

GYIVICSÁN GYÖRGY

KÜLÖNBÖZŐ FÚVÁSTECHNIKÁK
ÖSSZEHASONLÍTÓ VIZSGÁLATA

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2013

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú Zeneművészeti besorolású doktori iskola

KÜLÖNBÖZŐ FÚVÁSTECHNIKÁK
ÖSSZEHASONLÍTÓ VIZSGÁLATA

GYIVICSÁN GYÖRGY

TÉMAVEZETŐ: DALOS ANNA (PhD)

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2013

Tartalomjegyzék

I. Rövidítések	
II. Köszönetnyilvánítás	
III. Bevezetés	
1. Légzés	1
2. Az ansatzs szerepe, működése	16
2.1. Az állkapocs funkciója	17
2.2. Az ansatz környéki és a száj környéki izmok funkciója	25
2.3. Ajaknyílás	34
3. A hangindítás, valamint a nyelv szerepe az artikulációnál	41
3.1. A nyelv szerepe az artikulációban	44
4. Befúvási gyakorlatok elemzése, skálák, etűdök	54
4.1. Befúvási gyakorlatok	56
4.2. Hangképzési gyakorlatok	70
4.3. Skálák	73
4.4. Etűdök	77
Összegzés	86
Bibliográfia	88

I. Rövidítések jegyzéke

- Becsky/*Parlando* Dr. Becsky Áron: „Az adaptálható fúvóslégzés, avagy hogyan elégíthető ki egyszerre az emberi és a zene levegőigénye?” *Parlando* XLV/4 (2003. szeptember): 8-21.
- Belfrage/1984 Bengt Belfrage: *Übungsmethodik für Blechbläser*. ford.: Gyivicsán György (Stockholm: AB Nordiska Musikvörlaget/Edition Wilhelm Hansen, 1984)
- Burba/1994 Malte Burba: *Brass Masterclass. Methode für Blechbläser*. ford.: Gyivicsán György (Mainz: Schott Musik International, 1994)
- Colin/1980 Charles Colin: *Advanced Lip Flexibilities*. ford.: Gyivicsán György (New York: Charles Colin Music, 1980)
- Farkas/1982 Philip Farkas: *A rézfúvósjáték művészete*. ford.: Varasdy Frigyes (Budapest: Zeneműkiadó, 1982)
- Hunsberger/1980 Donald Hunsberger: *The Remington Warm-Up Studies*. (North Greece NY: Accura Music, 1980)
- Jacobs/1996 Arnold Jacobs: *Songs and Wind*. ford.: Gyivicsán György (U.S.A.: Brian Frederiksen, 1996)
- Kleinhammer/1963 Edward Kleinhammer: *The Art of Trombone Playing*. ford.: Gyivicsán György (U.S.A.: Summy-Birchard Inc, 1963)
- Lafosse/1959 André Lafosse: *Méthode Complète de Trombone a Coulisse*. (Párizs: Editions Musicales Alphonse Leduc, 1959)

- Ostrander/1978 Allen Ostrander: *20 Minute Warm-Up*. (New York: Charles Colin Music, 1978)
- Ridgeon/1986 John Ridgeon: *The Physiology of Brass Playing*. ford.: Gyivicsán György (Oakham: Brass Wind Publications, 1986)
- Slokar/1979 Branimir Slokar: *Warm-Ups + Technical Routines*. (Vuarmarens: Editions BIM, 1979)
- Slokar/1993 Branimir Slokar: *Daily Drills*. (Crans-Montana: Editions Marc Reift, 1993)
- Slokar/*Tipps für Blechbläser* Branimir Slokar: *Tipps für Blechbläser*. (kézirat a disszertáció szerzőjének birtokában) ford.: Gyivicsán György
- Steiner/1983 Steiner Ferenc: *Mindennapi gyakorlatok harsonára*. (Budapest: Editio Musica, 1983)
- Steiner/1997 Steiner Ferenc: *Harsona ABC*. (Budapest: Editio Musica, 1997)
- Steiner, Völgyi, Zilcz/1971 Steiner Ferenc, Völgyi Ernő, Zilcz György: *Harsonaiskola*. (Budapest: Editio Musica, 1971)
- Ušák/1967 Jaroslav Ušák: *Škola Pozounové Techniky*. (Prága: Státní Hudební Vydavatelství, 1967)
- Vernon/1983 Charles G. Vernon: *A „Singing” Approach to the Trombone (and other Brass)*. (Atlanta: Brass Society Press, 1983)

II. Köszönetnyilvánítás

Szeretném köszönetemet kifejezni konzulensemnek, Dalos Annának (PhD), aki segített ebben a szerteágazó témában gondolataimat összerendezni, ötletei, javaslatai mindig ösztönzőleg hatottak egy adott probléma áthidalásánál, biztató szavai erőt adtak a folytatáshoz.

Köszönet illeti volt tanárait, akik mellett szerzett tapasztalataimra többször is támaszkodtam munkám során, s családomat, hogy végig támogattak, hittek bennem.

Gyivicsán György
Szeged, 2013. 03. 30.

III. Bevezetés

A magyar harsonaoktatásra elsősorban az amerikai iskolák munkássága, eredményei hatottak, hiszen a hatvanas években a Chicagói Szimfonikus Zenekarban dolgozó Philip Farkas módszereit, eredményeit, tapasztalatait összegző *The Art of Brass Playing*¹ című könyv 1982-ben megjelent, Varasdy Frigyesnek, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem akkori trombitatanárának köszönhető fordítása volt lényegében az első olyan kiadvány Magyarországon, ami a fúvástechnika elemzését állította középpontba, ezzel segítve a zenészeket esetleges hibáik javításában. Szintén amerikai fúvástechnikai tapasztalatokat hozott haza és osztott meg a harsonástársadalommal Hóna Gusztáv, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem tanszékvezető tanára, aki kétszer három hónapot töltött a Florida State Universityn 1978-79-ben. Mind Philip Farkas könyve, mind Hóna Gusztáv tapasztalatai óriási hatással voltak a nyolcvanas évektől a hazai harsonajátékra. Rézfúvósok százai profitáltak belőle.

Külföldi tanulmányaim során azonban lehetőségem volt megismerni több olyan szakirodalmat, aminek egy része még Philip Farkas könyvével egyidőben keletkezett, például Edward Kleinhammer² vagy Arnold Jacobs³ tollából, de hazánkban nem volt lehetőség beszerzésükre, magyar nyelvű fordításban nem jelentek meg, sőt néhánynak egyáltalán nem is lehetett tudni a létezéséről. Ezeket áttanulmányozva fogalmazódott meg bennem a gondolat, hogy jó lenne a könyvekben leírtakat összehasonlítani, összegezni és a tapasztalatokat elérhetővé tenni a magyar harsonatársadalom minden tagja számára. Pedagógusként ez csak tovább érlelődött bennem, hiszen vitathatatlan, hogy egy zeneművész annál színesebben, tökéletesebben játszik, minél több technikát megismer, minél több módszer közül tudja kiválasztani az adottságainak legmegfelelőbbet. Természetesen lehetetlen a világon minden e témában megjelent könyvet felkutatni és feldolgozni, erre egy emberöltő is kevés lenne, hiszen a harsonajáték fejlődésével párhuzamosan újabb és újabb könyvek, értekezések jelentek meg. Nem vállalhatom tehát, hogy mindet bemutatom, de a teljesség igénye nélkül igyekeztem minél többet megismerni, lehetőleg különböző nemzetiségű szerzők tapasztalatait összegyűjteni,

¹ Philip Farkas: *A rézfúvósjáték művészete*. ford.: Varasdy Frigyes (Budapest: Zeneműkiadó, 1982)

² Edward Kleinhammer: *The Art of Trombone Playing*. (U.S.A.: Summy-Birchard Inc, 1963)

³ Arnold Jacobs: *Songs and Wind*. (U.S.A.: Brian Frederiksen, 1996)

és lehetőség szerint saját tapasztalataimmal kibővíteni, gazdagítani az ő megfigyeléseiket.

Értekezésemből látható lesz, hogy vannak olyan kérdések, amelyekről mindenki írt, s a vélemények többé-kevésbé meg is egyeznek. Természetesen ezek a legfontosabb kérdéskörök, egy fúvósnak mindenképpen jártasnak kell lenni ezekben a témákban. Én viszont azokat a problémahelyzeteket is igyekszem összeválogatni, amikkel csak egy-egy adott szerző foglalkozik, és másnál ez nem található meg. Ezek összegyűjtése volt egyik nem titkolt célom, hiszen segítséget jelenthet azon rézfúvósok számára, akik a légzés, ansatz, nyelv használatának helyes technikáját az eddig hazánkban beszerezhető néhány könyv alapján próbálják elsajátítani. Kiemelem azokat az eseteket is, amikor két fúvószei szakember egy adott témáról más véleményén van. Érvek, ellenérvek és saját tapasztalataim felsorakoztatásával próbálok utat mutatni a vitatott kérdésben. Remélem, disszertációm hasznosnak fogják találni zenésztársaim, s az általam leírtak többeknek fognak segítséget nyújtani játékuk tökéletesítésében.

Gyivicsán György
Szeged, 2013. 03. 30.

1. Légzés

A hangszer megszólaltatásában alapvető szerepe van a légzésnek, hiszen a levegő kifújása hozza rezgésbe az ajkakát, majd a már rezgésben lévő levegő a fúvóka segítségével a hangszerbe kerül, s a hangszer ezt erősíti fel. A légzésszabályozás közvetlenül kapcsolódik mindenhez, amit a harsonás játszik, alapkövetelménye a szép játéknak. A levegő határozza meg a játék minőségét, különösen a hang, a dinamika és az artikuláció területén. „Levegő nélkül nincsen hang” – mondja Froydis Ree Wekre.¹

Philip Farkas szerint: „A fúvós hangszereknél a légzés azt a szerepet tölti be, amit a vonósoknál a vonó. Mindkettő indítóerőt képvisel, rezgésbe hozza az ajkakát és a húrokat.”² Véleménye szerint egy erős hang megszólaltatásához gyors járású vonó szükséges, a fúvósoknál pedig ehhez hasonlóan egy gyorsabb mozgású, terjedelmesebb légáram.³ A rövid hangoknál is hasonló a helyzet, ilyenkor a vonósok a vonó rövidebb részét használják, a fúvósok pedig a légáramot a nyelvükkel vágják rövid szakaszokra.⁴ A különbség a két hangszer között az, hogy a vonósoknál a hiba észrevehető, hiszen ha a bal kezükkel nagyobb vibratót játszanak, vagy az ujjukkal jobban rányomják a húrt, attól még nem lesz nagyobb a hang, de a hiba a tanár számára látható.⁵ Egy fúvós bármennyire próbálja az ajkát összepréselni vagy az anszát átformálni, nem fog tudni erősebb hangot létrehozni, csak a levegő erősebb kifújásával, de ez a hiba a tanár számára nehezen észrevehető és szinte kiküszöbölhetetlen, hiszen láthatatlan helyen van.⁶

Gyakorló tanárként többször szembesülök fúvós tanítványaimnál az előbb leírt problémával. Elsősorban a kezdőknél fordul elő, hogy az anszát összepréselésével szeretnének erősebb hangot képezni. Mivel a kezdő korosztályba általában az általános iskola alsó tagozatosai tartoznak, számukra nagyon nehéz elmagyarázni a légzőszervek helyes működését, hiszen még nem rendelkeznek megfelelő biológiai ismeretekkel. Ezért tartom nagyon jó hasonlatnak Philip Farkas

¹ Froydis Ree Wekre: *Thoughts on Playing the Horn Well*. ford.: Gyivicsán György (Oslo: A.s Reistad Offset, 1999), 46.

² Farkas/1982. 59.

³ Farkas/1982. 59.

⁴ Farkas/1982. 59.

⁵ Farkas/1982. 59.

⁶ Farkas/1982. 59.

vonósokkal való összevetését, mert ezen keresztül a legkisebbek számára is jól érthetően el lehet magyarázni a hibát.

A légzés technikájával legtöbbet az amerikaiak foglalkoztak, az e témában íródott publikációk legnagyobb része amerikai szerzők tollából való. S hogy ez a kérdés nem mai keletű annak bizonyítéka Donald S. Reinhardt 1942-ben megjelent *Pivot System* című harsonaiskolájában tett kijelentése, mely szerint a téma már akkor is sokat vitatott volt a fúvósok körében.⁷

A legrészletesebb és legátfogóbb tanulmány Arnold Jacobs nevéhez fűződik, aki több mint ötven évig foglalkozott a fúvástechnikával. Véleménye szerint, míg a hétköznapi légzésnél nincs rá szükség, s nem is gondolunk rá, egy speciálisabb légzésnél, mint például egy hangszer megszólaltatásánál, elengedhetetlen a test élettanának, fiziológiájának alapos ismerete, mint ahogy egy autó vezetésénél is jó, ha tudjuk, hogy mi van a motorháztető alatt, s ezáltal kijavíthatjuk az esetleges hibákat.⁸ Ugyanez vonatkozik a zenészekre is. A zenész koncert közben nem figyel a légzés mechanikájára, hiszen ekkor az előadásmódra koncentrálnak. A felmerülő hibákat viszont csak úgy tudja orvosolni, ha tisztában van a probléma okával, s javítási módjával. „Nem lehet valaki nagyszerű zenész, a test speciális ismerete nélkül” – írja könyvében.⁹

A fiziológiai ismeretek tehát azért nagyon fontosak, hogy megértsük a légzés működését és mechanizmusát, hogy mely izmok segítségével tudjuk elérni a kellő nyomást, mennyiséget a különböző frázisok és regiszterek elérésének céljából. Számomra a játék közbeni légzés egyértelműen eltér a normál légzéstől, hiszen levegővételünk mennyisége nagyban függ az eljátszandó frázis hosszától, illetve dinamikájától. Légzésünk nem egyenletes és állandó, hanem alkalmazkodik a zenéhez. Ami általában azt eredményezi, hogy kilégzésünk hosszú, a belégzésre viszont legtöbb esetben csak nagyon rövid idő áll rendelkezésre. Bengt Belfrage fontosnak tartja, hogy a belégzési periódusnál be kell tartani az erre szükséges időt, és az idő szűkétől való félelem miatt nem szabad, hogy belégzésünk kapkodóvá váljon, értékét veszítse, vagyis a zenemű részekre osztásának kell alkalmazkodnia a levegővételhez, és nem fordítva.¹⁰ Véleménye szerint ez a felfogás nem egyedülálló,

⁷ Donald S. Reinhardt: *Pivot System for Trombone*. (Philadelphia: Elkan Vogel Co., 1942), 5.

⁸ Jacobs/1996. 99.

⁹ Jacobs/1996. 99.

¹⁰ Belfrage/1984. 14.

hanem általános a nagy zenészek körében, és a legnagyobb énekesek is alkalmazzák.¹¹ Fontos tehát, hogy egy darab megtanuláskor levegővételeinket oda tervezzük, ahol zeneileg a legmegfelelőbb, és gyakorlati szempontból is megoldható.

Hasonlóképpen fogalmaz Froydis Ree Wekre, aki szerint a belélegzett levegő függ a közelő frázis hosszától, illetve annak dinamikájától.¹² Robert Grocock pedig több oldalon keresztül kottapéldák segítségével elemzi, hogy egy zeneműben hol célszerű levegőt venni, és arra próbálja rávezetni olvasóit, hogy a zenei frázisokat nem törhetjük meg levegővételekkel: „csak olyan mennyiséget vegyél – írja –, ami elegendő ahhoz, hogy kényelmesen játssz a következő levegővétel helyéig.”¹³

Abban, hogy a normál légzés és a zenei játék alatt alkalmazott légzés között különbség van, a témában publikáló szerzők is többnyire egyetértenek. Bengt Belfrage szerint viszont játék közben is normál légzést alkalmazunk, de ennek feltétele, hogy megtanuljuk azt koordinálni, és stresszhelyzetben se térjünk el attól.¹⁴ Arnold Jacobs ezzel szemben azt mondja, hogy a hangszer megszólaltatásánál a légzés egyértelműen különbözik az élethez szükséges légzéstől.¹⁵ Mérései alapján megállapította, hogy egy ember ébren percenként 16-szor vesz levegőt, alvás közben 6-8-szor, stresszhelyzetben azonban a levegővételek száma megközelítheti a 100-at is.¹⁶

A normál és a fúvós légzés közti különbséget nagyon jól érthetően határozza meg Dr. Becsky Áron: „A fúvós hangszerek megszólaltatásához szükséges légzés természetesen az akaratlagos szabályozás, irányítás eredménye, de ennek határait, lehetőségeit az automatikus légzés reflexei szabják meg.”¹⁷ Philip Farkas és Arnold Jacobs is hosszan ír arról, hogy a fúvás közben alkalmazott légzés is eltér a normálistól, de ahhoz, hogy a légzésünk tökéletes legyen, először a normál légzésünket kell megismerni, megvizsgálni mechanizmusának összetevőit.¹⁸ Általában ezt nem tesszük meg, hiszen normál légzésünk születésünktől fogva adott, akarattól független tevékenység. Működése egyszerűen leírható, a mellüregbe zárt

¹¹ Belfrage/1984. 14.

¹² Froydis Ree Wekre: *Thoughts on Playing the Horn Well*. (Oslo: A.s Reistad Offset, 1999), 47.

¹³ Robert Grocock: *Advanced Method for Trumpet*. ford.: Gyivicsán György (Michigan: Thomson-Shore, 1968), 34.

¹⁴ Belfrage/1984. 14.

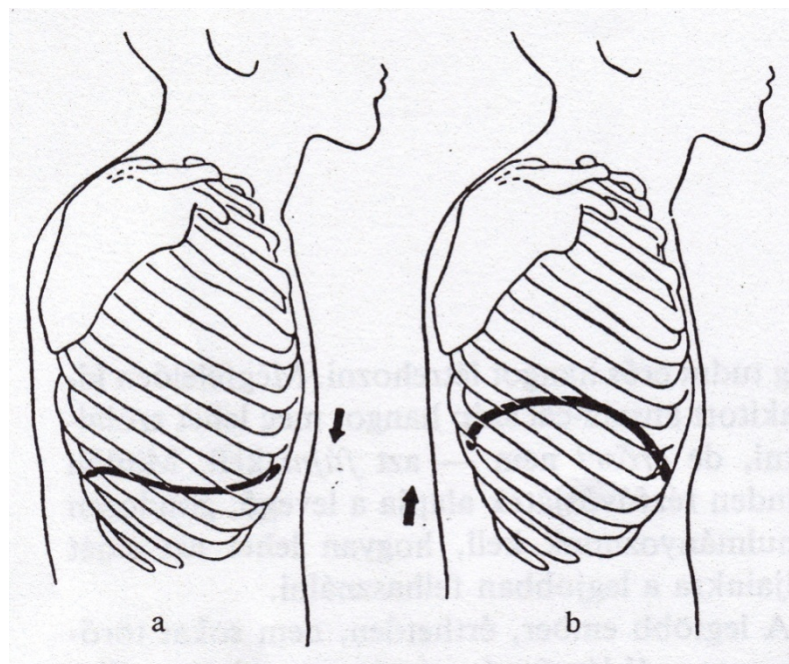
¹⁵ Jacobs/1996. 99.

¹⁶ Jacobs/1996. 100.

¹⁷ Becsky/*Parlando*. 14.

¹⁸ Jacobs/1996. 100., Farkas/1982. 59.

tüdőkbe az üreg kitágulásakor levegőnek kell bekerülnie ahhoz, hogy a létrejött űrt kitöltse, hiszen a tüdőkben csökken a légnyomás, amit a légcsövön keresztül a belégzés hatására ki tudunk egyenlíteni. Farkas szerint: „Az ember két alapvető módon tágíthatja a mellüregét: a rekeszizom összehúzódásakor a mellüreg alsó része lesüllyed, a bordák tágulása következtében pedig az átmérője növekszik.”¹⁹ Az 1. ábrán a rekeszizom helyzetét láthatjuk be- és kilégzésnél, ahol az 1/a szemlélteti belégzés esetén a rekeszizom összehúzódását, míg az 1/b mutatja alaphelyzetbe visszaállását kilégzéskor.



1. ábra, Philip Farkas: A rézfúvósjáték művészete. Budapest: Zeneműkiadó, 1982. 60

Több e témában kutató fúvós írását elolvasva arra a következtetésre jutottam, hogy a belégzés folyamatát Philip Farkas írta le a legegyszerűbben és legközérthetőbben. Mondatait szinte szóról-szóra átvették a későbbi publikálók, mint például: Rolf Quinque,²⁰ Bengt Belfrage,²¹ Dr. Becsky Áron²² és John Ridgeon.²³ A fúvós légzés pedig alapvetően abban tér el a normál légzéstől, hogy a mellkasi

¹⁹ Farkas/1982. 59.

²⁰ Rolf Quinque: *Atmung, Stütze, Ansatz, Methode*. ford.: Gyivicsán György (Bulle: Editions Bim, 1980), 6-7.

²¹ Belfrage/1984. 15-16.

²² Becsky/*Parlando*. 15-16.

²³ Ridgeon/1986. 1-4.

izmok, illetve a rekeszizmok segítségével mi irányítjuk, mi befolyásoljuk a légzés mennyiségét, hosszát és erősségét.

A légzés folyamatát két részre oszthatjuk: a belégzésre és a kilégzésre. Több, légzéssel foglalkozó rézfűvós, véleményem szerint helyesen, különbséget tesz a belégzéshez használt izmok és a kilégzéshez használt izmok, illetve ezek vizsgálata között.²⁴ Philip Farkas nagyon fontosnak tartja, hogy a növendékekkel megértessük a helyes belégzés fontosságát, mert a belégzés teljesen befolyásolja a kilégzést, hiszen csak azt a levegőt tudjuk kifújni, amit előtte belélegeztünk.²⁵ A növendékek esetében nagyon hatásos, ha a tanár ezt helyesen be tudja mutatni, ezzel példát állítva a tanítványok elé.²⁶ Ezzel teljesen egyetértek, és tanításom során alkalmazom is. Elsősorban a kezdő növendékek esetében tartom fontosnak, hogy a befújási gyakorlatokat tanítványaimmal közösen végezzük a helyes technika bemutatása céljából. Ilyenkor a légzésre mindig kitérek, s mivel ez nehezen elmagyarázható, a gyakorlás közbeni alkalmazását szemléltetem. Fontos, hogy a mellkasi és rekeszlégzést külön-külön is gyakoroljuk, először csak a rekeszizmot használva, hogy a bordaközi izmok mozdulatlanok maradjanak, majd miután így megteltünk, vegyünk a mellkasunkba is levegőt, hogy láthassuk, mekkora mennyiséget tudunk még mindig elraktározni. Ezt a folyamatot természetesen fordítva is célszerű gyakorolni. Célunk a kétfajta légzés összekapcsolása – így képesek leszünk a lehető legtöbb levegő felvételére. A legoptimálisabb hatás érdekében fontos, hogy a levegő útját semmilyen akadály ne keresztezze, vagyis nyelvünket tartsuk mélyen, nyissuk meg a hangrést, torkunk laza legyen, ne szűk. A belégzés olyan legyen, javasolja Philip Farkas, mint amikor egy forró napon hideg zuhany alá állunk.²⁷ Arnold Jacobs ugyanezt a folyamatot az ásításhoz hasonlítja.²⁸

A belégzés kapcsán felvetődik a kérdés, hogy az orrunkon vagy szánkon keresztül célszerűbb-e belélegezni. Malte Burba, német trombitás véleménye szerint ezt egyszerű megválaszolni, „hiszen az orr arra van, hogy rajta keresztül lélegezzünk, különben az egész testrészt felesleges lenne”.²⁹ A levegő az orrban megtisztítódik, hőmérséklete beállítódik, és felveszi a tüdőben lévő gázcseré

²⁴ Ridgeon/1986. 3-4., Farkas/1982. 61-63., Jacobs/1996. 107.

²⁵ Farkas/1982. 62.

²⁶ Farkas/1982. 62.

²⁷ Farkas/1982. 62.

²⁸ Jacobs/1996. 101.

²⁹ Burba/1994. 7.

szempontjából a legelőnyösebb nedvességtartalmat, ami általában felmelegedést és nedvesedést jelent.³⁰ A levegő ilyen módú felkészítése viszont természetesen több időt vesz igénybe, ezért Malte Burba javaslata az, hogy „amikor van időnk, akkor az orrunkon keresztül lélegezzünk, egyszerűen azért, mert ez egészségesebb, de kivételes esetben, ha nincs elég időnk, akkor a szánkron.”³¹

Arnold Jacobs ugyan nem ellenzi az orron át való légzést, de úgy gondolja, hogy ez a folyamat lassú, s nem biztos, hogy rövid idő alatt elég levegő felvételét eredményezi, ezért ő inkább a hangszeres játéknál a szájon keresztül való légzést javasolja, de ha lehetséges akár mindkettőt egyszerre is használhatjuk.³²

Amikor zenészként arra törekszünk, hogy a belégzést a lehető legtökéletesebben véghezvigyük, különböző problémahelyzetekkel kell szembenéznünk. Az egyik ilyen lehet, amiről csak Arnold Jacobs és Becsky Áron írásaiban olvastam, hogy a szervezet megfelelő oxigénhez jut-e, vagyis a fújás közben végbemegy-e a gázcsere, ami csak a légutak utolsó szakaszán – az alveolusok szintjén – történik.³³ A légző rendszer egyéb területeit kitöltő levegő a vérrel való gázcsere számára nem hozzáférhető, ezen területeket anatómiai holtternek nevezzük, aminek úrtartalma egy felnőtt embernél kb. 150 ml.³⁴ Ezzel a levegőmennyiséggel a hangszert ugyan meg tudjuk szólaltatni, de szervezetünk nem jut megfelelő mennyiségű oxigénhez.³⁵

Arnold Jacobs és Becsky Áron meglátásai nagy segítséget jelentenek a fúvósok számára a helyes levegővétel megértéséhez és elsajátításához. Ők mutatnak rá arra, hogy a nem megfelelő, apró levegővételek hatására egy bizonyos idő eltelte után, a szervezetben oxigénhiány áll elő, és akkor már irányíthatatlanul, de beindulnak az élettani reflexek, melyek miatt kiszámíthatatlanul fogunk levegőt venni, akár egy frázis közepén is.³⁶ Ez az oxigénhiány akkor is föllép, ha túl sok levegőt veszünk, ami a frázis végére nem fogy el, majd a már meglévőre még egy levegőt ráveszünk. A megfelelő oxigéncsere ebben a helyzetben sem jön létre, mert bár tele vagyunk levegővel, még sem jut a szervezetünk elegendő oxigénhez. Ez a

³⁰ Burba/1994. 7.

³¹ Burba/1994. 7.

³² Jacobs/1996. 101.

³³ Becsky/*Parlando*. 8., Jacobs/1996. 103.

³⁴ Becsky/*Parlando*. 8.

³⁵ Becsky/*Parlando*. 8, 17.

³⁶ Becsky/*Parlando*. 8, 17., Jacobs/1996. 101.

levegő ugyanis gyakran már elhasznált, oxigén ellátására alkalmatlan.³⁷ Ezen kívül figyelembe kell vennünk azt a tényt is, hogy ha a tüdőnkben többletlevegő van, akkor a tüdőszövet kitágul, és egy léggömbhöz hasonlóan nyugalmi állapotba akar visszaállni, ami csak a levegő kifújásával érhető el.³⁸ Ezért hiába veszünk ismételt levegőt, amíg az elhasználtat nem fújjuk ki, az oxigéncsere nem fog maximálisan megtörténni.³⁹

Ebből világosan következik, hogy mindig csak annyi levegőt vegyünk, amennyi a frázis eljátszásához szükséges. Így szervezetünk is mindig friss oxigénhez jut, s valószínű, hogy stresszhelyzetekben, mint például egy koncerten, sem fordulnak majd elő hibás levegővételek. Ezért véleményem szerint nem állja meg a helyét Bengt Belfrage azon kijelentése, hogy „a légzés megtervezéséhez az legyen a mottónk, hogy jobb a túl sok, mint a túl kevés”.⁴⁰

A másik problémahelyzetre, ami felmerülhet a belégzés kapcsán, Malte Burba világít rá. Ő azt hangsúlyozza, hogy belégzéskor csak azokat az izmokat szabad megfeszítenünk, amelyeket meg akarunk feszíteni.⁴¹ Az akaratlanul megfeszített izmok nemcsak nem gazdaságosak, de görcsöket hozhatnak létre. A nem tudatos megfeszítése azoknak az izmoknak, amikre nincs szükség, azt eredményezheti, hogy ezek az idő múlásával nem tudatosan, de megerősödnek, ami lehetetlenné teszi, hogy az energiát arra a pontra koncentráljuk, amelyikre szükséges.⁴²

Edward Kleinhammer ezzel egyetértve azt mondja, hogy a légzésszabályozásnál a könnyedségre, természetességre kell törekedni.⁴³ Az izgalom, feszültség, helytelen testtartás, túlsúly, dohányzás, a testmozgás hiánya és a félelem mind meghatározzák légzési szokásainkat. Ezért ezeket érdemes tanulmányozni és a fújáshoz szükséges izomzatot el kell különíteni azoktól az izmoktól, melyek a fent említett okok miatt feszültté válhatnak. Ehhez jó módszer, ha lefekszünk a földre, hagyjuk testünk izomrendszerét teljesen ellazulni és elernyedni, és figyeljük

³⁷ Jacobs/1996. 101, 117-118.

