Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

Doktori iskola (7.6 zeneművészet)

NEMZETI ISKOLÁK, STÍLUSOK A TROMBITAJÁTÉKBAN

HONTVÁRI CSABA

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2008

Tartalomjegyzék

Rövidítések IV

Bevezető — Anyanyelv és zene V

I. A disszertáció célkitűzései és a téma vizsgálatának aspektusai 1

A kutatás előzményei és célkitűzései 1

A kutatás módszerei 3

II. A nemzeti trombitaiskolák kialakulásának előzményei. Középkori gyökerek és a barokk kor hősi-zenei trombitaművészete 4

Trombitajáték és oktatás a XIX. század előtt 4

A középkori fúvóhangszerek eredetéről 4

A katonai jelek eredete 6

Új hangszerek — új lehetőségek 9

Az udvari kultúra változása 11

Trombiták a burgundiai udvarban 12

Városi fúvósok, trombitások 14

A clarin regiszter meghódítása — a cink és trombita kapcsolata 15

Zenészcéhek — Trombitaoktatás a céhekben 27

[Zenészcéhek] 27

[Trombitaoktatás a céhekben] 33

[Jelentős trombitások a barokkban] 46

A trombita- és clarinfúvás aranykorának alkonya 49

Összefoglalás — trombitajáték és oktatás a XIX. század előtt 54

III. A trombitajáték francia nemzeti iskolája 56

Rézfúvós hangszerek a XIX. században 56

Francia zenei élet a forradalom után — tradíció és innováció 68

A francia nemzeti trombitaiskola kialakulása 76

A kornett felbukkanása és a francia trombitajáték fejlődésére gyakorolt hatása 80

Dauverné és a Conservatoire trombita tanszaka 84

Dauverné 1857-es *Méthode pour la Trompette* című iskolája 88

Dauverné utódai: Jules Cerclier és Jean-Baptiste Arban 106

Arban *Grand Méthode Complèté de Cornet à Pistons* című iskolája 117

A modern francia trombitajáték és iskola születése 123

Merri Franquin *Méthode complète de Trompette Moderne de Cornet à Pistons et de Bugle* című iskolája 128
Francia trombitaiskola a XX. században 136
[Théophile Noël Charlier (136); Eugène Foveau (138); Raymond Sabarich (140); Francia trombitamuzsika a XX. század középső harmadában (141); A II. világháború utáni nemzedék: Maurice André, Pierre Thibaud (151); Francia trombitajáték a XX. század utolsó harmadában (155)]
A trombitajáték francia nemzeti iskolája — Összefoglalás 158
IV. A trombitajáték német nemzeti iskolája 164
Tartományok — zenei központok 164
Német, osztrák, cseh trombitajáték a XIX. század első felében. Josef Kail és a Prágai Konzervatórium ventiltrombita tanszaka 167
A céhes zeneoktatás öröksége és szerepe a német iskolában 174
Az első német konzervatóriumi trombitatanszakok. Julius Kosleck és Ferdinand Weinschenk 181
Német tradíciók a hangszerépítésben és alkalmazásban 185
A német trombitajáték és nemzeti iskola stílusjegyei, alapkoncepciói 189
[1. A trombita kettős karakterének differenciált alkalmazása — a cantabile játékmód preferenciája.] 189
[2. Hangzás-orientált gondolkodás, a magasság problémakörének kiemelt kezelése.] 199
[A német iskola berlini, drezdai, lipcsei ága — Sematikus vázlat] 209
[3. A technikafejlesztés és a zenei, előadóművészi képzés integrált kezelése.] 210
[4. Zenekari játékra való felkészítésnek és a transzponálási készség fejlesztésének hangsúlyos kezelése.] 212
A trombitajáték német nemzeti iskolája — Összefoglalás 216
V. A trombitajáték brit, orosz és amerikai iskolája. A nemzeti iskolák közötti kapcsolatok és hatások 221
A brit trombitaiskola 221
Az orosz trombitaiskola 231
Trombitajáték és oktatás az USA-ban 246
Összegzés 261
Bibliográfia 266

Rövidítések

AmZ	*Allgemeine musikalische Zeitung*
ang.	angol
átdolg.	átdolgozás, átdolgozta
BB	*Brass Bulletin*
c.	című
CNS	Conservatoire Nationale Superior
CNSP	Conservatoire Nationale Superior Musique et Danse de Paris
Cons.	Conservatory, konzervatórium
DaCb	Eichborn: *Das alte Clarinblasen auf Trompeten*. (1895).
DT	Edward Tarr: *Die Trompete. Ihre Geschichte von der Antike bis zu Gegenwart*. (Schott, 1984).
fr.	francia
GSJ	*Galpin Society Journal*
HBSJ	*Historic Brass Society Journal*
id.	idősebb
(id.)	idézet következik
ifj.	ifjabb
ITG	*International Trumpet Guild* (Nemzetközi Trombita Céh)
ITGJ	*International Trumpet Guild Journal* (a Nemzetközi Trombita Céh folyóirata)
jav.	javította
kiad.	kiadás
köt.	kötet
köv.	következő
lj.	lábjegyzet
MW	*Musikalisches Wochenblatt*
ném.	német
ol.	olasz
Orch.	orchestra, zenekar
Symph.	Symphony, szimfonikus zenekar
TNGD 1	*The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* 1. kiadás (London: Macmillan Publishers Limited, 1980.)
TNGD 2	*The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* 2. kiadás. (London: Macmillan Publishers Limited, 2001.)
sz.	szám; partitúrában szereplő, az eligazodást segítő külön (ütem)számjelzés
tsz.	többes szám
ü.	ütem
Vol.	Volume, kötet
[234]	a kötet terjedelme oldalszámban megadva
[28]	lábjegyzetre történő kereszthivatkozás [felső indexben]

Bevezető

Anyanyelv és zene

Nemzeti törekvések, hovatartozás, önazonosság, kissebségi, ill. nemzeti nyelvek használata. Ugye ismerősen hangzanak ma is ezek a fogalmak a formálódó Európai Unió országaiban és kontinensünktől oly távol élő népek kapcsán is? Időszerűbbnek tűnik a kérdés ma, mint bármikor: milyen jogok illetik meg azt az etnikumot, melynek szülőföldje másik nép által uralt állam területén található? Gondoljunk csak a katolikus Észak-Írország és a protestáns Anglia mára már rendeződni látszó viszályára az Egyesült Királyságban, vagy az Ibériai-félsziget két konfliktusgócára, a baszk és a katalán nép törekvéseire, esetleg a dél-tiroli helyzetre, ahol mára már a felek számára megnyugtató megoldás eredményeként élnek együtt német, ladin és olasz anyanyelvű emberek. Ez utóbbi tartomány esetében azonban azt is jól láthatjuk, hogy nemcsak a beszélt, hanem a zenei nyelvben, hagyományokban is jelentős különbségek mutatkoznak. Természetesen e munka tárgya nem az etnikai törekvések, a politikai konfliktusok kezelésének áttekintése, hanem a kulturális gyökerekben eredő nemzeti zenestílusok kialakulása, különös tekintettel a trombitajátékra. Vannak-e olyan nemzeti sajátosságok a különböző országok trombitásainak játékában, melyek nem csupán az egyéni felfogás-különbségek számlájára írhatók, illetve ha vannak, miből erednek?

Ha a vallási, nyelvi és később a politikai törekvések, szabadságharcok, háborúk sorát végignézzük Európa történelmében, az első fordulópontot — a nemzeti önazonosság keresésének és kifejezésének vonatkozásában — a reformáció korában találjuk. Az addig elszigetelt próbálkozások — a valdens mozgalom, a huszita felkelés, jobbágylázadások, stb. — egyszerre határozottabb, markánsabb és főként határokon átívelő, a szó mai értelmében „globális” (értsd európai) mozgalmakká nőtték ki magukat. A reneszánsz emberközpontúsága megolvasztotta az egyház monolit hatalmának és a latin nyelv felsőbbrendűségének merev dogmáit. Az addig egyeduralkodó, a vallás, politika, kultúra és tudomány nyelveként használatos, Európa népei fölött álló, a kapcsolattartás elsődleges eszközét jelentő latin nyelv pozíciói fokozatosan gyengülni kezdtek. Az írásbelivé váló vulgáris latinból, a népcsoportonként eltérő népi dialektusokból megszülettek a latin és germán nyelvcsaládba sorolható nemzeti nyelvek újkori, már a mai emberek számára is érthető válfajai, melyek előbb az irodalom területén vették át a vezető szerepet, majd fokozatosan váltak az európai államokban hivatalossá. E folyamat döntő momentuma a

Biblia nemzeti nyelvekre történő fordítása, amely nem csupán az egyház reformját hozta el, de a nyelvtani szabályok átgondolását, rendszerezését, az egységes nemzeti nyelvek megteremtését is. Mindez azonban a korábbi egyházellenes törekvésekhez hasonlóan elszigetelt próbálkozás lett volna egy forradalmian új találmány, a könyvnyomtatás feltalálása, és elterjedése nélkül. A „tömegtermelés" ugyanis szabványok alkalmazását követeli meg. Gondoljunk csak Luther Bibliájára, és arra, hogy ez megszülethessék, az északi és déli német nyelvet — mely egymás számára akkorra csaknem érthetetlenné vált — össze kellett „gyúrni", létrehozva a „Hochteutsch" kiejtési és nyelvtani rendszert! Angliában a XV. század folyamán Chaucer Canterbury meséinek közép-angolját — a beszélt nyelv magánhangzó-változásaival párhuzamosan — fokozatosan felváltja a korai új-angol nyelv, mely Shakespeare-rel az 1500-as évek végén és az 1600-as évek elején lép az újkorba. Ami pedig hazánkat illeti, ne felejtsük Galeotto Marzionak, Mátyás király udvari történetírójának megállapítását, miszerint a magyar nyelv többek között abban is egyedülálló Európában, hogy a király, bármerre is járjon országában, mindenütt gond nélkül megérti népét, míg a Német-Római Birodalomban gyakran előfordul, hogy két szomszédos vagy nem oly távoli falu lakosai alig képesek szót érteni egymással. Számunkra, magyarok számára a nyelvjárások, dialektusok ilyetén sokrétűsége, az eltérések mértéke csak akkor szembeötlő, ha idegen nyelvi tudásunkat élő anyanyelvi közegben szeretnénk kipróbálni. Hamar rá kell döbbennünk, más a liverpooli és a manchesteri angol, Londonban pedig több érthetetlen nyelvjárással is találkozhatunk. (A hivatalos BBC-angolt a britek 2%-a beszéli csupán!) A nápolyiak más olaszt beszélnek, mint Lombardia polgárai, a „weanarisch" (bécsi dialektus) szókészletében is különbözik a berliniek által beszélt némettől, a „switzerdütsch"-ről nem is szólva. Csupán a távolságok számlájára pedig nem írhatjuk ezen eltéréseket, hiszen a magyar nyelvterület keleti és nyugati határai között is utazhatunk ezer kilométert.

De mi köze mindennek a zenéhez, a trombitajátékhoz, kérdezheti a kedves olvasó? Mielőtt válaszolnék, engedtessék meg, hogy egy idézettel szolgáljak. Thomas Stevens, a Brass Bulletin folyóirat egyik rovatindító cikkében, az első Maurice André trombitaversenyen szerzett benyomásai kapcsán jutott el a következő gondolathoz.

> (id.) Mind a zsűri, mind a hallgatóság gyakran említette a muzikalitás fogalmát, mikor a versenyzők erényeit hasonlította össze. A versennyel összefüggésben ezt — azon túl, hogy a játékos a megfelelő hangokat pontos időben, helyes dinamikával szólaltatja meg — úgy tűnik, a következők határozzák meg: a hang szépsége, az árnyalatok frazeálása, a zene személyes tartalom melegségével való gazdagítása. Ezek természetesen fontos elemek, azonban ami

> egyesek számára lírai és érzékeny előadás, másoknak szentimentális és affektáló, amit az egyik oldal helyénvaló stilisztikai mértékletességnek tart, az a másik véleménye szerint túl steril és akadémikus. Itt nem arról van szó, hogy mi helyes vagy helytelen, hanem a különböző felfogások létjogosultságáról.

Gondolatmenetének végén, mintegy zsűrori önellenőrzés eredményeként teszi fel a kérdést:

> (id.) A nemzeti tradíciók, iskolák, és az egyéni stíluselemek megkérdőjelezhetetlen értékeit támogatni és ápolni kell, de hol az a határ, ahonnan a zenei rövidlátás, intolerancia, az általános előítéletek gátló és negatív erőként hatnak? ...Felállítható-e bármiféle, nemzetközileg elfogadható szabvány vagy viszonyítási alap a zenei előadóművészet területén, mely a nemzeti, regionális, egyéni különbözőségek létjogosultságának teret enged? [1]

Eszmefuttatása további kérdéseket is felvet. Mi az oka annak, hogy az előadott darab, és az azt megszólaltató hangszer azonosságainak ellenére (mely jelen esetben a trombita) a zenei megfogalmazásban olyan nagy különbségek mutatkozhatnak két interpretáció között? E kérdésből pedig adódik a következő, mely visszautal a fent említett nemzeti, területi és nyelvi sajátosságok kialakulásának körülményeire is: van-e kapcsolat a történelmi–társadalmi viszonyok és változások, a kulturális környezet, a helyi hagyományok, a nyelv, egyszóval a kollektív kulturális normák és a zenei előadás, esetünkben a trombitajáték között?

A zene a valóság sajátos ábrázolásának tekinthető, társadalmi termék abban az értelemben, hogy elválaszthatatlan attól a helytől, időtől és közegtől, ahol megszületik, és ahol elhangzik. E vonatkozásában hasonlatos a nyelvvel, sokszínűsége pedig a regionális, társadalmi különbségekből adódó nyelvjárásokkal. Első, és egyben legszélesebb körű megjelenése maga az emberi hang, az ének. Minden hangszerjátékosnak e legősibb és legkézenfekvőbb „instrumentum" mintáját ajánlatos követnie, ha a legtermészetesebb és legszebb megoldásokat keresi.[2] Az ének viszont a nyelvvel él szimbiózisban, nem függetlenítheti magát annak ritmusvilágától, súlyrendiségétől, nyílt vagy zárt, keményebb vagy lágyabb hangzóitól, a dalszöveg prozódiájától. A hangszerek közül pedig — megszólaltatási technikáik hasonlatossága miatt — a rézfúvók állnak legközelebb az énekművészethez, hiszen esetükben szintén az emberi test izmai hozzák létre közvetlenül a hangrezgést, továbbá az anyanyelv előbb említett nyitott–zárt, kemény–lágy hangzói és súlyrendisége nagyban befolyásolják a fúvósok játék közbeni nyelvhelyzetét, hangindítási

1. Stevens, „The trumpet in the USA", *Brass Bulletin* (a továbbiakban: *BB*) no. 27 (1979/ III): 6.

2. Altenburg, *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst*. (Halle: Johann Christoph Hendel, 1795; Repr. Leipzig: Friedrich Hofmeister Musikverlag, *facs.* 1993) (a továbbiakban: Altenburg), 96.

szokásait, artikulációit is. A rézfúvósjáték technikai vonatkozásában ezért nem lehet független a beszélt (anya)nyelvtől. A trombita- és kornettiskolák nyelvindítás-gyakorlataiban előforduló artikulációs szótagocskák pedig a kívánt hangzás technikai megvalósításához nyújtanak segítséget.

A fent említett nyelvi tényezők nemcsak a technikai megoldásokat, de a zenei előadás sajátosságait, a játékstílust is nagyban befolyásolják, determinálják. Az anyanyelv keménysége–lágysága, a használt mássalhangzók és magánhangzók, ill. ezek kombinációi a megszólaltatandó dallam karakterének megalkotásában szintén nagyon fontos szerepet töltenek be. Ennél is lényegesebbnek tűnik azonban a beszéd és muzsika között meglévő másik rokoni kapcsolat, retorika és zenei interpretáció analógiája: a nyelv magas szintű használatáról, ékesszólásról csak akkor beszélhetünk, ha a szónok, vagy színész szövegét megfelelően tagolva, az alá-, fölé- és mellérendeltségi viszonyokat helyes súlyozással, dinamikával és világosan megjelenítve adja elő. A zenei előadásra is ugyanezek a szabályok érvényesek, ám e szabályok betartatását — ellentétben az írott szöveggel — a kottában kisebb-nagyobb számban előforduló, különböző artikulációs és hangsúlyjelek segíthetik. Ezekkel, a nemzetközileg egységesen alkalmazott, de többnyire nem egységesen értelmezett jelekkel a zenei hangok rövid–hosszú, hangos–halk, sőt a fent említett nyitott–zárt, kemény–lágy jellege is jelölhető, de konkrétan meg nem határozható. A különböző nemzetek kiadói által közreadott kottákban az artikulációs és hangsúlyjelek mennyisége és előfordulási aránya olyan szignifikáns eltéréseket mutat, amely mellett nem mehetünk el anélkül, hogy fel ne tennénk a következő kérdéseket. Miért szerepelnek rendszerint egy francia etűd vagy előadási darab kottájában oly nagy számban különböző artikulációs, dinamikai és hangsúlyjelek, illetve e tekintetben többnyire miért visszafogottabbak más nemzetek komponistái, kottagrafikusai, kiadói? Az előadót információkkal ellátó, a mű megfogalmazásában útmutatóként vagy csupán ajánlásként szolgáló jelek értelmezése, játékban való megjelenítése mennyiben segíti a művészt, vagy korlátozza az előadói szabadságot, az árnyalatokban gazdag interpretáció megszületését? Más szóval: honnan ered és meddig terjed az írott kód kötelező érvénye?

Amennyiben a fent említett írott kód hiányos, azaz a kotta nem, vagy csak korlátozottan tartalmaz előadási stílusra, súlyrendiségre, karakterre vonatkozó információkat, a zenei interpretációban még kevéssé jártas növendéknek egy külső mintára, elsősorban mesterére kell hagyatkoznia. A kollektív tudat talán legfontosabb tényezőjének, az anyanyelvnek közvetlen hatása mellett tehát nagyon fontos a beavatást végző mester, a tanár szerepe és játékával nyújtott mintája is, mely ugyanúgy a hagyományból nő ki, mint az anyanyelven

megszólaló gyermekdal, népdal. Ezek az információk szájról-szájra terjedve folyton változhatnak, mégis vannak olyan alapvetéseik, amelyek generációkon átívelően szabnak meghatározott irányt a fizikális, az intellektuális és az érzelmi befogadásnak, a növendékek tanulásának, gondolkodásának és a művészek kifejezési eszköztárának.

A „nyelvében él a nemzet" közhelyet továbbgondolva megállapítható: a népzene a kollektívum, a műzene ezen felül pedig az individuum lelkének tükre is. A népies (majd mindinkább a populáris jelzővel illethető) műfajokba sorolható muzsikák könnyedebb jellegükkel a nagyobb társadalmi közösségek tömegigényeit próbálták minden korban kielégíteni, míg a komolyzene szűkebb rétegek „szórakoztatását" szolgálta. A hangszerek nem zenei, hanem jelző–utánzó szerepben történő alkalmazása pedig még ősibb eredetű, helytől és kortól kevésbé determinált, az emberekre közvetlenül és többnyire egységesen ható olyan közlési forma, mely leginkább a fúvó- és ütőhangszereket használta céljaira. A mindenkori hatalom jelképeként megszólaló trombita katonai alkalmazása, állami, városi, egyházi ünnepségeken betöltött, más hangszerrel nem helyettesíthető szerepe pedig azzal a hősi affektussal gazdagította e hangszer „nyelvét", kifejezési eszköztárát, amely koroktól függetlenül minden emberben azonos képzeteket kelt. Mindhárom irányzat [a funkcionális, populáris és a műzene] sajátosan különböző összeállítású hangszeres együtteseket alakított ki mindenkori lehetőségei, a kor esztétikai és morális igényei szerint. A trombitaegyüttesek, katonazenekarok, majd mintájukra a polgárság körében megszervezett fúvósbandák, az ott használt hangszerek a „klasszikus" trombita játékstílus alakulásában is nagyon fontos szerepet játszottak. Habár Berlioz lesújtó véleménnyel volt a rézfúvós hangszercsalád „könnyűvérű" tagjáról, a XIX. század populáris műfajaiban, katona- és szalonzenekarokban központi szerepet játszó kornettről,[3] mégis előszeretettel használta azt műveiben. Mi volt előítéletének, és ennek ellentmondó hangszerelési gyakorlatának oka? Őt e polgári hangszer hangszínének trivialitása zavarta, mely abból fakadt, hogy számára a kornett elválaszthatatlan volt a kor könnyebb stílusirányzataitól, melyeknek zenei nyelvét közönségesnek tartotta. Akkor miért használta mégis oly gyakran műveiben? Egyrészt azért, mert e hangszer mozgékony és kromatikus volt a hagyományos trombitával szemben, így alul-fölül nemes hangú trombitákkal körülvéve alkalmasnak bizonyult azok oktávjait mindenféle dúr-moll, szűkített stb. harmóniákkal, belső szólammozgásokkal gazdagítani. Másrészt pedig a kortárs hangszeres művészekkel állandó

3. Berlioz, *Instrumentationslehre*, (Richard Strauss átdolgozásában és kiegészítéseivel), 1955. I-II. (Leipzig: Musikverlag von C.F. Peters, 1970).

kapcsolatban állva, azok preferenciáját figyelembe véve megkerülhetetlennek tartotta e modern hangszert.

A zene fő irányzatai jól mutatják a nyelvben lévő párhuzamokat is, miként tért el az abszolutizmus korának nemesi udvaraiban dívó, „erőteljes" francia hatás alatt álló, cizellált (udvari) kommunikációs stílus a népnyelv egyszerű céltudatosságától (nem is beszélve a használt nyelvek különböző voltáról), és a XIX. század irodalmában meglévő népies, hősi-romantikus ellentétet is tükrözik. Míg előző esetben szinte áthághatatlan a szakadék — miként a társadalmi osztályok között ténylegesen az is volt —, addig a XIX. században esély mutatkozott egymás megértésére. Alkotó és közönség találkozására jó alkalmat nyújtottak a polgári szalonok, a nyilvános hangversenyek, a nemzeti operákat játszó színházak, a promenád koncertek. Ahogy a társadalmi szerkezet mobilabbá vált, úgy a zenei élet is. Sok zeneköltő kereste Európában a népi–nemzeti zene komolyzenei megjelenítésének módjait, mely műveikben olykor *color local*-ként, olykor lelkesítő forradalmi dallamként, vagy éppen divatos, a nemzeti hovatartozást kifejező táncként jelent meg. Komolyzene és a populáris (népi, népies) műfajok közelítettek egymáshoz a másik hangszereinek, stílustárának alkalmazásával, átiratok megszólaltatásával, a promenád koncertek színes műsor-összeállításaival, ám zenei nyelvük, az alkalmazott játékmódok a XVIII. század vége óta mégis fokozatosan távolodni látszanak egymástól. A szakadás a feudális és a polgári társadalom eltérő zenei ízléséből fakadt, ami abból is jól látható, hogy azok a trombitások, akik a polgárság körében a kisebb mérete, rugalmasabb, könnyebb kezelhetősége, és kromatikus volta miatt oly közkedvelt kornetten kezdték karrierjüket, más stílust képviseltek a trombitajátékukban is, mint azon társaik, akik ragaszkodva a hagyományos hangzásideálhoz, kerülték e „szórakoztató" zenei instrumentum használatát.

Versenyeken, koncerteken szerzett élményeink, a hanglemezek, CD-k, DVD-k tömkelege mind-mind arról tanúskodnak, hogy ugyanazt a művet megszámlálhatatlanul sokféleképpen, sokszínűen lehet előadni. A különböző interpretációk pedig nemcsak a szuverén művészi személyiség mélyében erednek, de azt a társadalmi, kulturális hagyományt és az ebből fakadó értékrendet is közvetítik, mely beleivódott mindannyiunk tudatába és tudatalattijába, és amely irányt szab a nagy egyéniségek gondolkodásának, művészetének is. Amennyiben nem vagyunk nyitottak mások hagyományai, szokásai, gondolkodás- és közlésmódja felé, nem ismerhetjük fel szándékaik mozgatórugóit sem — a zene nyelvére lefordítva: a befogadáshoz alapvető ismeretekkel kell rendelkeznünk az előadóművész és a mű kulturális gyökereiről, az ezekből fakadó stílusjegyekről.

Gondoljunk csak a számunkra egzotikusnak, vagy idegennek ható zenék (ázsiai, avantgárd, stb.) megértésének, befogadásának nehézségeire. Előzetes beavatás nélkül nem értjük, milyen mondanivalót hordoz a muzsika, mit szándékozik közölni az előadó.

A nemzeti, etnikai törekvések érvényesítése olykor konfliktusokhoz vezet. Ilyen esetben a feleknek közös nevezőre kell jutniuk a megoldás érdekében, mely csak egymás értékrendjeinek, szándékainak alaposabb megismerése után alakítható ki. Ugyanezt a zenei előadóművészetre vonatkoztatva, Thomas Stevens fent említett kérdését kell megismételnünk: felállítható-e bármilyen irányelv, tézis, mely alapján a különböző tradíciókat képviselő zenei nyelveket, az azt kialakító tanítási, tanulási hagyományokat, végeredményképpen pedig a különböző értékrendeket képviselő zenei interpretációkat hitelesen össze tudnánk vetni? Hol az a határ, amin túl a hangszeres előadás, a darab megfogalmazása önnön világába bezáródva túlzottan affektálónak, egyirányúnak, esetleg torznak hat? Erről a képzeletbeli vonalról pedig anélkül, hogy ne értenénk valamilyen szinten azt a *zenei nyelvet*, melyet a játékos hangszerén, énekhangján megszólaltat, nem tudunk objektív képet alkotni.

Miként a többnyelvű országokban, városokban lakó polgároknak minden történelmi korban elemi érdekük fűződött ahhoz, hogy egymás nyelveit megértsék és beszéljék is, úgy nekünk, zenészeknek is alapvető lenne, hogy egymás zenei közlésformáit, stílusjegyeit megismerjük, megértsük, esetleg képesek legyünk megszólaltatni. A jazz zenészek képzésében alapvető elem a nagy egyéniségek gyakran alkalmazott fordulatainak — „*pattern*”-jeinek — elsajátítása, az egyéni hangzásviláguk és játékstílusuk minél teljesebb, szinte „akcentus nélküli” megszólaltatása. A sok elsajátított minta jó alapul szolgálhat a saját hang megteremtéséhez, a különböző irányzatok autentikus, és mégis egyéni hangvételű megszólaltatásához. Ezt a klasszikus zenei szakirányra a következőképpen értelmezhetjük: ha a klasszikus zene fő „nemzeti nyelveinek” elsajátítására nem törekszünk — amelyek a barokk óta léteznek (olasz, francia stílus stb.), és a romantika korszakában teljesedtek ki igazán — nem fogunk szót érteni egymással. (Ti. zenész a művel, zenész a karmesterrel, az előadásban résztvevő társakkal.) Meg kell ismernünk az írott anyagon, a kottán túl azt a szellemi hátteret is, melyben a mű született, továbbá a partitúrából ki kell tudnunk bontani az alkotó szándékait, a megfelelő artikulációt, a frazeálás árnyaltságát, megteremtve azt a hangzásvilágot, mely a legközelebb állhat a komponista ideáljához.

Miként mindennemű nyelvi, kulturális diverzitás gazdagítja, teljesebbé és színesebbé teszi világunkat — és ezek biztosítása ma már az alapvető emberi jogok kategóriájába tartozik —, úgy a zenei sokszínűségnek, a regionális, vagy nemzeti tradíciókból fakadó

különbségeknek is megkérdőjelezhetetlen a létjogosultsága. Egy gyakorló művésznek pedig tisztában kell lennie a zenei szövetben, a partitúrában megfogalmazott „világgal" és nyelvvel, különben hogy is tudná azt hitelesen megszólaltatni? Ezt természetesen szinte végtelenül sokféleképpen megtehetjük, ám mégis kialakultak az elmúlt idők folyamán olyan meghatározó gondolkodásmódok, ízlésirányzatok, stílusok, melyek a jelenkori, zenei értelemben véve is globalizált világunkat mind a mai napig áthatják és irányadónak számítanak. Miként az európai kulturális örökségben meghatározó szerepet játszanak az olasz, a spanyol, a francia, a német, az angolszász és az orosz, egyszóval a nagy népek írói, költői, gondolkodói, úgy igazi gyöngyszemekre lelhetünk nem e világnyelveken született művek, gondolatok között is. Igazán megismerni őket eredeti formájukban lehet, ezért legtöbben a világnyelveket választják, ha közelebb szeretnének férkőzni ezen örökséghez. A trombitajátékban a nagy nemzeti iskolák (játékstílusok) jelentik e világnyelveket, melyeknek hatása határokon túlnyúló, és amikről e dolgozat keretében szándékozom minél teljesebb képet alkotni. Fogok szólni a németről, amit sokszor zenekari iskolának neveznek, és amelynek képviselői az első orosz trombitaművészeket kinevelve teremtettek új iskolát, továbbá a franciáról, mely versenyszemléletével és művészi céltudatosságával híres szólistákat nevelt ki, az angolról, amelyben olyan fontos szerepet töltött be mindig a hagyomány, a fúvós- és kamarazene, továbbá az amerikairól, mely olykor német, orosz, később francia hatás alatt vált erőteljessé és sokszínűvé.

Magyar zenészek gyakran hangoztatják: Bartók és Kodály műveit *csak* magyar zenekarok, ill. magyar karmesterek (és az ő hagyományaikat követők) képesek hitelesen eljátszani. Én ezt zenei értelemben vett rövidlátásnak vélem annak ellenére, hogy több példa mutatja: a magyar nyelv sajátos hangsúlyrendszerének és ritmusvilágának ismerete nélkül könnyen születhetnek téves értelmezések, suta interpretációk. Más nemzetek művészei valószínűleg hasonlóképpen gondolkodnak saját zenei értékeikről, hagyományaikról, ezért ne feledjük, idegen vizekre evezve mi is tévedhetünk! Ha azonban nem csak az ösztöneinkre hallgatunk, hanem a különböző nemzetek nagy művészeire is — hangversenyeik, hanglemezeik, kurzusaik vagy óráik hallgatása teremt erre lehetőséget —, és további ismereteket szerezve gazdagítjuk gondolatvilágunkat, szélesedő látókörünk egyre több ismeretanyaggal fog elhalmozni minket, és rájövünk: más-más hangszínt, hangzásvilágot kell létrehoznunk, amikor Puccini, vagy Ravel művet játszunk, mást Mahler és megint mást Britten esetében. Másképpen kell játszanunk magyar társakkal, osztrákokkal, belgákkal, olaszokkal. Ha nem érzünk rá arra a sajátos attitűdre, amit az

együttes tagjai teremtenek a hangzás, ritmika, hangerő és frazeálás terén, akkor ki fogunk lógni a csapatból!

Alessi Vacchiano,[4] a Julliard School és Paul Spörri,[5] a Zürichi Konzervetórium egykori trombitaprofesszorai tanításuk során nagy hangsúlyt fektettek a különböző szimfonikus zenekari darabok szólamainak megfelelően stílusos megszólaltatására. Előbbi a New York-i, utóbbi a Berlini Filharmonikusok szólótrombitásaként együtt dolgozhatott a legnagyobb német, olasz, francia, orosz és magyar karmesterekkel. Nyílt szívvel és nyitott fülekkel, legmagasabb fokú precizitással végezték munkájukat, és tanulták meg, mit hogyan kérnek a legendás maestrók. Tanításuk legfőbb célja az volt, hogy a zenekari munka során szerzett tapasztalataikat átadják növendékeinek, hogy azok a tőlük kapott ismeretekkel felvértezve a világ bármely pontján úgy legyenek képesek a helyi zenekar munkájába bekapcsolódni, hogy az ottani sajátosságoknak mind intellektuálisan, mind fizikálisan teljesen a tudatában legyenek, azonnal alkalmazkodni tudjanak a „hely szelleméhez". Érdemes megjegyezni, mindkét professzor multikulturális környezetben nevelkedett. (New York, ill. Svájc.) Talán ez is segítette őket abban, hogy az alkalmazkodás képességének, a rugalmas, mások felé nyitott zenei gondolkodásnak és a következetes egyéni stílusnak olyan egységét tudták megteremteni, tehetséges növendékeiknek pedig továbbadni, amely a fenti célok elérésében nagyban segítette tanítványaikat.

Disszertációm témaválasztásában e gondolatok vezéreltek, mikor a nagy hagyományokkal rendelkező nemzeti trombitaiskolák keletkezésének, fejlődésének és egymásra gyakorolt hatásának vizsgálata mellett döntöttem. A témakör átfogó jellege és a dolgozat formai korlátai arra ösztönöztek, hogy az egyes stílusirányzatok túlzottan részletes elemzése helyett inkább azoknak kiemelkedő alakjait, munkásságukat, határokon kívüli és belüli hatásukat kiemelve a kapcsolódási pontokat fedjem fel, de ez előtt a kulturális örökség, a nemzeti hagyományok kialakulását is szemléltessem.

4. Brian Shook, „William Vacchiano (1912-2005) A Tribute to His Life, Career, and Pedagogical Method", *International Trumpet Guild Journal* (a továbbiakban: *ITGJ*) 30/3 (2006. márc.): 9. (The Rules of Orchestral Performance).

5. Heinz Klose, „Interview with Paul Spörri", *BB* no. 66 (1989/II): 75.

I. A disszertáció célkitűzései és a téma vizsgálatának aspektusai

A kutatás előzményei és célkitűzései

A magyarországi rézfúvós kultúra döntően a német iskola nyomdokain született meg, és fejlődött az elmúlt századok folyamán. Mai zeneoktatásunk ugyanakkor mind intézményes formáit, mind módszertani irányelveit tekintve a francia zenepedagógia struktúrájához, alapeszméihez, és célkitűzéseihez áll közelebb. A honi rézfúvós élet erőteljes német befolyásoltsága a XX. század közepétől fokozatosan csökkent, amelyet a fenti időszakban jelentős változásokon átment tananyagok — bennük a francia etűdiskolák, előadási darabok megnövekedett aránya, a szólójáték előtérbe helyezése — is egyértelműen jeleznek. A növendékek jelentős hányada tanulmányai során a gyakorlati megvalósításra összpontosít elsősorban, ezzel együtt azonban e két legfőbb iskola, ill. stílusirányzat eredetének, alapvető koncepcióinak megismerésére és megértésére, az elméleti ismeretek gyarapítására nem fektet kellő hangsúlyt. A zenei előadás így legtöbbször aurális úton szerzett minták nyomán, a szociokulturális környezet és hagyományok által erőteljesen determinált zenei-esztétikai értékszemlélet szerint, inkább intuitív módon születik meg, mintsem a különféle stílusok tudatos megismerésének és elsajátításának eredményeként. Jelen disszertáció alapját képező kutatás egyik fő célkitűzése ezért éppen az, hogy a két, manapság legnagyobb befolyással bíró nemzeti iskola gyökereit, fejlődési tendenciáit zene- és kultúrtörténeti kontextusban vizsgálva világítson rá azok játéktechnikai, zenei, esztétikai és pedagógiai alapkoncepcióira.

A hangszertörténet XIX–XX. századi folyamataival foglalkozó korábbi munkák közül kiemelkedik Dr. Friedrich Anzenberger PhD disszertációja, amely az 1800 és 1880 között Franciaországban, Angliában, Itáliában, Németországban, valamint Ausztriában megjelent trombita- és kornettiskolákba enged betekintést.[1] Két jeles amerikai kutató ugyanakkor nem a tananyagokra, hanem a párizsi Conservatoire éves versenyeire, az ott elhangzott kötelező darabokra fókuszált munkájában: Frank Romero[2] 164 évnyi, Gillian MacKay[3] 90 esztendőnyi intervallumot fognak át disszertációikban. A német hagyományokkal

1. Anzenberger, *Ein Überblick über die Trompeten- und Kornettschulen in Frankreich, England, Italien, Deutschland und Österreich von ca. 1800 bis ca. 1880.* PhD disszertáció, Universität Wien, 1989.

2. Frank Romero, *Morceaux de Concours pour Trompette et Cornet, Contest Pieces of the Paris Conservatory 1835 – 1999*. PhD disszertáció, University of Oklahoma, 2001.

3. Gillian MacKay, „Trumpet and Cornet Concours Music at the Paris Conservatory, 1935 – 1925: The Development of Styles and Roles", PhD disszertáció, Northwestern University, 1996.

többnyire szakfolyóiratok cikkei foglalkoznak, amelyek közül kiemelendőek Edward Tarr munkái.[4]

A két nagy iskola mellett az elmúlt 60 évben az orosz stílus is hatással volt a magyar rézfúvósok játékmódjára, amelynek jelenléte jóval látensebb a fenti kettőnél. Az 1960-as, 1970-es évektől fogva ugyanakkor az amerikai iskola előretörése figyelhető meg, amely egyrészt a tengerentúli hangszerek dominanciájában, másrészt a technikaképzés alkalmazott tananyagaiban tükröződik. Sok magyar trombitás számára azonban nem ismert, hogy a tengerentúli trombitajáték és oktatás miként olvasztotta egybe Európa különböző országaiból bevándorló művészek játékának stílusjegyeit, a német, angol, francia és orosz hagyományt, és alkotott új felfogást, hatékony és közkedvelt módszereket és magas színvonalú trombitajátékot. E kapcsolatokat számos angol nyelvű tanulmány, disszertáció elemezte már. Közülük kiemelkedik William J. Takacs orosz iskolával foglalkozó disszertációja,[5] Bruce Briney orosz és amerikai kapcsolatokat tárgyaló doktori munkája,[6] de főként Edward Tarr fentebb már említett *East Meets West* c. könyve. Jelen disszertációban e kapcsolatok — a téma feltártságának okán — csupán összefoglaló jelleggel, a három iskola kisebb terjedelemben történő ismertetésével kerülnek tárgyalásra.

Jelen disszertáció ugyanakkor szélesebb összefüggésekben, történelmi, társadalom- és kultúrtörténeti kontextusban is keresi a választ arra, hogy megfigyelhető-e valamiféle kapcsolat, folytonosság a trombitajáték terén a közép- és újkori céhes típusú zenekultúra, ill. a mai hangszeres oktatás és előadási gyakorlat között? Mennyiben határozzák meg a történelmi gyökerek a trombitajáték helyi sajátosságait, hagyományait? A trombitajáték nemzeti iskoláinak sajátos stíluselemeiben, jellegzetességeiben, hangszerhasználati szokásaiban, koncepcióiban felfedezhetőek-e olyan momentumok, amelyek a későreneszánsz, de főként a trombita aranykoraként nyilvántartott barokk korszak előadási tradícióinak továbbélését, vagy metamorfózisát bizonyíthatnák? Jelen történeti és stilisztikai áttekintés támpontul szolgálhat a honi trombitatanárok és növendékeik számára a stílus-tudatos játék fejlesztéséhez, valamint a későbbi kutatásokhoz is.

---

4. Edward Tarr, „The Romantic Trumpet Part Two", *Historic Brass Society Journal* 6. kötet (New York: 1994): 110ff.; Edward Tarr, „Ferdinand Weinschenk (1831-1910): Pivotal Figure in German Trumpet History", *Historic Brass Society Journal* 11. köt. (New York: 1999): 10ff.; Edward Tarr, *East Meets West*: *The Russian Trumpet Tradition from Peter the Great to the October Revolution*. (Stuyvesant NY: Pendragon Press, 2004). [Ez utóbbi részletesen ismerteti a német-orosz-amerikai kapcsolatokat.]

5. William J. Takacs, *Russian Trumpet Music — An Analysis of Concerti by Oskar Böhme, Eino Tamberg, and Sergeï Wassilenko*. DMA disszertáció, The Florida State University School of Music, 2003.

6. Bruce Briney, *The Development of Russian Trumpet Methodology and Its Influence on the American School*. DMA disszertáció, Northwestern University, 1997.

A kutatás módszerei

A nemzeti iskolák, stílusok kialakulása, ill. fejlődési tendenciái öt aspektus kölcsönös viszonylatában kerülnek vizsgálatra:

1) A trombita-, ill. kornettjáték/oktatás társadalmi és művészeti életben játszott szerepének taglalása történelmi és szociokulturális kontextusban.
2) Az alkalmazott hangszerek ismertetése különös tekintettel a hangolás, a menzúra, a hangszerépítés és szelepfajták különbségeiből adódó eltérésekre.
3) A hangszeres irodalom sajátosságainak vizsgálata a szóló-, zenekari és kamarazenei repertoár néhány jellemző részletén keresztül, a szerzők trombitajáték fejlődésére gyakorolt hatásának, ill. a tradíciókhoz való viszonyának megvilágítására..
4) A művészi, ill. funkcionális feladatokra felkészítő gyakorlatok, gyűjtemények, iskolák legjelentősebbjeinek vizsgálata, különös tekintettel a bennük található instrukciókra. Különböző iskolák, gyakorlatok összehasonlításán keresztül a művésztanárok trombitajátékkal kapcsolatos koncepcióinak elemzése.
5) A nemzeti iskolák zenei-esztétikai és játéktechnikai alapvetéseiben megfigyelhető evolúciós folyamatok, valamint a trombita kettős szerepköre által determinált tradíciók viszonyának megállapítása.

Eme szempontokat figyelembe véve — különös tekintettel a 5. pontban megfogalmazottakra — a nemzeti trombitaiskolák kialakulása nem csupán a különböző szeleprendszerekkel ellátott hangszerek szabadalmaztatásának időpontjától kerül jelen disszertációban vizsgálatra, hanem a hagyomány és haladás kettősségét megvilágítandó a céhes trombitaoktatás képezi a kutatás kiindulópontját. A trombitajáték két fontos alapelemének, a hősi affektusnak és a cantabile játéknak, illetve az ezekhez szükséges játéktechnikák kialakulásának tárgyalása a téma szempontjából elengedhetetlenül fontos, tudniillik a különböző nemzeti iskolákban legtöbbször e kettő játékmód eltérő megítélése és súlyponti arányai determinálták a helyi előadói stílust, zenei felfogást. Az eltérő arányokat viszont a társadalmi közeg elvárásai, ízlésvilága, a mester–tanítvány viszony és az előadói tradíciók határozzák meg. Ezért fontos megvilágítani a nemzeti zenestílusok és az egyetemes tendenciák kialakulásának eredetét, rajtuk keresztül a trombitatanítás különböző intézményi formáinak kialakulását, a fejlődés menetét a céhes rendszertől a konzervatóriumi-akadémikus keretek közt zajló hangszeres oktatáson keresztül a zenekari iskolákig és a magántanítás különböző formáiig.

II. A nemzeti trombitaiskolák kialakulásának előzményei. Középkori gyökerek és a barokk kor hősi-zenei trombitaművészete

Trombitajáték és oktatás a XIX. század előtt

Mielőtt a nemzeti iskolák tárgyalására sor kerülne, melyek a szelepes hangszerek elterjedésével párhuzamosan kezdtek kialakulni a XIX. század folyamán, fontos szót ejteni azokról a társadalmi, gazdasági, és nem utolsó sorban zene- és kultúrtörténeti vonatkozásokról, ill. változásokról, melyek döntően befolyásolták a zenészek életét, munkáját, pozícióit és képzési rendszerét úgy a városokban, mint a főnemesi udvarokban a XIV. század végétől fogva. Ez különösen fontos a trombitajáték vonatkozásában, hiszen a hangszer hadviselésben betöltött szerepe, a nemesi udvarokban, városokban történő alkalmazásának körülményei, továbbá a műzenei használata döntően határozták meg az e hangszeren játszókkal szemben támasztott követelményeket, az így kialakuló hagyományokat. A trombitához társított hősi affektus és a clarinfúvás kialakulásáról azért kell szót ejteni, hogy megvizsgálhassuk, van-e kapcsolat és valamilyen folytonosság a fenti fogalmak, a hozzájuk kapcsolódó játéktechnikák, valamint ezek céhes rendszerben történő oktatása és a vezető szimfonikus zenekarokban, konzervatóriumokban megszülető, mind a mai napig meghatározó szerepet betöltő nemzeti trombitaiskolák között. A rézfúvós hangszerek középkori alkalmazásáról, a hangszerjáték fejlődéséről, ma is használt instrumentumaink elődeiről és azok megszólaltatási technikáinak kialakulásáról szól e fejezet, továbbá az udvari kultúra átformálódását, a városok zenei életét, a nemzetállamok kialakulását, a trombita ezekben játszott szerepét szintén tárgyalja.

A középkori fúvóhangszerek eredetéről

Sachs általánosan elfogadott véleménye szerint a rézfúvós hangszerek újnak számító, hosszabb építésű és hangtölcsérrel rendelkező formái nem sokkal 1000 után Észak-Afrikából az Ibériai-félszigeten és Szicílián keresztül, illetve Közel-Keletről bizánci közvetítéssel, de főként a keresztes hadjáratok idején kerültek Európába.[1] A keresztény hadakra ugyanis nagy hatást gyakoroltak a szaracén hadviselésben stratégiai szerepet betöltő *anafīr* (hosszabb trombiták) és *būqāt* (rövidebb trombiták vagy kürtök) nevű, a római-koriaknál jóval kisebb falvastagságú rézfúvóhangszerek, amelyeket az arabok már

1. Sachs, *The History of Musical Instruments.* (London: J. M. Dent & Sons Ltd. 1913), 260, 280–281.

a IX. századtól használtak, továbbá a XII. században felbukkanó *būq-al-nafīr* is.[2] A különböző fémből készült rézfúvós hangszerek mellett, melyek Nyugat-Európa területén a Római Birodalom bukását követően többé-kevésbé feledésbe merültek, a keresztesek itt találkoztak először harci dobokkal (*tubūl*, *duhul*), üstdobokkal (*naqqāra*, *kūsāt*), továbbá dupla nádnyelves fafúvó hangszerekkel is (*zurna*, *zumūr*).[3] Ez utóbbiból az európai *schalmei*, ill. *pommer* hangszercsalád és azok utódai, a mai oboák származnak.[4] A szaracén csapatokban, ahol a fenti hangszerekből álló 8-68 fős zenekarok egy-egy ütközetet végigzenéltek, a muzsikusok főnemesek, hadvezérek szolgálói voltak. Trombitások alkalmazása a főnemesek kizárólagos privilégiumának számított, és ezt az arab hagyományt vették át az európai uralkodók, főnemesek is.[5] Pseudo-Turpin krónikája a XI. század végén leírja, hogy e zenekarok erőteljes harsogásukkal, félelmetes hanghatásaikkal, a csata ideje alatti szüntelen játékukkal az ellenséget voltak hivatottak elrémiszteni, és az ilyen hanghatásokra fel nem készített lovak megbokrosításával, azok hadrendjét szétzilálni.[6] A keresztesek hamarosan maguk is hasonlóan erőteljes, a saját haderőket bátorító, az ellenséget elrettentő hangszereket próbáltak bevetni a szaracénok ellen, amelyek eleinte a hadizsákmányból álltak rendelkezésükre.[7] A *busine* (fr. *buisine*), mely név a latin *buc(c)ina*-ból származik (akárcsak az arab *būq)*, és a mai *Posaune* (harsona) szóban él tovább, tulajdonképpen az arab *anafīr* mintájára készült hosszú fémhangszert jelölte ettől fogva, más források azonban egy nyakban hordható, elefántcsontból készített kürtöt, Európában a X. századtól használatos, bizánci eredetű *oliphant*-ot értettek alatta. A *tuba* (tsz. *tubae*) és a *lituus* (tsz. *litui*) hangszernév szintén előfordul a forrásokban, így az Oroszlánszívű Richárddal kapcsolatos iratokban is, melyekben ezeken felül egy új hangszernév is felbukkan: a *trumpa*.[8]

Mai trombita szavunk közvetlenül ebből az alakból származik. Palermói Vilmossal kapcsolatban 1180-ban írta le e hangszernevet Roger van Wendover, melyet a *tuba* új változataként említett. Az 1072-ben Palermóból, majd 1091-re egész Szicíliából kiszorított szaracénok hátrahagyott használati tárgyainak tömkelegét örökölték meg a hódító

2. A trombita spanyol elnevezése (*alnafir*) is innen ered, mely tény azt támasztja alá, hogy az Abbaszid kalifák korszakának hangszerével az európaiak az Ibériai-félszigeten is találkoztak. Felmerülhet ezen felül a szicíliai normann hódítás korszaka is (1061–1091), mint kiindulópont, mely időben szintén megelőzi az első keresztes hadjáratot (1095).

3. Tarr, *Die Trompete — Ihre Geschichte von der Antike bis zu Gegenwart*. (2. kiad.) (a továbbiakban *DT*) (Mainz: B. Schott's Söhne, 1984), 22–23.

4. „Schalmei", in *Meyers Konversations-Lexikon von 1888* [online]. Wikipedia. 2004.01.25– (2008.01.05.)

5. Sachs, *The History of Musical Instruments*. 281.

6. Tarr, *DT*. 23.

7. Tarr, uo.

8. Tarr, *DT*. 24–25.

normannok, köztük valószínűleg hangszereket is.[9] A *trumpa* elnevezést pedig innen vették át az európai népek, amely szó egyébként hangfestő–hangutánzó jellegével, mély hangrendű magánhangzóival a korabeli hangszer sajátos hangzására is utalhatott. A francia *trompe*, a középangol *trump* (ejtsd: trump), az ófelnémet *Trumba* továbbá az ónémet *Tromm* szavak a hangszer rövidebb változatának megkülönböztetésére kicsinyítő képzőt kaptak (-tte, -et, -te) a XIV. század folyamán, és így nyerték el újkori nyelvi formáikat. [A *trombetta* alak először Dante Poklában (XXI.139) jelenik meg, míg a *trombe* (trombiták) harcra hívó jeleiről közvetlenül ezután, a XXII. énekben találunk említést. A német *Trum(m)et* nem sokkal később, 1343-ban bukkan föl.][10] Az ónémet *Tromm* szó egyesek szerint zárt fogsoron keresztül kitörő hangot, morgást vagy zajt jelentett, mások az ógörög *tromosz*, vagy a latin *tremor* (rezgés, rengés, remegés, borzongás) szavakkal hozták összefüggésbe.[11] Ezek az etimológiai magyarázatok tehát szintén a szó hangutánzó–hangfestő eredetére utalnak, ami átvitt értelemben a hangszer megszólalásának emberre gyakorolt hatását is jelenthette.

A XII-XIII. századi angol krónikákban, irodalmi művekben új trombitanevekkel találkozhatunk: *claro*, *clario*, *clarone*, *clario(u)n* (Chaucernél).[12] E szavak, továbbá a francia *clairon* alak (1350–1370 körül) eredetét Dr. Eichborn a latin *clarus*, azaz a világos, fényes, magas melléknévből vezeti le,[13] míg Heyde egy bizonyos *clarasius* nevű hangszerről is beszámol a XIII-XIV. századi forrásokkal kapcsolatban,[14] ami Altenburg szerint a fentiek latin nyelvű megfelelője. Valószínűsíthető, hogy a *clarion* a *trompe*-nál (Chaucer) rövidebb, hangja ebből kifolyólag az előzőéhez képest fényesebb lehetett.

A katonai jelek eredete

Johannes de Grocheo *De arte musicae* c. zeneelméleti munkájából (1300 k.) tudjuk, hogy akkoriban az egyenes építésű trombitákon csak az alaphangot és az első három felhangot tudták megszólaltatni (*C–c–g–c'*), tehát a hangszer mély regiszterét.[15] Ezt a tényt látszanak

9. Tarr, *DT*. 24–25.

10. Tarr, „Trumpet, §4(ii)", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. (továbbiakban *TNGD* 2) 25. köt. (London: Macmillan Publishers Limited, 2001), 829.

11. Altenburg, 1.

12. Tarr, *DT*. 26.

13. Dr. Hermann Ludwig Eichborn, *Das alte Clarinblasen auf Trompeten*. Kölner Musikbeiträge Heft 7. (továbbiakban Eichborn, *DaCb*) (Köln: Haas–Musikverlag, 1895; repr. 1998), 8.

14. Heyde, *Trompete und Trompetenblasen im europäischen Mittelalter*. PhD disszertáció, Leipzig, 1965. 27. A disszertációt azonos cím alatt ismerteti és az információt közli: Tarr, *BB* no. 17 (1977/I): 74ff. 75.

15. Squire, „Military calls", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. First Edition (továbbiakban *TNGD* 1) 12. köt. (London: Macmillan Publishers Limited, 1980), 316.

alátámasztani a korabeli képi ábrázolások, domborművek is, melyeken felfújt arcú, laza szájtartású trombitásokat láthatunk.[16] A cél a harsogás (ném. *schmettern*, fr. *cuivré*), a zajkeltés, az ellenség megfélemlítése, a saját erők bátorítása[17] és a minél távolabbról való hallhatóság volt, akárcsak az ókori olimpiai számban, a szalpinx fúvásban.[18] Mai értelmezés szerinti zenei alkalmazásról nem beszélhetünk, ám az ilyen jellegű trombitafúvás, és az általa megszólaltatott, erőteljesen harsogó mély hangok olyannyira megfelelőnek bizonyultak harci jelek megszólaltatására akkoriban, hogy a cilindrikus (hengeres furatú) trombita a hadseregben és különösképpen a nemesek alkotta lovasságban évszázadokra biztosította stratégiai pozícióját. Alternatívát egyes országokban, mint például Angliában, csak a dobok jelentettek.[19]

A katonai jelek eredete a múlt ködébe vész. Pollux II. században összeállított Onomasztikonja említést tesz a katonai parancsok hatékony közvetítésének eszközéről, a görög szalpinxról, ill. e hangszer stratégiai szerepéről. A hangszer használatának célja az, hogy a felhangzó vezényszó minden saját katona számára az észlelés pillanatában egyértelmű legyen, míg az ellenség — beszélje bár ugyanazt a nyelvet — ne érthessen belőle semmit. Névszótárában ismertette, mely vezényszavakat szólaltatták meg a szalpinxon:

> (id.) Egy jellegzetes felhívójelből származik a támadásra szólító egyedi szignál (exormetikon), más jelek konkrét hadműveleti mozgásokat rendelnek el a csata folyamán (parakeleusztikon), egy másik a visszavonulást jelzi (anaklitikon), míg egy a pihenjt (anapausztirion).[20]

Az ókori olimpiák szalpinx versenyein fontos kritérium volt — a hangerő mellett — a világos hangzás, melyet az elfújt különböző ritmikai képletek érthetőségén mértek le a bírák, és hirdettek bajnokot.[21] A légzéstechnikának és artikulációnak tehát már az ókorban is döntő szerep jutott a szalpinx fúvás során, melyet egy vázatöredék is alátámasztani látszik. Az Eleuzina Múzeum tulajdonában lévő ókori kerámiaedényen egy szalpinxot fúvó amazon mellett a „TO, TO, TE, TO, TI" szótagokat fedezhetjük fel, melyekből a „t" mássalhangzók a hangindításokat, míg a különböző magánhangzók — hasonlóan a mai módszertanokhoz — a légáramot módosító különböző nyelvhelyzeteket, esetleg

16. Tarr, *DT*. 26. Például Hans Memling triptichonján (1490 k.) ábrázolt zenélő angyalok, amelyek a najerai orgona szárnyas ajtóit díszítették. Ma az Antwerpeni Koninklijk Museum voor Schone Kunsten gyűjteményét gazdagítja.

17. Altenburg, 24. lásd még Anglicus Bartholomaeus XIII. sz-i megfigyelését: Squire, „Military calls", in *TNGD* 1.

18. Xanthoulisz, „The Salpinx in Greek Antiquity", *ITG Journal* (*ITGJ*) 31/1 (2006. okt.): 39.

19. „Military calls", in *TNGD* 1.

20. Xanthoulisz, 42.; i. m. Pollux, *Onomastikon*, (4, 86, 4), Andrew Barker fordítása nyomán.

21. Xanthoulisz, 39.

eltérő magasságú hangokat is jelölhettek.[22] Később a római *tubát*, *cornut* és *lituust* — zajkeltő funkciójuk mellett — szintén használták jelzések megszólaltatására.[23]

A koraközépkori szarukürtökön vagy a X. században felbukkanó, bizánci eredetű *oliphant*-on megszólaltatott jelekről többnyire csak a hangerőre utaló irodalmi feljegyzések állnak rendelkezésünkre, amelyek igazságtartalma kétséges.[24] A keresztesek felhívójeleire pedig csupán későbbi feljegyzésekből, leírásokból következtethetünk, de feltételezhető, hogy ezek szintén a szaracén harci szokások átvételével alakultak ki.[25] A harmadik keresztes hadjárat idejéből származó egyik forrásban már felbukkan e fogalom,[26] de valószínű, hogy már korábban is használtak harci és vadászati kürt vagy *oliphant* szignálokat.[27] Ami bizonyosra vehető, hogy a hadakat irányító főnemesek parancsait a sereg minden egyes tagjának minél gyorsabban a tudomására kellett hozni, amiben a harcmezei trombita mint közvetítő médium hatékonyabbnak bizonyulhatott az oliphantnál, ezért magának a hadsereget vezető királynak, főnemesnek vezényszavát jelentető, elefántcsontból készült kürt örökébe léphetett. A hangszer így vált a hatalom jelképévé, trombitások általi megfúvatása pedig a főurak mindenkori kizárólagos jogosítványává és előjogává, ami egyben a már fentebb említett arab szokások átvételét is jelentette. A harcmezei trombitások a feudális hadseregben betöltött stratégiai szerepüknél fogva tehettek szert zenésztársaikénál nagyobb elismertsége és hősi-lovagi hivatásukból fakadóan előjogokra a korabeli társadalomban. A XIV-XV. század folyamán a lovagsági hadviselés döntő ütközetekben nyilvánult életképtelennek a korszerű zsoldosseregekkel szemben vívott ütközetek során, és ezzel párhuzamosan a lovagi életeszmény is hanyatlásnak indult. A nagy valószínűséggel olasz földről elterjedt trombitajelek is már zsoldos katonák révén juthattak el Európa távolabbi részeibe. Olasz eredetükre elnevezéseikből következtethetünk[28]: *Butta sella – Pottesella* (Nyergelj); *A cavallo – Monttacavalla* (Lóra); *La Rittirata – Retraite* (Takarodó) stb. (Lásd. 36. oldal).

22. Xanthoulisz, 41.
23. „Military calls", in *TNGD* 1.
24. Példaként a XI. századi Roland-éneket hozhatjuk fel, ahol bár az újlatin nyelvű irodalmi emlékek *businét* említenek, a főhős 50 km-re is hallható(?), segélykérő hangszere mégsem lehetett más, mint egy nyakban hordható jelzőkürt, a feudális hatalmi jelvényként szolgáló *oliphant*. Ami valószínűsítető: a X-XIII. században keletkezett irodalmi, történeti források, legendák, melyek a keresztény lovagkultúra bölcsőjéről, a feudális társadalmi rend megteremtésének és kiépítésének hőskoráról, a Karoling időszakról szóltak, és egyben saját koruk hatalmi struktúrájának legitimitását is igazolni szándékozták, egy, az írások keletkezésének idejében létező, a feudális hatalmat és birtokviszonyt jelképező hangszert adtak több száz évvel korábban élt hőseik kezébe. Ebből következik, hogy ezek megszólaltatása is feudális privilégium volt.
25. „Military calls", in *TNGD* 1.
26. Uo. hiv. Galfridus de Vinosalvo, *Itinerarium regis Anglorum Richardi I.*
27. Heyde, *Trompete und Trompetenblasen […]*. 175. Lásd Tarr, *BB* no. 17 (1977/I): 78.
28. „Military calls", in *TNGD* 1.

Új hangszerek — új lehetőségek

A trombita körülbelül 1350-ig szinte kizárólag szabadtéri jelzőhangszerként volt használatos. A harctéren a főnemesek vezette lovasság soraiban foglalta el stratégiai pozícióját az üstdobokkal egyetemben, míg a szintén arab mintára készített dupla nádnyelves hangszerek, a *schalmeiek* olykor a gyalogság alacsonyabb köreibe kerültek az ott állandóan alkalmazott síposok és dobosok mellé, továbbá lovagi tornákon, tengeri csatákon is bevetésre kerültek.[29] A szoprán és tenor *schalmei* improvizatív játéka alatt a „korabeli basszust", a kontratenor szólamot szintén az egyenes trombita szólaltatta meg. S miként az mind a mai napig lenni szokott, a haditechnika újításai, találmányai idővel a hétköznapjaink szerves részévé válva általános használati tárgyainkban is testet öltenek, úgy akkoriban a fúvóhangszerekkel sem történt ez másként. A 2 schalmei – 1 natúr-trombita összeállítású katonai együttesből 1350 körül alakult ki az *alta capella*[30] („hangos együttes"), és vált az elkövetkező csaknem kétszáz év egyik legkedveltebb formációjává. Katonai alkalmazásai mellett főúri lakodalmakon, bálokon szolgáltatta a tánczenét, a városok ünnepi felvonulásain pedig menetzenét. Az alta capellában kezdetben az egyenes natúrtrombita tűnt föl.[31] Ennek igen korlátozott hangkészletéből is csak két hangot használtak (*c*–*g*),[32] ám a megfelelő harmóniai funkciók megszólaltatásához ez hamarosan elégtelennek bizonyult. Úgy próbáltak meg a helyzeten segíteni, hogy a fúvóka szára hosszú, hengeres kiképzést kapott, amelyen az egész hangszertest teleszkóp-szerűen mozgathatóvá vált.[33] E kezdetleges csúszószerkezet feltalálásának eredményeként született meg a *tolótrombita*. A rajta való játék során már kromatikus és diatonikus lépésekre is lehetőség nyílt, és annak ellenére, hogy a hangkészletben még akadtak hézagok, a mozgatható hangszertest az alta capellában kívánatos harmóniai funkciók megszólaltatását lehetővé tette.

A trombita alkalmazási területeinek bővülését egy további, forradalmian új találmány, a fémötvözetekből készített csövek hajlítási technológiájának 1375 körüli felfedezése tette

29. Hind–Baines, „Military band", in *TNGD* 1. 12. köt. 310.

30. Polk, „The trombone, the Slide Trumpet and the Ensemble Tradition of the Early Renaissance", *Early music* 17 no. 3 (1989): 395–396. Polk a tolótrombita megjelenését 1350 utánra teszi, míg Tarr a *TNGD* 1-ben 1330-at említ. [Lásd Tarr, „Slide trumpet", in *TNGD* 1. 17. köt. 381.]

31. Polk, uo.

32. Heyde, *Trompete und Trompetenblasen […]*. 163a.

33. Ezt a korabeli festmények árulják el, ahol eltérő hangszertartást figyelhetünk meg, és ebből következtethetünk a működési elvre. (A bal kéz a fúvókát az ajkakhoz szorítja.) Amikor a játék során a hangszertest fúvókától való távolításával (kitolásával) a rezonátorcső alaphosszát megnövelték, akkor az alaphangolásnál K2-dal, N2-dal, később pedig már K3-cel mélyebb felhangsorokat is meg tudtak szólaltatni.

lehetővé.[34] Általa elérhetővé vált a hosszú egyenes trombiták kezelhető méretűvé tétele (a hangszer mérete a tényleges csőhossz harmadára redukálódott) és az addigi maximumot jelentő 2 méternél hosszabb hangszerek előállítására is lehetőség nyílhatott. Eleinte S-formájúra alakították őket, majd a ma is ismert, két 180º-os hajlattal rendelkező, kengyelformájú trombiták készítését is elkezdték nem sokkal 1400 után. Ezek a hangszerek a XVI. sz. elejére általánossá váltak egész Európában. Megnevezésükre kicsinyítőképzős alakokat alkalmaztak (például *trompe→trompette*), kivéve Angliában, ahol az egyenes trombita továbbra is *trompette (trumpet)* maradt, az új kengyelformájú hangszerre viszont a *clarion* szót használták.[35]

Az új találmányt egyaránt alkalmazták tolótrombiták és natúrtrombiták készítéséhez. A két hangszert azonban határozottan és élesen el kell különítenünk egymástól, ahogyan azt — a fennmaradt okiratokból és későbbi említésekből nyilvánvalóan — akkoriban is elengedhetetlenül szükségesnek tartották. A különbségtétel pedig évszázadokra meghatározta a hangszerek alkalmazási területeit, a rajtuk való fúvást, annak oktatását és ezen keresztül a hangszerjáték fejlődésének tendenciáit is. A hagyományos trombita megmaradt a főnemesi körök reprezentációs és harci hangszerének,[36] amelyhez a városok feltörekvő polgársága csak császári engedéllyel juthatott,[37] míg a törvényileg le nem védett

34. Polk, „The trombone […]": uo. Tarr e technológia feltalálását nem sokkal 1400 előttre teszi. [Lásd Tarr, *DT*. 32.] Hengerfuratú cső előállításához a téglalap alakúra vágott fémlapokat egy kívánt hosszúságú és átmérőjű rúdra tekerték, és a lemez széleit összeforrasztották. Az így elkészült réz- vagy ezüstötvözetű csövet feltöltötték alacsonyabb olvadáspontú ólommal (327º C), és amikor az kihűlt, a belül ólom kívül réz (vagy ezüst) fémrudat kalapálással kezdték el hajlítani. Az ötvösnek ügyeskednie kellett, hogy a kialakuló ív belső felén keletkező anyagtöbbletet, mely ráncok formájában jelentkezett, határozott kalapácsütései segítségével az elvékonyodó külső ívre kényszerítse át. Az így elkészült hajlatot ismét felhevítették, az ólmot kifolyatták, majd a meghajlított csövet hozzáillesztették a hangszer már elkészült részeihez.

35. Tarr, *DT*. 31–32, 41.; Az 1400-as dátum Polk feltételezése. [Lásd Polk, uo.]

36. Altenburg, „Mißbrauch dieser Instrumente", *Versuch […]*. 45. A II. Ferdinánd által 1623-ban deklarált, udvari trombitások előjogairól szóló rendelet 8. cikkelye a nemesek privilégiumának nyilvánítja a trombiták megfúvatását, ami nyilvánvalóan a régi szabályok és hagyomány megőrzését és megerősítését, ezeken keresztül pedig a feudális társadalmi rend fenntartását szolgálta.

> (id.) Egy tisztességes trombitás vagy harci üstdobos sem használhatja hangszerét, valamint ütheti üstdobját máshol, csak istentiszteleteken, a császár, királyok, választófejedelmek és hercegek, grófok, bárók és nemesi rangú lovagok, vagy egyéb magas tisztségű személyek köreiben. A jelentéktelen alkalmakon pedig, ami alatt az utcákon, borozókban, söröző́kben történő́, bármilyen hosszúságú, nem hivatalos esti kiruccanásokat értjük, trombitákkal és üstdobokkal szolgálatot teljesíteni szigorúan tilos. Azt, akit ilyenen rajtakapnak, a szabálysértés tényének megállapítását követően meg kell büntetni.

37. A városi fúvószenészek alkalmazását, főként a trombitások szerződtetését már a XV. sz.-ban Zsigmond királyunk — 1411-től német-római király, 1433-tól császár — által adományozott előjogok szabályozták. Basel 1384 óta dolgozó trombitását a király 1416-ban felfüggesztette állásából, de 1417-ben mégis megadta a városnak a jogot – akárcsak Konstanznak –, így a trombitás újra munkába állhatott. [Lásd Tarr, *DT*. 48.] A Német Birodalomban hamarosan Augsburg is megkapta a privilégiumot (1426) [lásd Altenburg, 22 [y] hivatkozását: S. Sprenger, *Stat. Imper*. 449.], hogy tornyosai helyett trombitásokat szerződtessen. Példáját később követte Nürnberg. [Menke és Tarr fordított sorrendet említ, ez utóbbit 1431-re teszik, míg Augsburgot 1434-re.] [Lásd Menke, *History of the Trumpet of Bach and Handel*. (London: W. Reeves, 1934; repr. 1960; Nashville: The Brass Press, 1985), 25.; vö. Tarr, *DT*. 48.] Utánuk Frankfurt, majd a gazdag Hanza-városok következtek [Altenburg, 29.]. E folyamat elindulásában döntő szerepet játszhattak

tolótrombitát minden akadály nélkül átvehették az alta capellából a városok addig szarukürtöt fúvó toronyőrei. A laza szájtartású fúvástechnika viszont továbbra sem változott egyik hangszer esetében sem.

A fent említett különbségtétel talán a legszembeötlőbb Burgundiában. Tarr két részt is szentel ennek könyvében, megemlíti továbbá azt is, hogy Európa udvarai akkoriban a burgund mintát követték minden tekintetben, ekképp az alta capella is innen indulhatott hódító útjára, ám az ezek mögött megbúvó történelmi, társadalmi változások lényegére nem mutat rá.[38] Jelen téma szempontjából azonban fontos, hogy ezen a ponton egy kis kultúrtörténeti kitekintésre sor kerüljön, és szó essék a kor udvari életében beálló, máig kiható változásokról.

Az udvari kultúra változása

Zemplényi Ferenc egyik tanulmányában nagyszerűen világít rá az udvari kultúra változásaira, történelem-, társadalom- és kultúraformáló erejére.[39] Véleménye szerint a középkori udvarok sohasem nőttek túl saját falaikon, mint hatalmi-gazdasági központok a hozzájuk tartozó területek centrumai voltak csupán. A hatalom széttagolt, és a főnemesi rezidenciák sem emelkedtek ki jelentősen a többi közül — állapítja meg. Befolyásuk is provinciális, a falaikon belüli életet, társadalmi viszonyokat a helyi szokások legalább annyira befolyásolták, mint a kor meghatározó eszménye, az udvari–lovagi kultúra íratlan és írott (*Leges Palatinae* 1337) szabályrendszere. A középkor vége felé a hatalom koncentrálódásával, a lovagság intézményének hanyatlásával azonban új eszmény van kialakulóban, az udvarok pluralitása fokozatosan eltűnik, és helyébe (id.) az egy állam – egy főváros – egy udvar elve lép. Minden arisztokrata ettől fogva az ország politikai, gazdasági és kulturális életét irányító hatalmi központ felé törekszik, és annak mintáit veszi át. Kezdetben a francia kultúra is csaknem olyan sokszínű, mint a német, a normann hódítások pedig szintén csak helyi szinten gazdagítják a meghódított Angliát és Szicíliát. (id.) A burgund udvar azonban minden lovagi ragyogása mellett is igen modern, mind sokfelé széttagolt államának központosított kormányzatában, mind kultúraszervező szerepében — folytatja Zemplényi. Az udvar ezentúl nem csak magáért felel, hanem az országért: az információ, adminisztráció, igazságszolgáltatás,

---

Görlitz (1376) és Basel (1384) kivételesnek mondható példái, továbbá a gazdag itáliai és németalföldi városok mintái (Bologna XIII. sz., Siena – 1230, Firenze – 1292, Lucca – 1310, Antwerpen, Brügge – 1368, Leiden, Gent).

