

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Doktori Iskola

Lázár Zsófia

A 18. századi egybillentyűs fuvolán alkalmazott artikulációs technikák

*Szimpla-, dupla- és triplanyelv korabeli francia, német és angol források
alapján*

DLA értekezés

Témavezető: prof. dr. habil. Drahos Béla, egyetemi tanár

2021

Tartalomjegyzék

1. Bevezetés	1
2. A kutatás módszere és előzményei	4
<i>Artistic research</i>	4
Kutatási előzmények	5
3. Az artikuláció témaköréhez tartozó fogalmak	8
Retorika	8
Figuratan (<i>Figurenlehre</i>)	10
Affektustan (<i>Affektenlehre</i>)	10
Az artikuláció értelmezésének másik lehetősége; hangindítások	11
4. A fuvola rövid története a 18. századig	13
5. Franciaországban alkalmazott nyelvütések a 18. században	16
A francia fuvolaiskolák szerzői	18
Nyelvütések, artikulációs technikák	24
6. Német nyelvterület: hangindítások és artikuláció Johann Joachim Quantz és Johann George Tromlitz fuvolaiskoláiban	32
Johann Joachim Quantz és a <i>Fuvolaiskola</i>	33
Johann George Tromlitz: <i>Unterricht</i>	43
7. Nyelvütések, duplanyelv a 18. századi Angliában	67
A jelentősebb 18. századi angol traktátusok szerzői	69
A duplanyelv	73
8. Triplanyelv	77
9. A magánhangzók	83
10. A kutatási eredmények gyakorlati alkalmazása	87
J. S. Bach: e-moll szonáta fuvolára és basso continuoóra BWV 1034, 2. tétel	89
J. J. Quantz: G-dúr fuvolaverseny QV 5:174, 1. tétel	94
11. Összefoglalás, következtetések	104
Függelék	108
Táblázatok, képek és kottapéldák jegyzéke	113
Irodalomjegyzék	117
Köszönetnyilvánítás	123
Szakmai önéletrajz	124

„A nyelv voltaképpen az az eszköz, amellyel a fuvolahangok előadását elevenné tudjuk tenni. Teljességgel nélkülözhetetlen a zenei megformáláshoz, és ugyanazt a feladatot látja el, mint a hegedűnél a vonóhúzás. Ezáltal különböznek a fuvolajátékosok annyira egymástól, hogy ha néhányan közülük felváltva játszanak egy darabot, az előadás különböző volta miatt gyakran fel sem ismerjük azt. Ez nagyjából a nyelv helyes vagy helytelen használatából ered.”

(Johann Joachim Quantz: Fuvolaiskola)

1. Bevezetés

Johann Joachim Quantz (1697–1773) 18. századi zeneszerző és fuvolaművész a disszertáció elején mottóként használt sorai¹ lényegre mutatóan összegzik az artikuláció, illetve a hangindítások barokk kori fontosságát. Quantz szerint a nyelv az az eszköz, amellyel élénkebbé, étellel telibbé válhat a fuvolajáték. A nyelv az a szerv, amelynek aktív és tudatos működtetése elengedhetetlen a kifejező zenei artikulációhoz; szerepe a vonóéhoz hasonlítható. A nyelvhasználatbeli különbözőségek ugyanazon zenemű akár teljesen eltérő interpretálását is okozhatják, e különbségek többsége pedig a nyelv helyes, vagy helytelen használatán alapul. Azonban nem csak Quantz volt az egyetlen, aki az artikuláció fontosságát hangsúlyozta: számos olyan traktátus született a 18. században – a dolgozatban tárgyalt időszakban –, amely kitér az artikulációra. Ez lehet akár néhány bekezdésnyi terjedelmű, de történhet rendkívüli részletességgel is, ahogyan azt a későbbi fejezetekben bemutatom majd.

A barokk fuvolával való ismerkedésem kezdetétől egyre növekvő érdeklődéssel tanulmányoztam Quantz *Fuvolaiskoláját* (1752), ami a megelőző évtizedek gyakorlatának, illetve saját tapasztalatainak részletes és átfogó bemutatása. Emellett a kor esztétikájának megfelelő fuvolatechnikai tudnivalók fontos forrása. A *Fuvolaiskolában* talákoztam először a hangindítások olyan gazdag palettájával, ami modern fuvolásként számomra mindaddig ismeretlen területnek számított, és rendkívül kíváncsivá tett.

A historikus hangszereken való játék egyfajta történeti hűségre, tudatosságra való törekvést feltételez, amely a különböző forrásokban rendelkezésre álló, játéktechnikára vonatkozó instrukciók ismeretét és figyelembe vételét is magában foglalja. Az első, barokk kori, fuvoláról szóló értekezés² megszületése után számos

¹ Quantz, Johann Joachim (1752): *Fuvolaiskola*. Argumentum Kiadó, Budapest, fordította (2011): Székely András. Első kiadás: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Johann Friedrich Voss, Berlin. 81. o.

² Hotteterre, Jacques-Martin (1707): *Principes de la Flûte Traversière*. Christophe Ballard, Párizs

egyéb, az egybillentyűs fuvolára vonatkozó metodika jelent meg, melyek részletes tanulmányozása jelentős idő- és energiabefektetést igényel. Ez ugyan véleményem szerint nem spórolható meg, de dolgozatommal ehhez a munkához is szeretnék segítséget nyújtani az érdeklődők számára a források egy bizonyos fajta aspektusból történő feldolgozásával, összehasonlításával és összefoglalásával: az artikuláció szűrőjén keresztül.

A historikus előadási gyakorlat, a régizenei mozgalmak kialakulása és térnyerése nagyban hozzájárul ahhoz, szinte előfeltétele annak, hogy egy, a jelenlegihez hasonló értekezés megszülethessen. A korábbi források felé fordulás, a bennük leírt instrukciók értelmezése, gyakorlatba ültetése, a kritikai hozzáállás a régizenei mozgalom törekvéseiben, filozófiájában gyökerezik. Régebbi kompozíciók esetében a lejegyzés több paramétert tekintve is hiányos lehet, illetve nem minden esetben egyértelmű. Ezen darabok korhű előadását semmilyen napjainkban használatos támpont (a zeneszerzővel, kortárs előadókkal való személyes ismeretség; felvételek) nem segítheti. Az artikuláció; a hangindítások, különböző nyelvütések kevés kivételtől eltekintve nem, vagy csak elnagyoltan szerepeltek a kottában, elengedhetetlen tehát az erre vonatkozó források alapos tanulmányozása.

A 18. század traktátusai gazdag elméleti anyagot tartalmaznak a hangindítások, nyelvütések témájával kapcsolatban, melynek ismerete a modern hangszerjátékosok körében is felbresztheti az igényt a színesebb, változatosabb artikulációs technikák iránt. Ehhez kívánok hozzájárulni kutatásommal mindamellet, hogy bemutatom és rendszerbe foglalom az egybillentyűs fuvolán alkalmazható, francia, német és angol nyelvű metodikákban található artikulációs típusokat.

Dolgozatom első fejezeteiben a témaválasztás indoklása és a kutatási módszer (*artistic research*) bemutatása után tisztázom az artikuláció kétféle értelmezési lehetőségét és az ehhez kapcsolódó fogalmakat, valamint röviden szót ejtek a fuvola történetéről, különös tekintettel a 18. században használatos egybillentyűs fuvolára. A disszertáció fő vonulatát a francia, német és angol traktátusok, fuvolaiskolák artikulációra vonatkozó részeinek elemzése alkotja. Külön fejezetet szentelek a triplanyelvnek és a magánhangzók kérdésének. Az értekezés utolsó részében az

összegzés mellett artikulációs javaslatokkal látom el Johann Sebastian Bach (1685–1750) fuvolára és basso continuóra írt e-moll fuvolaszonátájának (BWV 1034) és Johann Joachim Quantz (1697–1773) G-dúr fuvolaversenyének (QV 5:174) egy-egy tételét, a feldolgozott információk egy lehetséges gyakorlati alkalmazásának bemutatásaként.

2. A kutatás módszere és előzményei

Artistic research

Doktori kutatásom során a művészeti kutatás (*artistic research*) eszközeivel éltem. Mivel e kutatási forma viszonylag új, csupán néhány évtizedes múltra tekint vissza, röviden bemutatom jellegzetességeit.

Általánosságban kijelenthető, hogy bármely kutatás metodikája, módszertana azokat a követelményeket fogalmazza meg, olyan eljárásokat, technikákat ír le, amelyek segítségével a kutató képes a megismerési folyamatot a tudomány szigorú kívánalmainak megfelelő mederben tartani. Két alapvető kutatási módszert különböztetünk meg: az egyik a kvantitatív, azaz mennyiségi kutatás, a másik pedig a kvalitatív, vagyis a minőségi kutatás. E két típus mellett az utóbbi néhány évtizedben megjelent az *artistic research* (művészeti céllal bíró kutatás, művészeti kutatás) is, amely kutatási forma ma már elvárt, de valamelyest még mindig bizonytalan terület a művészeti felsőoktatásban.³ Az *artistic research* egyik fő jellemzője a szubjektivitás elfogadása a klasszikus tudományos módszerekkel szemben, fogalmát pedig az alábbiak szerint határozta meg a stockholmi Tánc- és Cirkuszművészeti Egyetem (Dans och Cirkushögskolan, DOCH):

„A művészeti kutatás célja a tanulmányozás és tesztelés által történő ismeretszerzés, művészeti diszciplínák által meghatározott keretek között. Az *artistic research* eszközei közé sorolhatók a különböző művészeti gyakorlatok, módszerek és a kritikai hozzáállás. Az eredmények kontextusba helyezve kerülnek bemutatásra. Az effajta kutatás különlegessége, hogy az ismeretek bővítéséhez és hatékonyabb megértéséhez művészettel kapcsolatos eszközöket hív segítségül.”⁴

Barthold Kuijken (1949–) a *The Notation Is Not the Music* (2013) című könyvében így ír e speciális kutatási módszerről:

³ <https://en.wikipedia.org/wiki/Research> (utoljára megtekintve: 2021. jan. 28.)

⁴ <https://www.uniarts.se/> (utoljára megtekintve: 2011. aug. 14.)

„Kutatásomat mindig is ’művészeti kutatásnak’ tekintettem, még mielőtt ezt a kifejezést megalkották volna. Ez a fajta kutatás lényege, hogy egyszerre szubjektív és kreatív. A művész, mint kutató, nem a témája mellett vagy azon kívül áll, hanem maga is a kutatott téma része – ez tehát művészetben belüli kutatás, nem pedig a művészetről szóló kutatás. [...] Az eredményeket addig szükséges gyakorolni, technikailag és művészileg elsajátítani, alkalmazni, illetve beépíteni mindenki egyéni gondolkodásmódjába, érzelmeibe, játékába, vezénylésébe és tanítási gyakorlatába, amíg azok a [zenei] anyanyelv részévé nem válnak.”

„I have always considered my research to be ”artistic research” even before this expression was coined. This kind of research is essentially both subjective and creative. Indeed, the artist as researcher does not stand beside or outside his topic, but is himself part of the research topic – it is research in, not about, art. [...] The results needed to be practiced, technically and artistically mastered, applied and integrated in my own thinking, feeling, playing, conducting, and teaching, until they became part of my ”mother tongue.”⁵

Jelen kutatás abban az értelemben véve *artistic research*, hogy a feldolgozott és rendszerbe foglalt információanyagot nem pusztán egy dolgozat őrzi majd, hanem gyakorlati felhasználásával a modern és barokk fuvolásoknak kíván segíteni az artikuláció színesebbé és változatosabbá tételével. Bár a modern fuvolán véleményem és tapasztalatom szerint a historikus technikák nem, vagy csak nagyon kis mértékben működnek, a 18. századi hangszerjátékosok artikulációhoz való hozzáállása mindenképpen követendő példa.

Kutatási előzmények

Az anyaggyűjtési folyamatot a 18. századi artikulációt érintő cikkek, tanulmányok és értekezések felkutatásával, majd tanulmányozásával kezdtem. A számomra elérhető íráskorok időrendi sorrendben az alábbiak voltak:

⁵ Kuijken, Barthold (2013): *The Notation Is Not the Music*, Indiana University Press, Bloomington. 13. o.

- David R. G. Lasocki (1967): *The Tonguing Syllables of the French Baroque*. Rövid terjedelmű cikk a **tu-ru** artikulációs minta magánhangzónak kiejtéséről Franciaországban.
- Marcello Castellani és Elio Durante (1979): *Del Portar della Lingua negli instrumenti di Fiato, per una corretta interpretazione delle sillabe articolari nella trattatistica dei sec. XVI-XVIII*.
A fa- és rézfúvós hangszerek 16-18. századi artikulációs technikáival foglalkozik; részletes információkat tartalmaz a fonetikáról, valamint értékes idézeteket számos egyéb, fuvolás forrásból.
- Bruce Haynes (1997): *Tu Ru or Not Tu Ru: Paired Syllables and Unequal Tonguing Patterns on Woodwinds in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*.
A 17-18. századi artikulációs típusok összegzése, emellett figyelemre méltó a hangindítási típusok kategorizálásának rendszere (*inégale* hangpárok, jambikus és lombard nyelvütések).
- Maria Bania (2008): *"Sweetenings" and "Babylonish Gabble" Flute Vibrato and Articulation of Fast Passages in the 18th and 19th centuries*. PhD értekezés
Rendkívül részletes értekezés a 18-19. századi, gyors menetek kivitelezéséhez alkalmazott artikuláció témakörében.
- Balogh Vera (2014): *A 18. századi francia fuvolaiskolák*. DLA értekezés
Az értekezés nyelvütésekről szóló fejezete összefoglalja a 18. századi francia fuvolaiskolákban szereplő artikulációs technikákat.

A dolgozatomban felhasznált és tárgyalt elsődleges források kiválasztásához az utóbbi két (Bania, 2008 és Balogh, 2014) értekezés, illetve a fuvoláról szóló traktátusok listájának⁶ alapos tanulmányozása nyújtott kiindulópontot (lásd következő oldal).

⁶ <http://www.flutehistory.com/Resources/Lists/Flute.methods.php3> (utoljára megtekintve: 2021. február 3.)

Szerző	Cím	Kiadás éve
Franciaország		
Hotteterre, Jacques-Martin	<i>Principes de la Flûte Traversière</i>	1707 (Párizs)
Corrette, Michel	<i>Methode pour apprendre aisément à jouer de la Flute traversiere</i>	1740 körül (Párizs)
Mahaut, Antoine	<i>Nouvelle Méthode pour Aprendre en peu de tems a Jouer de la Flute Traversiere / Nieuwe Manier om binnen korte tyd op de Dwarsfluite te leeren speelen</i>	1759 körül (Párizs, Amszterdam)
Delusse, [Charles]	<i>L'Art de la Flute Traversiere</i>	1761 körül (Párizs)
Vanderhagen, Amand	<i>Méthode Nouvelle et Raisonnée pour la flute</i>	1790 körül (Párizs)
Devienne, François	<i>Nouvelle Méthode theoretique et pratique pour la Flute</i>	1792 körül (Párizs)
Peraut, [Mathieu?]	<i>Méthode pour la Flute</i>	1800 körül (Párizs)
Németország		
Quantz, Johann Joachim	<i>Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen</i>	1752
Tromlitz, Johann George	<i>Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen</i>	1791
Anglia		
Granom, Lewis	<i>Plain and Easy Instructions for Playing on the German Flute</i>	1766
Heron, Luke	<i>A Treatise on the German Flute</i>	1771
Arnold, Samuel	<i>Dr. Arnold's New Instructions for the German Flute</i>	1787
Wragg, J.	<i>The Flute Preceptor</i> <i>Improved Flute Preceptor</i>	1792 1806
Gunn, John	<i>The Art of Playing the German Flute</i>	1793
Miller, Edward	<i>The New Flute Instructor</i>	1799

1. táblázat: A dolgozatban tárgyalt fuvolametodikák

3. Az artikuláció témaköréhez tartozó fogalmak

Az artikuláció kifejezésnek kétféle értelmezése lehetséges. Az egyik, barokk korban is elterjedt felfogás a frazeálásra, a hangszeres játék beszédszerűségére utal, melynek esszenciális része a szöveg prozódiajának és tagolásának átültetése egy tisztán hangszeres nyelvre. A 17–18. századi hangszeres metodikákban számtalan, az artikulációt érintő instrukciót találunk. Ezen instrukciók, leírások szerint az előadás beszédszerűsége a cél, és az artikuláció valójában nem más, mint a szöveg zenei megjelenítése. Ennek alaposabb megértéséhez, illetve a barokk zenei stílus és az ebben a korban született művek előadásához szükséges játéktechnika tanulmányozásához elengedhetetlen szót ejteni a retorikáról (szónoklattan), valamint a figura- és affektustanról.

Retorika

Zene és retorika kapcsolatát számos korabeli traktátus⁷ kiemeli, és – részben a historikus előadói gyakorlat térnyerésének köszönhetően – egyre komolyabb figyelem irányul a két terület közötti összefüggésekre. A zenére tulajdonképpen hangokkal elmondott beszédként tekintettek, és ez a meggyőződés átjárta a kor zeneművészetének minden területét. A zene és a szónoklás művészete ugyanazokkal az eljárásokkal, eszközökkel élt, a retorika törvényei kihatottak a zenére is. Az énekesekkel, hangszerjátékosokkal szemben pedig elvárás volt, hogy ismerjék és megfelelően alkalmazzák ezeket a törvényszerűségeket.

Az 1602-ben, Firenzében publikált madrigál- és dalgyűjtemény, a *Le Nuove Musiche* előszavában Giulio Caccini kifejtette az új stílus, a *seconda pratica* célkitűzéseit, funkcióját. Eszerint a zene célja a reneszánszsal ellentétben többé nem a

⁷ A 16–18. század legjelentősebb, zenei retorikával foglalkozó írásai: Vicentino: *L'antica musica ridotta alla moderna pratica* (1555), Zarlino: *Le istituzioni harmoniche* (1558), Joachim Burmeister: *Musica poetica* (1606), Athanasius Kircher: *Musurgia Universalis* (1650), Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister* (1739)

gyönyörködtetés, hanem a szavak értelmének, az emberi érzéseknek mind hívebb kifejezése, hasonlóan a retorikához.⁸

A retorika évszázadokon át kiemelkedő jelentőséggel bírt. Ezt részben történeti okok, másfelől az magyarázta, hogy törvényszerűségeit számos művészetben, többek között a zenében is lehetett alkalmazni. A nyugati zenére hosszú időn keresztül jellemző vokális jelleg dominanciájának köszönhetően a zene és a beszéd közötti kapcsolatok, egymásra gyakorolt hatásuk mindig is egyértelmű volt. Ez a kölcsönhatás az önálló hangszeres zene megjelenésével sem vesztette érvényét, a 18. század végéig meghatározta a zeneszerzés módját, különösen német területeken.

A retorika kiindulási pontja a klasszikus görög és római szerzők – elsősorban Arisztotelész, Quintilianus és Cicero – munkássága, gyökere az antikvitás idejére nyúlik vissza. E hagyomány öröksége az előadás művészetének öt tényezőre való osztása:

1. *inventio*: kitalálás;
2. *dispositio*: elrendezés;
3. *elocutio*: stílus;
4. *elaboratio*: kidolgozás;
5. *pronuntiatio*: kiejtés, melynek célja a hatáskeltés (*movere*), örömszerzés (*delectare*) és a tanítás (*docere*).⁹

A középkorban a különböző retorikai figurák az oktatás fontos és alapvető részét alkották. Az ókori retorika és a zene első jelentős összefonódása Josquin des Pres (1450–1521) generációjához kötődik. Ez volt az az idő, amikorra Quintilianus és Cicero írásai széles körben elterjedté váltak. A retorika alapelveit a 16. században a protestáns és a latin oktatás adoptálta, a zeneszerzési eljárásokba való beépítésével pedig a *musica poetica* új kategóriája született meg, mely a barokk kor végéig érvényben volt. A komponálási stílus és a művek retorikai megközelítése három szinten jelentkezett: a forma, szerkezet és frazeálás szintjén; a legkisebb egységek, vagyis a retorikai figurák szintjén; illetve az érzelmek megjelenítése, a hangulatok kifejezése, a hangnem-karakterisztika, összefoglaló néven az affektustan szintjén.

⁸ Caccini, Giuliano (1602): A *Le nuove musiche* előszavából, In: Örök Muzsika, Zeneműkiadó Budapest, 1977, Szerk.: Barna István, 107–108. o.

⁹ Tóth, Emília (2018): *Antonio Caldara: La passione di Gesù Cristo. Sepolcro két stílus határán: a stile mixto elemei az olasz és német stílus szintézisében*, DLA értekezés, 41. o.

Figuratan (*Figurenlehre*)

A figuratan a szavak zenei kifejezésének barokk-kori eszköztárára utal. A retorikus figurák alkalmazása hozzájárul az előadás értelmezéséhez, nyomatékosításához; segít a zenei jelentés egyértelműbb ábrázolásában. Ilyen figurák, zenei kifejezőeszközök például az *ellipsis* (váratlan diszszonancia megjelenése), a *saltus duriusculus* (szűkített, bővített lépések), a *passus duriusculus* (kromatikusan lefelé haladó basszus), az *abruptio* (a dallam váratlan megszakítása) vagy a különböző ismétlések (anaphora, analepsis, auxesis, epizeuxis). Vannak olyan figurák, melyek csak a beszédben (*aetilogia*, *hyphen*), vagy csak a zenében (*catabasis*), illetve olyanok is, melyek mindkettőben használatosak (*abruptio*, *anadiplosis*, *exclamatio*).¹⁰

Affektustan (*Affektenlehre*)

Mind a retorika, mind a zene elválaszthatatlan az affektusoktól, mivel mindkettő közös jellemzője a hatáskeltés, az érzelmi ráhatás. Az affektustan az érzelmek, hangulatok zenei megjelenítéséhez szükséges eszköztár; azon technikákkal foglalkozik, melyek segítségével a hallgató a kívánt érzelmi vagy hangulatállapotba kerül. E technikák egyaránt alkalmazhatóak a zene kisebb (motívumok, ritmikai egységek) és nagyobb (hosszabb szakaszok, tételek, egész zeneművek) szerkezeti egységeire. Az affektuselmélet fontos része a hangnem-karakterisztika, amely szerint a különböző hangnemek más-más jelentéstartalmat hordoznak, és használatuk kompozíciós megfontolásokon alapul. Az egyenletes temperálás megjelenésével azonban a 18. század végére a hangnem-karakterisztika hagyományos elképzelése érvényét veszítette, és a zene retorikai megközelítése is egyre inkább háttérbe szorult.¹¹

¹⁰ Tóth, Emília (2018): *Antonio Caldara: La passione di Gesù Cristo. Sepolcro két stílus határán: a stile mixto elemei az olasz és német stílus szintézisében*, DLA értekezés, 43-44. o.

¹¹ Zene és retorika kapcsolatáról lásd bővebben:

Tarling, Judy (2005): *The weapons of Rhetoric*, Corda Music Publications;

Bartel, Dietrich (1997): *Musica Poetica: Musical-rhetorical figures in German Baroque Music*, University of Nebraska Press, Nebraska;

Keller, Hermann (1973): *Phrasing and Articulation: A Contribution to a Rhetoric of Music*. Norton, New York.

Descartes (1596–1650) utolsó műve, a *Les Passions de l'Âme* (*A lélek szenvedélyei*, 1649) az affektustan szempontjából alaplátnak tekinthető.

Az artikuláció értelmezésének másik lehetősége; a hangindítások

Mai értelmében az artikuláció kifejezést a beszédben a hangok képzésére, kiejtésére és megkülönböztetésére, a zenében pedig a hangok formálásának, a hangindítás (nyelvütések), a hangok lezárásának vagy nyitva hagyásának, két vagy több hang összekötésének különféle változataira használjuk. Ez ugyan, különösen a hangszeres zenében, önmagáért való technikának tűnhet, azonban a barokk korban az artikuláció ezen értelmezésének kiindulópontja is egyértelműen a vokális zene, a szöveg volt. Dolgozatomban elsősorban a hangindítással és a különböző artikulációs technikákkal (szimpla-, dupla- és triplanyelv) foglalkozom.

A szimplanyelv alkalmazása során a játékos minden hangot ugyanazzal a mássalhangzóval indít, ez többnyire **t** vagy **d**, esetleg ezeket variálja az **r** hangzóval.

A **tu-ru**¹² / **tírī**¹³ szótagpárok használata az *inégale*¹⁴ játékmódhoz kapcsolódik, elősegíti a különböző hanghosszúságok létrehozását és megfelelő hangsúlyozását. Elsősorban mérsékelt gyors meneteknél, valamint pontozott hangoknál alkalmazták, a 18. század első felének kedvelt artikulációs technikája. Hotteterre fuvolaiskolájában az egyedüli nyelvütés-kombináció, Quantz-nál pedig a többi forrástól eltérően nem duplanyelvként jelenik meg (lásd a következő bekezdést), bár a szimplanyelvhez sem sorolja egyértelműen.¹⁵

Kifejezetten gyors menetek kivitelezéséhez is szótagpárokat alkalmaztak, melyeket vagy a nyelvcsúcs és a nyelv hátsó részének libikóka-szerű (egy dentális [fog-] hang és egy ploziva [zárhang] váltakozása [**d-g/t-k**]), vagy a nyelv hegyének és két szélének a szájpadlást érintő váltakozó mozgásával (**d-l/t-tl/d-dl**) képezték. Ezt a

¹² kiejtése: tü-rü

¹³ a *tírī* szótagpár speciális ékezeteinél Quantz írásmódját követem, emiatt kötőjelet sem használok

¹⁴ Az *inégale* szóalak helyett a továbbiakban a magyarban elterjedőben lévő *inégál* alakot használom. Az *inégál* játékmód a zeneszerzők által egyenletes ritmusértékekkel leírt meneteket egyenlőtlen, valamelyest pontozott hatást keltő előadását jelenti, elsősorban a francia barokkra jellemző. Ez a fajta előadásmód a korban evidencia volt, amit a tu-ru nyelvütés alkalmazásával spontán lehetett előidézni.

¹⁵ Quantz: *Fuvolaiskola*, 81. o.

technikát hívják duplanyelvnek. Ide sorolható még az egy erőteljesebb és egy lágyabb foghang váltakozásán (**d-r/t-d**) alapuló módszer is, tehát technikailag a **tu-ru/tīrī** is.¹⁶

Triplanyelv alatt azt az artikulációs technikát értjük, amely három egyforma ritmusértékű hangjegy (triolák, illetve hatnyolcados vagy ehhez hasonló ütemnemekben előforduló hangok) sorozatos, gyors tempóban történő kivitelezéséhez szükséges. A különböző források szerzői szinte kivétel nélkül a duplanyelvként alkalmazott hangindítást javasolták, kisebb változtatásokkal.

A különböző artikulációs technikák leírásának egészen a 16. századig visszanyúló történelme van. Ekkor keletkeztek ugyanis az első, nyelvüteket is tárgyaló írott források. A duplanyelv használatának oka nem mindig a gyors tempó volt, sok esetben inkább a kifejezés: például az énekesek által előadott diminúciók¹⁷ minél hívebb imitálása. A legtöbb korai elméletíró¹⁸ különbséget tett a negyed ritmusértéknél lassabb hangok artikulálásához alkalmazott szimplanyelv (**te te te** vagy **de de de**), illetve a gyors tempóban nélkülözhetetlen, *lingue*-nek nevezett duplanyelvtípusok (az éles és erőteljes **te-ke/te-che**, a közepes **te-re** és a lágy **le-re**) között.

A 18. században használt artikulációs technikák vizsgálatakor két fő problémakör merül fel: beilleszthető-e vajon minden korabeli artikulációs típus a fenti kategóriák valamelyikébe, illetve mely technikákat és hogyan használták a gyors futamok kivitelezésére bizonyos időszakokban és földrajzi területeken. A 5-8. fejezetek célja – többek között – ennek kifejtése.

¹⁶ Bania, Maria (2008): "Sweetenings" and "Babylonish Gabble", *Flute Vibrato and Articulation of Fast Passages in the 18th and 19th Centuries*. Intellecta Docusys, Gothenburg, 126. o.

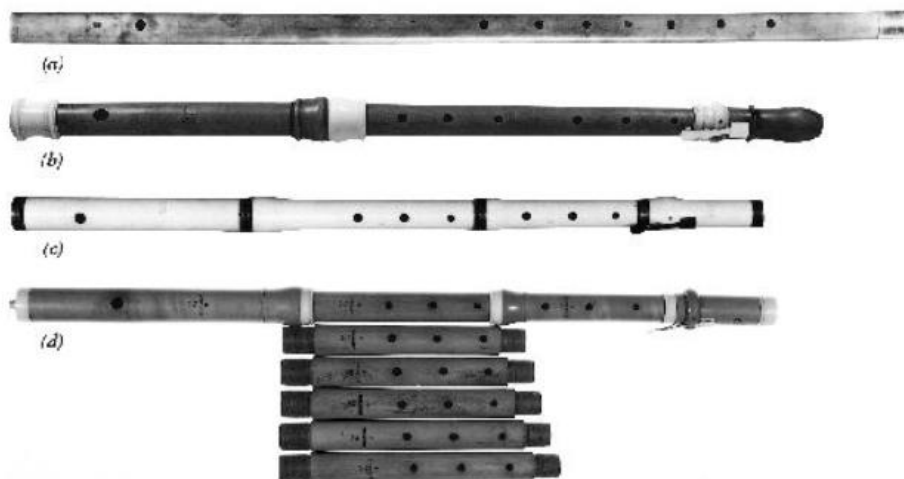
¹⁷ Diminúció alatt olyan, a reneszánszra és a barokkra jellemző improvizált vagy lejegyzett díszítési formát értünk, melynek alkalmazásakor az előadó a hosszabb ritmusértékű hangokat rövidebb, egyenletes értékű hangokkal helyettesíti.