³⁸ Jacobs/1996. 117-118., Becsky/*Parlando*. 13-15.

³⁹ Becsky/*Parlando*. 20.

⁴⁰ Belfrage/1984. 17.

⁴¹ Burba/1994. 7.

⁴² Burba/1994. 7.

⁴³ Kleinhammer/1963. 15.

magunkat, hogy a légzés fenntartásához mely izmaink működnek. Ha megtaláltuk, akkor ezeket függetlenül kell tudnunk használni az összes többitől.⁴⁴

A következő fontos tényező, amire minden fűvós figyelmét fel kell hívni a teljes és a felszínes légzés közti különbség. Ez utóbbi azt jelenti, hogy a zenész a tüdő kapacitásának maximum a felét használja ki, vagy annál is kevesebbet. Arnold Jacobs komoly kutatásokat végzett a tekintetben, hogy mennyi egy ember tüdőkapacitása.⁴⁵ Adatait az Amerikai Mellüregi Társaság méréseire alapozta, akik táblázatban szemléltetik külön nőkre és férfiakra levetítve, hogy életkor és magasság függvényében hány liter egy ember tüdőkapacitása.⁴⁶ Mindezek mellett a test típusa is nagyban befolyásolja egy ember becsült kapacitását.⁴⁷

Számszerűen:

Befolyásoló tényező	Befolyásoltság mértéke %-ban
nemek (férfi/nő)	30
életkor	8
magasság	20
súly	2
etnikai különbségek	10
technikai különbségek - aktív vagy passzív dohányzás - foglalkozási ártalom - légszennyezés - genetika - allergia - stb	3
légzőszervek egészségi állapota	27

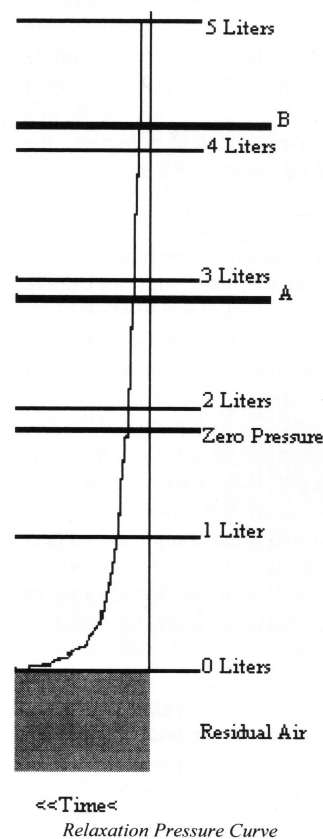
⁴⁴ Kleinhammer/1963. 16-17.

⁴⁵ Jacobs/1996. 111-117.

⁴⁶ Jacobs/1996. 111-117.

⁴⁷ Jacobs/1996. 111-117.

Arnold Jacobs azt javasolja, hogy tüdők kapacitásának 75-80%-át használjuk ki.⁴⁸ Ezt azzal indokolja, hogy ha felületesen lélegzünk (A) akkor sokkal hamarabb lecsökken tüdőkben a nyomás 0-ra (Zero Pressure) és levegővétel nélkül tovább játszva 0 nyomás alatt nagy erőfeszítés és izommunka szükséges a megfelelő minőségű hang eléréséhez, és ez a megfeszítés gyakran idegállapotunkra is negatív hatással van.⁴⁹ Ha azonban sikerül tüdők kapacitásának 75-80%-át kihasználni, akkor jóval tovább, hosszabb frázisok eljátszására vagyunk képesek különösebb erőfeszítés nélkül, ezért nem azon van a hangsúly, hogy genetikailag mekkora tüdők kapacitása, hanem hogy azt milyen mértékben használjuk ki (2. ábra).⁵⁰ Például jobb, hogy ha egy négy liter levegőt felvenni képes ember 80%-át használja ki tüdeje kapacitásának, mintha egy 6 litert felvenni tudó csak a felét.⁵¹



2. ábra, Arnold Jacobs: *Songs and Wind*, United States of America: Brian Frederiksen, 1996. 117

⁴⁸ Jacobs/1996. 116.

⁴⁹ Jacobs/1996. 116-118.

⁵⁰ Jacobs/1996. 116-118.

⁵¹ Jacobs/1996. 112-117.

Arnold Jacobs ezen megállapítását különösen fontosnak tartom, hiszen erről a témáról a kutatásaim alatt átolvasott könyvekben senki semmilyen formában nem írt, s ez a fúvósok számára nyilvánvalóan kulcsfontosságú kérdés.

A légzés vizsgálatakor külön súlyt kell fektetni a rézfúvósok körében gyakran használt kifejezésre, a has támaszra. Ez egyszerűen megfogalmazva nem más, mint az alhasi izmok olyan mértékű megfeszítése, ami alkalmas a levegő kifújására. Ezt az érzést ahhoz lehet hasonlítani, mint amikor egy súlyemelő fel akar emelni egy súlyt, vagy amit székeléskor érzünk. Az ilyen fajta légzés esetében azonban a torkunkat összezárjuk, hogy ne tudjon rajta levegő kijutni. Így jutunk el a kilégzési ellenállás kérdéséhez, amire a későbbiekben bővebben kitérek.

A támaszhoz visszatérve le kell szögeznünk, hogy mivel ez egy erőltetett kilégzés, a normál légzés esetében nem használjuk. A kezdő fúvósok esetében nagyon fontos, hogy megértsék ezt a fúvástechnikai elemet, hiszen nélküle nem tudnak megfelelően fejlődni. Én az óráim különböző gyakorlatokat ajánlok növendékeimnek, amik segíthetnek nekik, hogy megtapasztalják ezt a különös érzetet. Például próbáljanak természetes hangokat nyolcadokban játszani ugyanazzal az izomműködéssel, mint a köhögésnél. Vagy tartsák egyik ujjukat az orruk alá, s szívják be úgy a levegőt, mintha az ujjukat szeretnék megszagolni. Ezek az úgynevezett szimatolások a has támasz helyes használatához vezetnek. Ezt fordítva is el lehet végezni, a has támaszt akkor is helyesen fogják használni. Kiváló gyakorlat az is, ha a hangokat a nyelv segítségével nélkül fújják meg, lehetőleg különböző tempókban.

A támasz fontosságát az is alátámasztja, hogy szerepe van a hangok magasságában és dinamikájában. Has-támaszunknak különböző intenzitásúnak kell lennie. „Hangos tónusok a levegő megnövelt sebességével érhetőek el, lágyabbak pedig lassúbb légáramlással. Az alacsony regiszterhez több levegő kell, mint a magasabbakhoz egyenlő hangerő esetén is.”⁵² – mondja Edward Kleinhammer. Vitatkoznék azonban Philip Farkas azon megállapításával, hogy a piano játék eléréséhez az a jó módszer, ha a torkunkat összeszorítjuk, és ezzel leszűkítjük a kiáramló levegő átmérőjét.⁵³

⁵² Kleinhammer/1963. 18.

⁵³ Farkas/1982. 65.

Ezt sokáig próbálgattam, de sehogy se tudtam megvalósítani. Már olvasás közben is furcsának tartottam a gondolatot, hiszen tanulmányaim alatt végig arról hallottam tanáraitól, hogy a toroknak lazának kell maradnia. De mivel Philip Farkas könyvét kiváló fúvástechnikai elemzésnek tartom, az egyik legjobbnak, és eddig minden mondatával maximálisan egyetértettem, a végére akartam járni ennek a kérdésnek.⁵⁴ Több kiemelkedő rézfúvóst is megkérdeztem, hogyan vélekednek róla.⁵⁵ Ők egybehangzóan téves meglátásnak tartják. Számomra az is érdekes, hogy Philip Farkas kollégája is, Edward Kleinhammer, akivel évekig egy zenekarban játszott, vele ellenkező véleményt képvisel: „Hogy helyes fúvástechnikát érzünk el, el kell választani a torok és a nyelv feszültségét, az ajak környék feszültségétől.(...) Kílégzéskor a levegő adagolását a torok izmai végzik. Ez a préselés, azaz a légzésszabályozás helytelen módja.”⁵⁶

Arnold Jacobs is úgy vélekedik, hogy a nyelv rossz helyen van abban az esetben, ha a torokban összeszorítja a nyílást, és ezzel nyomást képez, inkább arra kell törekedni, hogy minél több levegő jusson el az ajkakig, és ez értelemszerűen csak a torok kitágításával érhető el.⁵⁷ Emellett komoly méréseket is végzett, hogy megállapítsa, hány liter levegő és mekkora nyomással áramlik ki percenként a különböző dinamikák, illetve hangmagasságok játszásakor.⁵⁸ A mérések tanulmányozása után két következtetést vont le. Az egyik, hogy a rézfúvóshangszereknél a trombita megszólaltatásához kell a legnagyobb nyomású, de a legkevesebb levegő, aminek pont ellenkezője a tuba, mely megszólaltatásához szükséges a legtöbb levegő a legkisebb nyomással.⁵⁹ Minden hangszer esetében igaz, hogy a magas regiszterekben erősebb nyomást használunk, a hangosabb játéknál viszont több levegő áramlik ki egy perc alatt. Érdekességként említenék két végletet. Wagner operáiban egy tubás számára az áramlási szint olyan magas lehet, hogy elérheti a 140 litert percenként, ezzel szemben a másik véglet egy oboás, aki csak 5 liter levegőt használ percenként, ha hangosan játszik.⁶⁰ Halk játék esetében a

⁵⁴ Arra a megállapításra jutottam, hogy valószínűleg fordítási hibáról, vagy félreérthető megfogalmazásról van szó.

⁵⁵ Armin Bachmann, Branimir Slokar, Edgar Manyak, John Rojak, Vim Van Hasselt

⁵⁶ Kleinhammer/1963. 15-16.

⁵⁷ Jacobs/1996. 127.

⁵⁸ Jacobs/1996. 118-122.

⁵⁹ Jacobs/1996. 120.

⁶⁰ Jacobs/1996. 121.

mennyiség 1,5-3 literre csökken.⁶¹ Jacobs megállapította, hogy ha egy oktávot lépünk fel, akkor a mellüreg belső nyomásának a mennyisége majdnem megduplázódik.⁶²

Azok a fúvósok, akik kevés levegőt használnak nagy nyomással, képesek egy frázist egy percig vagy annál tovább is eljátszani egy levegővel.⁶³ Náluk kialakulhat az a probléma, hogy nem használják fel az összes levegőt, ami tüdejükben marad, és mivel ez nem oxigéndús, hanem elhasznált, valamilyen módon ki kell fűjni, és ez belégzéskor időveszteséggel jár.⁶⁴ Ezzel szemben azoknál a hangszereseknél, akik sok levegőt használnak, sűrűbb a belégzés és kialakulhat a hiperventiláció, ami nagyon gyors belégzést és felszínes, gyors kilégzést jelent, ami azért veszélyes, mert sajnos nem a zenész irányítja.⁶⁵ Másik megállapítása az, hogy ugyanannak a hangnak a megszólaltatása egyforma dinamikával bármely hangszer esetében egyforma nyomást és levegőkiáramlást eredményez.⁶⁶

A légzés tanulmányozásánál feltétlenül szólnunk kell a körkörös légzés technikájáról, amit az utóbbi időben egyre több rézfúvós alkalmaz, de az általam olvasott, rézfúvósok által írt tanulmányokban nem tesznek említést róla. Ennek talán az lehet az oka, hogy egy zenész, aki rézfúvós hangszeren játszik, a körlégzés technikájának ismerete nélkül is képes a zeneirodalom szinte minden hangszerre írott művét előadni. Kivételek azok a kortárs művek, amiket a szerző eleve egy olyan zenész számára írt, aki már a körlégzést is tudja. A fafúvósok esetében a körlégzés már sokkal általánosabb, szinte alapkövetelmény.

Működését Dr. Becsky Áron tökéletesen megfogalmazta:

A légcsőben vagy csak kifelé, vagy csak befelé áramolhat a levegő. Szájüregünk izmai úgy vannak megalkotva, hogy a szájüreg és a garat átmenete, az ún. torokszoros, hermetikusan lezárható a nyelv, a lágyszájpad és a garatívek izmaival (pl. k-hang kimondása). Ezen felül lehetőség van az arc mimikai

⁶¹ Jacobs/1996. 122.

⁶² Jacobs/1996. 121.

⁶³ Jacobs/1996. 109-111.

⁶⁴ Becsky/*Parlando*. 20., Jacobs/1996. 109-111.

⁶⁵ Jacobs/1996. 109-111.

⁶⁶ Jacobs/1996. 120-121.

izmaival és a nyelvizmokkal a szájüreg térfogatának csökkentésére, azaz ki tudjuk préselni a szájüregben lévő néhány deciliter levegőt a tüdők alveolusáig.⁶⁷

Ezt egyszerűen tudjuk gyakorolni. Fújjuk a levegőt szívószálon át egy pohár vízbe úgy, hogy ne szakadjon meg a bugyborékolás és a levegő kipréselése folyamatos legyen, a tüdőből és a szájüregből jövő légáramlatok között ne legyen hézag.⁶⁸ Ügyelni kell arra is, hogy az orron át történő belégzést addigra be kell fejezni, ameddig a szájüreg kifújási kapacitása tart, s figyelni kell arra is, hogy a két, teljesen más izomcsoport által kifújott levegő nyomása azonos legyen.⁶⁹ Ez a körlégzés ellentétes irányú, vagyis miközben fújjuk ki a levegőt, a belégzés az orron át történik.⁷⁰

Becsky ír a párhuzamos körlégzésről is, ami röviden annyit jelent, hogy miközben a hangszerünkön játszunk, párhuzamosan fújjuk ki a fel nem használt levegőt.⁷¹ Ez a technika sokat segíthet például a már korábban említett oboásnak abban, hogy idővesztés nélkül távolítsa el tüdejéből az elhasznált többletlevegőt. A rézfúvósok ezt a fajta körlégzést viszont, a már említett okok miatt, egyáltalán nem használják.

A fejezet végéhez közeledve érdemes megállapítani, hogy a rézfúvósok számára egyértelműen Arnold Jacobs munkája a legrészletesebb, s talán a legjobb is mondható. Hatalmas érdeme, hogy Amerikában létrehozott stúdiójába különböző mérőműszereket és légzésjavító berendezéseket vásárolt, illetve alakított ki, amivel növendékei légzését hetek alatt tudta tökéletesíteni.

Ilyen szerkezet például a légzsák, ami azt a célt szolgálja, hogy a tüdőkapacitásunkat maximalizálni tudjuk, megtanuljuk megérezni, hogy milyen az, amikor a tüdünk teljesen üres, vagy teljesen teli.⁷² Egy másik általa létrehozott műszer a *breath builder* (lélegzetépítő), ami egy kis henger, melyben pingponglabda van.⁷³ A tetejéből egy cső vezet a szánkba, amit akár fújunk, akár szívunk, a

⁶⁷ Becsky/*Parlando*. 19.

⁶⁸ Becsky/*Parlando*. 19.

⁶⁹ Becsky/*Parlando*. 19.

⁷⁰ Becsky/*Parlando*. 19-20.

⁷¹ Becsky/*Parlando*. 20.

⁷² Jacobs/1996. 174-175.

⁷³ Jacobs/1996. 175.

pingponglabda felemelkedik.⁷⁴ Ezzel azt tudjuk gyakorolni, hogy a ki- és a belézés folyamatos legyen, közöttük ne legyen szünet.⁷⁵ A helyes légzés alkalmazásakor a pingponglabda nem esik le. Az általa létrehozott decibelmérővel a dinamikát lehet mérni, s ez által tökéletesíteni a hangos és a lágy játék közötti különbséget, de használta stúdiójában a C. G. Corporation által megalkotott dinamikamérőt is.⁷⁶ Jacobs úgy is elvégezte a decibel mérését, hogy a növendékek a teljes hangszer helyett csak a fúvókát használták.⁷⁷ A már említett eszközökön kívül használt egy kórházak által már ismert műszert is, amivel egyszerre lehet mérni a belézés és a kilézés is, aminek az az előnye, hogy külön tudta mérni a kétfajta légzést.⁷⁸ Ezeken kívül átalakított egy légkondicionáló berendezést is úgy, hogy egy levegőmérőre egy csövet erősített, amire különböző átmérőjű lyukakat fűrt.⁷⁹ Ebbe a csőbe kellett ki- és belélegezni különböző lyukak letakarása közben, így különböző légellenállást lehetett az ujjakkal beállítani.⁸⁰ A cél az volt, hogy mindenféle légellenállás mellett elérjék a kívánt nyomást, ami segít a hiperventiláció kiküszöbölésében.⁸¹ Ugyanezt a célt szolgálta az *Inspirion*, egy eredetileg a belézésnél használt orvosi műszer, amit Jacobs fejfelé tartva a kilézésnél is alkalmazni tudott.⁸² A felsorolt eszközök csak általam érdekesnek tartott, kiragadott példák, hiszen Jacobs rengeteg műszert alkotott és alakított át a légzés javításának érdekében.⁸³

Edward Kleinhammert azért emelném ki, mert olyan légzőgyakorlatokat állított össze, amelyeknek különlegessége, hogy metronómmal kell elvégezni különböző tempókban és ritmusokban.⁸⁴ Nagy súlyt fektetett a dinamikai váltásokra és hangsúlyozta, hogy a hangszeres gyakorlatokat is a lehető legtöbb dinamikában, illetve dinamikai váltásban végezzük el.⁸⁵ Javasolja, hogy fújjunk meg minden hangot minden dinamikában, miközben megfigyelhetjük, hogy légzésünk miként

⁷⁴ Jacobs/1996. 175.

⁷⁵ Jacobs/1996. 175-176.

⁷⁶ Jacobs/1996. 177.

⁷⁷ Jacobs/1996. 176.

⁷⁸ Jacobs/1996. 178.

⁷⁹ Jacobs/1996. 177-178.

⁸⁰ Jacobs/1996. 177-178.

⁸¹ Jacobs/1996. 177-178.

⁸² Jacobs/1996. 178.

⁸³ Jacobs/1996. 174-178.

⁸⁴ Kleinhammer/1963. 19.

⁸⁵ Kleinhammer/1963. 19-20.

reagál.⁸⁶ Ez azt a célt szolgálja, hogy megtaláljuk a helyes arányát az ajkak, a rekeszizom és a hasfal megfeszítésének.⁸⁷

Robert Grocock szerint nagyon fontos, hogy egy frázist miképpen törünk meg levegővétellel, vagyis hogy hol nem szabad és hol kell levegőt vennünk.⁸⁸ Számos kottapéldát hoz, hogy diákjait rávezesse a helyes levegővétel helyének megtalálására.⁸⁹

Utolsóként emelném ki Sam Pilafian és Patrich Sheridan légzésgimnasztikai gyakorlatait, ami egy viszonylag új kiadvány, 2007-ben jelent meg.⁹⁰ Ez abban jelent újdonságot, hogy az általános gyakorlatok mellé fúvás közben használt légzéselemeket is a bevettek. Ezeket a szerint rendszerezték, hogy melyek segítik például a jobb legato, forte és piano játékot, a frázisok közötti levegővételeket, a könnyed technikai részeket stb. gyakorlataikat táblázatba rendezték, hogy egyszerűbb legyen a megfelelő kiválasztása.⁹¹

Ezt a fejezetet azzal kezdtem, hogy a légzés mennyire fontos a helyes fúvástechnika kialakításában, s a leírtakkal próbáltam állításomat alátámasztani. A szakirodalom viszonylag bőséges, bár elsősorban amerikai szerzők tollából való. Európában kevesen foglalkoztak magával a fúvástechnikával, ahogy ez a dolgozatom hivatkozásaiból is kiderül. Véleményem szerint e tekintetben egyértelmű a lemaradás, mert míg az amerikaiak felismerik és orvosolni is tudják a problémát, Európában sajnos gyakran javítatlan marad, s igazából jó zenész csak abból lesz, aki a helyes légzéstechnikára ösztönösen ráérez.

Nekünk, európai tanároknak az a feladatunk, hogy megpróbáljuk pótolni ezt a hiányt, tanulmányozzuk a külföldi szakirodalmat, ebből megszerzett tudásunkat osszuk meg növendékeinkkel, mi magunk is vegyünk részt, s diákjainkat is ösztönözzük kurzusokon való részvételre, annak érdekében, hogy a légzéstechnikai problémák kiküszöbölése egyre inkább tudatos tevékenység legyen.

⁸⁶ Kleinhammer/1963. 19-20.

⁸⁷ Kleinhammer/1963. 19-21.

⁸⁸ Robert Grocock: *Advanced Method for Trumpet*. ford.: Gyivicsán György (Michigan: Thomson-Shore, 1968), 34-37.

⁸⁹ I.m., 34-37.

⁹⁰ Sam Pilafian, Patrick Sheridan: *The Breathing Gym*. (Mesa AZ: Focus On Music, 2007)

⁹¹ I.m., 30-31.

2. Az ansatz szerepe, működése

Az ansatz fontosságára kivétel nélkül minden rézfűvős, aki a fűvástechnikával foglalkozik, nagy súlyt helyez. Oldalakon keresztül elemzik, különböző szemszögből vizsgálják, számtalanféleképpen magyarázzák, és próbálják megértetni annak helyes használatát. Az esetek nagy részében viszont az ansatz kifejezést mindenki úgy használja, hogy fel sem tételezi, hogy olvasója nincs tisztában a fogalom jelentésével. Természetesen a rézfűvősök számára az, hogy az ansatz fogalma alatt mit értünk, világos és egyértelmű, de röviden megfogalmazni, vagy egy laikus számára pár mondatban elmagyarázni viszont már gondot okoz. A szakirodalomban is kevés definíciót találhatunk az ansatzról.

Philip Farkas egyike volt azoknak, akik ezt megpróbálták röviden meghatározni. Szerinte a rézfűvős hangszereknél az ajkak feladata hasonló a fafűvősök nádjához, létrehozzák azokat a rezgéseket, amelyeket aztán a hangszer felerősít és továbbít.¹ A száj, az ajkak, az áll és az arc izmainak egymással összhangban történő megfeszítését és formálását a rézfűvős nyelvben ansatznak nevezzük.²

Rolf Quinque ansatz alatt a hang létrehozásában résztvevő minden izom és szerv tökéletes összjátékát érti, vagyis összhangban kell működnie a kiáramló levegőnek az általa rezgésbe hozott ajkakkal, amiknek jól kell illeszkednie a fűvókához.³ Branimir Slokar megfogalmazásában pedig az ansatz a légáramlat együttműködése minden hangképzésben résztvevő izommal annak érdekében, hogy a rezgést létrehozzák a megfeszített ajkakon.⁴

Legrészletesebben Philip Farkas elemzi az ansatz felépítését, aki egy színész arcizmikájához hasonlítja abból a szempontból, hogy a színész először az egyes arcrészleteket gyakorolja be bizonyos arckifejezésekhez, például az áll, szemöldök stb. mozgásait vizsgálja, az öröm, meglepetés, határozottság kifejezésénél.⁵ A részletek begyakorlása után, már csak a rá gondolás hatására is reprodukálni tudja a

¹ Farkas/1982. 7.

² Farkas/1982. 7.

³ Rolf Quinque: *Atmung, Stütze, Ansatz, Methode*. ford.: Gyivicsán György (Bulle: Editions BIM, 1980), 7.

⁴ Slokar/*Tipps für Blechbläser*. 7.

⁵ Farkas/1982. 21.

kívánt mimikát.⁶ Véleménye szerint a rézfúvósoknak is ugyanilyen aprólékosan meg kell ismerniük az ansatzot, ezért munkájában elemeire szedi annak részeit (az arcizmokat, a száj körüli izmokat, a fogak helyezkedését, az ajkakat, a nyelvet és az áll helyes tartását), önmagukban vizsgálja funkcióikat, külön-külön kidolgozza azok megfelelő beállításait, és helyes együttműködésüket nevezi el „rézfúvós arcnak”.⁷ A rézfúvósoknak erre kell gondolniuk a hangszer megszólaltatásakor pont úgy, mint a színésznek egy mimika reprodukálásánál.⁸

Azok a rézfúvósok, akik befűjési gyakorlataikat teszik közzé, mint például Charles Vernon, Branimir Slokar, Rolf Quinque, Charles Colin vagy Steiner Ferenc, bár írnak róla, de nem elemzik részletesen ezt a területet. A továbbiakban tehát azok munkáit veszem alapul, akik nagyobb súlyt helyeztek erre a kérdésre. Sorra veszem az összes elemet annak érdekében, hogy bemutassam az ansatz minden összetevőjének megfelelő technikáját.

2.1. Az állkapocs funkciója

Az állkapocs funkciójával írásaikban Branimir Slokar, Bengt Belfrage, Philip Farkas és John Ridgeon foglalkoznak. Mind a négyen egyetértenek abban, hogy az állkapocs szerepe a helyes ansatz megformálásában megkérdőjelezhetetlen, hiszen azzal, hogy minden irányba mozgatható (felé, lefele, jobbra, balra, előre, hátra), biztosítja az alsó fogsor mindenkor szembenállását a felső fogsorral, ami feltétele a fúvóka pontos felhelyezésének.⁹ „Miután a felső állcsont mozdulatlan, az alsó állkapocsnak kell a fogakat ily módon egymással szembehelyeznie.”¹⁰

A fúvóka pontos felhelyezésén kívül van egy másik ok is, ami miatt az alsó és felső metszőfogaknak egymással szemben kell állniuk, mégpedig a levegő kiáramlásának az iránya.¹¹ Ugyanis a szánkat merőlegesen elhagyó levegő biztosítja a legegészségesebb hangszínt, s ez csak függőlegesen szembenálló alsó és felső metszőfogak esetén jön létre.¹² Ezt Philip Farkas (3. ábra) és John Ridgeon (4. ábra) képpel is illusztrálja. Philip Farkas ábrája a fogak helyes állásának a célját és miértjét

⁶ Farkas/1982. 21.

⁷ Farkas/1982. 21.

⁸ Farkas/1982. 21.

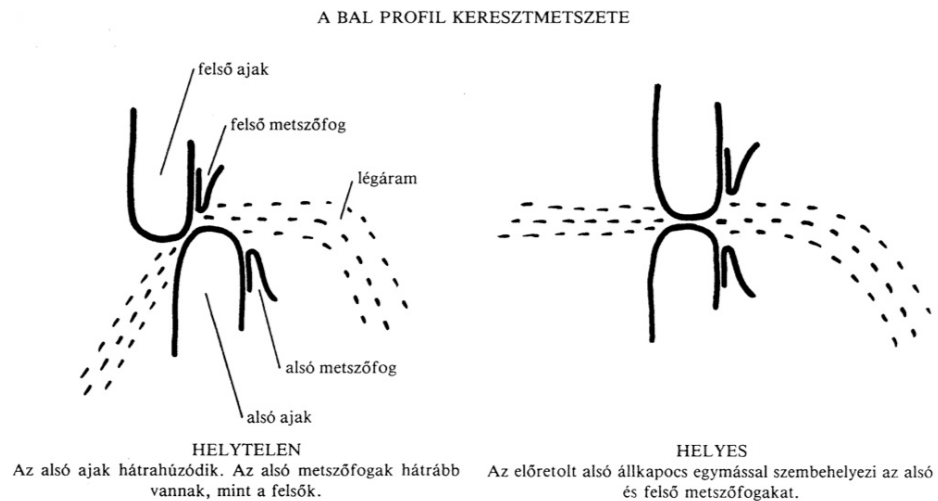
⁹ Farkas/1982. 9., Slokar/*Tipps für Blechbläser*. 29., Ridgeon/1986. 21-22., Belfrage/1984. 24.

¹⁰ Farkas/1982. 9.

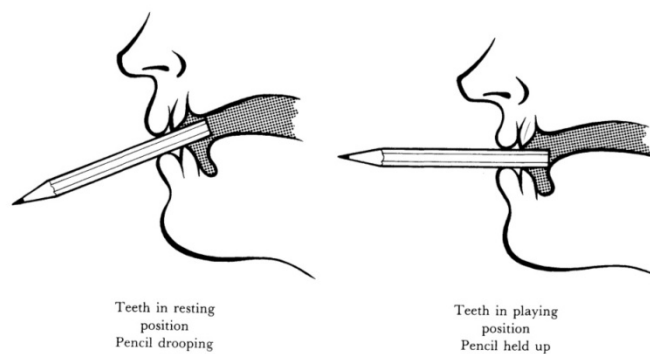
¹¹ Farkas/1982. 9.

¹² Farkas/1982. 9.

mutatja, vagyis a levegőáramlás irányát, John Ridgeon ábrájából pedig az derül ki, hogy a ceruza csak abban az esetben áll egyenesen, ha az alsó és felső fogsor pontosan egymás fölött helyezkedik el.