38. Tarr, *DT*. 42.

39. Zemplényi Ferenc, „A középkori udvari kultúra funkcióváltozása a reneszánszban”, in R. Várkonyi Ágnes (szerk.), *Magyar reneszánsz udvari kultúra*. (Budapest: Gondolat, 1987), 69–71.

kormányzás felelősségteljes helye, és mint ilyen, reprezentatív környezet, amely magát az államot képviseli. A fejedelmi pompa kötelező, hiszen (id.) a fejedelem dicsősége az ország dicsősége. [A megfelelő reprezentációban pedig fontos szerep jut az udvari trombitásoknak, akik önálló egységként, az udvari csillogást zeneművészi eszközökkel szolgáló zenekartól függetlenül végzik munkájukat (lásd köv. fejezetrész).] Ahol a társadalmi, gazdasági, politikai és kulturális életet szervező hatalom kellően koncentráltan tudott megjelenni, képes volt az arisztokráciát magába szívni, és annak udvartartási szokásait példájával a maga képére alakítani, ott létrejöttek a nemzetállamok. (például Francia Királyság, Angol Királyság, Spanyol Királyság, stb.). Közülük pedig azok tűnhettek ki, és játszhattak Európában vezető szerepet, ahol nem kizárólag a hatalom koncentrációja jelent meg, hanem a kultúraszervezés kiemelkedő színvonala; és igazából ez utóbbi tényező a döntő. E tényt abból is láthatjuk, hogy ott, ahol ilyen társadalmi–politikai egységet különböző okokból kifolyólag — amelyekre jelen disszertáció később tér ki — nem sikerült megteremteni, és ahol a nemzetállamok csak a XIX. század utolsó harmadában születhettek meg (Olasz Királyság, Németország), szintén létrejöttek az európai kultúrára jelentős hatást gyakorló udvarok. Ezek kisugárzásuk erejét nagyrészt a falaik közt zajló irodalmi, képzőművészeti, zenei élet magas színvonalának köszönhették — elég, ha csak a ferrarai Este udvarra gondolunk. A burgund udvari etikettet örökli meg a XVI. században a spanyol Habsburgok udvara, amelyet tovább finomít, reprezentációja pedig még szervezettebb. Európa minden udvara ekkor már a Habsburgok példáját követi. A hatalom tovább koncentrálódik, mígnem a XVII. században a francia abszolutizmussal és XIV. Lajos Versailles-i udvarával beköszönt „az Állam Én vagyok” korszaka. Az udvar abszolutisztikus szerepe a francia forradalommal véget ér, új versenytársa születik, a nagypolgári szalon, vezető szerepét pedig az állam veszi át.

Trombiták a burgundiai udvarban

De ne szaladjunk most ennyire előre, térjünk vissza Burgundiába, ahol az uralkodói rezidencia fentebb említett kultúraszervező szerepe — nemcsak jelen téma szempontjából — döntő fontosságú. A burgund udvar reprezentációja és művészeti élete egyaránt nagy hatást gyakorolt Európa udvaraira és városaira. Zenekaráról számos feljegyzés tanúskodik, Dufay és Binchois művei pedig új fejezetet nyitottak az európai zenetörténetben. Polifon szerkesztésű műveik, hangszeres kísérettel ellátott chansonjaik döntően befolyásolták nemcsak az itáliai, francia, németalföldi komponisták munkásságát, de a német zene fejlődésére is nagy hatással voltak. A német udvarok Minnesänger dalkultúráját követő, és

a német városok polgárainak körében közkedvelt és céhekben tanított mesterdal [*Meistergesang*] művészetére is termékenyítőleg hatottak.[40]

A burgund udvarban alkalmazott hangszeresek létszáma, továbbá az udvari trombitások és a tolótrombitán játszó *ménestrel* fent említett szétválasztása is döntő fontosságú, hiszen ezt a struktúrát másolta Európában a kortárs, később a reneszánsz, sőt még valamelyest a barokk udvartartások zöme is. A feladatkörök, kötelezettségek nagyjából a burgundiaival azonosak maradtak, de területi sajátosságok, eltérések is tapasztalhatók. A burgund tolótrombita 1422-től a *trompette des ménestrels*, azaz „zenész trombita" nevet viselte az udvartartás irataiban, a tolószerkezet nélküli hagyományos natúrtrombiták pedig már 1404-től *trompette de guerre*, magyarul harci trombitaként kerültek bejegyzésre csaknem hetven éven keresztül. Míg a fennmaradt iratok egy kivételével az előbbiből csak egyet említenek, addig a hagyományos „harci" trombitákból, melyeknek megszólalásai kizárólag királyok, főnemesek reprezentatív környezetére korlátozódtak, négyet, ill. hatot.[41] E számok Tarr szerint arra utalnak, hogy az 1420-as évekre már nemcsak az alta capella jelentette a trombita „kamarazenei" alkalmazását, hanem Burgundiában kialakult a nemesi-lovagi kultúrkörtől elválaszthatatlan udvari trombitaegyüttes is.[42] A példát hamarosan átvették Európa uralkodóházai, ám az udvaraikban alkalmazott trombitások számából inkább csak uruk hatalmi potenciáljára tudunk következtetni, a megszólaltatott „művekre" — ha beszélhetünk egyáltalán ilyesmiről — kevésbé. Kották nem maradhattak fenn, hiszen az ütemmutató nélküli, szabadon előadott *harctéri* [*tábori*] *darabokat* (ném. *Feldstück*) és egyéb jeleket, továbbá az asztali szolgálat[43] során megszólaltatott *felhívó-* (ném. *Ruf*) és *utószignálokat* (ném. *Post*) még a barokk korban is hallás után sajátították el a trombitás tanoncok,[44] és valószínű, hogy a XV. században sem lehetett ez másként. A *Feldstück* (harctéri, harcmezei darab) egyszólamú volt, de azt mindig többen fújták egyszerre.[45]

40. John Kmetz, „Germany, §I, 1", in *TNGD* 2. 9. köt., 709–710.

41. Tarr, *DT*. 42.

42. Tarr, uo.

43. (id.) Minden vasár- és ünnepnapon az a szokás, hogy trombiták és üstdobok 11 órakor való megszólaltatásával az asztalhoz szólítsanak, míg hétköznapokon csupán egy trombitás fúj déli 12 órakor (részlet az 1665-ös drezdai Udvari Napirendből). E szignál (1697-től mint „Lengyel Királyi és Szász Választófejedelmi Asztali Szignál") háromszor csendült fel, negyedórai különbséggel.
I. m. Karl Münter: Tafelblasen. In: Naturtonmusik [online]. 2005.07.03. (2007.08.) [2008.01.21.] <http://www.naturtonmusik.de>.

44. Altenburg, 122.
(id.) Harmadik feladat: Most pedig a [harc]mezei darabokat [katonai felhívójeleket] vesszük sorra, először is az Indulót, mert ez a legkönnyebb. Amikor a tanuló képes ezt már viszonylagosan elfújni, akkor a többit valamint az asztali szolgálat [Tafelblasen] fúvásait is bemutatjuk neki… Negyedik feladat: Mivel az eddigi fúvás kotta nélkül, csupán hallás után történt, elérkezett az idő, hogy a tanoncot a kottából történő clarinfúvásra is oktassuk…

45. Uo.

A trombitaegyüttes többszólamú improvizatív zenéjének vázát tartalmazó legrégebbi kotta pedig csupán 1584-ből való.[46] A fentiekből fakadóan kottaolvasásra nem minden trombitásnak volt szüksége, a csupán jelzőfunkciót és az ahhoz kapcsolódó feladatkört ellátó, „nem zenész" trombitásoknak e tudásra nem kellett szert tenniük.

Városi fúvósok, trombitások

Míg a „harci", azaz natúrtrombita alkalmazását szigorú szabályok kötötték, és a városok kizárólag császári engedély birtokában használhatták azokat, addig a tolótrombita jóval nagyobb szabadságnak örvendhetett. Az 1384 óta trombitást foglalkoztató Baselben egy 1410-ből származó okiratban találkozunk először a *pusun* szóval[47] — melynek etimológiájáról az ötödik oldalon már szó esett —, Virdung és Agricola pedig *Thurner Horn* (tornyos kürt) névvel illették a toronyőrök S-alakú tolótrombitáit.[48] A városatyák hamarosan arra is kötelezték tornyosaikat, hogy már dallamok megszólaltatására is képes hangszerükkel a nap meghatározott időpontjait *népénekek*, vagy (id.) négy-öt rendes hosszúságú tétel toronyból történő lefúvásával (*Abblasen*) jelezzék.[49]

A tolótrombita nemcsak a korabeli tánczenében, a városok tornyaiban, hanem hamarosan az egyházzenében is bemutatkozhatott — a harcias affektusa miatt onnan száműzött natúrtrombitával ellentétben —, ahol többnyire szintén a kontratenor szólamot bízták rá,[50] akárcsak az alta capellában. 1450 körül a duplacsöves tolószerkezet feltalálásával megszületett a harsona, ami átvette e mély szólam megszólaltatásának feladatát a tolótrombitától. Ez utóbbi azonban régi formájában, de ettől fogva már magasabb szólamokat megszólaltatni hivatott, dallamjátszó szerepben továbbra is használatban maradt a városokban, amit bizonyít az a tény, hogy csaknem 300 évvel később, J. S. Bach kantátáiban is rendszeresen felbukkant, többnyire korálok zenekari kíséretében, szopránhangszereként.

Az itáliai és német városok toronyőreik, trombitásaik mellé egyre nagyobb számban vettek fel további, addig vándorló életmódot folytató zenészeket is a XV. századtól kezdve. A *piffari* (ol.) — magyarul síposok —, ill. *Stadtpfeifer* (ném.), *waits* (ang.) — azaz városi

46. Bertha Antonia Wallner, *Musikalische Denkmäler der Steinätzkunst des 16. und 17. Jahrhunderts nebst Beiträgen zur Musikpflege dieser Zeit*. Disszertáció, Univ. München, 1912. Tarr egyrészt rá hivatkozik, amikor a trombitaegyüttesek zenéjét improvizatív műfajnak tulajdonítja, másrészt Bendinelli trombitaiskolájára. Tarr, „Cesare Bendinelli", Part I, *BB* no. 17 (1977/I): 35.; és „C. Bendinelli", Part II, *BB* no. 21 (1978/I): 21–22.

47. Tarr, „Slide trumpet", in *TNGD* 2. 23. köt., 504.

48. Virdung, *Musica getutscht und ausgezogen*. (Basel: 1511). [Zene németül és elméletben].

49. Tarr, *DT*. 44–45.

50. Tarr, *DT*. 43. Grossin, *Missa trompetta* (1420), Dufay, *Et in terra* „ad modum tubae" művein kívül még számosat megemlít.

fúvósok[51] — több hangszer kezelését is elsajátították: fuvolán, pommeren (schalmeien), a rézfúvós hangszerek közül pedig *cinken (cornetto)*, és az 1450 körül felbukkanó *harsonán* egyaránt *játszottak*, sőt néhányan közülük trombitálni is megtanultak; míg az udvarok és városok trombitásai — ha volt is másodhangszerük — elsősorban a főhangszerüknek számító trombitáikat *fújták*.[52] A két kiemelt ige közötti különbségtétel lényeges, mely már 1474-ben, Lübeckben is felbukkan, ahol (id.)

> Az a szokás járja, hogy a városi toronyőr köteles — más feladatai ellátása mellett — egész évben, minden este fújni és játszani *claritte*-ján.[53]

Menke valószínűsíti, hogy ugyanazon a hangszeren előadott fanfárok és dallamok játékmódja közti különbségtételt szolgálja a két ige használata. Ugyanez olvasható ki Altenburg könyvéből is, amikor az udvari trombitások 1623-as privilégiumait idézi (id.):

> A tanult trombitások és üstdobosok[…] városi fúvósok társaságában [még] templomban sem fújhatják trombitáikat, s nem üthetik üstdobjaikat. Minden időben megengedett viszont számukra, hogy fentiekkel közösen más hangszereken fújjanak vagy játsszanak.[54]

Mi hát a különbség játék és fúvás között? Azért, hogy a trombita kettős karakterét és annak eredetét megvilágítsuk, szót kell ejteni a *principál* és *clarin* fogalmakról, továbbá ezek eltérő játéktechnikájának kialakulásáról.

A clarin regiszter meghódítása — a cink és trombita kapcsolata

A Lübeck vonatkozásában imént említett *claritte (clareta)* hangszernév 1460 és 1512 között több alkalommal bukkan fel az innsbrucki udvartartás irataiban, ahol a bejegyzések egyike arról tanúskodik, hogy két *Glareten*-t vásároltak Münchenből, továbbá az egyik híres nürnbergi hangszerkészítő, Neuschel manufaktúrájával kapcsolatban is.[55] Virdung *Musica getutscht und ausgezogen* c. könyvének (1511) fametszetei világosan mutatják a különbséget: míg a [harc]mezei trombita széles furatú, robusztus építésű, mély regiszter megszólaltatására épített hangszer, addig a filigrán *clareta* kisebb fúvókája, keskenyebb

51. Bár ma hivatalos magyar fordításként a városi fúvósok kifejezés szerepel, mégis inkább a *pfeifen* – fütyülni, sípolni ige alapján a „városi sípos” terminus helyénvalóbb lenne.

52. Az udvari rendtartások többsége eleinte szigorú korlátokat szabott, és nem engedte, hogy más hangszert vegyenek kezükbe az udvari trombitások [lásd II, 36 [103]], míg a városi tornyosok sokszor munkahelyük kötöttségei miatt [lásd Tarr, *DT*. 44–45] nem játszhattak olyan meghatározó szerepet a polgárság kulturális életében, reprezentatív eseményein, mint a városi fúvósok. Később, az udvari zenekarok megalakulásával viszont szükségessé vált a másodhangszeren való játék, ami eleinte többnyire a cink volt. Lásd II, 19 [65].

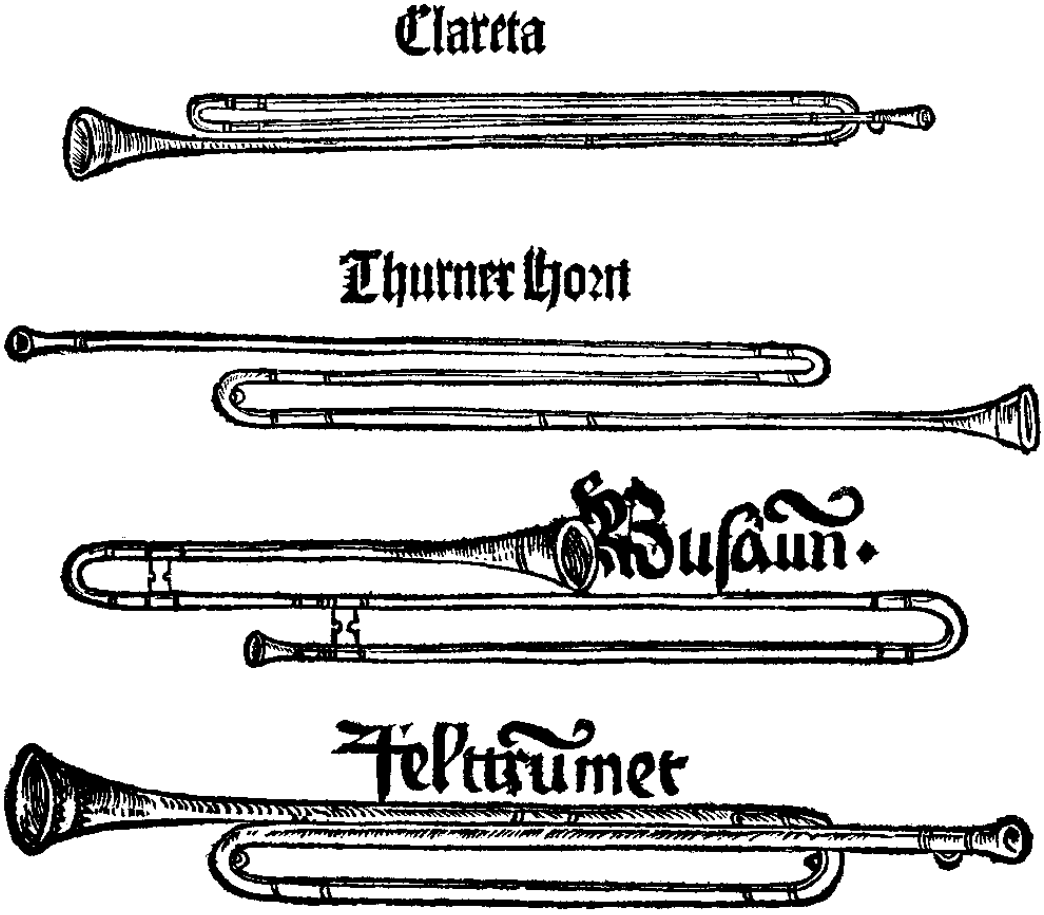
53. Menke, *The History of the Trumpet of Bach and Handel.* (London: W. Reeves. 1934; repr. 1985), 26.

54. Altenburg, 23.

55. Tarr, *DT*. 51.

menzúrája, szűkebb ívei fényesebb hangot, könnyebben megszólaltatható magas regisztert sejtetnek. Sachs szerint ez a forma azonban nem mondható általánosan elterjedtnek.[56]

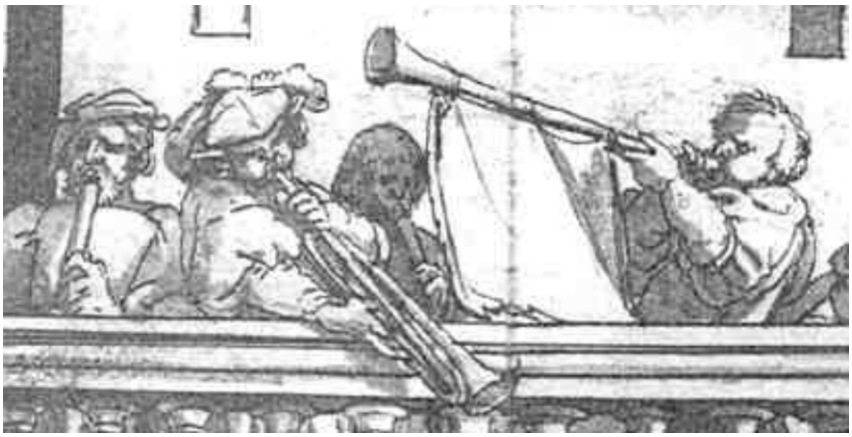
Tarr könyvében azt állítja, hogy erre az időre (1460-1480) a trombitások már képesek voltak hangszerük negyedik oktávjában is fújni (ez a kétvonalas oktávot jelenti), és a különböző regiszterekre osztott udvari trombitaegyüttesek öt szólama is körvonalazódhatott, ezért valószínűsíthető, hogy a *clareta* nemcsak egy hangszert, hanem a trombitafélék bővülő hangterjedelmének új, „világos, magas" *regiszterét* is jelentette.[57] Véleményét támaszthatja alá a *Musica getutscht* Urs Graf által készített, már említett fametszete, amennyiben elfogadjuk, hogy a *Felttrumet* ([harc]„mezei trombita"), a *Thurner Horn* („toronyőr kürt"), a *Busaun* (harsona) és a *Clareta* vonatkozásában a csővastagság-, hangtölcsér- és fúvóka-méretkülönbségeket Virdung ábrája (valamennyire) arányosan(?) tünteti fel (**1. kép**); továbbá az a tény is, hogy a kettős csövű tolókával rendelkező harsona 1450 körüli megjelenése a trombiták hangterjedelmének felfelé tolódását eredményezte.



1. kép Sebastian Virdung*, Musica getutscht (1511)* fametszeteinek 1:1 méretarányú reprodukciója (Kassel: Bärenreiter, *facs.* 1970 alapján).

56. Menke, 19. hivatkotik: Sachs, „Clareta", in *Reallexikon der Musikinstrumente*.
57. Tarr, *DT*. 57.

Tézisének azonban több műalkotás is ellentmondhat. Közöttük ifj. Hans Holbein XVI. század első feléből származó monochrom vízfestménye (**2. kép**), amin VIII. Henrik udvari trombitását és clarinosát (fúvósait – ang. *waits*) felfújt orcákkal láthatjuk, illetve Memling XV. század utolsó évtizedében keletkezett — már említett (lásd II, 7 [16].) — triptichonja, ahol a trombitáló angyalok szintúgy koordinálatlan szájtartással kerültek ábrázolásra, ez pedig mély hangok megszólaltatására enged következtetni. Ugyanakkor Fritz Jahn a Memling által ábrázolt különböző méretű és fajtájú hangszerekből mindenképpen többszólamú figurális zenére, így a trombita *clarin* regiszterben történő megszólaltatására következtet.[58] Egy 1474-es esküvői beszámoló az oberpfalzi Ambergből arról tanúskodik, hogy a szász udvari trombitások hangszereikkel nagy feltűnést keltve (id.) a gondolat magasságában szerettek fújni.[59] Lehet, hogy a szász trombitások későbbi hegemóniája, trombitaművészetben betöltött vezető szerepe is ebben a korban gyökerezik, mikor is olyan teljesítményre voltak képesek, ami akkortájt nem volt általánosnak mondható.



2. kép ifj. Hans Holbein: *VIII. Henrik fúvósai a Whitehall galériáján* — részlet (British Museum, London). A *clarion*-t és az egyenes *trompe*-t fúvó központi alakok játékmódjának ábrázolása figyelemreméltó.

A *clareta* terminust 1561-ben váltja a *clarin* szó, ami *Nusser*-rel, a brandenburgi őrgróf trombitásával kapcsolatban bukkan föl először.[60] Ugyan Tarr e regiszter megszólaltatásához szükséges technikát a barokk trombitajátékról szóló fejezetében részletesen tárgyalja,[61] de kialakulását — talán a rendelkezésre álló kotta, iskola, módszertan hiánya miatt — nem említi. Könyvéből azt a következtetést vonhatjuk le, hogy

58. Menke, 28. hivatkozik: Fritz Jahn, *Trompeten- und Posaunenmacher im 16. Jahrhundert, Beiträge zur Geschichte des Nürnberger Musikinstrumentenbaues*. Disszertáció, Lipcse, 1925.

59. Tarr, *DT*. 51.

60. Menke, 28–29. hiv. Moritz Fürstenau, *Beiträge zur Geschichte der Königlich sächsischen musikalischen Kapelle*. (Dresden: 1849).

61. Tarr, *DT*. 58–62.

a reneszánsz udvari trombitaegyüttesek tagjai voltak azok, akik a koordinált, feszes szájtartás előnyeire rájöttek, és kidolgozták a magas regiszter megszólaltatásához szükséges technikákat, ebből adódóan a trombitaszólamok felosztásának módját és elnevezéseit is nekik tulajdoníthatjuk. Mindenesetre ez utóbbi teljességében először az általunk ismert első trombitaiskolában, a reneszánsz kor egyik utolsó trombitásának, *Cesare Bendinelli*-nek 1614-es keltezésű művében jelent meg,[62] amit Münchenben, élete és hosszú pályafutása vége felé állított össze és adatott ki. Anyagát egyrészt 1580 után keletkezett saját szerzemények, illetve kortársaktól gyűjtött kompozíciók (toccaták, szonáták), másrészt a többnyire 2-5. felhang között mozgó, alkalmanként *c''*-én végződő katonai jelek alkotják. Az **1. ábra** a trombita hangkészletének **elemeit**, illetve a trombitaegyüttes ***szólambeosztását*** (kurzív szedéssel) mutatja Bendinellitől az „utolsó barokk trombitás" Altenburgig.[63]

1. ábra A felhangrendszer hangjainak és a trombitaegyüttesek szólamainak felosztása, és nevei (1585-1795)

	Bendinelli 1614 (1585)		*Monteverdi* 1607	*Praetorius* 1620	*Fantini* 1638	*Speer* 1687	*Altenburg* 1795
8.- ***c''-***	**Claretto** *-a''*	1.***Clarino***	1. ***Clarino*** *-g''*	1. ***Clarino*** *(–f''')*	1.***(Soprano)*** *-c'''*	1.***erste Clarin*** *–f'''*	1. ***I Clarin*** *g'-d'''*
g'-				2. ***Alt*** v. ***Clarino 2*** (3,5,6 párhuzam)		2.***anderer Clarin***	2. ***II Clarin*** *e'-e'''*
-c''(-g')	**Schil.** *c''*					3. ***Prinzipal*** *g-e''*	3. ***III Clarin*** *g-g''*
7. ***b'***	nem használja		nem használja	nem használja	nem használja		3. v. 4-5. szólam ***Prinzipal*** g-d'' (közép- és basszus szólam egyaránt)
6. ***g'***	**Quinta**	2. ***Sonata*** *c'–c''(e'')*	2. ***Quinta*** *c'-c''*	3. ***Prinzipal***	2. **Quinta**		4. ***Toccato (Touquet)*** (basszus szólam)
5. ***e'***	**Mezzoponto**	3. ***Alto e Basso*** *g-g'*	3. ***Alto e basso*** *g-e'*	4. ***Tenor*** vagy ***Prinzipal*** (***Toccato*** is) vagy ***Altem Bass Volgan***	3. **Toccata**		
4. ***c'***	**Striano**				4. **Striano**	4. **Mittelstimme**	
3. ***g***	**Vulgano**	*4.* ***Vulgano***	4. ***Volgano***		5. **Vurgano**	5. **Faul** (=wohl)	
2. ***c***	**Grosso**	5. ***Basso***	5. ***Basso***	5. ***Basso*** v. ***Grob***	6. **C basso**	6. **Grob(stimme)**	
1. ***C***	nem említi		nem használja	nem említi	7. **C sotto basso**	7. **Flattergrob**	

Figyelemreméltó, hogy a *clarin* elnevezés többnyire a német nyelvterületen dolgozó trombitások (és komponisták) szótárában ismert; Itáliában megmaradt a *tromba*, vagy *trombetta* alak (a *clarino* azért itt is felbukkan), Angliában a *clarion*, míg Fantini szoprán hangfajról elnevezett felső szólama kuriózumnak számít. Franciaországban a *Premier*/*Second*/*Troisieme Dessus* (1./2./3. felső), ill. a *Basse* (*de Trompette*) elnevezéseket használták.[64] Mintha a barokk kor német udvari trombitásai „lovagi művészetük" szuverenitását és privilegizált státuszát őrizték volna az egyedi nevekben, szándékosan kerülve az emberi hangfajokról kölcsönzött és más hangszercsaládokban, a műzenében

62. Bendinelli, *Tutta l'arte della trombetta*. (München: 1614).

63. Tarr, „Cesare Bendinelli" Part II, *BB* no. 21 (1978/I): 15, 22. Továbbá: Eichborn, *DaCb*. 14–15.; Menke, 38. (Praetorius kapcsán); Tarr, *DT*. 68. (Praetorius kapcsán).

64. H. M. Lewis, „French Trumpet Ensemble Music of the Late Seventeenth Century", *ITGJ* 7/4 (1983. máj.): 12, 14. A francia hangszerelésekben a trombita felső szólamai gyakran keresztezik egymást.

általánosan használt jelzőket. Ezek használatára csupán az itáliai trombitásoknál, továbbá a híres zeneszerző és teoretikus Praetorius *Syntagma Musicum* (1620) c. kötetében, ill. *Polyhymnia Panegyrica et Caduceatrix* (1618) gyűjteményében (Nr. 34) találunk példát.

Tarral ellentétben Menke nem az udvari trombitaegyüttesekben, hanem a városi fúvósok hangszeres játékában,[65] ill. az udvari trombitások másodhangszeres tudásában[66] keresi a kétvonalas oktáv meghódításának titkát. Párhuzamokat vél felfedezni egy Tarr által ebben az összefüggésben nem említett hangszer, a *(görbe)cink* (ol. *cornetto*) és a *clareta* (*clarin*) között, mind a hangterjedelem (*a-a''*), mind a játék artikulációs technikája terén, és feltételezi, hogy az előbbi elsajátítása jótékony hatással lehetett a trombitafúvás fejlődésére, a magas regiszter elsajátítására is. Nézzük hát, van-e alapja Menke felvetésének?

A városi fúvósokat jóval szélesebb körben tudták alkalmazni munkaadóik, mint a tornyosokat. Nemcsak a szabadtéren megtartott ünnepi rendezvények fényét emelték a még mindig divatosnak számító alta capella formációik, amelyekben a tolótrombita funkcióját átvevő harsona mellett olykor már három *pommer* is szerepelt, hanem cinkek és harsonák alkotta kamaraegyütteseik a templomokban is jó szolgálatot tudtak teljesíteni. Mind a harsona, mind a fából készült, 6+1 lyukkal rendelkező és a trombitáénál jelentősen kisebb, ám ugyancsak csészekelyhű fúvókával megszólaltatott cink teljesen kromatikus hangszerek voltak. Ez utóbbi visszafogott hangerővel, kissé érces hangszínnel rendelkezett, a harsonák azonban jól illeszkedtek a szoprán szólamokat játszó cinkekhez, és ez az összeállítás tökéletesen alkalmasnak bizonyult különböző egyházi kompozíciók kórusszámait erősíteni, alátámasztani, illetve önálló tételek, népénekek megszólaltatására is, akár a toronyból, akár a város más pontjairól.

Bolognában a (id.) városi rikoltók mellé, akik (id.) trombitákon és trombitácskákon játszottak,[67] 1417-ben további zenészeket szerződtettek. Három sípos és egy dobos csatlakozott a nyolc trombitáshoz, akik együtt a híres *Concerto Palatino del Magistrato dei Anziani* magját képezték. Az egyetemi városban, ami a gazdasági és kereskedelmi élet egyik legfőbb központjának számított, olyan pezsgő zenei élet folyt, amelynél csak a pápa székhelyéül szolgáló Róma büszkélkedhetett jelentősebbel. 1450-ben zenei tanszéket is alapítottak nagy múltú egyetemén. A városi alkalmazásban álló fúvósok nemcsak miséken,

65. Menke, 40–41.

66. Tarr, „Cesare Bendinelli", Part I, *BB* no. 17 (1977/I): 31. A leggyakoribb másodhangszer a cink volt, de már a XVI. század végén felbukkant a hegedű is e szerepben, ami később, a barokk korban vált a trombitások általánosan használt mellékhangszerévé.

67. Ebben a bekezdésben szereplő adatok, idézetek nagyrészt Elvidio Surian, „Bologna", in *TNGD* 2. 3. köt. 831–833. helyen találhatók. Egyéb hivatkozásokat lásd alább.

városi ünnepségeken, egyetemi rendezvényeken, esküvőkön zenéltek, hanem 1779-ig tartó fennállásuk alatt a főtéren (Piazza Maggiore), a Palazzo della Signoria teraszán rendezett esti hangversenyekkel is szórakoztatták a város polgárait. Alkalmanként kibővült együttesük, ahogy az 1487 márciusában is megtörtént Lucrezia d'Este és Annibale Bentivoglio menyegzőjén, amikor is (id.) *100 trombita e 70 pifari e trombuni e chorni e flauti e zamamele* [68] összeállítású zenekar szolgáltatta a menetzenét. Az együttes tagjai közül később többen is aktívan vettek részt a San Petronio templom hangversenyein, amelyek tán még nagyobb hírnévnek örvendtek, mint a Concerto Palatino rendezvényei. 1533-ra kialakult a 4 *cornetto* (cink) – 4 harsona, lant, hárfa összetételű, olykor vonósokkal kiegészített kamaraegyüttes, ami Tarr szerint eleinte vokális művek átiratait, később pedig akkoriban divatos *canzonákat* adhatott elő. A trombitaegyüttes zenéjéről semmilyen anyag nem maradt fenn, feltételezhető, hogy udvari kollégáikhoz hasonlóan, félig-meddig improvizatív jellegű szonátákkal kezdték meg a vasárnapi misét, ill. léptek fel rendszeresen a Palazzo Pubblico Ringhiera nevű loggiája alatt csakúgy, mint fúvós és húros hangszereken játszó társaik.[69] A San Petronio-ban felcsendülő, javarészt Giovanni Pellegrino Brandi számára komponált XVII. századi trombita szonáták eredete is e korban keresendő, azé a műfajé, ami fontos szerepet játszott a trombitatörténetben és az olasz concerto kialakulásában egyaránt.[70] A Concerto Palatino együttese, cinkek és harsonák alkotta magja adhatta a mintát a velencei iskola komponistái, köztük Andrea és Giovanni Gabrieli számára is vokális műveik hangszeres megerősítéséhez.

A német városok kulturális életének XV. századi fellendülésében a helyi sajátosságnak számító mesterdal (*Meistergesang*) műfaja mellett fontos szerepet játszott a városi fúvósok tevékenysége.[71] Egyházi és polgári rendezvényeken léptek fel itt is, akárcsak Bolognában, Velencében, de mindennapi „hangversenyeik" helyszínéül a német városokban többnyire a torony szolgált. E műfaj első fellegvárai Nürnberg, Augsburg, később Lipcse voltak. Érdemes megfigyelni, hogy itt is, akárcsak Itáliában a városi polgárság körében nagyon fontos szerepet töltött be a dal, az éneklés, amit intézményes formában is tanítottak a templomi kórusokban, a városi, ill. egyházi fenntartású gimnáziumokban, vagy céhekben. Andrea Gabrieli többkórusos munkái, mérsékelten kontrapunktikus művészete — amelyben felfedezhetőek Lassus műveinek stílusjegyei is — nagy hatást gyakorolt a déli német városok zenei életére. (Andrea Gabrieli jelentősebb időn át tevékenykedett Augsburgban.) A kórus harsonákkal és cinkekkel való megerősítése gyakorivá vált

68. Surian, „Bologna, §1", in *TNGD* 2. Fordítás*:* 100 trombita továbbá 70 síp, harsona, kürt, fuvola és schalmei.
69. Tarr, *DT*. 46–47.
70. Surian, „Bologna, §2", in *TNGD* 2. uo.
71. Wolff, „Germany, §I, 2", in *TNGD* 1. 7. köt. 269.

partitúráiban, sőt a szélső szólamokban bizonyos hangok inkább csak instrumentálisan voltak előadhatóak (*C*, *a'''*), notáció szerinti vokális megszólaltatásuk — annak ellenére, hogy a szólam szöveget is tartalmaz — kérdéses (lásd még a **6. kottapéldát**, ill. Niemöller magyarázatát II, 37 [133].). Partitúráinak hangszerkezelésével kapcsolatban inkább az énekszólamok megerősítéséről, alátámasztásáról lehet beszélni, tudatos, zenekari hangzásokat kereső hangszerelésekről kevésbé.[72] Mi sem bizonyítja ezt jobban, minthogy a különböző harsonák megkülönböztető jelzői is a kórus szólamainak elnevezéseiből származnak: alt, tenor, basszus, míg a szopránt a *cornetto* (cink) hangja duplázta. E tényekből következik, hogy az e hangszereken játszó (városi) fúvósok, fúvósművészek (*Kunstpfeifer*) számára már nem lehetett elegendő elsajátítani a csupán reprezentatív fortissimókat megszólaltatni képes (udvari) trombitafúvás artikulációs és fúvástechnikáját, hanem a templomok, közösségi termek belső akusztikájához, a kórus hangzásához, és az éneklés metodikájához igazodó, esetleg azt utánzó hangszerkezelésre volt szükségük.

Ezt támasztja alá több XVI-XVII. századi zenetudós és esztéta véleménye is, amikor a cornettót az emberi énekhanggal vetik össze: Dalla Casa *Il vero modo di diminuir* (1584) c. munkájában kiemeli, hogy e hangszer, akárcsak az ének, minden hangnemben egyaránt képes hangos és halk frázisok megszólaltatására.[73] Roger North egyik zeneesztétikai írásában pedig a következőt állítja:

> (id.) Semmi sem közelít meg jobban egy kiváló énekhangot, vagy még inkább semmi sem képes olyan mértékben utánozni azt, mint egy cornetto; bár az ajkak terhelése túl jelentős, így ritkán szólaltatják meg jól.[74]

Mersenne pedig megemlíti, hogy e hangszeren oly lágy hangzást is létre lehet hozni, mint a blockflötén, mindezt pedig bármely hangnemben (ellentétben az akkortájt még tökéletlen fuvolákkal, schalmeiekkel), továbbá azt is, hogy egy jó cornetto játékos akár 80 taktust is képes eljátszani egy levegővételre, dallamformálásának kecsessége pedig csak egy jó énekesével vethető össze.[75] A hangszer aranykora 1550-1650 közötti időszakra tehető, amikor is olyan látványos és virtuóz diminúciókat, dallamdíszítő divíziókat adtak elő rajta, mint egyetlen más fúvóhangszeren sem. E téren méltó vetélytársa volt a hegedűnek, és az énekhangnak. A hangszer hangterjedelme a kezdeti *a–a''* két oktávról az 1600-as évekre elérte a *g–d'''* intervallumot, míg a XVI. században felbukkanó *cornettino* (*quartzink*) dallamai *d–d'''* között mozogtak. Mersenne és Dalla Casa műveikben a cinkjáték két

72. Denis Arnold, „Andrea Gabrieli", in *TNGD* 1. 7. köt. 55.
73. Baines, „Cornetto", in *TNGD* 1. 2. köt. 789.
74. Uo. hiv. J. Wilson (szerk.), *Roger North on Music*. (London: 1959).
75. Curt Sachs, *The History of Musical Instruments.* (London: J. M. Dent & Sons Ltd., 1940), 324.

alapvető elemét, az erőt és a gyorsaságot emelték ki. A variációs dallamokban a nyelvhasználat sokszínűsége Dalla Casa szerint alapkövetelmény, az általa használt *lingua riversa* („hátramozgó nyelv") kifejezés a leglágyabb artikulációktól — ez a szájpadláson képzett *le-re-le-re* szótagokkal hozható létre — a vidámabb, de nyersebb és keményebb hangindításokig — *te-re-te-re* — a hangképzés lehetséges módozatait jelentette. A trombitaszignálokban előforduló repetitív hangok megszólaltatásának egyik hagyományos módját, a *te-ke-te-ke* (mai kettősnyelv) artikulációt durvának és rémisztőnek titulálta, de a szimplanyelvet (*te-te-te-te*) nyolcad értékekben még használhatónak tartotta. Mersenne több mint fél évszázaddal később a legato játékmódot sem zárta ki, de szerinte is a virtuóz dallamvariációkat mindig nyelvvel kell előadni.[76]

A cink dallamainak már a kezdetektől a szoprán hangfekvésében kellett felcsendülnie — valószínűleg előbb, mint a trombitának —, hiszen a többi szólamot a harsonák viszonylag kényelmesen játszhatták. A fentiekből pedig jól látható, hogy bár a csészekelyhű fúvókával ellátott, kónikus (kúposan szélesedő) furatú, fából készült hangszert szintén ajakrezgéssel szólaltatták meg, akárcsak a trombitát, a rajta való játék artikulációs technikája jóval kifinomultabb, inkább a blockflötén alkalmazottéhoz hasonlítható, a kívánatos hangzás pedig az énekhang lehető legtökéletesebb utánzását jelentette. Ez a „keveredés" a városi fúvósok többrétű tapasztalatainak köszönhetően születhetett meg: a fafúvós hangszereken elsajátított sikeres technikákat a rézfúvós hangszerekre is átültették bizonyos mértékben. Olykor dalszerű, a hegedűvel, viola da gambával versengő ***játékuk*** merőben különbözött a szűkebb mozgástérrel rendelkező udvari trombitások harsogó ***fúvásaitól***, mely utóbbit Altenburg a következőképpen írt le:

> (id.) Mai [harc]mezei [tábori] darabjaink nem mások, mint a trombita azon dúr hármashangzatának művészi változatai, amelynek megszólaltatására a természet e hangszert a mély regiszterében alkalmassá tette. S miután ugyanez a hangzat [alap]természetéből adódóan emelkedetten, örömtelien cseng, a [harc]mezei darabok is hasonló affektust képesek kiváltani.

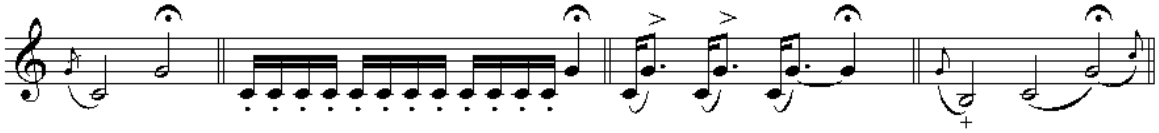
E regisztert pedig *principálnak* nevezik, melynek (id.) harsogó nyelvvel történő megszólaltatása alapkövetelmény.[77] Altenburg párhuzamot vélt felfedezni Áron papjainak riadójeleivel, amelyet Mózes IV (Számok könyve) 10, 1-10 a héber *tĕrû'āh* szóval említ a szakasz 5-6. és 9. mondatában. A Vulgátában e fogalmat Szt. Jeromos a következő kifejezéssel fordította latinra (amelyhez a görög nyelvű Septuagintát és a héber Tórát egyaránt felhasználta): *ululatu tubae*, *ululantibus tubis* (kiáltozva, üvöltve, hangoskodva

76. Baines, „Cornetto", uo.
77. Altenburg, 88.

tubázni). Luther német nyelvű Bibliája e helyen a *laut Drommeten*, azaz „hangosan trombitálni" szóösszetételt használja, míg a két hangszeren előadott héber *thaḳ'a* (*Cumque increpueris tubis, simplex tubarum clangor erit*), illetve az egy hangszeren megszólaltatott gyülekezőjel, a *beachath thaḳ'a* (*Si semel clangueris*) *Schlechtblasen*-ként, magyarul „sima fúvásként" került fordításra. Ez utóbbit Altenburg (1795) leginkább a két hangból (*g–c'*) felépülő utószignálokhoz, a mély *Post*-okhoz tartja hasonlatosnak (**6. kottapélda**, 36. o.),[78] és nem a clarinfúváshoz, mint azt Eichborn és Tarr állítja róla.[79] Ugyanakkor a zsidó papok hangos trombitálásának (*tĕrû'āh,* **1. kottapélda**) repetitív hangjai szerinte a harctéri [tábori] zenékben élnek tovább (**2. kottapélda**, 24. o.; **6. kottapélda** 37. o.).

A Titus diadalívén is látható *chacócra* (tsz. *chacócrot*), amelyeken a zsidó papok a fenti riadó- és gyülekezőjeleket szólaltatták meg, a Jeruzsálemi Templom második lerombolásáig voltak csupán használatban, ezt követően — számos más hangszerrel együtt — száműzték őket a liturgiából. Ma csupán a sófárt alkalmazzák, ám az e hangszeren megszólaltatott négyféle jelből, illetve ezek ma ismert változataiból — ahol is a variánsok a diaszpóra területi izoláltságából és a szájhagyomány útján történő átörökítésből adódnak [80] — következtethetünk az egykori zsidó ezüsttrombita szignáljaira. Az alábbi, Ashkenazi-ház sófárjeleit tartalmazó kottapéldában (**1. kottapélda**) is jól megfigyelhető a *thaḳ'a (tĕḳi'a)* és a *tĕrû'āh* közötti, Altenburg által is említett artikulációs és fúvástechnikai különbség.

1. kottapélda. Sófárjelek. (Montague, „Shofar", in *TNGD* 1. 17. kötet. 261).



1) tĕḳiʿa **2)** tĕrûʿāh **3)** shewarim **4)** tĕḳiʿa gedolāh (+ ajakkal lefelé intonált hang)

Altenburg megállapítja, hogy a határozott nyelvütésekkel (*Zungenschlag*) fújt (**2. kottapélda**, II, 24.), principál regiszterben (*c–g'*) felhangzó [harc]mezei (tábori) darabokkal szemben

78. Altenburg, 88.

79. Altenburg, 23.

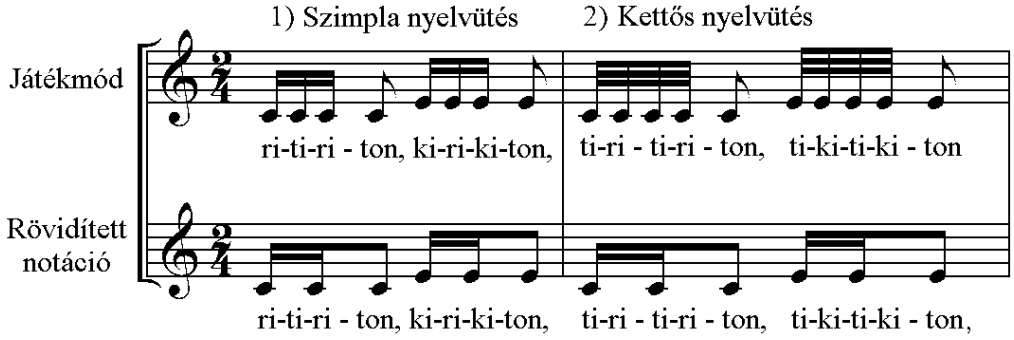
(id.) Eme hang különböző módozatait, ahogy arról már fentebb szó esett, a zsidóknál trombitálásnak, ill. sima fúvásnak hívták. Nálunk ezeket harcmezei darabnak (ami alatt a principál fúvást is értjük), továbbá clarinfúvásnak hívják, amiből az következik, hogy a trombitahang [megszólaltatásának] módja és fajtája, akárcsak a régieknél, kettősséggel bír. A [az akkori] trombitálás, amiről tudjuk, hogy szintén szaggatott, változó hangokból állt, nagy hasonlóságot kell, hogy mutasson a mai harcmezei darabjainkkal, még akkor is, ha az talán nem is került olyan művészi módon előadásra, ahogy mi arra ma törekszünk. A sima fúvás azonban — ami alatt egy hosszan kitartott, modulált hangot kell értenünk — nálunk már nincs szokásban.

Tarr csak az első kettő mondatot idézi [lásd Tarr, *DT*. 58.], ami valóban azt sugallhatja, hogy a sima fújás a clarinfúvásban él tovább. Ám a fenti idézet egyértelműen mutatja, hogy Altenburg csak a kettősség, és nem a fúvásmód hasonlatosságáról beszél ebben az esetben.

80. Jeremy Montague, „Shofar", in *TNGD* 2. 23. köt. 274–275.

(**6. kottapélda**, 37. o.) a clarin regiszter megszólaltatásához legjobb, ha a trombitás az emberi éneket veszi alapul,[81] és sokkal finomabb artikulációs technikákat alkalmaz.[82]

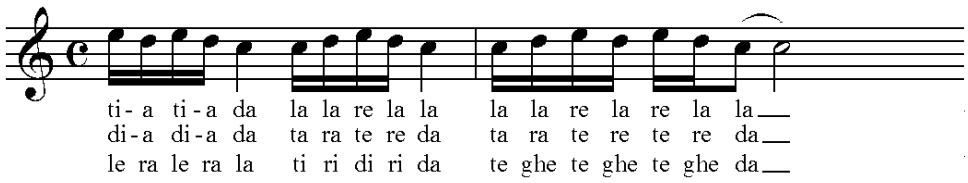
2. kottapélda. Altenburg, *Versuch […]*. (1795), 92. X. fejezet: A nyelv.



[A példa a harcmezei (tábori) darabokban használt nyelvindítás-díszítések kivitelezését mutatja. A principál regiszterben alkalmazott „harsogó nyelvütés" technikákban nyomon követhető a kemény mássalhangzók kizárólagos használata, és a repetitív tizenhatodok, ill. harminckettedek kiegyenlítetlen artikulációval történő előadása. A kettős nyelvütés a „ti" szótag hozzáadásával jön létre, így az első hang határozottabban indul, mind a „szimplanyelv" esetében („ri" v. „ki").]

Az ének imitálását a trombitások közül először Fantininél (1638) követhetjük nyomon, aki iskolájában[83] az énektanítás és cinkjáték során használt artikulációkból sokat a trombita clarin regiszterében is alkalmazott (**3. kottapélda**), sőt újakat is kitalált. Szerinte jó hangot kizárólag nyelvvel lehet és szabad indítani, e technikát pedig *lingua puntata*-nak hívta.[84]

3. kottapélda. Fantini, *Modo per imparare e sonare di tromba*. (Nashville: The Brass Press [reprint]), 11.



[A clarin regiszterben használt, „úgynevezett cantabile"[81] hangindítások, amelyek először Fantini iskolájában jelennek meg nyomtatásban, és amelyek a cink technikákat követik, szintén a kiegyenlítetlen — súlyos–súlytalan, főhang–átmenőhang — artikulációkat testesítik meg.]

81. Altenburg, 96. (id.) 2) Ahogy az tudvalevő, minden hangszer[es] számára az énekhang kell, hogy példaként szolgáljon; így a clarinosnak is azt tanácsos a lehető legnagyobb mértékben utánoznia, és megpróbálni hangszeréből az úgynevezett cantabilét kicsalni.

82. Altenburg, 97. (id.) 4) Némely futamot ütve, másokat viszont portamento, vagy legato kell játszani [a clarin regiszterben]. Ugyan nem lehetséges minden esetet meghatározni, hol kívánatos staccato, portamento, vagy kötés, de e különböző játékmódok megfelelő alkalmazását meg kell próbálnunk mind a jó hangszeresektől, mind az énekesektől eltanulni […].

Altenburg, 95. (id.) Néhányan megpróbálták ezeket a [kemény principál] hangindításokat a magas, más szóval clarin oktávban is alkalmazni, […] ám ez inkább hóbortos, mint művészi [eredményeket szült].

83. Girolamo Fantini, *Modo per imparare a sonare di Tromba*. (Francoforto [Frankfurt]: 1638).

84. Hegyes nyelv[ütés]. Eichborn, *Girolamo Fantini, ein Virtuos des 17. Jahrhunderts und seine Trompeten-Schule*. Monatshefte für Musik-Geschichte 22 (1890; repr. The Brass Press, 1976), 126–130.

Később pedig Velencéből, Nápolyból és Rómából indult el európai hódító útjára a fenti párhuzamra épülő, szoprán ének–obligát trombita „zenei párbaj" műfaja (lásd 47. o.). Egy-egy ilyen barokk áriában a clarin regisztert olyan árnyaltan kellett kezelnie a rézfúvós művésznek, hogy trillái, skálamenetei még virtuózabbnak tetszenek, mint a kasztrált „sztárok" koloratúrái, hangszíne pedig tökéletesen illeszkedjék az operaénekeséhez.

Ha e tendenciákat megfigyeljük, és az időpontokat, helyszíneket számba vesszük, Menke cink és trombita kapcsolatáról gondolt felvetését a következők támaszthatják alá:

— Az első cink módszertanok időben megelőzik a trombitaiskolákat, és amikor e reprezentatív hangszer még csak trombitaegyüttesben volt használatos, akkor a fából készült cornetto már a műzene egyik legvirtuózabb hangszerének számított (Bologna, Velence, Nürnberg, Lipcse, Augsburg). A cink hangterjedelme és kisebb fúvókája sokat segíthetett a trombitásoknak az új technika kidolgozásában, megvalósításában. A régi, nagy trombitafúvókákkal ez nem lett volna lehetséges.

— A tolótrombitások, harsonások, de főleg a cinkjátékosok már a XV. században vokális műveket játszva az ének utánzására törekedtek, példájukat a trombitások csak a XVII. század folyamán kezdik követni, ami Itáliából kiindulva nagyon jelentős fejlődést eredményezett a trombitafúvásban, a hangszer műzenei alkalmazásban. Ezt Európa azon területein figyelhetjük meg leginkább (Itália, Német Birodalom, Anglia), ahol a dal- és énekművészet jelentős hagyományokkal bírt, és központi szerepéből nem veszített a XVI-XVII. század folyamán sem, továbbá ahol az általánosan használt C vagy D hangolású hangszerek a teljes kétvonalas oktávban (a 16. felhangig) viszonylag könnyebben tették lehetővé diatonikus dallamok megszólaltatását. Franciaországban egyrészt a XVI. század közepétől tánc-orientálttá váló udvari zenekultúra, másrészt a trombita hősi karakterének minden egyéb affektussal szembeni preferenciája miatt nem alakulhatott ki a fenti nemzetekben megfigyelhetőhöz hasonló, fuvolaszerű, virtuóz jellegű, szólisztikus clarinfúvás,[85] és a trombita továbbra is elsősorban reprezentációs hangszer maradt. Virtuóz tizenhatod futamokat, 16. felhangot (*c*''') tartalmazó trombitaszólamok itt csekély számban fordulnak elő csupán,[86] nem mondhatók jellemzőnek.

85. Menke, 29-32. számos példát szolgáltat annak bizonyítására, hogy a clarinfúvás Franciaországban nem ért el olyan magas színvonalat, mint német, olasz földön, vagy Angliában. Idézi Mersenne *Harmonie universelle. Traité des instruments* c. művének 248. oldalán található, a trombita hangterjedelmét taglaló, tévedésektől sem mentes elemzését, Menestrier *Les Ballets anciennes et modernes selon les règles du Théâtre* c. könyvének 239. és 149. oldalán található véleménynyilvánításait, valamint Morin egyik előszavát (*La chasse du cerf*. 1700), mely szerint (id.) az efféle hangszereket ritkán alkalmazzák az [zenei] együttesben.

86. Erre közöl példát: H. M. Lewis, „French Trumpet Ensemble Music", *ITGJ* (1983. május): 16.

— Az udvartartások ma is rendelkezésre álló részletes dokumentációinak, ill. az e tekintetben hiányosabb adatbázissal rendelkező városi levéltárak okiratainak összevetése után nem szabad azt a következtetést levonnunk, hogy az udvari zenekultúra minden korban magasabb szinten állt, mint a városi. Sőt, német területen a Minnesänger-kort követően a szabad császári városok számítanak a világi zenekultúra fellegvárainak már a XV. század közepétől fogva, egyrészt a polgári középosztály igényeinek, másrészt alkalmazottaik, a hivatásos városi fúvósok művészetének köszönhetően. Nürnberg, Augsburg példáját és természetesen az ezek forrását jelentő burgund, itáliai és franko-flamand mintákat először IV. (bölcs) Albrecht müncheni, továbbá Bölcs Frigyes szász fejedelem Torgau-i udvara követte a XV. század végén.[87]

— Az udvari trombitások hangszereit, a szűkebb menzúrájú és furatú natúrtrombitákat, a megfelelő méretű és kialakítású fúvókákat, melyekkel az udvari művészeknek esélyük nyílt a kétvonalas oktáv meghódítására, javarészt a színtiszta polgárvárosnak számító Nürnberg manufaktúráiban készítették. Az első feljegyzés 1427-ből való, és egy *Hanns Franck* nevű rézfúvós hangszerkészítőt említ, akit később nagy családi dinasztiák követtek: *Neuschel*, *Schnitze*r, *Hanlein*.[88]
Az itt tevékenykedő mesterek, akik többnyire városi fúvósok is voltak egyben, saját játéktapasztalataiknak köszönhetően építhettek olyan trombitákat, amelyek Európa minden pontján keresett cikknek számítottak,[89] és nemcsak a reprezentatív, ill. háborús célokat szolgáló principál regiszter volt rajtuk megfújható, hanem a vékonyabb építés lehetővé tette a magas hangok könnyedebb megszólaltatását is.[90]

Menke felvetését az itt felsorolt tények kellőképpen támasztják alá, ezért megállapítható, hogy a városok zenei élete fontos szerepet játszhatott a clarin regiszter meghódításában, és az nem kizárólag az udvari trombitások érdeme. Ők maguk sokat köszönhettek „lenézett" városi társaiknak, mert a trombita műzenei alkalmazására nem kerülhetett volna sor a halk és tiszta intonációjú játék, és az ehhez szükséges koordinált szájtartás kialakítása nélkül. Ennek felfedezésében viszont a cinken is játszó fúvósoknak döntő szerep juthatott.

87. Wolff, „Germany, §I, 2", in *TNGD* 1. 7. köt. 268.
88. Harold E. Samuel, „Nuremberg, 1", in *TNGD* 2. 18. köt. 240.
89. Menke, 24. hiv.: Fritz Jahn, „Die Nürnberger Trompeten- und Posaunenmacher im 16. Jahrhundert", *Archiv für Musikwissenschaft* 7/1. (1925. ápr.): 23–52.
90. Altenburg, 10.

A *fúvás* és *játék* szavak szemantikai különbségtétele a fentiekből világosan következik. Udvari trombitások reprezentatív megszólalásai és városi fúvósok „csekélyebb jelentőségű alkalmakat" színesítő fellépései, harcias hangvétel és lírai affektus, harsogás és hangszeren előadott énekszerű játék, kemény hangindítások és portamento, legato interpretáció kontrasztjai húzódnak meg e két fogalom mögött. Mind a mai napig e kettősség jelen van a trombitahangban, súlyponti eltérései döntően határozzák meg a játékstílust, a keresett hangszínt, a hangszerválasztást, végeredményben pedig az előadási tradíciókat. Egy dolgot még érdemes megjegyezni: míg az udvari trombitásokkal kapcsolatban, kik előjogaikat mindig féltve őrizték, szinte kizárólag a *fúvás, fúj* szavak bukkannak föl — még az éneklést utánozni hivatott clarinjáték [sic.] esetében is [*Clarinblasen* és nem *Clarinspielen*] —, addig az alsóbb rendűnek tartott városi fúvósokkal, fúvósművészekkel összefüggésben inkább a *játszik* igével és a *játékos* főnévvel találkozhatunk (*Spielmann, Spielleute*). E szavakban mintha a társadalmilag felsőbbrendűnek számító udvar (zenei) kultúrája konfrontálódna a városéval, ahogy az számos esetben meg is történt az udvari trombitások és városi társaik között kipattanó viták során.

Zenészcéhek – Trombitaoktatás a céhekben

A világi zene oktatásának kezdetei a múlt ködébe vesznek. Valószínűsíthető, hogy az utazó művészek produkcióik előtt vagy után foglalkozhattak érdeklődő fiatalokkal a városokban, az udvarokban fellépők pedig a művészetekre fogékony előkelőségeket taníthatták. Amiről információink vannak, azok a XIV-XV. század folyamán évente, a böjti időszakban, Virágvasárnapot megelőző héten megrendezésre kerülő találkozók, ahol a vándorzenészek, udvari és városi muzsikusok, *minstrel*-ek ismereteiket bővíthették, eszmecseréket folytathattak, hangszereket vásárolhattak. Húsvét előtti (és utáni) két hétben az egyház tiltotta a „tisztátalan" tevékenységeket, és a zenészek számára a szentségek kiszolgáltatását is e tilalom betartásához kötötte. Ezért került sor ezekre az *escoles*-nak (fr.), vagy *scoelen*-nek (flamand, vallon), magyarul iskolának nevezett csoportos eseményekre a nagyhéten, főleg a mai Belgium és Hollandia területén. [Az elsőt 1318-ban, *Brugge*-ben, vagy 1313-ban Ypres-ben, az utolsót 1447-ben *Damme*-ban tartották.] [91]

A XIV. sz. második felétől már valódi iskolákban is tanítottak zenét — például Párizsban —, ám a hangszeres képzésben a központi szerepet ettől fogva egészen a XIX. század elejéig a céhek töltik be. Nézzük hát, hogyan alakultak ki ezek a középkori zenész

91.Lawrence Gushee – Richard Rastall, „Minstrel, §7", in *TNGD* 2. 16. köt. 736.

és hangszerkészítő egyletek, milyen elvek szerint működtek, miként folyt bennük a zeneoktatás?

Az egyházi hatóságok vándorkomédiások felé mutatott elutasító álláspontja, és az ebből eredő egyházi és társadalmi kiközösítés ellen jó fegyvernek bizonyult a lovagi-udvari kultúra egyik fontos eleme, a szolgálatok főnemesek kegyeibe történő felajánlása (*Herrendienst*). A vándorművészek megpróbálták követni a költő-énekes lovagok (*trubadúrok, trouvérek, minnesängerek*) mintáit, mikor is szolgálataikat, művészetüket az azt tetszéssel fogadó királyoknak, hercegeknek ajánlották fel, akik azt elfogadván patrónussá váltak, védőszentjeik pedig ettől fogva oltalmat nyújtottak az addig vándorló életmódot folytató, később letelepedve tartós szolgálatba álló mulattatók számára is. A nemesek példáját hamarosan követték a városok vezetői, akik a helyi ünnepek alkalmával rendezett felvonulások fényét és saját megjelenésük pompáját szerették volna zenei aláfestéssel emelni, továbbá az udvarokban egyre közkedveltebb táncos mulatságok mintájára rendezett városi eseményeken a polgárság kulturális igényeit kielégíteni. E célból — alkalmi megbízással — egyre gyakrabban szerződtettek vándorzenészeket, és azért, hogy az esetleges egyházi ellenkezésnek elejét vegyék, hamarosan ők is oltalmukba fogadták a zenés szolgálatot ellátókat. A vándorló életmódot folytatók — köztük a zenészek — tisztázatlan jogállásának rendezésére, az egyház velük szemben mutatott elutasító álláspontja és az ebből fakadó társadalmi viták megszüntetésére IV. Károly 1355-ben, Mainzban védelmébe veszi fent nevezetteket, címert ad nekik, és „királyuknak" *Johann de Fiedler*-t jelöli ki.[92] A polgárságot szolgáló muzsikusok pedig — a városatyák tanácsára és patronátusa alatt**,** miután tartós szerződéseket kapnak — létrehozzák a korabeli városok kézműves, iparos céheinek mintájára alapított szervezeteiket, melyeknek szigorú szabályai a tagok társadalmi beilleszkedését, letelepedését és állandó szolgálatba állásának feltételeit hivatottak megteremteni, tevékenységi körét szabályozni. Az egyházzal való kapcsolat normalizálását egyrészt a céh nevében is megjelenő védőszentek tisztelete, másrészt az egyház számára történő felajánlások (*Gottesdienst*) [pl. oltárállítás] biztosítják. A polgárság javára fordított jótékonysági kiadások [pl. kórházalapítás] ugyancsak fontos szerepet töltenek be a társadalmi beilleszkedés folyamatában.[93]

A legkorábbi egyletek Nyugat-Európában bukkannak fel: *Beaucaire* (1175), *Arras* (1194), ám ezek még nem nevezhetők egyértelműen önszerveződő céheknek. A *City of London Gild of Parish Clerks* (Londoni Egyházfik Szt. Miklós[ról elnevezett egyházzenei]

92. Schwab, „Guilds", in *TNGD* 2. 10. köt. 532.
93. N. N., „Zunft", (a *Music Review* cikkének nyomán) in *Brockhaus Riemann Musiklexikon*. 1083.

Szövetsége) viszont már nevében is az (*guild*), amely 1240-ben, III. Henrik király előjogokat biztosító, engedélyező rendelete nyomán alakult meg; bár eme angol céh a későbbi német és francia gyakorlattal ellentétben nem világi, hanem egyházi illetőségű szervezetként működött. Henrik különösen zenepártolónak tűnik, ugyanis ő az, aki engedélyezi London város fúvósainak (*waits*) az intézményes tevékenységet 1253-ban. A városi zenészeket tömörítő első céh a kontinensen az 1288-ban alapított és 1782-ben, II. József uralkodása alatt feloszlatott bécsi *Nicolai-Bruderschaft* (más néven *Nicolai-Zechbrüder* — Szt. Miklós Céhes Társaság) volt. A második, hasonlóan nagy hagyományokkal rendelkező szövetség, a *Confrérie de St-Julien-des-Ménétriers* (Szt. György Céh) 1321 szeptemberében, Párizsban alakult, és 1773-ig működött.[94]

A kötelezettségeken túl a céhek tagjai jogokat is kaptak elöljáróiktól: rögzített javadalmazás ellenében kizárólag őket alkalmazhatta a város a különböző egyházi és világi rendezvényeken, polgári és iskolai ünnepeken, esküvőkön, az őr- és jelzőszolgálatban, valamint a hangszeres oktatás is a céhtagok privilégiumai közé tartozott. Szabadúszó vándormuzsikusok szervezeteivel inkább csak a Hansa-városokban találkozunk, ott is kizárólag az alsóbb társadalmi rétegbe tartozó polgárok rendezvényein léphettek fel, míg másutt külön játékengedélyért kellett folyamodniuk, ha zenés szolgálatot szerettek volna teljesíteni. Az ebből fakadó esetleges jogi viták tisztázására, továbbá a szervezeteken belüli rend fenntartásának biztosítására a királyok, hercegek, érsekek, kormányzók, grófok, bárók, kamarások, mint a területi illetőségű céhek hűbérurai, a szervezetek élére vezetőket nevezetek ki, akiket *Spielgraf*-nak (muzsikusgróf), *Pfeiferkönig*-nek (síposkirály) vagy *Spielkönig*-nek, Franciaországban *roi des ménestrels*-nek, vagy *roi des ménétriers*-nek (muzsikuskirály),[95] Bécsben 1354-től fogva *Oberspielgraf*-nak hívtak.[96] (E jogállást és

94. Schwab, „Guilds", in *TNGD* 2, 10. köt. 530–532.

95. Schwab, „Guilds", uo.

96. Dr. Joseph Bacher: Das oberste Spielgrafenamt im Erzherzogthume Österreich ob und unter der Enns. In: Sitzungsberichte der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. (1860. okt. 10.) Philosophisch–Historische Klasse [online]. books.google.com. [2008.02.04.] 35. köt., 3. füzet. Nyomtatott forma: (Wien: K.u.K. Staatsdruckerei, 1861), 200–202. A Szt. Miklós Társaság társadalmi pozícióinak erősítése végett 1354-ben ispánt választott, aki nem volt más, mint ugyanabban az évben a legfelsőbb kamarás-hivatal vezetői tisztét is elfoglaló, és azt 1376-ig betöltő Peter von Eberstorff. Ő alapította meg az *obersten Spielgrafenamt* (legfelsőbb muzsikusgrófi hivatal) posztját, amelyre a mindenkori legfelsőbb kamarás jelölte ki a megfelelő személyt. Az első oklevél, ami a muzsikusgrófi címet említi, a kamarán keresztül köttetett azon családi szerződés, amely egyrészről Peter elsőszülött fia és egyben hivatali utóda, Hanns von Eberstorff, másrészről annak testvérei és azok atyái között jött létre 1431. júl. 6-án. A szerződést a herceg júl. 10-én jóváhagyta, és a benne foglaltakat megerősítette, hogy ti. minden zenész ettől fogva a pénzügyi (kamarás) hivatal alá tartozik, felettük pedig csak a [már említett módon] kinevezett *obersten Spielgraf* ítélkezhet. Az Eberstorff dinasztia 1557-es kihalásáig 14 legfelsőbb kamarás alatt 10 *Spielgraf* szolgált, majd a hivatalt hűbérként megkapó Eitzing bárók idején öt-öt vezetőt számlálhatunk 1619-ig. 1620-ban az utolsó Eitzing-et, Philipp Christophot annak unokája, Seyfried Christoph Breuner báró, majd annak fia, Seyfried Leonhard gróf követik a

hűbéri rendszert erősíti meg IV. Henrik fentebb említett, 1355-ös törvénye.) Francia nyelvterületen a zenészkirály kifejezés az 1330-as, *Tournai*-ben megrendezett *ecole*-lal (muzsikus iskolával [találkozóval]) kapcsolatban bukkan fel először, mikor a fent említett helységben *31 rois des ménestrels* gyűlt össze.[97] Angliában az első dokumentum, ami e kifejezést tartalmazza, az Genti Jánosnak, Lancaster hercegének — a tíz esztendős II. Richard 1377-es trónra lépésétől annak nagykorúságáig az ország tényleges uralkodójának számító főnemes —, észak-angliai *Tutbury* kastélyában kiállított, 1381. augusztus 22-i keltezésű, francia nyelvű okirata.[98] A londoni királyi udvarban inkább a *Marshal of the King's Minstrels* (a Király Zenészeinek Marsallja) kifejezéssel találkozhatunk a későbbiekben. Német földön sorra alakulnak a városi céheket integráló, területi illetőségű szervezetek: 1385-ben a Mainz környékiek, 1407-ben a svájci Uznach, 1430-ban Zürich kanton zenészei szövetkeznek.[99] A német zenészcéhek vezetői sokszor az őket kinevező főurak közvetlen környezetében tevékenykedő, stratégiai szerepük miatt további előnyöket élvező trombitások közül kerültek ki.[100] A muzsikusgróf, síposkirály munkáját általában a céhek idősebb tagjai közül választott, négyfős vezetői (bírói) testület is segítette (a fent említettek közül például Tutbury-ben, Elzászban). Tirolban később hegedűs is viselte a grófi tisztet (*Martin Gasteiger*, 1665),[101] ami a francia barokk udvari kultúra hatásának is tűnhet, ugyanis XIII. Lajos uralkodása alatt Párizsban a *roi des ménétriers* székét már a tánc-, balett- és asztali zenét szolgáltató *24 hegedűs együttesének*

---

főkamarási székben, ami a Szt. Miklós céh 1782-es felszámolásáig — összesen tíz generáción keresztül — a család hűbére maradt.

97. Schwab, „Guilds", in *TNGD* 2. 10. köt. 531.

98. Sir Oswald Mosley: History of the Castle, Priory and Town of Tutbury, in the County of Stafford. [online]. books.google.com. 2007.03.20. [2008.02.17]. Nyomtatott forma: (London: Simpkin and Marshall, Longman and Co., and Ridgway; Clarke and Co., Manchester; Hobson, Tutbury and Richardson, Derby. 1832), 77.

99. Tarr, *DT*. 45.

100. Számos példa közül az 1431-től Rappoltstein család hűbéreként nyilvántartott, öt város (köztük Schlettstatt, Strassburg, Rosheim) zenészeinek szövetségeként létrejött Elzászi Sípos Céhet és első „királyát", az 1434-ben kinevezett Loder nevű, ill. utódát, az 1456 őszétől „uralkodó" Jorge Buwmann (Georg Baumann) trombitást említhetjük. Lásd Friedrich J. Ortwein: Die Herren von Rappoltstein. In: Rappolsteiner Chronik [online]. VII, 11, 671–673. <http://www.rappoltstein.de/web/historie/Chronik/a_intro.>. Nyomtatott forma: (Köln: Verlag Locher Köln, 2005). Ortwein hiv. Karl Albrecht, *Rappoltsteinisches Urkundenbuch*. 3. köt., (Colmar: 1898), 808ff.; ill. Julius Rathgeber, *Die Herrschaft Rappoltstein*. (Straßburg: 1874), 194ff.