¹⁸ Ganassi (*Opera intitulata Fontegara*, 1535), Girolamo Cardano (*De musica*, c. 1546), Girolamo Dalla Casa (*Il vero modo di diminuir*, 1584), Riccardo Rognoni (*Passaggi per potersi essercitare nel diminuire*, 1592) vagy Francesco Rognoni Taeggio (*Selva di varii passaggi*, 1620).

4. A fuvola rövid története a 18. századig

Artikulációról – többek között duplanyelvről – szóló, fafűvósok számára íródott instrukciókat, leírásokat már a 16. század közepétől ismerünk, tehát a különböző artikulációs technikáknak napjainkhoz képest évszázadokkal korábbra visszanyúló történelme és dokumentációja van. Mivel a barokk fuvola megjelenése nagyjából az 1670-es évekre tehető, az első igazi – e hangszer említő – traktátus pedig 1707-ből származik, a dolgozatom szempontjából releváns írások ekkortól datálhatóak. A fuvolajáték során alkalmazott nyelvütések azonban nem teljesen új technikák: a duplanyelv például azóta jelen van, mióta írásos dokumentáció létezik a fafűvós artikulációról. A 3. fejezetben bemutatott 16. századi artikulációs technikák a 17. században megjelenő új vagy továbbfejlesztett fafűvós hangszereken is alkalmazhatóak voltak, a hangszerjátékosok előszeretettel használták egészen a 18. század végéig, amikor is népszerűségük hanyatlani kezdett. Napjaink duplanyelv-technikája, az úgynevezett modern duplanyelv (**d-g/t-k**) az egyedüli túlélő ebből az időből.

Hogy megértsük a különböző korok fuvoláinak jellegzetességeit, melyek a játéktechnikára is hatással voltak, e fejezetben röviden áttekintem a reneszánsz, az egybillentyűs és a több-billentyűs fuvolák történetét.



1. kép: Fuvolák a 16-18. századból¹⁹

¹⁹ (a) cilindrikus reneszánsz fuvola, készítette: Claude Rafi, Lyons, 1515–1553 (Musée des Instruments de Musique, Brussels); (b) egybillentyűs fuvola, készítette: Jean-Jacques Rippert, Paris, 1700 körül

A 17. század első feléig bezáróan öt forrás²⁰ említi a harántfuvolát, melyet cilindrikus furatú, hat lyukkal és egy kis átmérőjű, kerek befúvónyílással rendelkező hangszerként írtak le.

Háromféle méretben készítették: alt (g alaphang), tenor (d alaphang) és basszus (szintén g alaphang). Hangterjedelme rendszerint két oktávot ölelt fel, az alaphangsoron kívüli hangokat pedig különféle villa fogásokkal lehetett megszólaltatni. Ezek a hangok azonban általában gyengébben szóltak, és nehéz volt tisztán intonálni őket.

Az 1600-as évek végén a reneszánsz fuvola felépítése jelentős változáson ment keresztül. Az újítások – kónikus furat, három részből álló felépítés, egy extra lyuk és az azt lefedő billentyű – valószínűleg a hangszerépítő Hotteterre család nevéhez fűződnek, és hozzájárultak a villa fogással megszólaló hangok erőteljesebbé és tisztábbá válásához, ezáltal a hangterjedelem, illetve a kifejezés lehetőségeinek bővüléséhez. Az 1720-as években a háromrészes konstrukciót felváltotta a négy részből álló felépítés: a hangszerterest két részre osztották, a felső több méretben készült, cserélhetővé vált (*corps de rechange*). A különböző hosszúságú középrészek lehetővé tették a területenként eltérő magasságú alaphanghoz és a különböző előadási körülményekhez való alkalmazkodást. Az intonációs nehézségek és az egységes hangmagasság hiánya egyéb fejlesztések megjelenését is inspirálta (csavaros mechanikával mozgatható hangoló dugó; kihúzható lábrész és kihuzat; disz/esz-billentyűk; kettéosztott, egymáson csúsztatható fejrész²¹).

A 18. század második felében fokozatosan jelentek meg a további billentyűk, az elsők (gisz, bé) valószínűleg angol hangszerkészítők fejlesztéseként. Angliában a század második felében született fuvolametodikák szinte mind megemlítik a hat- vagy nyolcbillentyűs fuvolát is. Németországban az első, több-billentyűs fuvolára íródott

(Glen Collection, Glasgow Art Gallery and Museum); (c) egybillentyűs elefántcsont fuvola, készítette: Thomas Stanesby (ii), London, 1734–1754 (Horniman Museum, London); (d) egybillentyűs fuvola öt cserélhető középrésszel, készítette: Grenser, Drezda, 18. század vége (privát gyűjtemény). Forrás: Grove *Flute* szócikk

²⁰ Sebastian Virdung: *Musica getutscht* (1511); Martin Agricola: *Musica instrumentalis deudsch* (1529 és 1545); Philibert Jambe de Fer: *L'Epitome musicale de Tons, Sons et Accords, des Voix humaines, Fleustes d'Alleman, Fleustes a Neuf trous, Violes, et Violons* (1556); Michael Praetorius: *Syntagma musicum* (1614-1619); Marin Mersenne: *Harmonie universelle* (1636).

²¹ Az utóbbi kettő Quantz újítása, lásd: *Fuvolaiskola*, 46-49. o.

traktátust csak 1800-ban adták ki,²² Franciaországban pedig még később, 1804-ben.²³ A billentyűk alkalmazásának célja a korábban csak villafozással megszólaltatható hangok erőteljesebbé tétele, az intonáció javítása és a hangszín egységesítése volt. A század folyamán a befúvónyílás alakja is változott: a kezdeti kör alak az 1760-as évektől egyre oválisabbá és nagyobb átmérőjűvé vált. Mindezen újítások magukkal hozták a hangszín és hangerő változását, ami az artikulációra is hatással volt. Az 1700-as évek végén készített hangszerek megszólaltatása nagyobb energiát igényelt, mint az egybillentyűs fuvola esetében, így erőteljesebb artikuláció, konkrét hangindítási módszerek alkalmazása vált szükségessé.

²² Tromlitz, Johann Georg (1800): *Über die Flöten mit mehrern Klappen*. Adam Friedrich Böhme, Lipsce.

²³ Hugot, Antoine and Wunderlich, Johann Georges (1804): *Méthode de Flûte du Conservatoire*. Conservatoire de Musique, Párizs.

5. Franciaországban alkalmazott nyelvütések a 18. században

A reneszánsz harántfuvolát felváltó egybillentyűs barokk fuvola francia földön jelent meg és terjedt el elsőként, sőt az Európa egyéb területeire való eljuttatása is francia fuvolások nevéhez fűződik.

„Az első, aki Franciaországban a tökéletesített harántfuvolán különösen kitett magáért, híres és kedvelt lett, egy bizonyos, a különös sorsa miatt érdekes Philibert. Azután la Barre és Hotteterre le Romain következett. Őket Buffardin és Blavet követte; akik azonban a gyakorlatban sokkal többet tettek, mint elődeik.”²⁴

E fejezet alapját a 18. században megjelent fuvolaiskolák közül a 2. számú táblázatban látható, az artikulációt különböző részletességgel tárgyaló metodikák alkotják. A hangindítási típusok és nyelvütések bemutatása előtt fontosnak tartom röviden megismertetni az írásművek szerzőit, életútjuk releváns vonatkozásait és a traktátusok általános jellemzőit.

Szerző	Cím	Kiadás éve
Hotteterre, Jacques-Martin	<i>Principes de la Flûte Traversière</i>	1707 (Párizs)
Corrette, Michel	<i>Methode pour apprendre aisément à joüer de la Flute traversiere</i>	1740 körül (Párizs)
Mahaut, Antoine	<i>Nouvelle Méthode pour Aprendre en peu de tems a Joüer de la Flute Traversiere / Nieuwe Manier om binnen korte tyd op de Dwarsfluit te leeren speelen</i>	1759 körül (Párizs, Amszterdam)
Delusse, [Charles]	<i>L'Art de la Flûte Traversière</i>	1761 körül (Párizs)

²⁴ Quantz: *Fuvolaiskola*, 46. old. Quantz itt Philibert Jambe de Fer (1520 körül – 1572), Michel de la Barre (1675 körül – 1743/1744), Pierre-Gabriel Buffardin (1690 körül – 1768) és Michel Blavet (1700 – 1768) francia fuvolistákra utal.

Vanderhagen, Amand	<i>Méthode Nouvelle et Raisonnée pour la flute</i> és <i>Nouvelle méthode de Flûte</i>	1790 és 1799 körül (Párizs)
Devienne, François	<i>Nouvelle Méthode theoretique et pratique pour la Flute</i>	1792 körül (Párizs)
Peraut, [Mathieu?]	<i>Méthode pour la Flute</i>	1800 körül (Párizs)

2. táblázat: Az artikulációt érdemben tárgyaló 18. századi francia fuvolametodikák

Az elsősorban *consorhangszernek* tekintett reneszánsz fuvola a 17. század derekáig katonai, hadászati jelenetek német és svájci ábrázolásain is feltűnik, ugyanakkor finomabb, különösen szerelmi tematikájú zenék megszólaltatására is alkalmasnak találták. Ez utóbbi előadásában tűnt ki a már megreformált fuvolán Philbert Rebillé (1639–1717), aki nem csak a királyi udvarban, de privát koncerteken is aktív volt. Repertoárját főként lantkíséretes fuvola-ének dalok, például *brunette*-ek²⁵ alkották. További híres fuvolajátékos volt még R. P. Descoteaux (1645 körül – 1728), aki kiváló énekes hírében is állt.

Az új, egybillentyűs fuvola alkalmazásának első példája, egy két fuvolára és continuóra írt g-moll ritornello, Lully *Le triomphe de l'amour* (1681) című balettjében található. Később megjelenik Charpentier *Médée*-jében (1693) és Destouches *Isée* című művében (1697) is. Az első francia tisztán instrumentális mű, amit az új hangszerre írtak, nagy valószínűséggel egy 1686-ban született, Charpentier-nek tulajdonított szonáta.

Marin Marais *Pièces en trio* című, 1692-ben kiadott gyűjteményének borítóját már az egybillentyűs fuvola illusztrációja díszíti.²⁶

2. kép: Marin Marais *Pièces en trio*-jának borítója

²⁵ A 17. század végén és a 18. században népszerű francia szerelmi dal. Jacques Hotteterre *Airs et Brunettes* (1721) című gyűjteménye a műfaj gazdag forrása.

²⁶ Montagu, J., Brown, H., Frank, J., & Powell, A. (2001): Flute. *Grove Music Online*. (utoljára megtekintve: 2021. jan. 25.)

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040569>,

A francia fuvolaiskolák szerzői

Jacques(-Martin) Hotteterre (ii) [‘le Romain’]²⁷ (Párizs, 1673. szept. 29. – Párizs, 1763. július 16.)

A zenész- és hangszerkészítő Hotteterre család legnagyobb hírnévvel bíró tagja; fuvolajátékos, tanár és zeneszerző. Oboán, fagotton és musette-en is játszott. Zenei könyvtárában francia és olasz szerzők művei egyaránt megtalálhatóak voltak, melyek mind hatottak munkásságára.²⁸ „*Le Romain*” ragadványneve római tartózkodására utal. Az op. 2-es *Premier livre de pièces* az első nyomtatásban megjelent gyűjtemény, amely kíséret nélküli fuvoladuókat tartalmaz. A *Deuxième livre de pièces* 1715-ben került kiadásra.

Fuvolametodikája (*Principes de la Flûte Traversière, de la Flûte a Bec, et du Haut-bois*, Op.1, 1707), mely oboa- és furulyajátékra vonatkozó tudnivalókat is tartalmaz, hasznos információval lát el a test- és kéztartás, ansatz, fogások, trillák, nyelvütések és díszítések tekintetében. A traktátus számos kiadást ért meg 1707 és 1741 között (illetve egy posztumusz kiadást 1765-ben), és rengeteg fuvolametodika alapjául szolgált a 18. századtól napjainkig. Hotteterre további jelentős munkái a *L'art de préluder sur la flûte traversière* (1719) és a *Méthode pour la musette* (1737).



3. kép: Jacques Hotteterre portréja fuvolaiskolájából

²⁷ Giannini, T. (2001): Hotteterre family. *Grove Music Online*. (utoljára megtekintve: 2020. nov. 28.) <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/0-mo-9781561592630-e-0000013401>.

²⁸ Corelli-szonáták (opus 1-5.), Mascitti, Senaillé, Marais (*Pièces*) és Ballard dalgyűjteményei (*Parodies bachique, Les tendresses bachiques, Brunettes*), Lully-operák, Collasse, A. C. Destouches, Bernier motettái és kantátái, T.-L. Bourgeois, André Campra, L.-N. Clérambault és két angol opera (az információ alapja a házassági szerződésben található leltárjegyzék)

Bár Michel de La Barre²⁹ *Premier livre de pièces* (1702) című gyűjteményének (mely az első, nyomtatásban megjelent gyűjtemény fuvolára és continuóra) Hotteterre-re gyakorolt hatása egyértelmű, utóbbi *Premier livre*-je és fuvolametodikája tekinthető a francia fuvolaiskola megszületését jelző kezdőpontnak.

Corrette, Michel³⁰ (Rouen, 1707. április 10. – Párizs, 1795. január 21.)

Francia orgonista, tanár, zeneszerző. Majd 75 évet felölelő életműve áttekintést nyújt a 18. századi francia zenéről és annak előadási gyakorlatáról. Kevés életrajzi adat maradt fenn róla. 1737-től 1790-ig a párizsi Ste Marie templom, 1738 és 1762 között a St.-antoine utcai jezsuita kollégium orgonistája.

Corrette legalább tizenhét, különböző hangszerekről írt, 1738 és 1784 között kiadott traktátus szerzője. A *Méthode pour apprendre aisément à joüer de la flûte traversière* megjelenésének évszáma ismeretlen, de a legvalószínűbb dátum 1740. Az első kiadáson nem, a továbbiakon viszont szerepel Corrette neve. A *Méthode*-ot 1753-ban újra kiadták, majd 1773-ban az oboára és a klarinétra vonatkozó tanácsokkal bővítve ismét megjelent. További utánnnyomások ismertek 1778-ból, valamint 1781-ből. A műnek létezik egy korabeli olasz fordítása is. Bár Corrette nem volt fuvolista, traktátusa ennek ellenére azt bizonyítja, hogy alaposan ismerte a fuvolát és a hangszer játéktechnikáját. Az 50 oldalas mű zeneelméletről, magáról a hangszerről, ansatzról, fogásokról, artikulációról és díszítésekről szóló fejezetekre tagolódik. Emellett Georg Friedrich Händel, illetve különböző francia és olasz zeneszerzők egyszerűbb dallamai is helyet kaptak benne.

²⁹ Michel de La Barre (c. 1675 – 1745. márc. 15.): francia zeneszerző és fuvolaművész

³⁰ Fuller, D., & Gustafson, B. (2001). Corrette, Michel. *Grove Music Online*. (utoljára megtekintve: 2020. nov. 23.)

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006563>.

Mahaut, Antoine³¹ (Namur, 1719 – 1785 körül)

Flamand fuvolás és zeneszerző. 1735-ben a stricklandi püspök szolgálatában Londonba utazott, ahol találkozott John Walsh³²-sal – ő adta ki később *Six Sonatas or Duets* című kötetét. 1739-ben Amszterdamba költözött, ahol előadóművészként és tanárként működött. 1751. július 20-án Mahaut megkapta saját művei kiadásának privilégiumát. Egy drezdai látogatás során megismerkedett Pierre-Gabriel Buffardinnel, ez a találkozás hat triószonátájának és valószínűleg két fuvolaversenyének ajánlását eredményezte. 1760 körül Párizsban telepedett le, később hitelezői elől egy francia kolostorba menekült.³³

Mahaut szerzeményei élete során széles körben kerültek kiadásra. Fuvolametodikája egyszerre jelent meg franciául és hollandul (erről a *Mercur de France* 1759. januári száma ad hírt), és két további kiadást ért meg (1762, 1814). Jelentős előrelépést jelentett Hotteterre, Corrette és Quantz fuvolaiskoláihoz képest. Korának egyetlen traktátusa volt, amely különbséget tett a trillák és appoggiaturák kivitelezésének francia és olasz módja között. Mahaut szonátái ötvözik az olasz szonáták szerkezetét a francia táncritmusokkal és díszítésekkel. Magasszintű technikai tudást igénylő, gáláns és koraklasszikus stílusban íródott fuvolaversenyei a szintén Amszterdamban működő Locatelli hatását is magukon viselik. Mahaut 1751 és 1752 között a *Maendelyks musikaels tydverdryf* című, holland nyelvű, olasz dalokat tartalmazó kiadványsorozat szerkesztője és fő munkatársa volt.

³¹ Carr, N. (2001): Mahaut [Mahault, Mahoti, Mahout], Antoine. *Grove Music Online*. (utoljára megtekintve: 2020. nov. 24.), <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000050040>.

³² John Walsh (1709-1766): angol kottakiadó és -kereskedő.

³³ Gerber, Ernst Ludwig (1790-1792): *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*. Lipcse. 847. o.

(Charles?) de Lusse [De-Lusse; Delusse; D.L.]³⁴ (1720-25 – 1774 után)

Francia fuvolista és zeneszerző. Életéről keveset tudunk. Gerber³⁵ szerint 1760 körül a párizsi *Opéra-Comique* zenekarának fuvolása volt, Fétis³⁶ pedig azt írja, hogy 1758-ban lépett be az említett zenekarba, ezen állításokat azonban semmilyen egyéb kortárs forrás nem erősíti meg.

Az 1760-as években három elméleti művet jelentetett meg: egy fuvolaiskolát 1760-ban vagy 1761-ben, egy javaslat-leírást a szolmizációhoz használt szótagok megreformálásáról és a „*Musique*” szócikket Diderot és d’Alembert *Encyclopédie*-je számára, 1769-ben. Nevéhez fűződhet egy zenei szótár is, az ezzel kapcsolatos információk azonban bizonytalanok. A *L’Art de la Flûte Traversière* című, rövid terjedelme ellenére nagy jelentőséggel bíró traktátus fontos forrása a díszítéseknek, a különböző nyelvütéseknek és a vibrato korabeli típusainak (*tremblement flexible*, *tremolo* és *martellement*). A traktátus emellett etűdöket, prelűdöket (20 különböző hangnemben) és 12 virtuóz *caprice*-t is tartalmaz. Ez utóbbiak jelentik az igazi, mai értelemben vett fuvolaetűdök kezdetét Franciaországban. Minden etűd utolsó része önmagában álló kadenciaként is használható; ezek a francia fuvolairodalom önálló kadenciáinak legkorábbi példái. Valószínűsíthető, hogy Delusse névtelenül publikálta egy rendkívül innovatív, negyedhangokat is tartalmazó szerzeményét (*Air à la grecque*) és az ehhez tartozó fogástáblázatot, később viszont az 1764 utáni kiadásokhoz csatolta. Ezen kívül legalább egy fennmaradt példány tartalmaz kézzel írott fogástáblázatot a hatbillentyűs fuvolára vonatkozóan.

Delusse metodikájában jelenik meg először a fuvolán játszható felhangok leírása: működési elvük mellett egy, a felhangokra vonatkozó gyakorlatot is tartalmaz a fuvolaiskola. A megszólaltatásukhoz szükséges fogástáblázat Delusse opus 1-es szonátagyűjteményében (1751 körül) található.³⁷

³⁴ Bowers, J. (2001): Lusse, (?Charles) de. *Grove Music Online*. (utoljára megtekintve: 2020. nov. 27.)

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000017206>.

³⁵ Gerber, Ernst Ludwig (1790-1792): *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*. Lipcse.

³⁶ Fétis, François-Joseph (1835-1844): *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Brüsszel. 463. o.

³⁷ Delusse, [Charles] (1751 körül): *Six Sonatas Pour la Flûte Traversière avec une Tablature des Sons Harmoniques*. Boivin, Leclerc, Párizs

Vanderhagen, Amand³⁸ (Antwerpen, 1753 – Párizs, 1822. július)

Flamand klarinétos. 1785-től Párizsban élt. 1776-tól 1785-ig a Francia Királyi Gárda katonazenekarának fagottosa, 1786 és 1788 között pedig klarinétosa, később tagja volt a *Théâtre-Française*-nek is.

Vanderhagen két klarinétmetodikát írt (1785; 1798), az első a legkorábbi e hangszerre írt módszertan. Ezen kívül egy oboaiskola (1792), valamint két fuvolaiskola fűződik a nevéhez: *Méthode nouvelle et raisonnée pour la flûte* (1790 körül) és *Nouvelle Méthode de Flute* (a kiadás dátuma ismeretlen, valószínűleg 1799). Utóbbi előszavában azt írja, hogy második fuvolametodikáját jobbnak és részletesebbnek tartja, mint az elsőt. A *Nouvelle Méthode* az egybillentyűs fuvolán való játékhoz szolgáltat instrukciókat; a fogások, hang, tartás, zeneelmélet és artikuláció témáit érintve. A zenei példákon kívül több, mint 80 oldalnyi fokozatosan nehezedő gyakorlatot tartalmaz (duók, prelűdök, air-ek, etűdök).

Devienne, Francois³⁹ (Joinville, Haute-Marne, 1759. január 31. – Párizs, 1803. szeptember 5.)

Francia fuvolás, fagottos, zeneszerző és tanár. 1782-től a *Concert Spirituel* számos koncertjének fagott-, illetve fuvolaszólistájaként lépett fel, saját versenyműveit játszva. Több, nagy sikert arató operáját (ezek közül leghíresebb a *Les visitandines*, 1792) a Théâtre Montansier és a Théâtre Feydeau mutatta be. A párizsi Conservatoire 1795-ös megalakulásától kezdve a kilenc kinevezett vezetőségi tag egyike, valamint fuvolaprofesszor volt.

³⁸ Rendall, F., & Audéon, H. (2001). Vanderhagen, Amand. *Grove Music Online*. (utoljára megtekintve: 2021. jan. 4.)

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000028989>.

³⁹ Montgomery, W. (2001). Devienne, François. *Grove Music Online*. (utoljára megtekintve: 2021. jan. 4.)

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000007688>.

Devienne híres fuvolametodikája 1794-ben jelent meg. Mind a fuvolatechnika, mind az előadói gyakorlat (különösen a 18. század végi artikuláció) szempontjából hasznos információkkal szolgál, valamint könnyű és közepes nehézségű fuvoladuókat is tartalmaz. Devienne kompozíciói nagy szerepet játszottak a fűvós hangszerekre íródott művek színvonalának emelésében a 18. század végi Franciaországban. Munkássága legnagyobb hatással a versenymű, *sinfonia concertante* és az opera műfajára volt, emellett a nevéhez fűződik 25 kvartett, 46 trió, 147 duó és 67 szonáta is.

Peraut [Pérault, Perrault],[Mathieu?]⁴⁰

Francia fuvolajátékos, akinek életéről keveset tudunk. Fuvolametodikája mellett szonátákat és fuvoladuókat publikált. Frans Vester katalógusában⁴¹ kilenc, fuvolára és basso continuóra írt szonáta és több fuvoladuó szerzőjeként is megjelenik. Ernst Ludwig Gerber is megemlíti *Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler* című munkájában (1813). *Méthode pour la Flûte* című traktátusát, mely az egybillentyűs fuvolán való játékhoz szolgált instrukciókat, valószínűleg 1800 és 1803 között adták ki. Első, 29 oldalból álló szöveges része elsősorban a fogásokat, nyelvütéseket, díszítéseket tárgyalja, zenei példákkal illusztrálva. A fuvolaiskola fennmaradó része egy hosszabb prelűdöt, 12 rövid, különböző hangnemekben íródott darabot, 6 duót, 6 szonátát, végül ismét hat duót (*caprice*) tartalmaz.

⁴⁰ Castellani, Marcello (1987): "Preface." In Peraut, *Méthode pour la Flûte*. Studio Per Edizioni Scelte, Florence.

⁴¹ Vester, Frans (1985): *Flute Music of the 18th Century*. Musica Rara, Monteux. 355. o.

Nyelvütések, artikulációs technikák⁴²

Már az első, nyomtatásban megjelent fuvolaiskola, Hotteterre metodikája is részletesen foglalkozik a nyelvütések kérdésével. Az erről szóló fejezet az alábbiakkal indul:

„Annak érdekében, hogy játékunkat kellemesebbé tegyük, illetve elkerüljük a nyelvütés tekintetében a túlzott egyneműséget, az artikulációt különböző módokon variálhatjuk. Például két fajta fő nyelvütést alkalmazunk: a **tu**-t és a **ru**-t. A **tu** a gyakoribb, szinte minden esetben ez használatos, úgymint az egész, a fél, a negyed hangoknál, illetve a legtöbb nyolcadnál, mivel ez utóbbiak is **tu**-val indítandók, amennyiben ugyanazon a vonalon állnak vagy [nagyobb hangközt] ugranak. Ha azonban lépésenként emelkednek vagy ereszkednek, a **tu** a **ru**-val váltakozik.”

„To make playing more pleasant, and to avoid too much uniformity in tonguing, articulation is varied in several ways. For example, two main tongue strokes are used: tu and ru. The tu is the more common, and is used almost everywhere, as on whole notes, half notes, quarter notes, and on most eighth notes, for when these last are on one line, or when they skip, they are tongued with tu. When they ascend or descend in a stepwise fashion, tu is also used, but it is alternated with ru, [...].”⁴³

A 18. század elején a francia fuvolások szinte kizárólag az inegál játékmódhoz erősen kapcsolódó **tu** és **ru**⁴⁴ hangindításokat alkalmazták. Ennek szabályaihoz, szokásrendszeréhez világos útmutatót ad Hotteterre fuvolaiskolája.

A **tu-ru** használatát a lüktetés és az egy ütemben lévő nyolcadok száma egyaránt befolyásolja. Ütemsúly után induló, páratlan számú nyolcadértékek esetében **tu-ru-tu-ru...** alkalmazandó:

⁴² A francia nyelvű szövegek lefordításában Varró Katalin nyújtott segítséget.

⁴³ Hotteterre, Jacques-Martin (1707): *Principles of the Flute, Recorder and Oboe*. Praeger Publishers, New York. Fordította (1968): David Lasocki. Első kiadás: *Principes de la Flûte Traversière*. Christophe Ballard, Párizs. 36. o.

⁴⁴ A kiejtésről lásd a 12-es számú lábjegyzetet.

1. a) kottapélda: H22 1⁴⁵

Páros számú, ütem súlyon induló nyolcadoknál azonban a váltakozó **tu-ru** nyelvütésminta két **tu** szótaggal kezdődik:



1. b) kottapélda: H22 2

Hotteterre arra is felhívja a figyelmet, hogy a nyolcadok hosszúsága bizonyos ütemmutatókban nem mindig egyforma. Az 1. a) kottapéldában az első hang a rövidebb, a második a hosszabb, a b) példában értelemszerűen az első a hosszabb és a második a rövidebb. Ezt a gyakorlatot pontozásnak hívja.

A nyolcadértéket követő negyed hangot **ru**-vel kell indítani, de csak abban az esetben, ha a dallam lépésben ereszkedik vagy emelkedik:



2. kottapélda: H23 1–2

A nyolcadokat és tizenhatodokat is tartalmazó frázisokban minden nyolcadhang **tu**-vel artikulálandó, míg a **ru** hangindítást és a fenti alapszabályokat a tizenhatodoknál kell alkalmazni:

⁴⁵ A kottapéldák számozásához Hotteterre *Principes*-jének eredeti francia kiadását vettem alapul, az első szám az oldalt, a második a kottapélda számát jelöli.

The image shows four musical staves with lyrics underneath. The first two staves are in 4/8 time and use a treble clef. The first staff has the lyrics 'Tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu' and the second staff has 'tu tu tu tu tu'. The third staff is labeled 'Exemple.' and is in common time (C). The fourth staff is labeled 'Autre Exemple.' and is in 3/8 time. All staves show a sequence of eighth notes with stems pointing up, representing the 'tu' syllable, and a sequence of eighth notes with stems pointing down, representing the 'ru' syllable.

3. kottapélda: H23 3–4; H24 1

A továbbiakban Hotteterre bemutatja a **tu-ru** nyelvítés alkalmazásának egyéb példáit és alapelveit: tizenhatodok esetében ugyanazok a szabályok iránymutatóak, mint nyolcadoknál; illetve a **ru** hangindítás nem alkalmazható trilláknál, valamint két egymást követő hangon. Amennyiben 3/2 az ütemmutató, a negyedekre vonatkoznak a fentebb leírt alapszabályok, valamint minden, negyedek követő félkotta **ru** szótaggal indítandó. Hotteterre fontosnak tartja megjegyezni, hogy a hangindítások lágysága vagy keménysége a hangszerektől is függ. Másként hat a fuvolán, a fagoton vagy az oboán. Ez a kijelentés azt feltételezi, hogy az általa leírt artikulációs technikát mindhárom fúvós hangszereken alkalmazták.

A század későbbi fuvolaiskoláiban a **tu-ru** hangindítás nem szerepel használatban lévő nyelvítésként, már 1740-ben elavultnak tekintették (Corrette). Kivétel ez alól az *Encyclopédie* (1788) szócikke, amit többek között Hotteterre traktátusának felhasználásával állítottak össze.