3. ábra, Philip Farkas: A rézfúvósjáték művészete. Budapest: Zeneműkiadó, 1982. 9



4. ábra, John Ridgeon: The Physiology of Brass Playing. Chippenham: Brass Wind Educational Supplies and Co., 1986. 22

A helyes állkapocstartáshoz Philip Farkas gyakorlatokat is ajánl:

Próbáljuk meg peremkarika és fűvóka nélkül lefelé fújni a levegőt úgy, hogy érezzük, hogyan áramlik a levegő az áll két oldalán. Ez csak akkor lehetséges, ha erőteljesen hátrahúzzuk alsó állkapcsunkat, miközben alsó ajkunkat behúzzuk a felső alá. Most próbáljuk ellenkező irányba, az orr felé, sőt egyenesen az orrlyukakba fújni a levegőt. Ennek létrehozásához szinte ösztönösen, buldógszerűen előretoljuk alsó állkapcsunkat, előrebiggyesztjük az alsó ajkat, ugyanakkor a felsőt behúzzuk az alsó mögé. (...) A harmadik és leglényegesebb gyakorlat az, amikor az állkapcsot és az ajkakat az előző két gyakorlat eredményeinek módosítására használjuk fel oly módon, hogy a levegő egyenesen haladjon, ugyanabba az irányba, mely felé a fűvóka mutatna, ha a helyes játsszási irányban állna. A légáramlás irányát nagyon pontosan meg lehet határozni a kéz felhasználásával és a tükörrel. A növendék emelje fel kezét, hogy érezze a levegő áramlását. Még jobb, ha selyempapírból kivágott keskeny csíkot élével a légáramhoz közelít addig, amíg a papír lebegni nem kezd. Ha a légáramot már biztosan tudjuk irányítani, akkor feltételezhetjük, hogy az állkapocs és az ajkak szorosan megközelítik az optimális, vagyis a legjobban megfelelő helyzetet.¹³

John Ridgeon növendékeinek azt tanácsolja, hogy képzeljék el az ajkuk rúzsozását vagy arcuk borotválását, minek következtében automatikusan előre fogják tolni az állkapcsukat.¹⁴

Természetesen azt le kell szögezni, hogy az emberek fogsora nem egyforma, vannak közöttük eltérések, és a leggyakrabban az fordul elő, hogy az alsó metszőfogak hátrébb helyezkednek el a felső metszőfogaknál.¹⁵ Persze ismerünk olyan eseteket is, ahol a metszőfogak egy vonalban vannak, vagy az alsó egy kicsit előrébb, de ez nagyon ritka.¹⁶

¹³ Farkas/1982. 12.

¹⁴ Ridgeon/1986. 22.

¹⁵ Ridgeon/1986. 23., Slokar/*Tipps für Blechbläser*. 29.

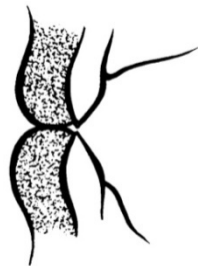
¹⁶ Ridgeon/1986. 23., Slokar/*Tipps für Blechbläser*. 29.



5/a. ábra, John Ridgeon: The Phyiology of Brass Playing. Chippenham: Brass Wind Educational Supplies and Co., 1986. 23.



5/b. ábra



5/c. ábra



5/d. ábra

A fenti négy képen különböző állkapocstartásokat láthatunk nyugalmi állapotban. Az első kép (5/a. ábra) a normális állkapocstartást szemlélteti, ahol az alsó metszőfogak csak egy kicsit vannak hátrébb a felsőknél. John Ridgeon és Philip Farkas is egyetért abban, hogy ennek az az oka, hogy állkapcsunk olyankor van nyugalmi állapotban, amikor a hátsó rágófogak összezárásakor összeérnek, és egymásba simulnak.¹⁷ Ez a helyzet áll fenn, amikor rágunk.¹⁸ Ellenben a harapáshoz metszőfogainkat kell egymáshoz illeszteni, amit John Ridgeon természetellenes állapotnak gondol, viszont Philip Farkas ezt a helyzetet is nyugalmi állapotként említi.¹⁹ Véleménye szerint a rágás nem lehet természetellenes.²⁰ A fúvósoknak

¹⁷ Ridgeon/1986. 23., Farkas/1982. 9.

¹⁸ Farkas/1982. 9.

¹⁹ Ridgeon/1986. 23., Farkas/1982. 9-10.

²⁰ Farkas/1982. 9-10.

pedig erre az állkapocstartásra kell gondolniuk, ha a hangszer megszólaltatásához megfelelő pozícióba akarják állkapcsukat állítani.²¹

A második képen (5/b. ábra) az alsó metszőfogak jelentősen hátrébb állnak, ilyenkor a hangszer megszólaltatóinak arra kell ügyelni, hogy az alsó állkapcsukat játék közben tolják előre annak érdekében, hogy az alsó és felső metszőfogak egymással szemben álljanak.²² Az ilyen szájtartású rézfúvósoknál fennáll a veszély, hogy a magas regiszterben az alsó állkapocs hátracsúszik, és a hangszer nem vízszintes, hanem kicsit lelógó pozícióban lesz.²³ Philip Farkas még arra is figyelmeztet, hogy ilyen esetekben a magas hangoknál alkalmazott erősebb fúvókanyomás miatt a fúvóka felcsúszik a játékos orra felé, aminek az lesz a káros következménye, hogy a felső ajak egyre jobban, az alsó viszont egyre kevésbé türemlik a fúvókába.²⁴ Ezt a helyzetet viszont korrigálni lehet és kell is oly módon, hogy a fejünket enyhén lefelé döntjük, és az alsó állkapcsunkat előre toljuk, a hangszert pedig vízszintesen tartjuk.²⁵

A harmadik képen (5/c. ábra) az állkapocs szabályos vízszintes pozícióban van, az előadó semmilyen problémát nem vesz észre, pedig az alsó állkapocs mozgása korlátozott, ami miatt a játékosnak nehézségei lesznek a rugalmas anszotzot igénylő flexibilis passzázsoknál, ezt a nyelvvel viszont kompenzálni lehet.²⁶

A negyedik képen (5/d. ábra) lévő állkapocs-helyzet velejárója egy rövid felső ajak és egy túlzottan telt alsó ajak.²⁷ Az ilyen játékos általában fölfelé emeli a hangszert, és lágy meleg hangon játszik, de neki is törekednie kell a vízszintes hangszertartásra.²⁸ Ez a megállapítás John Ridgeontól először számomra furcsa volt, de nincs okom benne kételkedni, hiszen van olyan tanítványom, aki ilyen állkapocstartással és ténylegesen lágyabban játszik.

John Ridgeon szerint az eddig elemzett állkapocshelyzetek a nyugalmi állapotot tükrözik, vagyis amikor nem fújunk, de ahhoz, hogy a hangszert

²¹ Farkas/1982. 9.

²² Ridgeon/1986. 23.

²³ Ridgeon/1986. 23.

²⁴ Farkas/1982. 10.

²⁵ Ridgeon/1986. 23.

²⁶ Ridgeon/1986. 23.

²⁷ Ridgeon/1986. 23.

²⁸ Ridgeon/1986. 23.

megszóltassuk, a metszőfogakat függőleges pozícióba kell állítanunk, és így a nyugalmi állapottól eltérő, fújásra alkalmas helyzetet hozunk létre.²⁹

Ha az előbb leírtakat megpróbáljuk betartani, és elérjük, hogy a levegőt merőlegesen fújjuk ki, akkor figyeljünk arra is, hogy a fúvókát is merőlegesen helyezzük fel, hogy a kiáramló levegő pont a fúvóka közepébe menjen.³⁰ Azért is fontos, hogy a fúvóka az alsó és a felső ajkakon, illetve fogsoron egyformán, vagyis merőlegesen feküdjön fel, hogy a nyomás is egyformán oszoljon el az ajkakon, amivel azt is elérjük, hogy a regiszterváltásokkal a fúvóka nem fog fel-le csúszkálni.³¹

Philip Farkas szerint ugyanis nagy hiba a fúvóka játék közbeni mozgatása.³² Hogy beleestünk-e ebbe a hibába, azt úgy figyelhetjük meg, hogy tükör előtt gyorsan, egymás után nagy hangközöket játszunk, és közben figyeljük, hogy mennyiben változik a fúvóka helyzete.³³ Amennyiben változást észlelünk, a fentebb leírtak alapján ezt korrigálni tudjuk.³⁴

Erről a témáról magyar nyelvű szakirodalomban nem találunk más részletes leírást. Philip Farkas 1962-ben írott könyve volt az egyetlen, amit magyar nyelvre fordítottak, de azt is csak 1982-ben, húsz évvel az angol nyelvű megjelenés után. Magyarországon így értelemszerűen rézfúvósok több generációja nőtt fel ezen a könyvön, és ismeri a szerző véleményét a fúvóka mozgatásáról. Már diákként úgy gondoltam, hogy én is hibázom, mert akármennyire próbálkoztam, elvégeztem az általa javasolt gyakorlatokat, mégis úgy éreztem, hogy nekem akkor szólnak jól a hangszereken a különböző regiszterek, ha a fúvókát mozgatom. Éppen ezért elkezdtem figyelni a fúvóka mozgását neves magyar harsonásoknál, többek között Hőna Gusztávnál is, aki már akkor, Amerikából hazatérve meghatározó harsonaművésze volt nemcsak a magyar, hanem a világ rézfúvós társadalmának. Számtalan nemzetközi kurzust tartott és oktatta a növendékeket. Nála figyeltem meg először, hogy ő is *mintha* mozgatná a fúvókát. Ekkor határoztam úgy, hogy ha ilyen magas szintű harsonázásnak nem akadálya a fúvóka mozgatása, akkor én sem kardinális, azonnal megoldandó és feltétlen korrigálandó problémaként fogok ezzel foglalkozni.

²⁹ Ridgeon/1986. 21-22.

³⁰ Farkas/1982. 10.

³¹ Farkas/1982. 10.

³² Farkas/1982. 11.

³³ Farkas/1982. 11.

³⁴ Farkas/1982. 11.

Tovább erősítette bennem elméletem helyességét az, hogy azóta több neves harsonaművészt ismertem meg, akik szintén *mintha* mozgatnák játék közben a fúvókát, és saját tanítványaim között is vannak igen tehetséges diákok, akik szintén ebbe a hibába esnek, de hangszeres játékuk minőségét ez mégsem befolyásolja. A „mintha” szót nem véletlenül használtam az eddig felsorolt példáknál. A disszertációhoz kapcsolódó kutatásaim során John Ridgeonnál megtaláltam ennek a problémának tudományos magyarázatát, amit ugyan Branimir Slokar is megemlít munkájában, de nem dolgoz ki olyan részletesen.

John Ridgeon abból indul ki, hogy a rézfúvósjáték artikulációja és hangképzése nagyon hasonlít az emberi beszédhez. Munkájában Ridgeon részletesen elemzi a mély, közepes, illetve magas magánhangzók kiejtésénél a hangszínt, és hogy milyen rezonanciát idéznek elő a különböző magánhangzók. Arra a következtetésre jut, hogy az alacsony hangjegyek rezonanciájánál sokkal gazdagabban használunk nyitott magánhangzókat (pl. a, o), míg a magas hangok esetében a zártabb magánhangzókat (pl. e, i).³⁵ Ha kiejtjük ezeket a magánhangzókat, akkor könnyen megfigyelhetjük, amit Ridgeon is megfigyelt, hogy a mély magánhangzóknál állkapcsunkat lejjebb eresztjük, nyelvünk hátulját szintén, miközben azt homorúra formáljuk.³⁶ A magas hangoknál éppen ellenkezőleg, állkapcsunkat jobban összezárjuk, és a nyelv hátulját is megemeljük.³⁷ Az eddigiekből világosan látszik, hogy a magas és mély regiszterek megszólaltatását két eljárással tudjuk elősegíteni, az állkapocs és a nyelv hátuljának fel és le mozgatásával.

Ezt támasztják alá Bengt Belfrage kutatásai is, aki röntgenfelvételeket készített rézfúvósokról játék közben, s vizsgálta a fogak közti nyílást. Az ő mérései is azt bizonyítják, hogy a felső regiszterben zártabbak a fogsorok.³⁸ Azt is megfigyelte, hogy ha a fogak közti nyílás túl kicsi, akkor az préselt, vékony, szűk hangot eredményez.³⁹ A szép hang eléréséhez javasolja, hogy regiszterváltásoktól függetlenül, persze azokhoz alkalmazkodva, törekedjünk a nyitottabb fogsorral való játéokra, ami csak az állkapocs mozgatásával lehetséges.⁴⁰

³⁵ Ridgeon/1986. 19.

³⁶ Ridgeon/1986. 19.

³⁷ Ridgeon/1986. 19.

³⁸ Belfrage/1984. 40.

³⁹ Belfrage/1984. 40.

⁴⁰ Belfrage/1984. 40.

Arnold Jacobs is azon a véleményen van, hogy a magánhangzók nagy mértékben befolyásolják a hang tónusát és színét.⁴¹ Ő azt javasolja, hogy inkább a mély magánhangzókat (a,o,u) használjuk, de egy fátyolos pianissimo eléréséhez nyugodtan alkalmazhatjuk az e, i hangzókat is.⁴²

John Ridgeon különböző kérdéseket tett fel rézfúvós játékosoknak, növendékeknek, tanároknak arról, hogy különböző regisztereknél használják-e a nyelvük hátsó részét, illetve mozgatják-e az állkapcsukat.⁴³ Részletesen elemezte a válaszokat, majd megállapította, hogy a kürtösök és a trombitások a regiszterváltásokkor inkább a nyelvük hátsó részét használják, míg a harsonások és a tubások az állkapcsuk függőleges irányba való leeresztését alkalmazzák a mélyebb regiszterek esetében (6. ábra).⁴⁴



6. ábra, John Ridgeon: The Phyhiology of Brass Playing. Chippenham: Brass Wind Educational Supplies and Co., 1986. 22

Számomra ez világosan megmagyarázza azt, hogy amikor úgy látjuk, hogy egy rézfúvós játék közben *mintha* a fúvókáját mozgatná, valójában csak az állkapcsát, nem pedig a fúvókát mozgatja. Persze Philip Farkasnak abban teljesen igaza van, hogy a fúvókát nem szabad mozgatni regiszterváltásokkor, de fel kell ismernünk a különbséget a fúvóka és az állkapocs mozgatása között.

John Ridgeon vizsgálja a szájnyílás funkcióit a hangszeres játék szempontjából is. Rövid zenei kottapéldákon keresztül elemez trombita- és

⁴¹ Jacobs/1996. 128.

⁴² Jacobs/1996. 128.

⁴³ Ridgeon/1986. 19-21.

⁴⁴ Ridgeon/1986. 19-21.

harsonajátékosokat. Megállapítja, hogy a trombitások és a kürtösök azért használják inkább a nyelvüket, mert ugyanazt a példát egy oktávval magasabban játsszák.⁴⁵

Az állkapocs vizsgálatait összegezve megállapíthatjuk, hogy ez az egy eleme az ansatznak is mennyi mindent befolyásol, milyen sok hibalehetőséget rejt magában, és mennyivel könnyebb dolguk van a rézfúvósoknak azzal, hogy az idézett neves hangszerjátékosok mára ilyen pontosan elemezték ezt a területet, és kidolgozták a korrigálási lehetőségeket.

2.2. Az ansatz környéki és a száj környéki izmok funkciója

A jó ansatz kialakításában a legnagyobb szerepe az izmoknak van, amit látványosan illusztrál az is, hogy az általam elolvasott szakirodalomban kivétel nélkül mindenki foglalkozik az izmok témájával. Edward Kleinhammer szerint „a száj környéki terület minden harsonajátékosnak talán a legfontosabb, legérzékenyebb problémája, és ezt nehéz leírni. Legfőképpen azért, mert a száj környéki terület alakításában részt vevő izmok összjátékát nem lehet látni.”⁴⁶

A fejezet elején az ansatz definíciójánál beszéltünk az ajkak rezgésbe hozásáról. Ezt csak az izmok megfeszítésével tudjuk elérni. Ahhoz, hogy az izmainkat ennek érdekében megfelelően tudjuk irányítani, pontosan meg kell ismernünk a felépítésüket.

Az izmokat legrészletesebben John Ridgeon elemzi. Megnevezi az összes arcizmot, részletesen vizsgálja azoknak tulajdonságait és különböző grimaszgyakorlatokat javasol ahhoz, hogy minden izmot egyesével tanuljunk meg irányítani.⁴⁷

Ezzel szemben Edward Kleinhammer azon a véleményen van, hogy minimalizálni kell azoknak az izmoknak a számát és mozgását, melyeket a száj környéki szervek alakítására használunk úgy, hogy a hatékonyság, a mozgékonyosság és a hajlékonyság előnyös legyen a játékos és az előadás számára.⁴⁸

Philip Farkas olyan csoportosítást alkalmaz az ansatz részeinél, hogy az állkapocs és a fogak a szilárd szerkezetű összetevőkhöz tartoznak, míg az izmok lágy szerkezetűek, melyek között olyan kapcsolat áll fent, hogy a lágy szerkezetű izmok

⁴⁵ Ridgeon/1986. 24.

⁴⁶ Kleinhammer/1963. 23.

⁴⁷ Ridgeon/1986. 27-28.

⁴⁸ Kleinhammer/1963. 23.

beborítják a szilárd szerkezetű állkapcsot és a fogakat.⁴⁹ Egy másik szempont alapján az izmokat szintén két csoportra lehet osztani: a száj körüli gyűrűs és a száj középpontjából indulva kifelé húzó izmokra.⁵⁰

Philip Farkas úgy véli, hogy mivel az izmok csak egyféle tevékenységre, összehúzódásra képesek, ez az egy időben lévő, különböző irányú, egyforma mértékű összehúzódás eredményezi a rezgéshez szükséges feszességet.⁵¹ Ugyanezt a gondolatot Edward Kleinhammer úgy fogalmazza meg, hogy az izmok mindig ellentétes csoportokban fordulnak elő, az egyik a főmozgásra, a másik a visszaállításra szolgál.⁵² Philip Farkas egy kávésdoboz és egy zsák segítségével szemlélteti a kétirányú mozgást. Ötlete annyira találó, hogy John Ridgeon könyvében ajánlja olvasóinak. A példa a következő (7. ábra):

Egy vászonzsákot ráhúzunk egy fedél nélküli, üres kávésdobozra. A zsákba fűzött zsinag két végét meghúzával nyílása bezárul, csak egy apró kör alakú nyílás marad. Ebben a példában a zsák tölti be az arc izmainak, a húsak és a bőrnek a szerepét, a doboz a fej szerkezetét, a nyílás pedig a játékos száját helyettesíti. Mivel a zsák valamivel nagyobb a kávésdoboznál, még összehúzott állapotban sem feszülhet rá szorosan, középen buggyos marad. A rezgés viszont csak feszesség hatására jön létre. Ha lazítjuk a zsinórt, és a zsákot feszítjük a kávésdoboz köré, a feszes helyzetet akkor sem tudjuk létrehozni. Ahhoz két dologra van egyszerre szükség: a zsáknyílást teljesen össze kell húzni a zsinórral, a zsák bőségét pedig össze kell fogni. Ebből megállapítható, hogy a zenei rezgések legtöbbjét létrehozó feszültség ellentétes irányokba ható húzóerők hatására keletkezik.⁵³

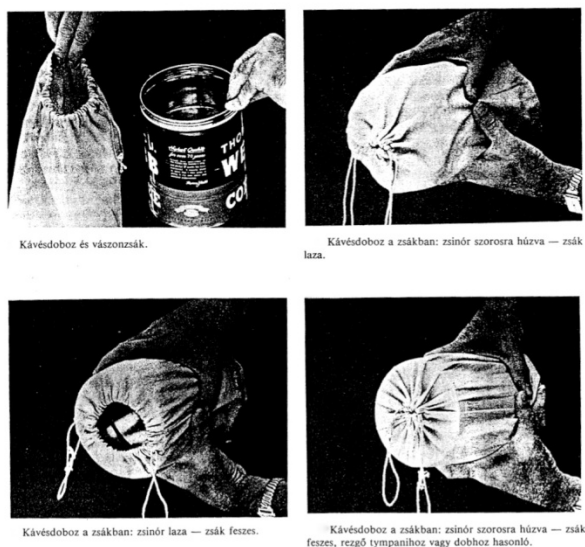
⁴⁹ Farkas/1982. 12.

⁵⁰ Ridgeon/1986. 27, Farkas/1982. 14-15.

⁵¹ Farkas/1982. 12.

⁵² Kleinhammer/1963. 23.

⁵³ Farkas/1982. 14.



7. ábra, Philip Farkas: A rézfúvósjáték művészete. Budapest: Zeneműkiadó, 1982. 13

Tehát amikor például füttyülünk vagy fújunk a forró levest, akkor a száj környéki izmokat húzzuk össze és feszítjük meg, amikor viszont mosolygunk, akkor az arc izmait aktiváljuk, és a száj körüli izmok félig ernyedtek, ásításkor pedig már a száj körüli izmok teljesen elernyednek.⁵⁴ Nekünk, rézfúvósoknak tehát, ha a kívánt feszességet el akarjuk érni, mindkét izomcsoportot meg kell feszítenünk, vagyis valahol a mosoly és a füttyülés közti állapotot kell keresnünk. John Ridgeon is azt ajánlja olvasóinak: „próbáld a szádat félúton egy mosoly és füttyülés közötti pozícióban tartani.”⁵⁵ Ő egyébként az ansatz izmait egy biciklikerékhez hasonlítja, aminek a közepe a szájnýílás, illetve a száj körüli izmok, a küllők pedig az arc izmai.⁵⁶ Mint ahogy egy biciklikerék is összerogyna, ha nem lenne az összes küllője elég feszes, úgy a szánk sem működne fújás közben tökéletesen, ha nem az összes arcizom lenne kellően megfeszítve.⁵⁷

Philip Farkas az egymással szemben álló izmok keresztező szándékát az ajakrezgés szempontjából egy olyan kötélhúzáshoz hasonlítja, ami sosem dől el az egyik vagy a másik oldal javára, ugyanis az ellentétes irányú izmokat egyenlő mértékben kell megfeszítenünk ahhoz, hogy ne „csücsörítő” vagy „mosolygó”

⁵⁴ Farkas/1982. 14-15.

⁵⁵ Ridgeon/1986. 30.

⁵⁶ Ridgeon/1986. 31-32.

⁵⁷ Ridgeon/1986. 31-32.

ansatzcal játsszunk.⁵⁸ Philip Farkas ezzel a példával tulajdonképpen arra hívja fel a figyelmet, hogy csak az egyenlő mértékű megfeszítés a helyes, bármely izomcsoport nagyobb arányú húzása egy hibás ansatzképet eredményez.⁵⁹ Ezzel egyetért Edward Kleinhammer is, aki a „mosolygó” vagy „nyújtó” rendszert a szájkörnyék formálására kissé elavultnak tartja, a jobb hangminőség érdekében annak mellőzését javasolja.⁶⁰ John Ridgeon természetesnek veszi, hogy néhány esetben a száj sarkai felfelé fordulnak, ami egy erőltetett mosoly megjelenését adja, vagy lefelé konyulnak, de ezekben az esetekben arra kell figyelni, hogy mértékük ne legyen túlzott.⁶¹

Philip Farkas szerint arra is súlyt kell fektetni, hogy az izmok feszessége sose legyen erőszakolt, megfeszítésük mértéke függjön a regiszterektől, tehát a magasabb fekvésekben intenzívebb, a mélyebb fekvésekben kevésbé intenzív munkát kell végezniük, vagyis ezt játék közben folyamatosan változtatni kell.⁶²

Edward Kleinhammer is úgy véli, hogy a szájkörnyék használatának változásai nagyon aprók, és a legtöbb hasonás önmaga legnagyobb ellensége azzal, hogy végig túl sok arcizmot használ a hangképzéshez, s így az izmok még veszítenek is érzékenységükből és könnyedségükből.⁶³ Szerinte az is fontos, hogy az állkapocs izmait a legnagyobb lazultság állapotában tartsuk és ideális esetben a nyelv, a szájpaddás és a torok feszültsége nem alakulhat ki, amikor a száj környéke a felső regiszterhez megfeszül.⁶⁴

Csak Philip Farkas foglalkozik részletesebben az áll izmaival és annak problémáival is. Természetesnek véli, hogy játék közben az áll izmait is meg kell feszítenünk, de azt is megfigyelte, hogy gyakori probléma annak túlzott felhúzása.⁶⁵ Ez könnyen észrevehető, hiszen ilyenkor az áll „gombaszerű” formát vesz fel, felfelé kidudorodik, apró gödröcskék láthatók rajta, és így az őszibarack magjához hasonlít.⁶⁶ A másik jellegzetes tünet, amikor egy mély vízszintes ránc jelenik meg

⁵⁸ Farkas/1982. 15.

⁵⁹ Farkas/1982. 15.

⁶⁰ Kleinhammer/1963. 25.

⁶¹ Ridgeon/1986. 29.

⁶² Farkas/1982. 15.

⁶³ Kleinhammer/1963. 25.

⁶⁴ Kleinhammer/1963. 25.

⁶⁵ Farkas/1982. 20.

⁶⁶ Farkas/1982. 20.

kb. 1-1,5 cm-re az alsó ajak alatt.⁶⁷ Mivel az áll izmai ideális esetben lefelé húznak, az állnak is lefelé és kifelé kell ívelnie, és ha az izmok helyesen működnek, akkor egy széles „U-alakú” völgyet kell képezniük, melynek alapja pontosan az áll csúcsa felett helyezkedik el, oldalai pedig a száj sarkai felé tartanak.⁶⁸ Philip Farkas szerint előnyös lehet állunk minden irányba való mozgatásának gyakorlása, ami elsőre elég nehéz, de ha már megtanultuk irányítani állizmainkat, akkor gyakoroljuk a helyes „U-alakú” pozíciót.⁶⁹

John Ridgeon is megállapítja, hogy a hang magasságát meghatározza a rezgés sebessége, ezt a sebességet pedig a feszesség foka szabályozza.⁷⁰ Philip Farkas szerint, ha az arcizmok ernyedtek, bárhogy csücsörítjük ajkainkat, azok puhák maradnak, és nem érik el a zengő tónus létrehozásához szükséges rugalmasságot.⁷¹ Ezzel szemben, ha az arcizmok erőteljesen összehúzódnak, de a száját körülvevő gyűrű alakú izom ernyed, a hang kemény, éles és vékony lesz.⁷²

John Ridgeon felhívja még arra is a figyelmet, hogy magas hangok esetében a száj körüli izmok megfeszítése nem ugyanaz, mint az ajkaink megfeszítése.⁷³ Ugyanis ha ajkainkat feszítjük meg, akkor azok összezáródnak, és a levegő nehezebben jut át rajtuk, ami vékony hangot eredményez, a száj körüli izmaink megfeszítésével viszont az ajaknyílást úgy tudjuk szűkíteni, hogy a levegő egyenletesen tud rajta áthaladni, és így a hang is egészségesebb, testesebb lesz.⁷⁴ Véleménye szerint a tanárok ismeretei ebben a témában nagyon meghatározóak, hiszen az ő felelősségük észrevenni és kijavítani a diákok ansatzhibáit, hogy az arcizmok megfeszítésének mértéke ne menjen a rugalmasság rovására.⁷⁵

Ha a száj körüli és az arcizmok is kellően meg vannak feszítve, akkor a száj sarkaiban egy-egy mélyedést láthatunk, ami a száj körüli izmok és az arcizmok találkozási pontja (8. ábra).⁷⁶

⁶⁷ Farkas/1982. 20.

⁶⁸ Farkas/1982. 20.

⁶⁹ Farkas/1982. 20.

⁷⁰ Ridgeon/1986. 27.

⁷¹ Farkas/1982. 15.

⁷² Farkas/1982. 15-16.

⁷³ Ridgeon/1986. 35.

⁷⁴ Ridgeon/1986. 35.

⁷⁵ Ridgeon/1986. 29.

⁷⁶ Ridgeon/1986. 34.



8. ábra, John Ridgeon: The Physiology of Brass Playing. Chippenham: Brass Wind Educational Supplies and Co., 1986. 34

Ha ezt jobban meg akarjuk figyelni, akkor játék közben az egyik ujjunkat helyezzük erre a pontra, és főképp a magasabb regisztereknél érezni fogjuk, hogy izmaink jobban megfeszülnek.⁷⁷ John Ridgeon vizsgálja e két pont távolságát is, és elemzi a hang minőségét a távolság függvényében. Megállapítja, hogy ha közelebb vannak egymáshoz, meleg, telt tónusú hang keletkezik, ami ideális harsona-, illetve tubahangot eredményez.⁷⁸ Ha pedig távolabb helyezkednek el egymástól, akkor erősebb, tisztább tónusú hangot képeznek, ami jobban illik a trombitához.⁷⁹

Philip Farkas is megemlíti ezt a két mélyedést, ő „zárójel” alakú ráncnak nevezi, ami normális esetben akkor jön elő, ha mosolygunk, de rézfúvósoknál játék közben a száj mégsem húzódik mosolyra.⁸⁰ Kötélhúzással kapcsolatos példát hoz, és megállapítja, hogy ezekre a mélyedésekre helyeződnek képzeletbeli kötélhúzó versenyünk súlypontjai, ahol a fáradtság sokkal hamarabb fog jelentkezni, mint a fúvókanyomás okozta fájdalmak.⁸¹ Ha ez így van, akkor jól használjuk izmainkat, de ha a fúvókanyomás okozta fájdalmakat hamarabb érezzük, minthogy a száj sarkai elfáradnának, akkor az izmainkat nem kellően, nem helyesen használjuk.⁸² Emellett Philip Farkas még azt is megállapítja, hogy ha az izmok megfelelően működnek, akkor a száj sarkai között a távolság változása regiszterváltásokkor alig, vagy nem is

⁷⁷ Ridgeon/1986. 35.