Az 1451-ben alapított tiroli illetőségű céh, az Etsch-parti és Inn-völgyi Muzsikusgrófi Hivatal (*Spielgrafenamt an der Etsch und am Inntal*) első bejegyzett muzsikusgrófja, Jeronime Seeger (1463-1508), továbbá egyik utóda, Marx Perner (1513-1560) udvari trombitásként szolgáltak Innsbruckban. Olykor innsbrucki toronyőrök is betöltötték e megtisztelő, felelősségteljes és a kiadott játékengedélyekből (*Spielzettel*) jól is jövedelmező posztot: Vigil Etlhamer (1527), Hanns Wentseisen (1600), Bartlmä Kätl. Lásd Hildegard Hermann-Schneider: Music in the Tyrol: an Outline of its History from the Reign of Emperor Maximilian to the End of the Austro-Hungarian Empire. III. Music of the Civil Population, 1. [online]. Institut für Tiroler Musikforschung, (2002.06.08) [2008.02.13.] <http://www.musikland-tirol.at/html/english/fragezeichen.html>.

101. Uo.

vezetője foglalta el. A korábbi terminus mellett Párizsban ekkortól a *roi des violons* kifejezést is használják.[102]

A főnemesi udvarok trombitaegyüttesei — mint arról már szó esett — önálló egységként, tagjai a lakáji szinten álló udvari muzsikusoknál magasabb rangú személyekként, uraik közvetlen szolgálóiként (*Dienstmannen*) űzték „nemesi-lovagi szabad művészetüket", ill. foglalták el helyüket a birodalom hadseregében.[103] Míg városi társaik tevékenységi körét és előjogait birodalmi szintű törvények védték IV. Károly 1355-ös, Zsigmond XV. századi, fentebb említett rendeletei óta (lásd II, 10 [37].), és amelyeket 1548-ban, I. Ferdinánd uralkodása alatt az Augsburgban megtartott birodalmi gyűlés (*Reichstag*) megerősített és kiegészített,[104] ők sokszor uruk kényének-kedvének kiszolgáltatva végezték munkájukat. A XVI. század folyamán az udvarokban a művészi zene ápolására egyre nagyobb hangsúlyt fektettek, és az addig központi szerepet játszó, reneszánsz típusú „harsány" reprezentáció — a lovagi kultúra letűnésével párhuzamosan — átadta helyét a kifinomultabb eszközöket kereső, művészetközpontú szemléletmódnak. Ennek eredményeként jöttek létre, ill. bővültek az udvari zenekarok. E tények, továbbá a harmincéves háború negatív gazdasági hatásai miatt az udvari trombitások pozíciói a XVII. század harmadik évtizedéig fokozatosan gyengültek. Ezt abból is láthatjuk, hogy privilegizált pozícióik megőrzése és megbecsülésük növelése érdekében szabad kapacitásaikat a XVI. század második felétől kénytelenek voltak a következőkre fordítani:

— A műzenében használható másodhangszer elsajátítására, ami eleinte és többnyire a cink, olykor a harsona volt, később pedig az udvari zenekarok legkedveltebb instrumentumává váló hegedű lett. (Ebben a francia hatás jelentős.) [105]

— A clarin regiszterben való fúvás fejlesztésére, ez által főhangszerük műzenei alkalmazhatóságának megteremtésére. (Ez a clarinfúvás kapcsán már említett

102. Mahaut d'Artoise – Robert d'Artoise: Histoire de Paris [online]. [2008.04.06.] <http://www.paris-pittoresque.com/histoire/13.htm>. A reneszánsz kedvelt hangszerein (lant, psalterium, spinét) játszókhoz képest a vonósok hátrányosabb helyzetben voltak Párizsban, a St-Julien Céhen belül. E helyzet orvoslására külön szövetségbe tömörültek, és próbáltak több előjogot kiharcolni maguknak. [Lásd D. Boyden, *The History of Violin Playing from its Origin to 1761*. (London: Oxford University Press, 1965), 229.] A francia udvarban közkedvelt, álarcos táncmulatságok elemeiből megszülető színpadi műfaj, a balett zenei aláfestésére Medici Katalin idejétől fogva (1581) a vonósokat használják már. [Lásd M. Cooper, „France, §I, 3", in *TNGD* 1. 6. köt. 746.] Az együttes vezetője – a tánckultúra központi szerepe miatt – ugyan szignifikáns hatalommal bírt, de a komponistákat, orgona- és csembalóművészeket nem tudta szindikátusa alá vonni. [Lásd Anthony, „Paris, §III, 4", in *TNGD* 1. 14. köt.]

103. Menke, 20–21.

104. Eichborn, *DaCb*. 48. 1548-ban az augsburgi birodalmi gyűlés által megszavazott birodalmi rendszabályozás 37. cikkelye megerősítette a jogállást, miszerint a többi városi polgárhoz hasonlóan a fúvósok és trombitások helyi szintű szervezetekbe, céhekbe tömörülhetnek. 1577-ben e törvényt a birodalmi gyűlés megerősítette és további kiegészítésekkel látta el. [Lásd Tarr, *DT*. 49.]

105. Altenburg, 37. *g)* lábjegyzet. (id.) Amennyiben a tanuló több hangszer kezelésében is jártas[ságot szerez], miként azt manapság sok helyen szükségesnek ítélik, akkor ebből [a tudásból] mind a tanár úr, mind az inas nagyobb megbecsülésre és hírnévre fog szert tenni.

faktorokon múlt: a kétvonalas oktáv meghódításán, a halk játék megvalósításán, és a felhangrendszer „hamis" hangjainak megfelelő intonációjú előadásán.)

— Társadalmi, „munkajogi" szinten pedig az érdekérvényesítés szervezettebb formájának megteremtésére. A feltörekvő polgárság értékrendjétől és a városi zenészektől való fenyegetettségükben, társadalmi pozícióik, előjogaik megőrzése érdekében a német udvari trombitások 1623-ban birodalmi szintű szövetséget alapítottak, amely bár szervezeti felépítésében a területi illetőségű és hatáskörű zenészszervezetek mintáját követte, mégsem nevezhető [zeneiparos] céhnek (*Bruderschaft*, *Zunft*), hanem a [harc]mezei és udvari trombitások művészetének lovagi természetéből fakadóan *Kammeradschaft* — bajtársi szövetség volt.[106]

Előjogaikat II. Ferdinánd császár 1623. február 27-i rendeletének 12 cikkelyében deklarálta, amit 1630-ban saját maga, majd 1653-ban, 1706-ban, 1715-ben, 1747-ben utódai, végül 1767-ben II. József erősítettek meg. A protektorátust a Német-Római Birodalom hadseregének főmarsallja, a mindenkori szász [protestáns terület] választófejedelem gyakorolta; a nemesi udvarokban, birodalmi seregekben és a szabad császári városokban felmerülő, trombitásokkal kapcsolatos vitás esetek tisztázására a fejedelem közvetlen irányítása alatt álló drezdai *Oberkammeradschaft*-hoz, a Legfelsőbb Bajtársi Szövetséghez, ill. annak vezetőjéhez, a drezdai *Oberhoftrompeter*-hez kellett fordulni.[107] Hozzá hasonló méltóság csak a [róm. kat.] császárvárosban, Bécsben volt.[108] Az udvari trombitások hierarchiája Európa-szerte ehhez hasonló, és tulajdonképpen a céhes szerveződések mintáját követte: minden udvari egységnek megvolt a maga vezetője. Franciaországban a király trombitásai a *chevalier* (lovag) címet viselték, közülük a négy legkiválóbb ún. *Elit-trombitás* pedig közvetlenül a király rendelkezése alatt állt.[109] A tizenkét *Trompettes ordinaires* (általános trombitások) az udvari reprezentáció együtteséhez, a *Musique de la Grande Ecurie*-hez tartoztak, mely olykor kibővült a Királyi Testőrség négy trombitásával és dobosával, a Francia Királyi Csendőrség hat trombitásával, Őfelsége Svájci Gárdistáinak síposaival és dobosaival, illetve Muskétásainak négy oboásával és dobosával.[110] Angliában nagyrészt a francia udvar mintáit követték: itt a *Sergeant trumpeter* (Szakaszvezető trombitás) irányította a Királyi Testőrség keretein belül dolgozó, négy darab négyfős csoportot alkotó 16 általános trombitást (*trumpeter-in-ordinary*) és négy

106. Menke, 21.
107. Altenburg, 31.
108. Altenburg, 51.
109. Tarr, *DT*. 94.
110. James R. Anthony, „Paris, §V, 1: Versailles (i)(b)", in *TNGD* 2. 19. köt. 96.

üstdobost,[111] valamint a síposokat is.[112] Az 1697-ben kötött egyik békeszerződés kapcsán Angliában is találkozhatunk a „négy legjobb" fogalmával, akik között viszont nem szerepelt az akkori főtrombitás (*Chief Trumpettor*), Matthias (Matthew) Shore.[113]

* * * *

A zenészképzés a zenészcéhek, és az udvari zenekarok tagjainak privilégiumát képezte egészen a XIX. század elejéig, mikor is a polgári átalakulás (forradalom) a feudális hűbéri rendszer eme szervezetei egységeit (szintén) felszámolta, ill. átalakította, és a kultúra irányítását, a zeneoktatást saját kezébe vette, ill. állami jogkörbe sorolta át. A késő-középkori, reneszánsz, barokk és rokokó időszak zeneoktatása a hangszerek forradalmi fejlődése és a stílusok változatossága ellenére viszonylag homogénnek mondható, hiszen mindvégig feudális államrenden alapuló intézményes keretek között zajlott. Ezért nem szükséges az egymást követő zenetörténeti korszakokban külön-külön vizsgálni azt, évszázados hagyományai, alapvető jellegzetességei, célkitűzései többek között Altenburg 1795-ben kiadott könyvében is jól nyomon követhetőek. Lássuk hát, mik e feudális kor trombitaoktatásának legfőbb vonásai, követelményei.

A városi zenészek kitaníttatása a helyi szokásoktól függően általában 2–6 évet vett igénybe,[114] amely időtartam függött az elsajátítandó hangszerek számától (ez gyakran négy-öt volt), ill. a képzés céljától. Ha ugyanis falusi zenész oktatásáról volt szó, az például Elzászban egy évig tartott csupán, míg ugyanott a városi feladatkörök ellátására is képes muzsikusok felkészítése két év alatt zajlott le.[115] A [harc]mezei (tábori) és udvari trombitások képzése napra pontosan szintén két esztendőt ölelt fel, mely idő alatt főhangszerén kívül egy (fentebb már említett, az udvari zenekarban használható) másodhangszerrel és az udvari élet szabályrendszerével, etikettjével, mesterének egyéb betöltött tisztségeivel, a munkakör által szabott feladatok teljesítésével is megismerkedett az inas.[116] Míg a városokban jelzőfeladatra, toronyzenére, az egyházi, polgári és egyetemi rendezvényeken való fellépésekre kellett felkészíteni a zenésznövendékeket, addig az udvari trombitás inasok alapvető tananyagát a principál regiszterben felhangzó öt harcmezei (tábori)

111. Tarr, *DT*, 92.
112. Don Smithers – Edward Tarr, „Shore [Shaw, Show, Showers] (1)", in *TNGD* 2. 23. köt. 276.
113. Uo. A négy akkori kiválasztott William Shore (Matthias fivére, vagy fia), Jervais Walker, John Stephenson és William Pyke voltak.
114. Heinrich W. Schwab, „Stadtpfeifer, §2", in *TNGD* 2, 24. köt. 253–254.
115. Friedrich J. Ortwein: Die Herren von Rappoltstein. [online]. 672–673. Eberhard von Rappoltstein Elzászi Síposcéh működését szabályzó, 26 pontból álló rendeletének 5. pontja.
116. Altenburg, 37.

darabnak [katonai felhívójeleknek] és az asztali szolgálat szignáljainak memoriter elsajátításán túl a clarin regiszterben való fúvás alapkészségeinek megszerzése jelentette.[117]

A képzés kezdetén egy befogadólevelet (*Aufdingebrief*) állítottak ki, mely a városi céhekben és a főnemesi udvarokban egyaránt a következőket tartalmazta: az inas törvényes házasságból való származását, a mester tanítási jogosultságának megerősítését, a képzés célját és idejét, a képzési díjat, ill. első felének befizetéséről szóló igazolást, a mester esetleges halála esetén az örökösök inasképzéssel kapcsolatos jogait, a tanonc hit- és magánéleti, szakmai kötelezettségeit, és a jelenlévő céhtagok, mezei és udvari trombitások aláírásait. A képzési idő lejártakor az inasnak a szerzett tudásáról egy vizsga keretében kellett bizonyságot tennie a céhtagok, ill. számos udvari trombitás előtt, akik nemcsak a fő próbatételt jelentő, fentebb már említett szakmai ismereteket, hanem az inas személyiségét, a tanidő alatt mutatott fegyelmezett, tiszteletteljes viselkedését, a szakma iránti elkötelezettségét is vizsgálták.[118] A záróvizsga alkalmából szintén kiállítottak egy okiratot, a felszabadítást igazoló levelet (*Lehrbrief*), mely nemcsak (szöveges) végbizonyítványként szolgált, hanem szabályozta az elkövetkezendő vándoridőszak alatt teljesítendő kitételeket, továbbá annak időtartamát, mely többnyire hét esztendő volt. A kitételek helyenként változtak: volt ahol az ifjú valóban „vándorlásba" kezdett, tudását másutt gyarapította, kamatoztatta és vált városi fúvóssá, volt ahol helyben — sokszor felmenői örökébe lépve — állhatott munkába,[119] míg az udvari és [harc]mezei (tábori) trombitásnak feltétlenül részt kellett vennie egy hadjáratban, hogy a hét év elteltével maga is növendéket fogadhasson. A trombitások számának gyarapodása, városi céhekben képzett fúvósok udvari szolgálatba állása a hagyományos értékek hígulásához vezetett — legalábbis az udvari muzsikusok szerint —, ezért a szakma értékeinek, anyagi megbecsülésének szinten tartását azzal próbálta meg biztosítani a német Bajtársi Szövetség, hogy egy mester egyszerre csak egy inast fogadhatott be, méghozzá legkorábban az előző növendék felszabadításának napján. A városi céhekben is többnyire ez a gyakorlat érvényesült, amely hagyomány néhol még a legutóbbi időkig is nyomon követhető: a Bolognai rendszer bevezetéséig (2008) a Párizsi Conservatoire éves versenyét megnyerő hallgató távozhatott okleveles művészként az intézményből, megüresedett helyére pedig egy diákot vettek fel.

Ami a céhes rendszerű trombitaoktatás gyakorlatát illeti, Altenburg könyvének második része — habár a korszak legvégén született — e tekintetben (is) alapvető információkkal

117. Altenburg, 37.
118. Altenburg, 35–37.
119. Heinrich W. Schwab, „Stadtpfeifer, §2", in *TNGD* 2. 24. köt. 254.

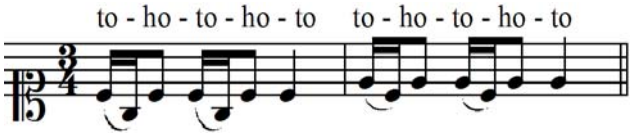
szolgál. Az előképzettség tekintetében kívánatosnak tartja, hogy az inas valamilyen szinten már jártas legyen a vokális és instrumentális zenében, és hangsúlyozza az énektanulás trombitálásra gyakorolt jótékony hatását.[120] Könyvének XV. fejezetében pedig kilenc elvégzendő feladatot javasol, ami lényegében nem más, mint a két éves trombitásképzés tanmenete. Néhány részlet jól szemlélteti a korabeli módszereket, amelyek a nemzeti iskolákkal kapcsolatos vizsgálatok viszonyítási pontjának is tekinthetőek. [121]

Első feladat. A képzés kezdetén a mester — miután a növendék számára megfelelő fúvókát kiválasztotta, a helyes hangszer- és szájtartást, a felfújt orcák hátrányait, továbbá a megfelelő nyelvhelyzet kialakításának fontosságát benne tudatosította — tartott hangokat fúvat. Altenburg, iskolájának 121. oldalán, a következőképpen írja le az első lépéseket:

> (id.) …a mély regiszter öt-hat hangját (*c–g–c'–e'–g'–c''*) előfújom [előjátszom], majd rögtön ezután a tanulóval együtt fújom, ezt követően pedig az inast egyedül fújatom mindaddig, amíg ő úgy-ahogy képes megszólaltatni azokat [amíg el nem fárad]. Aztán az elfújtakat lekottázom, hogy az érzékelhető [látható] jeleket a tekintet is megszokja.

Második feladat. Hangindítás és artikulációs gyakorlatok. Altenburg a fentebb már említett, principál regiszterben alkalmazott, [kemény] nyelvvel indított hangok (**2. kottapélda,** 24. o.) és artikulációs szótagok előjátszás utáni gyakoroltatását, továbbá a már Bendinellinél is felbukkanó, az állkapocs mozgatásával (ezáltal az ajkak nyitásával és záródásával) hangsúlyozott,[122] lebegtető [hang]ütés (*schwebender Haue*) elsajátítását tűzi ki célul a képzés második fázisában. Bendinelli ez utóbbi hangképzést a brevis értékek alatt három, az egész kottafejek alatt pedig kettő staccato ponttal jelzi (**7. kottapélda**, II, 38. o.). Altenburg e hangindításnak két fajtáját is megkülönbözteti: az „átfordulót" (*überschlagende*) (**4. kottapélda**), ill. a „lebegtetőt" (*schwebende*). Utóbbinál a legato ív alatti staccato jelek a kitartott [záró]hang lépcsőzetes erősítését vagy halkítását jelentik (**5. kottapélda**, II, 36. o.).

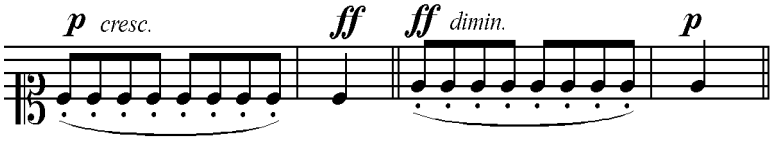
4. kottapélda. Altenburg, *Versuch […]*. (1795), 93. X. fejezet. „A nyelv". Átforduló hangindítás.



[E gyakorlatban nemcsak ajakrugalmasság-fejlesztés, hanem a trombitás nyelvhasználat *(to)* és az énekesek koloratúr légzéstechnikájának *(ho)* vegyítése is nyomon követhető.]

120. Altenburg, 95, 120.
121. Altenburg, 120–124.
122. Tarr, „Cesare Bendinelli", Part II, *BB* no. 21 (1978/I): 16. Tarr a Bendinelli trombitaiskola előszavában található, erre vonatkozó előadási utasítást említi.

5. kottapélda Altenburg, *Versuch […]*. (1795), 93. X. fejezet. „A nyelv". Lebegtető hangindítás.



[E technikát szinte kizárólag a harcmezei darabok (katonai felhívójelek) záróhangjain alkalmazták.[123]]

Harmadik feladat. A katonai jelek, vezényszavak (*Feldstück*–[harc]mezei [tábori] darab) hallás utáni [szájhagyomány útján történő] betanítása (lásd még II, 13 [43].). Mindegyikük több részből, *Ruf*-okból [felhívójelekből] és különböző karakterű, színű [magas–mély] és jelentéstartalmú *Post*-okból [utószignálokból] állt, melyeknek helyes sorrendjére szintén ügyelni kellett.[124] Altenburg könyvében ismerteti az udvari és tábori trombitások által akkoriban használatos összes trombitajelet, de kottát csupán a *Marsch* lefújásáról (*Abbruch*), illetve négy *Post*-járól (lásd **6. kottapélda**, II, 37.) közöl, amelyeket az öt alapjel közül a legkönnyebben előadhatónak tart.[125] Az alapjelek a következők:

— I. Boute–selle (Nyergelj).[126]

— II. à Cheval (Lóra).[127]

— III. Le Marche (franciáknál Cavalquet – Induló).[128]

— IV. La Retraite (Visszavonulás –Takarodó).[129]

— V. à l'Etendart (Zászlóhoz).[130]

— l'Assemblée (Gyülekező. Szám nélkül, mivel csak Franciaországban volt használatos.)[131]

További nyolc jelről is említést tesz: 1) Riadó (*Alarme*); 2) Visszavonulás felhívójele (*Apell*); 3) Kihirdetés (*Ban*); 4) Támadás (*Charge*); 5) [ünnepi] Fanfár (*Fanfare*), *a)* Intrada *b)* Tus; 6) Riadókészültség (*Guet*); 7) Asztali fúvás (*Tafelblasen*); 8) Principal fúvás (*Principalblasen* — a négyszólamú trombitaegyüttes legalsó szólama).

Az öt-hat tradicionális katonai jelet, melyek eredete valószínűleg a keresztes hadjáratok idejére nyúlik vissza, Altenburg előtt már többen is lejegyezték — olykor csupán saját használatra —, ill. gyűjteményekben, trombitaiskolákban, egyéb zeneelméleti munkákban, sőt zeneművekben feldolgozva közre is adták. Itt kell említést tenni Clément Jannequin 1545-ben írt *La Battaille de Marignan* c. chansonjáról, amely valószínűleg

123. Altenburg, 94.

124. Altenburg, „Dritte Aufgabe", *Versuch […]*. 122.

125. Altenburg, 89–92. Lásd még II, 13.

126. Három felhívójelből (*Ruf*), továbbá 3-3 magas és mély *Post*-ból álló, a kilovagolás előtt 2-3 órával kezdődő szignálsorozat.

127. Öt *Post*-ból áll, harci táborban a lovasság hadrendbe állását, laktanyában a parancsnok lakosztálya előtt történő felsorakozását jelentette.

128. Négy *Post*-ból és 1 Lefújásból (*Abbruch*) állt. Ez utóbbi elhangzásakor a kardot is vissza kellett helyezni hüvelyébe.

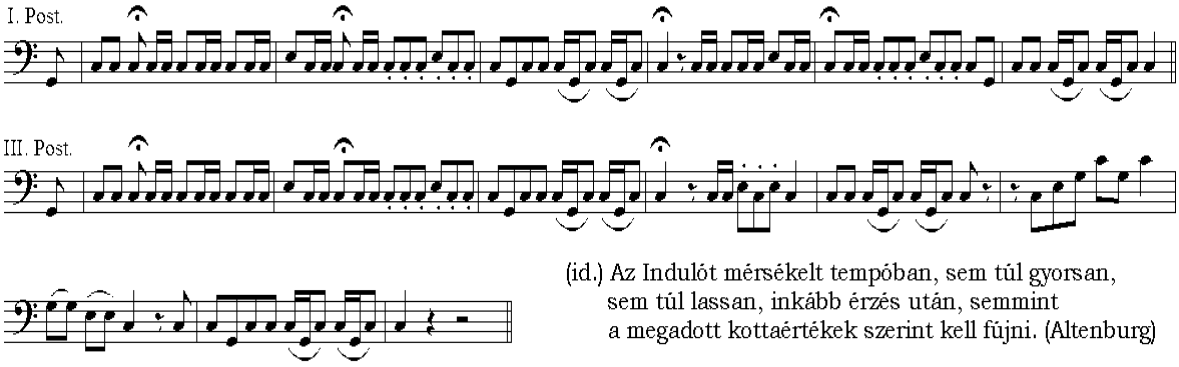
129. Három *Ruf*-ból, továbbá 3–3 magas és mély *Post*-ból álló, nyugodt karakterű.

130. Gyülekezés és rendbe sorakozás. 3 *Ruf*-ból és 3–3 *Post*-ból állt.

131. A lovak kímélése végett azokat kézzel elővezetni és rájuk nem felülve sorakozni.

a legkorábbi kompozíció, amely katonai felhívójelet tartalmaz.[132] A dán király udvarában tevékenykedő német trombitás, Magnus Thomsen, 1598-ban saját használatra gyűjti össze a hat legfontosabb trombitaszignált: Bevonulás (*Ingangk*), Nyergelj (*Pottesella*), Lóra (*Montacawalla*), Riadókészültség (*Auged–Wacht*), Induló (*Cawalke*), Zászlóhoz (*Alles dandare*).[133] Bendinelli 1614-es trombitaiskolájában további jeleket is közöl: Lóra (francia és olasz változatban), Csatasorba rendeződni, Támadás, Visszavonulás, Győzelmi toccata (melyek nála és Fantininél is többszólamúak), Táborütés–Táborbontás. A több részből álló öt-hat alapjelet megtaláljuk Mersenne *Harmonie universelle* c. zeneelméleti munkájában (1636-1637), illetve Fantini trombitaiskolájában is (1638). A tradicionálisan szabad előadásmódú darabok memorizálásában fontos szerepet játszottak Bendinelli és Fantini kottáiban található szótagok, melyek artikulációs jelekként is szolgáltak.[134] (lásd **7. kottapélda**, II, 38.).

6. kottapélda Altenburg, *Versuch […]*. Függelék, 143. oldal. „Marsch", I. és III. Post.



[Altenburg a későreneszánsz notációs szokásokat,[135] és egyben a francia barokk katonazenei gyakorlatát követi, amikor F-kulcsban, a megszólaltatás magasságánál egy oktávval mélyebben jegyzi le az Indulót.[136] Míg a mély *Post* (I.) *g–e'* (*G–e*) hangterjedelemben mozog, addig a magas (III.) *g–c''* (*G–c'*) között. A katonai felhívójelek fő jellegzetességét, a két repetitív tizenhatodot a barokk-kori „szimpla nyelv" díszítéssel (ri-ti-ri, ki-ti-ki) ténylegesen 3 tizenhatod triolának vagy kettős nyelvütéssel 4 harminckettednek (ti-ri-ti-ri, ti-ki-ti-ki) játszották (lásd II, 23-24, ill. 39. o.). A jel közlője az ütemmutatót hagyomány szerint elhagyja. Az utasítás szerinti szabad előadásból kiemelkednek a „staccato" hármas nyolcadcsoportok, ahol a pontok nem artikulációs, hanem előadási stílust meghatározó jelek: az akkoriban szokásos egyenetlen játékmóddal szemben (*notes inégales*) a jelölt hangokat egyenletes ritmizálásban (*croches égales*) kell előadni.[137]]

132. Tarr, *DT*. 53. A mű második részében két trombitaszignál, a *Boutez selle* és *à l'Estandart* vokális feldolgozására bukkanhatunk.

133. Tarr, *DT*. uo.

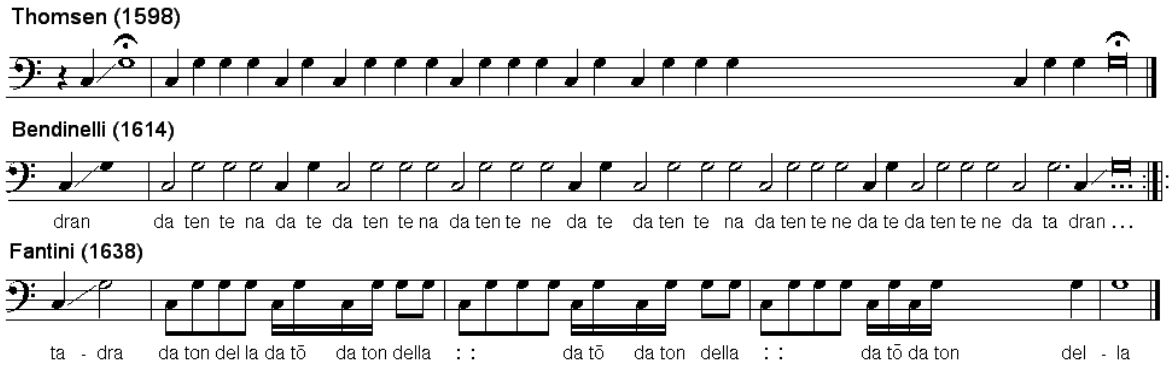
134. Tarr, „Cesare Bendinelli", Part II, *BB* no. 21 (1978/I): 18–20.

135. Uo. 16. Klaus Wolfgang Niemöller, a Münsteri Egyetem professzora szerint akkoriban a segédvonalak mellőzése végett jegyeztek le bizonyos dallamokat, a hangzónál egy oktávval mélyebben. Az alapjában violinkulcsot használó kürt és trombita esetében e gyakorlatot hívják basszuskulcs–konvenciónak.

136. Ennek lehetséges oka, hogy a francia trombitaegyüttesekben a *Basse* trombitás az üstdobos mellett állva, a timpani kottájából játszott. [Lásd: Lewis, „French Trumpet Ensemble Music", *ITGJ* 7/4 (1983. máj.): 13–14.]

137. David Fuller, „Notes inégales", in *TNGD* 1. 13. köt. 421.

7. kottapélda. „Nyergelj” Pottesella (Thomsen) – Butasella (Bendinelli) – butta sella (Fantini). [138]



[A példa a katonai jelsorozat második, ill. Bendinelli esetében a harmadik elemét, az egyik mély *Post*-ot mutatja. Míg a reneszánsz-kori változatok a szabad előadási stílus miatt nem tartalmaznak ütemvonalakat, addig az első barokk trombitaiskola szerzője, Fantini már 4/4-es beosztást és konkrétabb ritmizálást használ, de ő is — akárcsak Bendinelli — a *Ruf*-okat és *Post*-okat szabad kontextusban, bevezető és záró (clarin) toccaták közé ágyazva adja közre.[139] A nyitó kvint lépés legato előadását Bendinelli a „dran” artikulációval jelzi, míg Fantininél a „ta-dra” szócska szerepel. Többféle hangindítás keménységgel találkozhatunk mindkét esetben: az alaphang egyaránt „d” mássalhangzóval, a kötés esetén Bendinellinél „dr”-rel, Fantininél „t”-vel indul, míg a repetitív kvint színesebb artikulációkat kap — „te(n)”, „na” (Bendinelli), „to(n)”, „del”, „la” (Fantini). Bendinelli állkapocs mozgatásával hangsúlyozott-vibrált, 3 ponttal jelzett elhalkuló záróhangja szintén figyelemreméltó.]

Alig egy évtizeddel azután, hogy Altenburg megjelenteti egy letűnt kor szellemét idéző, ám hangszertörténeti és didaktikai szempontból a következő trombitás nemzedékek számára is irányadónak számító munkáját, a francia Joseph David Buhl, a hadügyminisztérium felkérésére 1803-ban összeállítja a könnyűlovassági jeleket, 1804-ben a lovassági parancsok 16 trombitaszignálját, 1806-ban pedig a Napóleon által alapított (1804–1805) gyalogsági elit hadtest öt vezényszavát. 1825-ben megjelent Trombita-iskolájában is találkozhatunk katonai szignálokkal, sőt ugyanebben az évben a lovassági trombitajeleket immáron harmadszor rendezi sajtó alá, amit azonban csak 1829-ben adnak ki.[140] A napóleoni hadviselés újításai forradalmi változásokat eredményeztek, melyek nem csupán a társadalom- és hadtörténet területén figyelhetőek meg, de Buhl kiadványaiban is nyomon követhetőek. A szerző a basszuskulcs-konvenciót mellőzve immáron violinkulcsot

138. Tarr, „Cesare Bendinelli”, Part II, *BB* no. 21 (1978/I): 20.

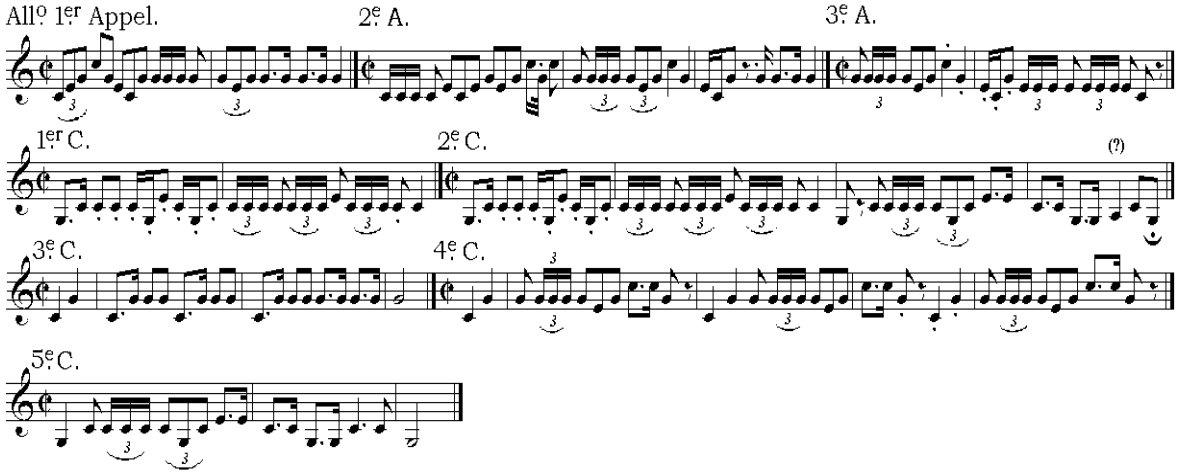
139. Tarr, uo. idézi Bendinelli iskolájának előszavát, hátulról a hatodik sort:

> A tempo tartásának kényszere nélkül, […] nem számít, hogy az ember fél taktussal előbbre jár, vagy lemarad.

140. Raul F. Camus: Chronological Listing of Trumpet and Bugle Sources in EASMES [online]. The Colonial Music Institute. 2001.09.18. [2008.03.12.] <www.colonialmusic.org/Resource/trumpets.htm>. Buhl 1803 és 1829 között megjelent, katonai vezényszavakat tartalmazó művei: *Ordonnance de 1803 pour toute la cavalerie légère*; *16 Ordonnance des Trompettes pour toutes les troupes à cheval,* (Paris: Magimel, 1804 és 1810).*; Ordonnance de Trompettes pour les compagnies de voltigeurs,* (1806).; *Methode de Trompette,* (Paris: Janet et Cotelle, 1825).; *Ordonnance de Trompette pour les troupes à cheval,* (1829).

használ és a szabad előadási gyakorlat is változóban van: konkrét tempójelzésekkel, ütemmutatókkal látja el az átdolgozott régi, ill. újonnan komponált szignálokat. A repetitív tizenhatod triolákat (nyelvindítás-díszítéseket) kiírja, nem alkalmaz rövidített írásmódot, ahogy azt Altenburg tette (vö. **2. kottapélda**). Memorizálást segítő artikulációs szótagokat hiába is keresünk, a hangok alatti és feletti pontok, amelyek a szokásos nyújtott ritmikájú, kiegyenlítetlen játékkal szemben a jelölt hangok kiegyenlített ritmusú előadására utasítanak, változatos helyeken bukkannak fel. Munkája precíz, átfogó, a francia lovascsapatok Esz-trombitát fúvó fanfártrombitásai körében mind a mai napig használatos;[141] zenei anyaga, a tempójelzések és ritmika egységesítése pedig mintaként szolgált a modern kori nemzeti hadseregek hivatalos trombitajeleinek megalkotásakor is.[142] Buhl több tekintetben is különbözik a céhes hagyományokat követő, hangzó példán keresztül tanító Altenburg-tól, aki könyvében Johann Christian Hafen, a drezdai udvar főtrombitása által 1753-ban egységesített *Marsch* (Induló) kottáján kívül más vezényszó zenei anyagát nem is közli.[143] Buhl, a rövid ideig fennálló Versailles-i Lovassági Trombitaiskola (1805-1811) tanára kidolgozottabb kottával szolgál (**8. kottapélda**).

8. kottapélda. David Buhl, Boute selle (Nyergelj), három felhívójel (Appel) és öt utószignál (C).[144]



[A három felhívójelből (Appel, A.) és öt utószignálból (C.) álló sorozat felépítésében tradicionális: mély (1er, 2e, továbbá 5e C.) és magas (3e, 4e C.) *Post*-okat egyaránt tartalmaz. A (?) alatt található *a* hang nem része a felhangsornak, s miután a fanfártrombitákon méretük miatt sem alkalmazhatták a fojtás technikáját, csak arra gondolhatunk, hogy 1) nyomdahiba; 2) elé basszuskulcsot téve az alaphangot (*C*) kapjuk. Valószínűbb azonban, hogy a korabeli basszuskulcs konvenció szerint azt egy oktávval felfelé transzponálva a 2. felhangot, azaz *c*-t kell fújni. Buhl szignáljaiban gyakran felbukkanó nyújtott ritmusok francia jellegzetességnek számítanak.]

141. Tarr, „Buhl, Joseph David", in *TNGD* 2, 4. köt. 564.

142. Tarr, „Cesare Bendinelli", Part II, *BB* no. 21 (1978/I): 21.

143. Altenburg, 89. Megemlíti, hogy az önkényesség szülte változatok az együttjáték hátráltatói.

144. Buhl, *16 Ordonnances des trompettes pour toutes les troupes á cheval.* [16 trombita-vezényszó minden lovas alakulat számára]. Tarr, „Cesare Bendinelli", Part II, *BB* no. 21 (1978/I): 21.

Míg Altenburg a katonai jelek hallás utáni betanítását és érzés szerinti előadását preferálja — ahol a mester által szolgáltatott minta szerepe döntő fontosságú —, addig a francia hadügyminisztérium kezelésében megjelent Buhl kották nagyobb kötöttséget jelentenek tanárnak és növendéknek egyaránt. Az újfajta „szabvány" pedig határokat szab a korábbi, szájhagyományból adódó, olykor kaotikus sokszínűségnek.

Negyedik. feladat. Bevezetés a clarin regiszter kottából történő megszólaltatására: (id.) […] mivel a mezei [tábori] darabok puszta betanulásával manapság már sem az udvarokban, sem a hadseregekben nem elégednek meg,[145] a harci jelek elsajátítását követően — azokat viszonylagosan félretéve, de alkalmanként ismételve — a képzés e szakaszában a magas és mély hangok megszólaltatásának problematikájával, azok helyes intonációjával ismerkedik az inas. Kezdetben közismert, egyszerű dallamú, rövid sorokból álló és lassú tempójú korálokat, egyházi népénekeket kell megtanulnia, valamint könnyebb hangköz-gyakorlatokat végeznie, illetve azokat egy kottásfüzetbe lejegyeznie. [A trombitaoktatás során először itt, a népénekek instrumentális megszólaltatásában találkozhatunk az ének és trombita közvetlen kapcsolatával. Fontos ismételni, hogy ez a városi toronyőrök, fúvósok, síposok alapfeladatai közé tartozott már a XV. század óta (*Abblasen*).][146] Később a mester nagyobb intervallumokat gyakoroltat, így fejleszti a növendék „találati biztonságát", illetve újabb, nagyobb ugrásokat tartalmazó darabokkal bővíti az inas kottásfüzetét.[147]

Ötödik feladat. Magasságfejlesztés. Az inas tanulja meg *f''*-ig, *g''*-ig uralni hangszerét, sajátítsa el a zenei értelemben hamis 11. felhang (*f''* és *fisz''* közötti hang) megfelelő fel- ill. leintonálását, második szólam önálló megszólaltatását. Amennyiben mindezidáig nem sikerült hangszeréből jó hangot kicsalnia, a fúvóka cseréjét, valamint a szájtartás és a fúvóka pozíciójának megváltoztatását nem lehet tovább halogatni.[148] Altenburg a clarinfúváshoz szükséges helyes szájtartásról, technikákról csak közhelyekkel szolgál:

> (id.) Ezen hangzás létrehozásához [szükséges] helyes szájtartást módfelett nehéz kialakítani, pontos meghatározására pedig konkrét szabályok nem állíthatók fel. A gyakorlás az, ami ebben

145. Altenburg, 119. XIV. fejezet, 2).
146. Lásd II, 14 [48].
147. Altenburg, 122.
148. Altenburg, 123. (id.) Előbb [maga a mester] mutassa meg a hangokat, majd fújják együtt mindaddig, amíg a növendék nem válik képessé arra, hogy önállóan szólaltassa meg a második szólamot. Válasszunk könnyű és nehéz darabokat egyaránt[…] Amennyiben [a növendék] nyersen és sistergősen indítja meg hangjait, a fúvóka és szájtartás (*Ansatz*) megváltoztatásával jobb hang képzésére kell rábírnunk őt. Az ajkak feldagadásakor abba kell hagyatni a fúvást. A tanidő alatt nem szabad más fúvóhangszert űzni, különösen óvakodni kell a francia fuvolától. [E kitétel valószínűleg csak az udvari trombitásokra volt igaz, hiszen városi társaiknak számos más hangszert is el kellett sajátítaniuk ez idő alatt.] Kezdetben ne rövid [Esz, F, G], hanem hosszú trombitán [B♭, C] fújjon [a növendék].

> a legtöbbet segíthet; jóllehet sok múlik az ajkak adottságain is. Mindazonáltal az erőteljesebb légáram, illetve a fogak és ajkak szorosabbra zárása itt a leglényegesebb fortély.[149]

A játéktechnikával kapcsolatos szűkszavúsága, általánosításai talán az udvari trombitások előjogait féltő attitűdből, talán a legfontosabb módszertani elemek ezoterikus ismeretként (a beavatott saját növendékek felé kizárólag orális úton továbbadható, bennfentes tudásként) való kezeléséből, esetleg mindkettőből adódnak. Erre enged következtetni az a tény, hogy egy városi fúvós, nevesül Daniel Speer boroszlói (Breslau–Wroclaw) zenész, később a göppingeni latin iskola tanára, kollaborátora, majd kántora — aki saját gyakorlati, és javarészt mások elméleti ismereteit foglalta össze *Grund-richtiger…Unterricht der musicalischen Kunst* (Ulm: S. W. Kühne, 1687, 1697) c. munkájában — jóval több „trombitás fortélyt" oszt meg olvasóival. Könyvének harmadik része saját tapasztalatokra támaszkodva foglalkozik vonós hangszerekkel, és ennél jóval nagyobb terjedelemben fúvóhangszerekkel.[150] A trombitajátékkal kapcsolatban is részletes információkkal szolgál.[151] Szerinte a megfelelő testi adottságokon és hozzáálláson túl a feszes szájtartás, illetve a száj felső peremébe behelyezett fúvóka segíti leginkább a trombitálást. Az előbbi a légáram hangszerbe történő megfelelő irányítását szolgálja,[152] az utóbbi jó állóképességet eredményez, így ugyanis az ajak e kényes része sok fújástól sem dagadhat bele a fúvókába, ezzel meggátolva az egészséges rezgést. [A modern felfogás ezt kerülendőnek tartja, a fúvóka „ideális helye" mára jóval feljebb csúszott (1/2–1/2, sőt 2/3 felül – 1/3 alul), de sokáig tartotta magát a felül 1/3, alul 2/3 arányú felhelyezés (Arban), amely a Speer-féle és a mai elmélet közti átmenetnek is tekinthető. Speer teóriájának gyakorlati kivitelezhetőségét, és Altenburg mindenható szabályok felállíthatatlanságáról alkotott véleményét ma többek között Wynton Marsalisnak, a kiemelkedő amerikai trombitaművésznek példája igazolhatja.]

Ami a natúrtrombita zenei értelemben hamis 11. felhangjának, az *f''–fisz''* közé eső hangnak megfelelő intonációjú megszólaltatását, illetve annak nehézségeit illeti, azzal elsősorban az udvari zenekarokban (is) dolgozó kamaratrombitásoknak, clarinosoknak kellett foglalkozniuk, hiszen a városi fúvósok tornyoskürtjei, tolótrombitái megfelelő

149. Altenburg, 95.

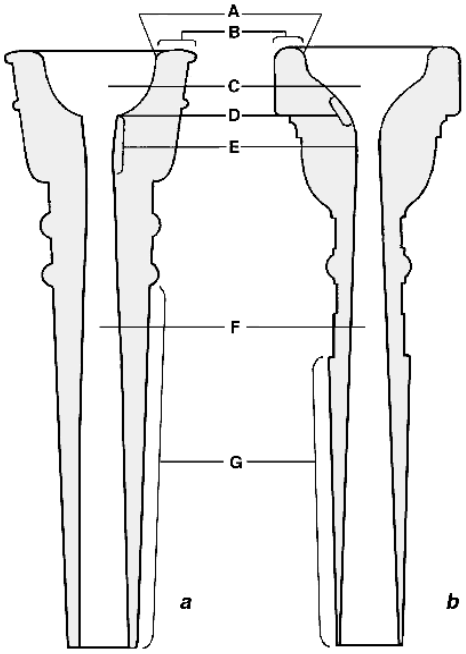
150. Rosemary Roberts – John Butt, „Speer, Daniel", in *TNGD* 2. 24. köt. 168–169.

151. Dr. Hermann Ludwig Eichborn, *Das alte Clarinblasen auf Trompeten*. 14–17. hosszasan idézi Speer könyvének első kiadásából az idevágó részleteket. [Lásd Speer, *Grund-richtiger […] Unterricht der musicalischen Kunst.* (Ulm: S. W. Kühne, 1687, 1697).]

152. Uo. A városi fúvós Speer — száz évvel korábban, mint az udvari trombitás Altenburg (lásd II. 35.) — így szól a felfújt orcákkal való trombitafúvásról:

> (id.) Először is a kezdőnek hozzá kell szoknia, hogy orcáit behúzva tartsa, és ne fújja föl, mert ez nem csak idomtalan, de hátrányos is, mert így a levegő helyes kiáramlása nem biztosított, […] ebből fakadóan jól teszik a hűséges trombitások, ha erről tanoncaikat nyaklevessel szoktatják le.

alternatívát kínáltak a probléma orvoslására.[153] A kizárólag jelzőszolgálatot teljesítők és trombitaegyüttesben fúvók — ismerve hangszerük hiányosságait — pedig inkább csak átmenőhangként használták a „rossz" hangokat.[154] [A tolótrombita Bach lipcsei kantátáiban *tromba da tirarsi* név alatt szerepel.] A Német-Római Birodalom német nemzetének udvaraiban, valamint a császári privilégiumokat élvező városokban foglalkoztatott trombitások, lovagias művészetük hagyományait és tisztaságát őrizve, csak a főnemesség köreihez kötött natúr hangszereket szólaltathatták meg. A barokk trombitafúvókák szélesebb pereme, csésze alakú kelyhe, valamint a torokrész kialakítása, illetve a kehely és torok éles szegélyben kiképzett találkozási pontja, továbbá a hosszabb és szélesebb szár a korabeli trombitások tiszta játékának fontos előfeltételei, ezek együtt ugyanis jóval nagyobb intonációs játékteret és rezgéskontrollt tesznek lehetővé, mint a V-alakú, tölcséres kelyhű kürt-, vagy a mai kettőskelyhű trombitafúvókák. A korabeli kiképzés segítette a felhangrendszerben nem szereplő hangok korrekcióját, a fényes, tiszta és csillogó hangszín létrehozását, kontrollálását (**3. kép**).[155]



a – barokk trombitafúvóka
b – modern trombitafúvóka

A – a fúvókaperem belső éle vagy „harapása"
B – peremfelület
C – kehely [Ø a=19–21 mm; b=16–17 mm [156]]
D – éles szegély (a), vagy hajlat (b)
E – torok és furat [Ø a=4,5–5,5 mm; b=3,5–3,8 mm [157]]
F – hátsó furat
G – szár

3. kép Edward Tarr rajza a barokk (a) és a modern (b) trombitafúvókáról.
(*The New Grove Dictionary of Music and Musicians* alapján)

153. Altenburg, „B. Der neuen Art — Zweite Klasse. 2) Die Zugtrompete", *Versuch […]*. 12.
154. Altenburg, „Verbesserung der unreinem Klänge", *Versuch […]*. 73–75.
155. Tarr, „Trumpet, §4", in *TNGD* 1. 19. köt. 219.
156. Jean-Francois Madeuf – Graham Nicholson, „Some Experience and Reflections on Playing the Baroque Trumpet", *Historic Brass Society Newsletter* no. 18 (2005/tél): 19.
157. Uo.

Angliában a restaurációt követő időszakban, 1679 és 1714 között — talán az 1648-as polgári forradalom által megtépázott nemesi előjogok folyományaként — az udvarban nem tartanak ki következetesen a natúrtrombiták használata mellett. A koronázási ünnepségekről, felvonulásokról készített korabeli metszeteken tolótrombiták tűnnek fel a Chapel Royal muzsikusainak kezében, amelyek gyakran viselik nagyobb testvéreik, a harsonák akkori gyűjtőnevét: *sackbut*.[158] II. Jakab 1687-es koronázásán már bizonyíthatóan alkalmazzák az ún. moll trombitát (*flat trumpet*), melynek neve arra utal, hogy e hangszeren nem csak az alaphang felhangjait, és dúr karakterű dallamokat lehet megszólaltatni. Purcell négy ilyen trombitát alkalmaz Thomas Shadwell *The Libertine* c. művéhez írt zenéjében, amelyet később adaptál az *Induló, Anthem és Canzona Mária királynő temetésére* c. kompozíciójába is. Roger North szerint [*Cursory Notes of Music* (1698–1703)] e hangszer U-alakú tolókájánál (id.) szellemesebb találmány az, amit John Shore[…] használt[…] A fúvókánál elhelyezett csavar, vagy menet segítségével a csövet alig érzékelhető módon megnyújtva vagy kurtítva [behangolás], hangszere átfordításával pedig annak hosszát csökkentve vagy növelve szólaltatta meg egzotikus [felhangrendszertől idegen] hangjait.[159] Ilyen „egzotikumokkal" találkozhatunk például Purcell Szt. Cecília ódájában (*esz''*), Vaughan Richardson előzővel azonos műfajú darabjában (*h*), vagy Gottfried Finger *Tafelmusicke* c. művében.[160] Crispian Steele Perkins szerint ez nem lehetett más, mint a befúvócsövön csúsztatott tolótrombita továbbfejlesztett, szájizomzatot jobban kímélő változata, amely — a trombitától kromatikus lépéseket megkövetelő XVII-XVIII. századi zeneművek csekély számából következően — akkoriban nem terjedt el széles körben.[161] Rejtélyes módon a hangszer 1714 után több mint hetven esztendőre eltűnik, mígnem 1785 körül, órarúgó szerkezettel ellátva, újra felbukkan.[162] Perkins szerint a Händel művek trombitaszólistájának, James Sarjant-nak viszont nemcsak eme régi-új hangszer, hanem egy másik innováció is a rendelkezésére állhatott, hogy a hamis *f''*-jeit kifogásoló Charles Burney kritikáját[163] megfogadva megoldást találjon a problémára.

158. James Talbot kézirata is említést tesz róluk. A tolótrombita témájával több brit kutató is foglalkozott a *The Galpin Society Journal* (továbbiakban *GSJ*) hasábjain. Többek között Anthony Baines, „James Talbot's Manuscript (Chris Church Library MS 1187) I. Wind Instruments", *GSJ* 1 (1948. márc.): 9ff.; Crispian Steele-Perkins, „Practical Observations on Natural, Slide and Flat Trumpets", *GSJ* 42 (1989. aug.): 124ff.; John Webb, „The Flat Trumpet in Perspective", *GSJ* 46 (1993. március): 154ff.

159. Crispian Steele-Perkins, „Practical Observations on Natural, Slide and Flat Trumpets", *GSJ* 42 (1989. aug.): 124. [online]. JSTOR [2008.02.12.].

160. John Webb, „The Flat Trumpet in Perspective", *GSJ* 46 (1993. március): 154–159. [online]. JSTOR [2008.03.18.].

161. Steele-Perkins, „Practical Observations […]": uo.

162. Webb, 159.

163. Burney, *A General History of Music From the Earliest Ages to the Present Period.* IV. (London: 1789), 396. (id.) Van néhány hang, ami természetéből adódóan és elkerülhetetlenül tökéletlen a hangszeren […folyt.]

Ez nem volt más, mint a William Shaw által 1787-ben kifejlesztett „összhangzatos trombita" (*harmonic trumpet*), amely a csomóponti nyílás alapelvét használta: a hangszer alsó csőszelvényébe, a teljes hossz kb. 2/3-nál lyukat fúrnak, amely nyitott helyzetben kvinttel megemeli a hangszer alaphangját, így téve lehetővé két felhangsor (*Esz–B*♭) hangjai közötti gyors váltást, ezáltal a tisztább intonációt.[164] Halfpenny szerint ez nem jelentett tökéletes megoldást a 11. felhangra, inkább a XVIII. század második felétől uralkodóvá váló tonika–domináns struktúrára épülő zeneművek új kihívásaira alkotott zenekari instrumentum volt.[165] [1960 óta egyre többen használnak ehhez hasonló elven működő barokktrombitákat, ill. a modern német építésű hangszereken is egyre gyakrabban tűnnek fel a magas hangokat segítő lyukak és az őket nyitó-záró billentyűk.] Mindenesetre az összhangzatos trombita kevésbé rezes, kiegyenlítetlen hangkaraktere nem felelhetett meg a XVIII. század végi, XIX. század eleji angol trombitások ízlésének, és a következő száz évben a szigetországban a testes és homogén hangú tolótrombita vált domináns hangszerré a szimfonikus zenekarokban.[166]

Hatodik. feladat. A clarin regiszter gyakoroltatása *c'''*-ig, módszertanának elsajátíttatása; eleinte a második, később az első szólam fúvatása. Heti egy napot az eddig tanultak ismétlésre kell fordítani.[167]

Altenburg a clarinfúvással kapcsolatos titkolózásai közepette néhány szabályt azért felsorol: 1) a hangolásról, az alaphangolást megváltoztató rátét-csőívek, csőhurkok és a tiszta behangolást lehetővé tevő rövid toldalékcsövek használatáról; 2) a lassú zeneművek énekszerű előadásáról, az (id.) „úgynevezett cantabile" trombitán való megszólaltatásáról (ld. 24. oldal[77]); 3) súlyos és súlytalan, fő- és átmenőhangok kiegyenlítetlen, *f–p* dinamikájú előadásáról (lásd **3. kottapélda**, II, 24.); 4) a hangközugrások, hármashangzat felbontások staccato, a skálamenetek, szekund lépések legato előadásmódjáról, illetve ezek kombinációiról; 5) a lehajló kis szekund lépés hangsúlyos előadásáról; 6) dinamikáról; 7) az akusztikai viszonyok figyelembevételéről; 8) a zenei szakkifejezések ismeretének szükségességéről.

Tulajdonképpen bármely esetben, amikor a hangnem kvartját vagy szextjét másként használják, mint átmenőhang, az sértő a fül számára. [Lásd Steele-Perkins, „Practical Observations …": uo.]

164. A különböző hangnemekre csőhurkok (K2→*D*, K3→*C*, T4→*B*♭) beillesztésével alkalmassá tett trombitáknak — a változó csőhossz függvényében — hangnemenként máshová esik a kvint felhang csomópontja (a fúvókától mért 2/3 távolság), így azért, hogy az ilyen csőívek használata esetén is két felhangsor álljon rendelkezésre, a hangszertestbe több nyílást is kellett fúrni. Ezeket a 4 mm átmérőjű, empirikus módon készített lyukakat a játékos bal kezének mutatóujjával, illetve a leghosszabb csőhurok használata esetén (B♭ basso hangolású trombitán) egy rugós billentyű segítségével zárt-nyitott.

165. Eric Halfpenny, „William Shaw's «Harmonic Trumpet»", *GSJ* 13 (1960. júl.): 7-13.

166. Crispian Steele Perkins, „Practical Observations […]": 125. Lásd még III, 60–61; V, 221–222, 225.

167. Altenburg, 123. Hatodik feladat.

Az artikulációkkal kapcsolatban Tarr megjegyezi, hogy a későreneszánsz, korabarokk gyakorlattal ellentétben, amikor is minden hangot — például Fantini díszítő jellegű *groppo*-it — nyelvvel indítva kellett játszani, a XVIII. században már hosszabb frázisokban is gyakori a legato játékmód.[168]

Hetedik feladat. A második év fő feladata az első évben elsajátított tudás továbbfejlesztése, elmélyítése. Az ismétlésre két-háromhetenként egy napot kell áldozni. Délelőttönként — míg pihent a száj — a clarinfúvást, délutánonként a harcmezei darabok fúvását kell gyakoroltatni.[169]

Nyolcadik feladat. Kamarazene. Három és négyszólamú trombitaegyüttesekben a principál szólamot fújatva a kamarazene szabályait elsajátíttatni (a tempótartásra, a zenésztárs játékának követésére szoktatni a növendéket).[170]

Kilencedik feladat. A fennmaradó időt trombitaversenyekre és kéttrombitás szimfóniákra fordítja mester és növendéke. Zenekar híján a mester az első hegedű szólamát játssza — ami az ő mellékhangszere —, és ehhez fújatja az inast,[171] így ismerteti meg őt a vonószenekarhoz való alkalmazkodás nehézségeivel, világítja meg az intonációs és hangolási problémák kezelését, a megfelelő tempókat, ütemmutatókat, a díszítések stílusos előadását. Altenburg szerint azonban (id.) ajánlatos, hogy ezen ismereteket, amelyek elsajátítására más hangszereken általában több lehetőség nyílik, mint a némileg korlátozott trombitán, egy leendő clarinos már [előre] birtokolja.[172] Amennyiben rendelkezésre áll egy teljes zenekar, akkor előnyösebb, ha az elsajátított ismeretek kipróbálására annak közreműködésével kerül sor, de csak az után, hogy a mester a fenti dolgokat elmagyarázta, tisztázta és begyakorolta növendékével. [A képzés kilencedik fázisában tehát többé-kevésbé a mai német zenekari akadémiák korabeli udvari zenekarokban működő előfutárát kell látnunk, mely zenekari iskolákba ma kizárólag előtanulmányokat követően vesznek fel tehetséges ifjakat.]

> (id.) A megadott beosztás szerinti feladatok mindegyikére egy vagy több hónap fordítható, amely idő alatt a tanár úr nem sajnálhatja a fáradtságot arra, hogy megmutassa mind a fortélyokat, mind pedig azt, hogy a növendék a fogyatékosságokon és hibákon miként javíthat. Amennyiben a tanár úr e módon oktatta növendékét, úgy kötelességének eleget tett, és remélheti, hogy vele [növendékével] elismerést arat.[173]

* * * * *

168. Tarr, *DT*. 61–62.
169. Altenburg, 123.
170. Altenburg, 123–124.
171. Altenburg, 124.
172. Altenburg, 95.
173. Altenburg, 124.

A két tanévet lezáró vizsga fő próbatételét a harcmezei darabok (katonai jelek, szignálok) fejből (kotta nélkül) történő prezentálása, és a clarinfúvásra való rátermettség bemutatása jelentette.[174] E tényből tisztán látható, hogy a képzés célja mindenekelőtt egy társadalmi igényt kielégítő mesterség elsajátíttatása, a mindennapos jelzőfeladatokra, reprezentációs fellépésekre, egyházzenei munkára, kisebb kamarazenei tevékenységre (trombitaegyüttes, toronyzenei együttes) való felkészítés volt. A natúrtrombitát elsősorban (katonai) jelzőhangszerként használták, így a militáns, hősi hangzáskarakter továbbra is uralkodónak számított a mindennapi alkalmazásban. A művészi játék fejlesztésére még a trombita aranykorának számító XVIII. században is csak a tanidő legvégén fordítottak energiát és időt, ami alatt elsősorban a clarinfúvás továbbfejlesztését, ill. a könnyed hegedű- vagy fuvolajáték elemeinek, manírjainak,[175] de főként az emberi énekhangnak trombitán történő imitálását, a halk és finom fúvás kialakítását kell értenünk.

A kiemelkedő képességű ifjak továbbfejlődésükkel nagy becsben tartott udvari trombitaművészekké válhattak, és elsősorban az udvari zenekarokban dolgoztak, továbbá a megtisztelő kamaratrombitás (*Cammertrompeter*) [*sic*.], vagy hangversenytrombitás (*Concerttrompeter*) [*sic.*] címet viselhették.[176] E művészek, akiket sokszor magasabb fizetés, egyedi vagy saját ruházat viselésének joga is megkülönböztetett trombitás társaiktól, a legtöbb udvarban — kiművelt és kifinomult szájizomzatuk kímélésének okán — felmentést kaptak a heti kötelezettséget jelentő, erőteljes harsogással megszólaltatott asztali fúvás feladata alól,[177] így szinte kizárólag clarin regiszterük fejlesztésével foglalkozhattak.[178] Művészetük számos udvari zeneszerzőt inspirált mai szemmel is különösen nehéznek tartott versenymű, szvit megírására, ill. barokk kantáták, operák virtuóz obligát trombitaszólamai sejtetik e szólisták igazi képességeit. A teljesség igénye nélkül a legfontosabb helységek, komponisták, trombitaművészek a barokk korban a következők voltak:[179]

— Bolognában jelentős trombitaműveket írt 1665-től kezdve M. Cazzati, Petronio Franceschini (1680), Bononcini (1685), Domenico Gabrieli, G. Torelli.
Hangterjedelem tekintetében Cazzati a szordinált C-trombita (hangzó D-trombita)

174. Altenburg, 37.
175. Altenburg, 111.
176. Altenburg, 27.
177. Altenburg, 28.
178. A többszólamú, virtuóz asztali szonáták, versenyművek előadásában viszont valószínűleg részt kellett, hogy vegyenek. Altenburg könyvének függelékében [133-142.] található, szóló clarinot és két kórusra osztott három-három trombitát foglalkoztató *Concerto a VII con Tymp.* c. háromtételes alkotás is ilyen alkalommal csendülhetett fel. [Lásd Altenburg, 111.]
179. A felsorolás javarészt Tarr, *DT*. 69–97-re támaszkodik. Egyéb hivatkozásokat lásd alább.

13. felhangjáig (játszott *a’’*, hangzó *h’’*), a későbbi szerzők a D-trombita 16. felhangjáig, hangzó *d’’’*-ig merészkedtek fel. A San Petronio-ban felcsendülő trombitaszonáták, versenyművek szólistája 1679-től húsz éven át *Giovanni Pellegrino Brandi* volt. Utódai *Angellino*, *Sellaro* és egy meg nem nevezett érseki trombitás voltak.

— Velencében, az 1670 évektől kezdve Sartorio, majd Pallavicino és Legrenzi írtak operáikban javarészt Fama istennőt megidéző trombitaáriákat, amelyekben az énekhang és e nemes hangszer vetélkedik egymással. Itália többi részén is követték példájukat: Stradella *Il Barcheggio* c. művét Genovában, Corelli szonátáját, Melani és A. Scarlatti kantátáit Rómában mutatták be. A. Scarlatti legtöbb operája Nápolyban került színre, amelyekben szintén találkozhatunk virtuóz trombitaszólamokkal.

— Bécs — ahol a XVII–XVIII. század folyamán nagyrészt szintén az olasz zene stílusirányzatai hódítottak — kiemelkedő szerepet tölt be a trombita-történetben. Az első nem itáliai származású zenekarvezető és komponista, aki a császárváros trombitásait az udvari zenekarban — balett kompozícióiban — elsők között foglalkoztatta, a cink- és hegedűvirtuóz, J. H. Schmelzer (1623–1680) volt.
A Bécsben színre vitt, itáliai mesterek tollából származó (Bertali, Cesti, Ziani) operákban többnyire két-két clarinot és trombitát alkalmaztak. Mindkét clarino szólam idővel egyre nagyobb technikai felkészültséget és magasságot igényelt megszólaltatóiktól. Talán megkockáztatható a kijelentés, hogy az 1727 és 1750 között Bécsben tevékenykedő *Johann Heinisch*, továbbá kortársai és utóda, *Ernst Bayer* jelentik a barokk clarinfúvás művészetének csúcsát. Caldara, Fux és az ifj. Georg von Reutter operáiban nem egyszer kellett a 20. (*e’’’*), sőt olykor a 24. felhangot (*g’’’*) is megszólaltatniuk.

— A morvaországi Olomouc (Olmütz) érsekének nyári rezidenciáján, Kroměříž-ben (Kremsier) Schmelzer egyik tanítványa, Heinrich Ignaz Franz von Biber hegedűvirtuóz és zenekarvezető számos művet komponált *Pavel Josef Vejvanovský*, ill. az általa vezetett trombitaegyüttes számára. Vejvanovský egyes partitúráiban — ki maga is jeles zeneszerző és egyben Biber utóda — a trombiták mellett (a trombitások mellékhangszereiként használatos) cinkek és harsonák is feltűnnek.[180]

180. Don Smithers – Jiří Sehnal, „Vejvanovský, Pavel Josef”, in *TNGD* 2. 26. köt. 377–378.

— Drezdában az udvari főtrombitás által komponált vagy beszerzett művek, szonáták, felvonulási, ünnepi és asztali zenék képezik a hangszerirodalom döntő részét, amelyek tradicionális trombitaegyüttesre íródtak. (Az Altenburg könyv függelékében közölt *Concerto á VII* is nagy valószínűséggel Drezdában keletkezett és nem a könyv írójának műve.) Jellegzetességük az éneklő karakterű első clarino szólam, amely a 20. felhangot is rendszeresen érinti. Számos misekompozíció hangszeres összeállításában szintén szerepelnek trombiták.

— Lipcse kiemelkedő szerepe kétségbevonhatatlan: *Johann Christoph Pezel* városi fúvós trombita szonátái, cinkeket és harsonákat foglalkoztató ötszólamú toronyzenéi, és Bach Lipcsében született kantátái ékes bizonyítékai e ténynek. Ez utóbbiakban az első trombita virtuóz szólamát 11 éven keresztül, 1734-ben bekövetkezett haláláig *Gottfried Reiche* szólaltatta meg, míg utóda, *Ruhe* 16 esztendőn át volt Bach művek előadója. Reiche a Szász-Weissenfels-i hercegi udvarban nevelkedett és sajátította el a trombitafúvás művészetét, akárcsak J. S. Bach rokonságából többen is:[181] a zeneszerző-óriás apósa, *Johann Caspar Wülcken*, sógorai, *Ch. A. Nicolai* (szász hercegi kamara-, udvari és mezei trombitás, továbbá bennfentes szobaszolga[182]), *A. Krebs*, *G. Ch. Meissner* szintén itt teljesítettek trombitás szolgálatot. *Röbock* növendéke, *Johann Caspar Altenburg* — későbbi kamaratrombitás, udvari-, kamarai- és utazási szállásmester —, továbbá fia, *Johann Ernst Altenburg* is itt nevelkedtek és éltek az udvar 1746-os feloszlatásáig.[183]

— Karlsruhe–Durlach-ban a *Pfeiffer* által előadott Molter trombitakoncertek (olasz barokk), Schwerinben pedig a lipcsei származású *Hoese* számára Hertel által komponált koraklasszikus, érzékeny stílusú (*Empfindsamer Stil*) versenyművek töltenek be kiemelkedő szerepet a hangszertörténetben.

— A darmstadti udvar hangverseny-trombitása, a zeneszerzőként is tevékenykedő *Adolf Friedrich Schneider* mutatta be J. Fr. Fasch, G. Ph. Telemann és J. S. Endler műveit, melyekből a két utóbbi egyet-egyet a ritkán használt, F-hangolású (francia) *clarino piccolo*-ra komponált.

— A mannheimi iskola stílusát képviselő fuldai trombitaversenyek (F. X. Richter, Riepel, Groos, ill. egy ismeretlen szerző [Holzbogen vagy Stamitz] töredékesen fennmaradt versenyműve) a clarinfúvás művészetének magasiskoláját

181. Werner Gosch, „Trumpet and Horn Music in 18. Century Weissenfels", *ITGJ* 17/1 (1992. szept.): 25–26.

182. Altenburg, 34.

183. Altenburg, 59–62.

reprezentálják. Az előadótól technikailag és a hangterjedelem tekintetében (*a–g'''*) is különleges felkészültséget igénylő darabok korabeli szólistájáról nem áll rendelkezésre konkrét adat.[184]

— Bécs mellé Salzburg is felzárkózott a XVIII. század folyamán, ahol két tételes versenyművekkel találkozhatunk: Leopold Mozart (1762) szólistája feltehetően a család barátja, J. A. Schachtner volt, míg Michael Haydn koncertjeit valószínűleg a magas regiszteréről elhíresült J. B. Resenberger mutathatta be.

— London vezető trombitásai Purcell korában a Shore dinasztiából kerültek ki: Matthias, William és John, míg Händel szólistája Valentine Snow volt.

— Versailles-ban Philidor, Delalande, Lully, Charpentier, Mouret, Rameau udvari pompát és táncos kecsességet sugárzó, többnyire a 13-ik, olykor a 16-ik, egyszer pedig a 18-ik felhangig (hangzó *e'''*-ig) is felmerészkedő trombitaszólamait[185] valószínűleg három, a *Trompettes des Plaisirs*-ben, *Chambre*-ban és az *Écuries du Roy*-ban domináns szerepet játszó trombitás-dinasztia, a *Rodde* (*Rhode*), a *Pélissier* és a *Rivet* család tagjai szólaltatták meg. Mellettük számos más família is birtokolta a 6000 toursi livre-ért (francia fontért) megvásárolt trombitás hivatali posztokat, de közülük legtöbben pénzügyi, államigazgatási karrierjük mellett, másodállásban végezték reprezentatív zenei tevékenységüket, az udvari trombitálást.[186]

A trombita- és clarinfúvás aranykorának alkonya

Európában a feudális társadalmi rend gyengülésének jelei mutatkoznak a XVII. századtól kezdve. A harmincéves háború negatív gazdasági hatásai mélyen sújtják Európa lakosságát. Az abszolutizmus ugyan stabilizálja a politikai, hatalmi és társadalmi struktúrát, de a XVIII. században mutatkozó gazdasági fellendülés már nagyrészt az iparfejlesztésnek, a merkantilista pénzügypolitikának és az ezekben központi szerepet játszó városoknak, mindenekelőtt pedig a polgárságnak köszönhető. Számos udvartartás anyagi helyzete inog meg, és a nemesek arra kényszerülnek, hogy szigorúbb költségvetési elveket követve takarékoskodásba kezdjenek. Ennek eredményeként több udvari trombitaegyüttest számolnak fel német területen: 1696-ban Güstrow, 1713-ban Berlin, 1724-ben Innsbruck, 1741-ben Eisenach és Wartburg, 1746-ban Weissenfels ereszti

184. Kevin Eisensmith, „Joseph Riepel's Concerto in D à Clarino Principale", *ITGJ* 27/4 (2003. június): 8–16.

185. Hiller, „Die Trompete in den Werken Jean-Philippe Rameaus", *BB* no. 35 (1981/III): 63–64.

186. Parramon, „Pierre Vilharden de Belleau, trompettiste de Louis XV", *BB* no. 59 (1987/III): 72–77.

szélnek trombitásait. Kivételes elbánásban csak a kamara- és koncerttrombitások részesültek, akiknek munkájára az udvari zenekarokban helyenként továbbra is igényt tartottak.[187]

Nem csupán a feudális udvartartások gyengülő gazdasági helyzete okolható a hősi-lovagi trombitakultusz hanyatlásáért, a hagyományos értékek fokozatos eltűnéséért, a hadászati irányelvek is változóban voltak. Az előbbi felsorolásból Berlin esete azért érdemel külön említést, mert a porosz „katonakirály", I. Frigyes Vilmos, aki az udvari pompára mit sem adott, nemcsak egyszerűen felszámolta 24 fős trombitaegyüttesét, hanem az addig lovasság soraiban szolgáló tagokat átcsoportosította a gyalogsághoz, így az ottani, fafúvósokból (2-2 szoprán- és tenoroboából, fagottból) álló zenekarokhoz került ezredenként egy-egy trombitás.[188] A király militáns politikát folytatott: a központi irányítás alatt álló állami sereg létszámát 40 ezerről 80 ezer főre emelte, és ennek folytán keletkezhetett igény a hangosabb katonazenére, több zenekar létrehozására, ill. a trombitások átcsoportosítására. Krieger már a XVIII. század legelején javasolja a katonazenekarok létszámfejlesztését, amit eleinte az öt-hat fős, oboisták és fagottosok alkotta együttesek szólamkettőzésével, hamarosan pedig a létszám rézfúvósokkal történő további bővítésével próbáltak megoldani.[189] I. Frigyes Vilmos fenti rendelete tulajdonképpen a nemesi körök privilégiumának tekintett trombitahasználat évszázados hagyományait vette semmibe. A katonák korszerű kiképzését fontosnak tartó porosz uralkodó a katonazenészek utánpótlására is nagy hangsúlyt fektetett: e célból egy katonai árvaház falai között működő „Oboásiskolát" alapított, amely 1722-től 1724-ig állt fent. Irányítója a királyi őrezred (a „magas fickók" alkotta Potsdami Óriásgárda) zenekarának vezetője, Gottfried Pepusch volt.[190] Poroszországban ez idő tájt a trombitások birodalmi privilégiumait is sajátosan értelmezték, miszerint az öt harcmezei darabot (katonai jelet) egy vagy két évig tartó [tovább]képzés keretében, a szokásos tandíj feléért (50 birodalmi tallérért) a városi zenészek, művészsíposok (*Kunstpfeifer*) is elsajátíthatták, így a seregbe ezután már trombitásként sorozták be őket.[191]

187. Tarr, *DT*. 81.

188. Tarr, *DT*. 65.

189. Míg a porosz hadseregben 1713-tól fogva egy-egy trombitás menetelt a gyalogsági ezredek élén, addig Szászországban az 1720-as évektől kezdve két kürttel erősítették meg a gyalogsági katonazenekarokat. A hétéves háború folyamán tönkrement udvartartások elbocsájtott trombitásai pedig a tüzérségi zenekarokhoz kerültek (2 tr, 2 kürt, 2 fg, 4-4 ob. és kl.). E német mintákat követték többnyire Angliában is, amire műzenei példát Händel Tűzijáték szvitje szolgáltat. [Lásd Harold C. Hind – Anthony C. Baines, „Military band", in *TNGD* 1. 12. köt. 311.]