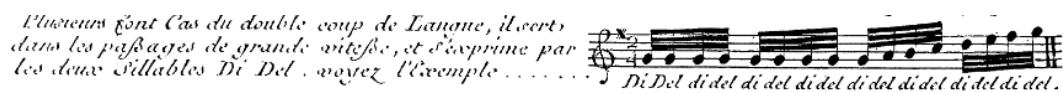
Corrette, Mahaut és Delusse munkássága a gáláns stílus⁴⁶ idejére esik, írásmunkáik tükrözik a megváltozott zenei ízlést, a zene új esztétikai

⁴⁶ A zenében körülbelül az 1730-as évektől az 1770-es évekig divatban lévő stílusirányzat. A későbarokk komplexitásával ellentétben az egyszerűséget, a könnyebb befogadhatóságot hirdeti.

követelményeihez való alkalmazkodást. Corrette a korábban uralkodó **tu-ru** hangindítást abszurdnak tartja, mely csak zavarba hozza a tanulót.⁴⁷ Traktátusa szerint a hangindítás kivitelezése, a nyelv mozgása a hanghossztól függ, a fuvolán alkalmazandó nyelvütéseket pedig a vonóhúzáshoz hasonlítja. Ír még emellett a kötőívről is. Mivel Corrette-nél nem esik szó a duplanyelvről, a gyors futamok kivitelezésének alternatívái valószínűleg a szimplanyelv és a legato voltak.

Toussain Bordet (c. 1730 – 1783 után) egy 1755 előtt, fuvolára komponált duett-gyűjteményében javasolja a duplanyelv (illetve alternatívaként a vibrato!) használatát. Instrukcióként azt írja, hogy a megfelelő stílus érdekében minden hangot – amelyek fölött a speciális effektet jelölő hullámos vonal található – össze kell kötni, és duplanyelvet alkalmazni.⁴⁸ Metodikájában (*Méthode Raisonnée suivi d'un recueil d'airs*, 1755 körül) azonban nem esik szó semmilyen duplanyelv-technikáról.

Mahaut is idejétmúlnak tekinti a **tu-ru** hangindítást, amely jól szolgáltá ugyan a korábbi stílus igényeit, a „modern” zenében jelen lévő hangkötések és elválasztott hangok azonban másféle nyelvütéseket igényelnek. Véleménye szerint mindenkinek az adottságaihoz leginkább illő nyelvütést kell megkeresnie és alkalmaznia, a szótagok összekuszálása nélkül. Konkrét hangindítás-típusról itt nem esik szó, azonban traktátusa elején, a skála tanításakor megemlíti a **tu**-vel történő artikulációt.⁴⁹ Két vagy három, kötőívvvel összekötött hangjegyet egy nyelvütéssel kell megszólaltatni, ahol pedig nem szerepel hangkötés, külön-külön nyelvütés alkalmazandó. Kis vonalkákkal vagy pontokkal ellátott hangjegyek esetében száraz és pontszerű hangindítás szükségeltetik. Mahaut a gyors tempójú szakaszokhoz javasolt duplanyelvről is említést tesz, a **di-del** artikulációs mintát ajánlva, bár sorai azt a benyomást keltik, hogy ő maga nem használta a technikát.



4. kottapélda: Mahaut *Nouvelle Méthode* 25. old.

⁴⁷ Corrette, Michel (1740 körül): *Méthode pour apprendre aisément à jouer de la Flute traversiere. Avec des Principes de Musique et des Brunettes a I. et II. parties*. Párizs. 20. o.

⁴⁸ Bordet, Toussain (c. 1755): *Méthode Raisonnée suivi d'un recueil d'airs*. Párizs, Appendix 30.

⁴⁹ Balogh, Vera (2014): *A 18. századi francia fuvolaiskolák*. Budapest, DLA értekezés, 62. o.

Delusse *L'Art de la flûte traversière* című fuvolaiskolájában öt különböző nyelvütés-típusról beszél: a t-vel indított hangokról, a „perdülő” nyelvüetről (kivitelezéséhez az ajkakig kinyújtott nyelvre és a **tu** szótagra van szükség; a technika a hegedűsök ugratott vonó játékmódját kívánta imitálni), a **hu** szótag segítségével történő (vonóvibratóhoz hasonló) hangindításról, a duplanyelvről, valamint a szinkópáról (**t, hé** – extra levegőlökés a hangsúlyos ütemrészre eső hangra). Utóbbi nyelvütésként való definiálása egyedülálló a vizsgált francia traktátusokban. Az r-rel történő hangindításról (**tu-ru**) nem esik szó. A duplanyelvhez Delusse a **loul** szótagot javasolja, és hullámos vonallal jelöli a kottában (lásd 5. kottapélda). Az l mássalhangzó a **t/tl** vagy **d/dl** hangindításhoz képest lazább, lágyabb hangzást eredményez.



5. kottapélda: Delusse *L'Art de la Flute Traversière* 24. o.

Delusse a duplanyelvet egyfajta effektként alkalmazza, használatáról a következőket írja:

„Ez a fajta artikuláció csak Caprice-okban található, illetve szelet és vihart megjelenítő darabokban.”⁵⁰

E három fuvolametodika (Corrette, Mahaut és Delusse) alapján nagy valószínűséggel kijelenthető, hogy Franciaországban a század közepétől alapvetően szimplanyelvvel és különböző kérésvariációkkal oldották meg a mérsékelt gyors és gyors futamok artikulációját.

⁵⁰ Delusse, Charles (1761 körül): *L'Art de la Flute Traversière*. Párizs. 4. o.

A 18. század végén a fuvolametodikák tanúsága szerint a duplanyelv mindkét típusát (**d-l/t-tl**; **d-g/t-k**) ismerték, azonban egyik sem számított általánosan elterjedt és alkalmazott technikának. Devienne a *Nouvelle Méthode pour la Flute* előszavában azt írja, hogy kötelességének érzi szembemenni néhány fuvolázást érintő általános elképzeléssel, többek között a duplanyelvvel kapcsolatosan.⁵¹ A nyelvüteésekről szóló részben később rendkívül negatívan nyilatkozik a **d-g/t-k** hangindításról, szerinte csak kellemetlen pörgetésnek tűnik a hallgató számára, akadályozza a kivitelezés pontosságát, a futamok árnyalását és kifejező előadását.⁵² Ezzel szemben a **d-l/t-tl** artikulációs mintának véleménye szerint egyszerű, a *detaché* vonóhúzással azonos hatása van, és bármilyen, gyors tempójú futam megvalósítható a használatával. Bár a konkrét szótagok nem szerepelnek a traktátus erre vonatkozó részében, a kivitelezés technikai leírása nem hagy kétséget ezzel kapcsolatban.⁵³ A Devienne fuvolaiskolájában található információk alapján feltételezhető, hogy ő maga nem használta a duplanyelv-technikák egyik ismert változatát sem.

Peraut is a Devienne-éhez hasonló álláspontot képvisel, szerinte nincs is hibásabb feltételezés, mint azt gondolni, hogy létezik duplanyelv a fuvolázásban.⁵⁴ Később azt is írja, hogy a **dougue dougue dougue** egy ragadós mázozmány, a **tourou tourou** vagy **туру тору** pedig szerencsétlen sarlatánizmus.⁵⁵ Traktátusában ezen kívül a szimplanyelvet említi, amit gyors futamok kivitelezéséhez is ajánl. Ennek megvalósításához azonban rendkívül sok gyakorlás szükséges.⁵⁶

Amand Vanderhagen két fuvolaiskolát jelentetett meg: *Méthode nouvelle et raisonnée pour la flûte* (1790 körül) és *Nouvelle Méthode de Flute* (a kiadás dátuma ismeretlen, valószínűleg 1799). Korábbi munkájában az alábbiakat írja a duplanyelvről:

„Az utóbbit [duplanyelv] nehéz írásban elmagyarázni, egy tanár demonstrációja szükségeltetik hozzá. Számos szerző próbálta leírni a **tu Le**

⁵¹ Devienne, François (1794): *Nouvelle Méthode Théorique et Pratique Pour la Flûte*. Naderman, Párizs, 1. o.

⁵² Devienne: *Nouvelle Méthode*, 9. o.

⁵³ Devienne: *Nouvelle Méthode*, 9. o.

⁵⁴ Peraut, [Mathieu?] (1800 körül): *Méthode pour la Flûte*. Párizs. 4. o.

⁵⁵ Peraut: *Méthode*, 23. o.

⁵⁶ Peraut: *Méthode*, 23. o.

tu Le vagy di Del di Del szótagokkal, de ezen kísérletek csak a tanuló idejét vesztegetik. Személy szerint meg vagyok győződve arról, hogy a duplanyelvet nem lehet írásban pontosan visszaadni.”⁵⁷

Nouvelle Méthode de Flute című metodikájában két alapvető hangindítást említ: **tu** és **té**. Előbbi lágyabb, alkalmazása során úgy tűnhet, mintha a hangok kapcsolódnának egymáshoz, utóbbi szárazabb, amely inkább elválasztásra szolgál.



6. a) kottapélda: Vanderhagen *Nouvelle Méthode De Flûte* 36. o.

Érdekes módon korábbi fuvolaiskolájában (*Méthode nouvelle et raisonnée pour la flûte*) ennek a fordítottját javasolja:



6. b) kottapélda: Vanderhagen *Méthode nouvelle et raisonnée pour la flûte* 10. old.

Az artikulációról szóló részben a fentiekén kívül leírja, hogy a hangkötéssel két vagy több hangot kötünk össze, illetve a nyelvütéseket a vonásnemekhez hasonlítja. Ezután különböző kötésvariációkat mutat be. Leggyakoribbnak és legkifejezőbbnek a két hang kötve, két hang indítva mintát tartja, és jelölés hiányában, mérsékelt

⁵⁷ Vanderhagen, Amand (s.d. = 1798): *Nouvelle Méthode De Flûte*. Pleyel, Párizs. In Castellani, M. és Durante, E. (1979): *Del Portar della Lingua negli instrumenti di Fiato, per una corretta interpretazione delle sillabe articolarie nella trattatistica dei sec. XVI-XVIII*. 213. o.

tempóban ennek alkalmazását javasolja. Gyors tempóban véleménye szerint kettessel vagy nyolcasával érdemes a hangokat összekötni.⁵⁸

The image displays several musical examples in G major, 2/4 time, illustrating articulation techniques for flute. The examples are as follows:

- Example 1:** *quand le trait commence par trois notes il faut quatre coups de langue de suite.* (When the phrase begins with three notes, four strokes of the tongue are required.)
- Example 2:** *la première note piquée et les 3 autres coulées.* (The first note is accented, and the next three are slurred.)
- Example 3:** *Autre inverse du précédent* (Another, the inverse of the previous one).
- Example 4:** *Autre coulées deux à deux* (Another, slurs in pairs).
- Example 5:** *Autre pour les passages rapides* (Another for rapid passages).
- Example 6:** *Autres pour le même objet* (Others for the same purpose).

7. kottapélda: Vanderhagen *Nouvelle Méthode De Flûte* 36–37. o.

A 18. századi fuvolaiskolákból tehát kiderül, hogy a század vége felé egyre több legatót alkalmaztak (a „két hang kötve, két hang indítva” kötésvariáció, illetve a páros kötések általánosan elfogadott artikulációs technikák voltak), valamint a *detaché*-menetek⁵⁹ kivitelezéséhez a duplanyelv mellett egyre inkább szimplanyelvet is használtak.

⁵⁸ Vanderhagen: *Nouvelle Méthode*, 36-37.

⁵⁹ elválasztott hangokból álló menetek

6. Német nyelvterület: hangindítások és artikuláció Johann Joachim Quantz és Johann George Tromlitz fuvolaiskoláiban

Az új, egybillentyűs fuvola német nyelvterületen a 18. század második évtizedében vált ismertté, francia közvetítésnek köszönhetően. 1712-ben Reinhard Keiser (1674–1739) *Heraclius* című operájának partitúrájában tűnik fel először (Hamburg). Ezzel egyidőben, illetve valamivel ezután kiváló fuvolisták kerülnek a drezdai zenekar alkalmazásába: Pierre-Gabriel Buffardin (c. 1690–1768), Johann Joachim Quantz (1697–1773) és Johann Martin Blockwitz (1687–1742). Kifejezetten fuvolára írott kíséretes szólódarabokból azonban egyelőre nem sok volt, emiatt a fuvolások a hegedű- és oboarepertoár arra érdemes opusait ültették át hangszerükre. A század elejéről Keiser három műve és egy 54 darabból álló kézirat-gyűjtemény maradt fenn. Utóbbit a brüsszeli Konzervatóriumban őrzik, szerzői között található Blockwitz, Christoph Förster, J. H. Freytag, Handel, J. S. Weiss és Quantz. A legkorábbi német fuvolaművek közé tartozik Georg Philipp Telemann (1681–1767) 1718-as *Hat trió*jának *Flûte traversière*-re és basso continuóra írott darabja, illetve több, részben Drezdában készült, fuvolaszólamokat is tartalmazó kézirat trió 1720-ból vagy azelőttről. Az első, nyomtatásban megjelent fuvolamű szintén 1720-ra datálható.⁶⁰

A 18. század két legjelentősebb német nyelvű fuvolametodikája Johann Joachim Quantz *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752) és Johann Georg Tromlitz *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen* (1791) című munkái. Ezekben a szerzők a francia és angol traktátusokban leírtaknál jóval részletesebben tárgyalják a hangindítások tárgykörét.

⁶⁰ Montagu, J., Brown, H., Frank, J., & Powell, A. (2001). Flute. *Grove Music Online*. (utoljára megtekintve: 2021. jan. 28.)
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040569>.

Johann Joachim Quantz⁶¹ és a *Furolaiskola*

Johann Joachim Quantz német fuvolajátékos, zeneszerző és tanár volt; a fuvola mellett számos hangszeren (a legfontosabb vonós hangszerek, oboa, trombita és csembaló) játszott. 1716 és 1741 között Drezdában élt, 1741-től haláláig Nagy Frigyes porosz király szolgálatában állt, Berlinben és Potsdamban tartózkodott. A drezdai évek elején fuvolaórákat vett Pierre-Gabriel Buffardintól. 1724-től 1727-ig Itáliában tökéletesítette tudását, ahonnan Angliába és Franciaországba is ellátogatott. E három év alatt megismerkedett többek között Alessandro Scarlattival, Hasséval, Blavet-val és Händellel, emellett megalapozta Németországon kívüli hírnevét is.

Bár egyéb írásai⁶² is fennmaradtak, Quantz legnagyobb hatású műve kétségkívül a nagyjából 1720 és 1750 közötti drezdai, illetve potsdami zenei gyakorlatot dokumentáló nagyszabású *Furolaiskola* (1752). A tizennyolc főrészből álló traktátus körülbelül egyharmada tárgyal fuvolaspecifikus témákat (fuvolatörténet; a fuvola tartása és az ujjak elhelyezése; az ujjrend, illetve a fuvola hangsora; ansatz; artikuláció; lélegzetvétel), a fennmaradó rész általános zenei gyakorlatra vonatkozó tudnivalókat tartalmaz.⁶³ A szimpla- (ti, di, ri hangindítások) és duplanyelvről (did'Il) szóló fejezetek⁶⁴ a *Furolaiskola* megjelenéséig bezárólag a téma legrészletesebb

⁶¹ Quantz életútjának elsődleges forrása az alábbi önéletrajzi írás: 'Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf von ihm selbstentworfen', in F. W. MARPURG Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik, 1 (1754–5/R), 197–250; repr. in W. Kahl: *Selbstbiographien deutscher Musiker des XVIII. Jahrhunderts* (Cologne, 1948/R), 104–57; Eng. trans. in P. Nettl: *Forgotten Musicians* (New York, 1951), 280–319.

⁶² 'Hrn. Johann Joachim Quanzens Antwort auf des Herrn von Moldenitgedruckten so genanntes Schreiben an Hrn. Quanz, nebst einigen Anmerkungen über dessen Versuch einer Anweisung die Flöte Traversiere zu spielen', in F.W. MARPURG *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, 4 (1759/R), 153–91.;

Vorbericht, in Sei duetti..., op.2 (Berlin, 1759/R; Eng. trans. in Reilly, 1964);

Valószínűleg egy cikksorozatot is írt 'Neologos' álnév alatt; in F. W. MARPURG *Kritische Briefe über die Tonkunst*, 1 (1760).

⁶³ Például: V. főrés: A hangjegyekről, azok tartamáról, az ütemekről, a szünetekről és a többi zenei jelről; VIII. főrés: Az előkékről és a hozzájuk tartozó kis kiírt díszítésekről; IX. főrés: A trillákról, X. főrés: Mire kell egy kezdőnek ügyelnie, amikor önállóan gyakorol?; [...] XVII. főrés: A kísérők, avagy a concertáló szólam mellé társult kísérő vagy ripieno szólamok előadóinak kötelelességeiről; XVIII. főrés: Hogyan ítéljük meg egy muzsikust és egy zenét?

⁶⁴ Quantz: *Furolaiskola*, VI. főrés

dokumentációja, míg *A nyelv használata a did'll szócskával, avagy az úgynevezett duplanyelv című rész*⁶⁵ a *did'll* artikulációs technika lejegyzésének első példája.

A *Fuvolaiskola* figyelemre méltó hatással volt több későbbi német metodika szerzőjére is, C. P. E. Bachtól (1714–1788) egészen Türkiig (1756–1813). Azonban nemcsak német nyelvterületen volt érezhető ez a hatás: Gáti István 1802-ben kiadott zongoraiskolájában⁶⁶ is hivatkozik Quantzra, sőt, példákat is idéz tőle.

98

§. 64. Ezeket tökéletesen meg kell tanulni, hogy ha a' Kótákban C-t látok, a' Flótában egyfőzre kitudjam adni, a' C-t, ha D-t látok D-t, 's így a' többit-is.

§. 65. A' nyelv az, mellynek segítségével által a' Flótában az ember a' Hangokat kiadhatja. A' Fuvás közben kell a' nyelvvel bizonyos fyllabákat ki-ejteni, mellyek közül az egygyik: *ti*, vagy *di*, a' másik *tiri*, a' harmadik *did'll*. A' nyolctadrész Kótákat az Alegróban *tiri* vel, az Adagioba *did'i* vel, az igen sebefs Nótákban pedig *tiri* és *did'll* vel kell ki-ejteni.



ti ti ti ti ti ti ti di di di di di ti ti ti ti di di di - ti - di - ti

ti ti ti ti ti ti ti ti ri di ti ti ti ti di di di di di ti ti ti ti ti

ti - ri ti ri ti ti did'll did'll di did'll did'll di did'll did'll did'll did'll did'll di

di did'll did'll did'll di di did'll did'll.

Lásd ezekről igen bőven Joachim Quantzen's Anweisung die Flöte: Traversiere zu spielen.

V É G E.

Magyar

4. kép: Az artikulációra vonatkozó részlet Gáti István könyvéből

A *Fuvolaiskolának* 1780-as és 1789-es utánnomásai mellett több fordítása is létezik.⁶⁷

⁶⁵ Quantz: *Fuvolaiskola*, VI. főrész, 3. fejezet

⁶⁶ Gáti, István (1802): *A kótából való klavirozás mestersége, mellyet készített az abban gyönyörködők kedvéért*. Buda, 98. o.

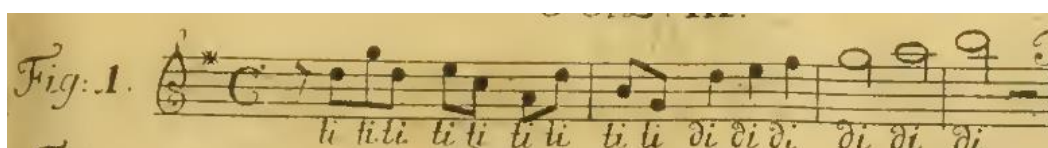
⁶⁷ holland (1754 és c.1765), angol (nem teljes; 1770 és 1798), olasz, svéd (1783)

Artikuláció: VI. főrész - A nyelv használata fuvolajáték közben⁶⁸

Az artikulációról szóló rész a dolgozatom elején már idézett sorokkal indul, melyben Quantz kifejezi a nyelv szerepének fontosságát. Ezután egy rövid bevezetés következik azokról a „szótagszerűségek”-ről (**ti, di, tiri, did’II**), amelyeket a levegő kifújása közben kell kimondani.

A nyelv használata a **ti** vagy **di** szótaggal

A **ti** rövid, egyenlő ritmusértékű, élénk és gyors hangoknál, míg a **di** lassú, kellemes és kitartott dallamoknál alkalmazandó. Adagióban mindig **di**-t kell használni, kivéve a pontozott hangjegyeket. A **ti** nyelvütés technikai kivitelezésével kapcsolatosan Quantz azt írja, hogy a nyelvet a szájpaddás és a fogak találkozásánál kell tartani, hangadásnál el kell húzni a nyelv hegyét a szájpaddástól, a hátsó része viszont nem mozdul. Emiatt a hangindítás a nyelv elhúzásának és nem a lökésének következménye.⁶⁹ A nagyon rövid hangok esetében fontos, hogy a nyelv hegye azonnal visszaugorjon, mintha a **ti** szótagot ejtenénk, ezáltal lezárjuk a hangot. A **di**-nél a nyelv hegye a szájüreg közepén marad, hogy ne akadályozza a légáram útját. Allegróban, illetve nagy hangközúgrásoknál **ti** alkalmazandó, a dallam lépésenként történő ereszkedése vagy emelkedése esetén, ritmusértéktől függetlenül pedig **di**.



8. kottapélda: III. tábla, 1. ábra⁷⁰

⁶⁸ Quantz: *Fuvolaiskola*, 81. o.

⁶⁹ Ez a megközelítés egyedülálló a század egyéb írásaival összehasonlítva. Quantz tulajdonképpen úgy beszél a hang kezdetéről, mint más szerzők a hangvégekről.

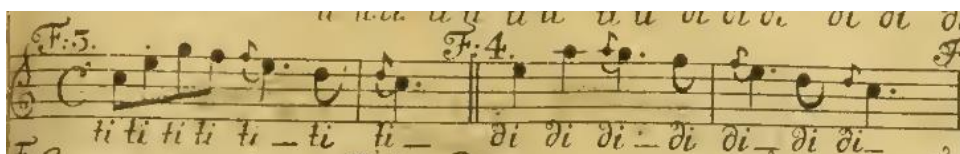
⁷⁰ A kottapéldákat az 1752-es német kiadásból vettem, megnevezésük Quantz eredeti rendszerét követi.

Amennyiben függőleges vonalak állnak a negyedek felett, **ti** hangindítás szükségeltetik.



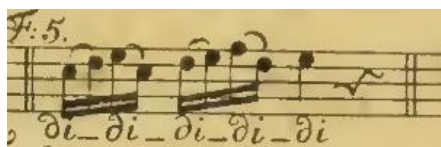
9. kottapélda: III. tábla, 2. ábra

Az előke az előtte lévő hang indításával azonos nyelvütést kap, emellett az őt megelőző hang és az előke között kis szünetet kell tartani, a **ti** szótag kimondásával.

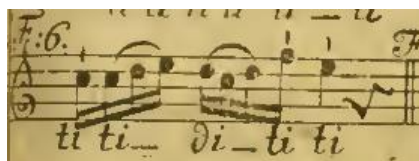


10. kottapélda: III. tábla, 3. és 4. ábra

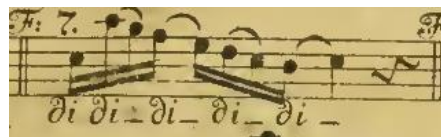
Quantz a mérsékelt gyors menetekre és a pontozott ritmusokra a **tīrī** mintát javasolja – mivel a jó ízlés szerint a hangoknak valamelyest egyenlőtlennek kell lenniük, aminek megvalósulását a ti-ti szimplanyelv gátolja –, míg az igen gyors tempókban a **did'II**-t. Kötések esetén a **di** hangindítást szükséges alkalmazni:



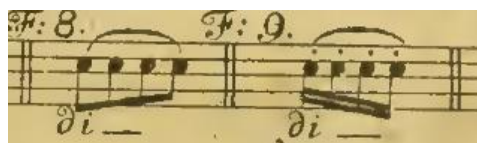
11. kottapélda: III. tábla, 5. ábra



12. kottapélda: III. tábla, 6. ábra



13. kottapélda: III. tábla, 7. ábra (gyors tempóban ti!)



14. kottapélda: III. tábla, 8. és 9. ábra

A 14. kottapélda első ütemében a kötőív alatt álló hangok a lélegzettel, a mellkas mozgásával⁷¹ játszandóak, a második ütem hangjainak pedig valamivel még élesebbnek kell lenniük.

Quantz azt is leírja, hogy a keményebb és lágyabb hangindítások között számos árnyalat létezik, rendkívül széles a paletta, és mindezen technikáknak célja a szenvedélyek kifejezése. Igyekezni kell tehát a nyelvet alkalmassá és elég ügyessé tenni ahhoz, hogy megfelelően tudja szolgálni ezt a célt. Emellett azt is kiemeli, hogy egy nagyobb helyiségben erőteljesebb, élesebb artikuláció szükséges.

A nyelv használata a **tīrī** szócskával

A **tīrī** a mérsékelt gyorsaságú meneteknél javasolt artikulációs minta. Szükségességét az magyarázza, hogy a kor esztétikája szerint a leggyorsabb hangértékeket kissé egyenlőtlenül kellett játszani.⁷²

A **ri** szótag élesen ejtendő; úgy hangzik, mint a sziplanyelvnél használatos **di**. A **tīrī** használata pontozott hangoknál nélkülözhetetlen. A **ri** a kettő közül a hosszabb és hangsúlyosabb szótag, ennek értelmében mindig a leütésre eső hangjegyen kell használni, azonban sosem kezdhető egy frázis **ri**-vel, ezért az első két hang **ti**-vel indítandó. Ezután a **tīrī** mintát kell alkalmazni egészen addig, ameddig valamiféle változás áll be a dallamban (10–12. ábra). A fentiek a hármas ütemre is érvényesek (13–14. ábra).

⁷¹ A mellkassal történő hangindítás több korabeli forrásban is szerepel, az extra levegőloketet azonban mai felfogásunk szerint nem a mellkassal, hanem a rekeszizom működtetésével lehet létrehozni.

⁷² Quantz: *Fuvolaiskola*, XI. főrész, 12. §

A nyelv használata a **did'll** szócskával, avagy az úgynevezett duplanyelv

Quantz ajánlása szerint a duplanyelvet csak a leggyorsabb menetekhez használjuk. Az artikulációs minta két szótagból áll, de a másodikban nincs magánhangzó.⁷³ A **did'll** a **tīrī** ellentéte abból a szempontból, hogy a hangsúly nem a második, hanem az első szótagon van.

A kivitelezés technikai leírása az alábbi idézetben olvasható:

„Nos, ha a **did'll**-t akarjuk kimondani, először a **di**-t mondjuk, és amikor a nyelv hegye elől [újból] a szájpadról ugrik, a nyelv közepét mindkét oldalon gyorsan egy kicsit lehúzzuk a szájpadról, hogy ezáltal a légáram mindkét oldalon keresztül a fogak között kimenjen. Ez az elhúzás fogja tehát a második szótag **d'll** ütését adni, amelyet azonban a megelőző **di** nélkül, magában sohasem tudunk kimondani. Mondjuk ki azután ezt a **did'll**-t többször gyorsan egymás után; így jobban lehet hallani, hogyan kell szólnia, semmint azt írásban ki tudnám fejezni.”⁷⁴

A technika elsajátítására a következő lépéseket javasolja Quantz:

- eleinte egyazon hangmagasságon, a fuvola hangterjedelmének közepén tanácsos gyakorolni (1. ábra);
- adjunk hozzá az előző gyakorlathoz néhány hangjegyet (2. ábra);
- gyakoroljunk néhány, lépésenként haladó hangot (3–6. ábra);
- a nyelv ne járjon gyorsabban, mint az ujjak;
- „igyekezni kell az első hangjegyen a **di**-vel mindig egy kicsit megállni, ellenben a másodikat a **d'll**-lel némileg rövidebbre venni”.⁷⁵

A duplanyelv alkalmazásának szabályszerűségeit és eseteit Quantz a IV. tábla 7–24. és az V. tábla 1–11. ábrájával illusztrálja:

⁷³ a **di-dll** alak jobban tükrözi a két szótagot, de ahogyan a **tīrī**-nél, itt is Quantz írásmódját követem

⁷⁴ Quantz: *Fuvolaiskola*, 88. old. 2. §

⁷⁵ Quantz: *Fuvolaiskola*, 89. old. 5. §

The image shows a page of handwritten musical notation titled "TAB. IV." It contains 24 numbered figures (Fig. 1 to Fig. 24) illustrating rhythmic patterns. Each figure consists of a staff with notes and a corresponding line of syllables (e.g., "di", "ti", "hi", "li") written below. The patterns illustrate various rhythmic and melodic structures, such as ascending and descending sequences, and specific groupings of notes.

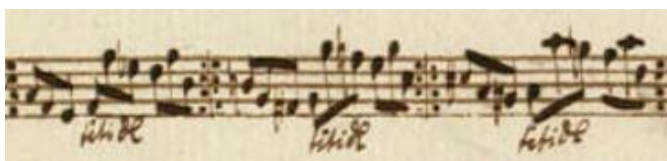
16. kottapélda: IV. tábla 1–24. ábra

A példákhoz az alábbi magyarázatokat fűzi:

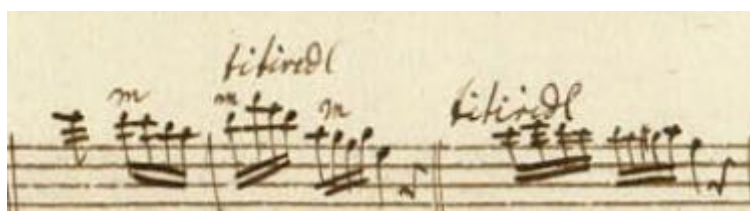
- 7. ábra: egyféle hangjegyértékű és nagyobb ugrások nélküli menetek;
- 8. ábra: ha a menet szünettel indul;
- 9–10. ábra: ha a négyes csoportok első vagy utolsó két hangjegye azonos magasságon áll;
- 11. ábra: ha az utolsó hangjegy a magasba ugrik;
- a 12–13. ábrákkal illusztrált esetekben a **di** helyett **hi**-t kell mondani, illetve „mellől lehelni”, és a pont után mindkét hangot lehet **ti**-vel indítani (14. ábra);
- IV. tábla 15–24. és V. tábla 1–11. ábra: példák a nyelvütés megváltoztatásának eseteire.