⁷⁸ Ridgeon/1986. 34.

⁷⁹ Ridgeon/1986. 34.

⁸⁰ Farkas/1982. 20.

⁸¹ Farkas/1982. 17.

⁸² Farkas/1982. 17.

érezhető.⁸³ Az eddigiek alapján levonhatjuk tehát azt a következtetést, hogy izmaink állóképessége és a fúvóka nyomása szorosan összefügg.

Abban mindenki egyetért, hogy a fúvóka egy tömítő szerepét is betölti, amit csak olyan szorosan kell a szájra tenni, hogy alóla a levegő ne szökhessen ki. Philip Farkas például azt írja: „az ajkak és a fúvóka közötti érintkezési pontban a levegőoszlop hermetikusan zárt legyen.”⁸⁴ Arnold Jacobs is úgy véli, hogy egy kis nyomás a fúvókával az ajkakra fontos szerepet játszik abban, hogy biztosítsuk a légmentes szigetelést a vibráló ajkak és a fúvóka között.⁸⁵ Edwar Kleinhammer szerint azért szükséges a fúvóka mérsékelt nyomódása az ajkakhoz, hogy a levegő ne szökhessen ki a száj és a fúvóka pereme között.⁸⁶ Abban sincs vita a témában publikálók között, hogy a túlzott fúvókanyomás ártalmas.

John Ridgeon szerint, ha egy rézfúvós csak minimális nyomást használ, az ajkai érzékenyek és jól irányíthatóak maradnak, azonban, ha a fúvókanyomás túlzott, akkor szája elzsibbadhat, ajkai érzéketlenné válnak, és nem engedelmessé válnak.⁸⁷ Philip Farkas ezt kiegészítve azt is megállapítja, hogy minél erősebb fúvókanyomást alkalmazunk, annál kevésbé képesek fejlődni ajkaink, és minél kevésbé fejlődnek ajkaink, annál nagyobb nyomást kényszerülünk alkalmazni.⁸⁸ Ez ellen csak egyféleképpen védekezhetünk, és erre mindenki képes: a megszokottnál egy kicsit kevésbé nyomja a fúvókát. Ezáltal ansatzunk mindig egy kicsit erősebb lesz, és így lépésről lépésre csökkenteni tudjuk a fúvóka nyomását.⁸⁹ Normális esetben az ajkaknak jó a vérkeringése, véli Arnold Jacobs, ellenben túlzott fúvókanyomás esetén a szövetek sérülhetnek, és a vérkeringés sem működik tökéletesen.⁹⁰ Ez a magyarázata annak, hogy túlzott nyomásnál nem megfelelőképpen rezeg az ajkunk. A túlzott fúvókanyomás az egyik legkárosítóbb tényező a hangminőségre és a kitartásra, véli Edward Kleinhammer.⁹¹ Szerinte óriási odafigyelést igényel kezdőknél a fúvóka és a száj összeillesztése, javasolja, hogy erre a területre nagy súlyt helyezünk, sőt kérjük szakember segítségét. Ugyanis ha

⁸³ Farkas/1982. 16.

⁸⁴ Farkas/1982. 7.

⁸⁵ Jacobs/1996. 126.

⁸⁶ Kleinhammer/1963. 27.

⁸⁷ Ridgeon/1986. 32.

⁸⁸ Farkas/1982. 57.

⁸⁹ Farkas/1982. 57.

⁹⁰ Jacobs/1996. 126.

⁹¹ Kleinhammer/1963. 26.

az elején nem megfelelően használjuk izmainkat, akkor valamilyen pótcselekvéshez folyamodunk, más rossz dologgal helyettesítjük munkájukat, és ez hosszú távon az állóképesség és a hangminőség rovására megy.⁹²

Philip Farkas szerint is fontosabb, hogy időt és figyelmet nem kímélve először gondosan helyezzük fel a fúvókát, mint hogy utána javítsuk a hibát, ami sokkal nehezebb és bonyolultabb.⁹³ Branimir Slokar olyannyira ellene van a fúvóka túlzott nyomásának, hogy nem is szívesen használja ezt a kifejezést, inkább az ajkak és a fúvóka közötti kapcsolatként ír róla.⁹⁴ Philip Farkassal egyetértenek abban, hogy ideális esetben a felső és az alsó ajkakra eső nyomásnak egyformának kell lennie, ugyanis általános hiba, hogy a felső ajkakra helyeződő nyomás nagyobb.⁹⁵ Edward Kleinhammer arra is felhívja a figyelmet, hogy mivel a harsonások jobb kézzel kezelik a tolokát, náluk az a veszély áll fenn, hogy erre az oldalra csúszhat a fúvóka, ami felborítja a száj környéki érzést és az izmok kettéosztásának egyensúlyát.⁹⁶ Philip Farkas is hasonló következtetésre jut, bár ő többnyire kürtösöknél és tubásoknál vizsgálja ugyanezt a problémát, akik a térdükön tartják a hangszer – náluk emiatt csúszhat el a fúvóka oldalirányba.⁹⁷

Azonban azt is megállapítja, hogy a fúvókanyomást játék közben folyamatosan változtatjuk az állóképességtől, a hangmagasságtól és a hangerősségtől függően.⁹⁸ Vagyis leszögezhetjük, hogy ha fáradtabbak vagyunk, vagy magasabb regiszterben, vagy hangosabban játszunk, jobban nyomjuk a fúvókát. Ebből én azt a következtetést vonom le, hogy izmainkat olyan szintre kell fejlesztenünk, hogy ezeket a helyzeteket lehetőleg ösztönösen elkerüljük vagy késleltessük. Ez alatt azt értem, hogy izmaink fejlesztésével képesek vagyunk növelni állóképességünket, hangterjedelmünket, és dinamikánkat is szélesíteni tudjuk. Ellenben, ha mégis elfáradnánk, ajkunk akkor is rugalmas marad. Ezt a gondolatot Edward Kleinhammer kiegészíti azzal, hogy a játék-állóképesség nem csak a száj környéki

⁹² Kleinhammer/1963. 26.

⁹³ Farkas/1982. 33.

⁹⁴ Slokar/*Tipps für Blechbläser*. 31.

⁹⁵ Farkas/1982. 56., Branimir Slokar: *Tipps für Blechbläser*. 31.

⁹⁶ Kleinhammer/1963. 28.

⁹⁷ Farkas/1982. 58.

⁹⁸ Farkas/1982. 18.

szervek állóképességétől függ, hiszen nem elég fizikailag erősíteni izmainkat, ha szellemileg nem vagyunk olyan állapotban, hogy kontrollálni tudjuk működésüket.⁹⁹

Talán Branimir Slokar írja le legjobban a fúvóka és az ajkak kapcsolatát, amikor úgy fogalmaz: ne a fúvókát nyomjuk az ajkakra, hanem ajkainkat nyomjuk a fúvókára.¹⁰⁰ Véleményem szerint ebben az új felfogásban az is benne van, hogy ha esetleg fáradtabbak vagyunk, vagy magasabban kell játszani, akkor ugyan nagyobb nyomást fejtünk ki, de nem a fúvókánk, hanem az ansatzunk révén. Viszont ansatzunkra támaszkodva csak akkor tudunk nyomást kifejteni, ha az izmok kellően edzettek.

Arnold Jacobs is azt írja, hogy egy kezdő diák izmai nem elég fejlettek, se a tartomány, se pedig az állóképesség szempontjából, de amint rendszeresen gyakorol, izmai megerősödnek, és képességei fejlődnek.¹⁰¹ Erre irányuló gyakorlatként javasolja kitartott hangok fújását a hangszer teljes tartományában, ami alatt a dinamikát és a hangmagasságot is érti.¹⁰²

Arnold Jacobson kívül majdnem mindenki állított össze gyakorlatokat az arcizmok fejlesztésére, ugyanis ezeket az izmokat bár a hétköznapi életben is használjuk, pl. beszédkor, ásításkor vagy mosolygáskor, a rézfúvósok esetében mégis speciális tréningre van szükség.

Philip Farkas a különböző izmok egyedi vezérlésére ajánl gyakorlatot, ami abból áll, hogy szánkat az arcizmunk összehúzásával és ajkunk elernyesztésével széles mosolyra húzzuk, lassan csücsöríteni kezdünk, vagyis a száj két sarkát egymás felé közelítjük úgy, hogy közben arcizmunkat végig feszesen tartjuk.¹⁰³ Javasolja, hogy ezt naponta ötször-hatszor néhány percig gyakoroljuk, mert ez nemcsak az izmok fegyelmezését szolgálja, erejüket fejleszti, hanem kialakítja az arc- és ajakizmok közötti tökéletes egyensúlyt.¹⁰⁴ Ugyanezt a gyakorlatot megfordítva is ajánlja, amikor először csücsörítünk, vagyis a szájat körülvevő izomgyűrűt erőteljesen összehúzzuk arra figyelve, hogy az arcizmok lazák legyenek, majd lassan

⁹⁹ Kleinhammer/1963. 28.

¹⁰⁰ Slokar/*Tipps für Blechbläser*. 31.

¹⁰¹ Jacobs/1996. 123.

¹⁰² Jacobs/1996. 123.

¹⁰³ Farkas/1982. 16.

¹⁰⁴ Farkas/1982. 16.

azokat is elkezdjük megfeszíteni, és szánk sarkait kifelé húzzuk úgy, hogy az ajakizmok feszesek maradjanak.¹⁰⁵

John Ridgeon azt javasolja, hogy vegyünk egy szívószálat a szánkba, a száj körüli izmainkkal csücsörítve próbáljuk megtartani úgy, hogy a szívószál ne nyomódjon össze. Ez csak akkor sikerülhet, ha ellenkező irányba arcizmainkat is olyan mértékben feszítjük meg, hogy a csücsörítés megmaradjon, de mégse legyen akkora ereje, hogy az összenyomja a szívószálat.¹⁰⁶ Megállapítja, hogy izmaink memóriája nagyon jó, és gyakorlás közben sokszor elfelejtkezhetünk ennek tudatos kontrolljáról, ezért javasolja, hogy gyakorlás alatt többször ellenőrizzük az izmok helyes működését, ellenben előadáskor csak a zenére szabad összpontosítanunk.¹⁰⁷ Szerinte, aki tudatosan használja és kontrollálja az ansatzát játék közben, annál csökken a stressz és tanárként is hatékonyabb lesz.¹⁰⁸ Edward Kleinhammer is úgy véli, hogy minden művészi törekvés mellett elsődleges fontosságú a laza állapot, tehát minden körülmények között próbáljunk fenntartani egy egyenletes, könnyed nyomást, vagyis a kar, a váll és a nyak izmainak nem szabad túl feszültnek lenniük.¹⁰⁹

Branimir Slokar elsősorban az izmok erősítésére szolgáló gyakorlatot ajánl, melynek lényege, hogy húzzuk szét szánk sarkait annyira, amennyire csak lehetséges, majd csücsörítsünk, amennyire csak lehetséges, és ezt váltogassuk másodpercenként.¹¹⁰ Ezt addig végezzük, míg izmainkat elkezdjük érezni, de hagyjuk abba, mielőtt fájnának.¹¹¹ Természetesen a gyakorlat után néhány perc pihenőre van szükségünk az izmok regenerálódásához.¹¹²

2.3. Ajaknyílás

Az ansatz megismerésének, helyes kialakításának és az izmok fejlesztésének igazi célja az ajaknyílás kialakítása és szabályozása, mert ez az a pont, ami átveszi a légoszlop rezgésének teljes irányítását. Ezzel a témával többen is foglalkoznak, de általában csak említés szintjén, Philip Farkas az, aki egy egész fejezetet szán rá.

¹⁰⁵ Farkas/1982. 16-17.

¹⁰⁶ Ridgeon/1986. 33.

¹⁰⁷ Ridgeon/1986. 29.

¹⁰⁸ Ridgeon/1986. 29.

¹⁰⁹ Kleinhammer/1963. 27.

¹¹⁰ Slokar/*Tipps für Blechbläser*. 34.

¹¹¹ Slokar/*Tipps für Blechbläser*. 34.

¹¹² Slokar/*Tipps für Blechbläser*. 34.

Részletesen vizsgálta az ajaknyílás méretét, formáját, és ezekkel összefüggésben a hangminőséget. Azt a módszert használja, hogy levágja egy fúvóka peremét, egy ráerősített fogantyúval a szája elé tartja, és tükör előtt tanulmányozza az ajaknyílást, ami ideális esetben szabályos ovális alakot formáz.¹¹³ Megfigyelte, hogy ha az ovális alak íve túl lapos, akkor a rézfúvós hangszer tónusa fojtott vagy kemény lesz, és pianissimóban valószínűleg meg sem szólal, ugyanis a légoszlop túl gyenge ahhoz, hogy rezgésbe hozza a vékonyan záródó vízszintes ajaknyílást.¹¹⁴ Emellett a hang vékony és éles, erősebb a hajlam a magasabb intonációra, a játékos képtelen minimumra csökkenteni a diminuendót, a lágy, kitartott hangoknál pedig mellézkörejti, sistergő hangot hallunk.¹¹⁵ Szerinte ezt úgy tudjuk kijavítani, ha állkapcsunkat leeresztjük, és figyelünk arra, hogy állizmaink „U-alakúak” legyenek, de kerüljük a széles mosolyt, és a száj sarkait próbáljuk befelé húzni.¹¹⁶ Ugyanolyan helytelen, de ritkábban fordul elő, ha az ovális alak íve túl kerek, túl nyitott, így a levegő egy része átsiklik rajta anélkül, hogy az ajkakat rezgésbe hozná, ami ebben az esetben is a pianissimókat veszélyezteti.¹¹⁷ Ilyenkor a hang üres, tompa és elmosódott.¹¹⁸

Azt a fontos megállapítást is Farkasnak köszönhetjük, hogy bár az ajaknyílás a felső regiszterben kisebb, és ez a mély regiszter felé haladva fokozatosan nő, formáját, illetve alakját azonban mindvégig megtartja.¹¹⁹ Emellett arról is ír, hogy az ajaknyílás nagyságát nemcsak a hangmagasság, hanem a hangerő is meghatározza.¹²⁰ Minél hangosabban játszunk, ajaknyílásunk annál nagyobb, minél halkabban, annál kisebb.¹²¹ Ebből természetesen az következik, hogy ha egy hangsort játszunk fölfelé, és fortéból pianissimóba akarunk eljutni, akkor az ajaknyílás mérete nagyobb mértékben változik, mintha ezt egy dinamikában tennénk.¹²² Persze, ha ugyanezt a hangsort ellenkező dinamikával játsszuk, tehát a mély regiszterből megyünk a magasba, és közben crescendót játszunk, akkor ajaknyílásunk alig, vagy nem is

¹¹³ Farkas/1982. 8., 39.

¹¹⁴ Farkas/1982. 39.

¹¹⁵ Farkas/1982. 40.

¹¹⁶ Farkas/1982. 40.

¹¹⁷ Farkas/1982. 41.

¹¹⁸ Farkas/1982. 41.

¹¹⁹ Farkas/1982. 41.

¹²⁰ Farkas/1982. 42.

¹²¹ Farkas/1982. 42.

¹²² Farkas/1982. 42.

változik.¹²³ Ez a szabály akkor is igaz, amikor a magas regiszterekből haladunk a mély regiszterek felé.¹²⁴

Láthatjuk tehát, hogy az ajaknyílást folyamatosan változtatjuk a regiszterektől és a dinamikától függően, és szoros kapcsolat van közte és az izmok között. Tehát ha az ajak rugalmasságát fejlesztjük, az tulajdonképpen ugyanaz, mint amikor izmaink rugalmasságát fejlesztjük, hiszen izmaink feszültségi állapota határozza meg ajaknyílásunk méretét.

Tény, hogy a magas hangokhoz a kisebb ajaknyílást az arcizmok használata helyett a fúvóka rányomásával is el lehet érni, mert az ajkak a fúvóka alatt jobban szétfeszülnek, és az ajaknyílás kisebb lesz.¹²⁵ Azonban ez rossz út, ugyanis az előző alfejezetben már hosszan tárgyalt fúvókanyomáshoz vezet, ami negatív hatással van az ajkak rugalmasságára is, ugyanis túlzott mértéke szétpréseli a vérrel teli szöveteket, kipréseli belőlük a vért, és az ajkak megkeményednek.¹²⁶ Philip Farkas ezt a módszert pótcselekvésnek tartja, azonban leszögezi, hogy lehetnek olyan kényszerhelyzetek, amikor kénytelenek vagyunk hozzá folyamodni, és ha ez ritkán fordul elő, akkor nem ártalmas.¹²⁷

John Ridgeon azt vallja, hogy az ajaknyílás szabályozását a rézfúvósoknak egyszerű, ismétlődő, a helyes ajakmozgatás technikáját állandósító gyakorlatokkal kell készségi szintre fejleszteni.¹²⁸

Az ajak vizsgálatánál Philip Farkas még arra a problémára is felhívja a figyelmünket, hogy vannak olyan rézfúvósok, akik enyhén előre biggyesztik, mások pedig túlzottan hátrahúzzák ajkukat.¹²⁹ Azok, akik ajkaikat túlzottan belebiggyesztik a fúvókába, sötét tónusú, vastag, csengés és rezonancia nélküli, enyhén érdes hangot szólaltatnak meg, ami abból adódik, hogy az ajkak belső felületei válnak az ansatznyílás rezgő széleivé.¹³⁰ Ennek viszont az ellenkezője is helytelen, amikor a fúvós ajkai hátrahúzódnak a fogak fölé, mert ez egy crescendónál a kiáramló levegő nagyobb nyomásának hatására eldugíthatja az ajaknyílást és befűlladhat a hang.¹³¹

¹²³ Farkas/1982. 42.

¹²⁴ Farkas/1982. 43.

¹²⁵ Farkas/1982. 55.

¹²⁶ Farkas/1982. 55-56.

¹²⁷ Farkas/1982. 57.

¹²⁸ Ridgeon/1986. 36.

¹²⁹ Farkas/1982. 21-22.

¹³⁰ Farkas/1982. 21.

¹³¹ Farkas/1982. 22.

Az ideális ajakrezgés a két említett szájtartás között található, amikor az ajkak merőlegesen állnak a fúvókára.¹³²

Az eddigiek alapján az összes rézfúvós hangszer esetében megállapítható, hogy a fúvókának az ajkakra merőlegesen kell állnia, a nyomásnak egyenlően kell eloszlania a felső és az alsó ajkakon, abban viszont hangszerenként különbség van, hogy a fúvókát feljebb vagy lejjebb helyezzük el. A kürtösök közel két évszázad szakértőinek egybehangzó véleménye alapján úgy teszik fel a fúvókát, hogy annak kétharmad része a felső ajakra, egyharmada az alsó ajakra esik.¹³³ A trombitások túlnyomó többsége ennek éppen ellenkezőjét teszi, ami valószínűleg azért alakult így ki, hogy a hang csengőbb, fényesebb legyen, ami a trombita sajátossága.¹³⁴ A harsonások inkább a kürtösök példáját követik, bár vannak néhányan, akik nagyobb felületű alsó ajkat használnak.¹³⁵ Philip Farkas azt is megjegyzi, hogy a nagyobb fúvókájú hangszereknél a minimális eltérés nem annyira érzékelhető, mint azoknál a rézfúvós hangszereknél, akik kisebb fúvókával játszanak.¹³⁶ Ebből az következik, hogy a legnagyobb mozgásteret a tubásoknak van, akik tulajdonképpen a fúvókát teljesen feltolhatják az orrukig.¹³⁷

A legtöbb szakember az ajkak témájában azt a kérdést is felteszi, hogy nedves vagy száraz ajkakkal érdemes játszani. Mindannyian arra a következtetésre jutnak, hogy vannak olyan rézfúvósok, akik egyéni döntésük alapján a nedves, és vannak olyanok, akik a száraz ajkakkal való játékot részesítik előnyben, bár többségben vannak azok, akik nedves ajkakkal játszanak.¹³⁸ Branimir Slokar azt is megfigyelte, hogy a harsonások és a kürtösök inkább nedves, a trombitások pedig száraz ajkakkal játszanak, aminek az lehet az oka, hogy a nagyobb hangterjedelemhez nagyobb rugalmasság kell, ami nedves ajkakkal könnyebben megvalósítható.¹³⁹

Összegyűjtöttem Philip Farkas, Edward Kleinhammer és Branimir Slokar nedves és száraz ajkakkal kapcsolatos tapasztalatait. Mindkettőnek van előnye és hátránya is. Nedves ajkak esetében pontosabban tudjuk felhelyezni a fúvókát, mert

¹³² Farkas/1982. 22.

¹³³ Farkas/1982. 33.

¹³⁴ Farkas/1982. 33.

¹³⁵ Kleinhammer/1963. 25.

¹³⁶ Farkas/1982. 35.

¹³⁷ Farkas/1982. 35.

¹³⁸ Slokar/*Tipps für Blechbläser*. 36., Farkas/1982. 36., Kleinhammer/1963. 28.

¹³⁹ Slokar/*Tipps für Blechbläser*. 36.

az esetleges kisebb pontatlanságokat csúsztatással korrigálni tudjuk.¹⁴⁰ Nedves ajkak mellett ajkaink rugalmasabbak lesznek, de előfordulhat szájkiszáradás, ami nagyon zavaró az előadó számára.¹⁴¹ Száraz ajkak esetében a fúvóka az ajkakhoz tapad, nem csúszik ide-oda, így könnyebb a magas regiszterben való játék, a szájkiszáradás sem annyira zavaró, viszont itt nincs mód a fúvókafelhelyezés esetleges apró eltéréseinek korrigálására, és könnyebben kicserepesedhet a száj azon a ponton, ahol a fúvókéval találkozik.¹⁴² Száraz ajkak esetében is lehetnek olyan helyzetek, amikor az ajak nedves marad, például melegben, izzadáskor, és ez nagyon zavaró a játékos számára, amit úgy próbál korrigálni, hogy jobban nyomja a fúvókát.¹⁴³ Bár a három rézfúvós szakember konkrétan nem fogalmazza meg, mégis inkább a nedves ajakkal történő játékot részesíti előnyben.

A fejezet végére egyértelművé válik miért csak ilyen kevesen próbálták meg definiálni az ansatzot. Nagyon összetett, rengeteg apró elemből összetevődő fogalomról van ugyanis szó. Ha minden fentiekben tárgyalt összetevőt – például az izmokat, az állkapcsot, a fogakat, az ajaknyílást – már jól tudunk irányítani, és a fújáshoz megfelelő helyzetbe hozni, akkor jön létre a Philip Farkastól idézett „rézfúvós arc”. Ez a határozott, jellegzetes arckifejezés John Ridgeon szerint is felismerhető, véleménye szerint ezt sokan „agresszívnek” látják, hiszen egy természetellenes mosoly látszatát kelti.¹⁴⁴

Philip Farkas néhány tipikus vonással jellemzi a „rézfúvós arcot”: az állkapocs mérsékelten előreleendül, a két orca megfeszül, mintha mosolyogna, a mosolygó orcák ellenére szánk nem húzódik mosolyra, ajkunk enyhén csücsörít, és az áll mindkét oldalán erősen kidomborodnak az izmok.¹⁴⁵ Persze azt is megjegyzi, hogy „az arckifejezés kialakítása még nem biztosíték arra, hogy valakiből jó rézfúvós lesz, azt azonban biztosan állíthatom, hogy ha valakinél ez az arckifejezés hiányzik, nem lesz belőle jó játékos”.¹⁴⁶

Kutatásai folyamán Arnold Jacobs ansatzal kapcsolatos írásaival eddig nem nagyon foglalkoztam, hiszen kicsit más oldalról közelíti meg ezt a problémát. Ő úgy

¹⁴⁰ Farkas/1982. 37., Slokar/*Tipps für Blechbläser*. 36.

¹⁴¹ Farkas/1982. 37., Slokar/*Tipps für Blechbläser*. 36., Kleinhammer/1963. 28.

¹⁴² Farkas/1982. 36-37., Slokar/*Tipps für Blechbläser*. 36., Kleinhammer/1963. 28.

¹⁴³ Farkas/1982. 36.

¹⁴⁴ Ridgeon/1986. 29.

¹⁴⁵ Farkas/1982. 20-21.

¹⁴⁶ Farkas/1982. 45.

véli, hogy azoknak a diákoknak, akik hozzá ansatzproblémával fordulnak, igazából más hiányosságuk van, és a különböző ansatzhibák csak válaszreakciók a rosszul beállított körülményekre.¹⁴⁷ Mire céloz ezzel a megállapításával? Arnold Jacobs munkássága és kutatásai nyilvánvalóvá teszik, hogy ő a helyes légzésre fektetett óriási súlyt. Véleménye szerint, ha a levegő nem jól áramlik ki, és a megfelelő tónust mégis el akarjuk érni, gyakran abba a hibába esünk, hogy az ansatzunkat próbáljuk a körülményekhez igazítani.¹⁴⁸ Vagyis ansatzunk hibája nem ok, hanem okozat. Jacobs azt javasolja, hogy a légmennyiség növelésével, erős, vastagabb minőségű légáramlat befújásával helyre tudjuk hozni légoszlopunkat, aminek következtében az ansatzhibák is automatikusan eltűnnek.¹⁴⁹ Sajnálatosnak nevezi, hogy a fiatal rézfúvósok az ansatzukat használják a hang irányítására, pedig ő éppen az ellenkezőjét kéri tőlük: „irányítsd a hangot, hogy irányíthasd a lényegét, gondoldj kevesebbet az izomrostokra, és úgy képzelj el magad, mint egy nagy előadóművész”.¹⁵⁰ Az eddig leírtakat Jacobs önmaga is egyszerűen megmagyarázza: „nem kell irányítanod az ansatzot, hogy kontrolláld a hangot, a hangot kell kontrollálnod, hogy kontrolláld az ansatzot”.¹⁵¹

Utóbbi megállapításával tulajdonképpen a szakemberek nagy többsége egyetért, hiszen ők is azon a véleményen vannak, hogy egy tanárnak nem a diák ansatzát kell figyelnie, hogy annak hibáit felfedezze, elég, ha hallgatja a diák játékát, és a hangszín alapján el tudja dönteni, hogy jól működik-e az ansatz. Edward Kleinhammer például úgy véli, hogy ha a diáknak jó hangja van, technikai hajlékonysága, kitartóképessége és széles körű hangszíne, hangereje, biztos és logikus azt feltételezni, hogy jól működik az ajak és az ajak környéki terület.¹⁵² Philip Farkas pedig azt gondolja: „Egy rézfúvóstanár akkor is folytathatja a tanítást, ha elveszíti látóképességét, sőt talán eredményesebb is, ha azt javítja, amit hallott. Az ansatz minden hibája ugyanis valamilyen jellegzetes eltérést eredményez a szép hangszeres hangzástól.”¹⁵³

¹⁴⁷ Jacobs/1996. 122.

¹⁴⁸ Jacobs/1996. 122.

¹⁴⁹ Jacobs/1996. 122.

¹⁵⁰ Jacobs/1996. 123.

¹⁵¹ Jacobs/1996. 123.

¹⁵² Kleinhammer/1963. 23.

¹⁵³ Farkas/1982. 21.

John Ridgeon megállapítja, hogy vannak olyan növendékek, akik a tanártól egyszerűen ellesik a helyes technikát, ösztönösen ráéreznek az ansatz jó használatára, de sajnos nem ők vannak többségben.¹⁵⁴ Azokat a növendékeket, akik a helyes technikát nem tudják ellesni, a tanár feladata az ansatz megfelelő használatára rávezetni, de ezt csak úgy tudja megtenni, ha tisztában van az ansatzot felépítő tényezőkkel és azok működésével.¹⁵⁵

Az ansatz részletes vizsgálata után számomra világossá vált, hogy vannak törvényszerűségek, amiket nem lehet megkerülni, és betartásuk szinte kötelező. Ezeket az összes általam tanulmányozott szakirodalom egyformán írja le, számottevő különbségek nincsenek, csupán abban, hogy ki melyik részterületet fejti ki bővebben, és saját tapasztalatai alapján hogyan, miképpen magyarázza. A szakemberek leírják, ki hogy élte meg saját fejlődését, kinek mi segített a legjobban, melyek voltak azok a gyakorlatok, melyeknek nagyobb szerepet tulajdonított a stabil rézfúvós szint eléréséhez.

