ki szintén itt a *L'art de prélude*-t. Etűdeinek csak egy töredékét ismerjük, metodikáját egyáltalán nem. Műveit

Ambroise Thomas (1811-1896), az ünnepezt operaszerző, adta ki, Gariboldi az ő, fuvolázni tudó lányát Elmira Thomas-t vette feleségül. (Ambroise Thomas egyéb iránt a Conservatoire igazgatója volt 1871-től haláláig, az ő *Mignon* című operájára írta Taffanel a máig kedvelt fantáziát). Gariboldi 15 kötet etűdöt, (ebből 9 kötetet a Leduc kiadó jelentett meg), valamint 36 duó-etűdöt (6×6 összeállításban) írt. Barátai voltak Victor Hugo, Charles Gounod, Jules Massenet, Charles Thomas és Daniel Auber is. Gariboldi oktatásunkban azon kevés szerzők egyike lehetne, aki kifejezetten Böhm-fuvolára írt átfogó pedagógiai munkákat.



Gariboldi - *Méthode élémentaire pour la Flûte- Boehm et Flute ordenarie* 1880

Joggal kérdezhetjük: miért olyan lényeges ez, hogy egy művet – elsősorban etűdre gondolok – Böhm fuvolára írtak-e, vagy sem? Az etűdirásnak és játéknak gyakran nyilvánvaló metodikai célja van, így pl. az oktáv etűd, trilla etűd, cantilena etűd, stb... Viszon más esetekben ez a szándék nem annyira nyilvánvaló, ilyenkor az ujjazat, fogás, és hangszeregyensúly tekintetbevételével készülnek a gyakorolnivalók. Például: egészen más hangszer kiegyensúlyozást igényel egy bé- vagy g-lábas fuvola, mint egy könnyű, fém, C-lábas. Arról nem is szólva, hogy a 19. század számos etűdje és fuvolaműve is könnyebben játszható – nagy intervallumú, gyors ugrások – kónikus fuvolán. Az is nyilvánvaló, hogy a három oktáv hang tekintetben teljesen más feladatok – és ideálok – elé állítja a játékos egy kónikus, vagy egy cilindrikus fuvolán. És ugyan ez a helyzet a frázisok levegővel való beosztása terén is. Könnyű tehát belátni, hogy egy bizonyos etűd akkor éri el a metodikai célját, ha olyan rendszerű fuvolán gyakoroljuk, amire készült.

Végül térjünk vissza végre Böhm-höz. A fentiekből adódik a kérdés: miért nem játszuk mindmáig a kiváló virtuóz, tapasztalt pedagógus, és zseniális hangszerépítő, Theobald Böhm etűdjeit, amit tanítványainak írt, specifikusan az általa konstruált fuvolára? Miért nem játszunk többet a francia iskola kiforrott metodikájából, amely tanárról diákra öröklődött? És miért nem játszuk többet azokat a szerzőket, akik áttértek Böhm új modelljére, tanították is a hangszert, és saját iskolát írtak? Olyan zseniális hangszeres művészek alkották ezeket az anyagokat akik – miután egyszer már megtanulták

virtuóz módon kezelni a fuvolát – érett korukban, „felnőtt fejjel” egy teljesen új hangszert és fogásrendszert tettek a magukévá, tehát e tekintetben felbecsülhetetlen tapasztalattal rendelkezettek.

A fentiek tükrében leszögezhetjük: ami a Böhm-fuvolát illeti fiatal nemzet vagyunk – és ez különösen érvényes a metodikánkra. A modern fuvola helyzete csak a 20. század második felében szilárdult meg nálunk. Ha nagyvonalúan számolunk, akkor is csak 20-25 éve adott a szabad információáramlás és utazás lehetősége, azelőtt a magyar fuvolaoktatás – néhány kivételes momentumtól eltekintve – gyakorlatilag elszigetelten működött metodikai értelemben is. Szenzációs alkotó elmék ugyan életre hívtak egy sajátos metodikát, amely nagyon csekély mértékben, vagy szinte egyáltalán nem támaszkodhatott a Böhm-fuvola kiforrott oktatási anyagára, – ennek okait ismertettük – de ez nem szoríthatja háttérbe a klasszikus iskolák fontosságát. Feltűnő – és ezért nem mehetünk el mellette szó nélkül – mennyire marginális szerepe van metodikánkban máig azoknak a szerzőknek, akik a Böhm-fuvolát kultiválták.

A magyarázat alighanem geopolitikai természetű (is), egyszerűen nem jutott át a vasfüggönyön, éppen úgy, mint Taffanel-Gaubert, Altés, Reichert és mások munkái sem, akik viszont egyértelműen a modern fuvola hang- és technikai (ujjazatbeli) kérdéseivel foglalkoznak igen bőségesen. Egy másik magyarázat lehet régebbi időkre visszanyúló németes orientáltságunk (a fuvolázás tekintetében is), amely eleve idegenkedett mindentől, ami francia. A fenti írás remélhetőleg rámutatott arra, mennyire mostoha helyzetben volt Böhm új hangszere Németországban – tehát a német irányultság ebben az esetben gyakorlatilag irreveláns. Mindezek fényében talán új megvilágításba kerülhet fuvolametodikánk, amelyet nem lenne haszontalan alaposan megvizsgálni, és újra végiggondolni.