5. kép: Részlet a *Solfeggiből*, 5. o.

Mind a *Fuvolaiskolából*, mind a *Solfeggiből* az derül ki, hogy Quantz a mérsékelt és a kifejezetten gyors tempójú szakaszokban is minél változatosabb, differenciáltabb artikulációt javasol. Utóbbiban a nyelvütések szélesebb palettája található, sok esetben a **tírī** és a **did'II** kombinációja is szerepel. Nagyobb ugrásoknál, fráziskezdéseknél gyakran fordul elő a **did'II**-nél valamivel élesebb, erőteljesebb **ti-dl** vagy **ti-tl** minta.

19. kottapélda: Részletek a *Solfeggiből* (29., 35., 40. oldal)

Szintén gyakori a **ti-ri-dl** artikuláció:

20. kottapélda: Részlet a *Solfeggiből* (46. oldal)

A *Solfeggiben* dokumentált rendkívüli változatosság azt bizonyítja, hogy a *Fuvolaiskolában* leírt, az artikulációra vonatkozó szabályok csupán kiindulópont: a zenei anyag különböző aspektusaitól – többek között tempótól, metrumtól, súlyoktól, karaktertől, hangközugrásoktól és egyéb dallamfordulatoktól – függően számos, az előadó stílusérzékének és kreativitásának megfelelő nyelvütésminta alkalmazható.

Johann George Tromlitz: *Unterricht*⁷⁷

Az *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen* című fuvolametodika Johann Georg Tromlitz (1725–1805) legjelentősebb munkája, egyben a legfontosabb késő 18. századi német forrás a fafűvös hangszerjáték és előadói gyakorlat témakörében. Lipcsében jelent meg, 1791-ben.

Tromlitz nagyra becsült előadó, zeneszerző, tanár és fuvolakészítő volt. Életrajzi adatai hiányosak, annyi azonban bizonyos, hogy 1754–1776-ig a lipcsei Grosses Konzert (a Gewandhaus zenekarának elődje) tagjaként működött, a zenekarból való kilépés után pedig leginkább írással és hangszerkészítéssel foglalkozott. Három fő munkája közül a legkorábbi a *Kurze Abhandlung vom Flötenspielen* (1786), melyben fuvolajátékkal kapcsolatos általános tanácsokat fogalmaz meg 36 oldalban. Fő művét, az *Unterricht* követte az *Über die Flöten mit mehreren Klappen* (1800), egy nem szokványos fuvolametodika, amely 140 oldalon keresztül tárgyalja a nyolcbillentyűs fuvolán lévő billentyűk mechanizmusát és azok használatát. A szerző ezen írását az *Unterricht* második részének tekintette.⁷⁸

Tromlitz hosszú életútja lefedi Quantz Nagy Frigyes szolgálatában töltött éveit és a bécsi klasszikus stílus létrejöttét is. Traktátusának zenei példái közelebb állnak az utóbbihoz, egyértelművé téve, hogy az írásműben található információk a késő 18. századi előadói gyakorlat fontos forrásai. A fuvolametodika kétségkívül Quantz *Fuvolaiskoláját* veszi alapul, melynek második (1780) és harmadik (1789) kiadása csak néhány évvel az *Unterricht* előtt jelent meg. Quantz azt vallotta, hogy metodikája nem helyettesíti egy pedagógus személyes útmutatását, Tromlitz azonban arra törekedett, hogy fuvolaiskolája tanár nélkül is elegendő információt nyújtson a tanuló számára. Az 1752 és 1791 között történt zenei ízlésbeli változások megjelenítése mellett Tromlitz Quantztól eltérő véleményt fogalmazott meg a fuvolák ideális

⁷⁷ E fejezet alapjául az *Unterricht* Ardall Powell által készített angol fordítása szolgált: Tromlitz, Johann George (1791): *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*, Adam Friedrich Böhme, Lipcse. Fordította: Powell, Ardal (1992), *The Virtuoso Flute-Player*. Cambridge University Press, Cambridge és New York. A hivatkozások az angol fordítás oldalszámaira utalnak, a kottapéldák viszont a német eredetiből származnak, számozásuk az *Unterricht* megfelelő oldalszámának, illetve a kottapélda eredeti betűjelének megadásával történt.

⁷⁸ Hadidian, Eileen (1992): "Introduction." In Tromlitz, *The Virtuoso Flute-Player*. Cambridge University Press, Cambridge és New York. xix

felépítését és az artikulációt tekintve. Traktátusának tizenöt – hangszerspecifikusabb – fejezetében nagyjából ugyanazokat a témákat dolgozza fel, mint Quantz – általánosabb területeket is érintő – fuvolaiskolájának első 16 fejezetében.⁷⁹

Zeneszerzői munkásságának bizonyítéka három fennmaradt fuvolaverseny, két sorozat szonáta fortepianóra és fuvolára, valamint hat partita szólófuvolára. Egyéb művei valószínűleg elvesztek, de néhány 18. századi katalógusból és írásból arra következtethetünk, hogy további fuvolaversenyek, duók, szonáták (fuvolára és basszusra), egy triószonáta (fuvolára, hegedűre és basszusra) és fortepianóra készült dalátiratok is fűződnek a nevéhez.⁸⁰

Az *Unterricht* két, rendkívül átfogó, artikulációt tárgyaló fejezete valószínűleg a 18. század legrészletesebb, hangindításokat bemutató írása. Tromlitz a Quantz által kijelölt irányt követi, de a *Fuvolaiskola* artikulációval kapcsolatos témáit kibővítve, továbbgondolva fejti ki. A legjelentősebb különbség, hogy a **ti**, **di** és **did'll** szótagok helyett ő **ta**, **da** és **tad'll** hangindítást javasol (lásd bővebben később).

A szimplanyelv⁸¹

Az általam vizsgált források közül Tromlitz az egyetlen szerző, aki helyteleníti a nyelvütés kifejezést:

„A nyelv ilyesfajta használatát mindenki nyelvütésnek hívja. A kifejezés azonban nem felel meg a tényeknek; [...]”

„Everyone calls this use of the tongue the tongue-stroke. This expression does not seem appropriate to the facts; [...]”⁸²

⁷⁹ Reilly, R. Edward (1992): „The Virtuoso Flute Player by Johann George Tromlitz and Ardal Powell” Review in: *Music & Letters*, Vol. 73, No. 4 (Nov., 1992), Oxford University Press, 598-600. o.

⁸⁰ Vester, Frans (1985): *Flute Music of the 18th Century*. Musica Rara, Monteux, 495. o.

⁸¹ Az erről szóló fejezet címe: 8. *The articulation proper to this instrument, or the means of governing the wind suitably, as well in slow as in moderately quick movements; also called the single tongue.* (A hangszeren használandó artikuláció, avagy a levegő megfelelő irányításának típusai lassú és mérsékelten gyors tételekben, másnéven szimplanyelv.)

⁸² Tromlitz: *The Virtuoso Flute-Player*, 151. o. 2. §

Véleménye szerint azért nem helytálló a szóhasználat, mert azt a gondolatot sugallja, hogy a légáramot ki kell lökni a nyelvvel, ami káros hatással járhat; erőszakos, szorult játékmódot eredményezhet. A harmadik bekezdésben azt is leírja, hogy példaképként mindig az énekesekre kell tekinteni, mivel a vokális zene hamarabb létezett, mint a hangszeres, emiatt az utóbbi célja csakis az énekesek imitálása lehet.⁸³

A fuvolajáték kifejezővé tételére, az artikuláció megfelelő kivitelezésére Tromlitz a **ta**, **da**, **ra**, és **tad'**II szótagokat javasolja:

„De azt gondolom, az i hangzó nincs túl jó hatással a fuvolahangra, mert kiejtésekor a [száj] belső része és az izmok összehúzódnak, ezáltal elvékonyítja a fuvola hangját. Próbálja ki, figyeljen nagyon, és rá fog jönni, hogy így van. Ha nem akarja elfogadni, hogy ez a diszpozíció hatással van a hangra, hogyan lehetséges az, hogy a fúvós hangszerek hangzása oly sok esetben mutat hasonlóságot a játékos természetes hangjával? Hacsak nem származik [a hasonlóság oka] azon részek belső szerkezetéből, melyek a hanghoz vagy a beszédhez szükségesek. [...] Mindez arra sarkallt, hogy olyan hangzót válasszak, ami a hangot teltebbé, kerekébbé és ragyogóbbá teszi, és véleményem szerint erre nem lehet más alkalmasabb, mint az **a**.”

„But I think the letter i does not have the best effect on the tone of the flute, because when it is pronounced all the inner parts and muscles are drawn together, making the flute's tone thin; just try it, and pay careful attention, and you will find that it is so. If you are not willing to admit that this interior disposition of the mouth has influence and affects the tone, how does it come about that the tone of a wind instrument always has so much similarity with one's own natural voice, unless it originates in the interior structure of the parts necessary to tone or speech. [...] This has motivated me to choose another letter which makes the tone fuller, rounder and brighter, and to my taste there is none more suitable than a.”⁸⁴

Az alábbiakban a Tromlitz által tárgyalt, a szimplanyelv használatának különböző eseteire vonatkozó tizenhárom alapszabály következik:⁸⁵

⁸³ Tromlitz: *The Virtuoso Flute-Player*, 152. o. 3. §

⁸⁴ Tromlitz: *The Virtuoso Flute-Player*, 153. o. 4. §

⁸⁵ Tromlitz: *The Virtuoso Flute-Player*, 154—172. o.

Első szabály:

A **ta** használatának esetei

1) olyan, önmagukban álló hangoknál, melyek szeparáltan fordulnak elő és nem kapcsolódnak ugyanolyan ritmusértékű hanghoz:



21. kottapélda: T158 a)–e)

2) felütés esetén:



22. kottapélda: T159 f)–i)

3) abban az esetben, ha a hangok felett vonalkák állnak, illetve a dallam basszus-szerű figurákból építkezik:



23. kottapélda: T159 k)–l)



24. kottapélda: T160



28. kottapélda: T161 q)

8) nagy ugrásoknál, különösen hosszú hangok esetében:



29. kottapélda: T161 r)

9) amennyiben egy hang cezúrárt vagy zárlatot alkot a trilla után, sőt, megelőző trilla nélkül is:



30. kottapélda: T161 s)

10) hangok feletti pontok esetén, de a ponttal ellátott hang megfelelő formálása érdekében az alábbiak szerint: **tat-at-at...-a**



31. kottapélda: T162 t)

w)

ta_a_ra_a_da_a_ra_a_da ta_a_ra_a_da_a_ra_a_da_a_ra_a_da

34. kottapélda: T164 w)

Jó és rossz,⁸⁷ illetve hosszú (*lang*) és rövid (*kurz*) hangok:

Két egyforma ritmusértékű hang közül az első hosszabb, mint a második.

x)

lang kurz, l. k. l. k. l. k. l. k. l. k. l. k. l. k. l.

tā_ä_rā_ä tā_ä_rā_ä tā_ä_rā_ä_dā_ä_rā_ä_dā

35. kottapélda: T165 x)

A **ta** szótag jó és rossz hangok indítására is szolgálhat, **ra**-val és **da**-val viszont csak jó hangok indulhatnak, és minden esetben **ta**-nak kell megelőznie őket. **Ra**-val sosem indulhat frázis.

Ha egy frázis rövid hanggal indul, **ta**-val artikulálandó, de az **a** helyett a **ra** szótagnak kell követnie.

y)

k. l. k. l. k. l. k. k. l. k. k. l. k. k. k. l. k.

tā_rā_ä_dā_ä_rā_tä, tā_rā_ä, tā_rā_ä tā_rā_ä

36. kottapélda: T166 y)

⁸⁷ A 18. századi előadási elméletben és gyakorlatban még mindig nagyon fontos szerepet játszott, hogy a hagyományos zeneelmélet korábbi századokból származó tanítása szerint a hangok az ütemben elfoglalt helyük szerint *jók* vagy *rosszak*. Az ütem (abszolút vagy relatív) súlyos helyein álló hangok jók, a súlytalanokon állók rosszak. Különösen fontos a jó és rossz hangok hierarchiája a 17-18. század billentyűs zenéjének előadásában, amelyben a jó és rossz hangokhoz jó és rossz ujjak tartoznak, és ezek konzekvens használata nagymértékben meghatározza a zeneművek artikulálását. (Szekely András lábjegyzete Quantz *Fuvolaiskolájában*, 88. o.)

Ötödik szabály:

Ha egy rövid hangra a **ta** szótag esik, a következő hang minden esetben **ra**-val artikulálandó, a továbbiak pedig két hang esetén **ra-a**, négy hang esetén **ra-a-da-a** szótagokat

kapnak. Ez alól

kivételt képeznek

a nagy ugrások: itt

minden hangnak

ta-val kell

indulnia.

d)

k. l. k. l. k. l. k. l. k. l. k. l. k.

tá_rā tá_rā, tá_rā tá_rā tá_rā_dā_rā_dā

l. k. l. k. l. k. l.

_rādā_rādā_rādā_rādā_rā.

e)

37. a) kottapélda: T167–168 d)

e) f)

k. l. k. l. k. k. l.

tá_rā_a tá_ra_a tá_ra_a_da_a_ra tá_ra_a_da_a_ra.

g)

k. l. k. l. k. l. k. l. k. l. k. l. k.

tá_tā_tā_tā_tā_tā, tá_tā_tā_tā_tā_rā, tá

l. k. l. k. l. k. l. k.

tá_tā_tā_tā_tā_tā.

37. b) kottapélda: T167–168 e)–g)

Hatodik szabály:

A fuvolahang csak a frázis végén, szünetnél vagy a zeneszerző által leírt vonalkáknál és pontoknál szakítható meg, ahol a zeneszerző kéréséhez alkalmazkodva a hangokat röviden kell játszani. Ez negyedekre és tizenhatodokra is érvényes.

h

ä_rä_ä_dä_ä_rä_ä_dä_ä_rä_ä_dä_ä_rä_tä_ä_rä_ä_dä_ä_rä_ä_dä_ä

rä_ä_tä_ä_rä_ä_dä_ä_rä_ä_dä_ä_rä_ä_dä_ä_rä_tä_ä_rä_ä_dä_ä

38. kottapéllda: T169 h)

Hetedik szabály:

A pontozott hangot követő rövid hang artikulációja **ta**, az ezt követő hosszú hangé pedig **ra**. Ezt a formula ismétlődésének végéig be kell tartani, még nagy ugrások esetén is.

l)

tä_rä_tä_rä_tä_rä_tä_rä_tä_rä_tä_rä

_dä_tä_rä_tä_rä_tä_rä_tä

39. kottapéllda: T171 l)

Nyolcadik szabály:

Ha a hetedik szabályban tárgyalt eset mérsékelt tempóban fordul elő, a dallam pedig lágy és egyértelmű, illetve ha a zeneszerző kötőíveket használ, a következők szerint kell eljárni: **ta-a ra-a da-a ra-a...da**. A pontozott hangokat nagyon hosszúra, az utánuk következőket nagyon rövidre kell játszani:

m)

tä_ä_rä_ä_dä_ä_rä_ä_dä_ä_rä_ä_dä_ä

40. a) kottapéllda: T172–173 m)

n)

ta_a_a ra_a_a ra_a_a ta_a_a ra:fa ta_a_a ra ta

o)

tă_ă, tá_ă tá_ă_ră_ă [tă_ă tá_ă] tá_ă_ră_ă

p)

40. b) kottapélda: T172–173 n)–p)

Kilencedik szabály:

Három egyforma ritmusértékű hang esetén, melyek egységet vagy egy ütemet alkotnak, 3/2, 3/4 vagy 3/8-os ütemmutatóban, a triolákat is beleértve, az artikuláció a következő: **ta-a-da, ra-a-da, ra-a-da...** és így tovább.

q)

ta_a_da ta_a_da ra_a_da ra_a_da ra,

ta_ă_da ta_a_da ra_a_da ra_a_da ra

ta_a_da ta_a_da ra_a_da ta_a_da ra_a_da

(a példa a következő oldalon folytatódik)

r)  ta_a_da_ra_a_da__ra ta_a_da_ra_a_da__ra_a_da_ra

t)  ta_a_da_ra_a_da_ra_a_da__ra_a_da_ra_a_da_ra_a_da

u)  ta__ra_a_da__ra_a_da__ra ta__ra_a_da,
 ta__ra_a_da__ra_a_da__ra ta__ra,

v)  ta__ra_a_da__ra_a_da__ra ra__ra ta__ra_a_da,
 ta__ra_a_da__ra ta__ra_a_da__ra ta

w)  ta__ra_a_da__ra_a_da__ra_da_da__ra_da_da__ra_da_da__
 ra_da_a__da_a_da__ra_da_da__ra

x)  ta__ra_a_da__ra_a_da__ra_da_a__ra_a_da__ra_da_a__da_a_da__ra

(a példa a következő oldalon folytatódik)

y)

ta ra a da ra a da ra a da ra a da ra a da

ra a da ra a da ra a da ra a da da a da

41. kottapélda: T174–177 q) –y)

Tizedik szabály:

Pontozott hang esetében, amennyiben a pont értéke az utána következő hanggal közösen egy ütést alkot, gyors, élénk tételekben **(ta/da)-hat** vagy **(ta/da)-at** szótagot kap. Lassú tételeknél ez **had-ra**, illetve **ad-ra** módosul. Ugyanez vonatkozik az átkötött hangok esetére is.

z) *Allegro.* a) *Adagio*

tahat a ra a daat a ra a daat a ra a taad a ra a daad a ra a

b) *Allegro.*

dahad a ra a tahat a ra a dahat a ra a dahat a ra a

c) *Allegretto.* d) *Adagio.*

ta had a ra a da ad a ra a da

da ha a ra a da a ra a da a a ra a

(a példa a következő oldalon folytatódik)

e) All. affai. f)

ta ta ra ta ra ta ra ta ta ra ta ra ta ra ta ra ta ra ta ra

ra ta ra ta ra

42. kottapélda: T178–179 z) –f)

Tizenegyedik szabály:

Ha az átkötött hang egy triola első hangja, két eset lehetséges: **ta-ha-a-da**, **ra-a-da**, **ra-ha-a-da**, **ra-a-da...**, illetve **ta-hat-a-a**, **ra-a-da**, **ra-hat-a-a**, **ra-a-da...**

g) h)

ta ha a da ra a da ra ha a da ra a da ta hat a a ra a da

ra hat a a ra a da ra

43. kottapélda: T180 g) –h)

Tizenkettedik szabály:

Amennyiben két egyforma ritmusértékű hang előzi meg az átkötött hangot, mindkettő **ta/da**-val artikulálандó, amit **hat**, **had** vagy **ha** követ.

i) 1) 2) 3)

Andante.

ta da hat a ra a da da had a ra a da da a ra a da a

(a példa a következő oldalon folytatódik)

k) 1) 2) 3)



tahat_a_a_ra_a_da_a_ahad_a_a_ra_a_da_a_raad_a_a_ra_a_da_a_ra_ta

1)



taha_a_a_ra_a_da_a_aha_a_a_ra_a_da_a_raa_da_a_ra_a_da_a_ra

44. kottapéllda: T180–181 j)–l)

Tizenharmadik szabály:

A szinkópa artikulációját (**ta-taa-ta, ta-taa-taa...taa-ta**) szemlélteti a 45. számú kottapéllda.

Lágyabb dallamoknál a **t d**-vel helyettesítendő.

m) n)



ta_taa_ta, ta_taa_ta, ta_taa_ta, ta_taa_ta, ta_taa_ta

o) p)



ta_a_taa_ta_a_da, ta_daa_da, ta_daa_da, ta_taa_ta_a_taa_ta

ā_taa_tā_rā. ta_taa_taa_taa_tā ā_taa_taa_taa_tā

ta_taa_taa_taa_tā ā_taa_taa_taa_tā

q)



ta_tā_ā_tā, ta_tā_ā_ta, ta_tā_ā_ta

45. kottapéllda: T182–183 m)–q)

A tizenhárom alapszabály részletes tárgyalása után Tromlitz egy teljes Allegretto tétel segítségével mutatja be az említett törvényszerűségeket, a fejezet további részében pedig a kivételekkel foglalkozik.

Kivételek⁸⁸

A kivételekről szóló rész⁸⁹ elején Tromlitz megjegyzi, hogy a hangok összekapcsolására vagy elválasztására vonatkozó kivételeknek nincs olyan egyértelmű definíciója, mint a korábban megfogalmazott szabályoknak; önkényes, tetszés szerinti díszítéseként értelmezendők, és csak abban az esetben alkalmazhatóak, ha nem okoznak több kárt, mint hasznot. A gyenge és éretlen ítélőképességgel rendelkező egyének számára azt javasolja, hogy inkább tartsák be a szabályokat, mintsem tönkretegyék a darabot helytelenül alkalmazott díszítésekkel. Az alábbiakban felsorolom és ismét Tromlitz saját példáival illusztrálom az említett kivételeket:

1. Két, megegyező ritmusértékű, különböző magasságú hangjegy **taa**-val vagy **taa**-val is artikulálható; illetve **raa**-val, amennyiben valamilyen kombináció részei. Lásd az a) példát a b) helyett:

a)
 tä ä dä rä ä tä ä dä rä ä tä ä da

b)
 tä ä rä ä dä tä ä dä ä ta ta a ra da

ta ta a ra da, ta ta ra ta tä rä tä rä

tä rä ä dä

46. kottapélda: T192 a) –b)

⁸⁸ Tromlitz: *The Virtuoso Flute-Player*, 15. §

⁸⁹ Tromlitz: *The Virtuoso Flute-Player*, 177—181. o.

2. Amennyiben a helyzet úgy kívánja, két egyforma ritmusértékű, **taa** vagy **raa** artikulációs mintával indítandó hangjegy **tata**, **dada** vagy **tatat** szótagokkal is artikulálható.



47. kottapélda: T192 c)–e)

3. Négy egyforma, normál esetben **taa** **raa** artikulációjú hangjegy hangindítási mintája számos módon variálható, például:



48. kottapélda: T193 f)

4. Ezek a permutációk és variációk egyéb hangokra is kiterjeszthetők:



49. kottapélda: T194 g)

(Az utolsó variáció Adagio tételekben fordulhat elő, Allegróban sohasem.)

5. A fenti módosítás nagy hangközugrások esetében is életbe léphet:

b)

tat_a_a ta_a ta_a ta_a ta_a ta_a ta_a ta_a

a_a tat_a a_a tat_at

50. kottapélda: T194 h)

6. Három megegyező értékű hang (például három negyed $\frac{3}{4}$ -es ütemmutatóban vagy három nyolcad $\frac{3}{8}$ -ban) artikulációja (**taada**; **raada**) kivételesen megváltoztatható, ha a körülmények úgy kívánják:

i

ta_a_a, tat_a_a, ta_ta_ta, tat_at_at, ta_ra_ra,

k)

ta_a_a, ta_ta_a ta_ta_ta ta_a_a tat_a_a, tat_at_at_a_ra_ra_ra_ra,

51. kottapélda: T195 i)–k)

7. A fenti variációk számos különböző motívum esetében, sőt, akár teljes passzusokra is alkalmazhatóak.

8. A hosszú vagy jó hangra eső súlyról szóló szabály is felülírható olykor. Ezen ritka alkalmakkor a kifejezés vagy hangsúly a rövid hangra (Tromlitz ezalatt a hangsúlytalan ütemrészekben lévő hangot érti) is eshet; például kettő vagy négy egyforma ritmusértékű hangjegyet, illetve szinkópák esetében:

1)

ta da a da a a da a

ta_a ta_a, tā_ā tā_ā tā, tā_ā ta ta ta ra.

52. kottapélda: T196 l)

A vonalrendszer feletti háromszögek azt jelölik, hogy mely hangokat és pontosan hol kell erősíteni (ezt a jel szélesebb része mutatja). A példában ez mindig a rövid hangra esik, ami alatt Tromlitz két egyforma értékű hang közül a másodikat érti.

A duplanyelv⁹⁰

„Jelentős egyet nem értés tapasztalható a fuvola ezen artikulációs módszeréről; néhányan elfogadják, mások elutasítják, bár bizonyosan megfelelő ok vagy a [technika] megértésének hiányában. Azok szerint, akik elfogadják, nem lehetséges a gyors meneteket világosan és folyékonyan kivitelezni e technika használata nélkül; a többiek azonban fenntartják az ellenkezőjét. Majd meglátjuk, kinek van igaza. Quantz volt az első, aki nyomtatásban foglalkozott a témával, de mivel kevesen tanulták meg ezt a fajta artikulációs típust és annak helyes alkalmazását, hamar feleslegesnek nyilvánították (elhamarkodottan) és más módszerre tértek át. [...]”

„There has been much disagreement about this method of articulation on the flute: some accept it, and others reject it, though certainly without sufficient understanding or reason. Those who accept it say: it is not possible to execute fast passages clearly and roundly without this articulation; the others, however, maintain the opposite. We will see below who is right. Quantz was the first to treat of this matter in print, but since very few people have learned to use his manner of articulation, and to apply

⁹⁰ The technique for executing fast and very fast passages clearly and roundly; also, though improperly, called the 'double-tongue' (A gyors és nagyon gyors menetek világos és folyamatos kivitelezéséhez szükséges technika, avagy – helytelen kifejezéssel – a duplanyelv). Érdekes megfigyelni, hogy Tromlitz a duplanyelv kifejezést helytelennek tartja.

it properly, most people have rejected it as superfluous – though certainly prematurely – and made shift as best they could without it.”⁹¹

Tromlitz a későbbiekben leírja, hogy nem Quantz volt az első, legalábbis nem az egyetlen, aki a technikát felfedezte. Példaképként továbbra is az énekeseket tekinti. Hosszan tárgyalja azt is, hogyan, milyen folyamat eredményeként alakította ki a gyors frázisok kivitelezéséhez alkalmas artikulációs mintát (**tar'Il, tar'Ilda**). Mire a kísérletezgetés végére ért, elérhetővé vált Quantz *Fuvolaiskolája* is, nagyon hasonló hangindítási mintával. Tromlitz azonban kijelenti, hogy egymástól függetlenül jöttek rá a technika mikéntjére.⁹² A **tar'Il, tar'Ilda** szótagpárok helyett végül a **tad'Il**-t javasolja, mert ezt az a hangszerjátékos is képes használni, aki esetleg nem tudja kiejteni az **r** hangzót. A duplanyelv-technikát kizárólag abban az esetben és olyan gyors tempóban ajánlja, amikor a szimplanyelv már nem működik. Kivitelezésénél az a cél, hogy a szótagpár mindkét tagja egyformán szóljon. A **d'Il** kétségtelenül nehezebb, az egyforma minőség eléréséhez sok gyakorlás szükségeltetik. A **tad'Il** technikai leírása Tromlitz szerint a következő:

„A **ta** kimondása után, miközben [a hang] még mindig szól (mivel addig kell szólania, ameddig meg nem szólal a második szótag), helyezze a nyelv kissé behajlított hegyét a szájpadrásra, és mikor kimondja a **d'Il**-t, nyomja ki a levegőáramot - amit addig a szájpadrásra helyezett, behajlított nyelv tartott vissza - a nyelv két szélén; ez hozza létre a második hangot.”

„When you have said **ta**, and while the **ta** is still sounding (for it must continue to sound until the second syllable is pronounced), place the tip of the tongue, which must be made little bent, on the palate, and while saying **d'Il** press the wind, held back by the bent tongue placed on the palate, out on both sides while the tongue remains on the palate; this produces the second note.”⁹³

⁹¹ Tromlitz: *The Virtuoso Flute-Player*, 195. o. 1. §

⁹² Tromlitz: *The Virtuoso Flute-Player*, 196-197. o. 3. §

⁹³ Tromlitz: *The Virtuoso Flute-Player*, 189-199. o. 7. §

A duplanyelv elsajátítását két egyforma magasságú hang, később fokonként ereszkedő vagy emelkedő, majd nagyobb hangköztávolságra lévő hangpárok gyakorlásával ajánlatos kezdeni:

w)

tad'll, tad'll, tad'll, tad'll, tad'll, tad'll, tad'll, tad'll,

tad'll, tad'll, tad'll, tad'll,

53. kottapélda: T220 w)

Négy egyforma ritmusértékű hang esetében Tromlitz a **tad'll'ad'll** mintát javasolja. A Quantznál megismert **did'll did'll** véleménye szerint csak izolált esetekben kivitelezhető, hosszú frázisokban nem, mivel rendkívül fárasztó a nyelv számára.

x)

tad'llad'll, tad'llad'll, tad'llad'll, tad'llad'll, tad'llad'll,

tad'llad'll, tad'llad'll, tad'llad'll, tad'llad'll_ad'llad'll_

_ad'llad'll_ad'llad'll_ad'llad'll_ad'llad'll_a tad'llad'll_ad'llad'll_a

tad'llad'll_ad'llad'll_a tad'llad'll_ad'llad'll_a,

(A kottapélda a következő oldalon folytatódik.)