Philip Farkas a tökéletes ansatz használatára ösztönöz minket. Arnold Jacobs egyik előadásán bemutatja, hogy az ajka jobb és bal oldalán is el tudja játszani ugyanazt az egyszerű dallamot.¹⁵⁶ John Ridgeon szerint a tubásoknak, illetve azoknak a hangszereseknek, akik nagy fúvókával játszanak, nem annyira szükséges az ansatzra nagy súlyt fektetni.¹⁵⁷ Talán ez lehet az oka annak, hogy Arnold Jacobs tubaművészként sokdrangú problémának tekinti az ansatz hibáit, és szinte alig ír róla? Mikor erre a kérdésre kerestem a választ, eszembe jutott például Velencei Tamás, a Berliini Filharmónikusok szólótrombitása, aki trombitaművészként kis fúvókáját nem középre, hanem jelentősen oldalra helyezi fel.

Ez a bizonyíték számomra arra, hogy mivel minden ajak és fogsor más és más, nincsen egységes recept az ansatzhibák javítására, a példák is csak egyfajta irányjelzők, mankók a tökéletes ansatz és fúvástechnika helyes útjának megtalálásához, ide viszont minden rézfúvósnak magának kell eljutnia.

¹⁵⁴ Ridgeon/1986. 29.

¹⁵⁵ Ridgeon/1986. 29.

¹⁵⁶ Jacobs/1996. 124.

¹⁵⁷ Ridgeon/1986. 28.

3. A hangindítás, valamint a nyelv szerepe az artikulációnál

Az előző fejezetben részletesen írtam az ansatz funkciójáról, helyes működéséről. Abban azonban, hogy egy hangot megszólaltassunk, a nyelvnek is elengedhetetlen szerepe van. A nyelv felelős ugyanis a hang elindításáért. Philip Farkas szerint „a hangindítás célja nem más, mint az ajakrezgés megindítása a szükséges pillanatban, melynek két módja lehet: átkötés egy másik hangról vagy a hang önálló megszólaltatása a nyelv segítségével.”¹ Nyelv nélkül ugyanis nem tudjuk a hang kezdetének az idejét szabályozni.² Kivételt képeznek azok a speciális esetek, például pianissimóban való kezdésnél, amikor a hangot kizárólag légáramlással indítjuk el, ez azonban csak a legjobbaknak sikerül, véli Branimir Slokar.³

Ettől eltekintve viszont a nyelv szerepe vitathatatlan egy hang önálló megszólaltatásánál. Kleinhammer óva int minket a nyelv túlzott használatától, ugyanis így az a levegőirányítás eszközévé válhat, s azt eredményezheti, hogy a torok is bekapcsolódik a hangképzésbe.⁴ Szerinte a nyelvet csak a tiszta artikuláció segítőjeként kell használni.⁵

Az előbbieket Philip Farkas azzal egészíti ki, hogy a nyelv mindössze csak a rezgés indításának időpontját határozza meg, a hang magasságát viszont kizárólag az ajkak befolyásolják.⁶ Ebből következik, hogy a leggondosabb nyelvmozgás, legkifinomultabb nyelvtechnika sem eredményez önmagában tiszta hangindítást. Farkas azt figyelte meg a hangindítási problémákkal küzdő zenészeknél, hogy ha ugyanazt a hangot folyamatosan többször egymás után játsszák, akkor a harmadik, negyedik vagy ötödik indításnál már tiszta, egészséges, jól intonált hangot szólaltatnak meg.⁷ Természetesen a cél az, hogy már az első hang úgy induljon, mintha egy folyamat része lenne. Ehhez azonban nem a nyelvtechnikát kell fejleszteni, hanem hogy az ajak az első pillanattól fogva a megfelelő hangmagasságra álljon be.⁸

¹ Farkas/1982. 46.

² Farkas/1982. 46.

³ Slokar/*Tipps für Blechbläser*. 10.

⁴ Kleinhammer/1963. 63.

⁵ Kleinhammer/1963. 63.

⁶ Farkas/1982. 46.

⁷ Farkas/1982. 46.

⁸ Farkas/1982. 46.

Kleinhammer is megállapítja, hogy ha az ansatz és az ajkak nem pontosan arra a hangra intonálnak, amit meg akarunk szólaltatni, akkor az nem fog tisztán elindulni.⁹ Nyilvánvaló tehát, hogy minden hang vagy minden hangcsoport első hangja előtt fontos az ajkak megfelelő helyzetbe állítása.

Ezt többféleképpen gyakorolhatjuk. Az egyik legelterjedtebb módszer, amit én is alkalmazok, hogy a hangot nyelv nélkül indítjuk el. Így persze megszólalásának idejét nem tudjuk pontosan szabályozni, viszont a hang csak akkor szólal meg, ha ajkunk megfelelően intonál. Ha ezt begyakoroljuk, akkor nyelvünk használatának bevonásával a hangindítás biztosabbá és stabilabbá válik.

Erre a problémára kifinomultabb és összetettebb módszer az ajkak fúvóka és hangszer nélküli rezegtetése, melyre a rézfúvós köznyelvben egy hangutánzó szót – „brűzölés” – használnak, illetve az ajkak rezgésbe hozása fúvókával, hangszer nélkül, amit „fúvókázásnak” nevezünk.

Felmerülhet a kérdés, hogy hogyan kapcsolódik ez a hangindítás témaköréhez. A választ Philip Farkas adja meg, aki szerint az ajkarezgés megfelelő magassága olyan szoros mértékben függ össze a megfelelő hangindítással, hogy minden kétséget kizárólag ehhez a témához tartozik.¹⁰

A fúvókázással és brűzöléssel majdnem minden szerző foglalkozik, azonban nem azonos mértékben. Legrészletesebben John Ridgeon elemzi a brűzölést, aki ezen keresztül vizsgálja az ansatz problémáit, és próbálja azokat korrigálni. Megemlíti, hogy vannak olyan diákok, akiknek nehézséget okoz a brűzölés, és nem szívesen alkalmazzák, őket arra biztatja, hogy ne adják fel hamar, hiszen a gyakorlat hatékonysága miatt érdemes kitartónak lenni.¹¹

Philip Farkassal együtt megállapítják, hogy brűzöléskor a hangmagasságunk alacsonyabb, ugyanis ajkunk sokkal nagyobb felülete rezonál, mint amikor a fúvókát is felhelyezzük.¹² Ezt azzal az egyszerű gyakorlattal szemléltetik, hogy ha brűzölés közben két ujjunkkal enyhén lefogjuk az ajkunkat, nagyjából ott, ahol a fúvóka pereme merőlegesen érintkezne a szánkval, észrevehetjük, hogy azonnal magasabb hangon rezeg, a rezonáló felület leszűkülése miatt.¹³

⁹ Kleinhammer/1963. 31.

¹⁰ Farkas/1982. 47.

¹¹ Ridgeon/1986. 40.

¹² Farkas/1982. 47., Ridgeon/1986. 40.

¹³ Farkas/1982. 47., Ridgeon/1986. 40.

Kleinhammer elsősorban a fúvókázásra fektet nagy hangsúlyt, és javasolja diákjainak, hogy gyakorlásként fúvókázzanak egyszerűbb dallamokat, vegyék fel, majd visszahallgatva figyeljék az intonációt és a hangszínt, s ha a hangminőség nem tökéletes, akkor biztosak lehetünk benne, hogy a hangszeres játéknál is problémáink adódnak.¹⁴

Ridgeon is hasonló megfigyelésre jut. Szerinte ha a fúvókahang serceg, akkor az ajaknyílás összeomlik, s e probléma már a fúvókázás közben felfedezhető és kiküszöbölhető.¹⁵

Philip Farkas szerint a fúvókajáték célja a jó, „gazdag” rezgés kialakítása.¹⁶ Minél pontatlanabban alakítják ki az ajkak a hangmagasságot, annál nagyobb hibák jönnek létre a hangképzésben: a hangindítás bizonytalan lesz, a hangminőség gyenge, az intonáció rossz, a hang elcsukló.¹⁷

Arnold Jacobs is hangsúlyozza a fúvókázás fontosságát, javasolja, hogy figyeljünk a tónusra.¹⁸ Érdekes, hogy diákjainak nem fúvókagyakorlatokat adott, hanem egyszerű dallamokat, mert szerinte a fúvókán való gyakorlás eltávolítja a hangszert, és így szükség van a gondolkodásra is a tiszta tónus eléréséhez.¹⁹ Az egyszerű dallamok fúvókázása segít összekötni azt a két képességet, amellyel hallunk egy hangot a fejünkben és játszunk egy hangot az ajkunkkal.²⁰ Sok zenész a hangszer nélkül nehezen vagy egyáltalán nem képes eljátszani egy adott dallamot, pedig a hangszernek csak eszköznek kellene lennie ahhoz, hogy az ajakrezgéssel és a levegőáramlással megformált dallamot felerősítse.²¹ Ezzel szemben a brúzölést nem javasolja, mert szerinte a fúvóka nélküli ajakrezgetésnél fennáll a veszély, hogy rontjuk ajkunk izomzatát. Ezért a fúvókázást is csak viszonylag rövid ideig, két-három percig ajánlja, és azt is csak az alsó regiszterekben.²²

Tanulmányaim elején nem használtam a brúzölés és fúvókázás módszerét, mert úgy gondoltam, hogy mivel ezek során nem ugyanúgy rezgettem ajkaimat, mint a hangszeres játékkor, ezért ezek a gyakorlatok, nemhogy segítenének, hanem

¹⁴ Kleinhammer/1963. 32.

¹⁵ Ridgeon/1986. 40.

¹⁶ Farkas/1982. 47.

¹⁷ Farkas/1982. 47.

¹⁸ Jacobs/1996. 148.

¹⁹ Jacobs/1996. 148.

²⁰ Jacobs/1996. 148.

²¹ Jacobs/1996. 148.

²² Jacobs/1996. 148.

ártani is fognak. Viszont ekkor még nekem is gondjaim voltak a hangindítással, főleg egy-egy frázis első hangjainál. Németországi tanulmányaim során azonban azt tapasztaltam, hogy Branimir Slokar tanszakán minden növendék, sőt maga a mester is brúzől és fúvókázik, ráadásul nagy hangterjedelemben. Ezért, mint ahogy Ridgeon is javasolja, elkezdtem én is brúzőlni és fúvókázni, ami természetesen az elején nagyon nehezen ment, és sokáig tartott, amíg elértem, hogy könnyed legyen nagy hangterjedelemben is. A mai napig gyakorlásom része a brúzőlés és a fúvókázás, és biztosan állíthatom, hogy annak ellenére, hogy még mindig nem úgy rezgetetem ajkaimat brúzőléskor, mint amikor a hangszeren játszom, ajakizmaim annyira megerősödtek, hogy hangindításom sokkal biztosabbá és stabilabbá vált, különösen a magas regiszterekben és a piano játéknál. Ezt csak hosszú, kitartó munkával lehet elérni, s azzal, hogy egy könnyen megszólaltatható, viszonylag kis hangterjedelemből induljunk ki, én kezdetben csak egy kvint hangterjedelemben gyakoroltam, majd, ahogy érezzük, hogy erősödnek az ajakizmaink, úgy bővíthetjük fokozatosan a hangterjedelmet. Saját tapasztalataimból kiindulva javaslom a módszert tanítványaim számára is, akik hasonló eredményekről számolnak be.

Összegzésként megállapíthatjuk, hogy bár Arnold Jacobs ellenzi a brúzőlést, John Ridgeon pedig nagy hangsúlyt fektet rá, sőt már brúzőléskor az ansatz összes hibájának kijavítására ösztönöz minket, a brúzőlés fontossága mégis valahol a két véglet között van, és mindenkinek saját magának kell kitapasztalnia, hogy a brúzőlés, illetve fúvókázás milyen mértékben lesz számára a leghatékonyabb. Azt viszont leszögezhetjük, hogy a nyelv és az ajkak közti kapcsolat rendkívül szoros, s csak összehangolt munkájuk eredményez tökéletes hangindítást.

3.1. A nyelv szerepe az artikulációban

A nyelv hétköznapi életünkben is fontos szerepet játszik például az evésnél vagy a beszédnél, mégsem gondolkozunk soha azon, hogy mennyire precíz munkát, összetett mozgást kell végeznie annak érdekében, hogy a feladatát tökéletesen el tudja látni. Így vannak ezzel a fúvósok is, akiknek esetében a nyelv elsődleges funkciója az, hogy egy hosszantartó hangot rövidebb hangokká, ritmusokká alakítson, szeleteljen.

Philip Farkas ezt a következőképpen magyarázza: „A nyelvmozgással létrehozott hangok sorát egyetlen hosszantartó hangként is elképzelhetjük, amelyet a

nyelv különálló darabokra vág.”²³ Az, hogy Farkas egy hosszantartó hang segítségével mutatja be a nyelv szerepét, nekem azért tetszik különösen, mert ebben az is benne van, hogy egy dallam esetében a légoszlop, illetve a levegőkiáramlás nem szakad meg, nem válik darabossá, nincs szükség minden hang esetében újabb levegővételre, hanem a levegő állandó kifúvásban marad, miközben a hang értékeit a nyelvünk formálja.

Abban minden szerző egyetért, hogy az az optimális, ha a fúvós csak a nyelv hegyét használja, amit fel-le irányba mozgat, s ezzel szakítja meg a levegő kiáramlását, míg a középső és hátsó résznek laza állapotban lent kell maradnia, így a nyelv keveset mozog, és azt is könnyedén.²⁴ Vannak azonban olyan rézfúvósok, akik nyelvüket helytelenül előre-hátra mozgatják, ezáltal a nyelv útja sokkal hosszabbá, mozgása pedig nehezebbé válik.

Az a pont, amit a nyelv hegye a fel-le irányba való mozgással megérint, az a felső metszőfogak hátsó oldalán van, valahol az íny közelében.²⁵ Legkönnyebben akkor találhatjuk meg, ha kiejtjük a „t” hangot, s megfigyeljük nyelvünk hegye hol áll. Ezt a „t” hangot használják a fúvósok egy tiszta, határozott hang elindításához. Ezen kívül használnak még más hangokat is, ilyen a „d” egy sokkal puhább, vagy a „h” a nyelv nélküli hangindításhoz, a „k” pedig a dupla-, illetve triplanyelvhez.²⁶ Ezeket a mássalhangzókat általában nem önmagukban „mondjuk” a hangszerbe, hanem egy magánhangzó kíséretében, amelyek első sorban a mélyek („taa”, „tá”, „tó”, „tú”), mert a légút így a legnyitottabb, ami egy dúsabb, teltebb hangot eredményez.²⁷ A fejezet további részében az egyszerűség kedvéért csak egy magánhangzóval, az „ú”-val fogom szemléltetni példáimat.

Az előző mondatban használtam azt a kifejezést, hogy a magánhangzókat „mondjuk” a hangszerbe. Philip Farkas viszont felhívja a figyelmet arra, hogy ez tulajdonképpen nem „mondás”, hanem „suttogás”, ugyanis ha ezeket a magánhangzókat valóban ki akarjuk ejteni, akkor a hangszálaink is rezonálnak, ami egy dupla hangot eredményez, és a torkot is megfeszíti, ami gátolja a szabad levegőkiáramlást.²⁸

²³ Farkas/1982. 48.

²⁴ Farkas/1982. 48., Slokar/*Tipps für Blechbläser*. 10., Kleinhammer/1963. 63.

²⁵ Farkas/1982. 48., Slokar/*Tipps für Blechbläser*. 10., Kleinhammer/1963. 63.

²⁶ Jacobs/1996. 128.

²⁷ Jacobs/1996. 128.

²⁸ Farkas/1982. 48.

Fújáskor a nyelv működése természetesen nem olyan egyszerű, mint ahogy az eddig leírtak alapján ezt gondolnánk. Staccato játéknál, amikor a hangokat rövid szünetek választják el egymástól, figyelniük kell arra, hogy a hang rezgését ne a nyelv mozgásával szüntessük meg, vagyis az előbb felsorolt szótagokat ne tűzzük meg egy „t”-vel pl. „tút”.²⁹ Igaz, hogy ez a modern és kortárs zenében a szerző utasítására előfordulhat, de a klasszikus darabok esetében természetellenessé teszi a hangot, hiszen nincs olyan hangszer a világon, ami hirtelen elhaló hangot produkálna, még a xilofon és a pizzicato hegedű is fokozatosan halkul el, cseng le, bármennyire rövid is maga a hang.³⁰ Ez a lecsengés, amit Kleinhammer „elvékonyodott hangfarknak” nevez, rendkívül gyors, szinte egy pillanat alatt lezajló diminuendo, és ez így van egy crescendo végén is, mivel még annak a hangnak is van lecsengése, amit a legmagasabb dinamikai fokon hagyunk abba.³¹ Arnold Jacob és Philip Farkas szerint az a legjobb megoldás, ha „h” hanggal próbáljuk lezárni a hangot pl. „túh”, mert ez a módszer hangtalan,³² ezen túlmenően Philip Farkas megemlíti azt a problémát is, hogy vannak olyan rézfúvósok, akik a hangot ajkaik segítségével „p”-vel zárják le pl. „túp”, de ők szintén helytelenül járnak el, hiszen ez sem hangtalan.³³

Az eddig leírtakat én azzal egészíteném ki, hogy gyors játéknál nem javaslom a staccato játékot még akkor sem, ha az a kottában jelölve van, mert egy bizonyos sebesség fölött a hangok értéke már eleve olyan rövid, hogy a köztük lévő szünet szinte eltűnik. Magamon és növendékeimen is megfigyeltem, hogy ha ebben a gyors tempóban erőltetjük a staccato játékot, akkor a nyelv begörcsösödik, nehézkessé válik, pedig nekünk a célunk az, hogy a technikás, gyors futamok is könnyedek maradjanak, lazán kipörögjenek.

Legato játék esetében, ahol puhábban akarunk hangot indítani, a korábban említett „d” hangot alkalmazzuk. Megfigyelhetjük, hogy a „d” hang kimondásakor is nyelvünk pontosan ugyanoda üt, mint a „t” hang esetében, vagyis a metszőfogak mögé, az íny közelébe. A különbség a nyelv mozgásának gyorsaságában van, mivel

²⁹ Farkas/1982. 49., Kleinhammer/1963. 66.

³⁰ Farkas/1982. 49.

³¹ Farkas/1982. 49., Kleinhammer/1963. 66.

³² Jacobs/1996. 128., Farkas/1982. 49.

³³ Farkas/1982. 49.

ekkor a nyelvet lágyabban, lassabban mozdítjuk lefelé, a mögötte visszaszorított levegő nyomása is kisebb lesz, ami puhább, lágyabb hangot eredményez.³⁴

A legato játéknál gyakran fordul elő a hangok átkötése, amit általában a nyelv segítségével valósítunk meg, de törekednünk kell arra, hogy az ajakrezgés ne szűnjön meg a hangok megszólalása között.³⁵ Az a jó, ha olyan érzésünk van, mintha a rezgő ajkunk glissandóval csúszna egyik hangról a másikra, de ennek a glissandónak nagyon gyorsnak és pontosnak kell lennie ahhoz, hogy a közbeeső hangok ne szólaljanak meg, és ne rontsák a kötések minőségét.³⁶ Ezt kétféleképpen tudjuk segíteni: az egyik a helyes légvezetés, vagyis a hangok között is törekszünk a folyamatos légoszlop megtartására, a másik pedig a nyelv hátsó részének enyhe emelése, illetve süllyesztése.³⁷ Ez utóbbit a különböző magánhangzók suttogásával tudjuk előidézni, s mivel a magas magánhangzók esetében a nyelv feljebb van, a mély magánhangzókénál lejjebb, a nyelv hátsó részének megemelése a felfele, míg a süllyesztése a lefele kötést segíti.³⁸

Természetesen a nyelv ilyenfajta mozgása a szájüregben lévő levegő mennyiségét is befolyásolja, ami hasonló jelenséget idéz elő, de természetesen jóval kisebb mértékben, mint amikor a rekeszizmokkal sűrítjük a légoszlopot. Philip Farkas szerint ez a lágy és halk kötéseknel segít jelentős mértékben.³⁹

Nagyobb hangterjedelmek átkötésénél észrevehetjük, hogy nyelvünk mellett az álkapcsunk is elmozdul, ahogy azt már az előző fejezetben John Ridgeon vizsgálatai alapján megírtam. Ő is javasolja a magas és mély magánhangzók használatának váltogatását, csak míg Philip Farkas szerint ezzel a légnyomás segítése a cél, John Ridgeonnál az ajaknyílás méretének változtatása. Persze ez nagyon szorosan összefügg.

Számomra különös, hogy Philip Farkas és John Ridgeon a kötéseknel is ír a magánhangzók szerepéről, míg Arnold Jacobsnál ez csak a hangszín esetében kerül megemlítésre, Edward Kleinhammernél pedig még ott sem. Gondolkodtam, mi lehet ennek az oka. Talán az, hogy nagyobb fúvóka esetében, ahol több levegőre van szükség a hang megszólaltatásához, az ilyen légoszlopszűkítés nehezíti a dús és telt

³⁴ Farkas/1982. 48.

³⁵ Farkas/1982. 53.

³⁶ Farkas/1982. 53.

³⁷ Farkas/1982. 53.

³⁸ Farkas/1982. 53.

³⁹ Farkas/1982. 53.

hang képzését. Magamat figyelve azonban rájöttem, hogy kisebb mértékben, de én is alkalmazom ezt a technikát, bár inkább csak halkabb legatóknál.

Edward Kleinhammer ír a tolokakezelés kötésbeni szerepéről. Elsősorban arra hívja fel a figyelmet, hogy ha kötés közben a tolokát kihúzzuk, akkor a hangszerben vákuum keletkezik, amit a zenésznek a levegőoszlop növelésével ki kell tölteni.⁴⁰ A tolóka befelé tolásakor viszont a hangszerben lévő levegőt összesűrítjük, amit úgy tudunk ellensúlyozni, hogy csökkentjük a légoszlopot.⁴¹

Azt is leírja, hogy a harsonások kétféle kötést különböztetnek meg, a párhuzamos és ellenkötést, ahol a párhuzamos a kötés irányával megegyező tolokamozgatást jelenti, például felfelé kötünk és a tolokát is felfelé húzzuk, az ellenkötésen pedig a kötés irányával ellentétes tolokahúzást értjük, például ha lefele kötünk és felfelé húzzuk a tolokát.⁴² Az ellenkötésnél nyelv nélkül is, csak az ajak használatával csodálatos, gyönyörű kötéseket lehet elérni, míg a párhuzamos kötésekénél mindig használnunk kell a nyelvünket („dú-dú-dú”), különben glissando keletkezik.⁴³ Tapasztalataim azonban azt mutatják, hogy annak érdekében, hogy a párhuzamos és ellenkötések egyformák legyenek, sok harsonás használja a nyelvét az ellenkötéseknél is. Szerintem azonban a harsona azon sajátosságát, hogy hangja az ellenkötéseknél a nyelvnélküliség lehetősége miatt minden hangszer között a legjobban hasonlít az énekhangra, feltétlenül ki kell használni, vagyis csak a glissando elkerüléséhez szükséges bevonni a nyelvünket, az összes többi kötést célszerűbb ajakkötéssel megoldani. Fontos azonban figyelniük arra, hogy olyan gondosan dolgozzuk ki ezt a technikát, hogy a két kötés közti különbség észrevehetetlen legyen.



1. kottapélda, saját lejegyzés Simon István óráin elhangzottak alapján

⁴⁰ Kleinhammer/1963. 69-70.

⁴¹ Kleinhammer/1963. 69-70.

⁴² Kleinhammer/1963. 72.

⁴³ Kleinhammer/1963. 71-72.

Ehhez nagyon jó és egyszerű gyakorlatot ajánlott volt főtárgytanárom Simon István (1. kottapélda). Ebben egy hatodik fekvésű kis F-ről felfelé kötünk az ötödik fekvésben lévő Fisz-re, majd vissza ugyanarra az F-re, de az első fekvésben. Így az első kötés párhuzamos kötés, aminél szükség van a nyelv használatára, ha el akarjuk kerülni a glissandót, a második kötés pedig ellenkötés, ami nyelv nélkül is tökéletesen eljátszható. Másodjára fűjjük el ugyanezt gyakorlatot úgy, hogy első fekvésből indulunk és a hatodik fekvésbe érkezünk. Ebben az esetben megfordulnak a kötések, vagyis az első kötés lesz ellenkötés és a második párhuzamos. Ezt gyakorolhatjuk más hangok bevonásával, több fekvésben is addig, míg a kétfajta gyakorlat között nem vehető észre a különbség.

Kleinhammer is hasonlóan vélekedik, bár azzal kiegészíti, hogy gyorsabb tempójú tételeknél bölcsebb minden hajlítást artikulálni, mert ez így sokkal egyszerűbb, mint eldönteni, melyikhez alkalmazzunk nyelvmozgást és melyikhez ne.⁴⁴

Növendékeimnél megfigyeltem, hogy lassú tételeknél, legatóknál hajlamosak arra, hogy lassabban húzzák a tolokát, pedig ebben az esetben is csak ugyanannyi idő áll rendelkezésre a tolóka mozgására, mint egyébként. Ezt a hibát könnyen észrevehetjük, hiszen a játék „nyávogóssá” válik. Ilyenkor mindig régi tanáromat, Simon Istvánt szoktam idézni, aki ezekben az esetekben azt mondta, hogy: „lassú játék, gyors tolóka”.

A nagy tempójú futamoknál, amikor a nyelvünkkel már nem tudjuk elég gyorsan indítani a hangokat, a fűvósok a dupla-, illetve a triplanyelv technikát alkalmazzák. Ez lényegében azt jelenti, hogy két nyelvvel történő hangindítás közé a „k” hang segítségével további hangindítást ékelhetünk be. A duplanyelvet akkor használjuk, ha a gyors hangjegyek kettes formában állnak („tu-ku-tu-ku-tu-ku”), a triplanyelvet pedig a gyors hangjegyek hármas állásának esetén, például trioláknál, vagy azok sorozatánál („tu-tu-ku-tu-tu-ku-tu-tu-ku”).⁴⁵

A triplanyelv nem gyorsabb mint a dupla, a két technika nem a gyorsaságban különbözik, hanem a futamok ritmikai artikulálásában. Philip Farkas arról is ír, hogy előfordulnak olyan futamok, amik nem teljes egységgel kezdődnek, ezért gyakran a

⁴⁴ Kleinhammer/1963. 71.

⁴⁵ Kleinhammer/1963. 66.

„k” hanggal kell indítani, például ha felütéssel kezdődik egy egyébként páros számú hangcsoport. (2. kottapélda)⁴⁶



2. kottapélda, Philip Farkas: A rézfúvós játék művészete. Budapest: Zeneműkiadó, 1982. 52.

Nem biztos azonban, hogy mindenki számára ez a legkényelmesebb megoldás, ezért a tanár által felkínált lehetőségek közül a növendékeknek saját maguknak kell megtalálniuk azt a módszert, amivel egy csonka ritmust el tudnak kezdeni.

Az előzőekben leírt dupla- és triplanyelv gyakorlatokat hangszer nélkül viszonylag könnyű kimondani, hangszerrel viszont bonyolultabb a feladat, mert ekkor a nyelv sűrített levegőtérben működik, ami súlyként nehezedik rá.⁴⁷ Ha magunkban mondogatjuk a „t” és a „k” hangokat, megfigyelhetjük, hogy a „t”-t a nyelv hegyénél képezzük, a „k”-t pedig a nyelv hátsó részénél. Mivel a „k” hátrébb képződik, ezért erősebben kell kiejtenünk ahhoz, hogy ugyanolyan keménynek hallatszódjon, mint a „t”-vel indított hang.⁴⁸ Ezért Edward Kleinhammer azt javasolja, hogy a „k” hang képzését próbáljuk előrébb hozni, amit úgy tudunk elérni, hogy a nyelv hátulját és közepét lazán hagyjuk.⁴⁹

Farkas szerint a duplanyelv gyakorlatainkat a szótagok megfordításával is gyakorolhatjuk, mert így jobban össze tudjuk hasonlítani a „k” és a „t” keménységét például „tu-ku-tu-ku”, illetve „ku-tu-ku-tu”.⁵⁰

A dupla- és triplanyelv technikánál a fülnek is nagy szerepe van, mert a zenésznek figyelni kell a játékát és a nyelv keménységét a szerint alakítani, hogy a két különbözően indított hang valóban egyformának tűnjön. Jó módszer lehet dupla-

⁴⁶ Farkas/1982. 52.

⁴⁷ Farkas/1982. 51.

⁴⁸ Farkas/1982. 51.

⁴⁹ Kleinhammer/1963. 67.

⁵⁰ Farkas/1982. 51.

és triplanyelv gyakorlataink felvétele, hogy így már külső kontrollként visszahallgatva sokkal jobban hallhassuk, mennyire kell keményre mondanunk a „k” hangot, játék közben ugyanis mást érzünk, mint amit hallunk.⁵¹ Általában az a jó, hogy ha fújás közben úgy érezzük, hogy a „k” hang keménységét eltúlozzuk.