190. Tarr, uo.

191. Altenburg, 40–41.

A trombitások privilegizált pozíciói 1774-től fogva tovább gyengülnek, amikor II. József császár parancsára, az üstdobosokkal együtt a dragonyos ezredekbe vezénylik őket. A Habsburg példát a szász választófejedelem és a porosz király is hamarosan követi.[192] A porosz lovassági trombitások előjogait biztosító *Kammeradschaft*-ot III. Frigyes Vilmos 1810-ben, az iparűzési szabadság (*Gewerbefreiheit*) kihirdetésével párhuzamosan oszlatja fel, míg Szászországban a céhek 1831-es általános felszámolásával egyidőben fosztják meg privilégiumaiktól a trombitásokat. Itt a trombitaegyüttes — immáron előjogok nélkül — tovább működött egészen 1918-ig.[193]

Európában nemcsak a nemesi udvarokban és a hadseregekben indultak visszafordíthatatlan folyamatok, hanem a városi, területi illetőségű céheknek is hamarosan át kellett adni helyüket az új, haladó szellemű, nagyobb gazdasági potenciált jelentő polgári intézményeknek, szervezeteknek, vállalkozásoknak. A XVIII. század folyamán az abszolutisztikus állami gazdaságpolitika mind többet és többet vár a céhektől, de ezzel párhuzamosan egyre nagyobb mértékben bele is szól tevékenységükbe. Bécsben, az állami hivatalokban, törvénykezésben a céhek 1768-as alapszabályzatával kapcsolatosan már nem privilégiumokat, hanem rendeleteket említenek.[194] Miután a céhek egyre inkább a gazdasági, ipari fellendülés fékezőivé válnak, eleinte önrendelkezési jogaikat, működési területüket korlátozza az állam, később pedig a liberalizáció szellemében feloszlatja őket. E tendencia követhető nyomon II. József uralkodása idején: Mária Terézia 1751-es keltezésű, a manufaktúrák minőségbiztosításáról szóló rendeletét kalapos királyunk 1782-ben eltörli, 1783-ban pedig, miután feloszlatja a szakszövetségeket, az általuk korábban ellátott szociális feladatok nagy részét az állami intézményekre testálja át.[195] A bécsi zenészek céhe, a *Nicolai Bruderschaft* is e fűnyíró politikának esik áldozatul 1782-ben. [II. József valószínűleg a francia példát követhette, hiszen ott a St. Julien Céhet 1773-ban számolták fel.] A francia forradalom és a kontinensen végigsöprő polgári átalakulás a megkezdett folyamatot gyorsította. A feudális államrend gazdasági egységei, a céhek a XIX. század folyamán végleg eltűnnek Európából, hogy átadják helyüket a szabadversenyen alapuló, polgári értékrendet képviselő iparkamaráknak, nagyvállalatoknak.

A zenészcéhek helyébe a kisebb városokban a polgárság kulturális igényeit kielégítő, többnyire alapfokú képzést biztosító egyletek létesülnek, míg az udvari zenekarok utódai

192. Altenburg, 25.

193. Tarr, *DT*. 65.

194. Joseph Ehmer: Zünfte in Österreich in der neuen Frühzeit. In: Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft [online]. books.google.hu [2008.04.02.] 151. köt., 123–124. Nyomtatott forma: (Vandenhoeck & Ruprecht, 2002).

195. Uo.

a magas szintű zenekultúra és a hangversenyélet fő letéteményeseivé válnak. Párizsban megalapítják a *Conservatoire*-t, ahol a képzés már mindenki számára nyitott, de falai között szakítanak az általános mesterségbeli ismeretek elsajátítását kitűző céhes hangszeroktatás hagyományaival, az intézményt a szabadverseny szelleme hatja át. A cél már nem öt-hat hangszer átlagos szinten történő elsajátítása, hanem egy instrumentum művészi kezelése, az azon való virtuóz játék megvalósítása. E témát a következő fejezet részletesen tárgyalja.

A történelmi folyamatok az európai műzenében is jól nyomon követhetőek. A reneszánsz és a barokk kiegyenlítetlen, ***f***–***p*** dinamikát eredményező artikulációi nem csak az érzelmek zenei kifejezését, hanem a súly-súlytalan, főhang-átmenőhang viszonynak árnyalt megjelenítését is szolgálták, ahogy azt Altenburg is említi könyvében.[196] E frazeálási technika eredményeként két hangból álló, olykor alig érzékelhető csoportok jönnek létre, amelyekben az ütemsúlyokra, leütésekre eső páratlan hangokat (1., 3., stb.) artikulálták erőteljesebben, a súlytalan helyekre (2., 4.), felütésekre esőket halkabban, rövidebben. A francia előadási tradíció, amely még a felületes és képzetlen hallgató számára is — az előbb említett, árnyalt dinamikájú frazeálással ellentétben — azonnal felismerhető, a kiegyenlítetlen játék másik, pregnánsabb példájával szolgál. A francia gyakorlat az egymást követő, egyenlő értékűnek írt hangok kiegyenlítetlen ritmikájú játékmódját preferálta (*notes inégales*) a ritkábban alkalmazott, hangok alatt, vagy fölött pontokkal külön jelzett kiegyenlített lüktetéssel szemben (*notes* v. *crochés égales*). A korabeli francia stílus — szakítva a szabadabb, improvizatív jellegű olasz előadási gyakorlattal — bonyolult és szigorú (ritmikai) irányelvek közé szorította a professzionális zenei interpretációt. Ugyanakkor a leglényegesebb szabályokról az 1660 és 1789 között megjelent, e témával foglalkozó tanulmányok — részletességük és tudományos voltuk ellenére — nem szólnak.[197] [Akárcsak Altenburg könyve a trombitafúvással kapcsolatos kulcsfontosságú fortélyokról.] Annak ellenére, hogy a kiegyenlítetlen játékmód e két fajtája között lényegi különbség van — míg az előző bármely stílusú zenében előfordulhat, annak minden elemére érvényes, strukturális mélységig hat, addig a második dekoratív, expresszív ritmikáival inkább csak a hangzó felszínt befolyásolja[198] —, a végeredmény egyik esetben sem más, mint a feudális társadalmi struktúra alá- és fölérendeltségi viszonyait, szigorú kötöttségeit finom dinamikai árnyalatokkal, fegyelmezett és energikus pontozott ritmusokkal megjelenítő zenei ábrázolás.

196. Altenburg, 97. (id.) 3) Tegyünk különbséget a fő- és az átmenőhangok között úgy, hogy az előbbit valamivel erőteljesebben szólaltatjuk meg, mint a másikat.

197. David Fuller, „Notes inégales, §2”, in *TNGD* 2. 18. köt. 191–192.

198. David Fuller, „Notes inégales, §2”, in *TNGD* 2. 18. köt. 195.

A XVIII. század közepén felbukkanó kora- és preklasszikus irányzatok, a mannheimi iskola, a gáláns és az érzékeny stílus a barokk hagyományokkal való szakítást képviselik. Mannheimben alkalmaznak először zenekari „rakéta" crescendo-t, két témát és átvezetést magában foglaló szonátaformát és egységes vonóhasználatot. A gáláns irányzatot jellemzi a dallamok érthetőségére, természetességére, bel canto jellegére és az egyszerűbb harmóniavezetésre való törekvés, rövidebb és többször ismétlődő melódiákból felépített, homofon szerkezet, és a lombard [éles] ritmus preferenciája a franciás nyújtottakkal szemben. A mannheimi iskola, a gáláns és az érzékeny stílus (*Empfindsamer Stil*) készítik elő az utat a bécsi klasszicizmus és az azt követő romantika számára. A kiegyenlített játék ugyan csak a XIX. században lesz általánossá, és váltja föl a kiegyenlítetlent, de a tendencia e stílusokban már nyomon követhető.

Az egyenletes lebegésű temperálás XVIII. századtól válik fokozatosan elfogadottá a billentyűs hangszerek esetében,[199] ami szintén a kiegyenlítettebb hangzás utáni általános igényt jelzi (lásd Bach: *Wohltemperiertes Klavier*). Eredményeként az európai műzene hangnemi keretei fokozatosan bővülnek: míg az Alpoktól északra lévő területeken megszülető szimfonikus műfajban a tonika–domináns kettősség válik uralkodóvá, addig Itália operáiban a maggiore–minore, ill. a tercrokonság marad a meghatározó hangnemi szervező elv.[200] A trombita kromatizálási kísérletei is nagyrészt ebbe a folyamatba illeszkednek. Míg a barokk egységes affektusai, hangnemi szerkezete, teraszos dinamikái elegendőnek tartották a trombita művenként, tételenként egyetlen hangnemhez és affektushoz kötött használatát — ahol a hangszer megszólaltatásakor többnyire az alaphangnemen kívül csak a domináns moduláció jelenik meg —, addig a XVIII. század második felétől kezdve, de különösen a XIX. század elejétől ez már nem elégséges. A hangnemi keretek bővülésével párhuzamosan keresik a rézfúvóhangszereket készítők, és az azon játszók a megoldást, hogy az addig hiányos hangsorral rendelkező kürtöt, trombitát az új kihívások számára megfelelővé, a gyakori hangnemváltások rugalmas követésére, ill. kromatikus hangsor megszólaltatására képessé tegyék. A kísérletek eleinte a fojtást, a csomóponti nyílást és a billentyűket használó kürtök, trombiták esetében kiegyenlítetlen hangszíneket eredményeznek. A hangváltó csőhurkok, ívek tételeken belüli körülményes cserélgetése sem oldja meg a problémát, így ezek csak átmeneti megoldásoknak bizonyulnak. A ventilszerkezet feltalálása és tökéletesítése teszi lehetővé, hogy a tolótrombitán kívül olyan

199. „Temperálás", in *Brockhaus Riemann Zenei Lexikon*. 3. köt., 501. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1985).

200. Julian Budden, *Operas of Verdi*. I. kötet. (London : Cassell & Company Ltd., 1973), 15-16.

hangszer álljon rendelkezésre, amelyen a hangok kiegyenlített dinamikával, és szinte teljesen egységes hangszínben szólaltathatóak meg. A fent említett zene- és hangszertörténeti folyamatok a polgári átalakulással egy időben jelentkeztek, ezért a kiegyenlített hangzás és játékmód utáni igény lényegében az egyenlőség polgári eszményének (*égalité*) kialakulásával és térnyerésével párhuzamosan mutatkozó zeneesztétikai irányelvnek tekinthető, amely az európai zenekultúrában fokozatosan vált uralkodóvá.

A barokkot követő zenei stílusokban a trombita fokozatosan veszít jelentőségéből, hiszen az egy letűnt kor, társadalmi eszmény, ill. hatalom szimbóluma. Bravúros csillogásra, finom clarinfúvásra, háromvonalas oktávban felcsendülő trombitahangokra a gáláns, érzékeny stílust és a mannheimi iskolát képviselő művekben ugyan találunk még példát, de a bécsi klasszikus zene és annak közönsége ezekre az értékekre már nem tart igényt. Az újkor ízlésvilágának sokkal jobban megfelel a hajlékony vonóshangzás, a fuvola hangkaraktere, a polgári szalonok szólóhangszerévé váló zongora. Ezzel párhuzamosan a tökéletlen natúrtrombita a műzene párban használt, zenekari hangzást és ritmikát erősítő, többnyire ünnepélyes és harcias karakterekben megszólaló, tutti hangszerévé fokozódott le.

Összefoglalás — trombitajáték és oktatás a XIX. század előtt

A trombita főnemesség köreihez kötött, katonai és jelzőhangszerként való, párokban történő alkalmazását Európában a szaracén–arab mintákat követve kezdték meg a XI-XII. században. A katonai jelek, amelyek szintén arab példákra alakulhattak ki, valószínűleg Itália területéről terjedtek el kontinensünkön. A szignálok legfontosabb jellegzetességei a nagy hangerő, az érthetőséget szolgáló kemény hangindítás, a mély (*principál*) regiszter hangjaiból álló, változó ámbitusú, szűk hangkészlet és a szabad előadási stílus voltak. Lejegyzésükre a XVI. század közepétől találunk példákat; notációjuk a reneszánsz szokásokat követve nélkülözi az ütemvonalakat, míg a barokk korban már nemcsak pontos beosztással — ugyan még ütemmutató nélkül —, hanem kiegyenlített artikulációra és ritmusjátékra utasító pontokkal is találkozhatunk. Az alapvetően violinkulcsban játszó rézfúvóhangszerek (kürt, trombita) F-kulcsban lejegyzett zenei részletekre, hangokra értelmezett, máig érvényes transzponálási szabálya is a katonai jelek korabeli notációs szokásaiban gyökerezik: a basszuskulcsot követő hangokat a felhangrendszer kötöttségeit figyelembe véve felső (oktáv) transzpozícióban kell megszólaltatni.

A trombitások harctéren elfoglalt stratégiai pozícióik miatt a korabeli zenésztársadalomban kiemelt szerephez juthattak: hűbéruraik eleinte közülük nevezték ki a

saját fennhatóságuk alatt álló zenészcéhek vezetőit. A *Leges Palatinae*-ben lefektetett udvari trombitahasználat szabályrendszerét a burgund udvarban tovább finomítják, és elkülönítik a nemességhez kötött, reprezentatív célokat szolgáló „harci" natúrtrombitákat, a zenei területen alkalmazott, tolószerkezettel ellátott „muzsikus" trombitától. A két hangszer megszólaltatását a fúj, ill. játszik igék következetes használatával a következő évszázadokban szemantikailag is megkülönböztették.

Míg a trombita hangterjedelmének bővülése valószínűleg a XV. század végén vehette kezdetét, a hangszer negyedik oktávjának, a *clarin* regiszternek meghódítására a XVI. században került sor. Ebben a folyamatban fontos szerepet játszhatott a cink, ami a városi fúvósok kezében, illetve az udvari trombitások másodhangszereként vált a kor közkedvelt instrumentumává. Sikerét annak köszönhette, hogy tónusát az emberi énekhanghoz legközelebb állónak tartották, így nem véletlen, hogy e hangszer játéktechnikái a reneszánsz korban domináns szerepet betöltő vokális kultúra hatását tükrözik. A cinken alkalmazott módszerek nagyban befolyásolhatták a trombita fúvástechnikáját is a XVI-XVII. század fordulóján, és ennek eredményeként születhetett meg a műzene számára használható, halkabb és helyesen intonált, hajlékony trombitahang. Fantini kétvonalas oktávban játszandó artikulációs gyakorlatai cink és trombita kapcsolatára szolgáltatnak példát. Az itáliai minták döntő szerepet töltenek be a trombitafúvás fejlődésében: a bolognai és a velencei cinkjáték, két-három generációval később pedig a velencei és nápolyi operákban felbukkanó ének–trombita párviadalok, a bennük kiteljesedő, cantabile jellegű trombitafúvás hatása a legszignifikánsabb. Nemcsak Bécs és a déli, keleti német tartományok udvari zenekaraiban követik e példákat, de Londonban Purcell, majd később Händel is. Angliában fontos elemnek számít a tolótrombita *clarino*-t helyettesítő alkalmazása. Ezzel szemben a francia zeneszerzők az udvari trombitásoknak írt kompozícióikban és a műzenében is szinte kizárólag a hangszer reprezentatív karakterét használták, cantabile alkalmazásra itt nem került sor.

A céhes zeneoktatás a korabeli társadalmi igényeknek kellett, hogy megfeleljen: elsősorban egy szakma megbízható ismeretére tanította az inasokat. A trombitaoktatás fő célkitűzése a mindennapi jelzőfeladatokra, ünnepi felvonulásokra, egyházi zenés szolgálatra való felkészítés volt. A német udvari trombitások „műhelyeiben" a katonai jelek hallás utáni elsajátítását, a clarin regiszterben való jártasság megszerzését, a trombitaegyüttes principál és clarin szólamainak megismertetését, végül a zenekari munkába való bevezetést tartották a legfontosabbnak. A kérdésre, hogy elveszett-e minden régi céhes tudás és hagyomány a XIX. század folyamán, vagy bizonyos elemek tovább éltek (vagy élnek), a következő fejezetek kísérelnek meg válasszal szolgálni.

III. A trombitajáték francia nemzeti iskolája

Mielőtt a francia trombita- és kornettjáték, ill. nemzeti iskola tárgyalására sor kerülne, fontos, hogy a rézfúvós hangszerek kromatizálási folyamatáról, az elsősorban német területen és Angliában megszületett innovációkról szó essék. Az újítások szinte kivétel nélkül megjelentek Franciaországban is, ahol a kiindulópontnak tekinthető natúrtrombitákat, natúr- és jelzőkürtöket, illetve különböző billentyűrendszerekkel és szelepfajtákkal modernizált változataikat egészen a XIX. század végéig párhuzamosan használták. A trombitának és a szelepes kornettnek — bár a szimfonikus zenekarokban gyakran egymás mellett, egymás munkáját segítve foglalták el helyüket — különböző szerepeket szántak mind az amatőr, mind a professzionális fúvós- és szalonzenekarokban, szimfonikus együttesekben. Ennek megvilágítására különösen hasznosnak tűnhet egy átfutó pillantást vetni a hangszer- és zenetörténet ezen időszakára.

Rézfúvós hangszerek a XIX. században

A rézfúvós hangszerek történetének talán legszínesebb, legérdekesebb korszaka a XIX. századi romantika időszaka. A hangszer tökéletesítését szolgáló kísérletek, a haladó szellemű találmányok, a kromatizált hangszerek egyrészről lelkes fogadtatása, másrészről fenntartásokkal való kezelése — amely legtöbbször az „akadémikus tradíciók” tiszteletéből fakadt — jellemzik ezt az ellentmondásoktól sem mentes, nagyon termékeny évszázadot.

Az innovációk terén már a XVIII. század második felétől Európa-szerte a kürtösök jártak az élen. Ennek egyik valószínűsíthető oka az lehetett, hogy a trombita privilegizált pozícióiból fakadó kötöttségek miatt a korabeli Európa fúvószenei kultúrájában domináns szerepet betöltő német muzsikusok közül az udvari és városi hivatásos trombiták kevésbé mertek kísérletezni a hangszer átépítésével, mert az a *Kammeradschaft* szabályaiba ütközött volna. Más rézfúvós hangszereket, azok alkalmazási területeit viszont nem védtek ilyen szigorú rendeletek. A kürtösök újításokban játszott vezető szerepének másik lehetséges oka a hangszer széles körű elterjedésében, szólisztikus alkalmazásában, az új kihívásoknak való megfelelés ösztönző erejében keresendő. Más szóval az affektus-kötöttségek által kevésbé korlátozott kürt a megváltozott hangzásideálban, a bővülő hangnemi keretek között[1] a legsokoldalúbban alkalmazható rézfúvós hangszernek bizonyult, és alkalmazása az 1760-as évektől a szimfonikus zenekari munkában általánossá

1. Lásd II, 53–54.

vált. Az újítások közül először a kürtön alkalmazták a fojtás technikáját (a drezdai Anton Joseph Hampel 1750 körül),[2] egyenes csőtoldalékok helyett ív vagy hurok formájú hangolócsövek és hangváltócsövek közbeiktatását (a drezdai J. Werner készítette ún. invenciókürtön [*Inventionshorn*], amit Hampel számára állított elő 1753-ban),[3] illetve a több ponton — kürtöknél rendszerint hét helyen — kifúrt hangszertestre szerelt billentyűk használatát. Az *Amor-Schall*-nak elnevezett billentyűs kürtöt [*Klappenhorn*] Ferdinand Kölbel és veje mutatták be 1766 novemberében Szentpétervárott, II. Katalin cárnő előtt.[4]

Fojtótrombita, invenciótrombita. A tiltott gyümölcs a trombitások közül sokakra csábítólag hatott, így a kürtökön kifejlesztett újításokat hamarosan saját hangszereiken is kipróbálták, alkalmazták. A fojtást először a karlsruhei udvari trombitaművész, Michael Wöggel (Woeggel, Wöggl) az 1770-es évek elején, aki hosszú natúrtrombitáját a cél érdekében meghajlíttatta, így kezével a hangtölcsért már elérte, és két-három ujját a nyílásba dugva mélyíthette a felhangokat.[5] Reine Dahlqvist azt valószínűsíti, hogy Wöggel, a sokat utazó szólista a fojtás mesterfogásait nem szülőföldjén, hanem a kor jeles párizsi kürtöseitől (például. J.-J. Rodolphe-tól) tanulhatta el már 1763-1764 táján.[6] Mindenesetre a cilindrikus trombita a két ujjal létrehozott félhangnyi mélyítések [fojtások] alkalmával mind hangerejéből, mind sajátos hangkarakteréből túl sokat veszített ahhoz, hogy együttes zenekari munkában ezt a technikát folyamatosan alkalmazni lehetett volna, míg a háromujjas nagyszekund-fojtás szinte csak teoretikus lehetőség maradhatott.[7]

---

2. Tarr, *Die Trompete. Ihre Geschichte von der Antike bis zur Gegenwart*. 2. kiadás (a továbbiakban: *DT*) (Mainz: B. Schott's Söhne, 1984), 104. Don L. Smithers feltételezése szerint a trombitán már a XVIII. század első felében, vagy még korábban alkalmazásra került e technika. Lásd Smithers, *The Music and the History of the Baroque Trumpet before 1721*. (London: 1973), 31.

3. Tarr, *DT*. uo. Akkoriban az invenció szóval illettek egyébiránt csaknem minden, újító szándékú beavatkozás eredményeként megalkotott, bővített hangkészletű rézfúvós hangszert.

4. A billentyűs trombiták történetét Dahlqvist kutatási eredményei világítják meg legteljesebb mértékben, amelyeket e témáról írt könyvében összegzett; lásd Reine Dahlqvist, *The Keyed Trumpet and Its Greatest Virtuoso, Anton Weidinger*. Brass Research Series no. 1. (Nashville: 1975), 4. Lásd még Anthony Baines, *Brass Instruments. Their History and Developement*. (New York: Courier Dover Publications Incorporation, 1993), 191.

5. Tarr, „The Romantic Trumpet Part One", *Historic Brass Society Journal* (továbbiakban *HBSJ*) 5. köt. (New York: 1993): 213–261. 218, 242 lj. [30]. A szerző e cikkében megadja Wöggel fojtástechnikáját említő elsődleges forrásokat: *Junkers Musikalisches Almanach auf das Jahr 1782*. 104.; ill. Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*. 3. kötet (Leipzig, 1812-1814; facsimile kiad. 1966), col. 107. Gerber szerint Wöggel hangszerét — amelynek azóta nyoma veszett — Johann Andreas Stein augsburgi hangszerész készítette.

6. Reine Dahlqvist, *Bidrag till trumpeten och trumpetspelets historia från 1500-talet till mitten av 1800-talet, med särskild hänsyn till perioden 1740–1830*. PhD disszertáció, Göteborgi Egyetem, 1988. 1:38. Dahlqvist kételkedik a Stein-féle hajlított trombita létezésében, mivel az augsburgi mester billentyűs hangszerkészítő volt.

7. Tarr, „The Romantic Trumpet Part One": 218. Beethoven műveiben olykor használhatták a fojtást, különösen a 11. felhang *f'*-re tompításakor. Schubert több alkalommal is írt felhangrendszeren kívüli hangokat az 1810-es évek derekán (például *fisz*' a IV. szimfónia 2. trombita szólamában, vagy *a'* [hangzó *g'*] a B-dúr mise Kyrie tételében).

Tarr összesen ötféle hangszerformát említ:[8]

— hosszú építésűt (a csövezet csupán egy helyen van duplán tekerve);

— rövid építésűt (kétszeri dupla hajlítással kurtítottat);

— invenciótrombitákat (amelyek U-alakú hangoló/hangváltócsövet tartalmaznak, akárcsak Wöggel hangszere);

— félhold formára hajlítottakat (Heyde szerint ezek is a Wöggel-féle instrumentum mintájára készültek);

— csigavonalba tekert körformájút.

Az invenciótrombita a német Braun fivérek szerződtetése révén kerül Franciaországba az 1770-es években,[9] ahol a különböző típusú hangszereket más-más név alatt említik a következő évtizedek folyamán. A G vagy F hangolású *trompette d'harmonie* a hosszúépítésűek, azaz a zenekari munkára szánt invenciótrombiták családjába tartozott, legalábbis erre engednek következtetni a XIX. század közepén azonos név alatt forgalmazott francia hangszerpéldányok.[10] Félhold alakú trombitát (*trompette demi-lune*) — amelyet többnyire szűkebbre hajlítottak, mint német megfelelőit — több francia is cég készített, köztük Halari[11] [sic.] és Courtois.[12] Dauverné trombitaiskolájának Bevezetőjében[13] ezeket a *trompette d'harmonie* fojtás céljára átépített változataiként említi, továbbá ugyanitt arról is beszámol, hogy 1826 előtt kör alakú (kürtformájú) trombitákon is fújtak az Opéra zenekarában. Fent említett évben azonban száműzték a fojtótrombitákat, és újra a régebben használt, hagyományosan hosszú építésű, két csőívvel rendelkező invenciós natúrhangszereket vették használatba azok előnyösebbnek tartott hangkaraktere miatt. Valószínűleg a pontos időpont 1826 októbere lehetett, ugyanis Dauverné iskolájának hangszertörténeti részében arról számol be, hogy ekkor érkeztek meg Berlinből a Spontini

8. Tarr, „The Romantic Trumpet Part One": 219–221.

9. François Georges Auguste Dauverné, *Méthode pour la Trompette précédée d'un précis historique sur cet instrument en usage chéz les différentes peuples depuis l'antiquité jusqu'a nos jours*. (Paris: G. Brandus, 1857), xx. (A reprint kiadás: Paris: Editions International Music Diffusion Diffusion ARPEGES, 1991 [a továbbiakban: Dauverné, *Méthode pour la Trompette*]), 20. [A könyvvel kapcsolatos további hivatkozások a reprint kiadás oldalszámait adják meg!] Lásd még III. 78.

10. Tarr, „The Romantic Trumpet Part One": 219. említi saját gyűjteményének egyik darabját, a párizsi Gautrot & Marquet cég 1865 k. gyártott trombitáját.

11. Tarr, „The Romantic Trumpet Part One": 221, 243. Tarr a Berlini Hangszermúzeum no. 3026-os számú hangszerét említi, ami 1816 és 1856 között készülhetett. Hivatkozása: Dieter Krickeberg – Wolfgang Rauch, *Katalog der Blechblasinstrumente.* (Belin: 1976), 148.

12. Tarr, „The Romantic Trumpet Part One": 221, 243. szerint ez a hangszer a II. világháborút megelőzőleg a Lipcsei Gyűjteményt gazdagította, de a háborúban sajnos elpusztult; lásd Heyde, *Trompeten, Posaunen, Tuben*. 130.

13. Dauverné, „Introduction", *Méthode pour la Trompette*. 55.

által küldött szelepes hangszerek.[14] Ezek végleg fölöslegessé tették a fojtótrombitákat, és hangszínben is jobban passzoltak a hosszúépítésű invenciótrombitához, a *trompette d'harmonie*-hoz.

Billentyűs trombita és **szárnykürt** (**4. kép**, 60. o.). Billentyűk trombitákon történő alkalmazására először Szászországban került sor. E típusokon a hangszertestre fúrt lyukak a légoszlop rövidítését teszik lehetővé, így nyitott helyzetben a felharmonikusokat felfelé módosítják. Míg a kürtökön különböző billentyűk egyidejű nyitásával kombinációkat is használtak, addig a trombitán egyszerre csak egy lyuk segítségével próbálták meg a felhangrendszer hézagait kitölteni. Schwanitz weimari udvari trombitás már az 1760-as években, egy névtelen drezdai trombitás 1777 előtt, Hollandiában Ernst Kellner az 1780-as évek első felében és egy hamburgi amatőr, jelesül Nessmann 1793-ban kísérleteztek eme újítással.[15] A hangszer legjelesebb képviselője és fejlesztője Anton Weidinger bécsi udvari trombitás volt, aki számára többek között Joseph Haydn (1796 – *Trombitaverseny*), Leopold Kozeluch (1798 – *Concertante trombitára, nagybőgőre, zongorára és zenekarra*), Johann Nepomuk Hummel (1802 – *Trió trombitára, hegedűre és zongorára*; ill. 1803 – *Trombitaverseny*) komponáltak műveket, melyekben diatonikus és kromatikus lépéseket egyaránt tartalmazó trombitaszólamokat találunk. A rezonátorcsőre fúrt lyukak meglehetősen negatívan befolyásolták a trombita hangkarakterét, ezért a kezdeti lelkesedést követően sok kritika érte eme újítás trombitán való alkalmazását.[16] Leginkább a Monarchia osztrák és észak-olasz területein állomásozó katonazenekarok fogadták be a hangszert, de Itália területén a szimfonikus zenekari munkában is használták.[17] Az olasz

14. Dauverné, *Méthode pour la Trompette*. 21. Egy F-trombita és egy basszustrombita érkezett Berlinből:
(id.) A szelepes Trombitát, amely az effajta hangszerek készítéséhez [alap]típusként és kiindulási pontként szolgált, Franciaországban kb. az 1826-os esztendő végéig nem ismerték, és ugyanazon év októberének első napjaiban volt [történt], hogy az ünnepelt *Spontini*, a Porosz Király őfenségének akkori főzeneigazgatója küldött Buhl úrnak, a Gardes du Corps du Roi [Királyi Testőrségi] Zenekar vezetőjének, továbbá szerénységemnek, aki szintén e zenekar tagja voltam, egy ilyen új rendszerű Trombitát, ám ez [a hangszer] a hangzás és a szelepek játéka terén némi kívánni valót hagyott maga után.
Vö. Spontini 1840. ápr. 6-i levelével: III, 64 [37].

15. Reine Dahlqvist, *The Keyed Trumpet […]*. 4–9. teljes részletességében tárgyalja e témát.

16. Friedrich Anzenberger, aki a XIX. század folyamán Nyugat- és Közép-Európában megjelent trombita-, kornett- és szárnykürtiskolákról mindezidáig a legrészletesebb munkát készítette, felsorolja a korabeli kritikákat, forrásokat és irodalmat is. Lásd Friedrich Anzenberger, *Ein Überblick über die Trompeten- und Kornettschulen in Frankreich, England, Italien, Deutschland und Österreich von ca. 1800 bis ca. 1880.* PhD disszertáció, Universität Wien, 1989. 72. Az általa közölt forrásanyagok: *Allgemeine musikalische Zeitung* (*AmZ*) 52 (1828.12.24.): 875.; C. B. v. Miltitz, „Ueber Instrumentation", *AmZ* 41 (1832.10.10.): 673–685.; C. G. Reissiger, „Ueber Ventil-Hörner und Klappen-Trompeten", *AmZ* 37 (1837.9.13.): 608–610.; *Revue Musicale* 14 (1833.5.4.): 110.; *Revue Musicale* 16 (1833.5.18.): 123ff.

17. Tarr, „The Romantic Trumpet Part One": 225. Feltevése szerint Bellini Normájának partitúrájában (1831) is ilyen hangszer szerepel *tromba colle chiavi* név alatt. Tarr itt említi még Mendelssohn 1831. febr. 14-én kelt római levelét, ami igazolni látszik, hogy e városban is billentyűs trombitákon fújtak:
(id.) Hozzá kell még tennem, hogy a trombitások állandóan az átkozott billentyűs trombitákon fújnak, ami úgy hat számomra, mint egy csinos nő szakállal, vagy mint egy férfi [női] keblekkel — az egyszerűen nem

chiavi szót azonban elővigyázatossággal kell kezelni, mert a források egyaránt említik billentyűkkel és szelepekkel kapcsolatban is.[18] Francia területen is felbukkantak ilyen rendszerű hangszerek, különösen Párizs 1815-ös, szövetséges csapatok általi megszállását követően.[19] Az angol katonazenekarokban ugyanis — John Bernard Logier (1777–1846) iskolájának[20] köszönhetően — akkorra már általánossá vált a „népi hangszernek" számító billentyűs jelzőkürt (szárnykürt) tutti hangszerként való használata. Az angol Joseph Haliday (1810) Matthew Pace által továbbfejlesztett találmányát veszik át a franciák és a poroszok is. Párizsban Halary (Jean Hilaire Asté) szabadalmaztatja e fúvószenekari instrumentumot 1821-ben.[21] 1827 és 1828 folyamán a Gambati fivéreknek köszönhetően több alkalommal harsan fel e hangszer olasz típusa az *Opéra Italien* zenekarában és az *Académie royale de musique* hangversenyein.[22]

Tolótrombita (**4. kép**, 60. o.)**.** Egy további kromatizálási kísérletről, az angol tolótrombitáról [*flat trumpet*] már esett szó a II. fejezetben.[23] Ezt az instrumentumot John Hyde a XVIII. század utolsó éveiben továbbfejlesztette. Hangszerének alapját egy Henry vagy George Rodenbostel által 1764 és 1789 között készített natúrtrombita képezte, amelyet Richard Woodham órásmester és rézfúvós hangszerkészítő valamikor 1780 után, de 1797-ben bekövetkezett halála előtt — valószínűsíthetően Rodenbostel-től függetlenül, Hyde igényei és ötletei szerint — egy U-alakú tolócső és kettős órarugó-szerkezet közbeiktatásával épített át.[24] A fennmaradt korai példányokban a rugó(k) feladata volt a tolócsövet alaphelyzetbe visszahúzni. További fejlesztések John Köhler hangszerész nevéhez köthetők, akinek tolótrombitáin a *T. Harper's Improved* felirat látható. A nem

---

is kromatikus, és most úgy szól, mint egy kasztrált trombita, olyan fénytelenül és művien. De egyikük variációkat fúj rajta!

18. Tarr, „The Romantic Trumpet Part One": 225. Lásd még: Heyde, *Das Ventilblasinstrument. Seine Entwicklung im deutschsprachigen Raum von den Anfängen bis zur Gegenwart*. (Leipzig: VEB Deutsche Verlag, 1987), 44. Heyde szerint a szelep-korszak kezdetén a német köznyelvben is a *Ventil* szinonimájaként használták a *Klappen* szót. [A magyar szóhasználat ugyanezt a hibát követi el legtöbbször. Jelen disszertáció szerzője szerint ennek valószínűsíthető oka a Monarchia hadseregszerkezetében keresendő, a magyaroknak ugyanis legtöbbször német vagy olasz anyanyelvű bajtársakkal együtt, gyakran távoli területeken kellett szolgálatot teljesíteni. A rézfúvós hangszerek esetében használt billentyű szavunk így valószínűleg az olasz és német szóhasználatot követve kerülhetett a magyar nyelvbe, a seregben használatos idegen szakszavak fordításának eredményeként.] Ugyanakkor az olasz hangszeriskolákban a *Tromba à chiavi* alkalmanként, a francia kiadványokban a *trompette à clefs* pedig minden esetben kónikus csőszerkezetű billentyűs kürtöt, és nem cilindrikus trombitát jelölt. Ez utóbbit lásd Friedrich Anzenberger, *Ein Überblick […]*. 63 [3].

19. Tarr, „The Romantic Trumpet Part One": 226.

20. John Bernard Logier, *Introduction to the Art of Playing on the Royal Kent Bugle*.

21. Tarr, „The Romantic Trumpet Part One": 226.

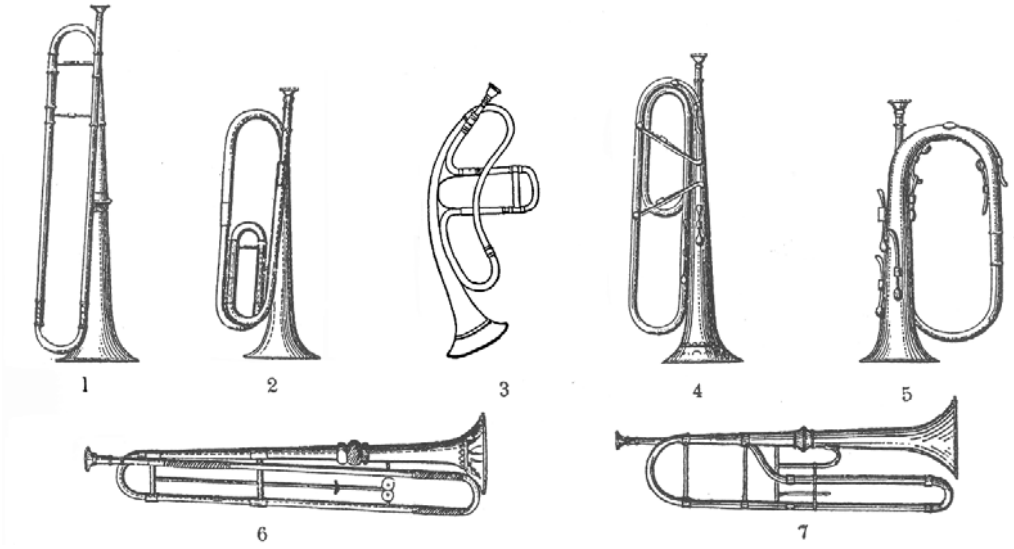
22. Dauverné, *Méthode pour la Trompette*. 21.

23. Lásd II, 43.

24. Barton, „The Woodham-Rodenbostel Slide Trumpet and Others, Employing the «Clock-Spring» Mechanism", *GSJ* 42. köt. (1989. aug.): 113. Barton egyébiránt Lindesay G. Langwill, *An Index of Musical Wind-Instrument Makers*. 6. kiadás (Edinburgh: 1980) c. munkájára hivatkozik, amikor a Rodenbostel cég Piccadilly-n működő üzletének fennállásához köti a tolótrombita alapját képező natúrhangszer gyártási idejét.

szabadalmaztatott újításokban az órarugókat spirálrugóval,[25] ill. a mechanikát leegyszerűsítve egy rugalmas húrral helyettesítették (*Elastic chord modell*).[26]

Napóleon bukását és az 1815-ös békekötést követően a tolótrombita hódító útjára indult Franciaországban is. Bizonyos Legram, a 7. gyalogsági őrezred trombitása és vezetője François Riedloker (Riedlocker) hangszerésszel közösen alakították át a tolószerkezetet. Míg az angol típuson a tolóka a játékos arcának irányába mozog, ami a szűkös tér miatt a felhangokból csupán félhangnyi mélyítést engedélyez, addig a francia hangszer egy szoprán harsonára emlékeztet. Tolócsöve nem a hátsó hajlatban, hanem a hangtölcsér mellett található, immáron kis terc intervallum áthidalását téve lehetővé. Buhl 1833-ban a Hanau-i G. Haltenhof-fal együttműködve továbbfejlesztette a hangszert.[27]



4. kép: Különböző trombitatípusok a XIX. századból.[28]

1 G hangolású zenekari [invenció]trombita [fr. *trompette d'harmonie*], hosszú építésű, hangváltócsövekkel mély Asz alaphangig hangolható.
2 G hangolású zenekari [invenció]trombita [fr. *trompette d'harmonie*], rövid építésű, fojtásra alkalmas, hangváltócsövekkel mély Asz alaphangig hangolható.
3 Invenciós típusú fojtótrombita, félhold alakú [*trompette demi-lune*].
4 „Olasz" billentyűs trombita, német rendszerű.
5 Billentyűs jelző- vagy szárnykürt.
6 F hangolású angol tolótrombita (Woodham-Rodenbostel típusú), hangváltócsövekkel C-ig mélyíthető.
7 G hangolású francia tolótrombita, hangváltócsövekkel mély Asz-ig hangolható

25. Cynthia Adams Hoover, „The Slide Trumpet in the Nineteenth Century", *Brass Quarterly* VI/4 (1963. nyár): 165.

26. Scott Paul Sorenson, *Thomas Harper, sr. (1786-1853): Trumpet Virtuoso and Pedagogue.* PhD disszertáció, Minnesota, 1987. 50. Sorenson szerint ez az újítás nem a Harperekhez köthető, e név csak a minőséget igazolja.

27.Tarr, „The Romantic Trumpet Part One": 228–229.

28. A rajzok Dauverné, *Méthode pour la Trompette.* 25. alapján; kivétel a 3. trombitakép: Curt Sachs, *Real-Lexikon der Musikinstrumente zugleich ein Polyglossar für das gesamte Instrumentengebiet*. (Berlin: 1913), SP. 359 b.

Szelepes hangszerek. A rézfúvós hangszerek kromatizálási törekvéseiben a szelepek feltalálása hozta meg az igazi áttörést. Korábban az invenciótrombitákon, invenciókürtökön az alaphossz és szerkezet által determinált felhangsort (*F* vagy *G*) kellő számú hangváltó-csőívvel, csőhurokkal ugyan az összes hangnemre módosítani — mélyíteni — tudták (*F*, *E*, *Esz*, *D*, *Desz*, *C*, *H*, *B*♭, *A*, *Asz*), azonban a csőívek cserélgetése túl körülményesnek bizonyult. Ezt a problémát egy új, forradalmi találmánnyal, szelepek közbeiktatásával próbálták orvosolni. Az ilyen típusú, ma is általánosan használt rézfúvós instrumentumokon egyszerre több járulékos ívet integrálnak a hangszertestbe. E csőszelvényeket szelepek közbeiktatásával kapcsolják a légáram útjába, vagy zárják el azokat a légoszlop elől. Az első esetben a szelepek a csőhosszt hosszabbítva mélyítik, a második esetben azt rövidítve magasítják a hangot. A szelepek számától, a hozzájuk kapcsolódó csőívek méreteitől, illetve ezek kombinációs lehetőségeitől függ, hogy a hangszeren valójában hányféle felhangsor szólaltatható meg. Megközelítőleg egyidőben, egymástól függetlenül többen is a fenti működési elv gyakorlati megvalósításán fáradoztak, amiben szintén kürtösök jártak az élen. A témával több kutató is behatóan foglalkozott, közülük a legteljesebb képet Herbert Heyde adta. Alább közöltek, hacsak másként nem kerül jelzésre, az ő cikkeire támaszkodnak.[29]

Nyomószelepek (lásd. **5. kép**, 64.). Az első szelepmechanikát valószínűleg az ír Charles Clagget fejlesztette ki. 1788. szeptember 15-i keltezésű szabadalmi leírása és hangszere a hangszertörténetre mindazonáltal semmilyen hatást nem gyakorolt.[30] A Pless-i illetőségű, Anhalt-i hercegi kamaramuzsikus, Heinrich Stoelzel saját találmányát, a [cső]nyomószelepeket [*Schubventil*, később *Röhrenschiebeventil*, *Stopferventil* (fojtószelep)] saját hangszerére, a kürtre szerelte fel első alkalommal (1814). A feltaláló a szabadalmi jogot csak többszöri kérvényezési procedúra után kapta meg a porosz Kereskedelmi Minisztériumtól. Valószínűsíthetően utolsó, immáron kedvező elbírálásban részesülő kérelmével azonban egy napot késett. 1818. február 18-án ugyanis egy másik muzsikus, a felső-sziléziai illetőségű Ferdinand Blühmel nyújtotta be dobozszelep [*Kastenventil*] szabadalmaztatására vonatkozó kérvényét a berlini hatóságokhoz. Ez utóbbi

29. A különböző szeleprendszerek németországi feltalálásának, szabadalmaztatásának és alkalmazásának témájával minden részletre kiterjedően foglalkozik Herbert Heyde négy részből álló cikksorozatában, a *Brass Bulletin* hasábjain: Heyde, „Zur Frühgeschichte der Ventile und Ventilinstrumente in Deutschland (1814–1833)”, *BB* no. 24 (1978/IV): 9ff.; *BB* no. 25 (1979/I): 41ff.; *BB* no. 26 (1979/II): 69ff.; *BB* no. 27 (1979/III): 51ff. Az első amerikai kísérletekkel Robert E. Eliasson cikke foglalkozik a *GSJ* hasábjain: Eliasson, „Early American Valves for Brass Instruments”, *GSJ* 23. köt. (1970): 86–96.

30. Tarr, *DT*. 109. E hangszer legrészletesebb ismertetését lásd James Arthur Brownlow, *The Last Trumpet: A History of the English Slide Trumpet*. Bucina, The HBS Series No. 1. (Pendragon Press, 1996), 22–25.

szerkezet, a feltaláló helyi lehetőségeiből adódóan, egy hosszú építésű natúrtrombitára, illetve tenorharsonára került. A két feltaláló elsőség kérdéséről zajló vitája egy közös cég, a „*Stölzel & Blühmelsche Erfindung*" alapításával záródott (1818. április 6.); a kiegyezett felek pedig tíz esztendőre kapták meg Poroszország területére szelepeik szabadalmi jogát.[31]

Stoelzel egyik további, levédésre nem került újításának továbbfejlesztése és Berlini pumpák [*Berliner Pumpen*] néven történő 1833-as szabadalmaztatása Wilhelm Wieprecht nevéhez kötődik. A lipcsei származású „feltaláló" 1824-től a Porosz Királyi Testőrség Zenekarának tagja, 1828-tól pedig annak vezetője volt. Találmányát harsonára, vadászkürtre, trombitára szerelte, és új hangszereit az összes porosz ezredzenekar figyelmébe ajánlotta. Nevéhez fűződik még a B♭ trombiták kiváltására szolgáló „porosz kornett" (1833), továbbá a [basszus]tuba (1835) feltalálása is.[32]

Mivel a szabadalmi jogok nemzetközi érvényesítésére 1883-ig nem dolgoztak ki egységes szabályozást, a mechanikák másolását többen is megkísérelték. Bécsben Joseph Riedl hangszerkészítő és egy cseh kürtös, Josef Kail dolgoztak együtt szelepes hangszerek előállításán. Először a lipcsei Christian Friedrich Sattler találmányát, a duplacsövű tolószelepet [*Doppelrohrschubventil*] (1820) szelepváltófejek [*Wechselköpfe*] felszerelésével fejlesztették tovább, és trombitára alkalmazva jegyeztették be saját privilégiumukként 10 évre, Bécsi szelepek [*Wiener Ventile*] név alatt (1823. nov. 1.).[33] Ez a rendszer immáron lehetővé tette a hangszer vízszintes tartását. Kezdetben kettő darab duplacsövű szeleppel látták el trombitáikat, ám hamarosan áttértek a háromszelepes változatra.[34] Találmányuk sok külhoni gyártót ösztönzött hasonló, duplacsövű szelepek előállítására, azok továbbfejlesztésére. Carl August Müller Mainzban, 1827 után készített példányait, továbbá az ún. bajor típust, amelyet 1828 és 1840 között Szászországban és Svájcban is gyártottak, valamint a belga rendszert [*système belge*] (1840-es évek), más néven hannoveri modellt kell e helyen megemlíteni. Angliában Richard Garrett „*Registered Double Piston Cornopean*" név alatt jegyeztette be duplacsövű szelepekkel szerelt kornettjét 1849-ben.[35]

31. A Stoelzel és Blühmel által beadott kérvényekről, az épített hangszerekről, kettejük vitájáról, közös cégük alapításáról és a kizárólagos jog Stoelzel általi megváltásáról lásd Heyde, „Zur Frühgeschichte […]" I. rész, *BB* no. 24 (1978/IV): 11–33.

32. Heyde, „Zur Frühgeschichte […]", *BB* no. 25 (1979/I): 45–50. A szelepek szabadalmi jogai a katonazenekarok piacán (a tömeges állami megrendeléseknek köszönhetően) busás haszonnal kecsegtettek.

33. Bohuslav Čížek, „Josef Kail (1795-1871), Forgotten Brass Instrument Innovator", *BB* no. 73 (1991/I): 64–75. 66. Míg Poroszországban a feltalálók szabadalmi jogot kaphattak, addig Bécsben privilégiumot biztosítottak számukra a hatóságok.

34. Anzenberger, *Ein Überblick […]*. 450-451.; Heyde, *Das Ventilblasinstrument*. 261.

35. Tarr, „The Romantic Trumpet Part One": 222-233.

A Poroszországban gyártott szelepes hangszerek Franciaországba irányuló exportjáról már esett szó.[36] Nemcsak Dauverné, hanem Kastner is említést tesz arról, hogy a porosz király akkori főzeneigazgatója, Spontini volt az, aki 1823 és 1831 között egykori sikereinek színhelyére, Párizsba, régi muzsikustársai, Barillon, Dauprat, Buhl és Dauverné urak részére küldött néhány szelepes instrumentumot.[37] Párizsban először Labbaye tett kísérletet — a német mintákat követve — szelepes trombiták előállítására. Kezdeti eredménytelen próbálkozásait utóbb siker koronázta: Stoelzel-szelepekkel szerelt három trombitáját Dauverné, Legros és Bernard fújták Chelard *Macbeth* c. operájának 1827. június 29-i premierjén.[38] Berliozt is magával ragadta az újdonság, és már első szimfonikus műveiben feladatokat adott a szelepes trombitának: a *Waverley*, op. 1 (1827) és *A Vérbírák*, op. 2 (1826) nyitányaiban két natúrtrombita mellett egy szelepes tűnik föl.[39]

Etienne-François Périnet 1829-es, harmadik szelep használatára szóló szabadalmi beadványában (no. 4149) arról tett említést, hogy Párizsban első alkalommal 1825-ben szereltek kettő szelepet (natúr) postakürtre [*Cornet de Poste*].[40] Ennek eredményeként született meg a XIX. század legsikeresebb rézfúvós hangszere, a *cornet à pistons*, magyarul dugattyús kornett.

A Stoelzel-szelepek és a Wieprecht szabadalmaztatta berlini pumpaszelep előnyeit egyesítette Périnet 1839-es fejlesztése, amit mind a mai napig használnak a francia, angol, Egyesült Államok-béli és a japán hangszergyártók. Stoelzel szerkezeténél ugyan vastagabb, de a berlini szelepnél jóval keskenyebb átmérőjű csőből készítette ventiljeit a

---

36. Lásd III, 58–59 [14].

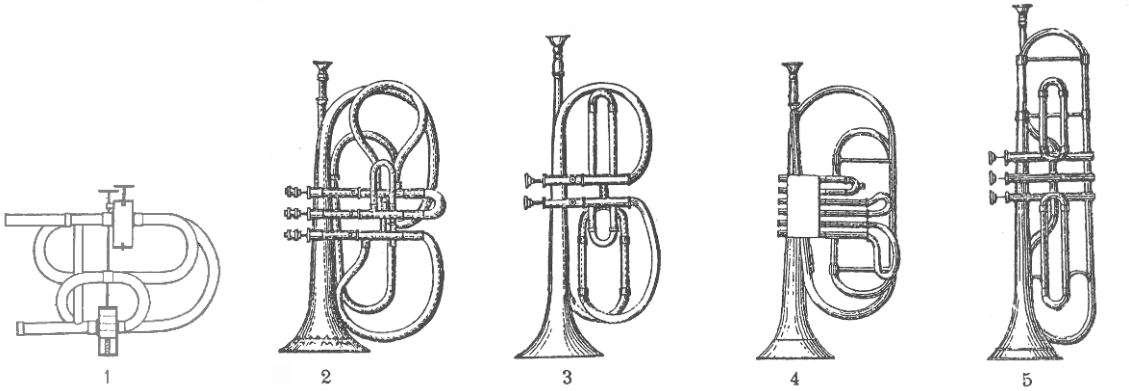
37. Jean-Georges Kastner, *Manuel Générale de Musique Militaire.* (1848; reprint Geneva: 1973), 192. idéz néhány részletet Spontininek a Szépműészeti Akadémiához [Academie des Beaux Arts] írt, 1840. ápr. 6.-i leveléből; a fenti nevek, dátumok itt szerepelnek. A megjelölt kezdeti dátum (1823) nem esik egybe a Dauverné által említett 1826. októberrel (Vö. III, 58–59, [14].), ugyanakkor ebben a levélben olyan személyek nevei is felbukkannak, akiket a trombitás Dauverné nem említ. Lehetséges, hogy Spontini első küldeményét Dauprat-nak, a Conservatoire kürtprofesszorának címezte, és az csupán kürtöket tartalmazott, míg a trombiták csak három évvel később érkeztek Párizsba Buhl és Dauverné részére. Barillon személyéről nem állnak rendelkezésre további információk.

38. Heyde, *Das Ventilblasinstrument*. 76. Idézi Fétis idevágó, a premierről szóló tudósítását.

39. E művek hangszerelésein többször is javított a mester, de a szelepek franciaországi alkalmazásának szempontjából különösen a *Waverley* módosításai érdekesek. [Lásd Diana Bickley, „The Trumpet Shall Sound: Some Reasons That Suggest Why Berlioz Altered The Part For trompette à pistons In His Ouverture Waverley", *HBSJ* 6. köt. (1994): 61–83. 70, 74.] A kétszelepes trombita a hiányos hangkészlete ellenére (a *cisz'*, *d'*, *esz'*, *gisz'* nem volt megszólaltatható) használhatóbbnak tűnt az első háromszelepes trombitáknál, amelyek jóval hamisabbak voltak nála. Dauverné második, Halary által kiadott trombitaiskoláját is eme kétszelepes típusra írta (1834/1835). E tény ösztönözhette Berliozt, hogy a *Waverley* nyitány átdolgozásakor az új, kétszelepes hangszer lehetőségeire szabja át a szólamot. A szelepes trombiták franciaországi alkalmazásáról, Berlioz hangszerelési technikáiban történő változásokról lásd még alább: III, 79; 82–83.

40. Arnold Myers – Raymond Parks, „Introduction", *Post-horns, Cornets and Ballad Horns*. (Edinburgh: Edinburgh University Collection of Historic Musical Instruments, 2000), 6. Dauverné a hangszer megszületését Jean Louis Antoine-nak, ismertebb nevén Halary-nak tulajdonítja, és 1831-re teszi. Lásd Dauverné, *Méthode théorique & pratique du cornet à pistons ou cylindres*. (Paris: Lemoine, 1846 k.), 9.

párizsi mester, kerülve a szelepház és a csőívek éles szögekben és különböző síkokban való illesztését. Adolph Sax kezdetben Wieprecht szabadalmait, a vastag és nehézkes berlini pumpaszelepeket és a német katonazenekari hangszereket másolta Brüsszelben, majd 1842-től Párizsban. A korabeli Franciaországban nem az ott mellőzött német forgóhengeres típusokat, hanem a berlini pumpaszeleppel szerelteket nevezték hengerszelepeseknek [*cylindres*], míg a hosszabb, filigránabb Stoelzel-mechanikákat, ill. azok nyomán készített hangszereket a dugattyús megkülönböztetéssel illették [*pistons*].[41]



5. kép: Nyomó-, illetve tolószelepek.[42]

1. Dobozszelepek (Blühmel, 1818).
2. 3 Stoelzel-szeleppel szerelt trombita, amilyet Spontini küldött Párizsba 1826-ban.
3. Francia gyártású, 2 Stoelzel-szeleppel épített trombita 1828-ból.
4. 3 [duplacsövű] bécsi tolószeleppel épített trombita (Kail-Riedl).
5. Périnet-dugattyús F-trombita, 1850-es évek.

Forgószelepek. 1828-ban **Stoelzel** és **Blühmel**, miután a csőnyomószelep és a dobozszelep 10 esztendőre szóló, éppen lejáró szabadalmi jogát nem hosszabbíthatták meg, gyakorlatilag egy időben adták be kérvényüket forgószelepjeik (*Drehventil*) levédésére. Stoelzel 1828. március 27-i, Schuckmann államminiszterhez írt levelében 1814-et jelölte meg e típus megszületésének időpontjaként, míg Blühmel bizonyíthatóan 1819 óta használt bemutató útjain ilyen szeleppel szerelt trombitát. Utóbbi 1828 áprilisának első napjaiban kérelmezte a kúpos forgószelep saját találmányként történő bejegyzését. Ezt a mechanikát mindketten trombitákra és harsonákra szánták, míg a kürtök esetében továbbra is megmaradtak a nyomószelepek alkalmazásánál.[43]

41. Tarr, „The Romantic Trumpet Part One”: 231–232.

42. A trombitaképek: Dauverné, *Méthode pour la Trompette*. 25 alapján; a dobozszelep ábrázolása John Ericson, „Early Valve Designs”, *The Horn Call Annual 4* (1992) nyomán.

43. Heyde, „Zur Frühgeschichte der Ventile […]”, II. rész, *BB* no. 25 (1979/I): 41–45. 42.

A bécsi **Leopold Uhlmann** számos találmánnyal járult hozzá a ventilszerkezetek tökéletesítéséhez. Nevéhez fűződik a parafaütközők és a forgószelepes hangszereken mind a mai napig használt, órarugóval szerelt dobszerkezetes billentyűmű [*Trommeldruckwerk*] szabadalmaztatása (1830. júl. 12.). Másik szelep-visszaállító (visszahúzó) szerkezete, a spirálrugós billentyűmű [*Spiralfederdruckwerk*] az 1840-es években terjedt el.[44] **Riedl** és **Kail** valószínűleg Stoelzel-től és Blühmel-től függetlenül, de bizonyíthatóan Uhlmann dobszerkezetes billentyűművének felhasználásával alkották meg saját forgószelepüket, a *Rad-Maschine* nevű szerkezetet, amelyre 1835. szept. 11-én szereztek privilégiumot.[45] Német területen — ellentétben a francia szóhasználattal — a *Zylinder* kifejezés szinte kizárólag a forgószelepes hangszereket jelölte.

Egy további típus a korong- vagy forgattyús-szelep.[46] Nagy valószínűséggel először **Halary** készített ilyen ventileket 1835-ben, de nem szabadalmaztatta találmányát, amit *plaques tournantes* [forgó korongok] vagy *disc mobiles* [mobil korong] névvel illetett.[47] 1838-ban Londonban azonban **John Shaw** levédeti a nem bizonyíthatóan, de feltehetően Halary-tól másolt szerkezetet,[48] amelynek előállítására a következő tíz évben **J. A. Köhler** nyert jogot.[49] Egy-két évvel később további fejlesztéseket hajtott végre a mechanikán.

* * * * *

A fentiekből látható, hogy az Európa más országaiban megjelenő újítások alkalmazása Franciaország területén az 1830-as évekre általánossá vált. Szinte minden típusú natúr-, ill. korlátozottan vagy teljesen kromatizált rézfúvós hangszer használata kimutatható a XIX. század első felében. Alkalmazási területeikre nemcsak a korabeli forrásokból, de a hangszerekre írt iskolák jellegéből, felépítéséből, tartalmából, a bennük található játéktechnikai, stilisztikai útmutatásokból, utasításokból, gyakorlatokból, előadási darabokból is következtethetünk. Anzenberger szerint az általa vizsgált periódusban — kb. 1800-tól kb. 1880-ig — a legtöbb trombita-, kornett- és jelzőkürt-iskolát [ez utóbbi hangszer lényegében a közép-európai szárnykürtnek felel meg], összesen 109-et, Franciaországban adták ki.[50] Az iskolák döntő hányada kötetenként többféle hangszer

44. Tarr, „The Romantic Trumpet Part One": 222-233.
45. Reine Dahlqvist, „Some Notes on the Early Valve", *GSJ* 33 (1980): 111–124. 118.
46. E bekezdésben foglaltakat lásd Tarr, „The Romantic Trumpet Part One": 234.
47. R. Morley-Pegg, *The French Horn*. (New York: W.W. Norton and Co., 1960, 1973), 46–47.
48. Niall O'Loughlin, „John Shaw", in *The New Grove Dictionary of Musical Instruments.* (London: 1984).
49. R. Morley-Pegg, *The French Horn*, 45.
50. E szám Dr. Friedrich Anzenberger kutatási eredményei szerint Németországban 25, Angliában és Itáliában egyaránt 22, míg Ausztriában csupán 4. Dr. Friedrich Anzenberger, *Ein Überblick […]*. 551–557. Az itt felsorolt kiadványokat grafikonba foglalva Franciaországban összesen 71 kornettre írt iskolát, 28

számára is tartalmaz instrukciókat, fogástáblázatokat, gyakorlatokat. Fellapozva őket azt tapasztalhatjuk, hogy nagyrészük csekélyebb terjedelmű; fő célkitűzésük elsősorban nem a professzionális hangszerjátékhoz elengedhetetlenül szükséges stabil technikai alapok megteremtése, hanem műkedvelők igényeihez igazított, vegyes összeállítású anyag, vagy katonazenészek többrétű képzését szolgáló gyakorlatok, katonai jelek publikálása volt. Előbbiek esetében a polgárság köreiben oly népszerű, immáron kromatizált rézfúvós dallamhangszerekre szánt kiadványok utáni növekvő igényt a szerzők a következő módon próbálták meg kielégíteni. Az egyoldalnyi szöveges ismertetőt, fogástáblázatot és egy-pár példaként szolgáló bevezető gyakorlatot tartalmazó iskolákat populáris dalok, operarészletek, tánctételek, közkedvelt zeneművek közlésével tették az amatőrök számára vonzóvá. A katonazenészek képzését szolgáló kiadványok összeállítói — az előzőeknél kissé nagyobb terjedelemben — a hagyomány és haladás kettősségét tükrözve a natúr- és invenciós hangszereket[51] egyaránt alkalmazó katonazenekarok fejlesztését szándékozták célzatosan elősegíteni — nagy valószínűséggel szintén üzleti érdekekből. Míg egykoron a zenésztársak közül kiemelkedő trombitások céhek vezetőiként játékengedélyek kiadásából tettek szert számottevő mellékjövedelemre,[52] addig XIX. századi utódaik — immáron katonazenekarok vezetőiként — legtöbbször a hadügyminisztérium és különböző hangszergyártók megrendeléseire írt iskoláikból reméltek jelentős hasznot.

A hagyományos lovassági fanfártrombitát és műzenében használatos testvérét, ill. kromatikus társait a XIX. század első felében továbbra is a hajdanán Burgundiában meghatározott szerepkörök szerint, a társadalmi változások ellenére alapjában véve változatlan szellemben, elkülönítve kezelték.[53] Az évszázados felfogás továbbélését támasztja alá az a tény, hogy a trombitások ekkor megjelentetett kiadványaikban a fenti típusokkal más-más név alatt [*trompette d'ordonnance, trompette d'harmonie*], külön részekben foglalkoztak. Iskoláik első részét a hagyományos katonai hangszernek, a fanfártrombitának, a másodikat pedig a műzenében alkalmazottnak szentelték. A hangszergyártók ugyanakkor tömeges állami, hadügyminisztériumi megrendeléseket remélve fejlesztettek ki újabbnál újabb kromatikus hangszereket a XIX. század folyamán. Ezek — a zenekarvezetők preferenciái szerint — elsősorban a fúvószenekari hangzás változatosabbá tételét, a hangszerelési lehetőségek bővítését, a repertoár és a létszám

trombita, 21 szaxkürt és 11 jelzőkürt [bugle, clairon] tankötetet jelöl meg (ezek többsége egy kötetben több hangszerrel is foglalkozik). Uo. 565.

51. Mindennemű újítást ezzel a jelzővel illettek akkoriban. (A hangszereken, függetlenül kromatizálási módjuktól, szinte kivétel nélkül alkalmazták a különböző hosszúságú hangváltócsöveket.)

52. Vö. II, 30–31.

53. Vö. II, 12–14.

fejlesztését szolgálták. A gyártókkal együttműködő vezértrombitások ezért iskoláik további fejezeteit az új instrumentumok megismertetésére, a rajtuk való játék elsajátításának elősegítésére, a hangszerek propagálására, széles körben való elfogadtatásukra szánták. A fenti csoportokba tartozó kiadványok nagy számában és szerkezeti sajátosságaiban az imént említett tényezők hatásait kell látnunk.

A kiadványok következő csoportját a racionálisan és didaktikusan felépített, progresszív tananyagot közlő, terjedelmükben és nehézségi szintjükben a hivatásos muzsikusok több éves képzéséhez igazodó iskolák alkotják.[54] Mivel a francia nemzeti hangszeres iskolák létrejötte, a hivatalos tananyagok összeállítása, elfogadtatása a Conservatoire intézményéhez kötődik, ezért jelen kutatás területét ez utóbbi csoport, a professzionális zenészképzés céljaira szánt, a kor vezető trombita- és kornettművészei, tanárai, zenészei által írt művek, iskolák, a Conservatoire vezető testülete által elfogadott tananyagok, egyszóval a kiemelkedő munkák képezik. Mielőtt azonban a fent említett munkák részletesebb tárgyalására sor kerülne, fontosnak tűnik, hogy a kor francia szellemi életével, a Conservatoire alapeszméivel, célkitűzéseivel, a zenei előadóművészet leglényegesebb irányelveivel érintőlegesen foglalkozzunk. A trombitajáték francia nemzeti iskolájának sajátosságai, legfőbb jellegzetességei ugyanis az összefüggések és a szélesebb kontextus tükrében érthetőek meg igazán. A téma ilyetén megvilágítása pedig azért is elengedhetetlenül fontos, mert a Conservatoire szolgált mintául más nemzetek felsőfokú zeneoktatási intézményeinek alapításakor.

Francia zenei élet a forradalom után — tradíció és innováció

Az 1789-es forradalom előtti másfélszáz évben, az ancien régime idején pezsgő kulturális élet zajlott Franciaországban. XIV. Lajos ízlésvilága nemcsak határokon belül volt döntő befolyással a művészetek minden ágára, hanem a kontinens főnemesi udvarainak kulturális életére is meghatározó tényezőként hatott.

> (id.) A *goût français* [a kifinomult francia ízlés] a muzsika egyik alapfogalmává vált Európában, amely nagyobbrészt inkább a táncból, mintsem a dalból fakadó zenéhez illő élénk ritmusokban és az arányos, ízléses, eleven, ám mégis fegyelmezett előadási stílusban tükröződött minden alkalommal.[55]

A professzionális zene ekkor még főként az udvar és az arisztokrácia körei számára fenntartott művészeti ág volt. A XVIII. századi Párizsban a polgárság több irányú és rétegű

54. Anzenberger, *Ein Überblick […]*. 20–23.
55. Martin Cooper, „France, §I, 4.”, in *TNGD* 1. 6. köt. 747.

érdeklődését a nyilvános hangversenyeket adó, 1725-ben alapított *Concert Spirituel*, a francia műveket színpadra állító, sajátos arculatát a XVIII. század derekán elnyerő Opera (az *Opéra Comique*), és az olasz darabokat játszó *Théâtre Italien* szolgálták ki.[56]

A francia abszolutizmus a centralizációs politika egykoron Burgundiában megkezdett gyakorlatát kiteljesítve,[57] annak eszköztárát tökélyre fejlesztve a felvilágosodás hajnalán az intellektuális és művészeti élet központosítását is céljául tűzte ki. Ezt először a XVII. század középső harmadában létrehozott akadémiákon keresztül próbálta biztosítani, amelyek az *Académie Française* (Richelieu alapította 1635-ben), a *Festészet és Szobrászat Királyi Akadémiája* (1648), majd a Colbert pénzügyminisztersége alatt létrejövő öt további intézmény, a táncművészeti (1661), az epigráfiai (1663), a tudományos (1666), a zeneművészeti (1669) és az építészeti (1671) akadémiák voltak.[58] Az 1669-ben alapított *Royal Académie de Musique* irányítására 1672-től Lully nyert jogot. A centralizációs törekvések a XVIII. század végén újból felerősödtek. A zeneoktatás egyik fő letéteményese 1784-től — a Saint Julien Céh 1783-as felszámolását követően — a XVI. Lajos által alapított *École Royale de Chant et de Déclamation* lett. Immáron a forradalom után, 1792-ben — szintén közpénzen — a Nemzeti Gárda katonazenész iskolája, az *École pour la Musique de la Garde Nationale* is megnyitotta kapuit. Fővárosi fiókintézményének, az *École Gratuite de la Garde Nationale Parisienne*-nek és az előbb említett *École Royale de Chant et de Déclamation*-nak egyesítésével született meg 1795-ben a párizsi *Conservatoire de Musique et de Déclamation*.[59]

A polgári forradalom az Ancien Régime eszmevilágát nagyrészt ugyan elsöpörte, lényeges elemeit azonban saját igényeire alakítva megtartotta. A felvilágosodás korára jellemző *racionalizmus* központi szervező elv maradt a társadalmi, gazdasági, tudományos és művészeti élet területén. A *nacionalizmus* eszméje, amely a zeneművészet területén az olasz kontra francia stílus, ill. iskola feletti vitákban manifesztálódott a XVII–XVIII-ik, sőt még a XIX. század folyamán is (szenzualista kontra racionalista), és a kettő többé-kevésbé békés egymásmellettélését eredményezte, a nemzeti öntudat ébredését, a saját hang megteremtésének vágyát keltette a francia polgárságban. A Nemzeti Konvent fennhatósága alatt létrejövő *Conservatoire* alapító eszméiben, pedagógiai, művészeti és intézményes célkitűzéseiben is a nemzeti tradíciókhoz való ragaszkodás és a haladó

56. Martin Cooper, „France, §I, 4,5.”, in *TNGD* 1. 6. köt. 749.
57. Lásd. II, 11–12.
58. James R. Anthony, „Paris, §III, 1”, in *TNGD* 1. 14. köt. 193.
59. Frances Jones, „Morceaux de Concours: Rediscovering the Treasures of the Paris Conservatoire”, *The Double Reed Journal* 22/2 (1999): 89.

szellem kettőssége öltött testet. Az alapítók szándéka nem volt más, mint a honi és a [helyi sajátosságoknak, igényeknek, ízlésvilágnak megfelelni képes] külföldi zenetanárok munkája nyomán a francia előadási tradíciók ápolása. A célkitűzések között szerepelt még újfajta zenepedagógiai elvek lefektetése, az erőteljes külföldi hatásokkal konkurálni képes, különböző hangszerek játékstílusát, illetve az énekművészetet is egységes keretek között kezelő, stabil alapokon nyugvó, progresszív nemzeti zenestílus kialakítása.[60] Ebben három elem játszott — és mind a mai napig játszik — kulcsszerepet: a pedagógiai munka (az oktatás az akadémia hivatalos tananyaga szerint zajlik),[61] a személyi feltételrendszer (a tantestület összetételének stabil jellege),[62] és az intézményi struktúra (amely centralizációs célokat valósít meg).[63]

Az ének és hangszeres oktatás 1800 és 1814 között kiadott tizennégy hivatalos tananyaga[64] egyrészt a társadalmi élet minden pontját törvénycikkelyekkel szabályozni kívánó forradalmi utópiának, másrészt a felvilágosodás filozófiai szellemiségének, különösen pedig a francia szellemi életben központi helyet betöltő és főként az Enciklopédia 1751-es megjelenése óta abban testet öltő racionalizmusnak jegyeit viseli magán. A különböző hangszerek eltérő játéktechnikáiból adódó sokszínűségben az intézményt vezető professzorok megtalálták a közös pontot: a tananyagoknak, hangszeres iskoláknak együttes, vagy a többivel összhangban lévő egyéni munka gyümölcseként kell megszületniük, amit zeneszerzőkből és (hangszeres) szólistákból álló bizottság (*Comité des Études musicales*) előtt kell a szerzőknek megméretniük. A cél az Ancien Régime anarchista oktatásával és az olasz iskola túlzott individualizmusával való nyílt

60. L. Chassain, „Le Conservatoire et la notion d'« École Française »”, in Bongrain – Poirier (szerk.), *Le Conservatoire de Paris. Deux cents ans de pédagogie 1795–1995*. (Paris: Buchet/Chastel, 1995), 15–27.