Presto.

tad'lad'll_ad'lad'll__ad'lad'll_ad'lad'll__ad'lad'll_ad'lad'll__
 _ad'lad'll_a tad'lad'll_ad'lad'll__ad'lad'll_ad'lad'll__ad'lad'll__
 _ad'lad'll__ad'lad'll_a

54. kottapélda: T221–222 x)

Amikor a dallam nagyobb hangközugrásokat is tartalmaz, szükségessé válhat az artikuláció variálása:

1) _tad'lad'll_dadarad'll_ad'lad'll_dadarad'll__a tad'lad'll_dadarad'll__
 2) ad'lad'll_dadarad'll__a {tad'lad'll_adarad'll_ad'lad'll_adarad'll__
 3) _ad'lad'll_adarad'll_a tadarad'll_ad'lad'll__adarad'll_ad'lad'll__
 4) _a tadarad'll_ad'lad'll_dadarad'll_ad'lad'll_adarad'll__ad'lad'll__
 5) _adarad'll_adarad'll, tad'lad'll_ad'lad'ada__rad'lad'll_ad'lad'ada__

(a példa a következő oldalon folytatódik)

7)

rad'll, ta_d'llda_da_ra_d'llad'll_ad'll_ad'lldadarad'll_a_d'lldada_rad'll_ad'll

8)

dadarad'll_adara_d'll_a ta_da_ra_d'll_a_d'lldada_ra_dara_d'll_a_d'lldada

rada_ra_d'lla_d'lldada_ra

55. kottapélda: T224–225 y) –8)

A fentiek ellenére Tromlitz véleménye szerint az igazán kielégítő állapot az, ha a fuvolajátékos olyan magas szinten és olyan egyenletesen képes alkalmazni a **tad'll'ad'll** artikulációs mintát, hogy nem okoznak számára gondot a nagy ugrások sem. Ez azonban rendkívül nehéz és rengeteg gyakorlást igényel.

z)

tad'llad'll_a_d'lla_d'll_a_d'llad'll_a_d'lla_d'll_a_d'lla_d'll_a_d'lla_d'll_a

2)

tad'llad'll_ad'lla_d'll_ad'llad'll_a_d'llad'll_a

56. kottapélda: T226 z) –2)

Az *Unterricht* szimpla- és duplanyelvről szóló része a téma legrészletesebb 18. századi leírása. Tromlitz a Quantznál megjelenő **ti** és **di** szótagok helyett tehát a **ta** és **da** hangindítást javasolja, amelyek szerinte teltebbé, kerekébbé és csillogóbbá teszik a hangot. A magánhangzó megváltoztatása a nyelvütés-kombinációkban is érvényes (**ta-ra**, **tad'll**). Tromlitz figyelemreméltóan gazdag példaanyag segítségével mutatja be a különböző ritmus- és dallamfordulatok esetén javasolt artikulációt, hangindításokat. A szimplanyelvet tárgyaló fejezet részét képezi a kivételek leírása is, illetve mindkét

fő szakaszt (az alapszabályokat és a kivételeket is) egy-egy teszt-darab zárja le, melyekben Tromlitz akkurátusan jelöli és megmagyarázza a hangindításokat és a vonatkozó szabályokat. Az *Unterricht* az artikuláció tárgykörében messze túlmutat Quantz *Fuvolaiskoláján*, példái pedig pedig értékes illusztrációi a késő 18. század zeneszerzési stílusának.

Tromlitz mindenhol **t** hangindítást ír a fráziskezdő hangokhoz, majd **d**-vel folytatja. Ez a gyakorlat biztosítja, hogy az első hang pontosabban, „élesebben” induljon. Nagyobb hangközugrásoknál Quantzhoz hasonlóan a **tad''ll** és a **da** kombinációját alkalmazza. Quantz *Solfeggiben* dokumentált gyakorlatával megegyezően Tromlitz is sokszor használja az **r** hangindítást a **d''ll** után. Az **r** hangzó nála is a hangsúlyos ütemrészre kerül.

A példák alapján elmondható, hogy mérsékelten gyors tempóban, amennyiben a zeneszerző nem jelöli az artikulációt, páros kötés jellegű nyelvütés-kombináció javasolt (**ta-a**, **ra-a**, **da-a**). Ez azonban különbözik a mai értelemben vett, kötőívvel jelölt páros kötéstől, ugyanis Tromlitz szerint a hangpárok második hangjának enyhe, „mellkasból” jövő indítást kell kapnia (lásd: Második szabály, 43. oldal). Bizonyos esetekben Tromlitz a gyors tempó ellenére szimplanyelvet javasol, de egyszerre általában csak néhány hangra vonatkozóan.⁹⁴ Az *Unterricht*ben viszonylag kevés olyan példa szerepel, ahol pontok vagy függőleges vonalkák találhatóak a hangjegyek felett; ilyenkor azonban a hangok szinte mindig **t**-vel, ritkábban **d**-vel indítandóak.

Bár fuvolaiskolája alapján Tromlitz az előadás tekintetében a szinte tudományos megközelítést szorgalmazta, véleménye szerint amennyiben a szabályok és a „korrektség” a hangszerjátékos „vérévé váltak”, az előadó személyes ízlésének is szabad utat kell adni, különösen az artikuláció és a díszítés terén.

⁹⁴ Tromlitz: *The Virtuoso Flute-Player*, 178-179. o.

7. Nyelvütések, duplanyelv a 18. századi Angliában

A 18. század első felében Anglia-szerte egyre népszerűbbé vált a fuvola mind az amatőrök, mind a professzionális játékosok körében.⁹⁵ Londonban kiváló fuvolakészítők működtek ebben az időben: Peter Bressan (1663–1731), Thomas Stanesby (1692–1754), illetve a Németországból érkezett J. J. Schuchart (c. 1695–1758). Már a század elején beindult a fuvolára írott művek kiadása, ennek legelső példája 1701-ből egy ária John Eccles *The Judgment of Paris* című operájából. Ezen felül Thomas Roseingrave és M. C. Festing jelentetett meg fuvoladarabokat, valamint Händel op. 1-es szonátáit is ezidőtájt adták ki, 1730-ban.⁹⁶

Az első, fuvoláról és fuvolázásról írott traktátus 1729-ben jelent meg, ez Hotteterre *Principes*-jének rövidített angol nyelvű változata volt.⁹⁷ Hotteterre fuvolaiskolája alapján, azt hosszabb-rövidebb terjedelemben idézve több füzetecskét is kiadtak 1730 és 1800 között, az alábbi vagy ezekhez hasonló címekkel: *Instructions for the German Flute*, *The Newest Methode for Learners on the German Flute*, *The Compleat Tutor for the German Flute*, *The Compleat Master for the German Flute*... stb.⁹⁸

Az 1750-es évek környékére jellemző gazdasági és művészi lehetőségek egyre több kitűnő hangszerjátékost (P. G. Florio c. 1740–1795, Joseph Tacet) és hangszerkészítőt (Thomas Cahusac 1714–1798, id. Benjamin Hallet szül. 1713, Charles Schuchart 1719/20–1765, Caleb Gedney 1729–1769, Richard Potter 1726–1806) vonzottak. A zeneszerzők túlnyomó része külföldről érkezett, de néhány angol komponista is működött a században (John Stanley 1712–1786). A három

⁹⁵ Utóbbiak elsősorban oboisták voltak, például: Peter La Tour 1705 körül, Jean Baptiste Loeillet 1680–1730 és C.F. Weideman.

⁹⁶ Montagu, J., Brown, H., Frank, J., & Powell, A. (2001): *Flute*. Grove Music Online. (utoljára megtekintve: 2021. jan. 25.)
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040569>.

⁹⁷ Hotteterre, Jacques-Martin (1729): *The Rudiments or Principles of the German Flute*. Walsh & Hare, London. A fordítás alapja: *Principes de la Flûte Traversière*. Christophe Ballard, Párizs, 1707.

⁹⁸ Balogh, Vera (2014): *A 18. századi francia fuvolaiskolák*. Budapest, DLA értekezés, 21. o.

legjelentősebb traktátus Granom *Plain and Easy Instructions for Playing on the German Flute* (1766), Heron *A Treatise on the German Flute* (1771) és Gunn *Art of Playing the German-Flute* (c. 1793) című munkái. Az alábbi táblázat a század önálló, angol nyelvű, fuvolázást tárgyaló írásműveit rendszerezi:

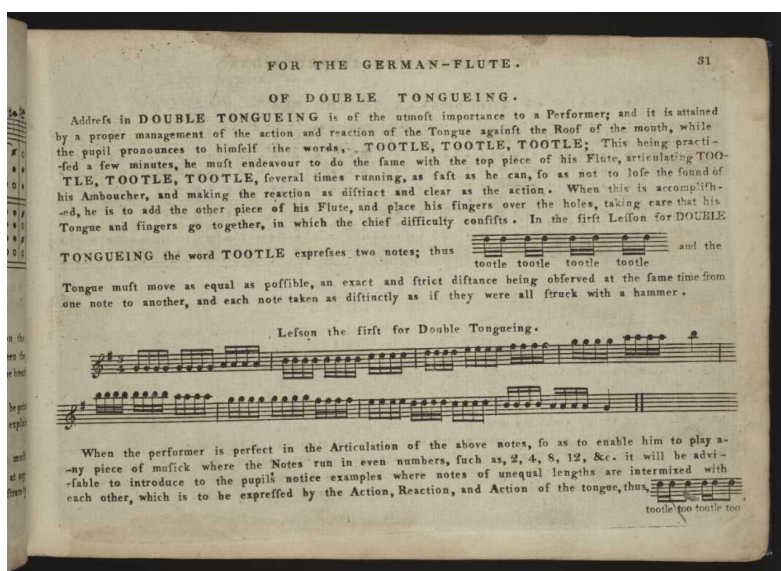
Szerző	Cím	Kiadás éve	A duplanyelv kivitelezéséhez javasolt hangzók, szótagok
Granom, Lewis Christian Austin	<i>Plain and Easy Instructions for Playing on the German Flute</i>	1766	toot-tle
Heron, Luke	<i>A Treatise on the German Flute</i>	1771	tit-tle, toot-tle
ismeretlen	<i>New Instructions</i>	1780 körül	toot-tle
ismeretlen	<i>Thompson's New Instructions for the German Flute</i>	1780–1810 között	toot-tle
Arnold, Samuel	<i>Dr. Arnold's New Instructions for the German Flute</i>	1787	toot-tle
Wragg, J.	<i>The Flute Preceptor</i> <i>Improved Flute Preceptor</i>	1792 1806	toot-tle
Gunn, John	<i>The Art of Playing the German Flute</i>	1793	did-dle
Miller, Edward	<i>The New Flute Instructor</i>	1799	toot-tle

3. táblázat: 18. századi, duplanyelvet is tárgyaló angol nyelvű traktátusok

A jelentősebb 18. századi angol traktátusok szerzői

Lewis Christian Austin Granom⁹⁹ (1725 körül – 1791 előtt)

Londonban működő angol zeneszerző, fuvolista és tanár. *Plain and Easy Instructions for Playing on the German Flute* (1766) című metodikája a legkorábbi, angol szerző által írt traktátus a fuvolán való játékról. Az egybillentyűs fuvolához szükséges játéktechnikához ad instrukciókat; tárgyalja a zene alapjait, a díszítéseket, nyelvütéseket, a móduszokat és hangnemeket, ezeken felül pedig számos, különböző stílusban, egy és két fuvolára íródott gyakorlatot is tartalmaz, és a zenei kifejezések szószedetével zárul.



6. kép: Részlet Granom *Plain and Easy Instructions for Playing on the German Flute* című fuvolaiskolájából

⁹⁹ Byrne, M. (2001). Granom, Lewis Christian Austin. *Grove Music Online*. (utoljára megtekintve: 2020. nov. 23.)

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011629>.

Edward Miller (1735–1807)

Orgonista, zeneszerző és történész. 1799-ben megjelent fuvolametodikája szerint egyike azon kevés kortárs fuvolaművészeknek, akik részt vettek Handel oratóriumainak előadásában még a zeneszerző életében.¹⁰⁰ A *The New Flute Instructor* vagy *The Art of Playing the German-Flute* című traktátus kezdők számára íródott, alapja Miller korábbi billentyűs iskolája.¹⁰¹ A 61 oldalas *The New Flute Instructor* egy szöveges instrukciókat (zenelméleti és fuvolatechnikai témákban), valamint zenei példákat (könnyebb gyakorló dallamok, rövid prelűdök, dalok, duók, triók) egyaránt tartalmazó metodika. Bár a traktátus az egybillentyűs fuvolán való játékhoz nyújt segítséget, Miller a hatbillentyűs hangszerről is tesz említést.

Luke Heron (nincs adat)

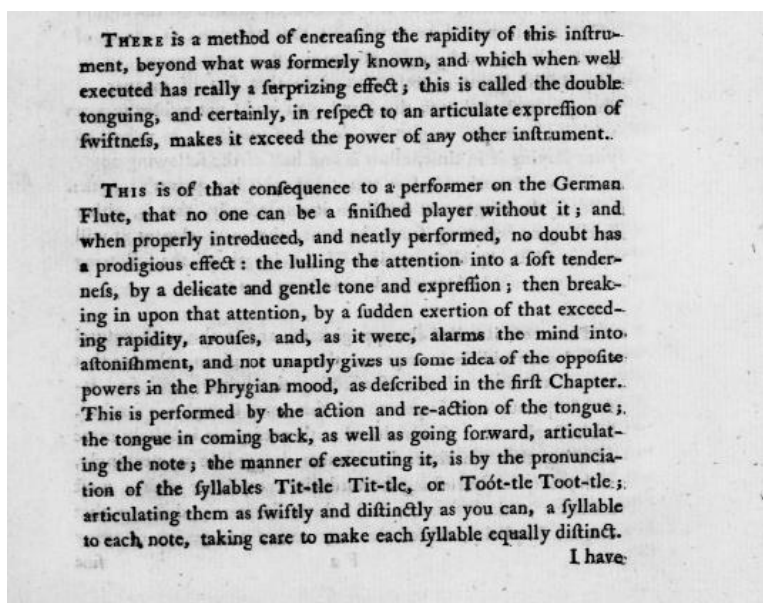
Heron *A Treatise on the German Flute* című munkája 1771-ben jelent meg, borítóján részletesen olvasható a fuvolaiskola tartalma.¹⁰² A korszak egyéb, fuvolára írott traktátusaihoz hasonlóan megjelenik benne a hatbillentyűs fuvola leírása is. Az 50 oldalas írásmű egyaránt tartalmaz szöveges instrukciókat és zenei példákat.

¹⁰⁰ Miller, Edward (1799 körül): *The New Flute Instructor or The Art of Playing the German Flute*. Broderip and Wilkenson, London, i.

¹⁰¹ Miller, Edward (1783): *Institutes of Music, or Easy Instructions for the Harpsichord*, op.4. London

¹⁰² Heron, Luke (1771): *A Treatise on the German Flute*. W. Griffin, London.

„containing An Account of the ancient Music, its Modes, their Application and Effects: Instructions for Playing the Flute; wherein The Common Objections to that Instrument are obviated; and Any Defects that may be attributed to it are demonstrated to arise from an Improper Method of the Performance: The Diatonique and Chromatique Scales, with the Shakes, laid down in the most obvious manner: The Method of Playing in Time exemplified by Figures, ascertaining the Proportion the Notes bear to each other. With Directions for Accompanying; interspersed with Musick selected from the Most Favourite Authors, and adapted to the German Flute.”



7. kép: Részlet Heron *A Treatise on the German Flute* című fuvolaiskolájából

Samuel Arnold (1740–1802)

Billentyűs hangszereken játszó angol zeneszerző és szerkesztő.¹⁰³ *Dr. Arnold's New Instructions for the German Flute* című, 1787-ben kiadott írásművében alapszintű zeneelmélettel, az egybillentyűs fuvolán való játékhoz szükséges fogásokkal, díszítésekkel és artikulációval foglalkozik, emellett megadja a hatbillentyűs fuvola fogásait is.

J. Wragg¹⁰⁴ (nincs adat)

Londonban működő fuvolista és zeneszerző. Fuvolametodikáján kívül fuvoladarabokat és egy, az oboajátékról szóló módszertant is írt. *The Flute Preceptor or the Whole Art of Playing the German Flute* című traktátusát 1792-ben adta ki, *Improved Flute Preceptor* című munkája 1806-ban jelent meg. A *The Flute Preceptor*-t egy-, négy- és hatbillentyűs fuvolát használó hangszerjátékosoknak szánta, az *Improved Flute Preceptor*-ban viszont már a nyolcbillentyűs fuvola is megjelenik. Az

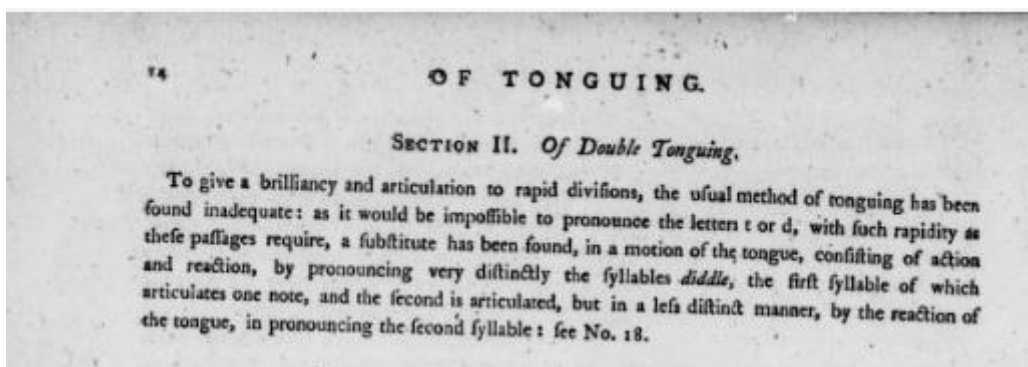
¹⁰³ Powell, Ardal (2002): *The Flute*. Yale University Press, New Haven és London, 122. o.

¹⁰⁴ az életrajzi információk alapja: Fairley, A. (1982): *Flutes, Flautists & Makers*. Pan Educational Music, London, 137. o.

utóbbi az alábbiakat tartalmazza: zeneelméleti és fuvolatechnikai tudnivalók, rövid, kétszólamú gyakorlódarabok, 20 eredeti dal („*Twenty original airs*”), skót dalok gyűjteménye („*Scottish airs*”), illetve prelűdök. Mindkét metodika hatalmas népszerűségnek örvendett, a korábbi legalább 20, a későbbi legalább 40 alkalommal adták ki.

John Gunn¹⁰⁵ (1765 körül – 1824 körül)

Skót csellista, fuvolista, pedagógus és régiségkereskedő. 1786 és 1802 között Londonban működött. Fontos írásművei születtek a fuvoláról, csellóról, zongoráról és a skót hárfáról. A kezdőknek szóló alapszintű *School of the German Flute* 1794-ben, a jóval komolyabb *The Art of Playing the German Flute* 1793 körül jelent meg. Utóbbi a korszak legösszetettebb és legmagasabb szintű angol nyelvű traktátusa. Harminckét oldal terjedelmű, a fuvolázásról szóló szöveges részében utal a század végén végbemenő, többek között a hangszereket, hangideált, artikulációt érintő változásokra. Az összesen 53 oldalas írásmű a zenei példák, gyakorlatok és darabok mellett tartalmaz egy, a fuvolahang akusztikájáról szóló fejezetet is, ami az első ilyen jellegű szöveg.



8. kép: Részlet a duplanyelvről Gunn *The Art of Playing the German Flute* című metodikájából

¹⁰⁵ Johnson, D., & Wijsman, S. (2001). Gunn, John. *Grove Music Online*. (utoljára megtekintve: 2020. nov. 24.)

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000012032>.

A duplanyelv

A vizsgált időszak önálló angol traktátusai a szimplanyelvre legfeljebb rövid említés szintjén térnek ki,¹⁰⁶ a **t**-vel vagy **d**-vel történő hangindítást evidenciaként kezelik. Általánosan elmondható emellett, hogy dupla- és triplanyelvként a **d-l/t-tl** artikulációt alkalmazták, a **toot-tle**, **tut-tle**, **tit-tle**, **did-dle**, illetve **toot-tle-too** szótagkombinációkat használva.

Az 1700-as évek második felében megjelent források egybehangzóan pozitívan mutatják be az új artikulációs technikát, a duplanyelvet. Népszerűségéhez nagy valószínűséggel a kivitelezéshez szükséges mássalhangzó-kombinációk angol nyelvbeli előfordulásának gyakorisága is hozzájárult. A fuvolások számára emiatt a nyelv akció és reakció elvű, a szájpaddlás ellenében végzett mozgása nem okozott különösebb nehézséget. Ezt támasztják alá Miller sorai is,¹⁰⁷ melyekben kifejti, hogy instrukcióit kezdők számára írta, nem tekintvén a technika elsajátítását számottevően nagy kihívásnak. A duplanyelv gyakorlati megvalósításához a korabeli források szinte kivétel nélkül a **tootle** szó használatát javasolják.

A duplanyelv első, nyomtatásban is megjelent említése Edward Miller 1761-es kiadású *Six Solos for a German Flute* című gyűjteményének előszavában található. Miller leírása szerint a hangpárok első tagja a **tut-tle** szó kezdőszótagjával artikulálандó, míg a második hangot a nyelvet a szájpaddláson tartva, extra levegőnyomással, a **-tle** szótagot hangoztatva kell indítani. E leírás megfelel a Mahaut *Nouvelle Méthode*-jában (1760) olvasható információknak, ami azt is megmagyarázza, hogy miért használja Miller a *double coup de langue* (duplanyelv) francia kifejezést.¹⁰⁸

1766-ban kiadott, *Plain and Easy Instructions on Playing on the German Flute* című munkájában Lewis Christian Austin Granom a következőket írja:

„Most pedig felfedem a duplanyelv titkát, melynek sok-sok szenvedéssel járó és temérdek munkát igénylő elsajátításához évekre volt szükségem, és

¹⁰⁶ Gunn, John (1793): *The Art of Playing the German-Flute on New Principles*. Birchall, London, 13. o.

¹⁰⁷ Miller, Edward (1799 körül): *The New Flute Instructor or The Art of Playing the German Flute*. Broderip and Wilkenson, London, iv.

¹⁰⁸ Crown, Helen (2013): *Lewis Granom: His Significance for the Flute in the Eighteenth Century*. PhD értekezés, 71. o.

melyet most sokkal kevesebb idő alatt tanítok. A duplanyelvnek olyannyira fontos szerepe van az előadó számára, hogy nélküle senki sem lehet kész fuvolajátékos: az Allegrokat lélekkel telivé és tüzessé varázsolja, felkelti a Largokat hallgatók figyelmét, könnyedséget és minden képzeletet felülmúló, lenyűgözően artikulált kivitelezést biztosít a nehéz menetekhez. Ennek a szintnek az elérését a nyelv szájpaddás ellenében végzett akció-reakció elvű mozgása biztosítja, miközben a **toot-tle, toot-tle, toot-le** szót hangoztatjuk.”

„I shall here lay open the great secret of the double tongue, which with much pains, assiduity, and labour, took me up for years to accomplish, which i now as frequently teach, in less than so many hours. The double tongue is of that importance to a performer on the German flute, that no one can be a finish'd player without it: It gives spirit and fire to the allegros, awakens the attention of the hearer in the largos, and renders all difficult passages, in music, easy, and is attended with such an amazing articulated execution, as surpasses all imagination. The method of arriving at this great point, is by the action and reaction of the tongue against the roof of the mouth, pronouncing the word, **toot-tle, toot-tle, toot-tle**, to yourself.”¹⁰⁹

Luke Heronnál is megjelenik az igazán gyors részek kivitelezéséhez javasolt új technika. 1771-ben kiadott értekezésében a **toot-tle** használata mellett ő a **tit-tle-t** ajánlja, ezen felül pedig a Granomnál megismert akció-reakció elvre is kitér.¹¹⁰

Arnold *Dr. Arnold's New Instructions for the German Flute* című munkájában kiemeli, hogy a duplanyelvvvel való foglalkozás kiemelt fontosságú, és e technika a nyelv akció-reakció elvű, szájpaddás elleni működésének megfelelő irányításával sajátítható el a **tootle, tootle, tootle** szavak hangoztatásával.¹¹¹

A duplanyelv definícióját a fentiekhez hasonlóan szinte ugyanazokkal a kulcsszavakkal adja meg Gunn (*The Art of Playing the German Flute*, 1793, 14. old.), Miller (*The New Flute Instructor*, 1799, 13. old.) és Wragg (*Wragg's Improved Flute*

¹⁰⁹ Granom, Lewis C. A. (1766): *Plain and Easy Instructions for Playing on the German Flute*. T. Bennett, London, 13. o.

¹¹⁰ Heron, Luke (1771): *A Treatise on the German Flute*. W. Griffin, London, 33. o.

¹¹¹ Arnold, Samuel (1787): *Dr. Arnold's New Instructions for the German Flute*. Harrison & Co., London, 31. o.

Preceptor, 1806, 14. old.) is: a nyelv szájpaddlás ellenében végzett akció-reakció elvű mozgása.

Míg Granom példáiban¹¹² nagyobb hangközugrások alatt is megtalálható a **toot-tle** artikulációs javaslat (vesd össze Tromlitz ugyanerre vonatkozó instrukcióit), Miller ezt határozottan elutasítja. Gunn a kortársaitól eltérően kritikát is megfogalmaz az új technikával kapcsolatban: szerinte a nyelv akció-reakció elvű mozgásánál a második fázis kevésbé tökéletes és pontos, mint az első fázis. Egyedül ő említ ezen (**d-l/t-tl/d-dl**) kívül egy másik duplanyelv-technikát, amelynek alapja a Quantznál leírt **tīrī** artikulációs minta:

„Az új, avagy staccato nyelvüetről

Ez még sosem jelent meg nyomtatásban; évekkal ezelőtt tanultam, vagy inkább loptam egy amatőrtől a kontinensen, de rajta kívül senkiről sem hallottam, akinek birtokában lett volna. Erre [a technikára] nem vonatkozik a duplanyelv ellen támasztott kifogás, vagyis hogy a reakció nem olyan tökéletes, mint az akció; mivel lehetetlen bármiféle különbséget is felfedezni az eredményben. Az akció-reakcióért felelős két szótag a teddy vagy tidy, amelyeket ha egy darabig nagyon konkrétan, majd a mássalhangzókat egyre puhábban ejtve alkalmazunk, a másik duplanyelvhez hasonló gördülékenységet érünk el, de mindezt artikuláltabban és világosabban.”

„Of the New or Staccato Tonguing

This has never before been published; i learned it, or rather stole it, from an amateur on the Continent several years ago, but never heard of any other that possessed it. It is not liable to the objection ade to the common double tonguing, that the reaction is not equally perfect with the action; for it is impossible to distinguish any difference in effect. The two syllables that are by one action and reaction to articulate two notes, are teddy or tidy, which, when produced for some time very distinctly, and afterwards softening the consonants as much as possible, will aquire a volubility as great as the other double tongue, but infinitely more articulate and distinct.”¹¹³

¹¹² Granom, Lewis C. A. (1766): *Plain and Easy Instructions for Playing on the German Flute*. T. Bennett, London, 14-15. o.

¹¹³ Gunn, John (1793): *The Art of Playing the German-Flute on New Principles*. Birchall, London, 14. o.

Gunn azt is írja, hogy a fenti *staccato* artikulációs technikát kifejlesztő fuvolás valószínűleg a Quantznál olvasható **tīrī** nyelvütést¹¹⁴ gondolta tovább. A *staccato* nyelvütés kifejezés használata azt sugallja, hogy az új technikát a duplanyelvnél alkalmasabbnak tartotta a gyors tempójú *staccato* futamok kivitelezésére. Magyarázata szerint a **ri-ti-ri** artikulációs mintában felcserélte a hangsúlyokat, illetve az **r** hangzót a lágyabb **d**-vel váltotta fel, így jött létre a **tiddy** vagy **teddy**. Ez a technika azonban más forrásban nem jelenik meg.¹¹⁵

A gyors tételekben a legato játékmód alkalmazása sem volt elvetendő, mind Granom, mind Heron¹¹⁶ azonban óva int a túl gyakori, rutinszerű alkalmazásától.

...és bárki, aki nem artikulálja pontosan, jól kivehetően egy Allegro vagy egyéb gyors tétel minden hangját, nem tekinthető Muzsikusnak.”¹¹⁷

Valószínűsíthető azonban, hogy a gyakorlatban nem zárkóztak el a kötőívek alkalomszerű használatától, csak a hanyag, elnagyolt alkalmazást ítélték el.

Érdeemes megjegyezni, hogy négy olyan angol fuvolametodika is ír a duplanyelvről (*Granom*, 1766, *Heron*, 1771, *Arnold*, 1787 és *Wragg*, 1792), melyek Tromlitz *Unterrichtjénél* korábban vagy azzal körülbelül egyidőben (1792) keletkeztek. Tromlitz azon állítása, miszerint a technikát – amely Angliában széles körben elterjedt volt, és jó eséllyel a kontinensre is eljuthatott – ő fedezte fel (Quantztól függetlenül), mindezek alapján erősen kétséges.

¹¹⁴ Quantz: *Fuvolaiskola*, 85-88. o.

¹¹⁵ Gunn: *The Art of Playing the German-Flute on New Principles*, 14. o.

¹¹⁶ Heron: *A Treatise on the German Flute*, 34. o.

¹¹⁷ Granom: *Plain and Easy Instructions for Playing on the German Flute*, 16. o.

8. Triplanyelv

Triplanyelv alatt azt az artikulációs technikát értjük, amely hármas csoportokba rendezett, egyforma hangértékek (triolák, illetve hatnyolcados vagy ehhez hasonló ütemnemekben előforduló hangok) sorozatos, gyors tempóban történő kivitelezéséhez szükséges. Ehhez a korábbi fejezetekben tárgyalt traktátusok, fuvolametodikák szerzőinek többsége az alábbi hangindítási mintát javasolja: **d-l-d, d-l-d / t-k-t, t-k-t / d-g-d, d-g-d** (ritkábban, és jellemzően inkább a 19. században: **t-k-t, k-t-k / d-g-d, g-d-g**). Ez tulajdonképpen a duplanyelvtechnika páratlan lüktetésre szabott változata.