A dupla-, illetve triplanyelv technikánál is van lehetőség a lágyabb hangindításokra úgy, hogy a „t” helyett „d”-t, „k” helyett „g”-t mondunk például „du-gu-du-gu-du-gu”, „du-du-gu-du-du-gu-du-du-gu”.⁵² Philip Farkas szerint ez nem csak lágyítja, hanem könnyedebbé és gyorsabbá is teszi játékunkat.⁵³ Edward Kleinhammer azt is észrevette, hogy a mélyebb regiszterek felé haladva még lágyabbak a szótagok.⁵⁴

A két módszer elsajátítását Arnold Jacobs szerint a triplanyelv gyakorlásával kezdjük.⁵⁵ Philip Farkas növendékeinél viszont úgy ért el jobb eredményt, hogy először a duplanyelv technikáját tanította meg.⁵⁶ Szerintem ez egyéntől függő, nekem a triplanyelv használata okozott kezdetben nehézségeket, de hangszer nélküli kitartó gyakorlása sokat segített. Arnold Jacobs is úgy véli, hogy a dupla-, illetve triplanyelv technika kimondását először hangszer nélkül, metronómmal kell egyenletessé gyakorolni, majd, csak ha ez jól megy, akkor próbálkozzunk hangszerrel együtt.⁵⁷

A dupla- és triplanyelv technikájának elsajátítása után viszonylag hamar képesek vagyunk nagyon gyorsan eljátszani frissen tanult futamokat, technikás részeket, de beleeshetünk abba a hibába, hogy ezek egyenetlenek lesznek, ha előtte nem lassan és egyenletesen gyakoroltuk be.⁵⁸

Sokszor hallhattunk már fúvósokat arról panaszkodni, hogy egy tempó szimpla nyelvvel játszva túl gyors, dupla nyelvvel játszva pedig túl lassú. Ennek a problémának a kiküszöbölésére Farkas és Kleinhammer is azt javasolja, hogy legyen átfedés a kétféle játékmód között, vagyis a leggyorsabb szimpla nyelvünk legyen kicsit gyorsabb, mint a leglassabb dupla nyelvünk, illetve a leglassabb dupla

⁵¹ Kleinhammer/1963. 67.

⁵² Farkas/1982. 51.

⁵³ Farkas/1982. 51.

⁵⁴ Kleinhammer/1963. 67.

⁵⁵ Jacobs/1996. 129.

⁵⁶ Farkas/1982. 52.

⁵⁷ Jacobs/1996. 129.

⁵⁸ Kleinhammer/1963. 67., Farkas/1982. 51.

nyelvünk legyen kicsit lassabb, mint a leggyorsabb szimpla nyelvünk.⁵⁹ Ha ezt meg tudjuk valósítani, akkor nem lesz olyan tempó, amiben egy futamot ne tudnánk eljátszani.

Azoknál a tempóknál, ahol a szimpla nyelv is elegendő lenne, használhatjuk a dupla-, illetve triplanyelv technikáját is, ugyanis ez a játékunkat könnyedebbé teszi, véli Kleinhammer.⁶⁰ Philip Farkas viszont úgy gondolja, hogy ez lassítja, lomhábbá teszi a szimpla nyelv használatát.⁶¹ Szerintem nagyon fontos a helyes arány megtalálása, vagyis hogy ne essünk abba a hibába, hogy mindent a dupla-, illetve triplanyelv technikájával játszunk le, de a szükséges esetekben fontos ezeket alkalmazni.

Eddig arról írtam, hogy hangindításkor a nyelv a fogak hátsó részét érinti, ami alól viszont kivétel a sforzando, mert ilyenkor a nyelv hegyét a fogak közé kell helyezni, s ezáltal válik hangindításunk megfelelő erősségűvé.⁶² Kleinhammer ezt azzal egészíti ki, hogy nem elég csak egy gyors nyelvi ütést használni, hanem levegővel, illetve a rekeszizom erőteljes mozgásával is (pl. mint köhögéskor vagy tüsszentésnél) meg kell azt segíteni.⁶³

A nyelv témakörében fontos megemlíteni a flutter használatát. Ez tulajdonképpen egy olyan effekt, ami berregő hangot eredményez, és a modern zene születése óta szívesen alkalmazzák, de használatára találhatunk példát már Richard Strauss Don Quixote című művében is.⁶⁴ Technikája nagyon könnyen elsajátítható, hiszen a hang fújása közben csak egy „r” hangot kell berregtetnünk a nyelvünkkel.⁶⁵ Németországi tanulmányaim során figyeltem meg, hogy a magyar zenészek számára ez tényleg nagyon könnyű feladat, hiszen az „r” hangot mi a nyelvünk hegyével képezzük, de azoknak a külföldieknek (pl. franciák, németek stb.), akik anyanyelvük sajátosságai miatt az „r” hangot hátul képzik a flutter használatával problémáik lehetnek.

Láthatjuk tehát, hogy milyen nagy szerepe van nyelvünknek egy hang elindításakor, mennyi munkát és mozgást végez a szánkban, de ezt csak akkor tudja

⁵⁹ Farkas/1982. 51., Kleinhammer/1963. 67.

⁶⁰ Kleinhammer/1963. 66.

⁶¹ Farkas/1982. 50.

⁶² Farkas/1982. 48.

⁶³ Kleinhammer/1963. 66.

⁶⁴ Kleinhammer/1963. 68.

⁶⁵ Kleinhammer/1963. 68.

jól véghezvinni, ha van elég helye a szájüregben. Nem mindegy tehát, hogy egy fúvósnek alapvetően mekkora nagyságú a nyelve.⁶⁶ Arnold Jacobs, ha valakinél nyelvtechnikai problémát fedez fel, elsőként megnézi nyelvének méretét, és ha nagynak találja, akkor olyan mondókákat javasol gyakorlásra, amelyben sok mássalhangzó van.⁶⁷ Vizsgálatai azt mutatják, hogy ez a módszer eredményre vezet.⁶⁸

Nyelvhasználatkor én arra figyeltem fel a növendékeimnél, hogy ha egy technikás résznél, futamnál azt kérem tőlük, hogy használjanak keményebb hangindítást, akkor általában rövidebb hangokat kezdenek játszani, pedig az a probléma, hogy nyelvük nem mozog elég gyorsan, ezért kénytelenek a hangok közti szünetet növelni ahhoz, hogy a nyelvüknek elég ideje legyen a keményebb hangindításra. A megoldás az lenne, hogy egész egyszerűen csak gyorsabban kellene mozgatniuk a nyelvüket, és így a hangok hosszúsága sem rövidülne.

Azt is észrevettem, hogy azokban az esetekben, amikor egy hangos kemény játék után pianóban ugyanazt a keménységet kell alkalmazni, a növendékek nagy része automatikusan puhább nyelvet használ. Ennek helytelenségére azonban folyamatosan fel kell hívni a figyelmet.

Összegzésként azonban azt is megállapíthatjuk, hogy a nyelv helyes használatának elsajátítása önmagában nem elegendő, hiszen funkciója összetett, nem csak az artikulációban, hanem a hangképzésben is fontos szerepe van és összehangoltan együtt kell működnie a helyes légvezetéssel.

⁶⁶ Jacobs/1996. 126-127.

⁶⁷ Jacobs/1996. 126-127.

⁶⁸ Jacobs/1996. 126-127.

4. Befúvási gyakorlatok elemzése, skálák, etűdök

Az előző fejezetekben részletesen elemeztem a fúvástechnika különböző elemeit. Kitértem a hibalehetőségekre, összehasonlítottam a szemléletbeli különbségeket. Gyakorló pedagógusként azt mondhatom, egy tanár számára természetesen az a cél, hogy a diák a lehető legtökéletesebb fúvástechnikát sajátítsa el, mert ennek segítségével tud eljutni a hangszerjáték legmagasabb szintű műveléséig. Ehhez a feladathoz rendkívül sok jó segédanyag áll a diákok rendelkezésére sok szerzőtől, a világ minden tájáról. Szinte mind jól hasznosítható, minőségileg megfelelő. A különbséget köztük talán csak az jelenti, melyik szerző mire helyezi a súlyt.

Felvetődik tehát a kérdés, melyiket válassza egy tanár a diákja számára? Melyik lesz az, amelyikből a növendék a lehető legtökéletesebben el tudja majd sajátítani a helyes fúvástechnikát? Ezt a kérdést, úgy hiszem, lehetetlen megválaszolni. Még egy évek óta szakmában dolgozó tanár sem dicsekedhet azzal, hogy ismer minden szakirodalmat, hiszen, mint említettem, olyan bőséges anyag segíti munkánkat, hogy egy élet is kevés az összes áttanulmányozásához. Ezért a tanár érthető okokból azok közül válogat, melyeket maga is ismer. Az pedig, hogy a diák számára melyik a leghatékonyabb, teljesen speciális, mondhatjuk, az ízléstől függ, mint ahogy mindenki másképp szereti a levest, van, aki sósan, van, aki borsosan, esetleg más fűszerekkel. Ahhoz, hogy a diák választani tudjon, hogy számára melyik módszer, melyik „leves” a legjobb, fontos, hogy minél több gyakorlatot, „fűszert” ismerjen meg, hiszen csak ebben az esetben tudja eldönteni, hogy egyéni adottságának megfelelően számára melyik a legtökéletesebb. A tanár feladatát én tehát abban látom, hogy igyekezzen minél több szakirodalmat megismerni és megismertetni növendékeivel, hogy a választás lehetősége a lehető legszélesebb körből legyen. Természetesen vannak támpontok, amik leszűkítik a kört, és segítenek a döntésben.

Én négy fő csoportra osztottam a fellelhető szakirodalmat: befúvási gyakorlatok, hangképző gyakorlatok, skálák és etűdök. Tapasztalataim azt mutatják, hogy egy növendék akkor tud a lehető legoptimálisabban fejlődni, ha a négy gyakorlattípust párhuzamosan végzi, hiszen ahhoz, hogy egy darabot könnyedén el tudjunk játszani, mindegyikre szükség van.

Természetesen az általam választott csoportosítást többen alkalmazzák, de végigtanulmányozva neves szerzők gyakorlatait, azt figyeltem meg, hogy a legtöbben nem négy, hanem három részre bontják azokat, mert a befűjást és a hangképzést nem választják külön. Diákként én sem választottam külön ezt a két területet, nálam órákon keresztül tartott a befűvási rész, ami tulajdonképpen hangképző gyakorlatokból áll össze. Kitapasztaltam azonban, hogy az úgynevezett „bemelegítéshez” elegendő 20-30 perc, és az utána következő rész már nem a „bemelegedést” segíti, hanem a hangképzést. Véleményem szerint viszont ennek a területnek mindig alkalmazkodnia kell a zenész aktuális feladatához, vagyis, hogy éppen egy új darabot tanul-e, amelyben fontos a hosszú hangképző szakasz, vagy egy esti koncertre készül, ahol viszont az a lényegesebb, hogy friss és pihent legyen, és elég energiája maradjon a zenemű eljátszására. Ilyen esetben a rövidített befűvási részt, amiben minden gyakorlattípusnak benne kell lennie, lehetőleg könnyített formában, hiszen még nem vagyunk „bemelegedve”, egy rövid hangképzés követi, speciális gyakorlatokkal, melyek a játszott darab előadásához szükségesek, de az is előfordulhat, hogy a pihent ansatz érdekében a hangképző szakasz el is marad.

A fejezet megírása előtt megpróbáltam minél több hangszeriskolát áttanulmányozni annak érdekében, hogy minél teljesebb képet kapjak a fellelhető anyagról. A gyakorlóiskolák szerzői közül van olyan, aki csak bizonyos technikai terület speciális gyakorlatait gyűjtötte össze,¹ van, aki saját befűvási módszerét tette közzé,² és olyan is van, aki egy könyvben jutott el a legegyszerűbb gyakorlatoktól, mint például az ajakrezgés gyakorlása, a legbonyolultabbakig,³ amivel még egy olyan harsonásnak is nehéz megbirkózni, aki már szinte tökéletesen játszik a hangszerén. Én azonban nem ebből a megközelítésből fogom elemezni a gyakorlatgyűjteményeket, hanem az általam felállított csoportok szerint, vagyis, hogy mely szerzők mely gyakorlatai segítik a befűjást, hangképzést, mely skálákat, etűdöket tartom fontosnak. Ezzel a módszerrel a szakirodalmat részleteiben, és nem egészében elemzem.

¹ Colin/1980, Reginald H. Fink: *Studies in Legato* (New York: Carl Fischer, [é. n.]), André Lafosse: *Vade Mecum du Tromboniste*. (Párizs: Editions Musicales Alphonse Leduc, 1956), Ušák/1967.

² Slokar/1979, Vernon/1983, Steiner/1983, Hunsberger/1980, Ostrander/1978, Slokar/1993.

³ Lafosse/1959, Steiner, Völgyi, Zilcz/1971, Pehl András, Perlaki József: *Harsonaiskola* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1966).

4.1. Befúvási gyakorlatok

Saját befúvásomat mindig brúzőléssel és fúvókázással indítom, ami azért is jó, mert mire a hangszer a kezembe veszem, az ajkaim már félig-meddig bemelegedtek. Ennek a módszernek a fontosságára volt tanárom, Branimir Slokar hívta fel a figyelmemet, akinek minden növendéke egy egyszerű, énekesek által is használt dallamsor (dó-ré-mi-fá-szó-fá-mi-ré-dó) brúzőlésével kezdi a gyakorlását, amit félhangonként felfele modulálva ismétel. Slokar azt is javasolta, hogy ugyanezt a gyakorlatot ismételjük meg fúvókával is. Befúvóiskolájában azonban mégsem ír a brúzőlésről, csak a fúvókázásról, és furcsa mód nem is ezt a gyakorlatot használja.⁴

A brúzőlést és fúvókázást Charles Vernon is nagyon fontosnak tartja. Külön gyakorlatokat nem ír rá, hanem azt javasolja, hogy az aktuális etűdöt, illetve darabot hangszer nélkül, csak brúzőlve és fúvókázva is gyakoroljuk, ami szerinte észrevehetően megkönnyíti majd a hangszeres játékot.⁵ Doktori disszertációm tervezése előtt ezt a módszert, bár hallottam már róla, nem alkalmaztam. Vernon ötlete azonban felkeltette érdeklődésemet, s növendékeimmel együtt kipróbáltuk javaslatát. Megfigyeltük, hogy a harsonahang sokkal teltebbé, dúsabbá válik, a légvezetés sokkal folyamatosabb, az artikuláció pedig tisztább, érthetőbb lesz, ha a darabot előbb csak fúvókával játszuk el.

Vernon azt is megjegyzi, hogy az ajakrezgés gyakorlása segíti a pontos hangindítást, de figyelniük kell arra, hogy ne gyakoroljunk túl hangosan és magasan, s ne lepődjünk meg attól, ha az ajkaink rezgésének érzete a hangszer felvéve megváltozik.⁶

Steiner Ferenc, a Liszt Ferenc Zeneakadémia volt tanára gyakorlóiskolájában, amit nemcsak a magyar harsonások, hanem tudomásom szerint maga Steiner Ferenc is csak „zöld füzetnek” emlegetett, szintén vannak ajakrezgés- és fúvókagyakorlatok. De míg Branimir Slokar (3. kottapélda) skálaszerűen bővíti a hangterjedelmet, addig Steiner Ferenc (4. kottapélda) két hang közti egyre nagyobb lépéssel.⁷ Kezdek számára én nem ajánlanám Steiner Ferenc gyakorlatát, mert a két hang közti egyre nagyobb különbség átfújása és a hangok pontos megtalálása az ajkak segítségével nehéz feladat. Megfigyeltem, hogy azoknak a növendékeknek, akik játék közben

⁴ Slokar/1979. 3.

⁵ Vernon/1983. 1.

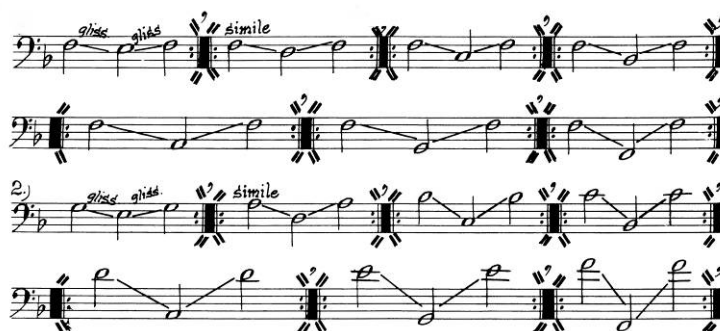
⁶ Vernon/1983. 1.

⁷ Steiner/1983. 2-3.

nem mozgatják ajkaikon a fúvókát, és a különböző regiszterekben nem változtatják az ansatzukat, Steiner Ferenc gyakorlatai egyáltalán nem okoznak gondot, számukra ezek kifejezetten hasznosak. Azoknál azonban, akik változtatják ansatzukat a játék közben, a nagy hangközléseknél előfordulhat, hogy rákényszerülnek olyan szájtartásra, amit hangszerjáték közben egyébként nem alkalmaznának. Számukra a Slokar féle egyszerűbb gyakorlatok eredményesebbek lehetnek.



3. kottapélda, Branimir Slokar: *Warm-Ups + Technical Routines*. Vuarmarens: Edition BIM, 1979. 3



4. kottapélda, Steiner Ferenc: *Mindennapi gyakorlatok harsonára*. Budapest: Editio Musica, 1983. 2

Emory Remington, az Eastman School of Music tanára az elsők között állította össze befúvási gyakorlatainak gyűjteményét. Amerikai harsonás ismerőseimtől tudom, és külföldi kurzusokon való részvételkor magam is megtapasztaltam, hogy az amerikaiak azóta is, napjainkig, az ő általa kifejlesztett gyakorlatokat használják, tökéletesítik, formálják saját igényeik szerint. S ma ez már nemcsak Amerikára igaz, hiszen Európában és a világ minden táján is ismerik módszerét. Érdeme vitathatatlan, hiszen kiváló alapot rakott le a harsonajáték

tökéletesítéséhez. Ő nem ír ajakrezgés- és fúvókagyakorlatokat, a befúvást a középregiszterből induló és lefelé haladó tartott hangokkal kezdi.⁸

Szintén tartott hangokkal indítja befúvóiskoláját Charles Colin, azzal a különbséggel, hogy ő a mély regiszterből indít, és felfelé halad, majd a gyakorlat végén, lazítás céljából ajánlja a mély regiszterű tartott hangok fújását.⁹ Leírja, hogy ez javítja a hangminőséget és az állóképességet, de fontos, hogy játék közben figyeljünk arra, hogy szép, tiszta hangot játszunk mellézközejek nélkül, piano dinamikában.¹⁰

Remington is hangsúlyozza, hogy a tartott hangok fúvásánál figyeljünk arra, hogy rögtön az elejétől szép, dús, telt, zeneileg élő, ne élettelen, száraz hangokat szólaltassunk meg, de mindig mezzoforte dinamikában gyakoroljuk.¹¹

Én saját befúvásomkor Remington módszerét használom, vagyis a középregiszterből indulok lefelé. Megfigyeltem ugyanis, hogy ha a Colin által javasolt gyakorlattal indítom a befúvást, akkor ajkaim bekeményednek, pedig a cél a rugalmas ajak elérése lenne, ezért jobb, ha befúvás eleje könnyedebb, s nem megterhelő gyakorlatokból áll. Akkor azonban, mikor már ansatzom kellően bemelegedett, én is szoktam a magas regiszterekben, erősebb dinamikával is tartott hangokat gyakorolni.

A tartott hangok esetében az elvárt szép, dús, telt hang fogalma nemcsak Remingtonnál jelenik meg, hanem tulajdonképpen az összes szerző, bár másképp fogalmazva, de az ilyen minőségű tartott hangok megszólaltatását tartja fontosnak.

Allen Ostrander többféle tartott hang gyakorlatot is ír, amiből a diák maga választhatja ki a megfelelőt. Ezek között van felfelé tartó hangsor, lefelé tartó hangsor és olyan hangsor is, ami a középregiszterből indít, és hol a magasabb, hol pedig a mélyebb regiszter irányába bővíti a hangterjedelmet.¹² Azért ír ennyiféle gyakorlatot, hogy ne kelljen minden nap ugyanazt játszani, akár minden nap másikat választhassunk, olyat, ami legjobban passzol az aktuális feladathoz, fáradtsági szinthez, pillanatnyi ansatzállapothoz. Szerinte figyelniük kell a hang végére is, hogy ne hirtelen elvágva fejezzük be.¹³

⁸ Hunsberger/1980. 11-12.

⁹ Colin/1980. 2.

¹⁰ Colin/1980. 2.

¹¹ Hunsberger/1980. 10.

¹² Ostrander/1978. 4.

¹³ Ostrander/1978. 3.

Branimir Slokar is ír tartott hang gyakorlatokat, de ezeket, mint tanítványként többször is hallhattam tőle, ő nehezebb, megerőltető állóképességjavító gyakorlatoknak tartja, ezért nem a befúvás elejére teszi, hanem csak a kötés- és hangindítási gyakorlatok után. Nála a tartott hang gyakorlatok abban különböznek az eddig leírtaktól, hogy oktávokat lép felfelé, vagyis egy mély hanggal indít, de a második hang már egy oktávval feljebb van, a harmadik pedig még egy oktávval feljebb, s ezt a gyakorlatot ismétli félhangonként egyre feljebb és feljebb.¹⁴ Szinte az összes dinamikát kéri a tartott hangok alatt: pianótól indít, és crescendál fortéra, majd decrescendál pianóra.¹⁵ Véleményem szerint ez a módszer jól segíti a légvezetést és a helyes levegőbeosztást, ugyanis a forténál tartalékolnunk kell levegőt a decrescendóhoz és a pianóban játszott hangok tiszta megszólaltatásához.

Az előzőekben említett tartott hang gyakorlatok mellett a Branimir Slokar által javasoltak egyértelműen nehezebbek, de ez azzal magyarázható, hogy ő nem a tartott hangokkal indítja a befúvást, akárcsak Steiner Ferenc, aki a fel-le lépések módszerét használja, és többféle dinamikát javasol.¹⁶

Charles Vernon, hasonlóan Steiner Ferenc gyakorlataihoz, nem a skálákat, amelyek esetében egymást követő hangokon jutunk el a gyakorlat végére, hanem a fel-le lépéseket ajánlja, egyre nagyobb hangközlépésekkel, a tartott hangoknál, és ő is hangsúlyozza, hogy soha nem szabad elfeledkezni arról, hogy ennél a befúvási szakasznál a szép, éneklő, vastag, tiszta, telt, kerek, meleg hang megszólaltatása a cél.¹⁷ Javasolja, hogy gyakorlás közben próbáljuk felidézni, milyen hangon játszik egy számunkra példaképként tekintett világhírű harsonaművész, s próbáljunk arra törekedni, hogy az általunk játszott hang minél jobban hasonlítson az övéhez.¹⁸ Szerintem nagyon jól használható ez a javaslat, hiszen mindenki fejében kell legyen egy hangideál, amit létrehozni szeretne, hogy milyen hangszín megszólaltatására törekszik, függetlenül a hangszer vagy a fúvóka minőségétől. S ha ezt a hangideált mindig szem előtt tartjuk, egyre jobban fog hozzá hasonlítani az általunk megszólaltatott hang.

¹⁴ Slokar/1993. 5.

¹⁵ Slokar/1993. 5.

¹⁶ Steiner/1983. 4.

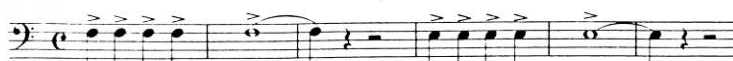
¹⁷ Vernon/1983. 1.

¹⁸ Vernon/1983. 1.

Ezt követően Vernon (5. kottapélda) olyan gyakorlatokat ajánl, amelyekben még mindig a szép hang megszólaltatása a cél, de kiegészítve azzal, hogy a zenész a hangot egymás után többször nyelvvel el is indítja, úgy, hogy közben a hang szépsége nem károsodik, ezzel gyakorolva a szép hangindítást is.¹⁹ Ugyanezt a gyakorlatot megtaláljuk Branimir Slokarnál (6. kottapélda), és kisebb változtatásokkal Charles Colinnál (7. kottapélda) és Emory Remingtonnál (8. kottapélda) is.



5. kottapélda, Charles Vernon: *A „Singing” Approach to Trombone (and other Brass)*. Atlanta: Brass Society Press, 1983. 2



6. kottapélda, Branimir Slokar: *Warm-Ups + Teknikal Routines*. Vuarmarens: Editions BIM, 1979. 7



7. kottapélda, Charles Colin: *100 Original Warm-Ups*. New York: Charles Colin Music, 1974. 2



8. kottapélda, Donald Hunsberger: *The Remington Warm-Up Studies*. North Greece NY: Accura Music, 1980. 13

A befúvási részben majdnem mindenki ír olyan nagyon egyszerű kötésgyakorlatokat, amik nem az ajakflexibilitást segítik, hanem még mindig a szép hangszín megtalálásában játszanak szerepet (9-12 kottapéda).

¹⁹ Vernon/1983. 2.



9. kottapélda, Donald Hunsberger: *The Remington Warm-Up Studies*. North Greece NY: Accura Music, 1980. 20



10. kottapélda, Branimir Slokar: *Warm-Ups + Technical Routines*. Vuarmarens: Editions BIM, 1979. 6



11. kottapélda, Steiner Ferenc: *Mindennapi gyakorlatok harsonára*. Budapest: Editio Musica, 1983. 5



12. kottapélda, Charles Vernon: *A „Singing” Approach to Trombone (and other Brass)*. Atlanta: Brass Society Press, 1983. 4

Az változó, hogy ezeket a gyakorlatokat a befűvási szakasz mely részében ajánlják a szerzők. Mindenki az első gyakorlatok között említi, de míg például Steiner Ferenc és Branimir Slokar a tartott hangok előtt, addig Emory Remington és Charles Vernon közvetlenül a tartott hangok után írja le őket.

Fontos leszögezni, hogy flexibilis gyakorlatok alatt a nyelv segítsége nélküli ajakkötéseket értjük. Általában ezek minden szerzőnél folyamatosan egyre nehezebbé válnak oly módon, hogy egyre több hangot felhasználva növelik a hangterjedelmet, miközben egyre hosszabb frázisok, egyre gyorsabb ritmusképletek követik egymást. Ennek ellenére mégis észrevehetőek különbségek.

Emory Remington gyors ritmusképleteket ír, de kötésesei egy fekvésben vannak, és a középregiszternél nem mennek magasabbra (13. kottapélda).²⁰



13. kottapélda, Donald Hunsberger: The Remington Warm-Up Studies. North Greece NY: Accura Music, 1980. 23

Branimir Slokar kötéggyakorlatai nagyobb hangterjedelműek, és ír olyanokat is, melyeket egy frázis alatt aztán megismétel a hangok indításával is (14. kottapélda).²¹ Én ezt nagyon jónak tartom, de csak abban az esetben, ha figyelünk arra, hogy a hangok indításánál ugyanazt a légvezetést használjuk, mint a hangok kötésénél, vagyis a folyamatos légoszlopnak nem szabad megszakadnia.



14. kottapélda, Branimir Slokar: Warm-Ups + Technical Routines. Vuarmarens: Editions BIM, 1979. 9

Steiner Ferenc is elismételteti flexibilis gyakorlatait különböző artikulációkkal, csak nem egy frázis alatt (15. kottapélda).²²



15. kottapélda, Steiner Ferenc: Mindennapi gyakorlatok harsonára. Budapest: Editio Musica, 1983. 7

²⁰ Hunsberger/1980. 19.

²¹ Slokar/1979. 10.

²² Steiner/1983. 7.

Allen Ostrander nagyon egyszerű, nagyon könnyű flexibilis gyakorlatokat ír a középregiszterben, de nem fejleszti tovább őket (16. kottapélda) úgy, mint Charles Vernon, aki a kötések alatt a fekvéseket is változtatja. (17. kottapélda).²³ Ezt nagyon hasznosnak tartom, mert – mivel a fekvések változtatásával a csóhossz is megváltozik – a kötések átfújása így nehezebb.



16. kottapélda, Allen Ostrander: 20 Minute Warm-Up. New York: Charles Colin Music, 1978. 5



17. kottapélda, Charles Vernon: A „Singing” Approach to Trombone (and other Brass). Atlanta: Brass Society Press, 1983. 6

A flexibilis kötőgyakorlatok esetében vitathatatlanul Charles Colin tevékenysége érdemel hangsúlyos említést, mivel ő több kiadványt, gyakorlófüzetet szánt csak ennek a területnek. Értelmetlen lenne ezeket elemezni, hiszen itt tényleg mindenféle fajtájú és nehézségi fokú gyakorlat megtalálható, melyekből aztán mindenki kiválaszthatja a számára éppen megfelelőt.