61. E témával részletesen foglalkozik: Voir Emmanuel Hondré, „Les Méthodes officielles du Conservatoire”, in *Le Conservatoire de Paris. Regards sur une institution et son histoire*. (Association du bureau des étudiants du CNSMDP, 1995), 73-107.

62. A tanári testület konstans összetételét, ill. az erre való törekvést mindennél szemléletesebben mutatja Laetitia Chassain által közölt ama tény, hogy miután a Bourbon restauráció a Conservatoire-t 1815-ben bezáratta, majd *École Royal de Musique et de Déclamation* néven 1816-ban újra megnyitotta, a tanári kar ekkor gyakorlatilag megegyezett az 1795. esztendeivel. [Lásd Chassain, 19.]

63. Az autokrata centralizációs törekvések legintenzívebben az intézmény alapításakor, majd az 1820-as években Perne és Cherubini vezetése alatt mutatkoztak. [Lásd Chassain, uo.]. Az intézményt többen kritizálták, egyik vezéralakjuk a századfordulón Le Sueur volt: főként az énekesek képzésének alacsony színvonalát, a zenei alapok oktatásának hiányát, illetve a diákotthonban lakók szegényes ellátását rótták fel. Később Choron az énekes iskolák (*maîtrises*) rendszerének visszaállítását szorgalmazta (1813), majd megnyitotta saját zeneiskoláját is (1817). [Lásd David Charlton – John Trevitt, „Paris, §VI, 5”, in *TNGD* 1. 14. köt. 218.]. A „Conservatoire” testületei diktatórikus módszerekkel és ellenségesen léptek föl a konkurencia ellen. Különösen Choron intézményének és az *Académie royale de musique* keretein belül működő énekes iskolának, az *École de chant*-nak a felszámolását szerették volna elérni. A viták lezárultával a „Conservatoire” maradt a francia zenei élet csúcsintézményét [és műfaját] jelentő francia opera zeneesztétikai tradícióinak őrzője és garanciája [Lásd Chassain, 20.]

64. Voir Emmanuel Hondré, „Les Méthodes officielles du Conservatoire”, 73-107.

szembeszegülés volt. [Rousseau 1766-ban kiadott Szótára (*Dictionnaire*) a stílus fogalmat (*style*) ugyan tartalmazza, de a (hangszeres) iskola (*école*) terminust még nem említi.][65]

A technikai képzést [*le mécanisme*] és a művészi aspektust [*l'expression*] — amit a hegedűiskolát alapító Rode–Kreutzer–Baillot triász utóbbi tagja a művészet metafizikájának [*la métaphysique de l'art*] nevezett — a hangszeriskolák világos és precíz módon összeállított tananyagaik keretében, szándékosan egymástól elkülönítve, differenciáltan kezelik. A technikai képzésben és a zeneesztétikai nevelésben a két legfontosabb szervező elv a *racionalitás* és a *progresszivitás*; az iskola vezérkara pedig mindkét területen sajátosan francia hangvétel megteremtését tűzte ki célul. E szellem hatotta át az Európában akkoriban élenjáró francia hegedűiskolát is, amikor az egyre intenzívebbé váló zenei súlyozás sokszínűségét a sajátos vonókezelés változatos és szép koreográfiája által tartotta megvalósíthatónak. Ami a hegedű esetében a vonókezelés, az a fúvósoknál a korabeli felfogás szerint a nyelvindítás [*coup de langue*]. [Nem pedig a légvezetés, amit manapság — e sorok írója szerint helyesen — a vonó analógiájaként szoktak említeni.] A kürtjáték alapjait apjától elsajátító, majd azt Párizsban továbbfejlesztő, würzburgi születésű Heinrich Domnich, aki 1795-től a Conservatoire sokáig egyetlen rézfúvós tanszakának, a kürt tanszaknak egyik professzora volt, 1807-ben kiadott kürtiskolájában ezt a következőként fogalmazta meg:

> (id.) A nyelvvel történő hangindítások nagy előnyt jelentenek az előadásban; a szépségek egyik forrását adják; az [előadás] érthetőségét, változatosságát és karakterét teremtik meg. Úgy is mondhatnánk, hogy a kürtön ugyanaz[t a szerepet töltik be], mint a vonásnemek (*coups d'archet*) a vonós hangszereken.[66]

Míg az Ancien Régime társadalmi, gazdasági, tudományos és kulturális élete a szerzett, illetve kapott, örökölt privilégiumok mentén szerveződött, addig a forradalom szabadságeszméjével [*liberté*] a *szabadverseny* korszaka köszöntött be. Az új szemléletmód a *Conservatoire* falain belül is hódított: a növendéknek a nyaranta megrendezésre kerülő tanszaki verseny (*Concours*) megnyerésével Első Díjban (*Premiér Prix*) kellett részesülnie ahhoz, hogy okleveles művészként fejezhesse be tanulmányait; megüresedett helyére pedig csupán egyetlen felvételiző kerülhetett be. Korábban több céhben, szövetségben az „egy mester–egy inas" gyakorlatával próbálták meg elejét venni a szakmai túlkínálat kialakulásának. Példaként a német udvari trombitások *Kammeradschaft*-ját,[67] vagy a

65. Chassain, „Le Conservatoire et la notion […]", 16–17.
66. Heinrich Domnich, *Méthode de premier et second cor*. (Paris: 1807, repr. Genève: Minkoff, 1974), 4.
67. Lásd II, 34.

nürnbergi hangszerkészítők céhét lehet említeni, amihez hasonlatosnak tűnhet a Conservatoire „egy távozik–egy jöhet" szisztémája, a különbség azonban alapvető. Míg a hűbéri rendszer részét alkotó zenészcéhekbe a belépést egyrészt a családi és anyagi háttérhez, másrészt a rögzített tandíjú és idejű egyéni képzés alatt mutatott szakmai előmenetelhez és életvitelhez, illetve a záróvizsga egyéni próbatételének pozitív elbírálásához kötötték,[68] addig az állami fenntartású Conservatoire növendékeinek immáron verseny keretében, közvetlenül egymással kellett megmérkőzniük a felszabadító levél örökébe lépő *Premiér Prix* megszerzéséért. A tavaszi előselejtezőn válogatták ki azokat a növendékeket, akik a nyári versenyen részt vehettek. A kötelező előadási művet egy hónappal a megmérettetések előtt kapták meg a jelöltek, amelyet emlékezetből kellett előadniuk. A Conservatoire igazgatójából, tanáraiból, a fakultás tagjaiból és olykor intézményen kívüli művészekből álló zsűri öt fokozattal jutalmazhatta a legjobbakat (*lauréates*). Az első és második díjazottakon (*Premiér Prix, Deuxième Prix*) túl a feltörekvő utánpótlás a *premiér*, *deuxième*, *troisiéme accessit* elismerésekben részesülhetett.[69]

A forradalom utáni időszakban a kultúra állami finanszírozása mellett[70] egyre jelentősebbé vált a Napóleon 1803-as amnesztiája következtében visszatérő nemesség, majd az arisztokrata mintákat követő nagypolgárság patrónusi szerepvállalása is.[71] Míg a céhes (feudális) korszakban a társadalom zenei igényeinek kiszolgálására a bármely eseményre alkalmazható, megbízható, több instrumentumot is kezelni képes hangszertudás megfelelőnek és elégségesnek bizonyult, addig a XIX. század nagypolgári közönsége a

68. Lásd II, 33–34.

69. Ez a rendszer gyakorlatilag semmit sem változott a Bolognai Rendszer 2008. szeptemberi bevezetéséig.

70. Az *Opéra* és a *Conservatoire* közpénzen való üzemeltetésén kívül említést érdemelnek az állami ünnepekre szánt zenemű megrendelések. Lásd *Hector Berlioz emlékiratai Utazásai Olaszországban, Németországban, Oroszországban és Angliában 1803–1865*. I. köt. XLVI, (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1956), 183–189.

> (id.) 1836-ban Gasparin volt a belügyminiszter… Szerette volna, ha visszaállíthatja régi becsületébe a francia egyházi zenét, […] s azt akarta, hogy a szépművészeti költségvetés terhére évente 3000 frankot utaljanak ki egy francia zeneszerzőnek, akit a miniszter jelöl ki arra, hogy akár misét, akár nagyméretű oratóriumot írjon.

A zeneszerető Gasparin kormányzati szándéka rendeletben öltött testet, és eredményeként a Bourbon-restauráció uralmát elsöprő 1830-as, ún. júliusi forradalom áldozatainak tiszteletére születhetett meg Berlioz monumentális, a szimfonikus együttes mellett több fúvószenekart és kórust foglalkoztató műve, a *Requiem*, amely az Invalidusok templomában csendült fel 1836-ban. 1840-ben pedig Rémusat belügyminiszter rendelt Berlioztól egy szabadtéren eljátszásra kerülő szimfóniát, amely a forradalom tízedik évfordulójának alkalmára emelt Bastille téri síremlék felavatását, illetve az áldozatok hamvainak áthantolását volt hivatott zeneileg aláfesteni. E jeles eseményre komponált *Gyász és diadal szimfónia* megszólaltatására a zeneszerző 200 tagú fúvószenekart szerződtetett. [Lásd *Hector Berlioz emlékiratai*. I. köt. L, 202–204.]

71. Gazdag kiadók is vállaltak patrónusi szerepet: az Erard családon kívül említést érdemel Armand Bertin, a *Journal des débats* tulajdonosa, aki maga is működtetett szalont. Berlioz az ő közbenjárásának eredményeként kaphatott jelentős anyagi támogatást Paganinitől 1838-ban. Maurice Schlesinger, a *Gazette musicale* kiadója nemcsak hangversenyeket szponzorált, de az ifjú Wagnert is pártfogásába vette (1840-42). [Lásd David Charlton – John Trevitt, „Paris, §VI, 2" in *TNDG* 1. 14. köt. 209.]

„zenei szabadverseny” kiemelkedő személyiségét, a virtuóz zsenit kereste lázasan.[72] A párizsi szalonok Európa minden szegletéből vonzották a jobb megélhetésre, nagyobb megbecsülésre vágyó, kiemelkedő művészeket. Chopin, Thalberg, Liszt azonban nemcsak szólóesteken léptek fel, de rajongóiknak órákat is adtak. A romantika szellemisége által átfűtött arisztokrata és burzsoá publikum óriási lelkesedéssel vette körül művész-idoljait, Párizs pedig — XVII-XVIII. századi fényét idézve — ismét Európa kulturális fővárosává vált. Niccolò Paganini (1782–1840) zsenije nemcsak a közönséget ejtette bámulatba, de művészetének hatására Európa egyik legjelentősebb hegedűiskolája, a francia újabb lendületet nyerve világhírű művészek egész sorával ajándékozta meg Európa zeneszerető közönségét.[73] Az olasz művész virtuozitását más hangszerek művelői is követni próbálták, akik közül e helyen mindenekelőtt a „fuvola Paganinijeként” tisztelt, müncheni születésű Theobald Boehm-öt (fr. Bœhm) kell kiemelni. Az ő játékstílusa, virtuozitása és nyelvtechnikája hatott ugyanis ösztönzőleg Jean-Baptist Arban-ra, a francia kornettművészre, hogy háromszelepes hangszerén hasonló bravúrok megszólaltatására törekedjen.[74]

---

72. E tényt a különböző korok hangszeriskoláinak alapvető célkitűzései, összeállításuk módozatai is alátámasztani látszanak. Míg a legtöbb XIX. század előtti kiadvány a korabeli felfogásából fakadóan egy-egy kötetenként több hangszer elsajátításában szándékozott segítséget nyújtani [itt tk. Louis Joseph Francœur, *Diapason général de tous les instruments à vent*. (1772); Othon Vanderbroeck, *Traité général de tous les instruments à vent*. (1794) c. munkáit említhetjük], addig a hivatásos zenészek képzésére szánt XIX. századi tananyagok — rézfúvósok esetében különösen a század közepétől — csupán egy hangszer, esetleg hangszercsalád virtuóz kezelését voltak hivatottak elősegíteni. A szemléletmód és ízlés változását pedig a Conservatoire hivatalos tananyagai igyekeztek kiszolgálni, ill. a fejlődés útját meghatározni.

73. Paganini többek között a híres belga hegedűsre, *Charles August de Bériot*-ra (1802–1870) is nagy hatást gyakorolt, aki egyébként Viottitól és Baillot-tól is vett órákat. Bériot Párizsban megszerzett tudását tanítása során is kamatoztatta. Növendékei közül *Henry Vieuxtemps* (1820–1881) — akit Schumann Paganinihez hasonlított —, illetve legnevesebb pártfogoltja, a szintén Liège-i születésű *Eugène Ysaÿe* (1858–1931) emelkednek ki. [Lásd Martin Cooper, „France, §I, 5.”, in *TNDG* 1. 6. köt. 749.]

74. Arban, *GRANDE MÉTHODE COMPLÈTE DE CORNET À PISTONS ET DE SAXHORN. Vollständige Methode des CORNET A PISTONS und des FLÜGELHORN von J. B. Arban, Professor zum Konservatorium der Musik zu Paris*. (Berlin: Bote & Bock, 1865[?]), 1. A szerző az Előszó lábjegyzetében tesz említést arról, hogy a Conservatoire Hangverseny Társaságának 1848. évi egyik [6.] koncertjén [márc. 26.], Bœhm egy svájci témára írt híres fuvolaművének kornetten való előadásakor alkalmazta elsőként a fuvola kettős staccato és hármas staccato nyelvtechnikáit. A Société programfüzete szerint Arban (a fenti hangversenyen és időpontban) kromatikus trombitán fújt. (Lásd D. Kern Holoman: The Société des Concerts du Conservatoire [online]. Berkeley and Los Angeles : University of California Press. 2004. Programs. 1848. <http://hector.ucdavis.edu/sdc/>.) Egy kortárs kritika azonban egyértelműsíti, hogy Arban egy új típusú kornetten, az Adolph Sax-szal való együttműködés gyümölcseként megszületett „kompenzátor-kornetten” játszott. [Lásd Mathez:, „Arban”, *BB* no. 10 (1975/I): 13.] Mathez e helyen idézi a *La France Musicale* 1848. ápr. 9-i számának 109. oldalán található, idevágó részt. Anzenberger kételli Arban fenti kijelentését, rámutatva, hogy e technikák — mint trombita nyelvütés-díszítések — néhány korábbi trombita- és kornettiskolában már közlésre kerültek. [Például Cam, *MÉTHODE de Trompette d'harmonie, Trompette à Clefs dans tous les Tons et de Cornet*. (Paris – Lyon: Arnaud, 1825 k.), 9.; David Buhl, *METHODE de Trompette*. (Paris: Janet et Cotelle, 1825), 9.] Szerinte Arban Dauverné növendékeként sajátíthatta el eme artikulációkat, hiszen egykori mesterének 1857-ben kiadott Trombitaiskolájában is szerepelnek ilyen — lényegében Dauverné tanárától, Buhl-tól, annak Trombitaiskolájából (1825) átvett — artikulációs utasítások. [Lásd Anzenberger, *Ein Überblick […]*. 215–216; 297.] Valójában 1850 előtt Andreas Nemetz iskoláját kivéve [Andreas Nemetz, *Allgemeine Trompeten-Schule*. (Wien: Ant. Diabelli & Comp. 1828), 5.] — ahol a tu-tu-ku szótagsor egyébiránt a szimplanyelv megnevezés alatt szerepel — nem fordul elő az Arban iskola

Repertoár tekintetében — a koncerttermekben hódító versenyművek mellett — jelentőssé váltak a kor preferált műfajának, az operának, ill. a bennük felcsendülő áriáknak, továbbá közkedvelt, népi eredetű (populáris) daloknak szalonokban és promenád-hangversenyeken is előadható instrumentális változatai: átiratok, parafrázisok, variációk. Ezekben kellően intenzíven jelenhetett meg az egyéni hang, a szubjektív értelmezés, a lenyűgöző virtuozitás, a hallgatót bámulatba ejtő, sajátos és mindent átható zenei kifejezőerő — a zeneművészet azon elemei, amelyeket a kor prominens közönsége oly nagyra becsült. A nagyobb méretű hangversenytermek, a tökéletesítés eredményeként egyre hangosabbá váló fúvóhangszerek,[75] amelyeket növekvő számban alkalmaztak a zenekarokban, egyre testesebb és intenzívebb vonóshangzás kialakítását követelték meg. A romantika szenvedélyes előadói stílusa expresszívebb, gazdagabb színezetű érzelmi kifejezéstárat igényelt, amely az alkotó pszichéjének legmélyebb rétegeibe is bepillantást enged, és a klasszikus távolságtartást levetkőzi. Az 1830-as évektől kezdve e művészi célok a fentebb említett racionális (akusztikai) érvekkel együtt, egymást erősítve vezettek el a modern vonósjáték egyik legfontosabb alapelemének, a folyamatos vibrátó technikájának kifejlesztéséhez. Lambert Joseph Massart, a francia hegedűiskola belga (Liège-i) ágának megteremtője az a személy, aki ezt az intenzív balkéz-technikát kifejlesztette, és ezzel nemcsak a hegedűművészetet forradalmasította, de közvetve más hangszerek játéktechnikáira, előadási stílusára is befolyást gyakorolt. Európa-szerte

---

által preferált, abban fuvola nyelvtechnikaként említett, kiegyenlített keménységű szótagsor (tu-ku-tu-ku tu, ill. tu-tu-ku tu). Dauverné triolákra alkalmazott „dupla nyelvütés" [*double coups de langue*] szótagsora, ami kemény-lágy mássalhangzókra épül (tu-tu-gu du-tu-gu du) szintén különbözik Arbanétól. [Arban magának tulajdonított fúvástechnikai újításait még vö. F. D. Weber variációs darabjának követelményeivel: IV, 172.]

Később, 1862-ben, Arban három Bœhm adaptációt adatott ki *3 Airs Variés composes par Th. Bœhm* címen. Ezek név szerint: *Air Suisse* (Bœhm Op. 20). *Variations sur la Marche de Moïse* (Bœhm Op. 16). *Air Varié sur un Air Tyrolien* (Bœhm Op. 13).

75. A barokk és részben a bécsi klasszikus zeneművek hangnemi struktúrái, bennük a fúvóhangszerek ethosz szerinti alkalmazása, amely azok használatát bizonyos hangnemekhez kötötte, nem követelte meg a fúvóhangszerektől a tizenkét fokon átívelő kiegyensúlyozott hangzás tökéletességét. Ez iránti igényt a romantika hangnemkezelési szokásai, váratlan modulációi, a dodekafónia felé mutató tendenciák keltettek [lásd még II. fejezet, 53–54.], amit a hangszergyártók, újítók az ipari forradalom technikai vívmányait felhasználva próbáltak meg kielégíteni. A XVIII. században feltalált klarinét nemcsak a katonazenét forradalmasította, de hamarosan a szimfonikus hangzás is teltebb és színesebb lett az új hangszercsalád tagjai által. További forradalmi innováció jelent meg az angol James Nicholson fuvolaművész instrumentumán: a nagyobb lyukaknak köszönhetően a hang erőteljesebbé vált. Ez a hangzás ejtette rabul a müncheni születésű Theobald Boehm-öt is, aki lépésről-lépésre teljesen új struktúrát fejlesztett ki. Az inverzen kónikus furatú fuvola nagyobb nyílásaira billentyűk és tengelyek segítségével mozgatható gyűrűket szereltetett (1832). Ez lehetővé tette, hogy a lyukak többé ne a játékos kézvonalát kövessék, hanem immáron a fizika törvényeinek engedelmeskedő légáram és rezgés ideális pontjain helyezkedjenek el. Később Karl Emil von Schafhäutl fizikussal együtt új fémötvözetet fejlesztettek ki. E szabadalmuk a hangerő további növelését tette lehetővé. Boehm 1847-ben a kónikus furatot cilindrikusra változtatta, ez nemcsak a hangerőt, hanem a hangszínt is jelentősen befolyásolta. Újításait elsősorban Franciaországban és Angliában hasznosították (id. Godefroy, Louis Lot, ill. Rudall és Carte & Rose fuvolakészítők), ám az általa továbbfejlesztett billentyűszerkezetet nemcsak fuvolán, hanem a többi fafúvós hangszeren is alkalmazták (pl. Adolph Sax).

jócskán akadtak ortodox ellenzői is (Pougin, Auer Lipót), mígnem az évtizedekig tartó vitát az első gramofonlemezeket készítő belga Ysaÿe művészete döntötte el a XX. század elején — a vibrátó javára.[76]

E technika utóbb a rézfúvós hangszereken is megjelent, a kürt-, kornett- és trombitajáték esetében világszerte kimutatható, a nemzeti iskolákat alapjaiban befolyásoló tényezővé vált. Ebben fontos szerepet játszhatott ama tény, hogy az egykori udvari trombitások — immáron az őket alkalmazó katonazenekarok tagjaiként — másodhangszeres [hegedű]tudásukat a XIX. század folyamán továbbra is használták állomáshelyük városi színházában, operatársulatának zenekarában, vagy a helyi szimfonikus együttesben. A tradíciókat pedig a következő katonazenész nemzedékek is követték, egészen a XX. század második feléig. A fúvószenekar szoprán hangszereit (kornett, trombita) megszólaltatók esténként hegedűjátékukkal segítették a fent említett civil együttesek munkáját. A katonazenészek közül többen a vonósjáték forradalmian új előadóművészi és technikai eszközét, jelesül a vibrátó játékmódot hamarosan nemcsak másod-, hanem főhangszereiken, elsősorban a szólóhangszerként alkalmazott és egyre komolyabb irodalommal rendelkező kornetten is kipróbálták, használták. A szimfonikus munkában történő alkalmazás oka pedig a zenekari játékstílus és hangzás egységesítésének szándéka. A játékmód támogatói szerint a vonósok vagy fafúvósok vibrált, énekszerű dallamaira a rézfúvók hasonlóan felelve a zenekar stílusának, hangzásának homogenitását szolgálják.[77] Az ellenzők a trombita maszkulin és harcias természetével összeegyeztethetetlennek tartják a vibrátó e hangszeren történő alkalmazását. Franciaországban — elsősorban a jelentős kornett tradícióknak köszönhetően — a XX. századra elfogadottá, sőt kívánatossá vált a trombitahang vibrátó általi dúsítása.

A III. fejezet célja, hogy a trombita- és kornettjátéknak a francia zenetörténet ezen eseménydús és izgalmas időszakában, ill. a huszadik század folyamán mutatott fejlődését végigkövesse. Miután a francia tudományos és kulturális élet az abszolutizmus korának centralizációs hagyományaiból fakadóan erőteljesen központosított jellegű volt és maradt is a legutóbbi időkig, ezért a kutatás fő területét elsősorban a nemzeti hangszeres iskolákat megteremtő, a párizsi *Conservatoire de Musique* falain belül folyó zeneoktatás, pontosabban az intézményben trombitát és kornettet oktató professzorok munkássága jelentette. Így csak a legfontosabb művészekkel és hozzájuk köthető művekkel, iskoláikkal

76. Zdenko Silvela, *A New History of Violin Playing, The Vibrato and Lambert Massart's Revolutionary Discovery*. (USA: Universal Publishers, 2001), 142–145.

77. Lucien Thévet, „[À propos de] L'École française de cor", *BB* no. 84 (1993/IV): 58–59.

foglalkozik a disszertáció jelen része. Instrukcióikat, iskoláik felépítését, azok logikáját boncolgatva próbálja bemutatni a francia trombitaművészet gyökereit, fejlődését, külhoni hatásait. A megválaszolandó kérdések között a legfontosabbak:

1) Milyen viszony van más hangszerek iskolái és a trombita (kornett) tananyagok, ill. a különböző trombita és kornett kiadványok technikai képzést célzó gyakorlatai között?
2) Az iskolák közötti szerkezeti, tartalmi különbségekből, hasonlóságokból levonhatunk-e bármilyen következtetést a technikai és az előadóművészi képzés vonatkozásában?
3) Találhatóak-e a játék esztétikai alapvetéseire utaló konkrét instrukciók az iskolákban, ill. ebből adódóan van-e zeneesztétikai, stilisztikai vonatkozásban sajátosan francia jellegű trombita-, kornettjáték?
4) Miként érvényesül a korszellem szerzőre, műveire és a játékstílusra gyakorolt hatása?

Lássuk hát, miként született meg és fejlődött a trombitajáték francia nemzeti iskolája.

A francia nemzeti trombitaiskola kialakulása

A XVIII. század végéig a francia udvari trombitások a királyság eme kiemelten fontos bizalmi állásait privilégiumként birtokolva, másodállásban látták el. A legfelsőbb hatalomhoz oly közeli pozíciók előjogainak megszerzése — a reprezentációs kötelezettségek ellátása mellett — lehetőséget adott arra, hogy a trombitások polgári főhivatásaikat, pénzügyi karrierjüket a legmagasabb körökben mozogva segítsék elő. Hangszerjátékuk szinte kizárólag az udvari pompa céljait szolgálta, a Német-Római Birodalom itáliai és német területein, továbbá Angliában kifejlesztett és magas szintre emelt clarinfúvás mesterségét nem, vagy csak alacsonyabb színvonalon művelték.[78] A fenti okok miatt többségüknek nem állhatott sem szándékában, sem módjában, hogy az *Opéra*, vagy más színházak zenekaraiban közreműködőként lépjenek fel. Mindazonáltal a francia trombitások színházi produkciókban való jelenléte 1674-től, az *Alceste* bemutatójától folyamatosnak tűnik.[79] Az *Académie Royale de Musique* 1751-től alkalmazott állandó státuszban trombitásokat, nevesül a Caraffa fivéreket,[80] akik 1767-ben a *Concerts Spirituels* sorozatában is részt vettek.[81] Hamarosan azonban hiány mutatkozott megfelelő felkészültségű fúvósokból; legalábbis erre enged következtetni az a tény, hogy a francia

78. Lásd II, 25, 49, 55.
79. Dauverné, *Méthode pour la trompette.* 20. hivatkozik: Fétis, *Curiosités historiques de la musique*. (Paris: 1830).
80. Uo. hivatkozik: Castil-Blaze, *Appendice de l'Académie royale de musique 1645 à 1855*.
81. Uo. hivatkozik: *Calendrier historique et chronologique des théâtres, 1751.*

zenei élet vezető személyiségei zenekaraik betöltetlen székeire előszeretettel szerződtettek akkoriban a franciákénál magasabb szintű hangszertudással rendelkező német fúvósokat. [Nem hagyható figyelmen kívül, hogy a német udvartartások nagyrészét ekkoriban számolták fel, az udvari muzsikusokat ekkor eresztették szélnek. Közülük sokan az egyre jelentősebb létszámfejlesztésbe fogó katonazenekarokban találtak munkát — Angliától Oroszországig — ám az európai nagyvárosok vezető szimfonikus együttesei is igényt tartottak szolgálataikra.] Többek között így kerültek Párizsba az 1770-es évek közepén, valószínűleg Gossec hívására, a német Braun fivérek, akik nemcsak trombitán, de harsonán és kürtön is játszottak az *Opéra*, a *Concert Spirituel* és több színház zenekarában is.[82] Hangváltócsöves invenciótrombitáik újdonságnak számítottak Párizs zenei életben.[83] Az ifjabbik Braun, nevesül André, a „Conservatoire Tagja" jelentette meg az első harsonaiskolát, nagy valószínűséggel 1795 második felében.[84] [A fennmaradt dokumentációk szerint harsona tanszak ekkor még nem volt az intézményben.]

Az Anciene Régime utolsó éveiben számos kürtös is letelepedett Párizsban: a német Mozer, Sieber, Domnich, vagy a cseh Jan Václav Stich (alias Giovanni Punto) nevét lehet említeni e helyen. A korabeli francia rézfúvós kultúrában betöltött vezető szerepüket pedig nehéz megkérdőjelezni ama tény tükrében, hogy a Conservatoire alapításától fogva (1795) egészen 1833-ig a rézfúvós hangszerek közül csupán a kürt büszkélkedhetett az intézményben saját tanszakkal. A trombitás és harsonás növendékeknek ekkor még meg kellett elégedniük a különböző katonazenész-képző iskolák keretein belül folyó hangszeres oktatással. Ezek közül kiemelendőek a Nemzeti Gárda zeneiskolái (*École pour la Musique de la Garde Nationale*), valamint a Joseph David Buhl alapította Versailles-i Lovassági Trombitás Iskola, amely rövid fennállása alatt (1806-1811) több mint 600 muzsikust adott Napóleon császári seregeinek.[85]

A kürtjáték Franciaországban betöltött szerepéből és presztízséből adódóan a Párizsban publikált első korszerű kürtiskolák időben megelőzik a trombitaiskolákat. Punto kiadványain kívül a Conservatoire német származású kürttanárának, Heinrich (Henri) Domnich-nak iskoláját[86] kell ezek közül kiemelni. Ez 1807-ben, négy esztendővel

82. Jan LaRue–Howard Brofsky, „Parisian Brass Players, 1751-1793", *Brass Quarterly* 3 (1960): 133–140.

83. Dauverné, *Méthode pour la Trompette.* 20.

84. Howard Weiner, „André Braun's Gamme et Méthode pour les Trombonnes: The Earliest Modern Trombone Method Rediscovered", *HBSJ* 5. köt. (1993): 288–308. 290–291. Howard megemlíti a szerző és státuszának problematikáját. A Conservatoire tanári névsorában ugyanis Braun név alatt csupán egy szolfézstanár szerepel 1794 és 1802 között.

85. Kastner, *Manuel général de musique militaire.* (Paris: Typographie de Firmin Didot frères, 1848), 172. [online]. Google. 2007.10.31. [2008.06.05] <http://books.google.com>.; lásd még II, 39–40.

86. Heinrich Domnich, *Méthode de premier et second cor*.

tanárkollégájának, François Dauvernoy-nak kevésbé terjedelmes és részletező munkája után jelent meg, és a Conservatoire hivatalos tananyagaként szolgált 1824-ig.[87] Ekkor adták ki ugyanis Dauvernoy utódjának, Louis-François Dauprat professzornak kürtiskoláját,[88] a XIX. század talán legjelentősebb tankötetét. Kiadványa nem csupán a kürtjáték fejlődésére volt nagy hatással. A benne megfogalmazottak a francia rézfúvósjáték alapelveit, didaktikáját, esztétikáját olyan világosan és minden részletre kiterjedő alapossággal fektették le, ami kortársai és a következő nemzedékek számára is irányadónak bizonyult. Dauprat a fojtás technikájának szószólójaként egész pályafutása során a natúrkürtöt preferálta a szelepesekkel szemben. Ebbéli meggyőződését mind utódai a Conservatoire-on, mind a Párizsi Opera rézfúvósai az 1890-es évekig osztották, és ha csak tehették, munkájuk során natúr hangszereket használtak.[89]

A trombitajáték elsajátítását szolgáló első francia trombitaiskolákra, nevesül Legram tolótrombita fogástáblázatára[90] és Gobert munkájára[91] egészen az 1820-as évekig várni kellett. Ezeket 1825-ben a XIX. század első felének legjelentősebb munkája, Buhl *Méthode*-ja követte.[92] A két utóbbi kiadvány külön kezeli a lovasságban használt Esz hangolású [natúr] fanfártrombitát (*trompette d'ordonnance*), ill. a hangváltócsövekkel és a fojtás technikájával részlegesen kromatizált, G hangolású, műzenében használatos hangszert (*trompette d'harmonie*). A kor trombitaiskoláival kapcsolatban fontos hangsúlyozni, hogy a szerzők — akik többnyire különböző francia ezredzenekarok vezetőiként tevékenykedtek — a trombita kettős karaktere, ill. eltérő alkalmazási területei szerint a játék- és fúvásmód fejlesztésére szánt gyakorlataikat hangszerek szerint külön

87. Michel Garcin-Marrou, „La Méthode de Cor de Louis-François Dauprat", in *Le Conservatoire de Paris. Deux cents ans de pédagogie 1795–1995*. 285–292. 285–286.

88. Louis-François Dauprat, *Méthode de Cor alto et Cor Basse*. (Paris: Zetter et Cie, 1824).

89. Merri Franquin, „La Trompette et le Cornet", in Albert Lavignac (szerk.), *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. 2. köt., (1927), 1606–1607.

90. Legram (Legran?, Legrain?), *Tabulature dressé pour la Trompette à coulisse, mécanique […] Chez Riedlocker*. (Paris: Riedlocker [Riedloker], 1821), elveszett. Lásd Anzenberger, *Ein Überblick*. 47–50.; 441–442.; Lavoix, *Histoire des Instrumentation […]*. (Paris: 1878), 139ff. Lavoix e helyen a szerzőt a Királyi Gárda 7. Gyalogsági Ezredének zenekarvezetőjeként említi.

91. A. Gobert, *Méthode de Trompette d'ordonnance Trompette a Clefs, alto orphicléid* [*sic*.] *et orphicléide basse*. (Paris: Halary, 1823[?]), [129]. A szerző a Becsületlégió [Becsületrend] lovagja volt, és a Királyi Gárda 1. Páncélozott Lovassági Ezredének *trompette major*-jaként, azaz ezredtrombitásaként szolgált. Hatrészes munkájának első fejezete a katonai jelek (vezényszavak) elsajátításában kíván segítséget nyújtani a trombitaegyüttes leendő 2. 3. és 4. trombitásainak, míg a második fejezet nehezebb gyakorlatai a leendő első trombitásoknak szólnak. A harmadik részt a főként klasszikus zenében alkalmazott, kürtösök által bevezetett fojtás-technikának, míg a negyediket a billentyűs trombitának szenteli a szerző. [Lásd Anzenberger, *Ein Überblick […]*. 393–394.]

92. David Buhl, *Methode de Trompette*. (Paris: Janet et Cotelle, 1825), [68]. Buhl, a Királyi Testőrség Zenekarának vezetője (1814), később a Párizsi Opera és a Théâtre Italiene (1816-25) zenekarának művésze, Dauverné tanára volt. Iskolája a fanfártrombita (*trompette d'ordonnance*) gyakorlatokon és az azon megszólaltatandó harci jeleken kívül behatóan foglalkozik a zenekari trombitán (*trompette d'harmonie*) alkalmazott fojtással. Vö. II, 38–40. [Lásd még Anzenberger, *Ein Überblick […]*. 321–322.]

részekbe sorolták.[93] Annak ellenére, hogy az udvari kultúra központi szervező szerepe a XIX. századra eltűnt és helyét az alapvetően polgári értékrend szerint szervezett állam vette át, az újkori felfogás a burgund udvarban egykoron bevezetett szabályokat és hagyományt tiszteletben tartva a trombita kettős funkciójának megvalósítását továbbra is két eltérő építésű és nevű hangszer által látta biztosítottnak.[94] (Vö. **4. kép**, 61.)

1826–1828 folyamán jelentős változást hoztak a Spontini által Párizsba küldött porosz szelepes hangszerek, köztük a trombiták.[95] A küldemény egyik főcímzettje, a francia trombitások doyenje, David Buhl nem fordított rájuk különösebb figyelmet, de unokaöccse és legjelesebb tanítványa, a másodcímzett François Georges Auguste Dauverné[96] annál inkább. Ő ugyanis az a személy, aki Franciaországban elsőként fektette le a szelepes trombitán való játék elméleti és gyakorlati alapjait 1827/1828 táján megjelent iskolájában.[97] Életének másik, a francia trombitajáték fejlődését döntően befolyásoló mozzanatára is ekkor került sor. Buhl-lal együtt ugyanis alapító tagként szerepelt a Habeneck vezette *Société des Concerts du Conservatoire* zenekarában;[98] ebből kifolyólag zenei tevékenységére immáron a Conservatoire vezetői is felfigyelhettek. Buhl 1829-es visszavonulását[99] követően pedig egykori mesterének, a francia trombitajáték első számú személyiségének örökébe lépve ívelt tovább Dauverné karrierje. Az új szelepes trombiták elfogadtatása, francia szimfonikus zenekarokba történő gyors bevezetése, a kortárs párizsi komponistákkal való megismertetése nagyrészt Dauverné-nek, továbbá a szelepes hangszerek továbbfejlesztőjének, Halary-nak köszönhető.[100]

93. Lásd III, 66–67.; részletesebben pedig III, 78 [91], [92].

94. Vö. II, 12–16, 27.; lásd még III, 67.

95. Lásd III, 58–59 [14].; III, 63–64.

96. François Georges Auguste Dauverné (1799–1874). David Buhl unokaöccse és tanítványa, az *Académie Royale de Musique* [Királyi Zeneakadémia] és a *Musique des Gardes-du-Corps du Roi* [Királyi Testőrségi Zenekar] első trombitása. A *Société des Concerts du Conservatoire* [A Conservatoire Hangverseny Társasága] alapító tagja (1828), 1833-tól a Conservatoire első trombitatanára. Az *Opéra* szólótrombitása, a *Chapel Royale* tagja. Lásd Tarr, „Dauverné", in *TNGD* 2.

97. Dauverné, *Théorie ou tabulature de la trompette à pistons*. (Paris: 1827/1828 körül). Háromszelepes trombitára. Vö. III, 58–59, 63–64.

98. D. Kern Holoman: The Société des Concerts du Conservatoire (1828–1967) [online]. Berkeley and Los Angeles : University of California Press. 2004. (2005.) [2008.06.12] Personnel. B[uhl]. D[auverné].

99. Uo.

100. Lásd III, 64. Chelard és Berlioz fentebb említett művein kívül említést érdemel még Gioacchino Rossini *Tell Vilmos* (premier: 1829. aug. 3.), valamint Fromental Halévy *A zsidó nő* (1835) c. operája.

A kornett (*Cornet à pistons*) felbukkanása és a francia trombitajáték fejlődésére gyakorolt hatása

Az eleinte nem túl megbízhatóan működő francia szelepes trombiták iránti kezdeti lelkesedés hamarosan alábbhagyott, és a hangszer fejlődése az 1830-as évek második felétől megtorpanni látszott. E megtorpanás okát két fő tényezőre vezethetjük vissza. Az egyik egy új hangszer felbukkanása. Az 1825 és 1831 közötti időszakra tehető, amikor a „magas B♭" alaphangolású postakürtre szelepeket szereltek,[101] és ennek eredményeként született meg a XIX. század talán legnagyobb hatású rézfúvós szóló- és zenekari hangszere, a *cornet à pistons* [dugattyús kornett]. A transzponáló hangszert — a korabeli szokásoknak megfelelően — eleinte hangváltócsövekkel látták el. Ezek használatával a hangszerjátékosok a módosított hangok mennyiségi csökkentését, a nyitottan (szelephasználat nélkül) megszólaltatható hangok arányának növelését érhették el, és így a romantika változatos hangnemstruktúráihoz mindig rugalmasan igazítható hangszert vehettek kezükbe. Bár Dauverné 1832-ben (id.) egyfajta kis trombitának,[102] később pedig (id.) oktávtrombitának[103] nevezte a szelepes kornettet, az új hangszert — valószínűleg annak kónikus jellegéből és a kürtösök Conservatoire-on betöltött domináns szerepéből adódóan — mégis egy jeles kürtművész, nevesül [L.] Dufrène vette birtokba első alkalommal. Ez a mozzanat döntően befolyásolta a hangszer fejlődésének korai stádiumát. Az új hangszer elődjét, a jelzésre használt német eredetű natúrkürtöt, a *Cornet de Poste*-ot — a fanfártrombitákkal ellentétben — rendszerint egymagában alkalmazták.[104] Dufrène az új szelepes kornettet egyrészt e hagyomány okán, másrészt a párizsi kürtösök tradicionálisan jelentős szólóhangszeres szerepvállalásának tulajdoníthatóan[105] nemcsak tutti-, kamara- hanem szólóhangszerként is megkísérelte bevezetni a főváros zenei életébe.

---

101. Lásd III, 64 [40]. A témát lásd R.I.Schwartz: Cornet Compedium The History of the Nineteenth-Century Cornet [online]. 2001. [2008.06.16.] <http://www.angelfire.com/music2/thecornetcompendium/>.

102. Dauverné, *Méthode pour la trompette.* 21.

103. „Oktave de Trompette". Dauverné, *Méthode de Trompette à Pistons*. (Paris: Antoine Halary, 1834/1835), [39], 9.

104. Franciaország területén nemcsak a postaszolgálatban, de a katonazenekarokban is feltűnt e hangszer. A ritka műzenei alkalmazás viszont mindig a német tradícióhoz, a szólisztikus megszólaltatáshoz ragaszkodott. Számosat megemlít ezek közül Tarr, „The Romantic Trumpet Part One": 241 [13]. Leopold Mozart, *Cassatio ex G*; M. Haydn, Sinfonia in A; M. Haydn, *Menuetto di Posta*; W. A. Mozart, Serenade No. 9 in D („Posthorn Serenade") (K. 320); W. A. Mozart, *Deutscher Tanz* No. 3 in C (K. 605); Beethoven *Deutscher Tanz* No. 12 (WoO 8); a későbbiek közül Mahler, III. szimfóniáját kell kiemelnünk.

105. Itt nemcsak a XVIII. század leghíresebb kürtösét, Mozartot és Beethovent szólóművek komponálására inspiráló Giovanni Punto-t (Jan Václav Stich) említhetjük, hanem a szelepes kürt első virtuózát, Joseph ([Jean-Pierre] Émile) Meifred-et is. A Conservatoire Hangverseny Társaságának titkáraként is tevékenykedő kürtös abban a megtiszteltetésben részesülhetett, hogy a Társaság bemutatkozó koncertjén (1828. márc. 9.) saját, szelepes kürtre írt szólóművét adhatta elő. (Lásd D. Kern Holoman: The Société des Concerts du Conservatoire [online]. [2008.06.21.] Programs. 1828.)

Philipp Musard zenekarának tagjaként és szólistaként báltermekben, a Champs-Élysées promenád koncertjein egyaránt nagy sikereket aratott kétszelepes kornettjével.[106] A Conservatoire Hangverseny Társaságának 1833. évi hatodik koncertjén is fellépett, ahol *Jacques (Johann Jacob) Strunz* öt rézfúvósra írt kompozíciójának bemutatóján szerepelt kornettjével.[107] A dararab előadásában szintén közreműködő Dauverné szerint ez az első szelepes hangszerekre írt francia kamaramű.[108]

Dufrène nemcsak a koncertpódiumon, hanem a kornettre szánt művek publikálása terén is úttörő szerepet vállalt. Ő a szerzője az első szelepes kornettre írt iskolának.[109] Itt jegyzendő meg, hogy kottái nem a trombita esetében évszázadok óta alkalmazott „mély notációban" kerültek lejegyzésre, hanem a szaknyelvben „magas notációként" említett módon.[110] Dufrène tankötete a fojtás technikájával behatóan foglalkozik, amit a szerző a harmadik szelep hiányából adódó, hangkészletben mutatkozó hézagok kitöltésére, ill. a ventilek alternatívájaként egyaránt használt. A kötetben 12 dallamos kornettduó, 3 trió (2 kornettre és 1 kürtre/trombitára) mellett — a hangszer rövid előélete ellenére — meglehetősen virtuóz hangszerkezelést megkövetelő variációk is feltűnnek.[111] Dufrène később áttért a háromszelepes instrumentum használatára.[112]

Az új hangszert birtokukba vevő kürtösök keskenyperemű, tölcséres kelyhű fúvókáikat használták a kornetten is, ami annak hangszínét, hangterjedelmét döntően befolyásolta. A kezdetben kétszelepes „oktávtrombita" ámbitusa (írott *a–a*'', olykor *c*''', ami B♭ hangszer esetén *g–g*'', *b*'' hangzó magasságnak felel meg) hangváltócsövek használata mellett is kisebb volt, és ami ennél még lényegesebb, nem tört magasabbra, mint a hagyományos fanfártrombitáé (hangzó *Esz–b*''), vagy az F hangolású zenekari trombitáé (hangzó *F–c*'''). A kornett azonban hangkészletének és felhangstruktúrájának viszonyából

106. Tarr, „The Romantic Trumpet Part One": 258 [195]. Tarr itt idézi Dauverné, *Méthode théorique & pratique du cornet à pistons ou cylindres*. (Paris: Henry Lemoine, 1846 k.) saját tulajdonát képező, valószínűleg egyetlen fennmaradt példányának 9. oldalát, fenti információ forrását.

107. 1833. ápr. 28. A három dugattyús-kürtre, egy-egy dugattyús-trombitára és kornettre írt darabot Meifred, Jacquemin, Bailly (kürt), Dauverné (trombita), és Dufresne [sic.] (kornett) adták elő. (Lásd D. Kern Holoman: The Société des Concerts du Conservatoire [online]. Programs. 1833.)

108. Dauverné, *Méthode de trompette à pistons*, 3.

109. L. Dufrène, *Grande Méthode Raisonnée de Cornett-Trompette à Pistons […]*. (Paris: Gambaro, 1834), [40]. Ugyanebben az évben publikálja iskoláját Baissières-Faber, *Nouvelle Méthode SIMPLIFÉE POUR le Cornet à Pistons […]*. (Paris: A. Petit, valószínűleg 1834). Utóbbi szerző kiadványával az amatőröket és az autodidaktákat célozta meg. (Lásd Anzenberger, *Ein Überblick […]*. 363–364.; 301–302.)

110. Előbbi esetben a trombita 2. felhangját — az első tisztán megszólaltatható hangot — *kis c*-ként tűntetik fel. Ennek következtében az ún. fanfároktáv hangjai (a 4.–8. felharmonikus: *c*, *e*, *g*, *b*♭, *c*) az egyvonalas és kétvonalas *c* közé esnek. Utóbbi módozatnál a második felhang az (egyvonalas) *c*' helyén kerül lejegyzésre, így a „fanfár–felharmonikusokat" a kétvonalas oktávban találjuk. A fenti fogalom nem keverendő össze a kürtösök, trombitások „basszuskulcs konvenciójával". (Lásd II, 37 [136], [137].; II, 54.)

111. Anzenberger, *Ein überblick […]*. 364.

112. Tarr, „The Romantic Trumpet Part One": 236.

adódóan könnyebben kezelhetőnek bizonyult, mint a hosszabb építésű trombiták. Ugyan a francia gyártmányú Stoelzel-dugattyúk, az élesen hajlított rezonátorcsövek töréspontjai a kornett hangszínét is negatívan befolyásolták — ezért mellőzték eleinte a harmadik ventil beépítését —, ám a tökéletlenségek annak teltebb hangkarakterében kevésbé ütköztek ki, mint a „világos és ezüstös hangszínű”[113] francia trombitákon. Az imént említett gyakorlati tapasztalatok eredményezték azt a határokon túl is kiható jelentős változást, ami Párizsban az 1830-1850-es évek folyamán a trombitaszólamot érintő hangszerelési technikákban végbement. A fenti okokból kifolyólag ugyanis a könnyedebb műfajok szólóhangszereként elhíresült szelepes kornettet hamarosan a ventiltrombiták helyettesítésére is használni kezdték.

Az egykori Dauprat növendék Joseph Forestier,[114] aki Dufrène-hez hasonlóan Philipp Musard zenekarának kornetteseként szerzett magának hírnevet, éppen ezt, a kornettnek oly gyakran szánt trombita-pótló szerepet nehezményezi nagyjelentőségű, professzionális zenészek képzésére szánt kornettiskolájában.[115] A kürtösből lett kornettvirtuóz az általa sajnálatosnak tartott helyzet orvoslására és a kornett szűkös és sekélyes irodalmának bővítésére — saját szerzemények mellett — kizárólag kürtösök (Dauvernoy, Dauprat, Gallay, Kern) kompozícióit, etűdjeit ajánlja kiegészítő tananyagként. Az előadóművészi képzés vonatkozásában megfogalmazott, kürtirodalmat preferáló nézetei — határokon belül és kívül egyaránt — befolyást gyakorolnak az utókor rézfúvós oktatására is. Ennek ékes bizonyítéka a C vagy B♭ trombitára, kornettre és szaxkürtre kiadott, eredetileg kürtre szánt Maxime-Alphonse,[116] Gallay[117] etűdöknek a magyarországi trombitásképzés tananyagaiban is kimutatható, hagyományos és folyamatos jelenléte.

Forestier kritikai észrevételei ellenére a kornettek szelepes trombitát helyettesítő alkalmazási módja feltartóztathatatlanul hódított. A kornett szimfonikus zenekarba történő bevezetésében, az új hangszerelési mód határokon túli elterjesztésében a korabeli párizsi rézfúvósok véleményét tiszteletben tartó, tanácsaikat megfogadó Berlioz szerepe döntő

113. Dauverné, „Introduction”, *Méthode pour la Trompette*. 55. (id.) […] son timbre, clair et argentin.

114. Joseph Forestier (1815–1881) személyéről lásd bővebben: Tarr, „The Romantic Trumpet Part One”: 237. Forestier 1834-ben végzett a Conservatoire-on, Dauprat natúrkürt tanszakán, ám hamarosan áttért a divatos kornettre. A *Société* zenekarában külsősként működött közre, ahol jelenléte 1846 és 1862 között kimutatható. (Lásd Holoman: The Société des Concerts du Conservatoire [online]. [2008.06.21.] Personnel. 19ᵉ Année: 1846. 35ᵉ Année: 1862. Előbbiek tartalmazzák a közölt első és utolsó bejegyzést.)

115. Joseph Forestier, *Méthode complète, théorique et pratique pour le Cornet chromatique à pistons ou cylindres*. (Paris: Bernard Latte; Mainz: Schott; Londres: 1844 k.), [121], 1.

116. Maxime-Alphonse, *Études Nouvelles en Trois Cahiers pour Trompette, Cornet et Saxhorn*. 1. kötet: *20 Études Difficiles*; 2. kötet: 20 *Études Très Difficiles*; 3. kötet: *10 Grandes Études Mélodiques et de Virtuosité*. (Paris: Alphonse Leduc).

117. J. F. Gallay, *Soixante-Treize Etudes pour Trompette Ut ou Si♭, Cornet à Pistons et Saxhorrns*. Jean Maire (szerk.), 1. kötet: *12 Grand Caprices* op. 32; 2. kötet: *22 Exercises* op. 37; 3. kötet: *39 Préludes Mesurés Et Non Mesurés* op. 27 (Paris: Alphonse Leduc).

fontosságú. Szelepes trombitákat is alkalmazó első opusairól fentebb már esett szó.[118] *Fantasztikus szimfóniájának* első változatában (1830) is *A Vérbírák* és a *Waverley* nyitányok hangszerelési módját követte,[119] akárcsak a *Harold Itáliában* (1834) komponálásakor:[120] két natúrtrombita mellett egy szelepest használt. A *Fantasztikus szimfóniát* két alkalommal, először 1845-ben, majd 1855-ben is átdolgozta. Az újabb változatokban a natúrtrombitákat továbbra is megtartotta, ám az 1 ventiltrombita helyett immáron 2 darab szelepes kornettet alkalmazott. Ugyanezt a változtatást figyelhetjük meg a Harold esetében is.[121] A Berlioz hangszerelési tanulmányban megfogalmazott kornett-jellemzés a többi rézfúvós hangszerleírásához képest visszafogottnak, sőt meglehetősen kritikus hangvételűnek mondható,[122] ezért valószínűsíthető, hogy a trombitaszólamot érintő hangszerelési módosítások a kor párizsi ízléséhez, valamint a vezető francia rézfúvósok preferenciáihoz, ajánlásaihoz igazodtak elsősorban és csak másodsorban a komponista saját igényeihez. Fenntartásai ellenére a neves zeneszerző az 1830-as évek második felétől a hagyományosan alkalmazott natúrtrombiták mellett rendszeresen használta a kornetteket, elsősorban azok diatonikus és kromatikus lehetőségei miatt, nyomában pedig Európa-szerte hódított a 2 trombita + 2 kornett típusú alkalmazás.[123]

A fentieket tekintetbe véve megállapítható, hogy az új hangszerelési gyakorlat a kornett népszerűségében, Dufrène, Forestier kornettvirtuózok Párizs zenei életében betöltött

---

118. Lásd III, 64 [39].

119. A szimfónia negyedik tételének (Menet a vesztőhelyre) eredete *A vérbírák* c. opera egyik részletére, az őrség indulójára vezethető vissza.

120. Tarr, „The Romantic Trumpet Part One": 236.

121. Uo.

122. Berlioz, *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. *Instrumentationslehre*. (Richard Strauss átdolg. és kieg.), 1955. I-II. (Leipzig: Musikverlag von C.F. Peters, 1970), 218.

> (id.) Manapság [a kornett] Franciaországban nagyon elterjedt, különösen egy bizonyos zenei területen, ahol a stílus tisztasága és magasztossága nem alapvető követelmény; a kontratáncok, galoppok, variációk és egyéb másodrendű kompozíciók nélkülözhetetlen *szóló* hangszereként. Általános szokássá vált a tánczenekarokban, hogy többé-kevésbé minden eredetiséget nélkülöző dallamok megszólaltatójaként használják, és ezzel hangkarakterét — amely sem a kürt nemességét, sem a trombita büszkeségét nem vallhatja magáénak — a magasabb igényű dallamstílusokba való bevezetéskor jelentős hátránnyal sújtsák. Ám itt is találhatunk előnyös alkalmazási területet, habár ritkán és csak olyan körülmények között, ahol a lassú, széles dallam megkérdőjelezhetetlenül magasztos jellegű[…]
>
> Ezzel szemben vidám dallamok kornetten való előadatása mindig veszélyek forrása, egyrészt nemességének — ha van egyáltalán neki — elvesztéséhez, vagy ha hangja ezt nélkülözi, trivialitásának megduplázódásához vezethet. Egy hétköznapi dallamot, amely hegedűkön, fafúvókon előadva elfogadhatónak tűnik, amennyiben kornettel adatnánk elő, [annak] rikoltozó, kérkedő, nyers hangja sekélyesen és közönségesen szólaltatná meg [azt]; e veszély nem áll fönt, ha e részt — melyben alkalmaznánk — egy vagy több harsonával együtt adja elő, amelyek hatalmas hangjukkal a kornettet fednék, és megnemesítenék[…]

123. Nemcsak a francia komponisták (Adam, Halévy, Gounod, Cézar Franck, Debussy, Dukas), ill. a párizsi operatársulatok számára komponáló külföldi szerzők (például Meyerbeer, Verdi) alkalmazták egészen a XX. század elejéig a trombiták + kornettek hangszerelési módot, hanem Európa-szerte hódított e szokás. A szerzők többsége azonban e párosításban nem natúrtrombitákra, hanem szelepesekre írt, és a kornettekéhez hasonló, dallamjátszó szerepet szánt a cilindrikus hangszernek is. A kornett német nyelvterületen és Oroszországban is feltűnt. Schumann egyik kórusballadájában (Der Königssohn op.116, 2tr., 2cornet à p.), Bruckner-nél (*Germanenzug* 4tr., 2c. à p.), Csajkovszkij balettjeiben és szimfonikus műveiben is felbukkant.

szerepében, művészetük hatásában gyökerezik. A francia ventiltrombita szimfonikus alkalmazásban bekövetkező térvesztése azonban nemcsak az 1830-1840-es évek „kornett-lázának" köszönhető. Miután Berlioz hangszereléseiben a szelepes trombitától való elfordulás, ill. a 2 kornett használatának bevezetése nagyjából egy időre esik Dauverné professzori kinevezésével és tanári pályafutásának, ill. a *Société* fennállásának első időszakával, ezért a hanyatlás másik fő okát a Conservatoire falain belül kell keresni.

Dauverné és a Conservatoire trombita tanszaka

A Conservatoire rézfúvós tanszakának jelentős fejlesztésére került sor 1833-ban. Az intézmény alapítása óta fennálló, ekkoriban Dauprat irányította natúrkürt tanszak mellett immáron a szelepes kürt oktatása is beindulhatott. Ennek instruktorává a hangszer legnagyobb virtuózát és fejlesztőjét, Joseph ([Jean-Pierre) Émil] Meifred-et nevezték ki.[124] Trombita szakirányon is ebben az évben indulhatott meg konzervatóriumi szintű képzés, Európában Prága után másodikként.[125] A tanári teendőkkel François Georges Auguste Dauverné-t,[126] a Buhl utáni nemzedék legjelesebb francia trombitását bízták meg. A Conservatoire vezetőinek döntésében közrejátszhatott ama tény, hogy Dauverné a Conservatoire Hangverseny Társaságának alapító tagjaként öt év alatt sokat tett az intézmény hírnevének öregbítéséért. A *Société* és az *Opéra* zenekarában pedig a szelepes trombiták első franciaországi propagálójaként tette le névjegyét az 1820-as évek második felében.[127] Nem hagyható azonban figyelmen kívül az az előző fejezetrészben már említett tény, hogy a kornett térhódítása, a szelepes trombiták ezzel párhuzamos háttérbe szorulása, illetve az ebből fakadó, hangszerelési technikákban mutatkozó változások időben egybeesnek Dauverné Conservatoire-ra történt kinevezésével és ottani tanári tevékenységének időszakával. E „véletlen" egybeesés pedig arra enged következtetni, hogy a szelepes trombita franciaországi fejlődésében mutatkozó megtorpanás másik okát a Conservatoire falain belül érdemes keresni. Amennyiben Dauverné életművét közelebbi vizsgálatnak vetjük alá, és végigkövetjük, miként változott a művész trombiták különböző fajtáihoz való viszonya, közelebb juthatunk a válaszhoz.

---

124. Holoman: The Société des Concerts du Conservatoire [online]. [2008.06.30.] Personnel. M[eifred].

125. Ezt megelőzőleg a trombitaoktatás a Conservatoire-hoz csatolt katonazenész-képző intézetben, az *École Gratuite de la Garde Nationale Parisienne*-ben zajlott. 1826-tól a *trompette d'ordonnance* mellett immáron szelepes trombitát is oktattak a Conservatoire iskolájában. [Lásd Gillian McKay, *Trumpet and Cornet Concours Music at the Paris Conservatory, 1835 – 1925: The Developement of Styles and Roles*. PhD disszertáció, Northwestern University, 1996. 38.]

126. Személyéről szóló információkat lásd III, 79 [96]. Életrajzának részletesebb feltárásával eddig nem foglalkozott egy kutató sem.

127. Lásd III, 79.

Míg egykori mestere, David Buhl a fojtótrombitát,[128] később pedig saját fejlesztésű tolótrombitáját[129] preferálta a műzenei alkalmazásban, addig Dauverné pályafutásának elején a ventilhangszerek szószólójaként tűnt fel. Első két kiadványát[130, 131] kizárólag a szelepes trombitának szentelte. A másodikat immáron a Conservatoire trombitatanáraként írta és adatta ki 1834/1835 folyamán. Dauverné a Conservatoire-on azonban nemcsak a legújabb kétszelepes trombitát oktatta, hanem a Buhl által favorizált kromatikus hangszereket is, de főként és elsősorban a hagyományos natúrtrombitát. Ez a gyakorlat a Conservatoire éves versenyeire (ki)írt kötelező művek sorából is kitűnik. Franciaországban a trombitának az 1830-as évek közepéig nem létezett olyan szólóirodalma, amely mind technikai, mind zenei szempontból a növendékek megmérettetésére alkalmas lett volna. Mivel a tanárok feladatkörébe tartozott a versenydarabok biztosítása, kijelölése, Dauverné-nek a fenti okból kifolyólag sürgősen cselekednie kellett. Ő pedig komponált. A korabeli tudósítások, források szerint 1836-ban fojtótrombitára, 1845-ben tolótrombitára — ekkor J. B. Arban volt az 1. díj nyertese —, a legtöbbször viszont natúrtrombitára, továbbá kétszelepes, F és Esz hangolású ventiltrombitára írta szólódarabjait.[132] Dauverné 1846-ban, két esztendővel Forestier nagy jelentőségű kornettiskolájának megjelenését követően adatta ki következő tankötetét, ezúttal már nem a hosszú építésű szelepes trombitára, hanem az általa „oktávtrombitának" nevezett kornettre.[133] Mindeközben a Société zenekarának rézfúvósai között a két állandó natúrtrombitás tag mellett immáron ott található — ugyan még csak külsősként — a kürtösből lett kornettművész, Forestier is.[134]

Magától értetődik a kérdés: vajon miért nem tudta, esetleg miért nem akarta Dauverné megvédeni a ventiltrombita 1826 és 1835 között saját maga által kiharcolt pozícióit? A válasz az 1857-ben megjelent, a Conservatoire hivatalos tananyagaként elfogadott trombitaiskolájában[135] található. E kötetében Dauverné a szelepes trombitával kapcsolatos fenntartásait hangoztatja, és egyértelműen a natúrtrombita használata mellett teszi le voksát, annak elsődleges alternatívájaként pedig a tolótrombitát jelöli meg:

---

128. Lásd III, 78 [92].

129. Lásd III, 61. Uo. 4. kép.

130. Dauverné, *Théorie ou tabulature de la trompette à pistons*. (Paris: 1827 v. 1828). Lásd III, 79 [96].

131. Dauverné, *Méthode de trompette à pistons*. (Paris: Halary, 1834/1835 k.), [39]. Kétszelepes hangszerre. Az előző bővített változata, itt a kornettnek is szánt egy szakaszt. Lásd Anzenberger, *Ein Übeblick […]*, 351.

132. Frank Romero, *Morceaux de Concours pour Trompette et Cornet, Contest Pieces of the Paris Conservatory 1835 – 1999*. PhD disszertáció, University of Oklahoma, 2001. 27–28.

133. Dauverné, *Méthode Théorique et Pratique DE CORNET à Pistons ou à Cylindres Op.7*. (Paris: Henry Lemoine, 1846), [90].

134. A trombita szólamban Dauverné mellett 1843-tól tagjelöltként Joseph Gebhardt Kresser tűnik föl, aki 1844 novemberétől — más források szerint 1845 januárjától — 1849-ben bekövetkezett haláláig első trombittásként dolgozott a zenekarban. Forestier tevékenységéről ld. III, 82 [114].

135. Dauverné, *Méthode pour la Trompette*. (Paris: G. Brandus, 1857), [288].

> (id.) Minden eddigi találmány közül, amelyek a trombita eredeti karakterének megőrzése mellett [a hangszer] hangnem-gazdagságának növelését célozták meg, vitán felül a legsikeresebb az angol eredetű tolótrombita. Ez pedig, anélkül hogy alábecsülnénk a dugattyú- vagy hengerszelepes trombita különleges képességeit, és eltúloznánk a tolótrombita általunk tapasztalt előnyeit, arra sarkallt minket, hogy a trombita tanulmányok teljessé tételére felvegyük azt [a képzésbe]… Az utóbbiak [a henger vagy dugattyúszelepes trombiták] egyetlen előnye, hogy könnyedebbek és gyorsabbak a sebes futamokban, legyenek azok akár diatonikusak, akár kromatikusak; ám a dugattyúk túlzottan gyors oszcillálása a hangok összezavarodását eredményezi. A rezonátorcső belső falának kontinuitását [megszakító] töréspontok a hangot gyengítik, és ugyanakkor a dugattyús trombitát megfosztják attól a tiszta és ezüstös hangtól, amely különböző mértékben minden natúr- és tolótrombita sajátja.[136]

Az idézet szerint tehát Dauverné elsősorban hangszínbeli különbségek miatt döntött úgy, hogy a natúr hangszer továbbra sem nélkülözhető, sőt, az összes trombita között a legjobb választás. Miután a fenti idézetben Dauverné a többes szám első személyű ragozást használta, látható, hogy itt nem csupán személyes, elszigetelt véleményről, hanem a Conservatoire hivatalos állásfoglalásáról van szó. Figyelembe véve azt, hogy a francia zeneoktatás csúcsintézményének vezető testülete akkoriban meglehetősen autokrata szemléletű volt, és a hivatalos tananyagok egységes szellemben történő kialakítását követelte meg,[137] könnyen belátható, hogy a trombitatanszak autonómiája sem lehetett korlátlan. Dauverné, a különböző típusú trombitákat egy személyben oktató professzor hangszereinek specialitásaiból adódó sajátosságok ellenére sem vallhatott teljesen más nézeteket, mint a Conservatoire falain belül jóval nagyobb hagyományokkal büszkélkedő kürttanszak(ok) professzorai, a befolyásos Dauprat és Meifred.[138] A natúr hangszerekhez való ragaszkodás okát nem egyszerűen a hangszer hangjában, hanem a hangban rejlő egyéni karakter megőrzésének szándékában, más szóval a hagyománytiszteletben kell látnunk. A francia trombitafúvás ekkor még erőteljesen kötődött a hangszer reprezentatív ethoszához, és ezzel együtt a műzenei alkalmazás hagyományai sem mondhatók olyan jelentősnek,[139] mint a helyi kürtjáték esetében. Azok a kritikai észrevételek pedig, amelyeket Mendelssohn (1832),[140] Berlioz (1843)[141] és Verdi (1865)[142] fogalmaztak meg a

136. Dauverné, *Méthode pour la Trompette*. 209.

137. Lásd III, 69–71.

138. Dauprat és Meifred a Société vezető testületében, a Commitée-ben is tevékenyen vettek részt. Előbbi csupán három évig, 1828-tól 1830-ig viselt tisztséget, míg utóbbi 1853-ig számos alkalommal töltötte be a titkári posztot. (Lásd Holoman: The Société des Concerts du Conservatoire [online]. Chronology.)

139. Vö. II, 49.; III, 76–78.

140. Lásd Rodolf Elvers (szerk.), *Felix Mendelssohn Bartholdy: Briefe*. (Frankfurt am Main: 1984), 153, 154. Mendelssohn a Société 1832. február 5-i hangversenyével kapcsolatban írja tanárának, Zelternek

francia trombitásokkal, ill. hangszereikkel kapcsolatban, egyértelműen mutatják, hogy a francia trombitajáték nemzetközi összehasonlításban sem állt ekkor még azon a színvonalon, mint a német, osztrák, vagy olasz.

A szelepes trombiták háttérbe szorulásának másik oka tehát magában a hangszerben, illetve az azt megszólaltató francia művészek játékában található. Ők ugyanis — a rendelkezésünkre álló források szerint — nem számítottak oly mértékben hangszerük virtuózainak, mint a kornettművészek első nemzedékének kürthagyományokon nevelkedett jeles tagjai. Más szóval a világszínvonalú párizsi kürtösök — Punto, Domnich, Dauprat — művészetének hatása ekkor még túl jelentős,[143] a francia trombitások játéka még nem eléggé virtuóz és üzembiztos, a szelepes trombiták minősége pedig meglehetősen kifogásolható ahhoz, hogy e hangszernek a francia zenei életben megjelenésekor kiharcolt pozíciói megingathatatlanok legyenek a XIX. század második harmadában. Bár a clarinfúvás művészete ekkorra már Európa-szerte a múlt zenei fogalmává vált, gyakorlata pedig feledésbe merülni látszott, mégis azokban az országokban, ahol a natúrtrombita műzenei és szólóhangszerként történő alkalmazásának jelentős hagyományai voltak a XVIII. század második feléig, ott az utódok az új szelepes trombitákat is jobban kezelték, mint párizsi társaik. Úgy tűnik, a magas színvonalú clarinfúvás tradícióinak hiánya rányomta bélyegét a XIX. század francia trombitajátékára, amelynek az 1880-as évekig nemzetközi összehasonlításban is egyértelműen alacsonyabb színvonala gátat szabott a szelepes trombita honi térhódításának, szólóhangszerként való elfogadtatásának is.

---

címzett, febr. 15-i keltezésű levelében: (id.) A valaha halott legtökéletesebb előadás… Az árnyoldalak [közé tartoznak] a nagybőgők; […]továbbá a trombiták a magas hangokban bizonytalanok, és a nehéz részeket leegyszerűsítik.

141. Lásd *Hector Berlioz emlékiratai Utazásai Olaszországban, Németországban, Oroszországban és Angliában 1803–1865*. II. kötet. Hetedik levél – Berlin [1843. április], (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1956), 49–50, 51. E levél a *Journal des Débats* 1843. okt. 8-i számában került első alkalommal közlésre.