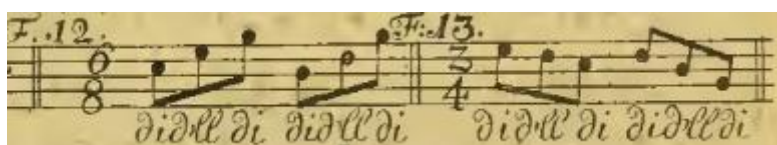
Az alábbi táblázat áttekintést nyújt azokról a 18. században született írásmunkákról, melyekben szó esik a triplanyelvről, vagy a gyors tempójú triolamenetek kivitelezéséhez javasolt egyéb artikulációs technikáról:

Terület	Szerző	Cím	Oldalszám
német	Quantz, J. J.	<i>Fuvolaiskola</i>	92-93.
angol	Granom, L. C. A.	<i>Plain and Easy Instructions for Playing on the German-Flute</i> , 1766	14-15.
angol	Heron, L.	<i>A Treatise on the German Flute</i> , 1771	Examples 7.
angol	Arnold, S.	<i>Dr. Arnold's New Instructions for the German Flute</i> , 1787	32.
német	Tromlitz, J. G.	<i>Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen</i> , 1791	203-207.
angol	Wragg, J.	<i>Improved Flute Preceptor</i> , 1806 (a <i>The Flute Preceptor</i> [1792] bővített, átdolgozott változata)	13.
angol	Miller, E.	<i>The New Flute Instructor or The Art of Playing the German Flute</i> , 1799 körül	13.
francia	Devienne, F.	<i>Nouvelle Méthode Théorique et Pratique pour la Flûte</i> , 1794	12-14.
francia	Vanderhagen, A.	<i>Nouvelle Méthode de Flute</i> , 1790 körül	37.

4. táblázat: A triplanyelvet tárgyaló traktátusok

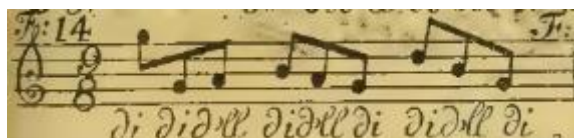
Quantz általános javaslata három egyforma ritmusértékű hangjegy esetére:

„Három egyforma [ritmusértékű] hangjegynél megfigyelhető – akár triolákról, akár hatnyolcados vagy hozzá hasonló ütemnemekben előforduló három hangról legyen is szó -, hogy az első két hangra mindig **did'll**, a harmadikra **di** kerül, teljesen mindegy, hogy milyen hangközökkel; lásd az V. tábla 12. és 13. ábrát.”¹¹⁸



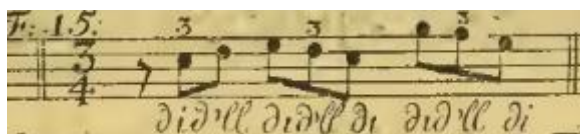
57. kottapélda: V. tábla 12. és 13. ábra

Ha nagy ugrás történik a hangcsoport első és második hangja között, akkor az elsőre **di**-t, a másodikra és harmadikra **did'll**-t ajánl.¹¹⁹



58. kottapélda: V. tábla 14. ábra

Ezenkívül még egy speciális esetet tárgyal, amikor a hangcsoport első hangja helyett szünet áll:¹²⁰



59. kottapélda: V. tábla 15. ábra

A fejezet elején említett általánosan javasolt hangindítás-minta (**d-l-d**, **d-l-d** / **t-k-t**, **t-k-t** / **d-g-d**, **d-g-d**) nehézsége, hogy a harmadik és negyedik (a hármas csoportok

¹¹⁸ Quantz: *Fuvolaiskola*, 92. o. 14. §

¹¹⁹ Quantz: *Fuvolaiskola*, 92. o. 14. §

¹²⁰ Quantz: *Fuvolaiskola*, 93. o. 14. §

utolsó és első hangja) ugyanazzal a hangzóval indul, amely egy hosszabb frázisban megerőltethei, fáraszthatja a nyelvet. Bár ez a probléma valós, a források közül egyedül Tromlitznál jelenik meg, ő megoldásként a **tad'll-da / rad'll-da** mintát javasolja.¹²¹

e)

All. affai.

tad'llda_rad'llda_rad'llda_rad'llda_rad'llda_rad'llda_rad'llda_rad'llda

f)

Prefto.

tad'llda_rad'llda_rad'llda_rad'llda_rad'llda_rad'llda_rad'llda_rad'lldarad'llda

_rad'llda_rad'llda_rad'llda_rad'llda_rad'llda_rad'llda

60. kottapélda: T228 e)–f)

Amennyiben
nagy
hangközgrások
fordulnak elő,
szükségszerűvé
válhat az
artikulációs minta
variálása, ezt
illusztrálja az
alábbi példa:

h)

All. affai.

tad'llda_rad'lldarad'llda_rad'llda_dad'lldadadad'll_dad'llda_rad'lldarad'llda

_rad'llda_dadad'll_da_tad'lldadadad'll_dadad'll_dad'llda_dadad'll_dadad'll_

_dad'llda_rad'llda_rad'llda_rad'llda_rad'llda_rad'llda_rad'llda_rad'lldarad'llda

_radad'll_dadad'lldadad'll_dadad'll_dadad'lldadad'll_dadad'll_dad'llda_da

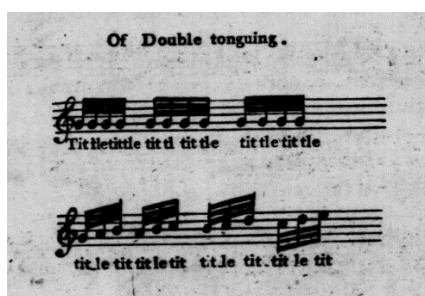
61. kottapélda: T229–230 h)

¹²¹ Tromlitz: *The Virtuoso Flute-Player*, 204–205. o. 11. §

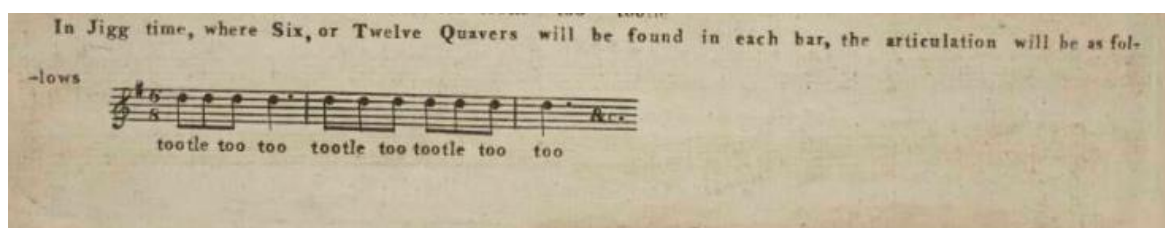
Nagy hangközugrásokat tartalmazó triola-menetek esetén ugyanúgy szükségessé válhat az artikuláció variálása, mint négy egyforma ritmusértékű hangnál, Tromlitz szerint azonban a legjobb megoldás ilyenkor is az, ha a fuvolás addig gyakorolja a **tad'll-da / rad'll-da** hangindítást, ameddig gyors tempóban sem lesz szüksége a variált artikuláció alkalmazására.¹²²

Ennek oka, hogy a variálás kismértékben ugyan, de megváltoztathatja a triolák eredeti lüktetését, természetét (amikor is a gördülékenység, folyamatosság érdekében a középső hangok valamelyest rövidebben játszandóak).

Az Anglia területén megjelent fuvolaiskolák nem nevezik ugyan triplanyelvnek, de több esetben is külön megemlítik a három egyforma ritmusértékű hangjegy kivitelezéséhez szükséges artikulációs mintát. Granomnál, Arnoldnál és Wraggnál **toot-tle too**, Heronnál **tit-le tit** a javasolt hangindítás. Granom minden gyors tempójú triola-menet esetében ezt ajánlja, ritmusértéktől függetlenül, Arnold a Gigue tételek nyolcadtrioláit hozza példaként.



62. kottapélda: Heron *A Treatise on the German Flute* (Examples 7.)



63. kottapélda: Arnold *Dr. Arnold's New Instructions* (32. o.)

¹²² Tromlitz: *The Virtuoso Flute-Player*, 205-206. o. 12. §

LESSON III.

64. kottapélda: Wragg *Improved Flute Preceptor* (13. o.)

A 18. századi francia fuvolaiskolák szerzői közül Devienne és Vanderhagen ír a három egyforma ritmusértékű hangjegy kivitelezéséhez szükséges artikulációról, azonban egyikük sem javasol duplanyelvből eredeztetett artikulációs mintát. Mérsékelt gyors tempóban Vanderhagen szimplanyelvet, Devienne kötésvariációkat, gyors tempóban mindketten különböző kötésvariációkat ajánlanak. A 63. és 64. kottapéldák ezekből adnak ízelítőt:

ARTICLE 6^E
De l'Articulation des Trois pour Deux dans les mesures à Quatre tems à Trois quatre et Six huit. &c. &c. &c.

Exemple 1^{er} *Articulation ordinaire et la plus usitée*

Les deux premières liées et la dernière détachée.

Exemple 2^e *Contre coup de Langue de l'Articulation ordinaire.*

La première détachée et les deux dernières coulées.

Exemple 3^e *Articulation moins usitée que la précédente, mais non moins brillante.*

Coup de Langue de trois en trois.

Il n'y a dans cette Articulation que la première de détachée.

Exemple 4^e
Coup de Langue de deux en deux.

Cette articulation qui fait le plus bel effet se doit être employée que très rarement et dans les cas où le trait monte ou descend par tierce &c. Voyez l'Article 7. Ex. 3^e

65. kottapélda: Devienne *Nouvelle Méthode Théorique et Pratique pour la Flûte* 12. o.

Des Coulés et piqués sur des triolets ou trois pour une



Coup de langue par tu. la 1.^e note de chaque triolet doit avoir une expression un peu plus forte que les deux autres notes c'est une règle générale soit par deux trois ou par quatre.

Coup de langue par té pour articuler ou détacher



Celui-ci est le plus usité



Inverse du précédent



Autre



Autre liés par trois



Cet exemple représente deux triolets enchainés ensemble et la différence qui se trouve dans l'exécution est qu'il ne faut qu'une expression un peu forte sur chaque première note.

Autre




66. kottapélda: Vanderhagen *Nouvelle Méthode de Flute* 37. o.

Egyetlen példát találtam a triplanyelv említésére a század francia forrásaiban, Joseph Lafite *Airs variés pour une flute seule ou avec accompagnement d'un violon et basse* (1782) című gyűjteményében,¹²³ ami azonban nem fuvolametodika.

Prelude



pour détacher les notes barés, par 3 ou par 6, il faut employer le triple coup de langue qui se fait comme si on articulait les mots tu, gu tu; ce qui ne peut se faire qu'avec vitesse. voyez l'EXEMPLE cy dessous



tu gu tu, tu gu tu, tu gu tu, tu gu tu, tu gu tu, tu gu tu, tu gu tu, tu gu tu.

67. kottapélda: Triplanyelv Lafite-nél

¹²³ Lafite, Joseph (1782): *Airs variés pour une flute seule ou avec accompagnement d'un violon et basse*. Bordeaux, 2. o.

9. A magánhangzók

Bár a különböző artikulációs technikák, a nyelvütések típusainak felosztása és kategorizálása elsősorban a mássalhangzók figyelembe vételével történik, nem szabad elfelejtkezni a magánhangzókról sem. A dolgozat terjedelme szabta korlátok miatt nem foglalkozom ezzel teljes részletességében, azonban a kérdéskör jó alapja lehet egy későbbi kutatásnak.

Ahogy az a korábbi fejezetekből kiderült, a 18. század fuvolistái különböző mássalhangzókat használtak a nyelvütések kivitelezésére, ezek kiejtését pedig nagyban befolyásolta a hangszerjátékos anyanyelve. A fuvolametodikákban olykor a javasolt hangzók kiejtésére vonatkozó információkat is találunk, de ez inkább a 19. századi traktátusokra jellemző.

Az alábbiakban a dolgozatomban tárgyalt és a kutatás során felhasznált traktátusok magánhangzókról szóló részeinek kivonata és összefoglalása olvasható, a teljesség igénye nélkül:

- Tromlitz szerint az **a** teltebb, kerekesebb és fényesebb hangot eredményez, mint az **i**.¹²⁴
- Dressler (*Dressler's New and Complete Instructions for the Flute*, 1827) az **oo** hangzót (kiejtve: **u**) javasolja, mert az ajkak állása ilyenkor hasonlít a leginkább ahhoz a pozícióhoz, amely a fuvola megszólaltatásához szükséges.¹²⁵
- Rockstro (*School for the Flute*, 1863) aggodalmát fejezi ki a Quantz által említett **i**-vel kapcsolatban, helyette az **oo**-t vagy **e**-t ajánlja. Így elkerülhető a nyelv túlzottan alacsony pozícióban tartása.¹²⁶
- Többek véleménye szerint a magánhangzók nem befolyásolják az artikulációt: Weber leírja, hogy nem fordít figyelmet a magánhangzók kérdésére, egyrészt, mert kívül esik cikkének tárgykörén, másrészt pedig, mert úgy gondolja, hogy

¹²⁴ Tromlitz: *The Virtuoso Flute-Player*, 153. o. 4. §

¹²⁵ Dressler, Raphael (1828): *Dressler's New and Complete Instructions for the Flute*. R. Cocks & co., London, 48. o.

¹²⁶ Rockstro, R[ichard] S[hpherd] (1863): *School for the Flute* [8-keyed flute] és *School for the Boehm Flute*. Keith, Prowse & Co., London, 437. o.

a téma inkább képzelt, mint valós; valójában egyetlen fúvós sem ejt ki magánhangzót játék közben.¹²⁷

A fentiekkel Carte (*A Complete Course of Instructions for the Boehm Flute*, 1845) is egyetért, a következőket írja: „A magánhangzókat tekintve nem számít, hogy a t-hez és d-hez e-t, i-t vagy o-t kapcsolunk; ezeknek ugyanis a nyelvmozgáshoz semmi köze, kizárólag a szájüreg különböző mértékű nyitásával vannak kapcsolatban. Maga a száj a játék során zárva van, a nyelvmozgás pedig nem változik a **ta, te, ti, to, tu** szótagok ejtése során.”¹²⁸

- Altès (*Méthode de flûte*, 1880) rámutat arra, hogy a párizsi *Conservatoire* különböző professzorai más-más szótagot preferálnak. Egyetért Weberrel abban, hogy a szótagok csak nagyjából reprezentálják a tényleges artikulációt. A magánhangzók közül leginkább az u használatát javasolja, ami tisztább és pontosabb artikulációt eredményez, mint az e vagy az i.¹²⁹
- A Vanderhagen metodikájában található instrukciók (**té** hangindítás staccato esetén, illetve **tu** a jelölés nélküli nyolcadoknál) alapján feltételezhető, hogy az é rövid magánhangzót jelöl,¹³⁰ azonban a korábbi *Méthode nouvelle et raisonnée*-ben a **té** és **tu** használatánál pontosan a fentiek fordítottját javasolja (**té** hangindítás a jelölés nélküli nyolcadok esetében, **tu** pedig a staccato hangoknál).¹³¹
- Liebeskind¹³² (1768–1847) azt írja, hogy az i egyéb lágyabb magánhangzókkal is helyettesíthető (**ä, ö, vagy ü**). Szerinte a fuvolajátékosok a hangmagasságtól függően – nem minden esetben tudatosan – változtatják a magánhangzókat: a legmagasabb hangoknál i-t, lefelé ereszkedve pedig egyre mélyebb hangzókat használnak, míg elérnek az **a**-ig vagy **o**-ig.¹³³

¹²⁷ Weber, Gottfried (1828): „Einiges über die Doppelzunge und überhaupt über Articulation auf Blasinstrumenten.” In *Caecilia* IX, 100. o.

¹²⁸ Carte, R[ichard] (1845): *A Complete Course of Instructions for the Boehm Flute*. Addison & Hodson, London, 26. o.

¹²⁹ Altès, Joseph-Henri (1880): *Méthode de flûte*. Schoenaers-Millereau, Párizs, 20. o.

¹³⁰ Vanderhagen: *Méthode*, 36.

¹³¹ Vanderhagen: *Méthode nouvelle et raisonnée*. Idézve: Castellani/Durante: *Lingua*, 212. o.

¹³² Német fuvolista, Quantz tanítványa. Számos cikket írt a fuvolák és a fuvolajáték témakörében az *Allgemeine Musikalische Zeitung* folyóiratba.

¹³³ Liebeskind, Johann Heinrich (1810): „Ueber die Doppelzunge.” *Allgemeine Musikalische Zeitung*, vol. XII: 672-673. o. in Bania, Maria: 262. o.

- Semmiféle írott adattal, információval nem találkoztam a kutatás során arra vonatkozóan, hogy a különböző magánhangzókat a változatosabb artikuláció miatt alkalmazták volna. Természetesen a hanghossz és a magánhangzó között lehet kapcsolat, azonban az artikulációt magát a magánhangzó érdemben nem befolyásolja.

Jelenleg még kevésbé kutatott, de annál izgalmasabb terület a fonetika és az artikuláció kapcsolata, ezen belül is a különböző nyelvek sajátosságai, illetve az évszázadok folyamán végbement kiejtésbeli változások. David Lasocki a *The Tonguing Syllables of the French Baroque* című cikkében a **tu** és **ru** szótagok barokk kori francia kiejtésével foglalkozik. Kristoffer Nyrop dán fonetikus könyvéből idézve¹³⁴ (*Manuel phonétique du français parlé*, 1963) rávilágít arra, hogy a sokáig fennálló hiedelem ellenére a franciák a kérdéses **r** hangzót nem a torok hátsó részén, az uvulával képezték, hanem a latin nyelvek által hagyományosan használt dentális **r**-t alkalmazták a mindennapi beszédben, ennek megfelelően a fuvolán történő artikuláció során is. Természetesen nem a hosszan pörgetett **r** hangzóra gondol, hanem csak egy nyelvütésre, a kiejtés első fázisára. Ennek további bizonyítéka Quantz instrukciói az **r** képzéséről. Ő ugyanis a francia Buffardintól tanult fuvolázni, a tőle hallott **tu-ru** artikulációt vette át, és annak egy valamelyest módosított változatát írta le fuvolaiskolájában **tīrī** hangindításként.

„Igyekezni kell az **r** hangot igazán élesen kiejteni. Ez éppen úgy hallatszik, mint amikor az egyszerű nyelvénél a **di-re** van szükségünk, még ha annak, aki ezt maga játssza, nem is tűnik úgy.”¹³⁵

Ez a leírás pedig minden bizonnyal nem az uvuláris **r** leírása.

Nyrop könyve alapján¹³⁶ Lasocki azt is megemlíti, hogy a **t** képzése a francia nyelvben előrébb történik, mint az angolban. Ezáltal a **t** artikulációja élesebb, határozottabb, szemben a lágyabb, dentális **r**-ével.

¹³⁴ Nyrop, Kristoffer és Lombard, Alf (1963): *Manuel phonétique du français parlé*. Gyldendal, 56. old.

¹³⁵ Quantz: *Fuvolaiskola*, 85. o. 2. §

¹³⁶ Nyrop és Lombard: *Manuel phonétique du français parlé*, 51. o.

Mindez csak egy rövid ízelítő abból, mennyi lehetőséget rejt magában a fonetika és artikuláció kapcsolatának témája, és bár kapcsolódik disszertációm tárgyához, terjedelmi korlátok miatt nincs lehetőségem bővebben kifejteni.

10. A kutatási eredmények gyakorlati alkalmazása

Dolgozatom korábbi fejezeteiben bemutatam a 18. század jelentősebb fuvolametodikáit és azok artikulációra, nyelvhasználatra vonatkozó magyarázatait. Ezek az instrukciók egyrészt részletezik a lehetséges, illetve a szerző szerint kívánatos nyelvütéseket, másfelől pedig ezekre igyekeznek a legtipikusabb helyzeteket lefedő példákat hozni. A szerzők artikulációs javaslataikat – amennyiben többféle nyelvütés is volt eszköztárukban – az előadandó darabok tempóihoz és karakteréhez, affektusához illően próbálták rendszerezni, kategorizálni. Az említett metodikák artikulációs megoldásokat bemutató rövid kottapéldái jellemző módon nem konkrét, ismert zeneművekből vett részletek, hanem fiktív példák. A mai játékos, ha korábban nem találkozott ezekkel a forrásokkal, lenyűgözheti az információk és lehetőségek rendkívüli bősége – elsősorban a német metodikákban –, de amint megpróbálja azokat a saját előadói gyakorlatába átültetni vagy 18. századi művek oktatásában felhasználni, azzal lesz kénytelen szembesülni, hogy egy konkrét zeneműnek nincsen egyetlen végleges és optimális előadásmódja, ennek megfelelően pedig az alkalmazandó artikulációkat sem lehet rögzíteni és abszolutizálni. Hiszen a sok ismert adat ellenére nem tudjuk, hogy a szerző milyen tempót képzelt el, nem tudjuk, hogy ezt az elképzelt tempót milyen akusztikai viszonyok mellett tartotta ő és környezete optimálisnak. Ha a zenemű egy bizonyos előadó számára készült, a játékos előadásmódjáról szóló esetlegesen fennmaradt leírások ellenére sem tudhatjuk meg soha, hogy pontosan milyen is volt az az előadás.

A korábban már említett Buffardinról, a 18. század első felének kiváló fuvolistájáról Quantz visszaemlékezéseiben megjegyzi, hogy korábbi mestere, kollégája a gyors futamok játszásában tűnt ki különösen, és hogy nem használt duplanyelvet. Ebből a leírásból nem világos, hogy Quantz itt a saját maga által elsőként leírt **did'**-technikára gondolt, vagy pedig általánosságban, bármilyen duplanyelves artikulációra. Buffardin kevés fennmaradt saját szerzeményéből nem igazán tudunk játékmódjáról következtetéseket levonni. Nem tudjuk azt sem, hogy milyen

karakterisztikájú hangszereken játszott.¹³⁷ Ennek pedig nagy jelentősége lenne, hiszen a fuvola hangszíne, hangolása, megszólalásának precizitása, az egyes artikulációs módokra való reagálása, hangereje nem csak azt befolyásolja, hogy egy adott helyzetben a játékos milyen artikulációs megoldásokat választ, hanem azt is, hogy a választott artikuláció milyen hatást kelt. A korabeli fuvolák jellemzői drámai módon eltérhettek egymástól, hiszen nem voltak még véglegesen kialakult modellek, a század első felében dolgozó többtucatnyi ma ismert fuvolakészítő mester minden alkalommal kicsit vagy akár gyökeresen más hangszert készített.

E fejezetben két ismert, 18. századi fuvolamű egy-egy tételéhez teszek artikulációs, nyelvütési javaslatokat; illetve azon dilemmákból fedek fel néhányat, amelyek a darabok előadásra való előkészítése során felmerülhetnek. A főszövegben csak egy-egy kiemelt részlethez fűzök magyarázatokat és artikulációs javaslatokat, míg disszertációm mellékleteként a tárgyalt művek kottáit közlöm, egyikük esetében a jellemző fordulatoknál nyelvütési javaslatokat – adott esetben több alternatívát is – megadva.

A két bemutatni kívánt tétel egyike J. S. Bach fuvolára és basso continuóra írt e-moll fuvolaszonátájának (BWV 1034) második tétele. Erről a műről nagyon kevés konkrétumot tudunk, és historikus igényű előadásmódját, beleértve az artikulációs döntéseket is, csak spekulációkra alapozhatjuk. Ezzel szemben a másik darabról, J. J. Quantz sokak által ismert G-dúr fuvolaversenyének QV 5:174-es jegyzékszámú¹³⁸ első tételéről jóval több háttérinformációval rendelkezünk. Utóbbi esetben ezért könnyebbnek tűnhet az előadás kidolgozása artikulációs szempontból, de kérdés, hogy ezzel közelebb kerülünk-e egy „ideális” előadáshoz.

¹³⁷ A 2010-es években került elő egy valószínűleg P.G. Buffardin által készített eredeti fuvola. A felfedezésről és a hangszerről további részletek Martin Wenner fuvolakészítő honlapján olvashatók egy letölthető angol nyelvű PDF-fájlban. <https://www.wennerfloeten.de/en/products/transverse-flutes/buffardin-le-fils/> (utoljára megtekintve: 2021. február 3.)

¹³⁸ Thematisch-systematisches Verzeichnis der Werke von Johann Joachim Quantz (QV), Horst Augsbach (Autor) 1997 Carus-Verlag

J. S. Bach: e-moll szonáta fuvolára és basso continuóra BWV 1034, 2. tétel

A BWV 1034 komponálásának idejéről és körülményeiről nem sokat tudunk. Valószínűleg Bach korai lipcsei éveiből származik, tehát az 1723 és kb. 1726 – ez utóbbi a darab legkorábbi fennmaradt kézirat forrásának megközelítő keletkezési éve – közötti időszakból. Adódik az 1724-es évszám, amikor Buffardin Drezdából Lipszébe látogatott, és nem kizárt, hogy közreműködött Bach néhány akkoriban előadott, különösen igényes fuvolaszólamos tartalmú kantátájának előadásában. Itt azonban meg kell jegyezni, hogy ebben az időben az új hangszerek, a francia harántfuvolának¹³⁹ már német földön is felnőtt az első professzionális generációja, Drezdában (Quantz), Lipszéban és máshol. Továbbá ki lehet jelenteni, hogy az 1720-as évek vége felé Európában komponált más fuvolaművekhez képest a darab nem mutat rendkívüli technikai nehézségeket. Érdekes viszont, hogy a fuvolaszólam kialakítása a második tételben sokkal inkább hasonlít egy korabeli itáliai *concerto* hegedűszólamához, mint egy akkoriban általános, franciás ízlésű fuvoladarabhoz. A tétel felfogható zenekari ritornellek (66. kottapélda)¹⁴⁰ és szólószakaszok (67. kottapélda) váltakozásának is:



68. kottapélda: BWV 1034 2. tétel kezdete



69. kottapélda: BWV 1034 2. tétel 15-18. ütem

¹³⁹ amit a franciák ekkoriban érdekes módon sokszor *flute d'Allemagne*, német fuvola elnevezéssel említenek

¹⁴⁰ A szonátatételből vett kottapélda-kivágások egy részének alapja az új Bach-összkiadás (Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke [NBA] VI/3, kiadja Schmitz, Hans-Peter, Bärenreiter BA 5022-01, 1963), a *Függelék*ben közölt teljes tétel is ennek a kiadásnak az átvétele. A jelen fejezetben megjelenő kottakivágások, valamint a szintén a *Függelék*ben közölt Quantz tétel *public domain*-nek tekinthető az Európai Unió vonatkozó jogszabályai szerint.

A szólószakaszok állandó *arpeggiói* fásasztóak, és a fuvola idiomatikus használatáról alkotott korabeli elképzelés szerint nem igazán fuvolaszerűek, míg hegedűn sokkal meggyőzőbbek lennének. Adódik a feltételezés, hogy egy más hangszerre, esetleg más hangnemben írott műből készült átiratról van szó, és még abban sem lehetünk biztosak, hogy az átiratot – ha valóban átirat – maga Bach készítette-e, hiszen szerzői kézirat nem maradt fenn a műből, csak korabeli, illetve a szerző halála után készült másolatok.

Ha elfogadjuk azt a feltételezést, hogy az eredeti mű vagy az átirat 1724-1726 körül keletkezett, akkor az előadás körülményeire vonatkozó spekulációkon (esetleg hegedűre írták eredetileg, vagy éppen egy virtuóz fuvolista számára készült) kívül csak Hotteterre 1707-ben publikált fuvolaiskoláját használhatjuk konkrét referenciaként, hiszen az első német metodika Quantzé lesz, sok évvel később, más francia fuvolaiskolák pedig a szonáta megírása után jelentek csak meg. Ugyanakkor nem anakronisztikus Quantz *Fuvolaiskolájának* instrukcióit is figyelembe venni, hiszen Quantz ebben az időben már Európa-szerte ismert fuvolista volt, és az írásában összegzett fuvolatechnikai tapasztalatokat feltételezhetően elsősorban ebben a korszakában alapozta meg.

Feltételezhetjük továbbá, hogy a darab az első időkben mély, 392 – 415 Hz közötti hangoláson szólalhatott meg¹⁴¹ egy francia vagy esetleg első generációs német mester által készített fuvolán. Ez azért fontos információ, mert ezek a korai, nagyon mély hangolású, francia vagy francia minták alapján készült német hangszerek elsősorban a mély regiszterükben szóltak erőteljesen, a magasabb regiszterekben fokozatosan csökkent hangzásuk átütő ereje – pontosan megfelelve ezzel a hangszerekkel és énekhanggal szemben támasztott korabeli követelményeknek. Az egész szonáta pedig – nem csak a második tétel – alapvetően a mély regiszterben mozog. Egy ilyen, mélyre hangolt, sötét, bűgő hangszínű fuvolán lehet ugyan, de nem érdemes nagyon gyors tempókat venni, ha sok motorikus mozgás van az első oktávban; célravezetőbb a hangokat szinte egyenként megformálni, lehetőleg változatos artikulációs megoldásokkal.

¹⁴¹ De ezen a tartományon belül is leginkább egy $a = 400$ Hz körüli – tehát a mainál több mint fél hanggal, de kevesebb mint egészhanggal mélyebb – hangolást lehet a mű első előadásaira feltételezni. Lásd Haynes, Bruce (2002): *A history of performing pitch: the story of "A"*. Scarecrow Press, Lanham Md.