A flexibilis gyakorlatok szerintem két típusra oszthatók. Az egyikre az jellemző, hogy kis hangterjedelemben két vagy három felhang közötti gyors kötésekből áll, ami jól fejleszti az ajaktrillát. A másik pedig egyre több felhang bekapcsolásával növeli a hangterjedelmet, így egy frázis alatt több oktávot is átfújunk. Véleményem szerint célszerű mindkét fajta gyakorlatot használni, s az általam vizsgált szerzőknél is megtalálható általában mindkettő, eltérés csak abban mutatkozik, hogy ki milyen sorrendben ajánlja őket.

²³ Vernon/1983. 6.

A befúvási szakaszba feltétlenül be kell építeni nyelvgyakorlatokat is. Ezek között is vannak egyszerűbbek és bonyolultabbak. Emory Remington az egyszerű nyelvgyakorlatokat ajánlja, s ezeket is a befúvás elején (18. kottapélda).



18. kottapélda, Donald Hunsberger: The Remington Warm-Up Studies. North Greece NY: Accura Music, 1980. 13

Nagyon jónak tartom ezt a gyakorlatot, mert a tizenhatod csoport utáni negyedeken a nyelvnek van lehetősége megpihenni, s ezáltal a tizenhatodokra mindig laza maradhat. Branimir Slokar-nál nagyon hasonló a gyakorlat, mert ő is tizenhatodokat használ, de folyamatosan, így a nyelv könnyen begörcsölhet (19. kottapélda).



19. kottapélda, Branimir Slokar: Daily Drills. Crans-Montana: Editions Marc Reift, 1993. 6

Slokar másik gyakorlóiskolájában olyan nyelvgyakorlatot is találhatunk, ahol a ritmusképlet egyre sűrűsödik (20. kottapélda), így nyelvünket egyre gyorsabban kell használnunk, a leggyorsabb ritmusoknál még a dupla- és triplanyelv technikáját is bevonva. Nála folytatott tanulmányaim alatt ezt minden tempóban gyakoroltuk. Segíti megoldani azt a problémát, amit, mint már korábban említettem, Kleinhammer is felvetett, miszerint mindegy milyen nyelvtechnikával, de egy rézfúvós-nak minden ritmust minden tempóban tudnia kell eljátszani.²⁴



20. kottapélda, Branimir Slokar: Warm-Ups + Technical Routines. Vuarmarens: Editions BIM, 1979.

²⁴ Kleinhammer/1963. 66-67.

Az eddig felsoroltak egyszerű hangindítási gyakorlatok, mert egy hangon történtek a hangindítások. Charles Colin azonban javasolja, hogy flexibilis gyakorlatait ne csak kötve, hanem ütve is játsszuk el, s így ezek hangindítási gyakorlatokká válnak, de különböző hangokon (21. kottapélda). Hasonló gyakorlatokat Steiner Ferenc is javasol.²⁵



21. kottapélda, Charles Colin: Advanced Lip Flexibilities. New York: Charles Colin Music, 1980. 9

Növendékeimnél megfigyeltem, hogy ha gyors ritmust kell játszaniuk, akkor gyakran előfordul, hogy túlságosan elválasztják egymástól a hangokat, szinte staccatósan játszanak, ami nem indokolt, és a nyelv is könnyen begörcsölhet. Ilyenkor mindig hangsúlyozom, hogy a légoszlopnak nem szabad megszakadni a külön megindított hangoknál sem, vagyis a levegőnek folyamatosan kell kiáramlani. A technikás nyelvgyakorlatot ugyanolyan fúvástechnikával kell fújni, mintha egy flexibilis gyakorlatot kötve játszanánk, csak a nyelv finom mozgását kapcsoljuk ehhez hozzá.

Vannak olyan gyakorlatok, amelyek akár a nyelvgyakorlatok, akár a skálák csoportjába beletartozhatnának. Ugyanis míg az eddig felsorolt nyelvgyakorlatok vagy egy bizonyos hangon gyakoroltatták a hangindítást, vagy pedig egy fekvésben, egy felhangsoron, addig ezek már skálaszerű hangsorokon. A játékos ezekben már nemcsak a nyelvére és a légvezetésre figyel, hanem harsonások esetében a gyors és tiszta tolokakezelésre is. Ilyen például Branimir Slokar egyik gyakorlata, amely már tudatosan a kéztechnikát is fejleszti (22. kottapélda).



22. kottapélda, Branimir Slokar: Daily Drills. Crans-Montana: Editions Marc Reift, 1993. 23

²⁵ Steiner/1983. 9.

A skálák természetesen nagyon fontosak, segítik a pontos intonálást és fejlesztik a kéztechnikát, ezért a befúvási szakaszban majdnem minden szerző ajánl skálagyakorlatokat. Ezek általában egyszerűek, de az összes dúr hangnemet érintik. A harsonán első fekvésben, vagyis alaphelyzetben a B felhangjait tudjuk megszólaltatni, ebből következik, hogy a bés hangnemű skálák jobban kézreállnak, könnyebbek. A cél viszont az, hogy a keresztes hangnemekben is ugyanolyan tisztán, könnyedén játszunk. Branimir Slokar gyakorlóiskolájában négy hangnemben jegyez le különböző képletű skálákat: alapskálát, hármashangzatfelbontást, kromatikus skálát, terc-, kvart-, kvint-, szext- és oktávskálát.²⁶ Azt ajánlja azonban, hogy ezeket ne csak a leírt négy hangnemben, hanem az összes hangnemben gyakoroljuk.²⁷ Emory Remington a legegyszerűbb skálaképletet írja le, azt viszont az összes hangnemben.²⁸ Charles Vernon azonban nem ír skálát a befúvási gyakorlatokat tartalmazó kötetében. Valószínű, hogy ez nem azt jelenti, hogy ő egyáltalán nem játszik skálákat, hanem csak különválasztja azt a befúvástól.

Az eddig leírtakra visszatekintve megállapíthatjuk, hogy a brúzólás, fúvókázás, tartott hangok, ajakkötések, egyszerű flexibilis gyakorlatok, nyelvgyakorlatok és a skálák majdnem minden szerző esetében megjelennek a befúvásban. Általában nem szakmai szempontok alapján, hanem egyéni ízléstől függően válogatják a gyakorlatokat, ezért nem azonos sorrendben, felépítésben, mennyiségben javasolják az előbbieken felsorolt elemeket. Szerintem sem mellőzhetjük egyik csoportot sem, mikor saját befúvásunkat összeállítjuk.

Vannak azonban olyan gyakorlats csoportok, melyeket csak bizonyos szerzőknél találhatunk meg, úgymond „specialitások”. Charles Vernon például nemcsak tartott hangokat játszik különböző dinamikában (forte, piano, crescendo, decrescendo), hanem lassú tempóban elválasztott hosszabb, rövidebb hangokat indít eltérő hangerővel (23. kottapélda).

²⁶ Slokar/1979. 21.

²⁷ Slokar/1979. 21.

²⁸ Hunsberger/1980. 50.



23. kottapélda, Charles Vernon: A „Singing” Approach to Trombone (and other Brass). Atlanta: Brass Society Press, 1983. 9

Vernon figyel arra is, hogy néhány gyakorlatát úgy építse fel, hogy egy-egy ismert zenekari állás megtanulását segítse elő. Felkészülhetünk ily módon például a Walkür, az Imígyen szóla Zarathustra vagy a Tell Vilmos nyitány nehezebb harsonaállásaira.²⁹ Vernon úgy állítja össze a gyakorlatokat, hogy a kezdetben ritmikailag, vagy a hangok szempontjából leegyszerűsített dallam fokozatosan nehezedve változik az eredeti zenekari állássá. Megfigyelhetjük ezt például a Tell Vilmos nyitány megtanulását segítő egyik gyakorlat (24. kottapélda) és az eredeti mű összehasonlításánál is (25. kottapélda), illetve Richard Wagner Walkürje esetében (26. kottapélda).

William Tell Studies

31

The image shows six staves of musical notation in treble clef. The first staff starts with a forte (*f*) dynamic. The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines. The piece concludes with a fermata over a whole note.

THEN PLAY

24. kottapélda, Charles Vernon: A „Singing” Approach to Trombone (and other Brass). Atlanta: Brass Society Press, 1983. 20

²⁹ Vernon/1983. 20-25.

The image shows a musical score for six staves. The first staff is marked with a 'C' and a dynamic of 'ff'. The music consists of various rhythmic patterns and melodic lines. The sixth staff is marked with a 'D' and a dynamic of 'ff'. The score is written in bass clef and includes various articulations and dynamics.

25. kottapélda, Charles Vernon: A „Singing” Approach to Trombone (and other Brass). Atlanta: Brass Society Press, 1983. 22

Die Walküre Studies

The image shows a musical score for seven numbered exercises. The exercises are written in bass clef and include various rhythmic patterns and melodic lines. The first exercise is marked with a circled '1' and a dynamic of 'ff'. The second exercise is marked with a circled '2' and a dynamic of 'ff'. The third exercise is marked with a circled '3' and a dynamic of 'ff'. The fourth exercise is marked with a circled '4' and a dynamic of 'ff', with the lyrics 'Kill the wab-bit' below it. The fifth exercise is marked with a circled '5' and a dynamic of 'ff'. The sixth exercise is marked with a circled '6' and a dynamic of 'ff'. The seventh exercise is marked with a circled '7' and the text 'AS IS!' below it. The score includes various articulations and dynamics.

26. kottapélda, Charles Vernon: A „Singing” Approach to Trombone (and other Brass). Atlanta: Brass Society Press, 1983. 22

Ugyanilyen specialitás például Emory Remington egyik kötőgyakorlata, amely, szerintem, kiválóan fejleszti a segédfekvések tiszta használatát, illetve a párhuzamos és ellenkötések közötti különbségek kiküszöbölését (27. kottapélda).



27. kottapélda, Donald Hunsberger: The Remington Warm-Up Studies. North Greece NY: Accura Music, 1980. 19

Steiner Ferencnél és Branimir Slokarnál találunk csak magasságfejlesztő gyakorlatokat, bár ezek egymástól teljesen eltérőek. Míg Steiner a magas regiszterben különböző felhangokat szólaltat meg, ezáltal a felhangkötéseket gyakoroltatja (28. kottapélda), addig Slokar egy alsó fekvésből ugyanazon a felhangon glissandózik felfelé, ami az ansatz feszességét és a légoszlop összhangba hozását segíti, hiszen a felfelé glissandónál egyre nagyobb a levegő nyomása, amit ajkainkkal kompenzálni kell (29. kottapélda).



28. kottapélda, Steiner Ferenc: Mindennapi gyakorlatok harsonára. Budapest: Editio Musica, 1983. 16



29. kottapélda, Branimir Slokar: Daily Drills. Crans-Montana: Esitions Marc Reift, 1993. 5

4.2. Hangképzési gyakorlatok

A hangképzési szakaszba minden olyan gyakorlat beletartozik, ami a befújási szakasz után, de még az etűdök és darabok előtt épül be napi gyakorlásunkba. Az, hogy éppen mely gyakorlatokat választjuk, attól függ, melyik területen vannak hiányosságaink, mit szeretnénk fejleszteni. Lehetnek ezek nyelvgyakorlatok, állóképesség- vagy magasságfejlesztő gyakorlatok, ajakkötések vagy flexibilis gyakorlatok. Ezek közül az előzőekben már részletesen elemeztem jó néhányat. De míg a befújás közben csak egy párat, és azok közül is az egyszerűeket gyakoroljuk, a hangképzési szakaszban kimondottan arra a területre fókuszálunk, ahol nehézségeink vannak, s általában nehezebb, gyorsabb, bonyolultabb gyakorlatokat választunk.

Tapasztalataim azt mutatják, hogy a rézfúvósok a hangképzési szakaszba döntő többségében flexibilis gyakorlatokat építenek be, amit én helyesnek is tartok, hiszen azok a levegő és az ajak használatát hozzák szinkronba, s az ajkaknak olyan rugalmasságot tesznek lehetővé, mely segíti a nehéz technikai elemek könnyebb eljátszását.

Ezen a véleményen van Charles Colin is, akinek nagyon kedveltek és közsímetek flexibilis gyakorlatai, több iskolát is szán ennek a témának. Én legszívesebben az *Advanced Lip Flexibilities* nevet viselő kötetét használom, növendékeim számára is ezt ajánlom.³⁰ Colin a kötet elején leírja, hogy mint mindig, ennél a területnél is nagyon fontos a nyelv helyzete, s az általa összeválogatott gyakorlatokat csak úgy tudjuk helyesen eljátszani, ha a magas hangoknál magas magánhangzókat artikulálunk, a mélyeknél mélyeket, és ezt kell szinkronba hozni az ansatzunkkal és a rekeszlégzéssel.³¹ Hangsúlyozza, hogy ha gyakorlatait kitartóan, pontosan, fegyelmezetten gyakoroljuk, az meg fogja hozni a várt eredményt.³² Megfigyeltem, hogy azok a növendékek, akik rendszeresen használják Colin gyakorlatait, sokkal könnyedebben, szebb hangon játszanak, különösen a közép és a magas regiszterben.

Branimir Slokar és Marc Reift pedig a dupla-, triplanyelv fejlesztéséhez állítottak össze egy kötetet,³³ mely lassú és egyszerű gyakorlatokkal indul egy

³⁰ Colin/1980.

³¹ Colin/1980. 3.

³² Colin/1980. 3.

³³ Branimir Slokar, Marc Reift: *Doppel- und Dreifachzunge*. (Zumikon: Editions Marc Reift, 1990).

hangon, majd fokozatosan emeli a tempót, szélesíti ki a hangterjedelmet a dupla- vagy a triplanyelv használatával külön-külön, s később párhuzamosan is.

Nem hagyhatjuk ki a sorból Jean Baptiste Arban gyakorlatait, aki elsősorban trombitások számára állított össze iskolákat, melyek azóta átdolgozásra kerültek, s így a harsonások is profitálhatnak munkásságából.³⁴ Az egyik legérdekesebb átdolgozást Joseph Alessi harsonaművész és Dr. Brian Bowman euphoniumművész adta közre, akik kimondottan saját hangszereiket előtérbe helyezve, javaslataikkal bővítették a gyakorlattípusokat.³⁵ Szinte nem létezik olyan technikai terület, melyre ne ajánlanának gyakorlatsorokat. Több mint háromszáz oldalon számtalan gyakorlatot írnak, amit a fejlesztendő terület szerint rendeznek csoportokba: tartott hang gyakorlat, ritmusgyakorlat (szinkópák, eltolt szinkópák, éles ritmusok, kis éles ritmusok, nyújtott ritmusok, kis nyújtott ritmusok), nyelvgyakorlat, dupla-, triplanyelv gyakorlat, arpeggio, kötésgyakorlat, skálák, intervallum gyakorlat, hármashangzatfelbontások szinte a létező összes ritmusvariációban. Biztos, hogy találunk náluk arra a területre vonatkozó gyakorlatsort, amiben hiányosságaink vannak.

Jaroslav Ušák a tolokakezelés speciális területéhez állított össze egy kötetet.³⁶ Vitathatatlan, hogy ez is fontos részét képezi a jó intonációnak, hiszen a kéztechnikának szinkronban kell lennie ajkainkkal és légvezetésünkkel. A tolokakezelést nagyon jól fejlesztik a skálák is, de Jaroslav Ušák gyakorlatai mégsem a hangnemeken keresztül épülnek fel, hanem az olyan könnyű gyakorlatoktól, ahol nagyon egyszerű a tolokahasználat, jut el a bonyolult tolokakezelést igénybevevő etűdökig. Gyakorlatait több csoportra oszthatjuk. Az egyiknél a tolokát több, egy fekvésben játszott hang után mindig lefelé kell húzni, ügyelve közben a pozíció pontos megtalálására.³⁷ A következő csoportba azok a gyakorlatok tartoznak, ahol a tolokát két fekvés között oda-vissza mozgatjuk, van olyan csoport, ahol már megjelenik a kromatika is, de csak maximum 3-4 fekvést érint, ezt azonban mindkét irányba.³⁸ Írt tonális szekvenciákat és olyan gyakorlatokat is, melyek több fekvést

³⁴ Chalres L. Randall and Simone Mantia: *Arban's Famous Method for Trombone*. (U.S.A.: Carl Fischer, 1936).

³⁵ Jean Baptiste Arban: *Complete Method for Trombone and Euphonium by Joseph Alessi and Dr. Brian Bowman*. (Maple City, MI: Encore Music Publishers, 2010).

³⁶ Ušák/1967.

³⁷ Ušák/1967. 11-20.

³⁸ Ušák/1967. 20-69.

érintő, mindkét irányba folyamatosan mozgó tolokakezelést gyakoroltatnak.³⁹ Lejegyzett hármashangzatszerű gyakorlatokat különböző artikulációkkal, nehezebb, virtuózabb szekvenciákat, kromatikus etűdöket, segédfekvések használatát segítő gyakorlatokat.

A disszertációmra való felkészülés során Ušak ezt a számomra addig kevésbé ismert kötetét részletesen áttanulmányoztam, s így találtam megoldást egyik növendékem problémájára, aki jó kéz- és fúvástechnikával rendelkezett, de egy nehezebb futamnál a keze nem volt szinkronban a lejátszánivalóval. Javasoltam, hogy gyakorolja Ušak etűdjeit, amelyek nagyon hasznosnak bizonyultak a számára.

³⁹ Ušák/1967. 70-78.

4.3. Skálák

A hangképzési gyakorlatokhoz hasonlóan a befúvási szakaszban a skálák is megjelennek, hiszen ezek minden zenész számára nagyon fontosak. Segítik a helyes intonációt, s ezáltal azt, hogy egyforma minőségben tudjunk játszani a könnyebb és a nehezebb hangnemben is.

Az általam vizsgált skálák általában nagy hangterjedelműek, mint például az André Lafosse *Vademecum du Tromboniste* című kötetében találhatóak is.⁴⁰ Ő úgy állítja össze skálakötetét, hogy az első része viszonylag könnyebb gyakorlatokból áll, hármashangzat-felbontásokból, szeptimakkord-felbontásokból, kromatikából és tercskálákból, míg a második részben harminc, ugyanarra a képletre leírt, minden hangnemet, s annak minden fokát érintő skálagyakorlat található. A képlet egy tizenhatod futammal kezdődik és triola hármashangzat felbontásokkal folytatódik (30. kottapélda).

30. kottapélda, André Lafosse: Vade Mecum du Tromboniste. Párizs: Editions Musicales Alphonse Leduc, 1956. 11

Lafosse javasolja a növendékeknek, hogy a második részből úgy válasszanak gyakorlatot, hogy mindig azt a számút játsszák el, amilyen nap éppen van. Ezzel

⁴⁰ André Lafosse: *Vade Mecum du Tromboniste*. (Párizs: Editions Musicales Alphonse Leduc, 1956).

tulajdonképpen eléri, hogy mindennapos gyakorlás esetében nem marad ki gyakorlat.⁴¹ Erről több tanár kollégával is konzultáltam, s mindannyian azon a véleményen vagyunk, hogy Andre Lafosse iskolája az egyik leghasznosabb, de egyben legnehezebb skálakötet. Mivel ugyanazt a képletet használja minden gyakorlatnál, mód nyílik az összehasonlításra a könnyebb és a nehezebb hangok között. Ráadásul nem fenyeget az a veszély, hogy egy nehéz hangnem esetében, mindig ugyanazt játszva elcsúszik az intonáció, hiszen a fülünk hajlamos a hamisat is megszokni. Ezért én azt tartom célszerűnek, ha naponta két gyakorlatot választunk a második részből, egy könnyebbet és egy nehezebbet.

Hasonló gondolat vezérelhette Robert Müllert, aki háromkötetes gyakorlóiskolát adott ki.⁴² Az első két kötetben skálákat, a harmadikban etűdöket írt, mely utóbbit úgy állította össze, hogy egy etűdöt eljátszat egy könnyebb hangnemben, majd javasolja, hogy ugyanazt – az előjegyzés megváltoztatásával – játsszuk el egy fél hanggal lejjebb vagy feljebb, így a gyakorlat rögtön egy nehéz hangnembe kerül. Ezeket egymás után eljátszva nagyobb lesz a valószínűsége, hogy a könnyebb gyakorlat után következő nehezebb gyakorlatot is pontosan szólaltatjuk meg, mert a tiszta dallam még a fülünkben cseng, így a hangok keresése sem akadályozhatja a helyes intonációt. A második kötetében található skáláinál Müller is képleteket használ, amit aztán végiggyakoroltat az összes hangnemben, de sokkal többfajta képletet ír, s azok egyszerűbbek Lafossénál. Különlegesség, hogy egy-egy képlethez a lap alján, apró kottával javasol ritmusvariációkat, kötéseket, amivel nemcsak a különböző karaktereket gyakoroltatja, hanem a tolóka még pontosabb pozicionálását is, hiszen egy rövid hang után kevesebb időnk marad a következő hang eléréséhez (31. kottapélda).

⁴¹ André Lafosse: *Vade Mecum du Tromboniste*. (Párizs: Editions Musicales Alphonse Leduc, 1956), 2.

⁴² Robert Müller: *Studienwerke und Unterhaltungsstücke für Posaune*. (Leipzig: Zimmermann, 1902)

As- und A-dur Ab- and A-major Либ- и Ли-мажорь

* 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

31. kottapélda, Robert Müller: Studienwerke und Unterhaltungsstücke für Zugposaune 2. kötet.
Leipzig: Zimmermann, 1902. 28

Skálagyakorlatait Müller nemcsak a hangok indításával ajánlja, hanem vannak kimondottan legatós skálagyakorlatai is. Az első kötetben is könnyű képleteket ír, de csak egy-egy hangnemben, a skálák váltakozásával azonban párhuzamosan nehezíti a képleteit is.

André Lafosse magas nehézségi fokú és Robert Müller viszonylag egyszerű skálagyakorlatai közötti űr betöltése volt a célja Branimir Slokar és Marc Reift közösen kiadott skálagyakorlatainak,⁴³ mint ahogy ezt Slokar szakmai beszélgetéseink során elmondta. Ők is azt vallják, hogy ne az összes képletet gyakoroljuk egy hangnemben, hanem éppen fordítva, vagyis az összes hangnemben gyakoroljunk egy-egy képletet. Náluk majdnem minden képlet nagy hangterjedelmű, mégis az egyszerűtől jutnak el a bonyolultabbig, s a legbonyolultabb képlet tulajdonképpen a Lafosse által használt leegyszerűsített változata (32-33. kottapélda). Sikerült elérniük, hogy fokozatosan jutunk el Lafosse szintjéig, így skálagyűjteményük valódi előszobája lett a *Vademecum du Tromboniste* kötetnek.

⁴³ Branimir Slokar, Marc Reift: *Die Tonleiter*. (Zumikon: Editions Marc Reift, 1988).

This musical score consists of ten staves of music in bass clef. The notation includes various rhythmic patterns, fingerings (indicated by numbers 1-4), and articulations. The music is written in a single system, with each staff containing a line of notes and rests. The overall style is technical and focused on demonstrating specific playing techniques.

32. kottapélda, Branimir Slokar, Marc Reift: Die Tonleiter. Zumikon: Editions Marc Reift, 1988. 6

This musical score consists of ten staves of music in bass clef. The notation includes various rhythmic patterns, fingerings (indicated by numbers 1-4), and articulations. The music is written in a single system, with each staff containing a line of notes and rests. The overall style is technical and focused on demonstrating specific playing techniques.

33. kottapélda, Branimir Slokar, Marc Reift: Die Tonleiter. Zumikon: Editions Marc Reift, 1988. 8

A skálák szempontjából tehát sokat köszönhet a harsonajáték és -oktatás Müller, Slokar, Reift és Lafosse köteteinek, hiszen – mint már többször utaltam rá – módszerük, vagyis hogy egy képletet gyakoroltatnak különböző hangnemekben, nagyon jól fejleszti a tiszta intonációt. Eljátszásukhoz azonban már egy bizonyos szintet el kell érni a hangszertanulásban, mert a legegyszerűbb képlet is – ha különböző hangnembe helyezük át – akár két oktávot is átölelhet, amit egy kezdő harsonás még nem biztos, hogy el tud játszani.

Kezdők számára Steiner Ferenc gyakorlatait ajánlanám, aki kifejezetten nekik ír skálákat: nagyon egyszerű képleteket használ, a hangterjedelem is maximum másfél oktávnyi, hiszen nem azt, hanem inkább a képleteket bővíti. Legendás „zöld füzetében” pedig öt nehézségi szintre ír skálagyakorlatokat. Minden nehézségi fok a skála alaphangjáról indul a középregiszterben, majd hangonként felfelé és lefelé is bővíti a hangterjedelmet egy-egy oktávig.⁴⁴ Az első négy szinten egyre hosszabbodnak a frázisok, ritmikailag bonyolódnak a képletek, egyre rövidebbek a ritmusértékek, ami a tempó gyorsulását eredményezi.⁴⁵ Az utolsó, ötödik szinten szekvenciákat ír, egyre bővülő hangterjedelemben, a két hangostól a teljes skáláig.⁴⁶

4.4. Etűdök

Az eddigi gyakorlási fázisok alatt végig szem előtt tartottuk, hogy gyakorlásunk végső célja minden esetben egy előadási darab minél tökéletesebb elsajátítása, s hogy koncerten lehetőleg minél színesebben, a technikai nehézségeket könnyedén megvalósítva játsszuk el, miközben figyelünk az előadásmódra, a különböző karakterek kiemelésére és zenei megformálásra. Az eddig felsorolt különböző szintű gyakorlatok tulajdonképpen úgynevezett műhelymunkák, csak a technikai háttérét biztosítják egy darab megtanulásának, nem a muzikalitásra, a zenei előadásmódra fektetik a súlyt. Ezért van elengedhetetlenül fontos szerepük az etűdöknek. Ezek bár kisebb kihívást jelentenek, mint egy zenemű megtanulása, hiszen rövidebbek, és kevesebb karakter jelenik meg bennük, de mégis komplett egészek, s már nemcsak a technikára kell figyelnünk, hanem az etűd értelmezésére, illetve zenei megformálására is. Ekkor találkozunk először azzal a feladattal, hogy nemcsak rövid, egy technikai elemre koncentrálnó gyakorlatot kell eljátszanunk, hanem

⁴⁴ Steiner/1983. 43.

⁴⁵ Steiner/1983. 43-81.

⁴⁶ Steiner/1983. 81-88.

különböző nehézségeket tartalmazó egységet kell zeneileg felépíteni, s egy darabhoz hasonlóan előadni.

Véleményem szerint az etűdöket egymással összehasonlítani értelmetlen. Nincsenek olyan általános feltételek, melyeknek minden etűdnek meg kell felelni, ennek következtében teljesen eltérőek is lehetnek. Fontos azonban, hogy minél többfélét megismerjünk, hiszen minden szerző más megközelítésből ír etűdöt, más nehézségre helyezi a súlyt, értelemszerűen több etűd megtanulása színesíti, sokoldalúbbá teszi játékunkat, segít abban, hogy könnyebben, gyorsabban legyünk képesek egy darabot vagy versenyművet elsajátítani. Ebben az alfejezetben a teljesség igénye nélkül szeretnék bemutatni minél több olyan etűdöt, amit valamely szempontból fontosnak, jól használhatónak tartok.

Marco Bordogni etűdjei elsősorban a legato játék tökéletesítésében és a helyes légvezetés használatában nyújtanak nagy segítséget. Ő a XIX. század első felének énekese volt, aki énekes növendékei számára állította össze etűdgyűjteményét azzal a céllal, hogy ne csak a technikai problémákra figyeljenek, hanem a muzikalitást is helyezték előtérbe, mert az visz előre, a művészi zene felé.⁴⁷ Etűdjei között megtalálható az összes variáció egy tökéletes melodikus interpretáláshoz, és mindegyik fejleszti a zengő énekhang kialakulását az összes regiszterben és dinamikában.⁴⁸ Gyakorlatait többen is átdolgozták harsonára. A legismertebb talán a John Rochout által összeállított *Melodious Etudes for Trombone* nevet viselő, háromkötetes etűdgyűjtemény, ami egyfajta jellegű, ugyanazt a karaktert gyakoroltató, de folyamatosan nehezedő etűdökből áll. Nagyon jónak tartom, magam is gyakran használom, s növendékeimnek is rendszeresen ajánlom gyakorlatait, mert segítik a legato játék tökéletesítését, minden regiszterben és dinamikában fejlesztik a szép, telt hang kialakulását. Jellemző a fokozatosság, az alapritmusú etűdöktől lépésről lépésre jutunk el a bonyolult ritmikájú zenei figurákig. Lehetőségünk van megtanulni, hogy egy zenei folyamatba hogy tudunk beilleszteni egy díszítést (34. kottapélda), ezzel is fejlesztve a zenei előadást.

⁴⁷ Joannes Rochout: *Melodious Etudes for Trombone*. (New York: Carl Fischer, 1928), 1.

⁴⁸ Joannes Rochout: *Melodious Etudes for Trombone*. (New York: Carl Fischer, 1928), 1.