> (id.) Ugyanez az elfogultság küzdött egy rövid ideig a manapság Németországban közhasználatúvá vált hengeres [értsd hengerszelepes] trombiták alkalmazása ellen, de ez a küzdelem kisebb erővel folyt, mint amilyet a [szelepes] kürtök elleni harcban alkalmaztak. A zárt hangok kérdése, mivel ilyeneket a trombitáknál egyetlen szerző sem alkalmazott, természetesen nem került szóba. Annak megállapítására korlátozták magukat, hogy a trombita hangja sokat veszít erejéből a hengeres [szelep]szerkezet következtében[…] Csak helyeselni tudom, hogy Németországban csaknem teljesen a lomtárba kerültek az egyszerű [natúr]trombiták. Franciaországban szinte egyáltalán nincs még kromatikus (másnéven hengerszelepes) trombitánk. A [cornet à] pisztonok hihetetlen népszerűsége mind a mai napig győzedelmesen versenyzett velük, de ez a győzelem véleményem szerint igazságtalan: a piszton hangszíne ugyanis nagyon távol áll a trombita nemes és csillogó hangszínétől[…] E hangszerek gyártása szinte elkerülhetetlen ahhoz, hogy a francia katonazenekarokat ugyanarra a színvonalra emeljük, mint amelyen a porosz és osztrák zenekarok vannak[…]
>
> De viszonzásképpen mennyire fölöttünk [franciák fölött] állnak a németek a rézfúvós hangszerek kezelésében általában és a trombitákéban különösképpen! Fogalmunk sincs róla[…]

142. Lásd Verdinek a Macbeth kapcsán Escudier-hez címzett levelét. 1865. február 3. *Copialettere,* 456. A levél magyar szövegét lásd Carlo Gatti, *Verdi*. Lengyel Péter, Majtényi Zoltán (ford.) (Gondolat, 1967), 367.

> (id.) Az egymást kergető dux meg comes, a disszonanciák torlódása, a hangzavar stb., stb. jól kifejezhet egy csatát. Csak azt szeretném, ha a támadást olyan ventiltrombiták jeleznék, amilyenek nekünk vannak: olyan harsányak és zengők. Az Önök trompette à piston-jai erre a célra bágyadtak és tompák volnának.

143. Vö. III, 78–79.

Dauverné 1857-es, *Méthode pour la Trompette* című iskolája [144]

Az előzőek tükrében érdemes megvizsgálni a XIX. század legjelentősebb trombitaiskoláját, Dauverné 1857-ben kiadott *Méthode*-ját. A dícsérő jelzőt nemcsak terjedelme miatt érdemli ki a francia mester munkája [288 o.], annak alaposssága, átgondolt felépítése, sokrétűsége emeli e művet a trombitára szánt többi kortárs tankötet fölé. Régi zenével foglalkozó tanintézetekben (pl. a *Schola Cantorum Basiliensis*-ben) ma is ez az iskola adja a natúrtrombita-oktatás törzsanyagát. Természetesen e disszertációnak nem célja, és kereteit is jócskán meghaladná Dauverné *Méthode*-jának részletes ismertetése, de legfontosabb elemeit, sajátosságait, a francia stílus és játékfelfogás közelebbi megismerése céljából érdemes megemlíteni. Bárminemű vizsgálat, kritikai jellegű következtetés, megállapítás megfogalmazásakor azonban szem előtt kell tartanunk azt a tényt, hogy a Conservatoire első trombitatanára átmeneti időszakban, a natúr és szelepes hangszerek korszakainak határán, múlt és jelenkorunk vonzásában élt és alkotott. Tankötetének összeállítása e tényből fakadóan szerzőjének hangszertörténetben elfoglalt helyét és az akkoriban használatban lévő, különböző típusú trombitákhoz való viszonyát is jól tükrözi.[145]

Ebben az iskolájában — az 1846-ban megjelentetett, kornettre szánt kiadványával[146] ellentétben — kizárólag a hosszú építésű, hangváltócsöves hangszerekkel foglalkozik, nevesül a natúr-, a toló- és a háromszelepes trombitával. A kötet két fő egységre, egy hangszertörténeti tanulmányra[147] és magára a három részre tagolt iskolára[148] osztható:

— A kötet elején többnyire másodlagos forrásokra, közöttük elsősorban Altenburg könyvére támaszkodó hangszertörténetet,[149] különböző rendszerű trombiták hangkészletéről szóló információkat,[150] ill. egy függelékben XVIII-XIX. századi zenemű idézeteket közöl Dauverné[151] (Händel: Messiás – Alleluja kórusának eredeti és Mozart által leegyszerűsített trombitaszólamát, valamint Altenburg, Mösl és egy meg nem nevezett szerző trombitaegyütteseit, templomi darabjait).

---

144. François Georges Auguste Dauverné, *MÉTHODE POUR LA TROMPETTE PRÉCÉDÉE D'UN PRÉCIS HISTORIQUE SUR CET INSTRUMENT EN USAGE CHÉZ LES DIFFÉRENTES PEUPLES DEPUIS L'ANTIQUITÉ JUSQU'A NOS JOURS*. (Paris: G. Brandus, 1857; repr. kiad., Paris: Editions International Music Diffusion Diffusion ARPEGES, 1991), [288]. (A könyvvel kapcsolatos hivatkozások továbbiakban kizárólag az 1991-es reprint kiadás oldalszámait tüntetik fel *Méthode pour la Trompette* cím alatt.)

145. Vö. III, 85–86 [136].

146. Dauverné, *Méthode Théorique et Pratique DE CORNET à Pistons ou à Cylindres, Op.7*.

147. Dauverné, *Méthode pour la Trompette*. 8–53.

148. Uo. 55ff.

149. Uo. 8–25.

150. Uo. 22, 27.

151. Uo. 28–53.

— A kötet a trombitaiskola első részével folytatódik. Itt találjuk a trombitajáték alapjairól szóló és az előadói stílus, esztétika témakörét érintő elméleti részt,[152] valamint a natúrtrombitára [*trompette d'ordonnance*, *trompette d'harmonie*] szánt gyakorlatokat, etűdöket. Ezek az első lépésektől kezdve könnyű duókon, nyelvgyakorlatokon, Buhl 42 katonai jelén keresztül,[153] a magas regiszter gyakorlatokig bezárólag hivatottak elősegíteni a növendékek tanulmányait.[154]

— A trombitaiskola második része kettő, három és négy trombitára komponált előadási darabokat (*Indulókat, Polonézeket, Menüetteket, Variációkat,* stb.) tartalmaz.[155]

— A trombitaiskola harmadik része a Dauverné által használt kromatikus trombitákra írt gyakorlatokból áll. E rész tovább tagolódik, mivel a tolótrombita[156] és a szelepes trombita[157] elméletét és gyakorlatát külön fejezetekben tárgyalja a szerző. Ugyanakkor a közölt tolótrombita gyakorlatok többségét, ill. az etűdöket a mester mindkét hangszerre szánja.[158]

Amennyiben alaposabb vizsgálatnak vetjük alá Dauverné iskoláját, sok párhuzamot fedezhetünk fel a francia művésztanár e munkája és Altenburgnak jelen disszertáció II. fejezetében már tárgyalt kötete[159] között. A **2. ábra**[160] foglalja össze a két iskola trombitajáték elméletével foglalkozó fejezeteit, illetve a francia kötetben található gyakorlatokat. Dauverné ugyan nem jelöli számokkal fejezeteit, ám a könnyebb összevethetőség kedvéért itt tanácsos volt ezt megtenni [1-15.]. Ugyanakkor Altenburgnál nemcsak az eredeti számokat (VIII–XIV) tüntettem fel, hanem az imént említett cél érdekében jelöltem a logikai sorban elfoglalt tényleges sorszámot *[1-7.]* is. Az arab számsorok közötti eltérés abból adódik, hogy míg Altenburg fejezeteit kisebb egységekre, cikkelyekre tovább bontja, addig Dauverné megmarad az „egy téma–egy fejezet" rendszernél. Az azonos témákat tárgyaló fejezetek (olykor rövidített) **címeit**, cikkcímeit, ismertetőit egyező aláhúzás- és kerettípusok emelik ki. A sorokat, oszlopokat elválasztó vonaltípusok a kapcsolatok minőségét szimbolizálják: fejezethatár részhatár; nincs megfelelés tartalmi leírás, ill. teljes megfelelés közvetlen kapcsolat részleges egyezés közvetett kapcsolat, ill. ld. másutt csak átvitt értelemben.

152. Dauverné, *Méthode pour la Trompette*. 55–64.
153. Vö II, 38, [141].
154. Dauverné, *Méthode pour la Trompette*. 65–135.
155. Uo. 137–207.
156. Uo. 209–233.
157. Uo. 235–288.
158. Uo. 216–221; 225–233.
159. Altenburg, *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst*. (Halle: Johann Christoph Hendel, 1795), Repr. (Leipzig: Friedrich Hofmeister Musikverlag, *facs.* 1993). Lásd II, 22–24; 35ff.
160. Lásd III, 90, 2. ábra.

2. ábra

Altenburg iskola elméleti rész		*Dauverné elméleti rész*		*Dauverné gyakorlatok*	
[1.] **VIII. A trombita hangjairól, hangközökről, azok viszonyáról** (67ff). [1] A trombita hangja. [2] Hangképzés. [3] Minden hangról. [4] Diatónia és kromatika. [5] Hamis hangok. [6] Hangközök. [7] Arányszámok.	*A hangszerjáték elméletének és gyakorlatának egymást erősítő szerepéről.* *A rezgés létrejöttéről* *A hangkészletről a légáram és szájnyílás viszonyának tükrében.* *Regiszterek. Hangnemek és moduláció.* *b', f'', a''' javítása.*	[1.] **A hangról és változó alaptényezőiről.** (57ff). [Hangmagasság, hangközök] [Hangerő-változatok] [Időtartam] [Hangszín]	*A csőhossz, a hangváltócsövek és a fúvókanyomás szerepéről.* *Amelyek a nyelvütés és a kilégzés intenzitásának függvényei.* *A gyakorlás szerepe.* *Az egyéni jelleg.*	**Első gyakorlatok a hangképzés elsajátítására.** (12; 6+1; 25), (65–74.)	**1.Pontozott fél és egész értékekben.** **2.Azonos ritmusban.** **3.Változó ritmusban.**
				Kétszólamú hangköz gyakorlatok. (12)	
				Tartott hangok (1) *Puha indítás,* ***p<f>p***	
				Hangköz gyakorlatok hangindítással. (10)	
				Kötés gyakorlatok. (6) *Két egymást követő hang kötése* ***p<f****; f>p*	
[2.] **IX. Fúvókákról, hangolócsövekről, hangváltó csőívekről. Hangolás. Szordínó.** (80ff.)	*A fúvóka szerepe, felépítése, kiválasztása. A hangolást és hangváltást segítő eszközök ismertetése.*	[2.] **A szordínóról.** (57–58).	*A hangszínt és hangmagasságot befolyásoló eszköz ismertetése.*		
[3.] **X. A hősi, harcmezei, a principál és az asztali fúvásról, továbbá az ún. nyelv- és ajak-indításokról.** (88ff.)	*A harci jelek felsorolása, funkciói, felépítése. Hangindítás-fajták, alkalmazott szótagok.*	[3.] **Nyelvütéssel létrehozott artikulációkról.** (58). [4.] **Néhány akcentusjelekkel jelzett artikulációs módozatról.** (58).	*A szimpla- és duplanyelvütésről.* *A kötés, a staccato, a détaché és a [portato] ismertetése.*	**Kül. akcentusjelek artikulációjának módjáról. Az appoggiatura.** (82–83.) **Duplanyelvről. 3 előkészítő gyakorlat.** (92.)	**100 gyakorlat** a nyelv gyorsaságának és pontosságának fejlesztésére. (84ff.) **42 katonai jel** Buhl nyomán. (93–98.)
[4.] **XI. Clarinfúvásról és az ahhoz szükséges képességekről.** (94ff.) Néhány szabály. 1) *Hangolásról* 2) *Éneklő játékról* 3) *Kiegyenlítetlen játékmódról (**f-p**)* 4) ***Artikulációkról.*** 5) ***Hangsúlyokról.*** 6) *Dinamikáról* 7) *Akusztikáról* 8) *Szakkifejezések.*	*A megfelelő szájtartásról (hangi és állóképességi követelmények). Zeneelméleti ismeretekről. Artikulációról.*	[5.] **A légzésről.** (58–59). [6.] (59.) **A trombitaművek írásmódjáról.** [7-8.], (59–60). **Hangterjedelemről, hangváltócsövekről és összefüggéseikről.** [9-10.] **A fúvókáról, méreteiről, alkotórészeiről.** (61.) [11.] **Testtartásról, a hangszer fogásáról.**	*A ki- és belégzés tudományos ismertetése, helyes elsajátításához a Conservatoire Énekiskolájának ajánlása.* *G és C kulcsokról, a transzponáló írásmódról.* *Mély-, közép- és magas-hangolású trombiták esetén.* *Fúvókaválasztásról. Alapvető patamétere-i, ábra.*	**6 könnyű duó** (99ff.) **18 gyakorlat b'-re.** **18 gyakorlat f''-re.** **30 gyakorlat magas regiszterben.**(123ff.) **25 duplany. etűd.** (127ff.) **12 darab 2 trombitára.** (137ff.) **6 etűd szimfonikus művek részleteire.** **12 duó különböző hangolású trombitákra.**	**50 artikulációs célú gyakorlat.** **25 karakter-etűd.** **30 gyakorlat a nagyon magas regiszterre.** (132ff.) **6 trió azonos és különböző hangolású trombitákra.** **6 kvartett azonos és különböző hangolású trombitákra.** (194–207.)
[5.] **XII. A trombitadarabok felépítése és sajátosságai.** (101ff.)	*Egy- és többszólamú trombitadarabokról. Műfajok. A szólamok funkciói. Hangszerelés. Többféle hangolás egyidejű használata.*	[12.] **A fúvóka ajkakra való felhelyezéséről és a hang létrehozásának módjáról.** (61.)	*A felső-alsó ajak arányáról. A nyelv, a levegő és a fúvóka-nyomás szerepéről, mint a hang létrehozásának fő tényezőiről.*	*Az iskola* **3. része** *a kromatikus trombitákkal foglalkozik.*	*Alkalmazásukról.*
				1. **A tolótrombita.** (209–233.)	**A gyakorlat elmélete.** Kromat. skála, fekvések. Segédfekvés táblázat. 16 **Előkészítő gyakorlat.** 36 **Gyakorlat** váltakozó artikulációkkal. **Trilla, Grupetto. 12 dallamos etűd.**
[6.] **XIII. A trombitán alkalmazott díszítésekről.** (113ff.) Appogiatura. Trilla. Parántrilla. Mordent. Schleifer. Bebung. Előkék.	*Előírt és rögtönzött díszítések stílusos alkalmazásáról.* *Késleltetés szabályai* ***p*** *<* ***f*** *>* ***p*** + vibrato.	[13.] **Hangképzés.** (61–62.) [14.] **Tanácsok a növendékeknek.** (62.) [15.] **Ízlésről, Stílusról, Kifejezésről.** (62–63.)	*A kellő levegő-tartalékról és a tiszta hangszínről.* *Szorgalom és mérsékletesség.* *A francia romantika esztétikájának szellemében.*	2. **A [három] pisztonvagy hengerszeleppel szerelt trombita.** (235–288.)	**A gyakorlat elmélete.** Szelepek és tonalitás. Kromat. skála, fogások. Segédfogás táblázat. Hangváltócsövek. **Gyakorlatok, Skálák, Dallamos etűdök. Duók. Dall. és karakt. etűdök.**
[7.] **XIV. A tanár és diák kötelezettségei**	*5, ill. 4 pontba szerkesztve.*				

A táblázatban nyomon követhetőek a szerkezetbeli hasonlóságok és az eltérések is. A zenei hang alapelemeinek ismertetésétől, ill. a hangképzés ezekkel összefüggésben való tárgyalásától [1.], a szordínó bemutatásán keresztül [2.], a nyelvindítás és artikuláció témakörig [3–4.], ill. cikkelyig (VIII–XI. / 4, 5) lényegében párhuzamosan fut a két kötet gondolati szála. Az iskolák megjelenése között eltelt 62 év — a kéziratok elkészültét tekintve pedig csaknem kilenc évtized[161] — ugyanakkor egyértelműen rányomja bélyegét a kiadványokra. Az alapjaiban megváltozott zenei ízlés és felfogás mutatkozik meg többek között abban, hogy Dauverné nem szentel külön fejezetet a clarinfúvás ismertetésére. Helyette az Altenburg által külön nem tárgyalt légzéssel foglalkozik [5.] minden elődjénél és kortársánál nagyobb alapossággal, tudományos igényű részletességgel. Majd a német iskola mintájához visszatérve (XII.) az írásmód és a trombitaegyüttesek felépítésének ismertetése következik [6.]. Az Altenburg-nál jóval előkelőbb helyen szereplő fúvóka és hangváltócső témakör (IX.) Dauverné-nél csak itt, a trombitaegyüttesek tárgyalása után, pontosabban azokhoz kapcsolódóan, ám fordított sorrendben kerül említésre [7–10.]. A francia ettől kezdve más logikát követ, mint a német: ismét módszertan következik [11–12.]: még egyszer foglalkozik a hangszer megszólaltatásának problémakörével. Következőkben [13–14.] gyakorlati tanácsokkal látja el a növendékeket. Ennek valamelyest Altenburg könyvének utolsó elméleti fejezete (XIV.) felel meg. Altenburg díszítéseket ismertető cikkelyeinek (XIII.) párhuzamait a Dauverné iskola gyakorlati részében találjuk.[162] Dauverné stílussal és esztétikával foglalkozó, filozofikus hangvételű zárófejezete [15.] — amely rousseau-i hatásokat mutat — csak nagyon áttételesen kapcsolódik Altenburg stílusos artikulációkkal foglalkozó megjegyzéseihez (XI. / Néhány szabály, 4), illetve a stílusos díszítésekkel kapcsolatos irányelveihez. A francia szerző elméleti részt lezáró gondolatai egyértelműen az enciklopédizmus szellemét idézik és a Conservatoire szemléletmódját tükrözik.

Az elméleti rész felépítésének hasonlatosságai mellett azonban jelentős tartalmi eltérésekkel találkozhatunk. Markánsan mutatkoznak meg a XIX. századi akadémikus francia stílus és gondolkodásmód, ill. a felvilágosodás korabeli német céhes felfogás közötti különbségek, valamint a fúvástechnika eltérő megközelítése is.

A hangképzéssel kapcsolatban például Dauverné a fúvóka ajkakra irányuló nyomásának intenzitására helyezi a fő hangsúlyt, mivel szerinte ennek változtatásával

161. Altenburg, „Nachwort”, *Versuch […]*. I–II. Altenburg műve nagy valószínűséggel már 1770-ben, nyomtatásra kész kézirat formájában létezett. A hivatkozott hely idézi ezzel kapcsolatban Johann Adam Hiller egykorú közlését [lásd *Musikalische Nachrichten und Anmerkungen auf das Jahr 1770*. 398ff.].

162. Dauverné, *Méthode pour la Trompette*. 83, 222–224, 246–247.

képes a trombitás a *különböző magasságú hangokat* megszólaltatni. A nyelvindítás, ill. a hátrahúzódó nyelv mögül kitörő légáram erejének szerepét is kiemeli, amellyel a *hangerőt*, a *hang időtartamát* (hosszát) és karakterét befolyásolhatja a játékos.[163] Altenburg e témával kapcsolatban megfelelő méretű ajaknyílásról, valamint a kiáramló levegő sebességének és az ajakrés méreteinek összefüggéseiről ír.[164] Ebben a vonatkozásban a maihoz jóval közelebb álló felfogást képvisel, mint a francia. Itt érdemes megjegyezni, hogy a XIX. században általánosan elterjedt, és Dauverné által is hangoztatott, fúvókanyomásról alkotott nézeteket már kortársai közül sem tartotta mindenki követendőnek. Forestier 1844-ben, híres kornettiskolájában a következőképpen fogalmaz:

> (id.) Elkerülendő az ajkakat terhelő túl nagy nyomás, aminek eredménye nem lehet más, csak azok lebénítása és a hang létrejöttének megakadályozása.[165]

Forestier fenti, haladó szellemű gondolata további adalék lehet annak alátámasztására, hogy a korabeli kürtös–kornettművész fúvástechnikailag magasabb szinten állt, mint a préselést preferáló Dauverné és általában a korabeli francia trombitások.

Míg az előképzettség tekintetében Altenburg az énektanulás jótékony hatását emeli ki, addig Dauverné a szolfézsoktatás jelentőségére hívja fel a figyelmet.[166] [A szolfézs előképző intézménye korszerű formájában első alkalommal szintén a Conservatoire képzési rendszerében valósult meg. E mintát vették át Európa konzervatóriumai, manapság pedig többek között a magyar alapfokú zeneoktatás megkerülhetetlen tantárgyaként él tovább.]

A francia mester tudományos igénnyel, elődjeinél, kortársainál nagyobb részletességgel és pontossággal írja le a helyes légzéstechnikát, aminek elsajátítására a Conservatoire Énekiskoláját ajánlja.[167] Ehhez hasonlót Altenburg könyvében hiába keresünk. A német trombitás a clarinfúvással kapcsolatban viszont énekszerű játékmódról beszél,[168] amely megközelítés Dauverné iskolájából hiányzik teljességgel. Ez adódhatott a Conseratoire akkori irányelveiből, azaz az olasz stílussal való hivatalos szembenállásból ugyanúgy, mint

---

163. Lásd Dauverné, „Du son et de ses principales modifications"; „De l'Articulation par le coup de langue"; „De l'Étendue générale de la Trompette, et de celle de chacun de ses tons ou corps de rechange, selon leurs moyens d'exécution"; „Du Placement de l'Embouchure sur les lèvres et de la manière de produire les sons", *Méthode pour la Trompette*. 57–59, 61. A főszövegben *kurzív* szedéssel kiemelt szavak Dauverné iskolájának kiemelési stíusát követik.

164. Altenburg, „Formation des Klanges"; „Vom Clarinblasen und von dem dazu erforderlichen Vortrage", *Versuch […]*. 68–69.; 95. Részletesebben lásd II, 40–41.

165. Joseph Forestier, *Méthode compléte, theorique et pratique pour le cornet chromatique à pistons ou cylindres*. (Paris: Bernhard Latte, [1844], Mainz: Schott, Londres), 5.

166. Dauverné, *Méthode pour la Trompette*. 55.; Vö. Altenburg, 95, 120.; lásd még II, 35.

167. Dauverné, *Méthode pour la Trompette*. 58–59.

168. Lásd II, 40–41.; Altenburg, 95, 120. Vö. Dauverné, *Méthode pour la Trompette*. 57. Dauverné csupán a trombitások egyéni hangszíneit hasonlítja az emberi hang változatosságához, éneklő játékmódról nem tesz említést.

a clarin hagyományok hiányából, de leginkább a hangszer hősi karakterének preferenciájából.

Utóbbit valószínűsíti az a tény, hogy az artikulációk tekintetében Dauverné a teljes regiszterre egyöntetűen a „tu" szótagot ajánlja, esetenként annak lágyabb változatát, a „du" szócskát. Ugyanakkor a kettős nyelvütésekre [sic.], amelyeket (id.) trombita nyelvindításoknak is nevez, valamelyest más irányelvet érvényesít. A változó keménységű *tu-tu-gu du*, ill. hosszabb repetíciók esetén *tu-tu-gu du-tu-gu du* szótagsort javasolja, függetlenül a hangmagasságtól.[169] Altenburg e tekintetben más álláspontot van, és a trombita kettős karaktere szerint külön fejezetekben foglalkozik a témával. Dauverné-vel ellentétben éles különbséget tesz a principál, másnéven harcmezei (tábori) trombitálás során alkalmazott kemény, ill. a clarinfúvás (a kétvonalas oktávban való játék) lágy artikulációi között.[170]

Az örökzöld fúvóka témát a francia mester később tárgyalja, mint Altenburg, azonban pontosabb ábrát és a méretekről konkrét számokat közöl, kiemelve azt, hogy az első trombitások fúvókái kisebbek, sekélyebbek, mint a mélyebb szólamokat megszólaltató társaké.[171] Mindazonáltal — a Conservatoire kürt tanszakán, Domnich és Dauprat nyomán kialakult gyakorlattól eltérően — azt hangoztatja, hogy a trombitások oktatását nem lehet mély és magas regiszterre specializált képzésre szétbontani.[172] Dauverné ma is érvényes szemlélete szöges ellentétben áll a barokk kor felfogásával, hiszen akkoriban a clarin-specialistákat és a principál trombitásokat (feladatköreiknek megfelelően) külön kezelték.[173]

A legdöntőbb különbséget azonban a gyakorlati részben találjuk: míg ez Altenburgnál — egy-két kottapélda kivételével — csak szöveges ajánlásokból áll,[174] addig a francia iskola bőségesen kínál technikai és előadóművészi képzést szolgáló gyakorlatokat, etűdöket. Altenburg idejében ilyenek csupán az inas saját használatú kottásfüzetébe kerülhettek lejegyzésre, mivel akkoriban — a céhes felfogás szerint — nem tartották őket széles körben publikálható, az ismeretek és tudás elsajátítását mások számára is elérhetővé tévő, nyilvános tananyagnak.[175] A francia polgári eszmény azonban mást követel meg: a tudás megszerzésének lehetősége mindenkit megillet; a bennfentes, mester–inas viszonyon alapuló zeneoktatással szemben a tudományosan összeállított, progresszív tananyag mindenki számára elérhető gyakorlatai teremthetik meg a színvonal emelkedését, ill. az ezt

169. Dauverné, „De l'Articulation par le coup de langue", *Méthode pour la Trompette*. 58.
170. Lásd II, 22–25.; 35–36.; 40–41.; Altenburg, 77.; továbbá uő., „Die Zunge"; „Vom Clarinblasen und von dem dazu erforderlichen Vortrage", *Versuch […]*. 92–94.; 96–98.
171. Dauverné, *Méthode pour la Trompette*. 56, 61.
172. Uo. 55–56.
173. Lásd II, 46.
174. Lásd II, 35–45. Altenburg, 120–124.
175. Vö. II, 35, 40–41.; Altenburg, 94.

biztosító szabadverseny feltételeit. A felvilágosodás és az enciklopédizmus eszmevilága mellett ez az attitűd eredményezi a professzionális zenészképzés céljaira szánt XIX. századi francia hangszeriskolák példaértékűen részletes kidolgozottságát, jelentős terjedelmét.

A notáció egyedi jellege talán még ennél is szembeötlőbb. A francia kottaképet oly mértékben gazdagítják artikulációs és hangsúlyjelek, amihez foghatót nemigen találunk másutt. Ezek a stílusos előadást segítik, az ízléses interpretációt pedig lejegyezhetővé, ezáltal racionálissá teszik. Dauverné ezzel kapcsolatban a következőképpen fogalmaz:

> (id.) Az előző fejezetben szimpla, ill. kettős nyelvindítás nevek alatt leírt artikulációs módok bizonyos további változtatásokra is alkalmasak, amelyek közül a legkényesebbeket [legérzékenyebbeket] az írott zenében egyedi szimbólumokkal, vagy hangsúlyjelekkel [akcentusokkal] jelölnek.
>
> A stílus összes árnyalatának, amelynek végtelen sok változata mindennemű érzelem interpretálójaként szolgál a zenei nyelvben, a jó artikulációban tükröződnie kell; precíz szabályok felállítása erre azonban nem kísérelhető meg, mivel a számtalan árnyalat analízis és maghatározás által megragadhatatlan. Így arra szorítkozhatunk, hogy a notáció fölött elhelyezett akcentusok jelentőségét megvilágítsuk, [mely jelek] az artikulációs módokat jelölve a művész érzéseire bízzák a nehezen megfogható nüánszok megkülönböztetését, amely[re való képesség] az ő szervezettségének [képzettségének] kiválóságából fakad, és amely mindazzal a kellemmel és ragyogással tölti el az előadást, amire az fogékony. [176]

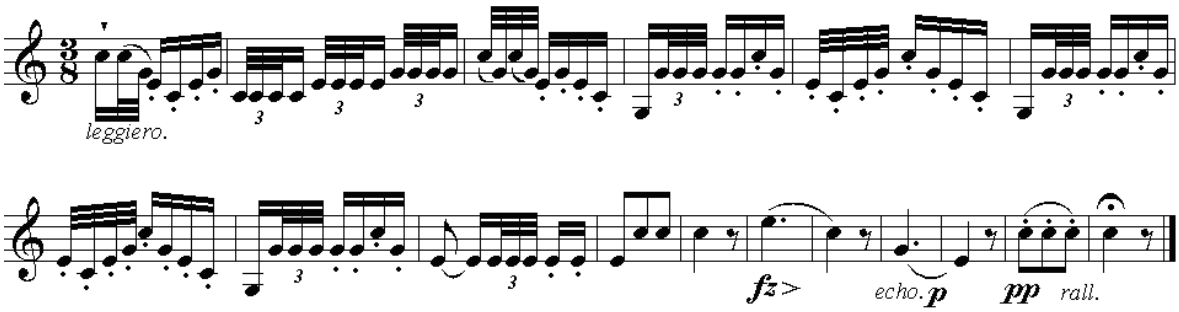
Lényegében ide kapcsolódik Dauverné ízlésről, neveltetésről és stílusról alkotott véleménye, amely szerint a növendékeknek a nagy mestereket kell tanulmányozniuk és összevetniük, játékukat minden stílusban utánozniuk, mert sajátjukat csak ez által alakíthatják ki.[177] [Altenburg is a nagy szólisták példájának, stílusának követésére ösztönöz könyvében.][178] A nüánszok — amely szó a francia zenekultúra és benne a rézfúvós művészet egyik legfontosabb kifejezése Daupratól Maurice Andréig, és dinamikai változatokat, stílusárnyalatokat egyaránt jelenthet — határozzák meg az előadás minőségét, színgazdagságát. E színgazdagság záloga a rézfúvós játékban — a francia felfogás szerint — a megfelelő nyelvindítás, artikulációs technika.[179]

A „legkényesebb" artikuláció fajtákat Dauverné ismerteti: *Coulé* vagy *Lié* (⁀) [kötés], *Piqué* vagy *Pointé* (.) [staccato], *Détaché* vagy *Piqué* [sic.] (▮) [staccatissimo] és a kötőív alatti pontok (⁀···), amelyek a nagyon lágy [portato] indításra

176. Dauverné, *Méthode pour la Trompette*. 58.
177. Uo. 62.
178. Altenburg, 97.
179. Vö. III, 71.

utasítanak. Gyakorlataiban, etűdjeiben, előadási darabjaiban eme jelek használatával gyakorlatilag minden hang karakterét meghatározhatja a szerző (lásd **9. kottapélda**).

9. kottapélda. Dauverné, „DOUZE MORCEAUX POUR TROMPETTES" no.12, Finale, 3. variáció, *Méthode pour la Trompette*. 155, az 1. trombita szólamának utolsó 17 üteme.



Dauverné kottáit a hagyományos mély notációban (4. felhang = *c*')[180] írja. A hangterjedelem többnyire az írott *g*–*g*'', a nagyon magas regiszterrel foglalkozó fejezet 30 gyakorlatában (*c*') *g*'–*c*''', a szelepes hangszer esetében *c*–*e*'' (olykor *g*'') közé esik.

A gyakorlatok különböző hangváltócsövek használatát követelik meg, ebből kifolyólag nagyrészt az írott C-dúr hangnemre korlátozódnak (a tolótrombita fejezetekben a c-moll és G-dúr is előfordul). A natúrtrombitára írt karakteretűdökben[181] — amelyek túlnyomóan ABA (AA_vBA_v) formájúak, csupán kettő variációs(!) —, a hangszer korlátozottabb lehetőségeinek betudhatóan alig találunk kilépést a tonika–domináns tengelyből.

Ritka kivételnek számít a No. 1 és No. 12 etűd B részének első négy üteme, ahol Dauverné a mediáns hang ritmizált ismételgetésével a párhuzamos moll jelenlétét érezteti. Innen két-három domináns taktus vezet vissza az alaphangnembe. A natúrtrombitán intonációs problémát jelentő *f*'' hangot csak ritkán, főleg átmenőhangként használja. Kivételt képez a No. 11 visszatérés előtti, szubdomináns hangnemben lévő 8 taktusa, ahol az *f*'' záróhangként szerepel, és ütemsúlyra esik. A XVIII. században még rendszeresen használt *fisz*'' nem bukkan föl az iskola első és második, natúrtrombitáknak szentelt részében. A szelepes trombita skálagyakorlatok és etűdök a 4♯–4♭ tartományt fogják át, amelyek között moll hangneműeket is találunk.[182] A kromatikus hangszerekre szánt etűdökben[183]

180. Bővebben lásd III, 81 [110].

181. Dauverné, „25 ÉTUDES CARACTÉRISTIQUES Pour les différents tons ou corps de rechange de la Trompette", *Méthode pour la Trompette*. 112–122.

182. Például Dauverné, „12 ÉTUDES MÉLODIQUES pour Trompette a Pistons ou Cylindres", 4ᵉ Étude (g-moll), *Méthode pour la Trompette*. 250.; Dauverné, „20 ETUDES CARACTÉRISTIQUES ET MÉLODIQUES Pour Trompettes à Cylindres soit: en Mi ♭, ou Ré ♮", 14ᵉ Étude (c-moll), 16ᵉ Étude (f-moll), 19ᵉ Étude (a-moll), *Méthode pour la Trompette*. 280–287.

183. Dauverné, „12 ÉTUDES MÉLODIQUES", *Méthode pour la Trompette*. 225–233.; „12 ÉTUDES MÉLODIQUES pour Trompette a Pistons ou Cylindres", *Méthode pour la Trompette*. 248–257.; 20 ETUDES CARACTÉRISTIQUES ET MÉLODIQUES […]", *Méthode pour la Trompette*. 266–288.

gyakrabban előforduló hangnemi kitérések, modulációk a párhuzamos mollt[184] és dúrt,[185] dominánst,[186] mediánst,[187] olykor a IV. és II. fokú szubdominánst[188] érintik. Az olaszos minore–maggiore,[189] maggiore–minore[190] váltás és a minore párhuzamos dúrja is feltűnik.[191]

A natúrtrombita etűdök tonika–domináns kétpólusosságánál változatosabb harmóniai és hangnemi struktúrát tesz lehetővé az iskola második részét alkotó duókban, triókban, kvartettekben a különböző alaphangokra hangolt natúrtrombiták egyidejű alkalmazása. E hangszerelési praktika Franciaországban a XVII. században, André Philidor egyik trombitaegyüttesében bukkan föl első ízben.[192] [Német nyelvterületen e gyakorlat csupán az 1720-as évek végétől mutatható ki, elsőként Graupner, darmstadt-i komponista műveiben.[193] Könyvében Altenburg szintén javasolja a trombitaegyüttesek ilyen módon való összeállítását.[194]] A *Grand Écurie* trombitaegyüttesében kialakult gyakorlatot a következő nemzedékek is ápolják,[195] majd a XIX. század első felében — talán Dauprat és Dauverné javaslatai szerint — Berlioz fejleszti tökélyre azt. Műveinek kürt- és trombitaszólamaiban gyakran három-négy eltérő hangolású hangszert alkalmaz egyszerre — natúrt és szelepest egyaránt. Ennek eredményeként — pusztán a natúrhangszerek különböző felhangkészleteinek kombinatív használatával — lehetőség nyílik arra, hogy a szólam a szokásos dúr hármashangzatokon felül a kívánt moll és szűkített harmóniákat,

184. Például Dauverné, „12 ÉTUDES MÉLODIQUES", 10ę Étude (9–12. ütem), *Méthode pour la Trompette*. 229.

185. Dauverné, „20 ETUDES CARACTÉRISTIQUES ET MÉLODIQUES […]", 16ę Étude (25–50. ütem), *Méthode pour la Trompette.* 283.

186. A domináns felé való elmozdulás gyakorlatilag minden etűdben, darabban megtalálható és a domináns zárlat is nagyon gyakori.

187. Például: Dauverné, „12 ÉTUDES MÉLODIQUES pour Trompette […]", 9ę Étude (6–8. ütem), *Méthode pour la Trompette*. 253; „20 ETUDES CARACTÉRISTIQUES ET MÉLODIQUES […]", 18ę Étude (21–27. ü.), 285.

188. Dauverné, „20 ETUDES CARACTÉRISTIQUES ET MÉLODIQUES Pour Trompettes à Cylindres soit: en Mi♭, ou Ré♮", 9ę Étude (33–50. ütem), M*éthode pour la Trompette*. 274-275.

189. Uo. 4ę Étude, 226.

190. Uo. 12ę Étude, 3. Var. (Tempo di Marcia), 233; „12 ÉTUDES MÉLODIQUES", 11ę Étude (13. ütem negyedik negyedtől a 16. ütemig), *Méthode pou la Trompette*. 230.

191. Például: Dauverné, „12 ÉTUDES MÉLODIQUES pour Trompette a Pistons ou Cylindres", 12ę Étude, *Méthode pour la Trompette*. 256. A 17. ütem második negyedére C-dúr zárlat, majd aharmadik. negyedtől c-moll a hangnem. A 22. ütem felütése Esz-dúrba visz át.

192. André Philidor, „Piece a double Trompette et de different ton et le gros basson de Philidor", in *Pieces de trompettes de Mssrs. de la Lande [Delalande], Rebelle et Philidor, mise en estau et copié par le Sr Philidor l'aisné ordinaire dela Musique du Roy*. (Kézirat.) (Paris: Bibliothèque National, Rés. 921). Lásd H. M. Lewis, „French Trumpet Ensemble Music of the Late Seventeeth Century", *ITGJ* 7/4 (1983. május): 12ff. 15–16.

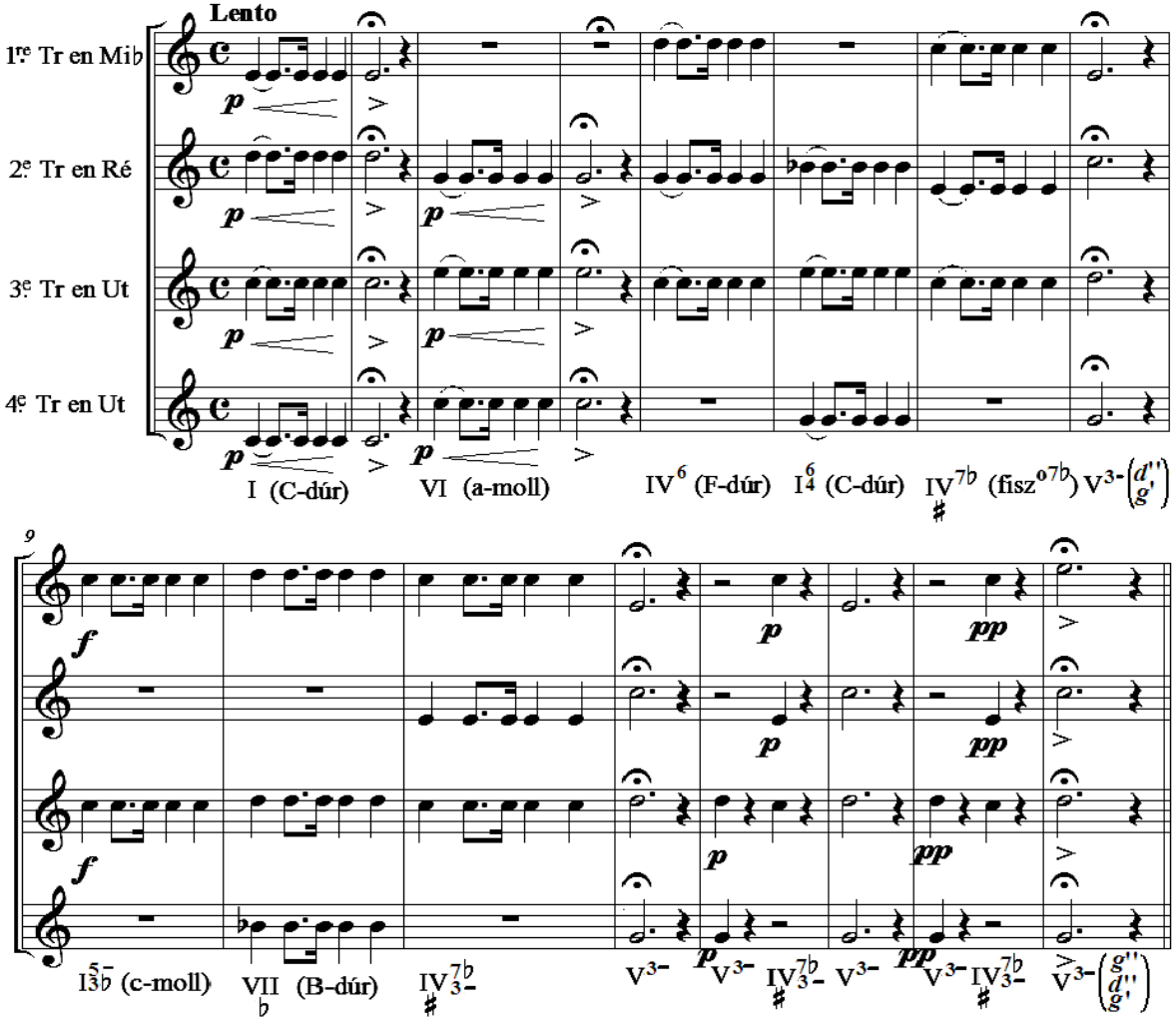
193. Thomas Hiebert, „Early Examples of Mixed–Keyed Horns and Trumpets in Works of C. Graupner", *HBSJ* 6. köt. (1994): 231. Itáliában Nicola Porpora, Angliában pedig Händel 1723-tól, Graupner-t öt évvel megelőzve hangszereltek már e módon.

194. Altenburg, 112.

195. Hiller, „Die Trompete in den Werken Jean-Philippe Rameaus", *BB* no. 35 (1981/III): 62.

szeptimakkordokat is megszólaltathasson.[196] A különböző hangváltócsövek kínálta lehetőségek e módon való kiaknázása azonban nem marad egyedi francia sajátosság. Wagner Párizsban eltöltött évei (1839–1842) jelentősen befolyásolják az ifjú német zeneszerző hangszerelési szokásait is, hiszen itt szerzett tapasztalatainak köszönhetően folyamodik partitúráiban oly gyakran különböző hangolású és rendszerű hangszerek paralel alkalmazásához.[197] Dauverné trombitaegyütteseiben szintén találkozunk natúrtrombiták kombinatív alkalmazásával. C-dúr kvartettjében (No. 6) például egy-egy Esz és D trombita mellett két C hangolásút alkalmaz (**10. kottapélda**).

10. kottapélda. Dauverné, „SIX QUATORS Pour Quatre Trompettes à l'unison et en différentes Tons", no. 6, *Méthode pour la Trompette*. 204.



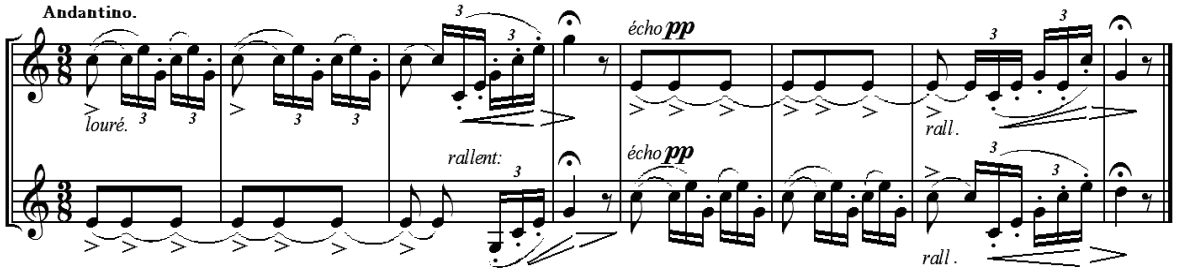
[A különböző transzpozíciójú szólamok könnyebb összevethetőségének és a harmóniasor jobb átláthatóságának érdekében a fokszámok, ill. zárójelben a hangzó akkordok, hangok is feltüntetésre kerültek.]

196. Teljesség igénye nélkül a következő Berlioz művekben találhatók példák erre: *A Vérbírák* (nyitány); *Harold Itáliában*; *Benvenuto Cellini* (nyitány); *Te Deum*; *Rómeó és Júlia*; *Gyász és dicsőség szimfónia*.

197. Halévy *A zsidó nő* c. operájának hangszerelési technikái köszönnek vissza a *Rienzi*-ben (2 szelepes trombita, 2 natúrtrombita a zenekarban, 6 + 6 a színpadon), a *Nürnbergi mesterdalnokokban*.

A XVII. századi francia trombitaegyüttesek egy másik jellegzetességét, a felső szólamok [*Dessous*] egyenrangú kezelését — amely a német alkalmazástól merőben eltér, és a szólamok gyakori keresztezésében ölt testet[198] — megfigyelhetjük Dauverné kamaradarabjaiban is (**10. kottapélda**). Műveiben előforduló visszhang motívumok, periódusismétlések, az olykor különböző hangnemekben elhangzó imitációk szinte megkövetelik e hangszerelési módot. A tipikusan francia szólamvezetési gyakorlat kialakulásának gyökerében egyrészt a különböző alaphangolású trombiták fentebb említett alkalmazását, másrészt a felső szólamokat játszó trombitások tudatos kímélését kell látnunk. Ez utóbbira a reprezentatív jellegű, fortissimo fúvásmódból adódó gyors kifáradás megelőzése végett is szükség lehetett. Míg a szimfonikus zenekari alkalmazás Franciaországban továbbra is megmaradt a hagyományos „olasz–német" modellnél, azaz a nagyobb terhelés folyamatosan az első trombitásra, kornettesre hárult, addig a szerepek jóval kiegyenlítettebbek a XIX. századi francia trombitaegyüttesekben. A szimfonikus szólamvezetési gyakorlatot követik Dauverné zenekari részleteket tartalmazó két trombitás etűdjei,[199] továbbá ventiltrombita duói,[200] a natúr hangszerekre írt kamaradarabokban, együttesekben viszont általános a szólamok keresztezése. Ezekben az első szólam helyenként a második — vagy harmadik — alá kerül; az előző periódusban, ütemekben kiosztott szerepek felcserélődnek, és az addig vezérdallamot játszó primárius kíséri társát, társait (**11. kottapélda**). E részek nemcsak az előadás változatosságát biztosítják, de lehetőséget nyújtanak az első trombitás fizikális terhelésének csökkentésére is. A trombitákra, kornettekre írt XIX. századi francia kamaraművekben, így Forestier, Clodomir és Saint-Jacome híres duóiban is rendszeresen fordul elő e szólamvezetési gyakorlat.

11. kottapélda. Dauverné, „DOUZE MORCEAUX POUR TROMPETTES", no. 12, Introduction, *Méthode pour la Trompette*. 152.



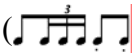
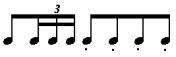
198. Lásd H. M. Lewis, „French Trumpet Ensemble Music […]", 14. Vö. II, 18, **1. táblázat**.

199. Dauverné, „SIX ÉTUDES En forme de Duos sur des motifs de Trompette, écrits dans leurs tons respectifs, extraits des Œuvres célèbres des Auteurs modernes", *Méthode pour la Trompette*. 156ff.

200. Dauverné, „SIX DUOS Pour deux Trompettes a Cylindres soit: en Fa, Mi ♮, ou Mi ♭", *Méthode pour la Trompette*. 258ff.

A korabeli francia trombitajáték jellemrajza mindazonáltal Dauverné dallamaiból, azok ritmusvilágából, a bennük megtestesülő különböző karakterekből, ill. ezek arányaiból határozható meg leginkább. Természetesen itt nem a hangképző, ritmus-, artikulációs, vagy magasságfejlesztő gyakorlatok sablonos szekvenciáira, I. fokú dúr hármashangzat felbontásaira kell gondolnunk, hanem az etűdök, duók, triók és kvartettek jellegzetességeire, dallamíveire, a bennük megnyilatkozó értékrendre, ethoszra.

Dauverné kiadványában 143 oldalt szentel kifejezetten a natúrtrombitának, míg a kromatikus hangszerekre szánt gyakorlatok, etűdök, duók csupán 80 oldalt töltenek ki. Ez utóbbiak a kor igényeihez igazodva szolgálják a képzés teljessé tételét, a fő hangsúlyt mindazonáltal a natúrtrombitára helyezi Dauverné.[201] A kétharmad–egyharmad arányszámnál azonban fontosabbnak tűnik kiemelni a következőt: míg natúrtrombitára *25 karakteretűdöt* közöl a szerző, addig a toló- és ventiltrombita fejezetek 12-12 *melodikus etűdöt* tartalmaznak.[202] Az iskola végén pedig húsz *dallamos és karakteretűdből* álló, szelepes hangszerre írt összeállítást találunk.[203] Úgy tűnik, Dauverné számára a *trompette d'ordonnance* és a *trompette d'harmonie* mindenek előtt és fölött karakterhangszert jelent. Ugyanakkor Burgundia egykori „muzsikus trombitájának" XIX. századi leszármazottja, az angol eredetű francia tolótrombita, továbbá a modern szelepes hangszer dallamos, lírai játékra is alkalmazható instrumentumok.

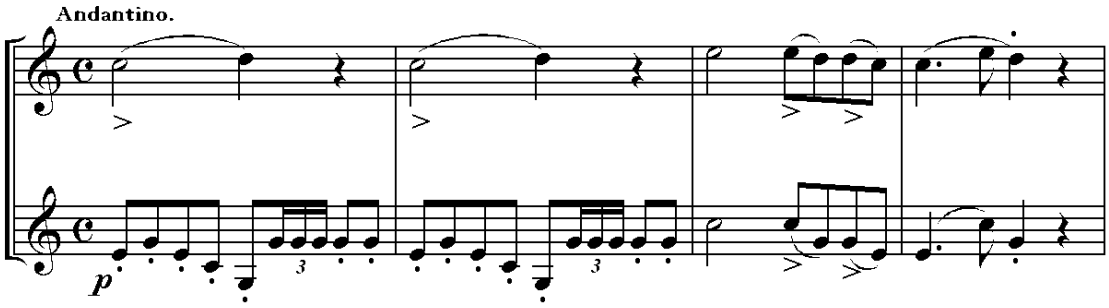
A natúrtrombita darabokban előforduló leggyakoribb karakterjelzések a következők. Induló (15), Keringő (7), Polonéz (3), Bolero (2), Menüett (1); az Allegro, Allegretto, Moderato, Andantino, stb. tempójelzések mögött pedig további indulókat (9), francia polkákat ˙[quadrille-t] (9), polonézeket, menüetteket (6), mazurkát (1) és egyéb, 6/8-os táncokat találhatunk. A fenti összeállításnak köszönhetően az indulókra, táncokra jellemző ritmusképletek dominanciája figyelhető meg az iskola eme részében. A marsokban pontozott ritmusok, nyolcadtriola láncokon végigfutó dúr hármashangzat felbontások, de főként a „trombita nyelvindítással" megszólaltatott tizenhatod triolákból és az őket keretező nyolcadokból álló, pattogó ritmusú trombita–figurációk () fordulnak elő nagy számban. Dauverné polonézeiben, boleróiban az alapritmus lényegében analóg az indulók harsogó trombitamotívumaival, csak éppen 3/4-es lüktetésben:  (polonéz), vagy (bolero). A javarészt rövidebb hangértékekből álló, staccato artikulációt megkövetelő ritmikus darabok ellensúlyozásaként mindössze nyolc olyan

201. Vö. III, 86 [136].
202. Lásd III, 91 [181], [183].
203. Lásd uo.

etűdöt, duót találhatunk, amelyekben a hangok túlnyomórésze hosszabb értékű, artikulációs jelekkel meg nem különböztetett, ill. a *legato*, *portato* játékmód mondható dominánsnak.[204] A **10.** és **11. kottapélda** (lásd III, 97, 98.) éppen ilyen, a natúrtrombita részben ritkán előforduló helyeket idéz. A No. 6 kvartett méltóságteljes bevezetőjében, ill. a No. 12 duó rusztikus jellegű, Rossini Tell Vilmos nyitányára — annak angolkürt szólójára — emlékeztető kezdő taktusaiban a trombiták nem a tradicionális harci, vagy tánckarakterben, hanem jóval visszafogottabban, meleg, puha hangon kell, hogy megszólaljanak. E helyeken a kívánatos játékmódot a *dolce* [lágyan] utasítással nyomatékosítja a szerző. Mindenestre ez a zenei műszó jóval gyakrabban fordul elő, mint a portato jellegű artikuláció; a trombitaegyüttesek indulóiban, táncaiban, az azokra jellemző háromtagú (és triós) forma B részében (triójában) rendszeresen szerepel.

A XIX. századi katonazene egy tipikus, Európa-szerte alkalmazott szerkesztési módjával is találkozunk a „Douze Morceaux Pour Trompettes" No. 1 duójában.[205] A hosszabb értékekből építkező, a zenekarokban rendszerint fafúvók által megszólaltatott széles ívű dallamot pattogó ritmusú hármashangzat felbontások és hármas nyelvindítással játszott fanfármotívumok kísérik, amit a zenekar trombitásai harsogtatnak. Dauverné duójában a két ellentétes karakter kiegyenlített dinamikával játszandó (**12. kottapélda**).

12. kottapélda. Dauverné, „DOUZE MORCEAUX POUR TROMPETTES", no. 1, *Méthode pour la Trompette*. 137.



A trombitaiskola harmadik részében található toló- és ventiltrombita etűdök nagyrészt a kor populáris dalkultúrájának, ill. operaművészetének dallam- és formavilágát idézik. A melódiák egyszerűek, a közkedvelt dalok, operaáriák, kórusbetétek sablonjai köszönnek vissza bennük. Némely etűd táncos karakterű (menüett, polonéz), mások bensőségesebb hangulatúak, líraiak, arioso jellegűek, többségüket azonban az indulók légköre hatja át. Míg előbbiek a szalonok világát, vagy a balett műfaját hozzák test-, ill. hangszerközelbe,

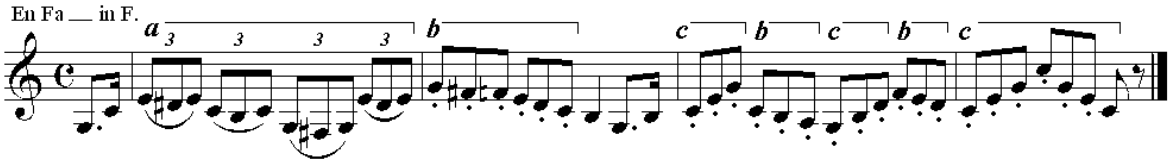
204. Dauverné, „SIX DUOS FACILES pour deux Trompettes", no. 1, no. 3; „25 ÉTUDES CARACTÉRISTIQUES […]", 3e Étude, 6e Étude, 19e Étude [Téma]; „Douze Morceaux pour Trompettes […]", no. 4, no. 12 (Introduction); „SIX QUATORS […]", no. 6 [Introduction], *Méthode pour la Trompete*. 99, 100.; 113, 114, 119.; 140, 152.; 204.

205. Dauverné, *Méthode pour la trompette*. 137.

addig utóbbiak az operaáriák és operakórusok hangzásvilágával ismertetik meg a növendéket. Számos variációs etűd szerepel az iskola eme részében. A témákat nagy valószínűséggel szintén közkedvelt dalok, áriák szolgáltatták, mindazonáltal Dauverné egyik esetben sem jelzi, hogy más dallamait dolgozta volna fel.

A rövidebb etűdök struktúrája, továbbá a variációs darabok témáinak felépítése is a dalok, áriák négy-, ill. hatsoros versszaktípusaival azonos. E darabok, dallamok formai elemzésénél a fenti okból kifolyólag kevésbé a periódushatárokat, mint inkább a többnyire négyütemes sorokból építkező (virtuális) versszak–struktúrát érdemes alapul venni. Legtöbbször a harmadik, negyedik sor ismétlésével létrejövő $AA_vBA_vBA_v$ szerkezetet figyelhetjük meg,[206] de találunk példát az ABCBCB struktúrára is.[207] Előfordul, hogy az első és harmadik sor enyhén módosítva ismétlődik a másodikban, ill. negyedikben, majd a kezdő két sor újabb variánsai zárják a „versszakot": $AA_{v1}BB_vA_{v2}A_{v3}$.[208] A variációs etűdök között csupán egyben találunk bevezetőt,[209] a darabok minden más esetben magával a témával kezdődnek, és kettő kivételével két vagy három variációt tartalmaznak. Közülük az egyik rendszerint triolák sorozatából épül fel, amit szimpla nyelvindítással (tu-tu-tu), külön tempójelzés hiányában a témával azonos metrumban kell előadni (**13. kottapélda**). A triolák alkotta dallam lehet a megfelelő akkordhangokat körüljáró (*a*), skála-motívum (*b*), ill. hármashangzat felbontásokra épülő, fanfárszerű (*c*).

13. kottapélda. Dauverné, „12 ÉTUDES MÉLODIQUES pour Trompette a Pistons […]", 10ę Étude, 2ę Variation, negyedik sor, *Méthode pour la Trompette*. 251.



206. Az AA_V a versszak első két, azonos zenei anyagra épülő sorának felel meg, többnyire tonika, ritkábban domináns zárlattal, együtt egy klasszikus periódust képeznek. [3/4-ben fordulnak csupán elő 8 ütemes sorok, azaz az első két sor ebben az esetben 16 ütem terjedelmű.] A harmadik sor (B) többnyire négy [egyes esetekben nyolc] üteme új, gyakran a domináns, vagy a párhuzamos moll irányába kilépő zenei anyagot hordoz, majd a strófa negyedik sorában többnyire a második sor zenei anyaga tér vissza. [Amennyiben a második sor dominánson zárt, akkor a tonika zárlatú első sor zárja a versszakot.] A strófa elhangzását követően a harmadik és negyedik sor megismétlődik. Például Dauverné, „12 ETUDES MÉLODIQUES" 1rę Étude, 7ę Étude, 10ę Étude, 12ę Etude; „12 ÉTUDES MÉLODIQUES pour Trompette a Pistons […]", 1rę Étude, 6ę Étude, 8ę Étude, 10ę Étude, *Méthode pour la Trompette*. 225, 227, 229, 232; 248, 251-253.

207. A forma lényegében azonos az előzővel (III, 101, [206]). A második sor első taktusa általában azonos az első sor kezdetével, ám a második ütemtől a dallamvonal merőben új irányt vesz, és ritmikai egyezések sincsenek. Például Dauverné, „12 ETUDES MÉLODIQUES" 7ę Étude; „12 ÉTUDES MÉLODIQUES pour Trompette a Pistons […]" 11ę Étude, *Méthode pour la Trompette*. 227.; 255.

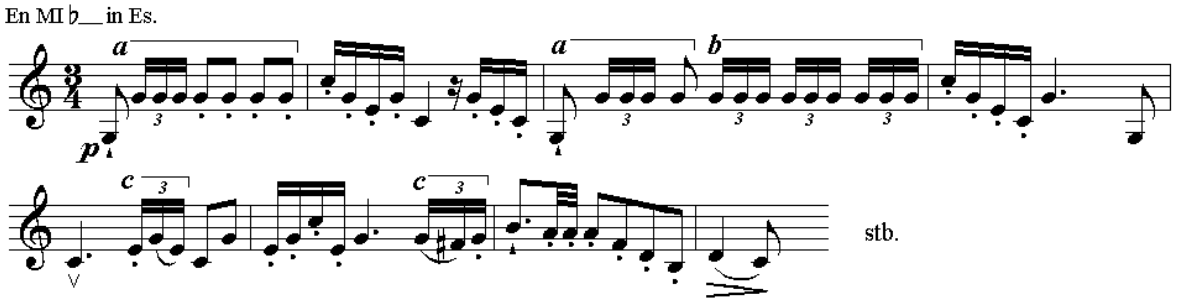
208. Például: Dauverné, „12 ETUDES MÉLODIQUES", 11ę Étude, *Méthode pour la Trompette*. 230.

209. Például: Dauverné, „12 ÉTUDES MÉLODIQUES pour Trompette a Pistons […]", 1ę Étude, *Méthode pour la Trompette*. 248.

Előfordulnak még szinkópás,[210] ill. tizenhatod figurációkra épülő változatok is.[211]

A legspecifikusabb viszont a reprezentatív, fanfár-jellegű trombitafúvás eszköztárából merítő variáció típus, amelyben a „trombita nyelvindításokkal" megszólaltatott repetitív tizenhatod triolák dominálnak. Megszólaltatásuk módját (tu-tu-gu) Dauverné ugyan kettős nyelvütésnek hívja, mai fogalmaink szerint azonban hármas nyelvindításról [triplanyelvről] van szó. A Conservatoire első tanára mindenesetre nemcsak az elnevezésben, de az alkalmazásban is hagyományőrző. Akárcsak az indulókban és polonézekben, egy-egy nyolcad értéknyi, azonos hangmagasságon repetáló triolacsoportot többnyire nyolcadokkal keretez[212] (**14. kottapélda** *a*). Ezáltal az indulók, polonézek jellegzetes lüktetése határozza meg e variációk karakterét is. Egy variációban[213] és egy etűdben fordul elő csupán, hogy több, „kettős nyelvindítással" játszott triolacsoport közvetlenül, nyolcadok közbeiktatása nélkül követi egymást (**14. kottapélda** *b*). Amennyiben a gyors tizenhatod triola nem repetitív jellegű, hanem akkordfelbontást szólaltat meg, vagy alsó-felső váltóhangot tartalmaz, akkor Dauverné kerüli a „kettős nyelvütés" alkalmazását, és minden esetben váltott artikulációval — staccato–legato, legato–staccato — teszi könnyebben előadhatóvá a szóban forgó figurációt (**14. kottapélda** *c*). Tizenhatod vagy harmincketted triolákból álló staccato skálafutamok csak lírikus hangvételű, lassú etűdökben fordulnak elő, ezért ezek esetében nem beszélhetünk a Dauverné-féle „kettős nyelvindítás" alkalmazásáról.[214]

14. kottapélda. Dauverné, „12 ÉTUDES MÉLODIQUES pour Trompette a Pistons […]", 12ᵉ Étude, Polonaise, *Méthode pour la Trompette*. 257.



A kötet utolsó fejezetében hosszabb etűdöket találunk, nem egy közülük kétoldalas. Legtöbbjük ABA szerkezetű, ahol a visszatérő A rész egy lendületes és virtuóz kódába vagy strettába torkollik — mintha csak egy bravúrária lenne. [Jóllehet a *coda* kifejezés nem

210. Dauverné, „12 ETUDES MÉLODIQUES", 11ᵉ Étude, 1ʳᵉ VAR, *Méthode pour la Trompette*. 231.

211. Dauverné, „12 ÉTUDES MÉLODIQUES pour Trompette a Pistons […]", 6ᵉ Étude, 2ᵉ VAR, *Méthode pour la Trompette*. 251.

212. Vö. III, 99. Induló, polonéz és bolero alapritmusok.

213. Dauverné, „12 ETUDES MÉLODIQUES", 10ᵉ Étude, 3ᵉ VAR: Finale, *Méthode pour la Trompette*. 230.

214. Dauverné, „20 ETUDES CARACTÉRISTIQUES ET MÉLODIQUES Pour Trompettes à Cylindres soit: en Mi ♭, ou Ré ♮", 8ᵐᵉ Étude (Sicilienne); 13ᵐᵉ Étude (Largo), *Méthode pour la Trompette*. 273, 279.

szerepel sehol sem.] Két etűd szonátaformájú,[215] mások szerkezete egy bravúrdarab fináléjára, annak csúcspont felé vezető zenei folyamára emlékeztet, ill. ilyen művekből való idézet.[216] Utóbbiban jellemzőek az aszimmetrikus periódusok, amelyek kettő-, három-, négyütemes egységekre, fél periódusokra bonthatóak, továbbá gyakori a négyütemes egységek (sorok) variált ismétlése, késleltetéses zárlatok, appoggiaturák alkalmazása. A következő periódus sokszor új ritmikát, sűrűbb zenei szövetet, de mindig új dallamot hordoz. Gyakoriak a szekvenciák, az etűd végéhez közeledve pedig az ütempárok, rövid motívumok egyre sűrűbb ismétlései. Néhol rövidebb-hosszabb kadencia szakítja meg a dallamívet, vagy előzi meg a záróhangot.[217]

Ami az artikuláció sajátosságait illeti, az iskola utolsó részében jóval több legato és portato jellel találkozhatunk, mint a natúrtrombita fejezetekben. Míg a kötőívek leggyakrabban kettő, ritkábban három-négy hang nyelvhasználat nélküli kapcsolását rendelik el, addig a portato jel mindig több, de legalább három-négy lágy nyelvütéssel indított hangot fűz egybe. Dauverné-nél a portato inkább a zenei mondatot szervező elem, a legato és staccato artikulációk pedig elsősorban a zenei szótagok, szavak érthetőségét, frazeálását szolgálják. Ugyanakkor egy-két darabban hosszabb legato frázisok is előfordulnak.

Az előadóművészi képzés terén a toló- és ventiltrombita etűdök új perspektívát nyitnak. Az iskola első és második [natúrtrombita] részében a gyakori *dolce* utasításon kívül egyszer-egyszer bukkannak fel a *ben marcato*, *staccato*, *tenuto*, *pesamment*, *leggiero*, *con delicatezza*, *animé*, *mezza voce* kifejezések. Ezek kivétel nélkül az indulókban, táncokban rejlő nüánszok megvilágítását szolgálják. Ugyan a kromatikus hangszerekre írt művekben szintén a *dolce* utasítás fordul elő legtöbbször, azonban a zenei műszavak tekintetében ez az egyetlen egyezés. A dallamos etűdökben megjelenő lírikus karaktert, annak különböző árnyalatait a *con espressione*, *sostenuto*, *con anima*, *con energia*, *leggieramente*, *smorzando* szavak világítják meg. Dauverné natúr-, ill. kromatikus trombitákkal kapcsolatos alapfelfogását, az instrumentumok eltérő (karakter-, ill. dallamhangszerként való) kezelését egy további tény is alátámasztani látszik. Jelen trombitaiskolájában a *cantabile* [énekelve] karakterjelzés összesen négy alkalommal bukkan fel, mindannyiszor a toló- és ventiltrombitára írt darabokban. Úgy tűnik, hogy Dauverné számára az általa

215. Dauverné, 20 ETUDES CARACTÉRISTIQUES ET MÉLODIQUES Pour Trompettes à Cylindres […]", 14me Étude; 19me Etude, *Méthode pour la Trompette*. 273, 279.

216. Dauverné, 20 ETUDES CARACTÉRISTIQUES ET MÉLODIQUES Pour Trompettes à Cylindres […]", 12me Etude; 15me Étude, *Méthode pour la Trompette.* 278, 282.

217. Például: Dauverné, „12 ETUDES MÉLODIQUES" 6e Étude, 8e Étude, 11e Étude; „12 ÉTUDES MÉLODIQUES pour Trompette a Pistons […]" 1re Étude, 13e Étude, *Méthode pour la Trompette*.

előnyben részesített natúrtrombita hangja, az e hangszerben rejlő képességek és ethosz összeegyeztethetetlenek a *cantabile* játékmóddal, az csupán a hangminőség szempontjából „korlátozottabb" kromatikus hangszerek lehetőségeivel és jellegével társítható. Mindazonáltal a szerző iskolájában sehol sem beszél énekszerű trombitajátékról; helyette a kor divatja által preferált „lírikus" stílus megfelelően árnyalt és expresszív előadásának fontosságát emeli ki az „Ízlésről, Stílusról és Kifejezésről" című fejezetben.

Összegzésképpen a következők állapíthatók meg Dauverné életművével és *Méthode pour la Trompette[…]* c. kötetével kapcsolatban. Dauverné pályája elején a szelepes hangszerek elkötelezettjeként tűnt föl. A Conservatoire-ra történő kinevezését követően azonban változtak nézetei, és utóbb visszatért mesterének, Buhl-nak örökségéhez, a natúr- és tolótrombitához. Ezzel párhuzamosan a ventiltrombita háttérbe szorulása és a dugattyús kornett rohamos térnyerése figyelhető meg a francia zenei életben. A szelepes trombita feladatköre ekkoriban nagyrészt arra korlátozódott, hogy toló- és natúrtrombitán előadhatatlan zenei anyagot, hangokat szólaltassanak meg rajta. Dauverné ugyan több versenydarabot is komponált e hangszerre, de átütő sikert sem ő, sem növendékei nem értek el vele. Annál inkább a kornettel. A kor polgári ízlésvilágának, a professzionális és amatőr zenekarok igényeinek jobban megfelelt a könnyebben kezelhető kornett, mint az F alaphangolású henger-, vagy dugattyúszelepes trombita. Nem véletlen, hogy végzett tanítványainak, köztük Arban-nak sikerein felbuzdulva, továbbá a kor és növendékei igényeinek eleget téve Dauverné következő iskoláját kornettre adatta ki 1846-ban.[218] Bár már e művének didaktikai-módszertani felépítése is példaértékű, és korának egyik legjelentősebb, legalaposabb tankönyveként tartják nyilván,[219] sem terjedelme, sem technikai követelményszintje nem éri el az 1844-ben megjelent Forestier iskoláét.[220]

Dauverné 1857-ben kiadott, natúr-, toló- és ventiltrombitára írt *Méthode*-ja mérföldkőnek számít a francia trombitaoktatás- és hangszertörténetben. Jelentősége elsősorban abból adódik, hogy ez a kötet adta a Conservatoire-on 1833 óta folyó trombitaoktatás első hivatalos tananyagát, továbbá a francia trombitajáték esztétikájának,

218. Dauverné, *Méthode Théorique et Pratique DE CORNET à Pistons ou à Cylindres. Op.7*.

219. Lásd Anzenberger, *Ein Überblick […]*. 358–360.

220. Vö. Anzenberger, *Ein Überblick […]*. 377–379. Lásd például Forestier hangközgyakorlatát. Joseph Forestier, *Méthode complète, théorique et pratique pour le Cornet chromatique à pistons ou cylindres*. 88. Itt jegyzendő meg, hogy Forestier a mélyebb, F hangolású kornettet részesítette előnyben, és tanácsa szerint a kezdőknek is ebben a hangolásban ajánlatos eleinte gyakorolni. J. Luce kisasszonnyal közösen komponált, *Fantasie brillante pour Cornet à Pistons et Piano oblige* (Paris: Collinet, 1840k.) c. háromtételes művében G-kornettet használ. [Lásd Robert M. Hazen, „Parisian Cornet Solos of the 1830s and 1840s: The Earliest solo Literature for Valved Brass and Piano", *ITGJ* 19/4 (1995. május): 35ff., itt 37.] Hazen megállapítása szerint:

> (id.) a korabeli F hangolású (alt)kornett lényegében úgy aránylott a [nálánál kétszer hosszabb] kürthöz, mint manapság a B-piccolo trombita a normál B-trombitához.

sajátos stílusának alapvetései is e műben fogalmazódtak meg első alkalommal markánsan. Átfogó jellegű iskola, azaz a kezdő lépésektől a kor követelményeinek megfelelő professzionális szintig kínál technikai és előadóművészi képzést szolgáló gyakorlatokat, etűdöket. Ezek nehézségi foka mindazonáltal alatta marad annak, amivel Dauprat 1824-es natúrkürt-iskolájában,[221] Forestier kiadványaiban,[222] ill. Arban 1840-es évek végén megjelenő variációs kornett darabjaiban találkozhatunk.[223] Dauverné kiemelten, elsődleges hangszerként kezeli a natúrtrombitákat, az általuk alkotott hagyományos trombitaegyütteseket. Ez okból kifolyólag iskolájában jóval nagyobb teret szentel nekik, mint kromatikus társaiknak. Az előadóművészi képzés is — az imént említett felosztás szerint — kettősséggel bír, hiszen a tradicionális és kromatikus instrumentumokat — lehetőségeik és képességeik szerint — sokszor különböző karakterekben szólaltatja meg a szerző. Míg natúrhangszerekre szánt művei főként a hagyományos hősi jellegben és korának divatos tánczene stílusaiban csendülnek fel, addig a szelepes és tolótrombitát indulók, táncok variációk mellett lírikus dallamok megszólaltatására is alkalmasnak ítéli Dauverné.