Az előadás körülményeit, a választott artikulációt, illetve ennek hatását az eredményre jelentősen befolyásolja a kíséret előadása: a basso continuo szólamát játszó hangszer vagy hangszerek karakterisztikája, a játékos, illetve játékosok egyéni stílusa és a számozott basszus realizálásának módja. A tétel témája, beleértve a kíséretet is, orkesztrális hatást kelt, ha ezt a kíséretet a korabeli gyakorlatnak megfelelően tömör, 4-5 szólamban felrakott akkordokkal és figurációkkal kísérik csembalón, és adott esetben egy mélyvonós (cselló, gamba) is közreműködik az előadásban. Így a fuvolajátékosnak nagyon konkrét, világosan artikulált hangokat kell játszania, hogy így ne vesszen el a hangja a csembaló mellett. Az akkordfelbontásokból álló szólószakaszok kísérete sokkal filigránabb, így itt lehetséges a finomabb, halkabb játék, és a differenciáltabb artikulációs megoldások alkalmazása.

A tempó megválasztásakor pedig figyelembe kell venni, hogy az *Allegro* tételjelzés nem jelentette akkoriban a leggyorsabb tempó-kategóriát, annál gyorsabb volt az *Allegro assai* és a *Presto*, míg a *Vivace* többnyire valamivel mérsékeltabb tempót jelentett. Bachnál a jelzés félkottáinak lüktetése pedig nem feltétlenül kétszer gyorsabb annál, mintha ugyanaz az anyag 4/4-ben lenne írva. Fentieket figyelembe véve javaslatom a tétel tempójára ♩ = kb. 95-105.¹⁴²

A szólószakaszokban alapvetően arpeggiókban mozgó fuvolaszólam nem nagyon ad lehetőséget hangok kötésére, a terc-nél-kvartnál nagyobb hangközök spontán kötése nem volt szokásos olyan esetekben, amikor nem írt elő a szerző kötőívet. Vannak azonban olyan fordulatok, ahol kézenfekvő a kötés, ilyenek a többször előforduló váltóhangok, amikor a tört harmónia egyik főhangjáról ellép, illetve arra rögtön visszalép a fuvola:



70. kottapélda: BWV 1034 2. tétel 39-41. ütem

¹⁴² Lásd többek között: Marshall, Robert (2008) "Bach's Tempo Ordinario: A Plaine and Easie Introduction to the System" *Performance Practice Review*: Vol. 13: No. 1, Article 5. DOI: 10.5642/perfpr.200813.01.05, 22. old.

A kötőívek hiánya itt csak annyit jelez, hogy a korabeli előadóra volt bízva a döntés, de egy ilyen kötés mindenképpen elfogadottnak, sőt kívánatosnak számított zenei szempontból, valamint pillanatnyi pihenőidőt is adott a játékos nyelvének.

A Quantz által leírt duplanyelv-technika nem kizárt, hogy Quantz állítása ellenére létezett és ismert volt már az 1720-as években, akár Bach környezetében is, de annak hatása inkább egyfajta artikulált legatóként írható le, nem alkalmas a hangok egyenkénti megformálására, és kifejezetten kényelmetlen a hosszabb arpeggio-szakaszokban való alkalmazása. Míg a mai duplanyelvhez (**d-g/t-k**) hasonló megoldásokat ugyan lehet, hogy használt néhány fuvolás akkoriban, hiszen más fúvós hangszereken ismert és oktatott nyelvtechnika volt ez a korábbi századokban, de a forrásokból azt lehet kiolvasni, hogy ezt alapvetően elvetették, nem tartották jó megoldásnak a korabeli fuvolán. Szerencsére Hotteterre és Quantz artikulációs példáiban és a hozzájuk tartozó magyarázatokban akadnak a tételre alkalmazható megoldások.

Az alábbiakban a Bach-szonáta 2. tételének néhány tipikus részletére adok javaslatokat, Hotteterre és Quantz munkáira alapozva. A tőlük vett javaslatokra a bachi kottapéldák alatt, a korábbi fejezetekben alkalmazott szisztéma szerint utalok: Hotteterre fuvolaiskolája esetében az eredeti francia (1707), a Quantz-metodikánál pedig a német kiadást (1752) veszem alapul.

A kottarészletek alatt, a fenti két metodika hivatkozott példáinak megadása után a szerzők instrukciói alapján általam javasolt artikulációk láthatók.

A *Függelék*ben csatolt Bach-tételt saját artikulációs javaslataimmal láttam el, de itt már nem jelzem azon források helyét, amelyek alapján a nyelvütések fajtáit alkalmazom, hiszen ezekre alapozva, de néha akár ellentmondva nekik, adott esetben saját megoldásokkal is élek. Az egyszerűség kedvéért az alábbi rövid részletekben és a *Függelék*ben közölt teljes tétel kidolgozásában nem teszek különbséget Hotteterre **tu**, **ru** és Quantz **ti**, **ri** javaslata között: mindegyiket a Quantz által használt **i** magánhangzó hozzáadásával írom le, valamint alkalmazom a csak Quantz által használt **di** szótagot is. Így tehát a **ti**, **ri** vagy **di** nyelvindítások, valamint különféle hozzáadott kötések kombinációjával fogom a tétel egy lehetséges előadását demonstrálni.



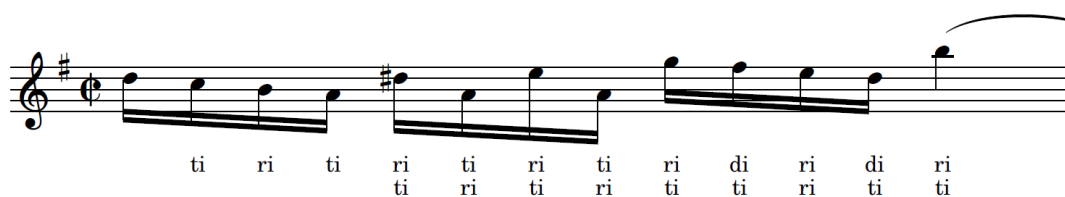
71. kottapélda: 1–2. ütem (H26-1; III. tábla 30. ábra)



72. kottapélda: 4. ütem (H22-1, III. tábla 19. ábra)



73. kottapélda: 6–7. ütem (III. tábla 21. ábra)



74. a) kottapélda: lehetséges variációk a 14. ütemre (felső sor: III. tábla 19. ábra, alsó sor: H25-2 alapján)

74. b) kottapélda: lehetséges variációk a 14. ütemre (lásd *Függelék*)

És végül egy olyan részlet, ahol több, Hotteterre-től és Quantztól származó, részben egymásnak ellentmondó „szabályt” lehet alkalmazni (például H25-2; III. tábla 21–26. ábra):

ti ti ri ti ri ti ri ti di di ri ti ri di ti

ti ri ti ri ti ti ri ti di ri ti ti di ti

75. kottapélda: 40-41. ütem

Fontos hangsúlyozni, hogy ebben a korban nem volt elvárás az a fajta következetesség, amit a mai előadásokban, illetve az oktatásban elvárnak a fuvolásoktól. Sőt, különösen a *Fuvolaiskolát* és a *Solfeggit* tanulmányozva az az érzésünk támadhat, hogy inkább kerülendőnek tartották egyazon séma ismétlődő alkalmazását hasonló figurációk esetében.

Így a fenti példában én is egy vegyes, többféle határeset-artikulációt is alkalmazó megoldást demonstráltam, hangsúlyozva, hogy ez a végtelen számú lehetséges és „stílusos” megoldás közül csupán egy.

J. J. Quantz: G-dúr fuvolaverseny QV 5:174, 1. tétel

Másik bemutatandó példám tehát Quantz híres G-dúr fuvolaversenyének első tétele. A mű több szempontból is rendkívül izgalmas. Elsősorban, mert előadási problémái, illetve azok lehetséges megoldásai világszerte sok-sok fuvolást foglalkoztatnak immár bő másfél évszázada. Hiszen a szerző mintegy háromszáz versenyművéből sokáig ez az egy volt csak ismert, és került be hamar a fuvolisták repertoárjába,¹⁴³ csak azért, mert Moritz Fürstenau (1824 – 1889) drezdai fuvolaművész¹⁴⁴ éppen ezt a művet fedezte fel a sok közül, és adta elő 1877-ben. M. Fürstenau ugyanakkor ezzel a fontos felfedezéssel további problémákat indukált,

¹⁴³ Sok éven át a magyarországi felsőoktatási felvételi meghallgatás kötelező darabja is volt.

¹⁴⁴ Moritz Fürstenau Anton Bernhard Fürstenau, a neves fuvolavirtuóz és egy jelentős fuvolametodika szerzőjének fia volt, nem keverendő össze vele.

ugyanis a drezdai könyvtárban őrzött kéziratos példányba¹⁴⁵ – amely egy korabeli kéziratos másolat, nem eredeti szerzői kézirat – számtalan artikulációs jelzést, elsősorban rövidebb-hosszabb kötőíveket vezetett be tollal és ceruzával, amelyeket sokszor nem lehet megkülönböztetni az eredeti jelzésektől.¹⁴⁶ Azóta, egészen a 20. század végéig kivétel nélkül minden kiadás ezen kipreparált kézirat alapján készült, azt sugallva, hogy ezek szerzői javaslatok. Bár nem tartozik szorosan dolgozatom témájához, de fontosnak tartom megjegyezni, hogy a változtatások nem csak az artikulációra terjedtek ki, hanem az eredeti dinamikai jelzésekre és a fuvolaszólam egyes szakaszainak oktávval magasabb fekvésbe való helyezésére is. Fürstenau változtatásai nyilvánvalóan saját ízlésvilágát tükrözték, és korának a régebbi zenék előadásáról való elképzelésének feleltek meg, nem pedig a quantzi előadás rekonstrukciójára irányultak. Fürstenau ízlésvilágának és zenei környezetének megértéséhez kis adalék, hogy Richard Wagner dirigálása alatt is játszott, neki élete végéig lelkes követője maradt, valamint a „modern” Böhm-fuvola egyik első jelentős játékos volt.

A drezdai könyvtárban őrzött átdolgozott példányon túl szerencsés módon rendelkezésünkre állnak további korabeli kéziratos másolatok, amelyet Berlinben őriznek. Ezek egyikében Quantz saját kezű korrekciói is megtalálhatók. A berlini, érintetlen kéziratok – amelyekből Nagy Frigyes maga is játszott – egyikének összehasonlítása Fürstenau átdolgozásával rávilágít arra, hogy egy 18. századi kottában alapvetően sokkal kevesebb előadási jelzés volt. Csak a kottán kívüli egyéb dokumentumok, valamint a szerző és az esetlegesen ismert előadó vagy előadók közegének, a korabeli előadások környezetének, az akkori zenei nyelvnek a megismerésével tehetünk szert olyan információkra, amelyek Fürstenaunak talán hiányoztak, vagy nem is igazán tartotta ezeket fontosnak. Sokkal inkább igyekezett saját, ilyen értelemben korszerű előadását, elképzeléseit, megoldásait a kottába beírva megörökíteni. Az alábbi kottapéldák az első tétel első szólószakaszát idézik, először Fürstenau változatában:

¹⁴⁵ <https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e0/IMSLP32919-PMLP41434-303019352.pdf> korabeli kéziratos másolat (utoljára megtekintve: 2021. február 14.)

¹⁴⁶ Csalog Benedek szíves közlése



9. kép: Quantz G-dúr fuvolaverseny I. tétel (részlet), a Drezdában őrzött kézirat M. Fürstenau artikulációs javaslataival

Majd ugyanaz az egyik berlini kézirat szerint, az érintetlen, eredeti kottaképpel:



10. kép: Quantz G-dúr fuvolaverseny I. tétel (részlet), a Berlinben őrzött egyi korabeli kézirat másolatból

Választásom azért is esett Quantz híres fuvolaversenyére, mert rendkívül sok, az előadásra vonatkozatható adat, dokumentum és egyéb állnak rendelkezésünkre, amelyeknek egy része a lehetséges artikulációra és annak az előadást befolyásoló hatására is érvényesek.

Az alábbiakban példákat hozok ezekre a háttérinformációkra, az általánosabbaktól az artikuláció megválasztására döntő hatást gyakorló közvetlen útmutatások felé haladva. Ezeket az információkat figyelembe lehet vagy kell venni egy, a korabeli előadásokat rekonstruálni, illetve az azok tanulságait a mai interpretációba beépíteni kívánó mai előadás esetén.

- Tudjuk, hogy a mű 1745-ben keletkezett, lehetséges előadója Nagy Frigyes porosz király és esetleg maga Quantz lehetett. Nagy Frigyes egészen kiváló, virtuóz előadó volt, ezt több korabeli leírás is megerősíti, valamint a számára vagy általa írt számtalan fuvolamű rendkívüli technikai nehézsége is igazolja.
- Nagy Frigyesnek tanára és zenemestere, házi komponistája volt Quantz, akinek művei alapvetően nem a széles nyilvánosságnak íródtak, hanem Nagy Frigyes exkluzív használatára.
- A mű eredeti kottaanyagáról lásd fentebb¹⁴⁷
- Ismerjük a mű korabeli előadásainak helyszínét, ezek egyike a potsdami *Stadtschloss* zeneszobája volt, amely a mű keletkezési évében készült el, így nézett ki még a II. világháború előtt is:



11. kép: Stadtschloss, Potsdam

A korabeli zenetermek nagyjából hasonló jellegűek és méretűek voltak: jóval kisebbek, mint egy mai koncertterem, száraz, de csengő, kellemes akusztikával. Így az artikuláció legkisebb finomságai is érvényesülni tudtak. A

¹⁴⁷ ezekről bővebben lásd az új modern kiadás előszavát: Quantz, J. J.: Flute Concerto in G major QV 5:174, edited by Horst Augsbach [fl,str,bc], Breitkopf & Härtel Urtext

darabot a szintén 1744-ben elkészült Sanssoucci palota nagyon hasonló, máig épségben megmaradt zenetermében is előadták.



12. kép: A Sanssoucci palota zeneterme

- A Nagy Frigyes udvarában használt, illetve az ő gyűjteményéből való fuvolák közül többet is ismerünk,¹⁴⁸ ezek közül nyilván a Quantz által készített hat–hét fennmaradt példány a legérdekesebb. Utóbbiak mindegyike azonos karakterisztikát mutat: a korban szokásosnál bővebb furatú, nagyon mély (380–405 Hz) hangolásra optimalizált hangszerek, sötét, erőteljes hanggal, robusztus, de bársonyos színezetű mély regiszterrel, a gyors, quantzi duplanyelves artikulációra jól reagáló befűvónyílás-kialakítással.



13. kép: J. J. Quantz által körülbelül 1750-ben készített fuvola, hat különböző méretű középhésszel. A Library of Congress (Washington D.C.) Dayton C. Miller Collection gyűjteményében.

¹⁴⁸ ezek egyike a Nemzeti Múzeum tulajdonában van, további adatok itt: <https://gyujtemenyek.mnm.hu:443/hu/record/-/record/MNMMUSEUM1465792> (utolsó megtekintés: 2021. február 4.)

- Quantz külön foglalkozik fuvolaiskolájában az egyes ütemjelzésekhez és tételtípusokhoz tartozó kívánatos tempókkal, ezeket a saját pulzusütései alapján számolta ki,¹⁴⁹ így könnyen rekonstruálhatók. Még ha a számítás némi pontatlanságát is feltételezzük, akkor is egy szinte elképzelhetetlenül gyors tempó jön ki a concertók szélső tételeire (leggyakrabban *Allegro*, *Allegro assai* vagy *Presto*), mégpedig \downarrow = kb. 120-160.
- Ismeretes, hogy Quantz fuvolaversenyeinek berlini és potsdami előadásain minden zenekari szólamot egy személy játszott, így a fuvolán kívül két hegedű, egy-egy brácsa, cselló, bőgő és csembaló vagy fortepiano működött közre, míg a későbbi, 1770 körüli előadásokon fagott is.
- Quantz *Fuvolaiskolájának* vonatkozó szabályait nem tartom a felsorolásomban utolsó helyre kívánkozó legfontosabb forrásnak, ugyanis a másik említett dokumentumban, a *Solfeggiben* valódi, ma is ismert zeneművekből vett idézetekhez ad nagyon konkrét előadási – elsősorban artikulációs – tanácsokat. Ez a fuvolaverseny ugyan nem szerepel az idézetek között, de C. P. E. Bach széles körben ismert d-moll versenyművének III. tételéből néhány részlet igen. A *Solfeggi* ezen tételhez tartozó instrukciói nagyrészt fedik a *Fuvolaiskola* vonatkozó szabályait, de annál kissé megengedőbbek, kevésbé szabálykövetők. Mindenesetre, a két tétel hasonlósága (C. P. E. Bach Concerto III. Allegro di Molto ♩ vs. Quantz Concerto I. Allegro, 4/4) lehetővé teszi, hogy a *Solfeggi* vonatkozó javaslatait is figyelembe vegyük.

Alább a C. P. E. Bach versenyművet idéző részleteket közlöm a *Solfeggiből*.¹⁵⁰

¹⁴⁹ Quantz: Versuch, 257–260 o. 47–51. §

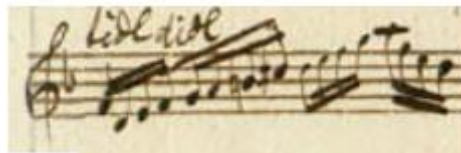
¹⁵⁰ A Koppenhágai Királyi Könyvtár anyagából (Giedde-gyűjtemény) ingyenesen letölthető a következő linken: <http://img.kb.dk/ma/giedde/gs01-16m.pdf> (utoljára megtekintve: 2021. február 4.)



76. kottapélda: Quantz *Solfeggi*, korabeli anonim kézirat 31-32. oldal

Ha alaposabban megnézzük Quantz-nak a C. P. E. Bach koncert előadására tett fenti javaslatait, akkor látjuk, hogy azok egybevágóan a *Furolaiskola* instrukcióival:

- súlyra induló, nagy ugrásokat nem tartalmazó menetekre a *did''ll* folyamatos használatát javasolja, ebbe egy tercugrás még belefér: *ti d''ll di d''ll* és értelemszerűen így tovább.



77. a) kottapélda: Részlet a 74. kottapéldából (32. oldal, 2. sor, 3. ütem)

Nagyon hasonló helyzet áll elő a Quantz concerto I. tételének alábbi részletében, kézenfekvő a fentihez hasonló megoldást alkalmazni:



77. b) kottapélda: Quantz G-dúr fuvolaverseny 1. tétel, 143. ütem

- máshol jobban kidomborítja a tercugrást, ilyen értelemben jobban megfelel a saját szabályainak: ha egy skálamenetet (nagyobb) ugrás tör meg, akkor a súlyra **ti** jön, az azt követő ugró hang újra **ti** vagy **di**, ezután **ri** (hogy az önmagában kiejthetetlen **d''ll** kimondható legyen és hangsúlytalan helyre kerüljön, tehát a tizenhatod csoport negyedik hangjára)



78. a) kottapélda: Részlet a 74. kottapéldából (31. oldal, 2. sor, 4. ütem)

Az első négyes csoport artikulációja a fentiek alapján: **ti di ri d''ll**

A példa jól alkalmazható a Quantz-concerto I. tételének alábbi fordulatára:



78. b) kottapélda: Quantz G-dúr fuvolaverseny 1. tétel, 34-35. ütem

- ugyanez az elv érvényesül tehát a nagyobb ugrásoknál, szinte kivétel nélkül, lásd az alábbi példa első ütemének kezdőhangjaira vonatkozó artikulációs javaslatot: **ti ti ri d''ll**



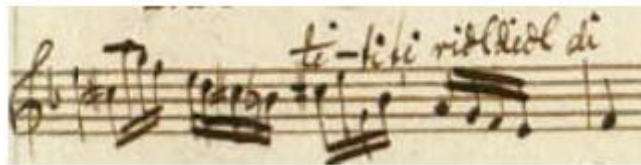
79. a) kottapélda: Részlet a 74. kottapéldából (31. oldal, 2. sor, 2-3. ütem)

Alkalmazható a Quantz-concerto I. tételének például alábbi fordulatára:



79. b) kottapélda: Quantz G-dúr fuvolaverseny 1. tétel, 135. ütem

- Egyes esetekben, amikor több hang erejéig is megszakad a skálaszerű mozgás és egy hangcsoporton belül két nagyobb ugrás is jön, azt javasolja, hogy **did'll** helyett két hangot kössünk, ezt követően két **ti** artikulációt, majd **ri d'll ri d'll** kombinációt alkalmazzunk, amivel vissza lehet térni a legkényelmesebb **did'll** - **did'll** mintához.



80. a) kottapélda: Részlet a 74. kottapédából (32. oldal, 2. sor, 5. ütem)

Ez a Quantz-versenymű alábbi részletében is logikus megoldásnak tűnik:



80. b) kottapélda: Quantz G-dúr fuvolaverseny 1. tétel, 126. ütem

És egy utolsó, rendkívül érdekes példa a *Solfeggia*-ból, ahol is Quantz a C. P. E. Bach concerto-tételből vett részlethez nem csak nyelvütési javaslatot ad, hanem szöveges magyarázatot is:



81. kottapélda: Részlet a 74. kottapédából (32. oldal, 1. sor vége)

Az 1-es és 2-es számhoz tartozó szöveg: „*I. 2 Sehr ungleich und ri stark gestoßen*” [nagyon egyenőtlenül és a ri erősen megütve]. Itt tehát a hosszú, átkötött kétvonalas f-et követő és a következő ütem első kétvonalas f-hangja utáni ugráshoz egy olyan artikulációt ad meg, amivel a leugró hang jó eséllyel el fog késni, de erre mintegy buzdít is a szöveges kiegészítésben, hiszen az egyenlőtlenségre vonatkozó instrukció itt nem egyszerűen a francia *inégalité* megidézése, hanem egészen konkrétan azt jelenti, hogy az ugró hang nyugodtan elkészíthető. A késésen, késleltetésen kívül pedig egy erősen megütött ri szótaggal segíti a tizenhatod-menet folytatását. Szép példája annak, hogy a zenei- és artikulációs megoldások hogyan hatnak oda-vissza egymásra.

Fenti példát a Quantz-versenymű első tételében analóg helyzet híján nem lehet alkalmazni, de számtalan egyéb korabeli, gyors, virtuóz versenymű- és szonátatételben igen.

Mivel tehát a Quantz-tétel artikulációinak eldöntéséhez gazdag és részletes források állnak rendelkezésre, szinte nincs is szükség spekulatív megoldásokra, ezért nem is adok saját javaslatokat – mint ahogy tettem azt a Bach-tétel esetében –, csak a berlini könyvtárban őrzött egyik korabeli kéziratos másolatot mellékelem. Ez az előadási jelekkel, dinamikai és artikulációs javaslatokkal nagyon gyéren ellátott kézirat reményeim szerint jelen fejezet elolvasása után már nem tűnik annyira száraz és szegényes forrásnak.

11. Összefoglalás, következtetések

Az artikuláció kifejezésnek kétféle értelmezése lehetséges. Az egyik, barokk korban is elterjedt felfogás a frazeálásra, a hangszeres játék beszédszerűségére utal, melynek esszenciális része a szöveg prozódijának és tagolásának átültetése egy tisztán hangszeres nyelvre. Korabeli leírások szerint az előadás beszédszerűsége a cél, és az artikuláció valójában nem más, mint a szöveg zenei megjelenítése (a beszédszerűséghez szorosan kapcsolódik a retorika, valamint a figura- és affektustan). Mai értelmében az artikuláció kifejezést sokszor a hangok formálásának, a hangindítás (nyelvütések), a hangok lezárásának vagy nyitva hagyásának, két vagy több hang összekötésének különféle változataira használjuk. Ez ugyan, különösen a hangszeres zenében, önmagáért való technikának tűnhet, azonban a barokk korban az artikuláció ezen értelmezésének kiindulópontja is egyértelműen a vokális zene, a szöveg volt.

A különböző artikulációs technikák, a hangindítások a 18. századi traktátusok egyik legrészletesebben tárgyalt témája. E fuvolatechnikai eszköz szorosan kapcsolódik a zenei kifejezéshez, változásai szemléletesen mutatják a század zenei stílusának átalakulását. A módosítások mozgatórugója tehát nem mindig a technikai tökéletesítés igénye, hanem gyakran a megváltozott zenei ízlés, az alkalmazkodás a zene új esztétikai követelményeihez.

A kifejezetten gyors menetek kivitelezéséhez szükséges artikulációs technikák az egyik leginkább dokumentált téma a 18. században. A dolgozatban tárgyalt artikulációs típusok a szimpla-, a dupla- és a triplanyelv. A fuvolajátékról szóló traktátusok szerzői különböző mássalhangzókat adtak meg a duplanyelv-technika leírásához. A magánhangzók elsősorban a hangra és hangszínre voltak hatással, a nyelvütéseket elhanyagolható mértékben befolyásolták, ezért dolgozatomban a mássalhangzókra fókuszáltam.

A szimplanyelv alkalmazása során a játékos minden hangot ugyanazzal a mássalhangzóval indít, ez többnyire **t** vagy **d**, esetleg ezek variálása az **r** hangzóval. Az **r** rendszerint a jó hangra, hangsúlyos ütemrészre esett, fráziskezdéshez viszont nem alkalmazták. Gyors tempó esetében, amennyiben a **t/d** kerül a hangsúlyos ütemrészre, az **r** pedig a hangsúlytalanra, e technika duplanyelvként is értelmezhető. A

szimplanyelvet, illetve különböző kötésvariációkat olykor kifejezetten gyors tempóban is alkalmaztak, az uralkodó zenei stílus függvényében (főként a század vége felé), azonban a szimplanyelv elsősorban a mérsékelt tempójú futamok kivitelezését szolgálta.

Kifejezetten gyors menetek kivitelezéséhez szintén szótagpárokat alkalmaztak, melyeket vagy a nyelvcsúcs és a nyelv hátsó részének libikóka-szerű (egy dentális [fog-] hang és egy ploziwa [zárhang] váltakozása [**d-g/t-k**]), vagy a nyelv hegyének és két szélének a szájpaddást érintő váltakozó mozgásával (**d-l/t-tl/d-dl**) képezték. Ezt a technikát hívják duplanyelvnek. Ide sorolható még az egy erőteljesebb és egy lágyabb foghang váltakozásán (**d-r/t-d**) alapuló módszer is, tehát technikailag a **tu-ru/tīrī** is (lásd később).

Triplanyelv alatt azt az artikulációs technikát értjük, amely hármas csoportokba rendezett, egyforma hangértékek (triolák, illetve hatnyolcados vagy ehhez hasonló ütemnemekben előforduló hangok) sorozatos, gyors tempóban történő kivitelezéséhez szükséges. A különböző források szerzői szinte kivétel nélkül a duplanyelvként alkalmazott hangindítást javasolták, kisebb változtatásokkal.

A század első felében a szimplanyelvet és a **tu-ru / tīrī** artikulációs mintát használták a mérsékelt gyors futamok kivitelezéséhez. A **tu-ru / tīrī** szótagpárok használata az inégale játékmódhoz kapcsolódik, elősegíti a különböző hanghosszúságok létrehozását és megfelelő hangsúlyozását. Elsősorban mérsékelt gyors meneteknél, valamint pontozott hangoknál alkalmazták, a 18. század első felének kedvelt artikulációs technikája volt. Hotteterre fuvolaiskolájában (*Principes de la Flûte Traversière*, 1707) a **tu-ru** az egyedüli nyelvütés-kombináció, Quantznál pedig a **tīrī** a többi forrástól eltérően nem duplanyelvként jelenik meg, bár a szimplanyelvhez sem sorolja egyértelműen.

A dolgozatban tárgyalt időszakban Quantz (1752) az első szerző, aki megemlíti és részletes instrukciókat ad a **d-l/t-tl** duplanyelv-kategóriába tartozó **did'Il** artikulációhoz. E kategóriában a szótagpárok német, francia és angol leírása különbözik ugyan, de a gyakorlatban nagyon hasonló hatást keltenek. Quantz szerint a **did'Il**-lel megegyező nyelvütést használtak korábban a furulyások és fagottjátékosok is. Itt valószínűleg a 16-17. században dokumentált **le-re** hangindításra gondol. A **d-l/t-tl** technika leglágyabb változata Delusse-nél (*L'Art de la Flute Traversiere*, 1761)

jelenik meg, ő a kivitelezéshez a **loul** szótagot javasolja. Ezt a fajta artikulációt azonban nem a gyors futamoknál, hanem repetált hangokon, effekt-szerűen alkalmazta. Mahaut-nál (*Nouvelle Méthode pour Apprendre en peu de tems a Jouer de la Flute Traversiere / Nieuwe Manier om binnen korte tyd op de Dwarsfluit te leeren speelen*, 1759) már valódi duplanyelvként szerepel a technika (**di-del**) abban az értelemben, hogy a gyors meneteknél javasolja, bár leírásából arra következtethetünk, hogy ő maga nem használta. Vanderhagen (*Méthode nouvelle et raisonnée pour la flûte*, 1790 körül) és Devienne (*Nouvelle Méthode Théorique et Pratique Pour la Flûte*, 1794) tesz említést a **d-l/t-tl** artikulációról, de az nem világos, hogy ők alkalmazták-e a duplanyelv ezen típusát. Általánosságban elmondható, hogy a francia fuvolások nem igazán használták a **d-l/t-tl** kategóriába tartozó duplanyelv-technikákat, ami talán a francia nyelv sajátosságainak is köszönhető.

A Quantz és Tromlitz (*Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*, 1791) által kifejtett, gyors menetek kivitelezéséhez ajánlott artikuláció (Quantznál **did''ll**, Tromlitznál **tad''ll**) a 18. századi Németország leginkább javasolt duplanyelv-technikája volt, nem minden fuvolista sajátította azonban el. Az alternatívák közül a szimplanyelv gyors tempóban történő alkalmazását Tromlitz elveti, mérsékelt tempóban pedig olyan páros kötésvariációt ajánl, ahol a párok első tagjának **t/d** indítása az **r**-rel váltakozik, míg a második tagot mellkassal kell enyhén artikulálni. Ez csak azokra a frázisokra vonatkozik, ahol nem található egyéb jelölés.