34. kottapélda, Joannes Rochut: Etudes for Trombone 2. kötet. New York: Carl Fischer, 1928. 38

Szintén jónak tartom Henry Couillaud *36 Vocalises*⁴⁹ című átdolgozását, ami kicsit nehezebb, mint a Rochout-féle változat a magasabb hangnem miatt, ezért én elsősorban egyetemista növendékeimnél használom. Amerikai harsonásoktól hallotam azonban arról, hogy a magas regiszterben való gyakorlás érdekében ők a Rochout-féle kötetet is használják úgy, hogy a basszuskulcs helyett tenorkulcsban olvasnak, s az előjegyzéseket ennek függvényében módosítják.

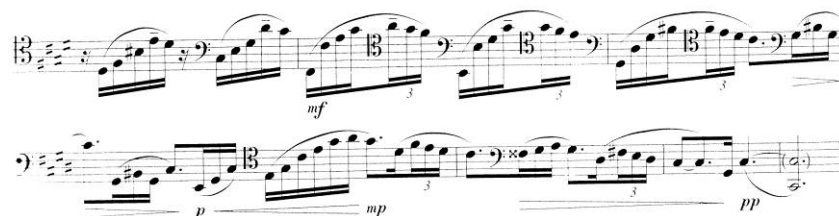
Reginald H. Fink *Studies in Legato* elnevezésű etűdgyűjteményét egyszerű, könnyű gyakorlatokkal indítja, s mint a könyv címéből is kiderül, a legato technikára helyezi a súlyt, melynek valamennyi elemét külön gyakoroltatja, külön veszi a különböző díszítéseket, ritmusvariációkat, dinamikákat.⁵⁰ Robert Müllerhez hasonlóan Fink is javasolja, hogy etűdjeit fél hang eltéréssel is játsszuk el, bár itt nem az intonáció, hanem az ellen- és a párhuzamos kötések szempontjából tűnik ez fontosnak. Legato játék esetében ugyanis az eredeti etűdhez képest az új hangnem teljesen felborítja az eddig begyakorolt kötéstechnikát, hiszen a párhuzamos kötésekből ellenkötések, s az ellenkötésekből párhuzamosak lehetnek. Nekünk viszont azt kell elérnünk, hogy a különbség ne legyen hallható.

Szintén népszerűek, s a világ minden táján ismertek Vladislav Blazsevics gyakorlatai, aki szinte előadási darab színvonalú etűdöket írt minden nehézségi

⁴⁹ Henry Couillaud: *36 Vocalises*. (Párizs: Editions Musicales Alphonse Leduc, 1955).

⁵⁰ Reginald H. Fink: *Studies in Legato*. (New York: Carl Fischer, [é. n.]).

fokozatban.⁵¹ Gyakorlatait nagyon jó érzékkel írta meg harsonára, remekül fejleszti a muzikalitást, az artikulációt, a különböző kulcsokban való kottaolvasást, ugyanis gyakoriak nála az olyan etűdök, ahol soronként, sőt ütemenként is több kulcsváltás van (35. kottapélda).



35. kottapélda, Vladislav Blazsevics: Etűdök harsonára 2. kötet. Moszkva: Izdatelctvo Muzika, 1966.
30

Jellemző Blazsevics etűdjeire a sokszínűség, változatosság is, hogy nemcsak legato gyakorlatokat ír, hanem vannak indulószerű ritmikus etűdjei, vannak olyanok, amelyek kifejezetten egy ritmusra fókuszálnak, mint például egy eltolt szinkópás etűd, és ír páratlan lüktetésű gyakorlatokat is.

Georg Kopprasch etűdjei kimondottan technikai jellegűek.⁵² Jellemző, hogy egy etűd mindig csak egyfajta elemet gyakoroltat, arra helyezi a súlyt, így az be tud rögzülni, készséggé válni, de figyelniük kell arra is, hogy megfelelő fúvásttechnikával gyakoroljunk, hogy ne egy hibás technika rögzüljön, amit nagyon nehéz utólag korrigálni. Ezeket a gyakorlatokat Magyarországon elsősorban a középiskolás korosztály használja. A 35. etűd pedig, amivel a második kötet kezdődik, már évtizedek óta kötelező felvételi etűd az ország összes felsőoktatási intézményében.

Felix Vobaron etűdjei azonban már főiskolások számára készültek.⁵³ A kétkötetes etűdgyűjtemény minden darabja hasonló. Mind nehéz, de harsonaszerű, és általában két különböző karakterből áll, ami jól gyakoroltatja a növendékkel a váltást a különböző játékműstílusok között. Tapasztalataim szerint a növendékeknek gyakran nehézséget okoz egy újfajta karakterre való átállás, ami viszont elengedhetetlenül fontos egy előadási darab eljátszásánál, ezért gyakran használom Vobaron gyűjteményét a problémahelyzet gyakorlásához.

⁵¹ Vladislav Blazsevics: *Etűdök harsonára*. (Moszkva: Izdatyelsztvo Muzika, 1965-1966).

⁵² Georg Kopprasch: *60 ausgewählte Etűden für Posaune*. (Leipzig: VEB Hofmeister Musikverlag, [é. n.]).

⁵³ Félix Vobaron: *Etűdy pro pozoun*. (Prága: Státní nakladatelství krásné literatury, 1959).

Jaroslav Ušák *25 virtuóz etűd* című⁵⁴ gyűjteményében található gyakorlatok első látásra nehezebbnek tűnnek, mint amilyenek valójában, mégsem beszélhetünk könnyű gyakorlatokról. A szerző jól ismeri a hangszer sajátosságaiból adódó nehézségi területeket, s arra fókuszál. Minden etűd egyfajta ritmika gyakorlását szolgálja, gyakoriak a triolák, nyújtott ritmusok, a triolás mordentek, előkék. Sok a moduláció, de a szerző mégis úgy alkalmazza a hangnemeket és a futamokat, hogy az tolokakezelés szempontjából könnyen eljátszható legyen.

12 etűdből áll Gabriel Masson gyűjteménye,⁵⁵ ami nagyon jó előtanulmány Bach harsonára már átírt csellósztívejéhez, amelyeket André Lafosse dolgozott át tenorharsonára.⁵⁶ Az etűdiskola nehézségét talán az adja, hogy teljesen el kell rugaszkodni a hangszer adottságaitól, nagyon szólisztikusan, melodikusan, lágyan, puhán, hajlékonyan, könnyedén, a harsona kemény, érces hangjától minél jobban elrugaszkodva kell a gyakorlatokat lejátszani, mint ahogy azt a nagy szólisták teszik. Ez a mai professzionális harsonajátékhoz már elengedhetetlen követelmény, hiszen mára a harsona is szólóhangszerré vált.

Szintén a muzikalitást helyezi előtérbe Masson honfitársa, a francia Gérard Pichaureau, aki Massonhoz hasonlóan kitolja, illetve olykor megszünteti a hangszer sajátosságaiból fakadó határokat. Nem fúvástechnikára helyezi a súlyt, hanem a zeneiségre, ami jól igazodik a mai követelményekhez. Gyakran használ olyan kötéseket, ahol a két hang között egy vagy akár több felhang is megszólalhat, de ezeket a pontos levegővezetéssel, illetve az ansatz helyes használatával el kell kerülni. Ilyen gyakorlatokat tartalmaznak a *20 általános etűd*⁵⁷ és a *30 etűd minden hangnemben*⁵⁸ című kötetei, melyekben a gyakorlatok először az összes bés dúr, illetve moll hangnemben, majd az összes keresztes dúr és moll hangnemben vannak. Egy harsonás számára egy disz-moll vagy egy Cisz-dúr hangnem eljátszása nem egyszerű, de még ez sem lehet akadálya annak, hogy a gyakorlatot tökéletesen, szólisztikusan játsszuk el (36. kottapélda).

⁵⁴ Jaroslav Ušák: *25 Virtuozních etud.* (Prága: Národní Hudební Vydavatelství Orbis, 1951).

⁵⁵ Gabriel Masson: *12 Various Studies.* (Párizs: Editions Musicales Alphonse Leduc, 1953).

⁵⁶ André Lafosse: *Suites de J. S. Bach.* (Párizs: Editions Musicales Alphonse Leduc, 1946).

⁵⁷ Gerard Pichaureau: *Vingt Etudes.* (Párizs: Editions Musicales Alphonse Leduc, 1963).

⁵⁸ Gerard Pichaureau: *Trente Etudes Dans Tous Les Tons.* (Párizs: Editions Musicales Alphonse Leduc, 1963).

The image shows a musical score for a piece titled 'Andante' with a tempo marking of ♩ = 132. The score is written for five staves, likely representing different instruments or parts. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/8. The first staff is marked 'mf cantabile'. The second staff is marked 'p'. The third staff has a 'crescendo' marking and ends with 'mf'. The fourth staff has a 'crescendo' marking and ends with 'mf'. The fifth staff is marked 'mf'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

36. kottapélda, Gerard Pichaureau: Vingt Etudes. Párizs: Editions Musicales Alphonse Leduc, 1963.

17

Henri Couillaud *Progresszív gyakorlatok*⁵⁹ címet viselő kötete skálával kezdődik, majd magas nehézségi fokú gyakorlatait fél hanggal feljebb, illetve lejjebb is ajánlja, ami segít az intonáció tökéletesítésében. Fontos azonban, hogy ugyanazt az etűdöt gyakoroljuk egyszerre több hangnemben is. *26 technikai etűd* című kötetében 26 egymástól teljesen különböző, komplex etűdöt találunk.⁶⁰ Pichaureauhoz hasonlóan Couillaud is alkalmaz olyan köteteket etűdjeiben, ahol több felhangot kell úgy átfűjni, hogy azok közben ne szólaljanak meg.⁶¹ Az első hat etűd ennek megtanulását segíti, ezekben először csak kis hangközöket kell kötni lassú, hosszú hangokkal, majd egyre nagyobb hangközöket kell átfűjni levegővel, glissando segítségével a nyelvet teljesen kiiktatva.⁶²

Négykötetes gyűjteményt állított össze André Lafosse,⁶³ akinek gyakorlatai egy kezdő harsonás szintjéről kiindulva, a nehézséget folyamatosan fokozva, egyre több technikai elemet bekapcsolva, jutnak el a negyedik kötet végére egy olyan érett harsonás szintjére, aki mind szólójátékban, mind zenekari játékban megállja majd a helyét. Minden nehézségi szintnél találunk nála duókat, ami már a harsona kamarajátékban való szerepét készíti elő. Ír kifejezetten zenekari állások és előadási darabok megtanulását szolgáló etűdöket is, amelyekben – meglátásom szerint – az

⁵⁹ Henry Couillaud: *Exercices Progressifs*. (Párizs: Editions Musicales Alphonse Leduc, 1937).

⁶⁰ Henry Couillaud: *26 Etudes Techniques*. (Párizs: Editions Musicales Alphonse Leduc, [é. n.]).

⁶¹ I.m.

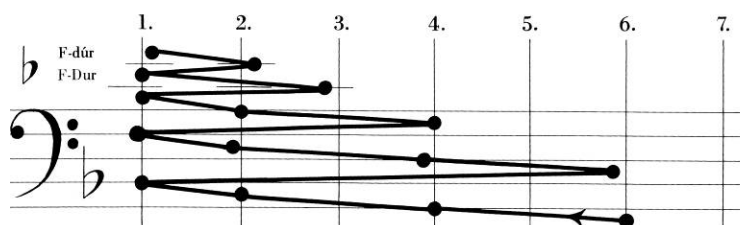
⁶² I.m.

⁶³ Lafosse/1959.

etűd néha nehezebb, mint maga a darab. Találhatunk etűdöket például Sigismond Stojowski *Fantaisie*,⁶⁴ Paul Veronge de la Nux *Solo de Concours*,⁶⁵ Philippe Gaubert *Morceau Symphonique*⁶⁶ vagy Joseph-Guy Ropartz *Pièce en Mi bémol mineur*⁶⁷ című darabjához.

Szintén több kötetet töltött meg gyakorlataival a szerzőpáros Pehl András és Perlaki József,⁶⁸ akik a zenei alapfogalmak megismertetése, a harsonahang megalapozása, a technikai képzés elindítása és a különböző ritmusok megtanításából kiindulva írtak etűdöket a nehéz legato játék és az összes dúr és moll hangnem mérsékelt tempójú gyakorlásához is. Nagyon jónak tartom a C-kulcs megtanulását segítő gyakorlataikat. A diákok számára ugyanis gyakran érthetetlen, hogy miért kell megtanulniuk még egy kulcsot, ha már az egyikben úgyis tudnak olvasni, pedig a harsona hangterjedelméből kifolyólag a magas regiszterekben egyszerűbb más kulcsokban olvasni (mint például a tenor- vagy altkulcs), mint számolgatni a pótvonalakokat. Pehl és Perlaki kulcsgyakorlatai szerintem jól előkészítik a korábban már említett Blazsevics gyakori kulcsváltású etűdjeit.

Kezdők számára közösen írtak harsonaiskolát Steiner Ferenc, Völgyi Ernő és Zilcz György. Fényképekkel illusztrált kötetük nagyon jó fekvéstáblákat tartalmaz minden hangnemhez (37. kottapélda).⁶⁹



37. kottapélda, Steiner Ferenc, Völgyi Ernő, Zilcz György: *Harsonaiskola*. Budapest: Editio Musica Budapest, 1971. 29

A magyar sajátosságból adódóan egyedi, hogy népdalokon gyakoroltatják a különböző ritmusokat, amivel nemcsak a technikai elemek elsajátítását érik el, hanem egyben ápolják kultúránkat, népköltészetünket, s talán a diák is szívesen

⁶⁴ Lafosse/1959. 195.

⁶⁵ Lafosse/1959. 191.

⁶⁶ Lafosse/1959. 201.

⁶⁷ Lafosse/1959. 199.

⁶⁸ Pehl András, Perlaki József: *Harsonaiskola*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1966).

⁶⁹ Steiner, Völgyi, Zilcz/1971.

gyakorolja a már ismert dallamot, s könnyebben fedezi fel hibáját a játékban. Többek között megtalálható a kötetben az *Ettem szőlőt*,⁷⁰ az *Este van már*,⁷¹ a *Szélről legeljete*,⁷² a *Hej Dunáról*⁷³ vagy az *Erdő, erdő*⁷⁴ kezdetű mindannyiunk számára jól ismert népdal. Mivel ezek általában pentaton dallamok, így harsonán már két-három fekvés elsajátítása után eljátszhatóak, ezért is nagyon alkalmasak kezdők számára.

Steiner Ferenc egyedül is állított össze etűdgyűjteményt kezdők számára, melynek a *Harsona ABC* nevet adta.⁷⁵ Különlegesség nála, hogy a népdalok mellett magyar szerzők több rövid művét is megtalálhatjuk a gyakorlatok között. Helyet kaptak a kötetben például Legány Dénes *Allegretto* és *Andante* című szerzeményei, melyek lejátszásához elég a harsona első és harmadik fekvésének ismerete.⁷⁶ De bekerült a kötetbe *Kis szvitje* is, melynek mindhárom tétele más-más technikai területre helyezi a súlyt, az első tétel az Á és az Ász hang többszöri megjelenésével a második és a harmadik fekvés pontos intonálását segíti, a második tétel a harmadik fekvésben lévő C és Esz hang közti fekvésdifferenciát gyakoroltatja, míg a harmadik tételben alkalmazza a harsona sajátosságát, a glissandót.⁷⁷ Ezenkívül megtalálhatjuk Sugár Rezső *Dal és tánc*⁷⁸ vagy Szokolay Sándor *Kis szvit*⁷⁹ című művét, és részletet találhatunk Kodály Zoltán *I. vonósnégyeséből*⁸⁰ is.

Az utóbbi két, magyar szerzők által összeállított gyakorlóiskola, mint már említettem, kezdőknek szól, s Magyarország zeneiskolaiban túlnyomó többségében ezeket használják. A középiskolás korosztály számára számos jó harsonaiskola íródott. Ezek közül jó párat megemlítettem. Tanárként azonban szembesülnöm kellett azzal a problémával, hogy a legtöbb kötet csak egy bizonyos terület fejlesztését célozta meg, például Rochut⁸¹ vagy Fink⁸² legato gyakorlatokat gyűjtött

⁷⁰ Steiner, Völgyi, Zilcz/1971. 15.

⁷¹ Steiner, Völgyi, Zilcz/1971. 15.

⁷² Steiner, Völgyi, Zilcz/1971. 17.

⁷³ Steiner, Völgyi, Zilcz/1971. 22.

⁷⁴ Steiner, Völgyi, Zilcz/1971. 24.

⁷⁵ Steiner/1997.

⁷⁶ Steiner/1997. 7.

⁷⁷ Steiner/1997. 67-68.

⁷⁸ Steiner/1997. 35.

⁷⁹ Steiner/1997. 72-73.

⁸⁰ Steiner/1997. 13.

⁸¹ Joannes Rochut: *Melodious Etudes for Trombone*. (New York: Carl Fischer, 1928).

⁸² Reginald H. Fink: *Studies in Legato*. (New York: Carl Fischer, [é. n.]).

egy kötetbe, Slokar és Reift⁸³ a dupla-, triplanyelv fejlesztéséhez állított össze egy gyakorlóiskolát, ezek azonban csak egy terület megtanulását segítik, s gyakran nincs folyamatosság, ami alatt azt értem, hogy nem egymásra épülő, folyamatosan nehezedő etűdöket tartalmaznak. Példaként említhetném Kopprasch hetedik etűdjét, amely fűvásttechnikailag és hangterjedelmileg is sokkal nehezebb, mint az azt követők⁸⁴ vagy Blazsevics harmadik etűdjét, ami szintén jóval nehezebb mint a rákövetkezők, hiszen már három kulcs váltakozik az etűdön belül.⁸⁵ Ez egy harsonatanár számára nehézséget jelent, hiszen mindig új és új kötetet kell a diák számára ajánlani, ami azt gyakoroltatja majd vele, amire éppen szüksége van. Ezt a problémát igyekszik megoldani a szintén harsonatanárként dolgozó Makovecz Pál, aki a jól ismert kötetekből a gyakorlatokat rendszerezte, a folyamatosság elvét figyelembe véve, s tanári tapasztalataira hagyatkozva összeválogatott egy kétkötetes etűdgyűjteményt.⁸⁶

A fejezetet végiggondolva megállapíthatjuk, hogy a befűvás, hangképzés, etűdök és skálák területén is rengeteg jól használható, de különböző gyakorlatot találunk, amelyek más-más területre helyezik a súlyt. Vannak például flexibilis és legato gyakorlatok, vagy olyanok, amelyek a hangindítást vagy a nyelvtechnikát segítik. Szerintem ezek között fontossági sorrendet felállítani nem lehet. Minden területre szükség van ahhoz, hogy egy előadási darabot megfelelő muzikalitással, kellő technikai tudással elő tudjunk adni.

A fejezet elején írtam arról, mennyire fontos, hogy a növendék minél több gyakorlatot megismerjen, s rájőjön, mely terület okozza számára a legnagyobb nehézséget, hiszen annak tükrében kell a mindennapi gyakorlását összeállítania a leghatékosabb fejlődés érdekében. Persze mindenki azt szereti játszani, ami nem okoz számára nehézséget, de ez nem segít az előrehaladásban. Ha ilyen esettel találkozom, mindig eszembe jutnak volt tanárom, Simon István szavai, aki óráin számtalanszor elmondta, hogy ami úgyis megy, azt nem szükséges állandóan gyakorolni, azt kell fejlesztenünk, ami nehézséget okoz.

⁸³ Branimir Slokar, Marc Reift: *Doppel- und Dreifachzunge*. (Zumikon: Editions Marc Reift, 1990).

⁸⁴ Georg Kopprasch: *60 ausgewählte Etüden für Posaune*. (Leipzig: VEB Hofmeister Musikverlag, [é. n.]), 6.

⁸⁵ Vladislav Blazsevics: *Etűdök Harsonára*. (Moszkva: Izdateletvo Muzika, 1965-1966), 3.

⁸⁶ Makovecz Pál: *Válogatott etűdök*. (Budapest: Editio Musica Budapest, 1997).

Összegzés

A harsonajáték az utóbbi ötven évben hatalmas fejlődésen ment keresztül, ami véleményem szerint nagyban köszönhető annak, hogy a fúvósok egyre jobban törekedtek saját hibáik felismerésére és korrigálására. Ezt azonban úgy tudják a legoptimálisabban megvalósítani, ha ismerik a fúvástechnika sajátosságait, az adott területek hibalehetőségeit, ha többféle módszer, gyakorlat, etüd közül tudják kiválasztani a saját adottságaiknak legmegfelelőbbet.

Disszertációm bevezetőjében írtam arról, hogy hazánkban igen csekély az e témájú szakirodalom száma, s vállaltam, hogy a teljesség igénye nélkül minél többet összegyűjtök a külföldön fellelhető irodalomból, hogy azt áttanulmányozva, a könyvekben leírtakat egymással összehasonlítva, összegezve, saját tapasztalataimmal kibővítve olyan dolgozatot állíthassak össze, ami segítséget nyújthat ezen a területen.

A munkám során megismert és feldolgozott irodalom számomra is nagyon hasznosnak bizonyult. Több olyan – nekem eddig ismeretlen – gyakorlatot találtam, amit növendékeimmel kipróbálva eredményesen tudtam felhasználni egy adott terület fejlesztésénél. Tovább erősödött bennem az a meggyőződés, hogy a gyakorlatokat személyre szabottan kell kiválasztani, hiszen volt olyan, ami az egyik növendék esetében nagyon jónak bizonyult egy probléma kiküszöbölésénél, míg a másik növendék hibáit csak kisebb mértékben javította. A gazdag választékból azonban mindenki számára tudunk megfelelőt találni. Ez megint csak azt támasztja alá, hogy egy tanár felelőssége abban is megnyilvánul, hogy mennyire jártas a fúvástechnikai sajátosságok elméleti hátterében, hogy képes e felismerni a növendékek esetleges hibáit, és törekszik e arra, hogy minél több módszert tudjon kiküszöbölésükre, minél több gyakorlatot, etüdot ismerjen fejlesztésükre, hogy minden növendék esetében megtalálhassa a legcélravezetőbbet.

A fúvástechnikai sajátosságok elméletébe belemélyedve több alkalommal is megerősítést kaptam a szakirodalomból olyan technikákkal, problémahelyzetekkel kapcsolatban, amiket saját tapasztalataim alapján vagy tanárain tanácsait követve eddig is megfelelően kezeltem saját magamnál és növendékeim játékánál is, de leírva, elemézve, példákkal, gyakorlatokkal alátámasztva, elméletében megindokolva még nem hallottam róluk.

Az általam fellelt szakirodalommal kapcsolatban pedig az a megállapítás fogalmazódott meg bennem, hogy a fúvástechnika elméletének leírása, sajátosságainak összegyűjtése elsősorban amerikai szerzők tollából való. Természetesen európaiak is publikáltak ebben a témában, de általában már az amerikaiak eredményeire hivatkozva, azokat továbbfejlesztve, bővítve írtak az adott részterületekről. Az európai szerzők inkább a hangszeres gyakorlatok, etüdök kifejlesztésére helyezték a súlyt, érdemeik ezen a területen vitathatatlanok. Úgy gondolom azonban, hogy egy hangszeren való játék tökéletes elsajátításához mindkét terület megismerése elengedhetetlenül szükséges. Csak az elméleti háttér és a hozzá kapcsolódó technikai elemek, gyakorlatok együttes ismerete vezet a minél tökéletesebb hangszeres játékhoz. Ezért dolgozatomban mindkét terület megfelelő mélységű elemzésére törekedtem, hogy a munkámat olvasók teljes képet kaphassanak a harsonajátékról, s disszertációm talán ezzel lehet leginkább hasznára a rézfúvós társadalomnak.

Bibliográfia

1. Metodikák

Dr. Becsky Áron: „Az adaptálható fúvóslégzés, avagy hogyan elégíthető ki egyszerre az emberi és a zene levegőigénye?” *Parlando* XLV/4 (2003. szeptember): 8-21.

Belfrage, Bengt: *Übungsmethodik für Blechbläser*. Stockholm: AB Nordiska Musikvörlaget/Edition Wilhelm Hansen, 1984.

Burba, Malte: *Brass Masterclass. Methode für Blechbläser*. Mainz: Schott Musik International, 1994.

Colin, Charles: *Advanced Lip Flexibilities*. New York: Charles Colin Music, 1980.

Farkas, Philip: *A rézfúvósjáték művészete*. Budapest: Zeneműkiadó, 1982.

Grocock, Robert: *Advanced Method for Trumpet*. Michigan: Thomson-Shore, 1968.

Hunsberger, Donald: *The Remington Warm-Up Studies*. North Greece NY: Accura Music, 1980.

Jacobs, Arnold: *Songs and Wind*. U.S.A.: Brian Frederiksen, 1996.

Kleinhammer, Edward: *The Art of Trombone Playing*. U.S.A.: Summy-Birchard Inc, 1963.

Lafosse, André: *Vade Mecum du Tromboniste*. Párizs: Editions Musicales Alphonse Leduc, 1956.

Lafosse, André: *Méthode Complète de Trombone a Coulisse* Párizs: Editions Musicales Alphonse Leduc, 1959.

Ostrander, Allen: *20 Minute Warm-Up* New York: Charles Colin Music, 1978.

Pilafian, Sam – Sheridan, Patrick: *The Breathing Gym*. Mesa AZ: Focus On Music, 2007.

Quinque, Rolf: *Atmung, Stütze, Ansatz, Methode*. Bulle: Editions Bim, 1980.

Reinhardt, S. Donald: *Pivot System for Trombone*. Philadelphia: Elkan Vogel Co., 1942.

Ridgeon, John: *The Physiology of Brass Playing*. Oakham: Brass Wind Publications, 1986.

Slokar, Branimir: *Warm-Ups + Technical Routines*. Vuarmarens: Editions BIM, 1979.

Slokar, Branimir: *Daily Drills*. Crans-Montana: Editions Marc Reift, 1993.

Slokar, Branimir: *Tipps für Blechbläser*. (kézirat a disszertáció szerzőjének birtokában)

Steiner Ferenc: *Mindennapi gyakorlatok harsonára*. Budapest: Editio Musica, 1983.

Vernon, G. Charles: *A „Singing” Approach to the Trombone (and other Brass)*.

Atlanta: Brass Society Press, 1983.

Wekre, Froydis Ree: *Thoughts on Playing the Horn Well*. Oslo: A.s Reistad Offset, 1999.

2. Kották

Arban, Jean Baptiste: *Complete Method for Trombone and Euphonium by Joseph Alessi and Dr. Brian Bowman*. Maple City, MI: Encore Music Publishers, 2010.

Blazsevics, Vladislav: *Etűdök harsonára*. Moszkva: Izdatyelsztvo Muzika, 1965-1966.

Couillaud, Henry: *Exercices Progressifs*. Párizs: Editions Musicales Alphonse Leduc, 1937.

Couillaud, Henry: *36 Vocalises*. Párizs: Editions Musicales Alphonse Leduc, 1955.

Couillaud, Henry: *26 Etudes Techniques*. Párizs: Editions Musicales Alphonse Leduc, [é. n.].

Fink, H. Reginald: *Studies in Legato*. New York: Carl Fischer, [é. n.].

Kopprasch, Georg: *60 ausgewählte Etűden für Posaune*. Leipzig: VEB Hofmeister Musikverlag, [é. n.].

Lafosse, André: *Suites de J. S. Bach*. Párizs: Editions Musicales Alphonse Leduc, 1946.

Makovecz Pál: *Válogatott etűdök*. Budapest: Editio Musica, 1997.

Masson, Gabriel: *12 Various Studies*. Párizs: Editions Musicales Alphonse Leduc, 1953.

Műller, Robert: *Studienwerke und Unterhaltungsstücke für Posaune*. Leipzig: Zimmermann, 1902.

Pehl András – Perlaki József: *Harsonaiskola*. Budapest: Zeneműkiadó, 1966.

Pichaureau, Gerard: *Trente Etudes Dans Tous Les Tons*. Párizs: Editions Musicales Alphonse Leduc, 1963.

Pichaureau, Gerard: *Vingt Etudes*. Párizs: Editions Musicales Alphonse Leduc, 1963.

- Randall, L. Chalres – Mantia, Simone: *Arban's Famous Method for Trombone*. U.S.A.: Carl Fischer, 1936.
- Rochut, Joannes: *Melodious Etudes for Trombone*. New York: Carl Fischer, 1928.
- Slokar, Branimir – Reift, Marc: *Die Tonleiter*. Zumikon: Editions Marc Reift, 1988.
- Slokar, Branimir – Reift, Marc: *Doppel- und Dreifachzunge*. Zumikon: Editions Marc Reift, 1990.
- Steiner Ferenc: *Harsona ABC*. Budapest: Editio Musica, 1997.
- Steiner Ferenc – Völgyi Ernő – Zilcz György: *Harsonaiskola*. Budapest: Editio Musica, 1971.
- Ušák, Jaroslav: *25 Virtuosičeských etud*. Praha: Národní Hudební Vydavatelství Orbis, 1951.
- Ušák, Jaroslav: *Škola Pozounové Techniky*. Praha: Státní Hudební Vydavatelství, 1967.
- Vobaron, Félix: *Etudy pro pozoun*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, 1959.