Dauverné életművének és ars poeticájának összegzését láthatjuk 1857-es *Méthode*-jában, amelyet leginkább az innováció és tradíció kettőssége jellemez. Iskolája mind hangszertörténeti, elméleti részeit, mind a gyakorlati fejezeteket illetően — a logikai felépítés tekintetében — erősen kötődik J. E. Altenburg *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst* c. könyvéhez, jóllehet az alapvető szemlélet- és felfogásbeli különbségek markánsan mutatkoznak meg. Dauverné munkássága hídként köti össze a trombitatörténet két nagy éráját, a natúrtrombita- és a szelep-korszakot. Iskolája és a különböző típusú trombitákról alkotott nézetei az 1890-es évekig döntően befolyásolták a francia trombitajáték fejlődésének tendenciáit. Monumentális tankötetéhez mérhető újabb trombitás kiadványra pedig egészen 1908-ig, Merri Franquin *Méthode complète de Trompette Moderne […]* c. kötetének megjelenéséig várni kellett.

---

221. Lásd Louis-François Dauprat *, Méthode de Cor alto et Cor Basse.* II. rész (Paris: Schonenberger), 125ff. A fojtás technikájának nagymestere tételközi és tételzáró kadenciákat közöl a fenti helyen, a 11. cikkelyben. Ezek, ill. a következő cikkelyben szereplő variációs technikák [téma és 9(!) variáció] egyértelműen mutatják, hogy a szelepes kürt miért is nem vált széles körben elfogadott hangszerré a XIX. századi Franciaországban. Dauprat és jeles növendékei, köztük a Conservatoire tanári állásában őt követő Gallay ugyanis — e gyakorlatok tanúsága szerint — oly virtuózitással kezelték a fojtás technikáját, hogy egyáltalán nem volt szükségük a szelpes hangszerekre.

222. Lásd III, 104 [221].

223. Lásd III, 73–74 [74]. Vö. III, 109–115.

Dauverné utódai: Jules Cerclier és Jean-Baptiste Arban

Az 1860-as években korszakváltás zajlott le a Conservatoire rézfúvós tanszakán. Jacques-François Gallay elhunytával — aki egyébként 1842-ben váltotta egykori mesterét, az 1802 óta tanító François Dauprat-át — 1864-ben megüresedett a natúrkürt-tanári poszt.[224] Ugyanebben az évben vonult nyugdíjba a szelepes kürt professzora, Joseph Meifred,[225] Dauverné pedig 1869. január 1-ével, 36 évnyi oktatói tevékenység után búcsúzott a tanári pályájától.[226]

Az utódlással, ill. az új tanárok tevékenységével kapcsolatban nem kerülhetik el figyelmünket azok az ellentmondások, amelyek a konzervatív gondolkodás és a progresszív szemléletmód egyidejű jelenlétéből fakadtak. Gallay-t Mohr, a francia natúrkürt tradíció ortodox elkötelezettje követte. 1897-ig tartó tanári pályafutása alatt a ventilkürt száműzetett a Conservatoire falai közül.[227] Amit a francia rézfúvós kultúra e döntésből fakadóan veszíteni látszott, azt 1869-ben más oldalon kapta vissza az Auber által vezetett Conservatoire-tól. Itt Dauverné megüresedett trombitatanári posztjának betöltésével járó változásokra, mindenekelőtt a két ebben érintett művészre kell gondolnunk. Egyikük Joseph Jean-Baptiste Laurent Arban,[228] nemzetközi hírű kornettvirtuóz, zenekarvezető és karmester, aki 1857-től fogva a Conservatoire katonazenész-képző tagiskolájának szaxkürt tanáraként is tevékenykedett. Ő mindent megtett azért, hogy a kornettoktatás felvételt nyerjen a Conservatoire hivatalos képzési rendszerébe. Eleinte falakba ütközött, Auber ugyanis 1861-ben elutasította ötletét. A direktor indoklásában egyrészt anyagi okokra hivatkozott, másrészt pedig hangoztatta, hogy véleménye szerint a Conservatoire-on végzett rézfúvós növendékek — kürtösök, trombitások, harsonások egyaránt — az akkori képzési struktúrában szerzett tudásuknak köszönhetően is megfelelően helyt képesek állni, amikor a zenekari munka során kornetten kell játszaniuk.[229] Később Arban — Dauverné közelgő visszavonulásának tudatában és a számára világhírnevet hozó hangszer legmagasabb szinten történő elfogadtatásának érdekében — újabb ostromba kezdett. A kornett által egyre inkább veszélyeztetett trombita védelmére és a mind szélesebb körben elterjedő kornettjáték színvonalának emelésére a két

224. Reginald Morley-Pegge, *The French Horn: Some Notes on the Evolution of the Instrument and of its Technique*. 2. kiad. (New York: Norton, 1973), 159.

225. Morley-Pegge, *The French Horn […]*. 160.

226. Tarr, „Dauverné”, in *TNDG* 2.

227. K C Moore: The persistence of the natural horn in the romantic period. 6 Attitudes to the chromatic horn [online]. [2008.07.17.] <http://www.mooremusic.org.uk/nathorn/nathorn.htm>.

228. Arban (1825-1889) életéről a legtöbb információval Jean-Pierre Mathez szolgál a Brass Bulletin hasábjain, hat részből álló cikksorozatában. Lásd Mathez, „Arban (1825 - 1889)”, *BB* no. 9–14 (1974–1976).

229. Mathez, „Arban (1825 - 1889) II. The Beginning of his Career”, *BB* no. 10 (1975/I): 13–14.

hangszer egy tanszakon belül zajló, szimultán oktatását, ill. a növendékek számára mindkét hangszer kötelező elsajátítását javasolta.[230] Kezdetben úgy tűnt, hogy Auber elfogadja a kombinált tanszak ötletét, amely az akut trombitáshiányra is megoldást jelenthetett.[231] Arban várható kinevezésével megüresedő szaxkürt-tanári állásra pedig Jules Cerclier-t, Arban egykori tanszaktársát javasolta.[232] Auber 1869. január 16-i keltezésű, a miniszterhez intézett, e témában utolsó leveléből azonban egy új, Arban eredeti szándékához közelebb álló változat körvonalai bontakoznak ki. E levelében a direktor egyrészt Cerclier [azóta elveszett] kérelmére utalva a hagyományos trombita tanszak megtartása mellett tette le voksát, amelynek irányítását Cerclier-re, mint tanársegédre bízta. Másrészt a szükségesnek ítélt kornettoktatás megindítására egy új tanszak felállítását helyezte kilátásba; Auber szerint ennek anyagi feltételei ekkor már rendelkezésre álltak. A kornett-képzés címzetes professzorává Arban-t nevezte ki, akinek katonazenész-képzőben megüresedett posztját Henri Jacques-Hyppolite Maury-ra, az Opéra kornettművészére bízta, fenti változtatásokhoz pedig a miniszter hozzájárulását kérte.[233] Dauverné utódlása körül zajló küzdelmek másik kulcsfigurája tehát nem más, mint Auber kompromisszumos döntésének „előidézője" és igazi nyertese, Jules-Henri-Louis Cerclier.[234]

Arban és Cerclier szakmai életútja merőben különbözik egymástól. Arban már diákkorában — a tengerészet zenekarában kornettesként szerzett korábbi tapasztalatainak és tehetségének köszönhetően[235] — kitűnt idősebb társai közül. Keresett muzsikus. Konzervatóriumi tanulmányainak négy esztendeje alatt háromszor kért és kapott huzamosabb időre szóló eltávozási engedélyt külföldi vendégszereplésekre. Távolléte miatt 1844-ben nem tudott részt venni az éves verseny előválogatóján, Dauverné mégis javasolta őt a *Concours*-ra. Ebben az évben Második Díjat kapott, a győztes Jean-Jacques Edmond Dubois volt. 1845-ben a tanszak benjáminja ismét többhónapos londoni tartózkodása alatt készült fel a trombitások versenyére, amit ez alkalommal megnyert.[236]

Cerclier trombitás karrierje nem indult olyan zökkenőmentesen, mint Arban-é. Eleinte komoly szájtartás problémákkal küzdött, legalábbis erre engednek következtetni Auber és

230. Lásd Arban 1868. nov. 2-i keltezésű, Auberhez intézett kérvényét. Mathez, „Arban (1825 - 1889) III. Success", *BB* no. 11 (1975/II): 22. Ennek értelmében a kornettezni szándékozóknak azonos súllyal kellene trombitát is tanulniuk (és fordítva); az éves versenyt pedig mindkét hangszerre hirdetnék.

231. Lásd Auber kultuszminiszterhez írt, 1868. nov. 28-i levelét. Mathez, „Arban […]" 3. rész: 23.

232. Uo. A dátum 1868. dec. 30.

233. Lásd Auber-nek a kultiszminiszterhez intézett, 1869. jan. 16-i kérelmét. Mathez, „Arban […]": uo.

234. Cerclier (1823-1897) életéről kevés adat áll rendelkezésre. A legtöbb információt az Editions BIM közli. Lásd N.N., Cerclier Jules [online]. Editions BIM, [2008.07.18.] <http://www.editions-bim.com>.

235. Joël Eymard: La trompette [online]. [2008.07.18.] Compléments. Le plan du site. Biographies de Vincent Bach et Renold Schilke. [Jean-Baptiste Arban, Gottfried Reiche is.] <http://la.trompette.free.fr>.

236. Mathez, „Arban (1825 - 1889) I. His first twenty years", *BB* no. 9 (1974/III): 13–14.

François Habeneck vizsgák alkalmával készített jegyzetei. Később azonban rohamos fejlődést mutatott: 1844-ben *accessit* elismerésben, 1845-ben Arban mögött Második Díjban, 1846-ban pedig Első Díjban részesült. A Conservatoire nyilvántartásai szerint az 1850-es években énektanulmányokat folytatott, 1855-ig a versenyeken kétszer jutalmazták *accessit* elismeréssel. 1855 és 1869 között a *Thêatre d'Avignon* alkalmazásában állt.[237]

Cerclier 1869. február 1-vel foglalta el állását a Conservatoire-on, és ettől kezdve kizárólag a pedagógiai munkának szentelte életét. 1882-ben címzetes tanárrá nevezték ki, majd oktatási tevékenységének nagyrabecsüléseként különböző kitüntetésekben is részesült.[238] Tanári pályafutásának 25 esztendeje alatt elsősorban a hagyományőrzés motiválta. Az éves versenyekre 15 alkalommal egykori mesterének, Dauverné-nek műveit jelölte ki, és csupán 8 saját szerzeménnyel gazdagította a trombita szólórepertoárt, egyszer pedig François Dubois (1837-1924) darabját használta fel a *Concours*-on.[239] A hangszer tradicionális alkalmazása iránti elkötelezettségét jól mutatja négy trombitára és timpanira komponált *30 Induló* c. gyűjteményes kiadványa.[240] Másrészt az a tény sem kerülheti el figyelmünket, hogy az Opéra zenekarának hangzását döntően befolyásoló natúrtrombita tradíciók megközelítőleg Cerclier nyugállományba vonulásával egy időben szakadtak meg. A hangváltócsöves natúrtrombiták ekkoriban adták át helyüket a rövid építésű, már 1855 körül kifejlesztett dugattyús C trombitának.[241] Bár Cerclier-re a konzervatív gondolkodás volt jellemző, mégsem zárható ki, hogy énekesként szerzett ismereteit a hangszeroktatás során is hasznosíthatta, és az énekművészetet — a kürtösökhöz hasonlóan — referenciaként kezelte.

Arban a Conservatoire 1845-ös trombitaversenyének megnyerését követően nagy energiákat fektetett szólista karrierjének építésére és karmesteri ambícióinak megvalósítására. A trombitát mellőzte, és ettől fogva első hangszerének, a kornettnek szentelte életét.[242] A Párizsban kialakult kürtös–kornettes hangzásideált, játékkultúrát[243]

237. Cerclier Jules [online]. Editions BIM. [2008.07.18.] Composers. <http://www.editions-bim.com>.

238. Uo. Kitüntetései: „Officier d'Académie" (1884); „Chevalier de la Légion d'Honneur" [„A Dicsőség Légió Lovagja"] (1888); „Officier de l'Instruction Publique" (1898) posth.

239. Daniel Kelly, „The Competition Solos of J. B. Arban", *ITGJ* 30/3 (2006. márc): 18.

240. Cerclier, *30 Marches*. (The Brass Press).

241. Wagner *Lohengrin*-jének 1891-es bemutatója jelenti a fordulópontot. Bővebben ld. III, 125–126.

242. A Dauverné tanszakon eltöltött éveket megelőzőleg a 15-16 éves Arban a tengerészet kötelékeiben szolgált — immáron kornettjével. [Valószínűsíthető tehát, hogy e hangszeren sajátította el a rézfúvós játék alapjait.] A Conservatoire-on eltöltött éveket követően pedig visszatért a tengerészet zenekarába, ahol 1852-ig teljesített szolgálatot. (Lásd Joël Eymard: La trompette [online]. uo.)

243. Az 1830-as években nagyrészt kürtösök művészi játékának köszönhetően vált népszerűvé e hangszer. [Lásd III, 80–82.] Dufrène, Forestier, továbbá Frédéric-Antoine Schlottmann, az Opéra szólókürtöse és H. Schiltz, az Académmie Royal de Musique tagja voltak a legsikeresebb szólisták. Saját szerzeményeik előadására kürtfúvókával megszólaltatott, két- és háromszelepes, hangváltócsövekkel többnyire F-re, G-re, de Asz-nál nem magasabbra hangolt hangszereket használtak. Lásd Hazen, „Parisian Cornet Solos of the 1830s and 1840s […]", *ITGJ* 19/4 (1995. május): 36.

Arban megjelenése alapjaiban változtatta meg. Ő ugyanis elődjeitől eltérően nem a kürt felől közelített a kornetthez, hanem jóval inkább a trombita fúvásmódját alkalmazta azon. Markáns hangszínbeli különbséget eredményezett sekélyebb kelyhű fúvókája, de a hangszeren más változtatásokat is végrehajtott. Ebben 1846-tól Adolph Sax nyújtotta számára a legtöbb segítséget, akivel együtt dolgoztak a hangszer tökéletesítésén. Közös munkájuk gyümölcseként született meg a *cornet „Arban compensateur*" (**6. kép**), amelyet a közönség első alkalommal 1848. március 26-án, a Conservatoire Hangverseny Társaságának koncertjén hallhatott.[244] Arban — a korabeli gyakorlattal szakítva — e hangszeren immáron mellőzte a hangváltócsövek cserélgetéses alkalmazását, kornettjét kizárólag B♭ és A alaphangolásban használta.[245] A kürtös-kornettesek általánosan használt alaphangolásánál (F, G), ez kvarttal, terccel (ill. szekunddal) magasabb. Arban hangszíne kiegyenlítettebb, a rövidebb csőhosszból adódóan konkrétabb és átütőbb, a korabeli kritikák szerint (id.) egy hegedűhöz, vagy az emberi hanghoz hasonlítható[246] volt.

6. kép: Az „Arban-féle kompenzátor kornett". François Sudre – Marseille, 1885.[247]

Arban azonban nemcsak fúvókájával, hangszerével és hangszínével tűnt ki, hanem játéktechnika terén bemutatott újításaival is. A francia stílusban oly fontos szerepet játszó *staccato* artikulációt illetően például a kor talán legjelentősebb fuvolistájának tartott Theobald Boehm (Bœhm) technikáit valósította meg kornettjén — állítása szerint elsőként.[248] Arban előtt mindenesetre már Forestier is különbséget tett kettős (tu-ku) és hármas (tu-tu-ku) nyelvindítás között. Ugyan a hátra és előre mozgó nyelv által létrehozott

244. Mathez, „Arban (1825 - 1889) II. The Beginning of his Career", *BB* no. 10 (1975/I): 13. Részletesebben lásd még III, 73 [74].

245. Vö. III, 80. Dauverné 1846-os kornettiskolájában már csupán a magas hangolásokat tartja előnyösnek (B♭, A, G, Gesz és F). [Lásd Dauverné, *Méthode Theorique & Pratique de Cornet à Pistons ou à Cylindres.* 11.]

246. Mathez, „Arban (1825 - 1889) II. The Beginning of his Career": uo. Idézi a koncert kritikáját: *La France Musicale* (1848. ápr.. 09.): 109.

247. Joël Eymard: La trompette [online]. uo. Lásd még III, 115–116.

248. Bővebben lásd III, 73 [74].

„te-ke", ill. „ti-ki" szótagocskákat már több száz évvel korábban cinken és trombitán használták,[249] Boehm nyelvütés módozatainak rézfúvós hangszeren való alkalmazása mégis újszerűnek mondható. A Dauverné által még kettős nyelvütésnek nevezett, gyors triolacsoportok megszólaltatásához szükséges technikát (tu-tu-gu) — amikor is a nyelv a zárt helyzeteket követően kétszer hátrafelé, egyszer pedig előrefelé mozog — Forestier és Arban már hármas nyelvindításnak hívja. Ebből következik, hogy az egyszer hátra, majd előre mozduló nyelv indításai a kettős nyelvütések (tu-ku), amely technika a páros csoportok gyors staccato előadásához szükségeses. Mindamellett figyelemreméltó, hogy Arban iskolájában[250] a kivitelezésre nem a Dauverné javasolta kiegyenlítetlen keménységű szótagsort (tu-tu-gu du-tu-gu du) írja elő, hanem a Forestier iskolában egyik hangindítási alternatívaként említett egyenletes keménységűt (tu-tu-ku tu-tu-ku tu, ill. tu-ku-tu-ku tu).[251] Arban szerint a hagyományos „trombita nyelvindítás" csak hátráltatja a növendékeket a helyes staccato [*le vrai staccato*] technika elsajátításában.[252] Anzenberger disszertációjában rámutat, hogy a kettős és hármas nyelvütésű artikulációkban 1850 körül térnek át a *g* mássalhangzóról a kiegyenlítettebb hangindítást eredményező *k*-ra[253] — az ezt követően megjelenő, többnyire francia szerzők tollából származó trombita- és kornettiskolákban e folyamat jól nyomon követhető. Arban első sikeres fellépései, a Boehm-féle artikulációs technika rézfúvós hangszeren való bemutatásának iskolájában megjelölt évszáma időben megelőzik a fenti, Anzberger által megjelölt dátumot. E tény valószínűsíti, hogy a hangindítási technikákban, távolabbról pedig a kornett- és trombitajáték esztétikájában végbemenő változások egyik kulcsfigurája Arban.

A Boehm–Arban féle újdonság azonban nemcsak a kiegyenlítettségre való törekvésben és az elnevezésben, hanem az alkalmazás módjában is megmutatkozik. Az Altenburg és Dauverné kapcsán már ismertetett „trombita hangindítás" egy nyolcad értéknyi repetitív tizenhatod triolájával szemben Arban olykor egy egész periódust épít fel kizárólag hármas nyelvütéssel megszólaltatott hangokból (**15. kottapélda**, 111. oldal).[254] Variációiban a technikát merőben új módokon alkalmazza, ahol a maradéktalan kivitelezéséhez

249. Lásd II, 22, 23–24. A cinkjáték és trombitafúvás során alkalmazott artikulációs technikákról.

250. Joseph Jean-Baptiste Laurent Arban, *GRAND MÉTHODE COMPLÈTÉ DE CORNET A PISTONS ET DE SAXHORN COMPOSÉE POUR LE CONSERVATOIRE ET L'ARMÉ PAR ARBAN Professeur au Conservatoire National de Musique.* (Paris: Léon Escudier; Berlin: Bote & Bock, 1864), [244]. Az iskola számos kiadást és változatot ért meg azóta. E disszertáció a továbbiakban a következő kiadás oldalszámaira hivatkozik: Arban, *Complete Conservatory Method for Trumpet*. (New York: Carl Fisher, 1912), [348].

251.Franquin idézi Forestier iskoláját, ahol vegyes szótagsort is ajánl a lágyabb frázisok előadására (tu-gu-du-gu du). Franquin, *Méthode Complète de Trompette Moderne*. (Paris: Enoch & Cie), 230. Vö. III, 93.

252. Arban, *Complete Conservatory Method*. 153–154.

253. Anzenberger*, Ein Überblick […]*. 208–209.

254. Vö. III, 102.; továbbá F. D. Weber trombitára írt variációs darabjának követelményeivel: IV, 172.

immáron nem elegendő csupán a nyelvmozgást és a legfeljebb nyolcad értékenként változó hangmagassághoz rendelt ajakpozíciót koordinálni. Arban virtuóz darabjaiban ugyanis nemcsak nyolcadonként, hanem legtöbbször tizenhatodonként változik a hangmagasság, ezért a precíz előadás legfontosabb alapfeltétele az ajakmunka, az ujjtechnika és a nyelvmozgás magas fokú szinkronizálása. A hármas nyelvütés új alkalmazási módjai Arban műveiben a következőképpen jelennek meg:

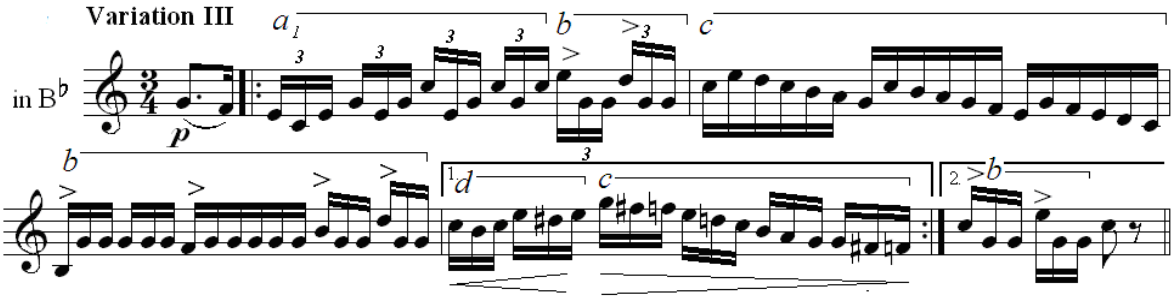
— Akkordok tört (**15-16. kottapélda**, a_1), arpeggio (**16. kottapélda** a_2) és a hangmagasságot nyolcadonként változtató, repetitív felbontásaiban (**16. kottapélda** a_3).

— Többnyire a domináns hangon repetáló tizenhatod-, harmincketted-láncokban, amelyet a triola és szextola csoportok első hangjain megszólaló, témából vett, súlyozottan játszandó hangok szakítanak meg (**15. kottapélda**, *b*).

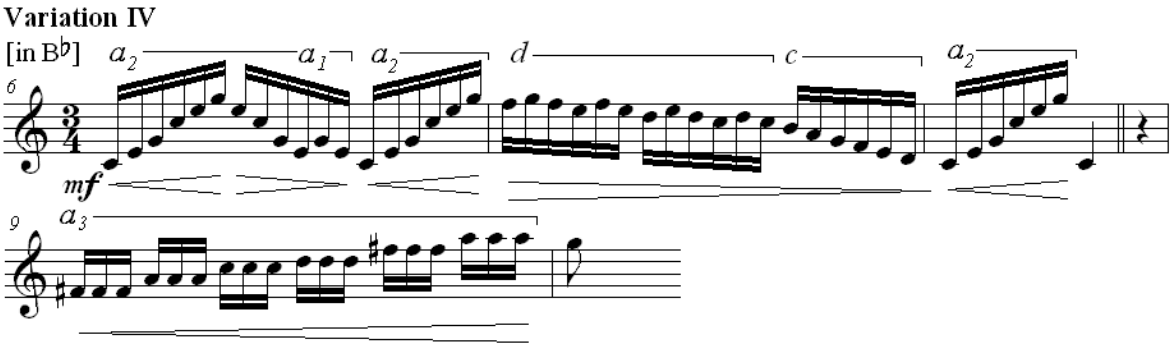
— Diatonikus és kromatikus skálamenetekben, melyek állhatnak tizenhatod triolákból (**15-16. kottapélda**, *c*), illetve tizenhatod értékekre bontott nyolcadokból is (a **16. kottapélda**, a_3 motívumához hasonlatosan).

— alsó-, vagy felső váltóhangokat tartalmazó motívumokban (**15-16. kottapélda**, *d*).

15. kottapélda. J. B. Arban, *Variations sur la Tyrolienne*, III. variáció, 1–8. ütem.



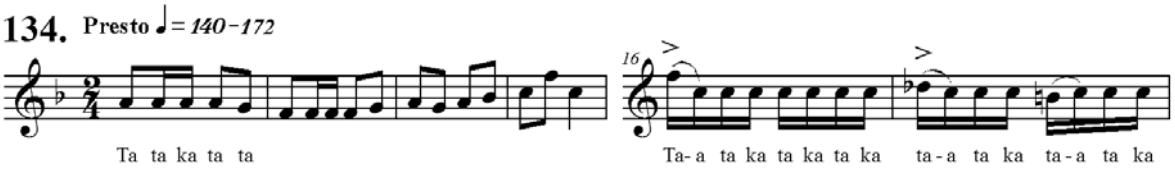
16. kottapélda. J. B. Arban, *Variations sur la Tyrolienne*, IV. variáció 6–10. ütem.



A kettős nyelvütés alkalmazása nagyrészt a fenti módokkal mutat egyezést, azonban alapvető különbségeket is felfedezhetünk. Míg a hármas nyelvindításra épülő variációkban viszonylag ritkán fordul elő legato artikuláció, addig a kettős nyelvütéssel előadandókban

használata általánosnak mondható. Előző esetben a kötőív legtöbbször tizenkét hangot, rendszerint kromatikus skálát alkotó tizenhatod triola csoportokat kapcsol egybe. Olykor egyetlen triola legato előadásmódja is előfordul, különösen az alsó regiszterben, vagy váltóhangos motívumokban. A kettős nyelvütéssel játszandó részekben Arban — a romantikus stílus előadási szokásainak megfelelően — négy tizenhatodot gyakran kettes csoportokra bont, ahol az első kettő hangot legato, a második kettőt staccato artikulációval képzi. Ennek kivitelezésére — a kizárólag staccato artikulációt tartalmazó darabokban használatos „u" magánhangzót[255] „a"-ra cserélve — a „ta-a-ta-ka" szótagsort javasolja (**17. kottapélda**). Mivel a vegyes artikuláció a zenei műfajok mindegyikében előfordul, ezért Arban ezt tartja az egyik legnélkülözhetetlenebb nyelvütés módozatnak.[256]

17. kottapélda. Arban, „A kötésről kettős staccato esetén", *Complete Conservatory Method*. 187.



Műveiben a kettős nyelvindítás folyamatos, ill. legato artikulációval történő váltott alkalmazása sokféle variánsban figyelhető meg (**18.**, **19.**, **20. kottapélda**, 113. o):

— Diatonikus és kromatikus skálákban, terclépéseket is tartalmazó szekvenciákban, figurációkban. A kromatikus lépések rendszerint staccato módon játszandók, a diatonikus motívumok staccato és vegyes artikulációban egyaránt előfordulnak (*a*).

— Akkordok arpeggio (b_1) és töréses (b_2) felbontásaiban.

— Kiírt gruppetto motívumokban. Az egy negyed (nyolcad-lüktetés esetén az egy nyolcad) értékig tartó változatok lehetnek egyöntetűen legato (c_1), vagy vegyes artikulációjúak (c_2). Amennyiben egy dallamhang előzi meg a díszítés három kötött tizenhatodját, akkor szimpla nyelvütés kerülhet alkalmazásra (c_3). Ehhez hasonlatos a kettős gruppetto, ahol hét legato tizenhatod előtt egy staccato artikulációjú áll (c_4).

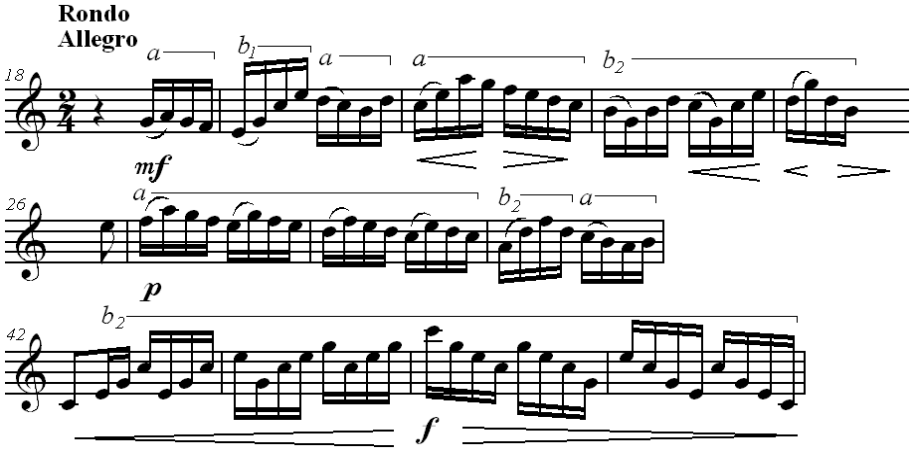
— A domináns alaphangjára épülő különféle figurációkban. Az egyik típusban a páratlan tizenhatodokon megszólaló súlyozott dallam, ill. a domináns alaphangja váltják egymást (d_1), a másikban az ütemsúlyokra eső dallamhangok után az ötödik fokú orgonapont tizenhatod (harmincketted) bontása tölti ki a negyedet (d_2), olykor

255. Arban, *Complete Conservatory Method*. 153–154, 175ff. (77–114. gyak.); 188ff. (135–145. gyak.).
256. Arban, *Complete Conservatory Method*. 154, 183–187. (115–134. gyakorlat). Vö. IV, 172.

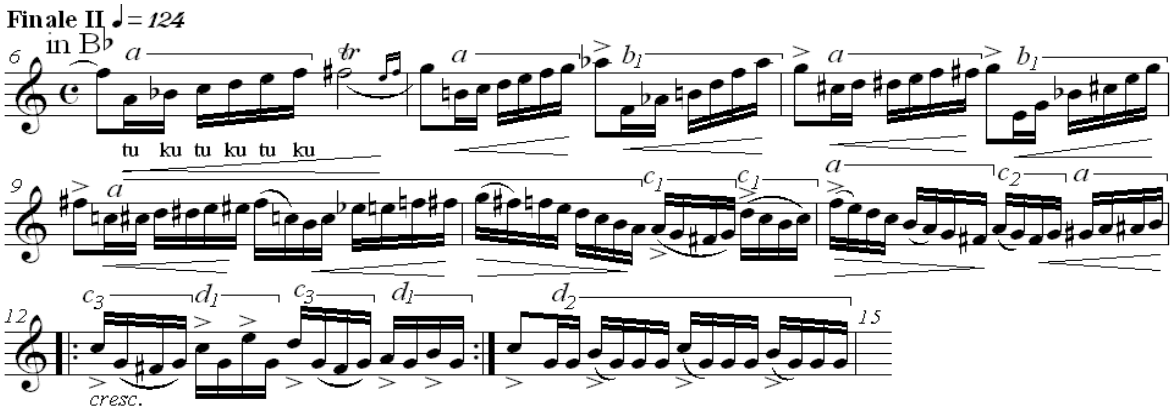
a taktust. (Dauverné-nél a domináns alaphang repetitív használata kizárólag „trombita nyelvindítással” játszandó tizenhatod triolákban ölt testet.)

— Különböző hangmagasságú nyolcadok, vagy negyedek tört (kettő, ill. négy tizenhatodra bontott) előadásában (e_1). Negyed értékek esetén a repetíció váltóhangot is tartalmazhat (e_2).

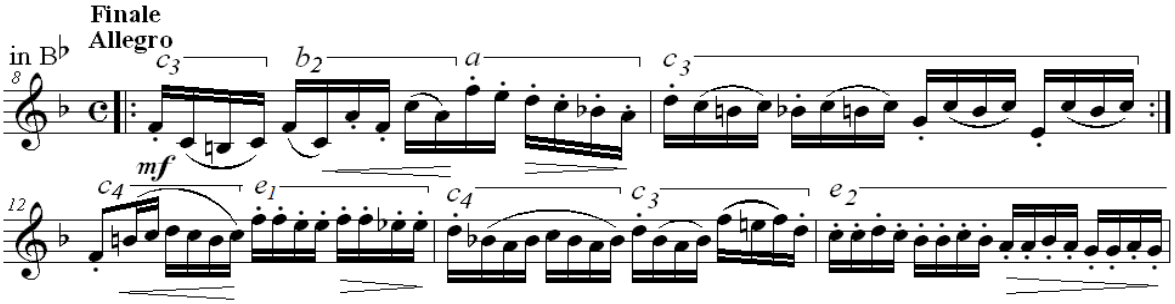
18. kottapélda. J. B. Arban, *Variations sur la Tyrolienne*, Rondo, három részlet.

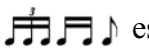
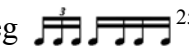


19. kottapélda. J. B. Arban, *Fantaisie and Variations on a Cavatina from Beatrice di Tenda by V. Bellini*, Finale II, 6–14. ütem.



20. kottapélda. J. B. Arban, *Variations sur „Vois-tu la neige qui brille?”*, Finale, 8–14. ütem.



Amennyiben összehasonlítjuk Arban bináris tizenhatodokra épülő variációit (például **18-20. kottapélda**, 113. o.) a triolásokkal (például **15. kottapélda**, 111. o.), szembetűnő, hogy a hármas nyelvindítás megszakítás nélküli alkalmazása olykor egész perióduson átívelő, míg a kettős nyelvindítások folyamatát sűrűn felbukkanó legato tizenhatod-párok, vagy nyolcadok szakítják meg.[257] Természetesen a Dauverné kapcsán már ismertetett, trombita karaktert idéző alkalmazási mód[258] — azaz egy nyolcad érték két tizenhatodra, vagy egy tizenhatod triolára történő bontása és nyolcadokkal, triolákkal való keretezése — szintén előfordul, azonban Arban ezeket csak a darabjainak, variációinak utolsó ütemeiben, záró motívumként használja. E gyakorlattól alapjaiban tér el a tizenhatod triola bontású nyolcadok variációkban történő alkalmazása. Itt az egyetlen, hármas nyelvütéssel játszandó, azonos magasságú hangokból álló triolát Arban leütésre helyezi, továbbá nem nyolcadok alkotta keretbe foglalja, mint fináléiban, hanem bináris tizenhatod csoportokkal párosítja: vagy 6/8-ban  esetleg  [259]

A fent említett motívumokból építkező Arban variációk alapvetően különböznek Dauverné azonos műfajú, trombitára írt szerzeményeitől. Az ívek hosszabbak, olykor egy levegővétellel egész periódust kell végigjátszani. A tánc és induló karakter helyébe a virtuóz, hallgatót bámulatba ejtő, játéktechnika központú megközelítés lép.[260] Az olykor önkényesnek tűnő virtuozitás ellensúlyozására szolgál a lassú bevezetőkben megszólaló bensőséges, lírai, olykor drámai-hősi hangvétel, amelyet a hosszabb legato ívek és színes dinamikai árnyalatok használatával teremt meg a szerző. A bevezetőt gyakran kadencia zárja, amelyet mindig egy periódusnyi zongora átvezetés követ. A témákat a kor elvárásainak megfelelően népszerű operákból, vagy népdalkincsből kölcsönzi Arban. Ebben nem különbözik mesterétől, Dauverné-től. Továbbá abban sem, hogy az első variáció többnyire triolás, szimpla nyelvindítással játszandó, a második tizenhatodos. Arban újításai mindazonáltal ezen a ponton jelenhetnek meg, hiszen számos esetben gyorsabb tempót vesz, mint mestere, így a tizenhatod–variációkban már kettős nyelvindításra is szükség lehet. A következő variáció szinte mindig tizenhatod triolás, hármas nyelvütéssel játszandó. További variációkban, illetve a záró részekben a kettős és hármas indítás egyaránt szerephez juthat.

257. Kivételnek számít Arban, „Fantaisie et Variations sur Actéon” Finale, 25–44. üteme (2/4-ben), *Complete Conservatory Method*. 305–308, itt 308. E helyen a két és fél periódusnyi staccato tizenhatod-folyamot csupán két nyolcad szünet szakítja meg, továbbá az első periódusban található kettő darab kötés.

258. Lásd III, 99.

259. Például: Arban, „Variations sur la Tyrolienne” Variation III, *Complete Conservatory Method*. 314.; Arban, „Thema et variations sur « Le Carnaval de Venise »” Var. I, Var. II, *Complete Conservatory Method*. 340–341. Vö. III, 99.

260. Vö. III, 99, 102.

Arban a játéktechnika terén új horizontokat nyitott meg, emellett azonban stílussal kapcsolatos ajánlásai is példaértékűek. Tankötetében nemcsak a helytelen hangsúlyozást, a heterogén artikulációs szótagok használatát és a dagasztást utasította el határozottan, hanem a még mindig dívó, hagyományos francia előadási gyakorlatot, a kottaképtől elrugaszkodó kiegyenlítetlen ritmikájú játékmódot is.[261] Elsők között foglalkozott a vibrálással, amit a hang oszcillálásának nevezett. Az ízléses, visszafogott kivitelezésre azt ajánlotta, hogy a kornettes jobb kezének mozgatásával idézze azt elő, ne más módon.[262]

Arban művészete nagy hatást gyakorolt egész Európára, ugyanakkor hazájában a nemzetközi elismertségének ellenére sem részesítették kivételezett bánásmódban. Mikor 1874-ben immáron másodszor kért oroszországi vendégszereplésének 3 hónapjára rendkívüli szabadságot, a miniszter elutasította. Ekkor Arban a koncertezés mellett döntött, és fájó szívvel mondott le tanári állásáról. Tanszakát — amelyért oly sokat küzdött — kénytelen volt átadni barátjának, a katonazenész-képző tagozat szaxkürt tanárának, Maury-nak. 1880-ban Maury betegsége adta meg számára a lehetőséget, hogy visszatérhessen a „katedrára", és életének utolsó időszakát az oktatásnak szentelje.[263]

Az 1880-as évek mindazonáltal nem jelentenek békés időszakot Arban életében. A tanítás mellett sok energiát fordított a hangszer — saját szavaival élve — fejlesztésére és tökéletesítésére. Arban célja a Haladás [*Progress*],[264] ám beadott szabadalmai, újításai nem arattak osztatlan sikert a korabeli kornettesek körében. Innovációi a következők voltak:

— A hangszer harmadik szelepéhez tartozó járulékos íven [a magyar szakzsargon szóhasználatában a „harmadik cúgon"] egy „mechanikus korrektor" alkalmazása. A kornettesnek (trombitásnak) e találmány segítségével játék közben is lehetősége nyílik az adott csőív hosszának megváltoztatására — akárcsak a mai hangszereken. [Az 1848-ban bemutatott „Arban-féle kompenzátor kornetten" a hangolócső mozgatható hasonló módon, amit e csőszelvény egyenes szakaszai közé forrasztott

261. Arban, „Style", *Complete Conservatory Method*. 8–9. A „tu" szótag kizárólagosságát hangsúlyozza, és elveti a gyakran előforduló „ta da", „ta tâ da", „tâ de de" és egyéb hasonlók használatát. Az improvizatív jellegű, kiegyenlítetlen ritmikájú játék 6/8-ban való előfordulását is elveti. Vö. II, 53.

262. Uo. (id.) Az imént említett ritmikai hibákon felül még sok más defektus létezik, csaknem mindannyiuk téves irányultságú ambíciónak, kétes ízlésvilágnak, vagy a túlzásokra való szánalmas hajlamosságnak tulajdonítható. Sok játékos úgy képzeli, hogy nagyfokú érzelemgazdagságról tesz tanúbizonyságot, amikor a hangerőt hirtelen rohamokban és megindulásokban növeli, vagy olyan tremolo-ban élvezkedik, amit a nyak segítségével idéz elő, mely gyakorlat a legellenszenvesebb természetű „ou, ou, ou" [hangzást] eredményezi.

A hang oszcillálását a jobb kéz csekély mozgatásával érjük el; az eredmény felettébb érzékeny és hatásos, de óvakodni kell attól, hogy e gyakorlatba túl sűrűn merüljünk bele, mivel túlzottan gyakori alkalmazása komoly defektust eredményezhet.

263. Mathez, „Arban (1825 - 1889) IV. The Conflict", *BB* no. 12 (1975/III): 15–17.

264. Lásd Arban Fallière közoktatási és művészeti miniszterhez intézett levelét. Mathez, „Arban (1825 - 1889) V. The Arban-Cornet", *BB* no. 13 (1976/I): 12–13.

gyűrű tesz lehetővé. A játékos bal kezének hüvelykujját e gyűrűbe illesztve csúsztathatja a hangolócsövet ki-be.[265]]

— Negyedik szelep alkalmazása, amelybe egy spirál-formájú dugattyú — valójában egy forgó hengerszelep — kerül beépítésre.[266]

A hangszer hangterjedelme a fejlesztéseknek köszönhetően a kis oktávban megnőtt. A „mechanikus korrektor" által immáron lehetővé vált a *kis disz* megszólaltatása is, míg a negyedik szelep segítségével „A" hangolás esetén további kis terc, „B♭" hangolásban pedig nagy terc mélyülés volt elérhető. Ezúttal Arban fő célja elsősorban nem a szólóhangszer lehetőségeinek bővítése, hanem a romantikus zenekari művek hangszereléseihez, hangnemstruktúráihoz jobban alkalmazható, a gyakori modulációkban tisztábban megszólaltatható hangszer megalkotása volt.[267] Míg a kornett szólódarabokban többnyire a játszott C és F-dúr (B♭ kornett esetén hangzó B-dúr, ill. Esz-dúr, A hangolásban hangzó A-dúr és E-dúr) könnyen elsajátítható fogásaira van szükség,[268] addig a zenekari munka során kevésbé előnyös hangnemek nehéz fogás kombinációi és az így megszólaló hamiskás hangok keseríthetik meg a szelepes kornetten játszók életét. A járulékos ív szabályozhatósága e tisztátalanságok kiküszöbölésére kínált megoldást, míg a negyedik szelep további alternatív fogásokat tett lehetővé, ezáltal az ujjtechnikailag nehezen kivitelezhető részek előadásában nyújtott opcionális segítséget.[269] A mély regiszter bővítése a hosszabb hangváltócsövet igénylő korábbi kornett darabok, ill. a hosszú építésű trombitákra írt szólamokban olykor-olykor felbukkanó 2. felhang (kis *c*) kornetten való megszólaltatását tette lehetővé. Arban szerint újításai a fenti problémákra végső megoldást jelentettek; fogadtatásuk mégis elutasító volt. Saint-Saëns ugyan bátorította az idősödő művészt, de a szakma nem szándékozott további fogástáblázatok elsajátítására időt és energiát szánni. Arban a kudarcoktól megkeseredve távozott az élők sorából 1889-ben.

Cerclier és Arban — azonos gyökereik ellenére — merőben eltérő életpályát futottak be. Életműveik tükrözik a korabeli francia rézfúvós kultúra kétarcúságát, melyet a trombita esetében a hagyományhoz való kötődés, a kornett vonatkozásában pedig — az új technikák alkalmazása révén — elsősorban a progresszivitás jellemez.

---

265. Lásd **6. kép**, III, 109.

266. Mathez, „Arban (1825 - 1889) V. The Arban-Cornet", *BB* no. 13 (1976/I): 7–14.

267. Lásd Arban Fallière miniszterhez írt levelét. Mathez, „Arban […] V. The Arban-Cornet": 12–13.

268. Tarr e hangnemeket „virtuóz hangnemeknek" nevezi. Tarr, „The Romantic Trumpet [I-II]": passim.

269. Arban, „Preface", *Exercices Journaliers. Gymnastique du Cornettiste par Arban*. (Paris: Alphonse Leduc, Editors, 1884), Lásd Mathez, „Arban […] V. The Arban-Cornet": 13–14.

Arban *Grand Méthode Complèté de Cornet à Pistons* című iskolája

Arban 1857-ben foglalta el szaxkürt tanári állását a Conservatoire-hoz tartozó *Gymnase Musical Militaire* intézményében. A hangszeres oktatás céljaira egy átfogó jellegű iskola megalkotásába kezdett és hét esztendei munka után, 1864-ben el is készült minden idők legnagyobb példányszámban eladott, legtöbb kiadást megért, talán legnépszerűbb kornettiskolájával. Pierre Mathez Brass Bulletin hasábjain megjelentett kritikai jellegű ismertetése és elemzése mindezidáig a legrészletesebb munka, ami Arban iskolájával foglalkozik.[270] Jelen disszertációnak nem célja a Mathez cikkben közöltek ismétlése, továbbá a kötet közismertsége sem teszi azt szükségessé, hogy részletesen foglalkozzunk a *Grand Méthode*-dal. Mindazonáltal néhány elemét, sajátosságát azért kell e helyen is számba venni, hogy láthassuk, e mű miként köti össze a múltat a jelennel, milyen szerepet tölt be a francia trombitajáték fejlődésében.

Az iskolát elméleti rész vezeti be, amely a hangterjedelemmel, a „kompenzátor" működésével (azaz a hangoló csőív játék közbeni állítási lehetőségeivel), a fúvóka felhelyezésével, a hangindítással és a légzés módszertanával foglalkozik. A fúvóka helyes pozíciójára Arban a 2/3 alsó – 1/3 felsőajak arányt ajánlja, ami ellentétben áll a Forestier javasolta 1/3 alsó – 2/3 felsőajak irányelvvel.[271] A különbség első sorban a trombita- és kürtfúvás hagyományaiból, az e hangszereken ideálisnak tartott pozíciók eltéréseiből adódik. A Dauverné-féle „trombitás megközelítés" nyilatkozik meg a magas hangok megszólaltatásával kapcsolatban megfogalmazott ajánlásokban is. Arban — akárcsak egykori mestere — azt vallja, hogy a hangszer ajkakra gyakorolt nyomásának változtatása teszi lehetővé a rezgés magasságának szabályozását. A hangindítással kapcsolatban szintén Dauverné irányelvei érvényesülnek: a kemény „tu" szótag a *martelé* (▾) előadására, előbbinél lágyabb „tu" az elválasztott hangokból álló, de dallamos frázisokra (.), ill. a nagyon lágy „du" a [portato] előadására. Arban szerint a kötések gyakorlására csak a fenti hangindítások elsajátítása *után* kerülhet sor,[272] más szóval a kornettjáték megközelítése értelmezésében elsődlegesen hangindítás–központú, míg a légvezetés és ajakrugalmasság fejlesztés a technikai képzésben — sorrendileg — a második helyen szerepel.

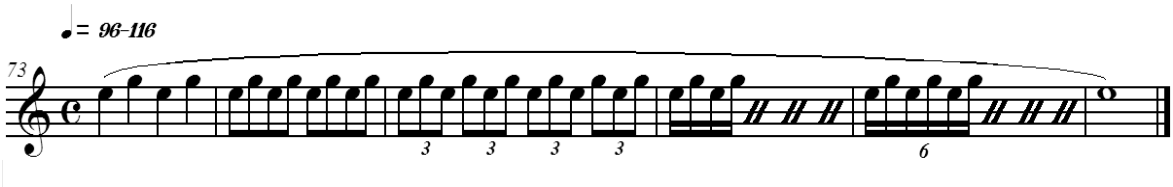
270. Mathez, „Arban (1825 - 1889) VII. Critical analysis of his method", *BB* no. 15 (1976/III): 15ff.
271. Vö. II, 41.
272. Arban, *Complete Conservatory Method*. 5–7. Vö. növendékének, Merri Franquin-nek koncepciójával: III, 131.

A hangszer és fúvástechnika ismertetése után Arban a stílussal foglalkozik; ajánlásairól, instrukcióiról már esett szó, ezért itt ezeket nem szükséges megismételni.[273]

A gyakorlati rész felépítése nagyrészt megegyezik a kortárs, professzionális képzésre szánt iskolákéval. Kezdő gyakorlatok a hangképzés elsajátítását szolgálják, majd a hangindítás–nyelvmunka különböző ritmusképleteken keresztüli koordinálása következik. A tartott hangok [*sons filés*] — melyek Altenburg-nál az első helyen, Dauverné-nél pedig az artikulációk és ritmusképletek elsajátítását követően, viszonylag a képzés elején kaptak helyet — Arban kornett iskolájában nem kerülnek említésre.[274]

A következő fejezet kötésgyakorlatai progresszivitásukban hasonlatosak az iskola elején található kezdő feladatokhoz, azaz Arban a nehézségi fokot gyakorlatról gyakorlatra jelentősen emeli. Az áthidalandó hangközök szinte feladatonként nőnek, míg el nem érik a szeptimet (1–15.). Arban iskolájának eme fejezetét elsősorban a tisztán ajakizomzattal megszólaltatható kötések gyakoroltatására szánja, ezért nem véletlen, hogy az ajaktrilla elsajátítását célzó, ütemenként diminuálódó hangértékekből felépített feladatok következnek (16–25.) (**21. kottapélda**). Anzenberger szerint a korábbi iskolákban ilyen jellegű, az ajakmunka szempontjából nehéznek minősíthető feladatokat nem találunk.[275]

21. kottapélda. Arban, „Études sur le Coulé" No. 22, *Complete Conservatory Method*, 44.



Ugyanakkor figyelemreméltó, hogy az írott *g*''– *a*'' környékén és fölötte található azon felhangokat, amelyek között csupán szekundnyi távolság van — tehát ahol a trillák kivitelezése a felhangok közelsége miatt már inkább csak ajakkal lehetséges — Arban legfeljebb triola nyolcad értékekben használja. E hirtelen megtorpanás azt mutatja, hogy Arban célja e tanulmányokkal valójában nem az általa kevésbé ízlésesnek vélt ajaktrilla kiművelése, hanem az ajakrugalmasság fejlesztése.[276]

273. Lásd III, 115 [261].

274. Vö. Altenburg, „Első feladat", jelen disszertáció II, 35; Dauverné kapcsán pedig: **2. táblázat** III, 90.

275. Anzenberger, *Ein Überblick […]*. 298–299. Az ajak-kötések és az ajaktrilla nehézsége abban rejlik, hogy a hangok közti váltást ez esetben nem a szelepek segítségével és az intenzívebb légárammal éri el a játékos, hanem szájizomzatának megfelelő feszítése és lazítása teszi lehetővé számára, hogy legato játékmódban az azonos fogással megszólaló felhangok közötti sima, pontos és gyors váltás létre tudjon jönni. Ez a levegő, az ajkak és a nyelv összehangolt munkáját igényli, gyakorlása ezen felül erősíti és rugalmasabbá teszi az ajkak izomzatát.

276. Vö. Arban, „Explication des Etudes sur le coulé", *Complete Conservatory Method*. 37.

A következő fejezet skálatanulmányai a dúr hangnemeket 7♯ – 7♭-ig, a kornett esetében ritkábban használt moll hangnemeket csupán 4♯ – 4♭-ig fogják át. Míg előzőek gyakorlására hangnemenként 6-7 feladatot ad, utóbbiakra csupán egy-egy sort szentel Arban. A kromatikus skálák a moll hangnemeknél jóval nagyobb teret kapnak, akárcsak a különféle díszítések elsajátítását szolgáló gyakorlatok. A gruppetto-t előkészítő feladatok az 5♯ – 6♭ hangnemeket (dúrt, mollt egyaránt) érintve, kromatikus lépésekben haladnak előre, akárcsak a hangköz és akkordfelbontás gyakorlatok. Ugyanakkor figyelemreméltó, hogy az iskola nagyobbik részét alkotó 3-5 soros etűdök, továbbá szekvenciákra épülő technika–fejlesztő feladatok kizárólag az egyszerűbb fogás–kombinációkat tartalmazó „virtuóz hangnemekben", a szólóművek leggyakoribb hangnemi környezeteiben szólalnak meg: C, F, B és G-dúrban. Ezek „zenei" anyagával, fordulataival, az itt begyakorolt mintákkal találkozunk egyrészt az iskola utolsó részében található 14 karakteretűdben, másrészt a fantáziákban és variációkban.

A hármas és kettes nyelvütés gyakorlatok segítenek a trombitásoknak, kornetteseknek, hogy elsajátíthassák a kötelezőt: a virtuóz darabok előadásához nélkülözhetetlen, Arban által új értelmezést nyert technikát. Miután a hagyományos „trombita nyelvindításból" (tu-tu-gu du) fakadó rossz berögzöttségek Arban szerint képesek tönkretenni a jó artikulációs technikát, ezért először az „igazi staccato-t" kell elsajátítani, ill. az esetlegesen már kialakult, rossz reflexeket kijavítani.[277] A hagyományos „trombita nyelvütés" helyébe lépő hármas nyelvtechnika gyakorlatai valószínűleg ezért előzik meg Arban iskolájában a mai szemmel könnyebben elsajátíthatónak tűnő kettős nyelvütés tanulmányokat. [Mivel e téma az előző fejezetrészben tárgyalásra került, ezért további taglalása itt nem szükséges.][278]

Az iskolában található gyakorlatok, kadenciák, etűdök, fantáziák és variációk hangterjedelme a játszott *fisz* és *c'''* közé esik, ám egy alkalommal találkozhatunk háromvonalas *desz*-szel is.[279] Arban 14 karakteretűdjében érintett hangnemek és modulációk szélesebb spektrumot ölelnek át, mint azt Dauverné kapcsán megfigyelhettük. E virtuóz etűdök fele ugyan C-dúrban íródott — egy-egy F-dúr, G-dúr, B-dúr, E-dúr, d-moll, g-moll és f-moll teszi a kínálatot színesebbé —, ám a darabokon belüli hangnemváltások a romantikus stílus összhangzattani gyakorlatát követve távoli hangnemekbe vezetnek. A modulációk elsősorban nem a tonika–domináns tengely mentén szerveződnek, inkább a szubdomináns kapcsolatokat és a dúr–moll, maggiore–minore

277. Arban, „Explication sur le coup de langue. Du coup de langue de trompette", *Complete Conservatory Method*. 154.

278. Lásd III, 109–114.

279. Arban, „Etudes sur les Triolets chromatiques" No. 20, 6. ütem, *Complete Conservatory Method*. 82.

váltások különböző fajtáit (különösen a mollból kölcsönzött VI. fokot) részesítik előnyben.[280] Ennek köszönhetően az etűdök egyes részeiben az 5♯ – 5♭ előjegyzésig minden dúr és moll hangnemet megtalálhatunk.

Arban *Grand Méthode Complète de Cornet à Pistons* című iskolája talán a legkiemelkedőbb jelentőségű átfogó jellegű — komplex — tankötet, amit valaha kornettre kiadtak. Hibái ellenére — amelyek közül elsősorban az olykor túlzottan progresszív jelleget (különösen a kezdő gyakorlatok esetén), a kézreálló hangnemek preferenciáját, továbbá etűdjeiben, variációiban a sablonos fordulatokkal élő dallamszerkesztés alkalmankénti egysíkúságát említhetjük — az iskola mind a mai napig széleskörű használatnak örvend. Zenei vonatkozásban — az imént említett okok miatt — nem számít kiemelkedő munkának; a kornettjátékot nagyobbrészt technikai oldalról közelíti meg. Arban mindazonáltal kiemelt fontosságúnak tartja a *cantabile* karakter kifejezésgazdag megjelenítését, amelyet a hangszín változtatásával is hangsúlyoznia kell a játékosnak. Ennek szemléltetésére az énekesek példáját hozza fel: a hangszálakhoz hasonlítja a kornettes ajkait, amelyek nyitásával–zárásával hozhatók létre a kellő kontrasztok.[281] Véleménye szerint a variált ajakfeszültségből adódóan a fúvás okozta szájfáradás is később jelentkezik, és éppen e változatosság teszi lehetővé az eleinte túl nagy kihívást jelentő karakteretűdök végigjátszását.[282] Mindazonáltal nem Arban az első, akinek gyakorlatai a mindennapi szakmai elvárásokat, a hangversenydarabok követelményszintjét túlteljesíteni szándékozzák. Jeffrey Snedeker Dauprat kürtiskolájának (1824) jegyzetekkel ellátott fordításában utal a nagy kürttanár e témával kapcsolatos állásfoglalására, miszerint:

> (id.) Más, nála korábban, ill. később élt mester–tanárokhoz hasonlóan Dauprat rámutat, hogy ama gyakorlatok, amelyek sok technikai kihívást tartalmaznak, vagy egy sajátos feladatra fókuszálnak, nem feltétlenül tükrözik a zenei realitást: az előadóknak azon célból *illik* több nehézséggel szembesülniük a gyakorlatokban, mint a „való" zenében, hogy technikai képességeik [mindig] az előadás követelményszintje fölött álljanak.[283]

---

280. Többször fordul elő például az alaphangnemként szolgáló C-dúr és a mollból kölcsönzött szubdomináns párhuzamos dúrjának, azaz a mollból kölcsönzött VI foknak, az Asz-dúrnak közvetlen kapcsolása (No. 4, No. 7, No. 11). A No. 1 etűdben a maggiore–minore és a domináns kötődések jelenléte meghatározó (C–c –Esz –c –g –D –G– C). Arban a VII fokra épített dúr hangnembe is előszeretettel modulál (No. 2, No. 10); ehhez hasonlatos a dúr alaphangnembe való visszatérés a minore nápolyi szomszédján keresztül (Desz–C) (No. 11), vagy moll alaphangnem esetén a VI és V fok hangnemeinek kapcsolása (No. 10, No. 12).

281. A hangszínváltozatok kapcsán említett hangszál–hasonlat lényegében már Dauverné-nél felbukkan: ő a személyes trombitahang változatait az emberi hang egyedi jellegével állítja párhuzamba. Arban esetében azonban nem csupán az egyedi hangszínekről, hanem ezek tudatosan irányított változtatásáról van szó.

282. Arban, „Last Part", *Complete Conservatory Method*. 284.

283. Jeffrey Snedeker, „Method for High-Horn and Low-Horn. Louis-François Dauprat", 2. rész, *HBSJ* 5. köt. (1993): 42.

Valójában ugyanez a szemléletmód vezérli Arban-t is, amikor nehéznek tartott gyakorlatait megalkotja, ill. 14 karakteretűdjét komponálja.[284]

A zenei előadóművészet vonatkozásában a kornettjátékot a *grand école* „emelkedett stílusának" méltó képviselőjeként szándékozik elismertetni Arban. E cél megvalósítása érdekében a kornett játékosoknak azt javasolja, hogy az énekeseket és más, nagy hagyománnyal rendelkező hangszerek művészeit, ill. azok előadási stílusát tartsák követendő példának.[285] A technikai kivitelezés tekintetében inkább instrumentális mintákat hoz fel: a könnyed és virtuóz klarinét-, fuvola- és hegedűjátékot állítja etalonként. Véleménye szerint a fuvolán alkalmazott artikulációs technikákat kell a kornetteseknek elsajátítani.[286]

Összegzésképpen a következők állapíthatók meg Arban iskolájával és a szerző trombitajáték fejlődésére gyakorolt hatásával kapcsolatban. A neves francia művész új színnel gazdagította a szoprán fekvésű rézfúvók hangzásvilágát. A meleg tónusú, kezében átütő hangúvá váló kornett — nem utolsó sorban Arban játéktechnikai újításainak köszönhetően — katona- és szalonzenekarok dallamjátszó hangszeréből virtuóz szólóhangszerré lépett elő, a kornett oktatás pedig az ő révén került be a Conservatoire képzési rendszerébe. [Ezzel párhuzamosan a Cerclier által preferált, hősi és tánc karakterekben otthonos natúrtrombita, valamint a lírai részletekben is használatos ventiltrombita továbbra is a zenekarok tutti hangzását erősítő karakterhangszer maradt Franciaországban.] Arban hangszerépítéssel kapcsolatos innovációi egyrészt a hangszer intonációs problémáira próbáltak megoldást kínálni — a hangoló csőív, ill. a harmadik szelephez tartozó járulékos ív játék közbeni szabályozhatósága által —, másrészt a kihúzható csőívekkel és a negyedik szelep alkalmazásával a hangterjedelem mély regiszterben történő bővítését szolgálták.

Iskolája összeállításakor Arban-t elsősorban saját értékrendje és játékstílusa vezérelte. Erre engednek következtetni a kötetben található, technikaképzést szolgáló gyakorlatok, etűdök, amelyek a Conservatoire éves versenyein felcsendülő saját művek megfelelő színvonalú előadásához nyújtottak — és nyújtanak mind a mai napig — elsőrangú segítséget. Arban nagy súlyt fektetett a hangszer kromatikus képességeinek kiaknázására;

284. Arban, „Last Part", *Complete Conservatory Method*. 284. Arban karakteretűdjeit nemcsak az állóképesség próbaköveinek tartja, de általuk a megfelelő levegőbeosztás kialakításának szükségességét is tudatosítani akarja a növendékekben. Ezt úgy éri el, hogy olyan virtuóz dallamokat alkot, amelyekben a folyamatos előadás alapkövetelmény, és levegővételre sokszor csupán a nyolcütemes periódusok végén nyílik lehetőség.

285. Uo.

286. Arban, „Preface"; „Explications sur le coup de langue", *Complete Conservatory Method*. 3; 158.

fontosnak tartotta, hogy a gyakran használt fordulatokat (pl. gruppetto), dúr skálákat, hangközugrásokat, akkordfelbontásokat minden hangnemben sajátítsa el a tanuló. [E tekintetben szakított tanárával, a hangváltócsöves technikára építő Dauverné-vel, inkább az egykori Dauprat növendék Forestier nyomdokain járt, aki a kornettiskoláját alkotó „leckékben" rendre más-más hangnemeket használt.] A hangnemi keretek bővítése mellett mindazonáltal több teret szentelt a variációk „virtuóz hangnemeinek" kiművelésére. Iskolája az újdonságszámba menő kettős, ill. hármas nyelvütés technikákat is csak C és F-dúrban gyakoroltatja. A kötet szerkezete ezzel együtt jól átlátható, az anyag logikusan szerkesztett, a növendékek számára érthető, megfelelő tanári kontroll és útmutatás mellett nagyban segítheti — elsősorban technikai — fejlődésüket.

Arban szólistaként és karmesterként szerzett nemzetközi hírneve nagyban hozzájárult ahhoz, hogy iskolája — Léon Escudier kiadó kapcsolatainak köszönhetően is — több nyelven, több országban, számos kiadásban jelenhessen meg, és mindenütt keresett tankötet legyen. A *Méthode* tartós sikerében azonban egy másik tényező is kulcsszerepet játszott. Az európai kontinensen nagyjából a kötet megjelenésével egy időben, ill. azt követően vált általánossá a szelepes B♭ trombita (Franciaországban a C trombita) használata. A korábban már katonazenekari hangszerként alkalmazott instrumentum[287] ez idő tájt váltotta le a szimfonikus zenekari munkában használt, hosszú építésű F trombitát[288] — eleinte csupán az első szólamban.[289] E hangszerek alkalmazásával lehetőség nyílt arra, hogy a hagyományos trombita hangszínbeli sajátosságainak viszonylagos megőrzése mellett a rövidebb építésből adódó, a B♭ kornett használata során már megtapasztalt könnyebb kezelhetőség kínálta előnyöket is élvezhessék a trombitához ragaszkodó zenekari muzsikusok.[290] Ám a rövid építésű hangszereken való játék elsajátítására immáron nem voltak alkalmasak a korábbi, mély notációban írt trombitaiskolák. Annál inkább Arban korszerű [magas notációban megírt] kornett tankötete. Ettől fogva a trombitások ezt, a kürtös–kornettes játékkultúra által jelentősen determinált iskolát használhatták világszerte. Gyakorlatai által nemcsak stabil technikai alapok megteremtésére nyílott (és nyílik) lehetőség, de a kötetben közzétett variációs művek azóta is komoly kihívást, ösztönzést és megújuló célokat jelentenek a kornetten és B♭ trombitán tanuló diákok számára.

287. Wieprecht 1829-ben készít rövid építésű, B hangolású trombitát a porosz katonazenekarok számára, amely a század közepére válik népszerűvé. Lásd Richard P. Birkemeier, „The History and Music of the Orchestral Trumpet of the Nineteenth Century", Part I, *ITGJ* 9/3 (1985. febr.): 36.

288. Uo. Birkemeier szerint a váltás elsősorban azoknak a [német] katonazenészeknek köszönhető, akik fúvószenekarban használt B trombitáikat a szimfonikus munkában is bevetették.

289. Tarr, *DT*. 124.

290. Vö. III, 81–82. Lásd még III, 123.

A modern francia trombitajáték és iskola születése

Az elsősorban zenekari tutti hangszereként alkalmazott trombita döntő változásokon ment át a XIX. század második felében. E változást elsősorban az F trombitáról a B♭, helyenként a C trombitára való átállás jelentette, amire Európa országaiban eltérő időben került sor — e tény az előző fejezetrész végén, az Arban iskola kapcsán már említést nyert. A rövidebb építésű hangszerek használatát elsősorban a szimfonikus repertoár bővülése, a játékosoktól mind többet kívánó új művek, valamint a barokk zene reneszánsza, az Európa-szerte erősödő Bach és Händel kultusz tették szükségessé a XIX. század utolsó harmadában. A nagy romantikus szerzők — Wagner, Mahler, Richard Strauss — mind többször szántak technikailag nehezen kivitelezhető motívumokat, egyre magasabb hangokat tartalmazó frázisokat a trombitának. A cilindrikus B♭, vagy C hangszer e feladatokra sokkal inkább alkalmasnak bizonyult, mint hosszú, hangváltócsöves testvérei. Tónusa a fenti regiszterben fényesebb, átütőbb, a hangszer biztosabban kezelhető, a magasabban kezdődő felhangstruktúrából adódóan a kétvonalas oktávban jelentősen kisebb a hibázás, hangtévesztés lehetősége. Ezzel együtt azonban a hosszú cilindrikus [hengeres] csőszelvényeket tartalmazó F trombita talán legfontosabb jellegzetessége, a közép és mély regiszter testes hangzása az új hangszereken — a cső méretéből és a csőszerkezet megváltozott cilindrikus–kónikus arányaiból adódóan — elvész.[291]

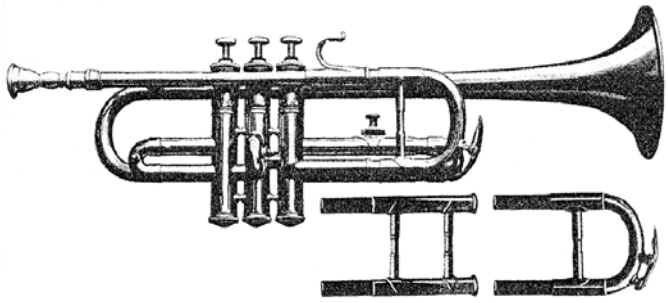
Franciaországban a váltás valamelyest később zajlott le, mint Németországban. A késedelem betudható a helyi kornett-kultusznak, az ezzel párhuzamos natúrtrombita tradícióknak, illetve a párizsi opera- és hangversenyélet repertoárja által támasztott követelményeknek egyaránt. Itt az átállást eleinte a barokk zene iránti növekvő érdeklődés, az Európában terjedő Händel és Bach kultusz párizsi megjelenése segítette. E mozgalom első helyi képviselői a Louis Bourgault-Ducoudray által 1869-ben alapított amatőr kórustársaság,[292] valamint a híres karmester, Charles Lamoureux (1834–1899) vezetésével 1873-ban alakult *Société Française de l'Harmonie Sacrée* voltak. Lamoureux-t új társaságának létrehozásakor Angliában szerzett tapasztalatai vezérelték. A példát a *Sacred Harmony Society of London* szolgáltatta; Händel fesztiváljukon a francia muzsikus is részt vett. Lamoureux 1873–1874 folyamán a *Messiást*, a *Judas Maccabaeust* és a *János passiót* adta elő zenekarával.[293] A Messiásban közreműködő első trombitás Xavier Napoléon Aimé

291. Birkemeier, „Part II: The History and Music [...]", *ITGJ* 9/4 (1985. máj.): 13.

292. A kórustársaság Händel *Nagy Sándor Ünnep* (Alexander Feast) és *Acis és Galatea* c. műveit adta elő. [Lásd „France, §I, 7: Art music, From 1870", in *TNGD* 1.]

293. N. N., „Charles Lamoureux" [online]. Wikipedia. 2005.01.16. (2007.10.08.).

Teste (1833–1905 v. 1906) volt, aki a mű 1874. februári előadásán egy olyan rövid építésű, D hangolású trombitát használt,[294] amit hangváltó toldalékcsővel C trombitává is át tudott alakítani[295] (**7. kép**). Teste kitűnően helyt állt új hangszerével, produkciója nemcsak Lamoureux-t, de más párizsi trombitásokat is meggyőzött a magas hangolású trombita előnyeiről. Nyomában egyre gyakrabban nyúltak barokk művek előadásakor a [magas hangolású] D trombitához. Közülük kiemelendő Merri Franquin, aki Teste hangszeréhez hasonló trombitát használt 1882-ben, amikor Händel *Sámson* c. oratóriumából a *Let the Bright Seraphim* ária obligát trombitaszólamát adta elő.[296]



7. kép D Trombita kiegészítőivel: C toldalékcsővel és Desz hangváltó csőívvel [1909 k.].[297]

1885-ben, Bach születésének bicentenáriumára nagy oratórikus műveinek előadásával készültek Európa-szerte. Londonban a *h-moll mise*, Párizsban pedig — egy amatőr kórustársaság hangversenyén — a *Magnificat* került előadásra. Teste az utóbbi mű első trombita szólamában rejlő nehézségek leküzdésére új hangszert készíttetett a Besson céggel: ezúttal egy magas G hangolásút (**8. kép**). [298]

8. kép Magas G hangolású trombita 1885-ből, Besson gyártmány [toldalékcsövekkel F-re, Esz-re áthangolható].[299]

294. Merri Franquin, „La Trompette et la Cornet", in *Lavignac Encyclopedie de la Musique*. III. rész, 2. köt. (Paris: Delagrave, 1927), 1612. Egyes források Teste-t André Joseph Lecler-kel (1840–?) azonosítják. A *Société des Concerts du Conservatoire* nyilvántartásai szerint Leclerc a kórus basszistája volt, ugyanakkor a zenekar első trombitási posztját 1875 és 1896 között Xaviér Teste látta el. (Lásd Holoman: The Société des Concerts du Conservatoire [online]. [2008.07.02] Personnel. T[este].)