A 18. század végén Franciaországban a mérsékelt és gyors menetek kivitelezéséhez különböző kötésvariációkat és szimplanyelvet egyaránt használtak. A két hang kötve, két hang indítva kötésvariáció, illetve a páros kötések általánosan elfogadott artikulációs technikák voltak. Triolamenetek esetében az első két hangot kötötték, a harmadikat indították.

A **d-g/t-k** duplanyelv-technikának, melyet már a 16. században leírtak (**te-ke**), semmilyen dokumentációja nem maradt fenn a 18. századi Németországból, feltételezhető tehát, hogy nem alkalmazták. Ezzel szemben a francia traktátusok szerint a század végére több francia fuvolajátékos is elsajátította; mindenképpen ismert technikának számított, Devienne (1794 körül) és Peraut (*Méthode pour la Flûte*, 1800 körül) azonban elutasította. Ők voltak azok, akik a **d-r/t-d** duplanyelv-technikát is erősen kritizálták. A 18. századi fuvolaiskolákból az is kiderül, hogy a század vége

felé egyre több legatót alkalmaztak, illetve a *detaché*-menetek¹⁵¹ kivitelezéséhez a duplanyelv mellett egyre inkább szimplanyelvet is használtak. Németországban ezzel szemben a hasonló menetek ideális esetben gördülékeny, folyamatos és világos hatást kellett, hogy keltsenek, hasonlóan az énekesek barokk kori koloratúrájához. Ezt az elképzelést leginkább a **d-l/t-tl** artikulációs minta szolgálta.

A vizsgált időszak önálló angol traktátusai (*Granom*, 1766; *Heron*, 1771; *Arnold*, 1787; *Wragg*, 1792; *Gunn*, 1793; *Miller*, 1799) a szimplanyelvre legfeljebb rövid említés szintjén (Gunn) térnek ki, a **t**-vel vagy **d**-vel történő hangindítást evidenciaként kezelik. Általánosan elmondható emellett, hogy dupla- és triplanyelvként a **d-l/t-tl** artikulációt alkalmazták, a **toot-tle**, **tut-tle**, **tit-tle**, **did-dle**, illetve **toot-tle-too** szótagkombinációkat használva. A technika népszerűségéhez és elterjedtségéhez nagy valószínűséggel a kivitelezéshez szükséges mássalhangzó-kombinációk angol nyelvbeli előfordulásának gyakorisága is hozzájárult. Gunn ír egy további duplanyelvtípusról is, melyet a kontinensen hallott, és a quantzi **tīrī** artikuláció továbbfejlesztett változatának tekint. Kivitelezéséhez a **teddy** vagy **tiddy** szótagpárokat javasolja.

A traktátusokban szereplő artikulációs technikák általános jellemzője, hogy mindig az uralkodó zenei stílushoz, a kor esztétikájához alkalmazkodtak. Az artikuláció erőteljesebbé válásában pedig nem csak az egyre nagyobb méretű koncerttermek, de a fuvola felépítésbeli változásai is szerepet játszhattak.

¹⁵¹ elválasztott hangokból álló menetek

Függelék

Táblázatok, képek és kottapéldák jegyzéke

Táblázatok

1. táblázat: A dolgozatban tárgyalt fuvolametodikák
2. táblázat: Az artikulációt érdemben tárgyaló 18. századi francia fuvolametodikák
3. táblázat: 18. századi, duplanyelvet is tárgyaló angol nyelvű traktátusok
4. táblázat: A triplanyelvet tárgyaló traktátusok

Képek

1. kép: Fuvolák a 16-18. századból
2. kép: Marin Marais *Pièces en trio*-jának borítója
3. kép: Jacques Hotteterre portréja fuvolaiskolájából
4. kép: Az artikulációra vonatkozó részlet Gáti István könyvéből
5. kép: Részlet a *Solfeggiből*, 5. o.
6. kép: Részlet Granom *Plain and Easy Instructions for Playing on the German Flute* című fuvolaiskolájából
7. kép: Részlet Heron *A Treatise on the German Flute* című fuvolaiskolájából
8. kép: Részlet a duplanyelvről Gunn *The Art of Playing the German Flute* című metodikájából
9. kép: Quantz G-dúr fuvolaverseny I. tétel (részlet), a Drezdában őrzött kézirat M. Fürstenau artikulációs javaslataival
10. kép: Quantz G-dúr fuvolaverseny I. tétel (részlet), a Berlinben őrzött egyi korabeli kézirat másolatból
11. kép: Stadtschloss, Potsdam
12. kép: A Sansoucci palota zeneterme
13. kép: J. J. Quantz által körülbelül 1750-ben készített fuvola, hat különböző méretű középéresszel. A Library of Congress (Washington D.C.) Dayton C. Miller Collection gyűjteményében.

Kottapéldák

1. a) kottapélda: H22 1
1. b) kottapélda: H22 2
2. kottapélda: H23 1–2
3. kottapélda: H23 3–4; H24 1
4. kottapélda: Mahaut *Nouvelle Méthode* 25. old.
5. kottapélda: Delusse *L'Art de la Flute Traversière* 24. o.
6. a) kottapélda: Vanderhagen *Nouvelle Méthode De Flûte* 36. o.
6. b) kottapélda: Vanderhagen *Méthode nouvelle et raisonnée pour la flûte* 10. old.
7. kottapélda: Vanderhagen *Nouvelle Méthode De Flûte* 36. o.
8. kottapélda: III. tábla, 1. ábra
9. kottapélda: III. tábla, 2. ábra
10. kottapélda: III. tábla, 3. és 4. ábra
11. kottapélda: III. tábla, 5. ábra
12. kottapélda: III. tábla, 6. ábra
13. kottapélda: III. tábla, 7. ábra (gyors tempóban ti!)
14. kottapélda: III. tábla, 8. és 9. ábra
15. kottapélda: III. tábla, 10–34. ábra
16. kottapélda: IV. tábla 1–24. ábra
17. kottapélda: V. tábla 1–10. ábra
18. kottapélda: V. tábla 11. ábra
19. kottapélda: Részletek a *Solfeggiből* (29., 35., 40. oldal)
20. kottapélda: Részlet a *Solfeggiből* (46. oldal)
21. kottapélda: T158 a)–e)
22. kottapélda: T159 f) –i)
23. kottapélda: T159 k) –l)
24. kottapélda: T160
25. kottapélda: T160 m) –n)
26. kottapélda: T160 o)
27. kottapélda: T160 p)
28. kottapélda: T161 q)

29. kottapélda: T161 r)
30. kottapélda: T161 s)
31. kottapélda: T162 t)
32. kottapélda: T162 u)
33. kottapélda: T164 v)
34. kottapélda: T164 w)
35. kottapélda: T165 x)
36. kottapélda: T166 y)
37. a) kottapélda: T167–168 d)
37. b) kottapélda: T167–168 e) –g)
38. kottapélda: T169 h)
39. kottapélda: T171 l)
40. a) kottapélda: T172–173 m)
40. b) kottapélda: T172–173 n) –p)
41. kottapélda: T174–177 q) –y)
42. kottapélda: T178–179 z) –f)
43. kottapélda: T180 g) –h)
44. kottapélda: T180–181 j) –l)
45. kottapélda: T182–183 m) –q)
46. kottapélda: T192 a) –b)
47. kottapélda: T192 c) –e)
48. kottapélda: T193 f)
49. kottapélda: T194 g)
50. kottapélda: T194 h)
51. kottapélda: T195 i) –k)
52. kottapélda: T196 l)
53. kottapélda: T220 w)
54. kottapélda: T221–222 x)
55. kottapélda: T224–225 y) –8)
56. kottapélda: T226 z) –2)
57. kottapélda: V. tábla 12. és 13. ábra
58. kottapélda: V. tábla 14. ábra

59. kottapélda: V. tábla 15. ábra
60. kottapélda: T228 e)–f)
61. kottapélda: T229–230 h)
62. kottapélda: Heron *A Treatise on the German Flute* (Examples 7.)
63. kottapélda: Arnold *Dr. Arnold's New Instructions* (32. o.)
64. kottapélda: Wragg *Improved Flute Preceptor* (13. o.)
65. kottapélda: Devienne *Nouvelle Méthode Théorique et Pratique pour la Flûte* (12. o.)
66. kottapélda: Vanderhagen *Nouvelle Méthode de Flute* 37. o.
67. kottapélda: Triplanyelv Lafite-nél
68. kottapélda: BWV 1034 2. tétel kezdete
69. kottapélda: BWV 1034 2. tétel 15-18. ütem
70. kottapélda: BWV 1034 2. tétel 39-41. ütem
71. kottapélda: 1–2. ütem (H26-1; III. tábla 30. ábra)
72. kottapélda: 4. ütem (H22-1, III. tábla 19. ábra)
73. kottapélda: 6–7. ütem (III. tábla 21. ábra)
74. a) kottapélda: lehetséges variációk a 14. ütemre (felső sor: III. tábla 19. ábra, alsó sor: H25-2 alapján)
74. b) kottapélda: lehetséges variációk a 14. ütemre (lásd *Függelék*)
75. kottapélda: 40–41. ütem
76. kottapélda: Quantz *Solfeggi*, korabeli anonimusz kézirat 31–32. oldal
77. a) kottapélda: Részlet a 74. kottapéndából (32. oldal, 2. sor, 3. ütem)
77. b) kottapélda: Quantz G-dúr fuvolaverseny 1. tétel, 143. ütem
78. a) kottapélda: Részlet a 74. kottapéndából (31. oldal, 2. sor, 4. ütem)
78. b) kottapélda: Quantz G-dúr fuvolaverseny 1. tétel, 34–35. ütem
79. a) kottapélda: Részlet a 74. kottapéndából (31. oldal, 2. sor, 2–3. ütem)
79. b) kottapélda: Quantz G-dúr fuvolaverseny 1. tétel, 135. ütem
80. a) kottapélda: Részlet a 74. kottapéndából (32. oldal, 2. sor, 5. ütem)
80. b) kottapélda: Quantz G-dúr fuvolaverseny 1. tétel, 126. ütem
81. kottapélda: Részlet a 74. kottapéndából (32. oldal, 1. sor vége)

Irodalomjegyzék

- Agricola, Martin (1529 és 1545): *Musica instrumentalis deudsch*. Georg Rhau, Wittenberg.
- Altès, Joseph-Henri (1880): *Méthode de flûte*. Schoenaers-Millereau, Párizs
- Arnold, Samuel (1787): *Dr. Arnold's New Instructions for the German Flute*. Harrison & Co., London.
- Balogh, Vera (2014): *A 18. századi francia fuvolaiskolák*. Budapest, DLA értekezés.
- Bania, Maria (2008): *"Sweetenings" and "Babylonish Gabble", Flute Vibrato and Articulation of Fast Passages in the 18th and 19th Centuries*. Intellecta Docusys, Gothenburg.
- Bartel, Dietrich (1997): *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. University of Nebraska Press, Nebraska.
- Bordet, Toussain (c. 1755): *Méthode Raisonnée suivi d'un recueil d'airs*. Párizs.
- Burmeister, Joachim (1606): *Musica poetica*. Rostock.
- Cardano, Girolamo (c. 1546): *De musica*. Printed in: *Opera omnia*. Lyons, 1663.
- Carte, R[ichard] (1845): *A Complete Course of Instructions for the Boehm Flute*. Addison & Hodson, London.
- Castellani, Marcello (1987): "Preface." In Peraut, *Méthode pour la Flûte*. Studio Per Edizioni Scelte, Firenze.
- Castellani, Marcello és Durante, Elio (1979): *Del Portar della Lingua negli instrumenti di Fiato, per una corretta interpretazione delle sollabe articolarie nella trattatistica dei sec. XVI-XVIII*. Studio per Edizioni Scelte, Firenze.
- Corrette, Michel (1740 körül): *Methode pour apprendre aisément à joüer de la Flute traversiere. Avec des Principes de Musique et des Brunettes a I. et II. parties*. Párizs.
- Crown, Helen (2013): *Lewis Granom: His Significance for the Flute in the Eighteenth Century*. PhD értekezés.
- Dalla Casa, Girolamo (1584): *Il vero modo di diminuir*. Angelo Gardano, Velence.
- Delusse, [Charles] (1751 körül): *Six Sonatas Pour la Flûte Traversiere avec une Tablature des Sons Harmoniques*. Boivin, Leclerc, Párizs.

- Delusse, [Charles] (1761 körül): *L'Art de la Flute Traversiere*. Párizs.
- Descartes, René (1649): *Les Passions de l'Âme*. Párizs.
- Devienne, François (1794): *Nouvelle Méthode Théorique et Pratique Pour la Flûte*. Naderman, Párizs.
- Dressler, Raphael (1828): *Dressler's New and Complete Instructions for the Flute*. R. Cocks & co., London.
- Encyclopédie Méthodique Arts et Métiers Mécaniques* (1788). Panckoucke–Liège, Pomteux, Párizs.
- Fairley, A (1982). *Flutes, Flautists & Makers*. Pan Educational Music, London.
- Fétis, François-Joseph (1835–1844): *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Brüsszel.
- Ganassi, Sylvestro (1535): *Opera intitulata Fontegara*. Velence.
- Gáti, István (1802): *A kótából való klavirozás mestersége, mellyet készített az abban gyönyörködők kedvéért*. Buda.
- Gerber, Ernst Ludwig (1790-1792): *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*. Lipcse.
- Granom, Lewis C. A. (1766): *Plain and Easy Instructions for Playing on the German Flute*. T. Bennett, London.
- Gunn, John (1793): *The Art of Playing the German-Flute on New Principles*. Birchall, London.
- Hadidian, Eileen (1992): "Introduction." In Tromlitz, *The Virtuoso Flute-Player*. Cambridge University Press, Cambridge és New York.
- Haynes, Bruce (1997): "Tu ru or Not tu Ru: Paired Syllables and Unequal Tonguing Patterns on Woodwinds in the Seventeenth and Eighteenth Centuries—." *Performance Practice Review* 10 (1): 41–60.
- Haynes, Bruce (2002): *A history of performing pitch: the story of "A"*. Scarecrow Press, Lanham Md.
- Heron, Luke (1771): *A Treatise on the German Flute*. W. Griffin, London.
- Hotteterre, Jacques-Martin (1707): *Principles of the Flute, Recorder and Oboe*. Praeger Publishers, New York. Fordította: David Lasocki (1968). Első kiadás: *Principes de la Flûte Traversière*. Christophe Ballard, Párizs.

- Hotteterre, Jacques-Martin (1729): *The Rudiments or Principles of the German Flute*. Walsh & Hare, London. A fordítás alapja: *Principes de la Flûte Traversière*. Christophe Ballard, Párizs, 1707.
- Hugot, Antoine and Wunderlich, Johann Georges (1804): *Méthode de Flûte du Conservatoire*. Conservatoire de Musique, Párizs.
- Jambe de Fer, Philibert (1556): *L'Epitome musicale de Tons, Sons et Accords, des Voix humaines, Fleustes d'Alleman, Fleustes a Neuf trous, Violes, et Violons*. Lyon.
- Keller, Hermann (1973): *Phrasing and Articulation: A Contribution to a Rhetoric of Music*. Norton, New York.
- Kircher, Athanasius (1650): *Musurgia Universalis*. Róma.
- Kuijken, Barthold (2013): *The Notation Is Not the Music*. Indiana University Press, Bloomington.
- Lafite, Joseph (1782): *Airs variés pour une flute seule ou avec accompagnement d'un violon et basse*. Bordeaux.
- Lasocki, David R. G. (1967): "The Tonguing Syllables of the French Baroque." *American Recorder* 8 (3): 81–82.
- Liebeskind, Johann Heinrich (1810): "Ueber die Doppelzunge." *Allgemeine Musikalische Zeitung*, vol. XII: 665-673.
- Mahaut, Antoine (1759): *Nouvelle Méthode pour Apprendre en peu de tems a Joüer de la Flute Traversiere / Nieuwe Manier om binnen korte tyd op de Dwarsfluit te leeren speelen*. De La Chevardière, Párizs 1759 és Hummel, Amszterdam, 1760.
- Marshall, Robert (2008) "Bach's Tempo Ordinario: A Plaine and Easie Introduction to the System" *Performance Practice Review*: Vol. 13: No. 1, Article 5. DOI: 10.5642/perfpr.200813.01.05
- Mattheson, Johann (1739): *Der vollkommene Capellmeister*. Christian Herold, Hamburg.
- Mersenne, Marin (1636): *Harmonie universelle*. Sebastien Cramoisy, Párizs.
- Miller, Edward (1799 körül): *The New Flute Instructor or The Art of Playing the German Flute*. Broderip and Wilkenson, London.
- Miller, Edward (1783): *Institutes of Music, or Easy Instructions for the Harpsichord*, op.4. London.

- Nyrop, Kristoffer és Lombard, Alf (1963): *Manuel phonétique du français parlé*. Gyldendal.
- Peraut, [Mathieu?] (1800 körül): *Méthode pour la Flûte*. Párizs.
- Powell, Ardal (2002): *The Flute*. Yale University Press, New Haven és London.
- Praetorius, Michael (1614-1619): *Syntagma musicum*. Elias Holwein, Wolfenbüttel.
- Quantz, Johann Joachim (1752): *Fuvolaiskola*. Argumentum Kiadó, Budapest, fordította (2011): Székely András. Első kiadás: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Johann Friedrich Voss, Berlin.
- Quantz, Johann Joachim (1754-1755): 'Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf von ihm selbstentworfen', in F. W. MARPURG *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, 1 (1754–5/R), 197–250; repr. in W. Kahl: *Selbstbiographien deutscher Musiker des XVIII. Jahrhunderts* (Cologne, 1948/R), 104–57; Eng. trans. in P. Nettl: *Forgotten Musicians* (New York, 1951), 280–319.
- Quantz, Johann Joachim (1759): 'Hrn. Johann Joachim Quanzens Antwort auf des Herrn von Moldenitgedruckten so genanntes Schreiben an Hrn. Quanz, nebst einigen Anmerkungen über dessen Versuch einer Anweisung die Flöte Traversiere zu spielen', in F. W. MARPURG *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, 4 (1759/R), 153–91.
- Quantz, Johann Joachim (1759): 'Vorbericht' In: *Sei duetti...*, op.2 (Berlin, 1759/R; Eng. trans. in Reilly, 1964)
- Quantz, Johann Joachim (1760): 'Neologos'; in F. W. MARPURG *Kritische Briefe über die Tonkunst*, 1
- Quantz, Johann Joachim (1775-1782): *Solfeggi pour la Flute Traversiere avec l'enseignement*. Giedde Music Collection, Kopenhagen (kézirat, mu 6210.2528, Gieddes Sammlung I,16)
- Reilly, R. Edward (1992): "The Virtuoso Flute Player by Johann George Tromlitz and Ardal Powell" Review in: *Music & Letters*, Vol. 73, No. 4 (Nov., 1992), Oxford University Press, 598-600. o.
- Rockstro, R[ichard] S[hepherd] (1863): *School for the Flute [8-keyed flute] és School for the Boehm Flute*. Keith, Prowse & Co., London.
- Rognoni, Riccardo (1592): *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire*. Giacomo Vincenti, Velence.

- Rognoni, Francesco Taeggio (1620): *Selva di varii passaggi*. Filippo Lomazzo, Milánó.
- Tarling, Judy (2005): *The weapons of Rhetoric*. Corda Music Publications.
- Tóth, Emília (2018): *Antonio Caldara: La passione di Gesù Cristo. Sepolcro két stílus határán: a stíle mixto elemei az olasz és német stílus szintézisébe*. DLA értekezés.
- Tromlitz, Johann George (1791): *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*. Adam Friedrich Böhme, Lipcse. Fordította: Powell, Ardal (1992), *The Virtuoso Flute-Player*. Cambridge University Press, Cambridge és New York.
- Tromlitz, Johann George (1800): *Über die Flöten mit mehrern Klappen*. Adam Friedrich Böhme, Lipcse.
- Vanderhagen, Amand (1790 körül): *Méthode nouvelle et raisonnée pour la flûte*. Boyer, Párizs
- Vanderhagen, Amand (1799 körül): *Nouvelle méthode de Flûte*. Pleyel, Párizs
- Vester, Frans (1985): *Flute Music of the 18th Century*. Musica Rara, Monteux.
- Vicentino, Nicola (1555): *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*. Antonio Barre, Róma.
- Virdung, Sebastian (1511): *Musica getutscht*. Bázél.
- Weber, Gottfried (1828): "Einiges über die Doppelzunge und überhaupt über Articulation auf Blasinstrumenten." In *Caecilia* IX: 99-120.
- Wragg, J. (1792 körül): *The Flute Preceptor*. London.
- Wragg, J. (1806): *The Improved Flute Preceptor*. London.
- Zarlino, Gioseffo (1558): *Le istitutioni harmoniche*. Velence.

Internetes források:

Grove Music Online: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/>

<https://www.uniarts.se/>

<http://www.flutehistory.com/Resources/Lists/Flute.methods.php3>

jjquantz.org/about-quantzs-music/solfeggi-and-fantasier-og-preludier/

<https://gyujtemenyek.mnm.hu:443/hu/record/-/record/MNMMUSEUM1465792>

<http://img.kb.dk/ma/giedde/gs01-16m.pdf> (Quantz, J. J.: *Solfeggi pour la Flute Traversiere avec l'enseignement*. Koppenhágai Királyi Könyvtár, Giedde-gyűjtemény)

Köszönetnyilvánítás

Ezúton szeretnék köszönetet mondani disszertációm elkészítésében nyújtott segítségéért és támogatásáért témavezetőmnek, prof. dr. habil. Drahos Bélának; férjemnek, Csalog Benedeknek; Thies Roordának; Varró Katalinnak; illetve szüleimnek.

Szakmai önéletrajz

Név: Lázár Zsófia

Született: Mezőkövesd, 1988. október 30.

Tanulmányok:

2015–2018: Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Doktori Iskola (a doktori kutatás témája: *A 18. századi egybillentyűs fuvolán alkalmazott artikulációs technikák*; témavezető: prof. dr. habil. Drahos Béla)

2012–2014: Hágai Királyi Zeneakadémia, MA, zenepedagógia, fuvolaművésztanár (szakdolgozat címe: *Breathing – Central Issue in Flute Playing. A légzés anatómiája fuvolisták számára*)

2008–2012: Hágai Királyi Zeneakadémia, BA

2007–2008: Pécsi Tudományegyetem, Művészeti Kar, BA

2003–2007: Kodály Zoltán Zeneművészeti Szakközépiskola, Kecskemét

Egyéb tanulmányok, tanfolyamok:

2013–2014: Hágai Királyi Zeneakadémia, Kodály-módszertan az énekes és hangszeres zeneoktatásban, 12 napos akkreditált továbbképzés

2012–2014: barokk fuvola (Wilbert Hazelzet, Kate Clark)

2011: szakmai gyakorlat a *Residentie Orkest Hága (Hágai Szimfonikus Zenekar)* oktatással foglalkozó osztályánál

2009–2012: pikoló (Patricia Morris *Royal Academy of Music London*, Dorine Schade *Residentie Orkest Hága*)

2009–2012: Hágai Királyi Zeneakadémia, pedagógia mellékszak ('Minor in Education')

Mesterkurzusok, versenyek:

2016, 2017, 2018: Csalog Benedek nyári barokk-fuvola kurzusa, Veszprém

- 2015–2018: Csalog Benedek barokk fuvolaművész rendszeres hétvégi kurzusai,
Budapest
- 2014: Neflac Téli Akadémia, Hollandia – próbajáték-felkészítő kurzus, teljes ösztöndíj
(Emily Beynon *Concertgebouw Zenekar Amsterdam*)
- 2013: 15. Nemzetközi “Friedrich Kuhlau” Fuvolaverseny, Németország, részvétel
- 2012: 27. William Bennett Nyári Kurzus, Belgium – teljes ösztöndíj (William Bennett
*Royal Academy of Music London, Denis Bouriakov Metropolitan Opera
Zenekara New York*)
- 2011: 26. William Bennett Nyári Kurzus, Anglia – teljes ösztöndíj (William Bennett)
- 2010: „Amtmann Prosper” Fuvolaverseny, Magyarország, döntő
- 2008–2013: mesterkurzusok – Trevor Wye, Philippe Bernold *Paris Conservatoire*,
Peter–Lukas Graf, Robert Winn *Kölni Zeneművészeti Főiskola*, Alena
Lugovkina *Koninklijk Conservatorium*, Paul Edmund-Davies *Angol Nemzeti
Opera, Londoni Szimfonikusok*, Barthold Kuijken

Pedagógiai tevékenység:

- 2018– : a Józsefvárosi Zeneiskola fuvolatanára
- 2015–2018: a pécsi Ciszterci Nevelési Központ teljes állású fuvolatanára
- 2013–2014: tanítási gyakorlat, segédtanítás prof. Thies Roorda irányítása alatt, Hágai
Királyi Zeneakadémia
- 2009–2015: magyar irodalom- és nyelvtanár, Hágai Nemzetközi Iskola (The
International School of The Hague)
- 2008–2015: fuvola- és furulyatanár (magántanítás)

Zenekari tapasztalat:

- 2015– : Pannon Filharmonikusok – 2. fuvola (kisegítő)
- 2014: Hágai Incidental Szimfonikus Zenekar – 1. és 2. fuvola
- 2014: J. S. Bach Karácsonyi oratórium, Achterhoeks Bach-kórus és -zenekar – 1.
fuvola
- 2013–2014: zenekari projektek, Westlands Férfikórus és Zenekar – 1. fuvola

- 2011: Holland Ifjúsági Kamarazenekar – 1. és 2. fuvola, pikoló
 2009–2012: zenekari projektek, Hágai Királyi Zeneakadémia zenekara – 1. és 2. fuvola
 2008: Pécsi Nemzeti Színház – 2. fuvola, pikoló

Fontosabb koncertek:

- 2020: Pannon Filharmonikusok, Bellini: Az alvajáró, Művészetek Palotája – pikoló
 2019: Barokk-est a Józsefvárosi Zeneiskolában (Vivaldi RV 441 számú c–moll versenyművének szólistája) – fuvola
 2018: J. S. Bach Karácsonyi oratóriuma a Van Wassenaar Zenekarral, Makoto Akatsu irányításával – barokk fuvola
 2018: Historikus Matiné a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtárban – barokk fuvola
 2018: Párhuzamok II/2. kortárszenei koncert Tóth Armand zeneszerző szervezésében – fuvola
 2018: Ars Sacra Fesztivál, Telemann-est – barokk fuvola
 2018: barokk hangverseny a Rákoshegyi Bartók Zeneházban – barokk fuvola
 2017: 15. Pécsi Advent, barokk kamarakoncert – fuvola, barokk fuvola
 2017: Pannon Filharmonikusok, Plácido Domingo Operafesztivál, Pécs – fuvola, pikoló
 2017: Pannon Filharmonikusok, Máté–passió, Kodály Központ, Pécs – fuvola
 2017: 400 év kamarazenéje, kamarahangverseny a Művészetek Palotája Üvegtermében – barokk fuvola
 2016: közös barokk fuvola duókoncert Csalog Benedekkel, Tihany – barokk fuvola
 2015: Pannon Filharmonikusok, A Kodály Központ 5 éves jubileumi hangversenye – fuvola
 2015: Pannon Filharmonikusok, Anja Harteros áriaestje, Művészetek Palotája – fuvola, pikoló
 2015: Pannon Filharmonikusok, Anja Harteros áriaestje, Zágráb – fuvola, pikoló
 2014: görög est a hágai Christus Triumfatorkerk-ben – fuvola
 2014: Michael Tippett: A Child of Our Time, oratórium, jótékonyági koncert, Kootwijk-i Rádió, Apeldoorn – fuvola
 2013: Jani Christou: Anaparastasis I, kortárs projekt, Hága – fuvola

- 2013: Christiaan Richter: Noten-Falle, ősbemutató, Dakota Színház, Hága – fuvola, pikoló
- 2013: Witold Lutoslawski születésének 100. évfordulójára rendezett koncert a hollandiai Lengyel Nagykövetségen, Het Nieuw Blaaskwintet – fuvola
- 2013: karácsonyi koncert, Duo Flunette, Het Boskantkerk, Hága – fuvola
- 2012: szólóest, Het Nieuw Blaaskwintet, Texel – fuvola

Egyéb zenei tevékenységeim, kapcsolódó érdeklődési körök:

- Historikus előadási gyakorlat, historikus fuvolák, 18–19. századi artikulációs technikák.
- Kamarazenészként aktív tagja voltam a Het Nieuw Blaaskwintet (fúvósötös) és a Duo Flunette (fuvola- klarinét duó) együtteseknek, melyekkel Hollandia számos városában koncerteztünk. Előbbivel részt vettünk többek között a Lengyel Nagykövetség által Witold Lutoslawski születésének 100. évfordulójára rendezett megemlékezésen, önálló estünk volt Texelen, és rendszeresen dolgoztunk együtt, valamint mutattuk be fiatal kortárs zeneszerzők kompozícióit.
- A pécsi, elsősorban kortárszenét játszó Trio Adversus (2016) alapító tagja voltam.
- Érdeklődési körömbe tartozik a fuvolázás anatómiai szempontból való vizsgálata (légzés, tartás), ezen belül a jóga fuvolajátékra gyakorolt hatása. 2009 és 2015 között rendszeresen vettem részt speciálisan fuvolisták számára tartott jógaoktatáson.
- Előszeretettel foglalkozom a pszichológia tanításhoz-tanuláshoz kapcsolódó aspektusaival, területeivel, veszek részt ilyen témájú konferenciákon, előadásokon (többek között: 2012 Róma, 2013 Hollandiai Fuvolatanárok Egyesülete, 2014 I. Zenepedagógiai Konferencia, Hága, 2016 Regionális Fuvolás Találkozó, Pécs).
- Angolul felsőfokon, hollandul alapfokon beszélek és írok.