295. Richard P. Birkemeier, „Part II: The History and Music of the Orchestral Trumpet of the Ninetheenth Century", *ITGJ* 9/4 (1985. máj.): 19.

296. Franquin, „La Trompette et la Cornet", 1611.

297. Merri Franquin, *Méthode complète de Trompette Moderne de Cornet à Pistons et de Bugle*. (Paris: Enoch Cie. Editeurs, 1908), 34. alatt található képek alapján. Franquin nem adja meg a márkanevet.

298. Anthony Baines, *Brass Instruments Their History and Development*. (Reprint, Courier Dover Publications Inc., 1993), 239. Baines arról is beszámol, hogy ettől az évtől a Besson cég magas F és Esz hangolású trombitákat is gyártott. Ez utóbbihoz D hangolócsövet is mellékeltek.

299. Uo.

Mindazonáltal nem Teste lehetett az első francia, aki rövid építésű, magas hangolású trombitákat használt. Párizsban már korábban is kísérleteztek még rövidebb, ún. piccolo trombiták, kürtök építésével. 1848 körül elsőként Adolf Sax készített egy efféle, magas B♭ hangolású hangszert (**9. kép**), amellyel teljessé tette az általa megálmodott szaxkürt családot.[300] Az 1860-as években Millereau — ugyancsak magas B♭ hangolásban — épített egy szopranino kornettet.[301] E hangszereket elsősorban katonazenekarok számára gyártották, de a piccolo szaxkürtöt Berlioz a szimfonikus zenekarban is alkalmazta (*Te Deum*, *Trója ostroma*).[302]

9. kép B♭ piccolo szaxkürt, Buffet–Crampon gyártmány (XIX. sz. vége), Trombita Múzeum, Bad Säckingen.[303]

Teste azonban nem csak barokk művek előadására használta magas hangolású trombitáját. Birkemeier említést tesz arról, hogy a neves francia művésznek már 1873-ban rendelkezésre állt a fent említett hangszer, valamint egy C hangváltócső, amivel a barokk darabok előadására alkalmas D trombitáját nagy szekunddal lejjebb hangolhatta (**7. kép**, 124. o.). Populáris zenéket játszó zenekarokban rendszeresen ezt a magas C hangolású hangszert használta, amelynek köszönhetően — a korabeli tudósítások szerint — játéka (id.) szokatlanul pontosnak bizonyult.[304] Kisegítőként az Opéra zenekarában is rendszeresen fújt C trombitáján, amit a natúrtrombitákhoz és kornettekhez ragaszkodó rézfúvósok meglehetősen nehezményeztek. A hangszer használata körüli vita 1891-ben, a Lohengrin az évi első előadására eldőlt.[305] A wagneriánus Lamoureux 1887-ben mutatta be a német komponista remekét az *Eden-Théâtre* színházban. A soviniszták által ekkor keltett botrányok ellenére a darabot 1889-ben újra színpadra állították, immáron az Opéra-ban,

300. Emile Meuffels: The Development of the Piccolo Trumpet [17]. In: De Emile Meuffels Trompet Pagina [online]. Yahoo! GeoCities, 2004.07.24. [2008.08.01.]. Meuffels hivatkozása: Gabriel Cassone, *La Tromba*. (Zecchini Editore), 89. <http://www.geocities.com/emile_meuffels/history/piccolo.html>.

301. Anthony Baines, *Brass Instruments Their History and Development*. 239.

302. Emile Meuffels uo. [19] Hivatkozása Berlioz *A trójaiak* kapcsán: Theo Charlier, *Trente-six Études Transcendentantes*. (Paris: Alphonse Leduc), 31.

303. Trombita Múzeum, Bad Säckingen tulajdona. Kép: Ermitázs Múzeum. Hermitage Exhibitions Archive [online]. 2006. [2008.07.31.] <http://www.hermitagemuseum.org>.

304. Birkemeier, „Part II: The History and Music […]”, *ITGJ* 9/4 (1985. máj.): 20.

305. Uo.

amelynek élére ebben az évben nevezték ki Charles Lamoureux-t.[306] A Lohengrin trombitaszólamai a folyamatosan váltakozó hangolás és a sok módosított hang miatt a hangváltócsöves natúrtrombiták és kornettek alkotta kombinációk egyikén sem bizonyultak előadhatónak. A neves karmester–igazgató ekkor az általa nagyra becsült Teste-t hívta segítségül, és a konzervatív rézfúvósok véleményére mit sem adva beszüntette a natúrtrombiták alkalmazását, és elrendelte a szelepes hangszerek kötelező használatát.[307]

Teste hangszerjátéka (és hangszerei),[308] Arban és Saint-Saëns alaphangolásra vonatkozó ajánlásai,[309] ill. a Lamoureux nyomán kialakuló Wagner-kultusz[310] egyaránt közrejátszottak abban, hogy a legtöbb európai országoktól eltérően — ahol is a B♭ alaphangolást preferálják — Franciaországban a C trombita használata váljon elsődlegessé. A vezető francia trombitások döntésében azonban még valami közrejátszott. A hangváltócsöves instrumentumok mellőzésével párhuzamosan ugyanis a transzponálás problematikájával kellett szembesülniük. Az Opéra művészei az új kihívások leküzdésére — Teste példáját követve — a C alaphangolású szelepes trombita használatában látták a legpraktikusabb megoldást. Másképpen fogalmazva a korabeli francia trombitások számára átláthatóbbnak tűnt a különböző hangolású trombitákra írt szólamokat a C alaphangoláshoz viszonyítani, mint bármely másikhoz. A párizsi zeneszerzők ugyanakkor továbbra is a hagyományos gyakorlat szerint — azaz transzponáló módon — írták trombita szólamaikat.

Franciaországban a szelepes trombitákat nem csupán a katonazenekari és a szimfonikus munka során használták egyre gyakrabban. A hangszerben rejlő lehetőségek kibontakoztatására, továbbá a trombita szólisztikus és kamarazenei alkalmazhatóságának bizonyítására — mondhatni (újra)felfedezésére — remek alkalmakat jelentettek az Emile Lemoine által 1860-ban alapított *La Trompette* társaság kamarakoncertjei.[311] Romain Rolland szerint a kamarazenei hangversenyek népszerűvé válása nagyrészt a *La Trompette*, e téren úttörőnek számító tevékenységének volt köszönhető. Az egylet célkitűzései között

306. N. N., „Charles Lamoureux” [online]. Wikipedia.

307. Birkemeier, „Part II: The History and Music [...]”: 20–21. A cikk szerzője e helyen hivatkozik Franquin információira: Franquin, „La Trompette et la Cornet”, 1611. Arról, hogy 1887 és 1891 között miként játszották a művet, Birkemeier nem tesz említést.

308. Lásd III, 125–126. 1874-ben Millereau épített C trombitát, 1880-as években Gustav Besson dobott piacra egy továbbfejlesztett változatot.

309. Mathez, „Arban (1825 - 1889) VI. The last years of his life”, *BB* no. 14 (1976/II): 3ff. Arban és Saint-Saëns — a hangszer kromatikus képességeinek tudatában — elvetették a hangváltócsövek alkalmazási gyakorlatát. Saint-Saëns a transzponálásból adódó nehézségek kiküszöbölésére a hangzó lejegyzést javasolta a zeneszerzőknek, míg Arban — hasonló megfontolásból — a hangszergyártókat C hangolású hangszerek előállítására sarkallta. Ő maga is használt ilyen hangolású kornettet.

310. „Charles Lamoureux” [online]. Wikipedia.

311. Emile Michel Hyacinthe Lemoine (1840–1912). Polgári hivatását tekintve mérnök, amatőr muzsikus. Az *École Polytechnique*-ben eltöltött évei alatt alapította a *La Trompette* csoportot (eme információ forrását lásd alább: III, 127 [312]).

szerepelt a kamarazenei repertoár bővítése. Egyes itt született kompozíciók kuriozitását — ahogy a társaság neve is utal rá — a trombita alkalmazása jelentette. A Dancla kvartettre épülő társaság tagjai között volt Camille Saint-Saëns is, akinek op. 65-ös *Szeptettje* (1881) a társaság számára írt művek közül talán a legismertebb. Alphonse Duvernoy, Vincent d'Indy, Gabriel Pierné követték példáját, és további szeptettekkel gazdagították a *La Trompette* társaság, ezzel együtt pedig a szelepes trombita kamarazenei repertoárját.[312] E művek trombitaszólamát Arban és Maury egykori tanítványa, a pályafutását kornettesként kezdő, majd barokk művek előadójaként is elhíresült Merri Franquin szólaltatta meg több alkalommal.[313] A *La Trompette* sikeres koncertjei nagyban hozzájárultak a szelepes trombita franciaországi elfogadtatásához, népszerűsítéséhez, alkalmazásának általánossá válásához.

Jean Baptiste Merri Franquin[314] (1848–1934) azonban elsősorban nem előadóművészi tevékenységének köszönhetően, hanem tanári minőségében vált a modern francia trombitajáték és iskola megszületésének kulcsfigurájává. Ő volt ugyanis az a személy, akit 1894. május 1-én, Cerclier visszavonulását követően a Conservatoire trombitatanárává

312. Romain Rolland: The Awakening: A Sketch of the Musicial Movement in Paris since 1870. In: Romain Rolland (ford. Mary Blaiklock): Musicians of To-Day [online]. Project Gutenberg. 2005.08.07. [2008.07.31.] New Musical Institutions. The Chamber–Music Societies. 4. bekezdéstől. <http://www.gutenberg.org/files/16467>. Nyomtatott forma: (New York: Henry Holt and Company, 1915).

A *La Trompette* megrendelésére a következő, trombitát is alkalmazó szeptettek születtek. Camille Saint-Saëns (1835–1921), *Septour pour trompette, deux violons, alto, violoncelle, contre-basse et piano op. 65* (1881). Victor Alphonse Duvernoy (1842–1907), *Serenade pour Trompette, 2 Violins, Alto, Violoncelle, Contrebasse et Piano op. 24*. Vincent d'Indy, *Suite en ré dans le style ancien op. 24* (1886). (Éd. Hamelle 1887). Lásd Jean-M. Warszawski: Indy Vincent d' [online]. La Gazette musicale. (2005.11.14.) [2008.07.31.] Biographies musicales. i. <http://www.musicologie.org/Biographies/i/indy_vincent.htm>. Gabriel Pierné (1863-1937), *Pastorale variée pour flûte, hautbois, clarinette, trompette, cor, 2 bassons op. 30* (1898). E mű egy korábbi zongoradarab áthangszereléseként született meg. Lásd M. Cookson: Gabriel Pierné (1863-1937) La Musique de Chambre Vol. 1. CD Review 2007. feb. [online]. MusicWeb-International. [2008.07.31.].

313. Michel Laplace, „Les fondateurs de l'école française de trompette Merri Franquin, Eugène Foveau et Raymond Sabarich", *BB* no. 29 (1980/I): 68. Vincent d'Indy kedvenc trombitása, a belga Théo Charlier is több alkalommal vett részt Saint-Saëns szeptettjének előadásában.

314. Merri Franquin életrajzát lásd Michel Laplace, „Les fondateurs de l'école française […]": 67–69. Jean Baptiste Merri Franquin (1848–1934) a dél-franciaországi Lançon-ban született. Az otthonában talált kornett keltette fel benne a zene iránti érdeklődést, autodidakta módon sajátította el a rajta való játékot. 1867-ben szülővárosából Marseille-be költözött. Itt a *Casino Musical*, a *Palais Lyrique* és a *Théâtre Chav* kornetteseként dolgozott, majd 1870 és 1872 között a *Marseille Garde National* zenekarának szóló szárnykürtöseként teljesített szolgálatot. A párizsi Conservatoire-on folytatott tanulmányait (1872–1877) első számú hangszerének szentelte: 1872-től Arban, 1875-től pedig Henri [Jacques-Hyppolite] Maury irányításával fejlesztette tovább kornettjátékát. A *Concours* megnyerése előtti évtől már rendszeres munkát vállalt: a *Concerts Populaires Pasdeloup* első szóló kornetteseként helyezkedett el (1876–1892). Hamarosan azonban döntő fordulat következett be pályafutásában, amit az a tény jelez, hogy egyre több zenekarban immáron nem kornettesként, hanem trombitásként tűnt föl. 1880-tól 1901-ig a *Théâtre National de l'Opéra* zenekarának első szóló trombitása, 1884-től 1892-ig a *Concerts Colonne* szóló trombitása. 1892-től felhagyott a Pasdeloup zenekarban kornettesként folytatott tevékenységével és ettől fogva a trombitának szentelte életét. 1892 és 1901 között a *Société des Concerts du Conservatoire* szólótrombitása. 1899-től 1901-ig az *Orchestre des Grand Oratorios de Saint-Eustache* tagjaként számos alkalommal lépett fel szólista minőségben is.

neveztek ki.[315] A dolog érdekessége, hogy Franquin annak ellenére fogadta el a megbízást, hogy ő maga korábban csupán kornett tanulmányokat folytatott a Conservatoire-on. Franquin kornettes múltja döntően befolyásolta a francia trombitajáték fejlődésének további tendenciáit, hiszen az elsők között volt, aki nem hagyományőrző módon, hanem az Arban–iskola kornettművészete felől közelített a trombitához. Újfajta szemléletmódját jól tükrözi, hogy 1908-ben olyan átfogó jellegű iskolát adatott ki, amelyet trombitára, kornettre és szárnykürtre egységesen alkalmazandó gyakorlatokból állított össze.

Merri Franquin *Méthode complète de Trompette Moderne de Cornet à Pistons et de Bugle* című iskolája[316]

A francia kulturális élet irányadó intézményében, az Opéra-ban, pontosabban a zenekar rézfúvós szólamában az 1890-es évek folyamán döntő változások mentek végbe. Az előző fejezetrészben már említést nyert, hogy a főigazgató Lamoureaux 1891-ben rendelte el a szelepes trombiták kötelező használatát. A legendás karmester döntése miatt elkerülhetetlennek tűnt, hogy a Conservatoire trombitaoktatásában is mielőbb korszakváltásra kerüljön sor. Erre 1894. május 1-ig kellett várni. Jules Cerclier nyugállományba vonulását követően Merri Franquin vette át a trombitatanszak irányítását. Az egykori Arban tanítvány a legnevesebb francia zenekarok első trombitásaként, barokk művek előadójaként szerzett magának hírnevet. Csaknem másfél évtizedes pályafutása igazolta azt a tényt, hogy Franquin a virtuóz játék és a ventiltrombita elkötelezett híve. Nem véletlen hát, hogy őrá esett a választás.

A Conservatoire frissen kinevezett tanárának a kor új kihívásaira kellett felkészítenie növendékeit. A rendelkezésére álló tananyagok, versenyművek nem tűntek kielégítőnek. Dauverné trombitaiskolája túl kevés teret szentel a szelepes hangszernek, Arban kornettiskolája pedig nem foglalkozik a transzponálás problémakörével. Az évente megrendezett trombitaversenyekre korábban írt kötelező művek elavultnak bizonyulnak, a kornett darabokban pedig nem jelenik meg kellő súllyal az a karakter, ami a trombitajáték sajátja. Mindez mellett a századfordulóra általánossá vált a C trombita használata. Elkerülhetetlennek tűnt hát egy korszerű trombitaiskola megalkotása, ami a Conservatoire hivatalos tananyagaként is szolgálhatott, továbbá új, a kor kihívásainak megfelelő versenydarabok komponálását sem lehetett tovább halogatni.

315. Michel Laplace, „Les fondateurs de l'école française de trompette […]": 68.

316. Merri Franquin, *Méthode Complète de Trompette Moderne de Cornet à Pistons et de Bugle Théorique et Pratique*. (Paris: Enoch & Cie, 1908; reprint Lyon: Ré impression, 2004), [335].

Franquin az utóbbira nem vállalkozott, és a Conservatoire zeneszerzés tanárait, volt növendékeit kérte fel e feladatra. Ezzel olyan új hagyományt teremtett, aminek köszönhetően évente színvonalas szólóművekkel gazdagodhatott a hangszer irodalma. A neki dedikált darabok közül számos ma is gyakran felcsendül. Joseph Ropartz *Andante et Allegro* c. kompozícióját, ill. Georges Enescu *Légende* c. karakterdarabját lehet tán kiemelni tanításának 36 esztendeje alatt született művek sorából.[317] A Franquin által megkezdett hagyomány a legutóbbi időkig folytatódik. A következő trombitás nemzedékek számára a legnevesebb francia komponisták, többek között Bozza, Jolivet, Tomasi, Dubois, Francaix szállították a versenyek kötelező műveit.

Ha előadási darabok komponálást nem is vállalta a Conservatoire trombitatanára, egy átfogó jellegű, elsősorban C trombita számára írt iskola megalkotásához idővel hozzáfogott. Franquin kornettes, szárnykürtös múltja — annak ellenére, hogy e hangszerektől a trombita kedvéért távolodott el[318] — nagyban befolyásolta a szerző hangszerjátékkal kapcsolatos koncepcióját. 1908-ban megjelent iskolájában a trombita, kornett és szárnykürt tradíciókat kritikai szemszögből megközelítve, azok erényeit ötvözve, egy egységes — mindhárom hangszerre egyformán szánt gyakorlatokból álló — iskola megalkotását tűzte ki célul. A kötet 335 oldalnyi terjedelme minden korábbi trombitaiskoláét meghaladó. Csupán J. B. Arban és a szintén Dauverné tanítvány Louis A. Saint-Jacome (1830–1898) kornettiskoláinak New York-i kiadásai vaskosabbak nála.[319]

---

317. Daniel Kelly, „The Competition Solos of J. B. Arban", *ITGJ* 30/3 (2006. márc.): 18. Kelly e helyen hivatkozik Romero disszertációjának idevágó részére: Frank Romero, *Morceaux de Concours pour Trompette et Cornet, Contest Pieces of the Paris Conservatory 1835 – 1999*. PhD disszertáció, University of Oklahoma, 2001. 107–116. Továbbá Franquin iskolájának végén az 1894 és 1908 között előadott versenydarabok közlésre kerültek: Merri Franquin, *Méthode Complète*. 311–330.

318. Lásd III, 127 [314]. Franquin az mellett, hogy az Opéra szóló első trombitásaként dolgozott 1880-tól, egészen 1892-ig megtartotta első szóló kornettesi állását is a *Concerts Populaires Pasdeloup* zenekarban. Cerclier közelgő nyugdíjazása nagyban befolyásolhatta mind a Conservatoire Hangverseny Társaságának döntését, mind Franquin terveit, amikor a neves rézfúvós felvételt nyert a Société tagjainak sorába 1892-ben. Ez a fordulat éve Franquin életében, hiszen kornettes munkakörét ekkor cserélte a nagyobb perspektívát ígérő Société tagságra, ill. szóló trombitás állásra.

319. Arban, *Complete Conservatory Method for Trumpet*. (New York: Carl Fisher, 1912), 191–282. oldalakon található az a közismert melódiákból álló rész, amely más kiadók esetén nem kerül közlésre. A 91 oldalas betoldással a kiadó nyilvánvalólag az amatőrök számára próbálta vonzóbbá tenni a kiadványt. E rész első fejezetét („The Art of Phrasing. 150 Classic and Popular Melodies.") Arban arranzsálta, míg a második fejezetet alkotó duók („Sixty-eight Duets for Two Cornets.") hangszerelőjéről nem tesz említést az 1893-as kiadásból átvett kotta.

Saint-Jacome, *New and Modern Grand Method for the Cornet-a-Pistons by Saint-Jacome. Author of many important tuition works, and Laureat from the Conservatoire of Paris*. (London: J. F. Lafleur & Son, 1876), [326]. Az eredeti londoni változatnál nagyobb terjedelmű a kötet New York-i kiadása: Saint-Jacome, *Grand Method for Trumpet or Cornet*. Claude Gordon átdolg. (New York: Carl Fisher, 2002), [367], 329ff. Az iskola utolsó részében N. Bousquet, *36 Celebrated Studies for Cornet* c. kiadványát találhatjuk, amely közlését Gordon az etűdök alacsonyabb fekvése miatt tartotta fontosnak.

Franquin munkája elméleti (59 o.) és gyakorlati (276 o.) részből áll. Ez utóbbit a szerző három részre osztotta tovább a gyakorlatok hangterjedelme és nehézségi szintje szerint.

Az elméleti rész a trombita-, kornett- és szárnykürt-játékkal kapcsolatos ismeretek közlése terén minden korábbi trombitás, kornettes kiadványnál alaposabb, részletezőbb és korszerűbb szemléletmódot tükröz. Tartalom tekintetében több párhuzamot fedezhetünk fel Franquin munkája, ill. a nagy kornettes elődök, Forestier és Arban iskolái között. Előbbinek a hangnemek egyenrangú kezelésével és az intenzív fúvókanyomás káros hatásaival foglalkozó tézisei, utóbbinak a kiegyenlített játékkal és artikulációval kapcsolatos nézetei fogalmazódnak újra, és nyernek új értelmet Franquin iskolájában.

A kötet alapkoncepciójának, célkitűzéseinek ismertetését követően a hangszer- és testtartás problémakörével, ill. a fúvóka kiválasztásával és ajkakra történő felhelyezésével foglalkozik Franquin. Említést tesz Forestier-nek (2/3 a felső ajkon), ill. Arban-nak (2/3 az alsó ajkon) fúvóka felhelyezési irányelveiről, és megállapítja, hogy a száj és fogazat determinálta egyedi adottságok miatt ilyesfajta szabályok felállításának nincsen létjogosultsága. Mindazonáltal ő maga az 1/2–1/2 arány mellett egykori mesterének, Arban-nak az ajánlását is elfogadhatónak tartja.[320]

Franquin fúvástechnikával kapcsolatos, a következő fejezetekben megfogalmazott irányelvei, ill. erre épülő gyakorlatai a francia trombitajáték fejlődésének és a modern iskola kialakulásának szempontjából kiemelkedő jelentőségűek. *Émission* c. fejezetében kétféle játékmódot, ill. hangképzést állít szembe egymással: a könnyen elsajátítható, kevésbé kulturált, erőszakos és kemény nyelvütéssel keltett hangindításon alapulót [*attaque*], a testes, lágy, énekszerű hangformálást alkalmazóval [*pose du son*].[321] A kettő végtelennyi variánsa véleménye szerint összemossa az éles határokat, így téve lehetővé a művész számára, hogy érzelmeit megfelelőképpen fejezhesse ki. Franquin felhívja a figyelmet a trombitahanggal kapcsolatos hagyományos francia prekoncepció téves voltára:

> (id.) A Trombitával szembeni, az éneklő frazeálás tekintetében [megfogalmazott] régi előítéletnek nincs más oka, mint annak [a fúvásmódnak] lebecsülése, ezt kötelességünknek érezzük kijelenteni.[322]

320. Franquin, *Méthode Compléte*. 14–15. Vö. III, 117, II, 41.

321. Franquin, *Méthode Compléte*. 16. Az *attaque* szót a mai szaknyelv rendszerint a hangindítás, nyelvütés fogalmával köti egybe. A *pose du son* fordítása problematikusabb, a *pose* jelentéseiből adódóan összetettebb tartalmat takar. Idevágó magyar megfelelői: a hang irányítása/beállítása/támasztása/exponálása/éneklése.

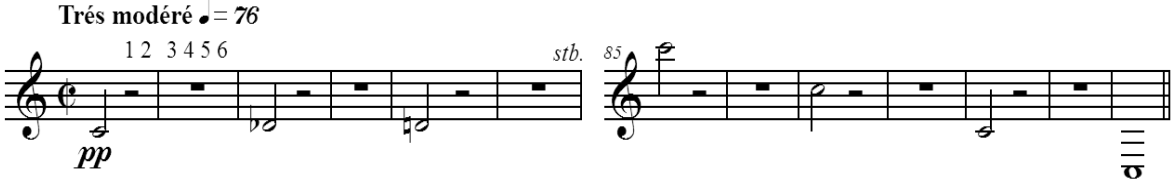
322. Uo.

Franquin új megvilágításba helyezi a hangszerjáték francia hagyományok szerinti megközelítését, azaz a nyelvütés szerepének minden más elem fölé való helyezését.

> (id.) A brutális és erőszakos *attaque* kevés gyakorlást igényel. Akárcsak a hangképzési [*émission des sons*] gyakorlatokban, az *attaque*-ot a *pose* után helyezzük.[323]

Franquin hangsúlyozza, hogy az általa javasolt *pose du son* hangképzés, ill. játékmód a teljes dinamikai tartományra és a hangszer minden regiszterére egyaránt érvényes és irányadó. Dauverné-vel, Arban-nal ellentétben a hang [rezgés] létrejöttét elsősorban nem a nyelvütéshez, hanem a kiáramló levegőhöz, ezen keresztül pedig a rekeszlégzéshez köti.[324] Franciaországban forradalmian új gondolatai befúvási [*préparation*] gyakorlatsorban is testet öltenek, melynek első két elemében e hangképzés különböző dinamikákban történő gyakoroltatását tűzi ki célul (ebből az elsőnek, a *pp* dinamikában játszandónak két részletét lásd a **22. kottapéldában**). A hangok és a szünetek egyenletes ütemezésben, ugyanakkor előbbiek különböző ritmikai variációkban, opcionálisan szimpla, kettős és hármas nyelvindítással kerülhetnek előadásra: 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥 vagy 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥 vagy 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥 :

22. kottapélda Franquin, Befúvási hangképző gyakorlatok, no. 1: első és utolsó ütemek.[325]



E gyakorlat után tartott hangok, majd kötések gyakorlását javasolja Franquin. Arban-nal ellentétben már a kezdőknek szánt első feladatoktól kezdve párhuzamosan halad a legato és a staccato játékmód fejlesztése, sőt, legtöbb esetben az adott gyakorlatot előbb kötve kell játszani.[326]

A modern francia trombitaiskola megalapítója nem csak ebben jár elődjeitől eltérő utakon. A hangterjedelem fejlesztésének kapcsán — Arban és Dauverné felfogásával szöges ellentétben — kiemeli, hogy a fúvóka ajkakra irányuló nyomásának intenzitása nem változhat a magasság függvényében, annak mindig a lehető legminimálisabbnak kell lennie.[327] Franquin Franciaországban az elsők között hívja fel a növendékek figyelmét

323. Franquin, *Méthode Compléte*. 16. Az attaque és a pose szavak fordítása kapcsán lásd III, 130 [321].
324. Franquin, „Émission", „Pose du son", *Méthode Compléte.* 16.
325. Franquin, „Préparation des Lévres. Étude de l'Émission — Programme moyen de préparation", *Méthode Compléte*. 115.
326. Például: Franquin, *Méthode Compléte.* 78–83. Vö. Arban koncepciójával: III, 117.
327. Franquin, *Méthode Compléte*. 9–26 passim. Vö. Dauverné III, 91–92.; és Arban koncepcióival III, 117.

a pedálhangok szerepére, és magasságfejlesztő gyakorlataiba integrálja is azokat[328] — jóval a hasonló jellegű, azonos célú gyakorlatokat tartalmazó amerikai kiadványok megjelenése előtt.

A *staccato* játékmóddal kapcsolatban hangsúlyozza, hogy e zenei műszó — bár más jelentőséggel bír a trombita- és kornettjáték vonatkozásában, mint a fuvola vagy a hegedű esetében — legtöbbször „gyöngyfűzést" [*jeu perlé*] kell, hogy jelentsen. Csak külön jelzés utasítására ajánlatos száraz, kemény, hangokat jelentősen elválasztó indításokra törekedni, egyébiránt azt le kell puhítani mind a gyors, mind az éneklő karakterű zenemű részletekben.[329] Másképpen fogalmazva a harci karakter szerepének csökkentésére, az éneklő játékmód súlyának növelésére kell törekedni. Az alapkoncepció gyökeres változásában közrejátszhattak Teste, ill. Franquin Händel és Bach művek előadása során szerzett tapasztalatai,[330] azaz a francia barokkban mellőzött clarin technikák szükségszerű (újra) felfedezéséből és alkalmazásából fakadó felismerések.

A hangszerben rejlő kromatikus lehetőségek kiaknázására Merri Franquin Forestier és Arban koncepcióját értékeli újra a kor követelményeinek megfelelően: gyakorlatai zömére számos transzpozíciós lehetőséget ad meg. A skála- és akkordfelbontás-képletek gyakorlását hangnemenként (transzpozíciónként) párosítva javasolja.[331]

A kettős és hármas nyelvindítás fejlesztését szolgáló feladatokra is számos transzpozíciós variációt közöl. A kiegyenlített keménység mielőbbi megvalósítása érdekében Franquin azt ajánlja, hogy az Arban-nál már megismert szótagsorok kezdetekben fordított sorrendben kerüljenek gyakorlásra: „ka-ta". A triolákra nemcsak a „ta-ta-ka" szócska, hanem a kettős nyelv átcsoportosításával létrejövő „ta-ka-ta ka-ta-ka" is lehetséges variánsként kerül említésre. A egymást folyamatosan követő, kettős és hármas nyelvindítással megszólaltatott tört nyolcadokhoz, tizenhatodokhoz, ill. tizenhatod, harmincketted skálamenetekhez, akkordfelbontásokhoz szükséges nyelvtechnikákat Franquin *coup de langue composé*-nak nevezi. Arban gyakorlataihoz képest nemcsak a hangnemek terén lép tovább; mesterével ellentétben páratlan tizenhatod csoportokra, kvintolákra, szeptolákra épülő feladatokat is közöl. A kornett által közismertté vált bravúros nyelvtechnikák fejlesztésére a francia iskola Arban óta folyamatosan nagy hangsúlyt fektet. Franquin immáron a trombitára is kötelező érvényűnek tartja e készség és

328. Franquin, *Méthode Compléte*. 120–121. Pedálhang: a hangszer alaphangja, ill. a mély regiszter ventilkombinációkkal meg nem szólaltatható hangjai.

329. Franquin, *Méthode Compléte.* 28.

330. Lásd III. 123–124.

331. Franquin, *Méthode Compléte.* 25.

más kornett-szerű technikai elemek elsajátítását, fejlesztését. Nem véletlen hát, hogy a XIX. század utolsó éveitől fogva számos francia komponista szólódarabjaiban,[332] valamint Debussy és Ravel szimfonikus műveiben is felbukkannak virtuóz ujj- és nyelvtechnikát megkövetelő részletek — immáron a trombita szólamokban is.[333]

Franquin ma is korszerűnek számító, a helyes fúvásmód kialakításával kapcsolatos, saját tapasztalatokra támaszkodó gondolatai, instrukciói — no és természetesen gyakorlatai — időben megelőzik a manapság e téren irányadónak számító amerikai iskolákban megfogalmazottakat, közölteket. Ezzel kapcsolatban Michel Laplace kiemeli:

> (id.) […] e munkának köszönhetően növendékei irigylésre méltó hangterjedelemre tettek szert jóval az amerikai „*non-press*" szisztéma divatja előtt, amely a jazz franciaországi megjelenésével párhuzamosan vált ismertté[…] Úgy hisszük, hogy Marcel Damant-tal együtt Franquin alapelvei befolyással voltak Louis Maggio, de még Spolding amerikai iskolájára is.[334]

Bár e kötetet Franquin elsősorban C trombitára szánta, lehetségesnek tartotta a kisebb terheléssel járó B♭, vagy A hangolású hangszerek használatát is.[335] Sőt, növendékeinek a megfelelő szájtartás és a jobb állóképesség kialakítása érdekében a gyakorlatok F trombitával történő, transzponált gyakorlását is javasolta.[336] Mindazonáltal Franquin hangszerek fejlesztésével is foglalkozott: 4 és 5 szeleppel szerelt trombitáit a Thibouville–Lamy cég állította elő.[337]

Franquin *Méthode compléte* c. tankötetéről manapság — méltatlanul — gyakran feledkeznek meg. Hangképzési, hangindítási gyakorlatai mindazonáltal a következő generációk számára a fejlődést nagyban segítő, kulcsfontosságú elemnek bizonyultak. Az *Émission* módszert Franquin tanítványai, többek között Eugène Foveau,[338] Julien Porret, Francis Bodet,[339] Leon Barthélémy[340] tovább ápolták. Utóbbi Maurice André első

---

332. A kortárs Georges Enescu, *Légende* (1906) c. művében található virtuóz futamokhoz, nyelvtechnikákhoz hasonlatos részletek rendszeresen bukkannak fel a *Concours*-ra komponált későbbi művekben is.

333. Birkemeier, „Part II: The History and Music [...]", *ITGJ* 9/4 (1985. máj.): 22–23. Birkemeier Debussy *Három noktürn*-jéből (1899) a második, „Ünnepek" címűt, valamint *A tenger*-t emeli ki, mint a trombiták újszerű, virtuóz, sokszor halk dinamikájú alkalmazásának eklatáns példáit. Ravel kapcsán a *Spanyol rapszódia* és a *Daphnis és Chloe második szvit* kerül említésre cikkében, amelyekben a kettős és hármas nyelvindítás trombita esetében újszerűnek számító, virtuóz, kornett-szerű alkalmazását figyelhetjük meg (hosszabb, tört nyolcadokból álló repetitív menetekben, továbbá skálafutamokban).

334. M. Laplace, „Les fondateurs de l'école française de trompette […]": 69.

335. Franquin, *Méthode Compléte*. 10.

336. M. Laplace, uo.

337. Uo.

338. Eugène Foveau életéről, munkásságáról lásd III, 138–139 [356].

339. M. Laplace, „Les fondateurs de l'école française de trompette […]": 69.

340. Jean-Pierre Mathez, „Maurice André", Part I, *BB* no. 24 (1978/IV): 36.

tanáraként nagyban befolyásolta a XX. század egyik leghíresebb trombitaművészének alapkoncepcióját:

> (id.) […]a nagyszerű módszer, amit én Barthélémy úr irányításával gyakoroltam, az Franquin-é volt. Igen, a módszer… a nyelvütések összes fajtáján gyakorolt halk és hangos indítások problémaköre. Elképzelhetetlenül sok hangindítás gyakorlatot kellett lenyelnem, pianissimo-ban, anélkül, hogy akár a magas, akár a mély regiszter erőltetve lenne. […]sok év távlatából úgy tekintek Franquin módszerére, mint a legjobbak egyikére. […] Ma is e szerint dolgozom.[341]

André pedig növendékeinek, köztük Guy Touvron-nak, Eric Aubier-nek, Bernard Soustrot-nak, Thierry Caens-nek adta tovább Franquin örökségét. Ám nemcsak André, hanem a Foveuau tanítvány Pierre Thibaud is kiemelten kezelte Franquin módszerét.[342] A hangképzést javító és a helyes szájtartás kialakítását elősegíteni hivatott koncepció mindazonáltal nem maradt a gall trombitások féltve őrzött titka. Már az 1920-as években Amerikába, Bostonba (Massachusetts) is eljuthatott a Conservatoire-on végzett francia kornettesek, trombitások révén. Először az éneklő stílusú trombitajátékáról, „lebilincselően lírikus hangképzéséről", „izzó dallamformálásáról" elhíresült Georges Mager,[343] majd az

---

341. Mathez, „Maurice André", Part I: 36, 38. Maurice André (sz. 1933.) művészi tevékenységére e disszertáció hely hiányában nem térhet ki. André Raymond Sabarich leghíresebb tanítványaként tört be a nemzetközi hangversenyéletbe. Tanárának halála után, 1967-ben őt nevezték ki a Conservatoire egyik trombitatanárának. Erről a posztról — szólista tevékenységéből adódó gyakori távollétei miatt — kénytelen volt 1979-ben lemondani.

342. Pierre Thibaud (1929–2004) életrajzát lásd Michel Laplace: „Hommage à Pierre Thibaud …de Jacques Helian au conservatoire de Paris [*sic.*]", *La Gazette des Cuivres* (2005. Spécial ed.): 43–46. [online]. <http://gazettedescuivres.free.fr/docs/Gazette01Protec.pdf>. Thibaud-ot egyszerre vették fel a Conservatoire hegedű és kornett tanszakaira Raynal, ill. Foveau osztályaiba; hegedű tanulmányait azonban időnek előtte kénytelen volt felfüggeszteni. 1950-ben nyert Első Díjat a kornett versenyen. Kezdetben a jazz területén dolgozott. Klasszikus zenei karrirjét a *Garde Républicaine* fúvószenekar, majd az *Izraeli Filharmonikusok* (1960–1963) első trombitásaként kezdte. Ezt követően a legnevesebb párizsi zenekarok, az *Opéra de Paris* (1966-1992), a *Concert Lamoureux*, a *Concert Colonne* művészeként dolgozott. Boulez híres együttesének, az *Ensemble Intercontemporain*-nak alapítótagja. A Conservatoire trombita- és kornett-tanára (1975–1994). A halk belépések feletti kontrol fejlesztésének legjobb módja Thibaud szerint is Franquin *Émission* gyakorlatsora. A modern francia iskola megalapítójának instrukcióit követve ő is a mindennapok legfontosabb, és sorrendben első feladataként említette a 10–90 perces *pose du son* hangképzés gyakorlását. [Lásd Anne Hardin–Helen Barsby–Verena Jacobsen, „The 1996 Euro-ITG Trumpet Days", *ITGJ* 20/4 (1996. máj.): 48.]

343. Georges Mager életéről lásd: Harford – Herseth – Lessen, „A Tribute to Georges Mager (1885–1950)", *ITGJ* 10/2 (1985. dec.): 14–16. Apja kívánságára, testvéreihez hasonlóan kürtölni kezdett, de emellet hegedülni is tanult. Szülővárosának, az északkelet franciaországi Tourcoing-nak zeneiskolájában. 12 évesen hegedűjátékával, 14 esztendősen kürtölésével, 16 esztendősen pedig ezek mellett szolfézs tudásával tűnt ki a helyi versenyen, és nyert díjakat. Ezt követően a párizsi Conservatoire-ra került, ahol akárcsak Eugène Foveau, a Jean-Joseph Mellet (1843–1910) vezette kornett tanszakon folytatta tanulmányait. 1905-ben második díjban, 1906-ban — Foveau-vel megosztva — első díjban részesült. Az I. világháború előtt a *Concerts Touche* első kornetteseként dolgozott, gyakran játszott együtt Foveau-vel, több alkalommal pedig hivatásos énekesként is fellépett. A háború után egy katonazenekar tagjaként jutott ki az Egyesült Államokba, ahol bostoni állomásozás ideje alatt, Henri Rabaud meghívására, próbát játszott az akkor még német dominanciájáról ismert *Boston Symphony* zenekarába. 1918–1919-ben — trombita állás hiányában — a brácsaszólamban alkalmazták, majd 1919-től harmadik trombitásként, 1920-tól 1950-ig pedig első trombitásként dolgozott; Koussevitzky szerint játéka „aranyló fénnyel terítette be a zenekart". Előadóművészi

utána érkezők, Marcel LaFosse (Lafosse),[344] René Voisin[345] adhatták át azt amerikai kollégáiknak, növendékeiknek. Ennek ékes bizonyítéka, hogy Mager leghíresebb tanítványa, a Chicago Symphony legendás szólótrombitása, Adolph Herseth is elismerően nyilatkozott Franquin módszerével kapcsolatban.[346]

Összegzésül a következők fogalmazhatók meg Merri Franquin kapcsán. Ő volt az a művész és tanár, aki a trombitajátékban egyesítette a Dauprat kürtiskolájában etalonként kezelt énekszerű előadásmódot Dauverné és Arban nyelvindítás központú gondolkodásával, Forestier fúvókanyomást csökkenteni szándékozó szemléletét Arban nyelvtechnikájával, virtuozitásával. Más szóval a trombitajáték francia iskolája elsősorban Franquin-nek, általa pedig a virtuózabb, ugyanakkor a kürtös hagyományokból fakadóan az éneklő játékstílusra is törekvő kornett tradícióknak köszönhetően jutott el arra a szintre, hogy a német, olasz és brit iskola méltó versenytársává, a világ rézfúvós kultúrájában meghatározó tényezővé váljon. E szintézis által Franquin nemcsak a stílus, de a fúvástechnika terén is új dimenziókat nyitott a trombitajátékban. *Émission* nevű hangképzési módszerének, a légzés és a nyelvmunka megfelelő koordinációjára építő *pose du son* hangindítási gyakorlatainak köszönhetően ismét elérhetővé vált a barokk művek előadásához szükséges, megfelelő szájtartás kialakítása. Módszerét a XX. század legnagyobb művészei közül — határokon belül és kívül — sokan mind a mai napig használják, sőt a mindennapi gyakorlatok legfontosabbikaként tartják nyilván. A hangszerhasználat vonatkozásában pedig megállapítható, hogy a C trombita Teste nyomán és Franquin hatására vált a Franciaországban elsődlegessé.

---

tevékenysége mellett a *New England Conservatory* intézményében tanított trombitát, leghíresebb növendékei Adolph Herseth, Roger Voisin (René Voisin fia), Bernard Adelstein voltak.

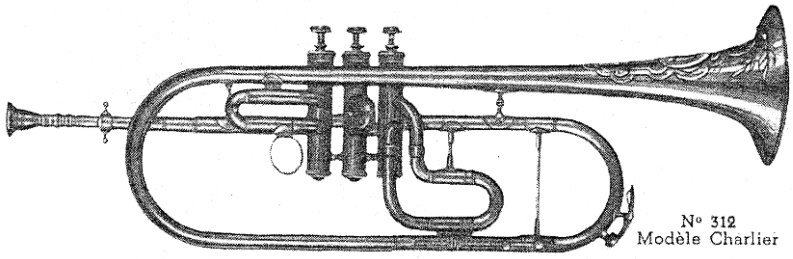
344. Jean Marcel LaFosse (1895–1969) életéről lásd „Marcel LaFosse" [online]. Wikipedia. 2005.08.05. (2008.07.10.) [2008.08.10] <http://en.wikipedia.org/wiki/Marcel_LaFosse>.; továbbá: Dougles Yeo, „The Trumpet Players of the Boston Symphony 1881–1990: A Pictural History", *ITGJ* 15/2 (1990. dec.): 19. J. J. Mellet-ét (1843–1910) a Conservatoire kornett tanszakának tanári székében Alexandre Sylvian Petit (1864–1925) követte. LaFosse az ő növendékeként 1911-ben 1er Accésit elismerésben részesült. Az *Opéra Comique*, a *Concerts Pasdeloup* és a *Concerts Koussevitzky* első trombitásaként dolgozott [lásd D. Yeo, uo.], majd Sergei Koussevitsky hívására, a második trombitási állás betöltésére érkezett Bostonba 1926-ban. A Boston Symphony Orchestra-ban végzett művészi munkája mellett a *New England Conservatory*-ban oktatói tevékenységet is vállalt. A neves intézményben Adolph Herseth-nek és René Voisin fiának, Roger Voisin-nak valójában nemcsak George Mager, de Marcel LaFosse is tanára volt.

345. René Louis Gabriel Voisin (1893–1952) életéről lásd M. Laplace, „Masters of the Twentieth Century: Roger Delmotte", *ITGJ* 8/4 (1984. máj.): 15 [7].; továbbá: Mathez, „[The Voisin,] A Franco-American trumpet dynasty [*sic.*]", *BB* no. 106 (1999/II): 27ff. Tanára Pierre Vignal volt, de Laplace szerint Alexandre Petit és Eugène Foveau is mesterei közé tartoztak. A Conservatoire 1916-ik évi kornett versenyének 1. díjazottja kitüntetéses minősítésben részesült. (Lásd Mathez, „A Franco-American […]": 29–30.) René Voisin mind emellett a Conservatoire Hangverseny Társaságának Zenekarában 1920 és 1928 között tevékenykedett. Sztravinszkij *Tavaszi áldozat* c. remekművének párizsi bemutatóján is közreműködött. A hangveseny karmesterével, Koussevitzky-vel kötött barátságának kezdete is ekkorra datálható. 1928-ban Pierre Monteux hívására települt át az Egyesült Államokba, Bostonba.

346. Mathez, „Maurice André", Part I: 38.

Francia trombitaiskola a XX. században

Francia nyelvterületen a trombita kornettel szembeni térnyerésében és általános elfogadtatásában Franquin mellett, sőt időben valamelyest előtte egy belga (vallon) trombitás is döntő szerepet vállalt. Ő pedig nem más, mint **Théophile Noël Charlier**, a Liège-i Királyi Konzervatórium (*Conservatoire royal de Musique de Liège*) egykori jeles növendéke, majd híres tanára.[347] Hasonlóan Franquin-hez, Charlier is kornettesként tűnt föl, ám már diákévei alatt „kénytelen" volt megismerkedni a cilindrikus társhangszerrel, a trombitával. [A Liège-i Konzervatórium akkori (pl. 1886-os) előírásainak megfelelően ugyanis a kornett főtárgyasok a versenyen egy művet trombitán is kötelesek voltak előadni.] Charlier még csupán 16 esztendős diák, amikor a konzervatórium magas rézfúvós hangszerek tanszakának Dieudonné Meuron halálával megüresedő tanársegédi posztjára őt jelölték ki. Hamarosan — a kor divatjával mit sem törődve — kornettjét viszonylagosan félre tette, és életét ettől fogva elsősorban az általa „kristálytiszta hangú" jelzővel illetett ventiltrombitának szentelte. Jól mutatja a váltást, hogy tanulmányai végeztével, 1886-tól belga zenekarok első trombitásaként tűnt föl. Az évszám arra enged következtetni, hogy a szimfonikus zenekari munkában a [rövid építésű] ventiltrombita használata előbb vált általánossá Belgiumban, mint Franciaországban. Az itteni váltás inkább német hatásnak tulajdonítható, mintsem franciának, amit jól mutat az a tény, hogy Charlier nem [a Teste féle] C trombitán, hanem német mintákat követve B♭ hangolásún játszott. Hangszere sokat elárul a művész hangzásideáljáról: a brüsszeli Mahillon cég Charlier Modellje igazi keverék trombita. Csőszerkezetét tekintve német építésű: rövid befúvócsöves, szélesebb ívű csőhajlatokkal rendelkező; ebből és B♭ hangolásából adódóan testesebb hangú. A Périnet szelepekből eredendő vertikális elrendezés viszont franciás megjelenést kölcsönöz, és a kornettekéhez nagyon hasonlatos kezelhetőséget eredményez[348] (**10. kép**).



10. kép. Mahillon B♭ trombita, „Charlier Modell" No. 312, Brüsszel (illusztráció).[349]

347. Théophile Noël Charlier (1868–1944) életéről lásd Rosario Macaluso, „L'École liégeoise de trompette, 3. partie", *BB* no. 90 (1995/II): 8–21. E disszertációnak nem célja az ott közöltek részletes ismertetése, csupán a legfontosabb elemek kerülnek közlésre a következő bekezdésekben.

348. Macaluso, „L'École liégeoise de trompette, 3. partie", *BB* no. 90 (1995/II): 10–12, 16–17.

349. Macaluso, „L'École liégeoise […], 3. partie": 16.

A zeneművészet terén oly jelentős Párizs–Liège kapcsolatok nem korlátozódtak csupán a francia hegedűiskola e városokhoz köthető két ágára.[350] Théo Charlier elsősorban trombitajátékának köszönhetően járult hozzá a szálak további erősítéséhez. Barokk művek interpretátoraként robbant be a hangversenyéletbe 1898-ban: ő volt az első trombitás, aki J. S. Bach II. F-dúr Brandenburgi versenyének (BWV 1047) trombitaszólamát — egyedi gyártású Mahillon G piccolo trombitáján — az akkoriban szokásos egyszerűsítések, könnyítések és áthangszerelés nélkül, eredeti változatában képes volt előadni. Vincent d'Indy meghívására is azért érkezett Párizsba 1902 márciusában, hogy Bach remekművének franciaországi bemutatóját játékával tegye lehetővé. A korabeli kritikák szerint játéka magabiztos, ritmikailag precíz. Sikerei nyomán neves karmesterek kérték fel hasonló feladatokra, de kortárs műveknek (például Saint-Saëns Szeptettjének), valamint virtuóz daraboknak (például Charles Bordes, *Divertissement* [1905]) előadására is.[351]

1901-ben a Liège-i Konzervatórium trombita és kornett-tanárává nevezték ki. Vezetése alatt a trombita tanszak megerősödött, ellenben a kornett 1908-tól fogva kikerült az addig párhuzamos képzésből.[352] A belga trombitajáték és oktatás alapkoncepciójának fejlődésére meghatározó tényezőként hatott az Európában szinte egyedülállónak mondható, Joseph Massart, Martin Marsick, Charles Bériot, Henri Vieuxtemps, Eugène Ysaÿe révén híressé vált Liège-i hegedűiskola. Nem véletlen hát, hogy egykori tanárához, Dieudonné Gérardy-hoz hasonlóan Charlier is a hegedűművészek muzikalitását és hangszerjátékát állította növendékei számára elsődleges példának. Emellett széleskörű tapasztalataira támaszkodva alkotta meg saját tanári irányelveit. Nagy hangsúlyt fektetett a szimfonikus művek, a szóló- és operairodalom megismertetésére. 1905-ben, a párizsi *Schola cantorum* mintájára Brüsszelben megalapította a *Schola Musicae* nevű felsőfokú zeneoktatási intézményt, ahol az igazgatói tevékenység mellett éneket tanított.[353]

Charlier művészi stílusának és tanári filozófiájának magas fokú szintézisével találkozhatunk *36 Études transcendantes pour la trompette cromatique en Si♭* c. kötetében.

350. Lásd III, 73 [73]. Részletesebben pedig: Martin Cooper, „France, §I, 5.", in *TNDG* 1. 6. köt. 749.

351. Macaluso, „L'École liégeoise […], 3. partie": 12–16. Előfordult, hogy a *II. Brandenburgi verseny* mellett egyazon koncerten más művet is megszólaltatott. Például első párizsi hangversenyén, melyet 1902. márc. 26-án a Schola Cantorum-ban rendeztek. A szünet után Bach 21. kantájának első trombita szólamát is ő játszotta. 1905-ben, Liège-ben és Marseilles-ben ugyanígy került bemutatásra Charles Bordes (1863–1909) fent említett, virtuóz technikát megkövetelő műve. Bach D-dúr szvitjeinek és h-moll miséjének előadására Charlier D trombitát használt. Ez utóbbi mű első szólamát utoljára 1931-ben, 63 évesen játszotta.

Charlier mellett egy másik belga trombitás, a brüsszeli Alphonse Goeyens (1867–1950) járt élen a *II. Brandenburgi verseny* trombitaszólamának előadásában, aki 1902-ben, 1906-ban és 1907-ben, F trombitán szólaltatta meg a művet. [Ez utóbbit lásd Tarr, *Die Trompete*. (Mainz: Schott Musik International, 4. átdolgozott és kiegészített kiadás, 2005), 124.]

352. Macaluso, „L'École liégeoise […], 3. partie": 11–12.

353. Macaluso, „L'École liégeoise […], 3. partie": 17, 19.

A XX. század első évtizedében keletkezett,[354] progresszíven felépített etűdsorozatban romantikus stílusú, lírikus és virtuóz jellegű darabok váltják egymást. Charlier kompozíciós stílusának legfőbb jellemzői — a változatos ritmusvilág, a gyakori szinkopált lüktetés, az érzékeny, ötletdgazdag és sajátos dallamvezetés — teszik közkedveltté az egyébiránt nagyon komoly nehézségeket rejtő etűdöket. Az előadói stílust fejleszteni hivatott darabokban elsősorban éneklő karakterrel, másokban nyelv- és ujjtechnikát fejlesztő részletekkel, operarepertoárból vett idézetekkel is találkozhatnak a trombitás növendékek. A kötet mind a mai napig központi szerepet tölt be a felsőfokú trombitásképzésben — nemcsak belga és francia területen.

* * * * *

1925-ben a kornett-tanár Alexander Petit elhunytával, ill. a modern francia trombitajáték szülöatyjának tartott Merri Franquin nyugállományba vonultával új korszak kezdődött a párizsi Conservatoire trombita és kornett tanszakain. Franquin utóda a trombitatanári székben Pierre Vignal,[355] Petit-é pedig **Eugène Foveau** lett.[356] Foveau — akit az utókor a modern francia trombitaiskola megszületésének másik kulcsfigurájaként szokott említeni — elsősorban az Arban által lefektetett, ill. Jean-Joseph Mellet tanítása során tovább ápolt

354. Macaluso, „L'École liégeoise […], 3. partie": 19. A kötetet először a párizsi Buffet-Crampon cég, 1946-ban pedig az Editions Alphonse Leduc kiadó jelentette meg.

355. Pierre Vignal (1879–1943) Jean-Joseph Mellet tanítványa. Lásd Friedel Keim, *Das Große Buch der Trompete*. (Mainz: Schott, 2005), 49. 1902-ben nyerte el a Conservatoire kornett versenyének Első Díját. Vichy és Monte-Carlo kaszinóiban dolgozott, ez utóbbi helyen a *Concerts Ganné* szóló kornetteseként, majd a párizsi Opéra trombitásaként folytatta pályafutását. 1924-ben kollégáival, Emmanuel Chaine-nal, Albert Adriano-val és Eugène Foveau-vel mutatta be Paul Dukas *La Péri* fanfárját. Franquin visszavonulását követően őt nevezték ki a Conservatoire trombitatanárává. 1947-ben követte őt e poszton az első nagy francia trombita szólista, az egykori Foveau növendék, Raymond Sabarich. [Lásd M. Laplace, „Les fondateurs de l'école française de trompette Merri Franquin, Eugène Foveau et Raymond Sabarich": 73.]

356. Eugène Foveau (1886–1957) életéről lásd M. Laplace, „Les fondateurs de l'école française de trompette […]": 69–80.; Laplace, „Introduction to the French Trumpet Stars PART II: Eugène and Raymond", *ITG Newsletter* 3/3 (1977. máj.): 13–14.; M. Laplace, „Masters of the Twentieth Century: Roger Delmotte", *ITGJ* 8/4 (1984. máj.): 15. Foveau eleinte apjától tanult kornettezni, 13 évesen már szólistaként lépett fel a Dijon-i fúvószenekarban. 1902-ben, tizenhat esztendősen nyert felvételt a Conservatoire-ra, az egykori Arban tanítvány, Jean-Joseph Mellet által vezetett kornett tanszakra. Eugène Foveau Georges Magerrel, tanszaktársával osztozott a Conservatoire 1906-os kornett versenyének Első Díján. Következő tanévben Foveau Franquin osztályában tanult, és nyerte el a trombita verseny Első Díját is (1907). Pályafutása elején szórakoztató zenei együttesekben (*Ba-Ta-Clan*, *Petit Casino*, Fred Mélé együttese) és fúvószenekarokban (1905-től a *Sirène de Paris*, 1907–1910 a Versailles-i Műszaki Ezred Zenekara, valamint a *Société Moderne des Insruments à Vent*) dolgozott kornettesként, szárnykürtösként. Trombitásként csupán 1911-től tűnt föl, ekkor Alexander Petit-t váltotta a *Concerts Colonne* szólótrombitási székében. 1914-ben felvételt nyert a párizsi *Opéra* zenekarába, amely állást csupán az I. világháborút követően tudott elfoglalni. Addig számos zenekar tagjaként teljesített katonai szolgálatot (*28. Műszaki Hadtest zenekarában*, *Lamoureux zenekarában*, a *127. Gyalogsági Ezredben* trombitás–szanitécként). Leszerelése után a *Garde Republicaine* fúvószenekar szóló szárnykürtöse lett, ahol Guillaume Balay és Marcel Dupont vezénylete alatt dolgozott — egészen az 1936–1937-es évadig. Ezzel párhuzamosan az Opéra zenekarában szóló első trombitásként tevékenykedett, majd az első kornettes posztot látta el. Miután 1925-ben a Conservatoire kornett-tanárává nevezték ki, fokozatosan alábbhagyott koncertező tevékenységével. 1929-ben a *Concerts Colonne* trombitási posztjáról mondott le, majd az Opéra zenekarának első kornett szólamából is a másodikba ült át.

kornett hagyományok folytatójaként tűnt fel. Bár 1907-ben Franquin növendékeként a Conservatoire trombitaversenyét is megnyerte, eleinte mégis kornett-tel és szárnykürttel szerzett magának hírnevet; trombitásként csupán 1911-től dolgozott. A három hangszer mindazonáltal jól megfért egymás mellett a művész életében. Amikor az 1920-as évek elején az *Opéra* zenekarában E. Lachanaud utódaként első szólótrombitási teendőket kellett ellátnia, akkor sem hanyagolta el első számú instrumentumát, és több kornett szólódarab hanglemezfelvételét készítette el a *Garde Republicaine* fúvószenekar kíséretével.[357] Korának legkeresettebb francia kornett- és trombitaművésze volt, akit manapság is a legnagyszerűbb francia zenekari trombitásként szoktak említeni. Foveau a Couesnon márkához ragaszkodott.[358] Játékával kapcsolatban Laplace így fogalmaz:

> (id.) Foveau ugyan nem volt sem olyan páratlan magasságnak, sem olyan lenyűgöző ellazulási képességnek birtokában, mint [az amerikai kortárs] Herbert L. Clark, de a középregiszterben mutatott ujjtechnikája és hangindításainak nagyfokú biztonsága korának legnagyobb művészei közé emelte őt. Biztos ízléssel, eredetien és minden túlzástól mentesen, de a korára jellemző vibratóval játszott. Hangja meleg és telt, staccatója imponáló volt […] Ekkoriban kollégájával és barátjával, Pierre Vignal-lal együtt felvettek néhány duót is. Wittmann „Air et Variations" c. művének bevezető részében használt, a mai kor hallgatója számára meglehetősen ó-divatúnak ható vibrátójuk különösen figyelemreméltó. Ez a vibrátó, amely — Porret szerint — a jazz hatásáról árulkodott (és amit a Conservatoire professzorai mindaddig nem elleneztek, míg a játékos hangszerét nem rázta), fellelhető volt az oboista Morel (1920 után), a kürtös Jean Devémy, fuvolista Marcel Moyse és mindenekelőtt a szaxofonos Marcel Mule játékában (akire köztudottan *Paul Whiteman* zenekarának szaxofonosai hatottak inspirálólag).[359]

Mind a fenti sorok írója, Michel Laplace, mind a hivatkozott Julien Porret (1896–1979) jazz trombitások voltak. Valószínűsíthető, hogy a fenti, vibrátó játékmód eredetével kapcsolatos kijelentésüket e tény erőteljesen befolyásolta. Elkerülte azonban mindkettejük figyelmét, hogy a klasszikus zene előadóművészi gyakorlatában már a jazz megjelenése előtt is használták azt. Porret-ét (és Laplace-t) valószínűleg az a tény vezethette a fenti kijelentés megfogalmazásakor, miszerint a vibrátó csupán a hangrögzítés feltalálását követően, az első hanglemezek megjelenésével, lényegében a jazz felbukkanásával és térhódításával párhuzamosan vált általánosan elfogadottá.[360] Foveau és Vignal (valamint más kortárs klasszikus zenészek) vibrátóját kevésbé a jazz muzsikusok, mind inkább a francia hegedűiskola belga ágát követő vonós kollégák játéka inspirálhatta. Ezt látszik

357. Például: J. Reynaud, *Hylda Polka* (Salabert kiad.); Kock, *Kockette* c. műve (Parlophone 6243).
358. Tarr, *DT*, 128.
359. Michael Laplace, „Les fondateurs de l'école française de trompette […]": 73–74.
360. Lásd III, 74–75. Vö. III, 115 [262].

alátámasztani Arthur Briggs visszaemlékezése is, miszerint Foveau és Vignal Louis Armstrong 1935-ös párizsi fellépését megelőzően kijelentették, hogy egyáltalán nem érdeklődnek a jazz iránt.[361] Mindenestre az tény, hogy Franciaországban a jazz — a Conservatoire tanárainak kezdeti érdektelensége mellett is — hódító útjára indult.[362]

* * * * *

A francia jazzkultúrával szorosan összefonódik a modern francia trombitaiskola harmadik alapítójának tartott **Raymond Sabarich** pályakezdése, munkássága és játékstílusa.[363] Már a Conservatoire-on folytatott tanulmányai idején szinte minden műfajban felbukkant: filmszínházban, katonazenekarban, különböző tánczenei és jazz formációkban. Tanára, Foveau nem nézte ezt jó szemmel, különösen annak tükrében, hogy legtehetségesebbnek tartott ifjú tanítványa szájtartás problémákkal is küszködött. Egyes források szerint Sabarich emiatt nehezen szerezte meg a konzervatóriumi tanulmányainak sikeres befejezését jelentő Első Díjat.[364] Más források ugyanakkor — ennek valamelyest ellentmondva, vagy azt jelezve, hogy a nehézségeken úrrá tudott lenni — azt mutatják, hogy Sabarich gyorsan, alig egy év alatt végzett: 1927 novemberében 22-én nyert felvételt Foveau kornett osztályába, és 1928-ban, első versenyén már *Premier Prix* elismerésben részesült.[365] A klasszikus zene mindazonáltal — Conservatoire-on eltöltött időszakkal együtt is — csupán fokozatosan vált elsődlegessé Sabarich életében.[366] A döntő fordulatot

361. Laplace, „Introduction […] PART II":13. Hivatkozik: *Coda* 2/2 (1974/4): 4. A két francia művész Armstrong koncertje után mindazonáltal a kornettesek királyának ismerte el az afro-amerikai jazzmuzsikust.

362. E témával kapcsolatban lásd Laplace, „Introduction to the French Trumpet Stars", *ITG Newsletter* 3/2 (1977. febr.): 5–6. Laplace említést tesz róla, hogy a jazz 1918-ban, a Jim Europe irányítása alatt álló *Hell-Fighters*, valamint a Louis A. Mitchell vezette *Jazz Kings* együttesek révén jelent meg Franciaországban. Ezt követően azonban — a II. világháborúig — a francia jazz fejlődésének kapcsán kevéssé beszélhetünk külföldi hatásról. 1921-től Alex Renard, 1924-től Maxim Neff és Faustin Jeanjean, 1925-től Pierre Allier és Philippe Brun játszottak meghatározó szerepet a francia szórakoztatózenei életben. Laplace szerint Renard, Allier és Brun trombitajátéka nyomán született meg a 30-as, 40-es évek jazz zenéjében a sajátos francia hangzásvilág. A II. világháború alatt és azt követően tevékenykedő jelentős kornettesek, trombitások többsége Foveau osztályában tanult, így nem véletlen, hogy technikailag nagyon képzett művészekről beszélhetünk.

363. Raymond Antoine Sabarich (1909–1966). Életéről lásd M. Laplace, „Introduction to the French Trumpet Stars PART II: Eugène and Raymond", *ITG Newsletter* 3/3 (1977. máj.): 13–14.; Laplace, „Les fondateurs de l'école française de trompette […]": 75–80.; Jean Rousseau (szerk.): Le Jazz à Paris sous l'Occupation [online]. Le musiciens cités. Page 12. Raymond Sabarich. <http://pagesperso-orange.fr/ray-binder/musiciens_12.html>. A Toulouse-i születésű Sabarich Foveau egyik barátjánál, Clément Perrin-nél kezdte meg zenei tanulmányait. 1928-ban már bizonyíthatóan Párizsban élt, ahol a Conservatoire-on Foveau osztályában tanult tovább. Életéről további információkat ld. a főszövegben, valamint alább: III, 140 [366].

364. Laplace, „Introduction to the French Trumpet Stars PART II […]": 13.

365. Rousseau (szerk.): Le Jazz à Paris […] [online]. Le musiciens cités. Page 12. Raymond Sabarich.

366. Lásd Laplace, „Les fondateurs de l'école française de trompette […]": 77–78. Sabarich Billy Arnold együttesében játszott, majd Gregor Kelekian egyik zenekarában, a *Grégoriens*-ben is fellépett (1933). Ed Cohanier szerint Sabarich ekkoriban vált az egyik legkeresettebb francia trombitássá: számos felkérést Foveau — a kívánalmaknak megfelelően — kénytelen volt átadni Sabarich-nak. Több hanglemezfelvételen, valamint rádiós közvetítésben működött közre. 1937-től fogva dolgozott a *Société des Concerts du*

a Conservatoire Hangverseny Társaságába történő tagfelvétel hozta meg a művész pályafutásában. Ez a mozzanat, mint már Dauverné óta oly sokszor, a Conservatoire tanári kinevezését megelőző, kulcsfontosságú eseménynek bizonyult. Pierre Vignal 1937 júniusában vonult vissza a *Société* zenekarának első trombitási posztjáról. Sabarich ugyanazon év októberétől tűnt föl a zenekarban, eleinte a negyedik szólamban, majd 1939 májusától próbaidős szóló első trombitásként tevékenykedett. 1942 decemberében „véglegesítették", azaz a Társaság tagjaként [*Sociétaire*] regisztrálták. Hivatalos beiktatására 1943. január 7-én került sor.[367] Azonban nemcsak Sabarich és a Conservatoire vezető testülete, de Foveau is tudatában volt annak, hogy Vignal tanári pályafutása a vége felé közeledik, ezért maga Foveau szintúgy saját pozícióinak javítására törekedett. Eleinte sikerrel tette ezt, hiszen egy 1942. február 3-i döntés értelmében tanszakának képzési programjába — a kornett mellé — a trombita oktatása is bekerült. Sabarich pedig csak öt évvel később, 1947-ben léphetett be a Conservatoire tantestületébe.[368] Tanszakán — akárcsak Foveau osztályában — ettől fogva hat-hat trombitás és kornettes végezhette tanulmányait.[369] A Conservatoire történetének talán legjelentősebb két trombitatanára között ettől fogva olykor végletekig feszülő, kiélezett rivalizálás zajlott.[370]

Nem csupán a növendékek, de a tanárok közti versenyhelyzet irányított gerjesztésére is lehetőség nyílhatott azáltal, hogy akkoriban a tanárok az esélyes növendékek erényeit kidomborító művek megírására sarkallták a folyó évi verseny kötelező darabjának komponistáját. Talán nem véletlen, hogy 1953-ban — amikor Sabarich leghíresebb tanítványa, Maurice André nyerte a trombitaverseny első díját — születhetett meg Alfred Désenclos *Incantation, Trênes et Danses* című, kivételes állóképességet, magasságot, technikai felkészültséget követelő műve. André ennek kapcsán így fogalmaz:

> (id.) Úgy sejtem, hogy akkoriban a tanárok volt azok, aki befolyást gyakoroltak a komponistákra azzal, hogy a nehézségi fokot meghatározták valahogy ekként: „Idén egy kicsit

---

Conservatoire zenekarában, 1941-ben nyert felvételt az *Opéra Comique*-ba. Ettől fogva kevesebb szereplést vállalt a könnyebb műfajban. (A *Tabarin*-ben is csupán 1937–1938 folyamán lépett fel.) Mindazonáltal a neki tetsző felkéréseknek továbbra is eleget tett: 1940-től 1942-ig Raymond Legrand zenekarában, majd a jogutódnak tekinthető Ray Ventura együttesben is tevékenykedett. 1943-ban lett a *Société* tagja. Ebben az évben kilépett Ventura csapatából, és ettől fogva elsősorban klasszikus vonalon építette tovább karrierjét.

367. D. Kern Holoman: The Société des Concerts du Conservatoire (1828–1967) [online]. Personnel.

368. Laplace, „Les fondateurs de l'école française de trompette […]": 78. Címzetes tanárrá 1956-ban léptették elő. (Lásd Rousseau szerk.: Le Jazz à Paris sous l'Occupation [online]. Raymond Sabarich.)

369. Jean-Pierre Mathez, „Maurice André", Part II, *BB* no. 25 (1979/I): 28. Később e szisztéma a trombita előnyére változott. Nyolc trombitás mellett csupán négy kornettes végezhette tanulmányait tanszakonként.

370. Laplace, „Les fondateurs de l'école française de trompette […]": 78. [Olykor kicsinyes] rivalizálásuk megmutatkozott abban is, hogy képtelenek voltak megegyezni a szaktanterem beosztásán: mindketten ugyanabban az időpontban szándékoztak tanítani.

talán viszafoghatnád magad!", vagy „Csináld csak, állják a sarat!" Manapság efféle kapcsolat már nem létezik a tanárok és a zeneszerzők között.[371]

Mindazonáltal a „zeneszerzők fölött gyakorolt szaktanári kontroll" nem működött mindig olajozottan. Henri Tomasi egy 1968-as rádió interjúban ekként emlékezik vissza trombitaversenyének keletkezési körülményeire:

(id.) 1944-ben Claude Delvincourt kért föl arra, hogy a Conservatoire év végi versenyére írjak egy trombita versenyművet. Az osztály tanára [Foveau] előadhatatlannak ítélte a kompozíciót, és közölte az igazgatóval: „Efféle darabbal egyetlen egy első díjazottam nem sok, annyi sem lesz!" Kénytelen voltam visszavonni kéziratomat. Habár előzőleg alaposan tanulmányoztam a hangszer technikáját, és biztos voltam benne, hogy jól írtam meg a művet. Valójában 1948-ban, Hilversumban Doets mutatta be, és csak a rákövetkező évben került sor a párizsi premierre [1949. ápr.] Ludovic Vaillant [Foveau tanársegédének és utódjának] közreműködésével.[372]

Maurice André a Sabarich osztályában tapasztaltak kapcsán említést tesz arról, miként teremtett versenyhelyzetet egykori mestere, és ő maga hogyan viszonyult e tradícióhoz a későbbiekben:

(id.) Osztályunkban [tanszakunkon] az volt a nagyszerű, hogy mindenki ugyanazt az anyagot végezte — ez nyílt küzdelmet eredményezett. Ebben rejlett a Conservatoire igazi ösztönző ereje. E tradíciót megtartottam. Számos utazásom során bejártam a világot, így lehetőségem nyílt e rendszer összehasonlítására, és arra a következtetésre jutottam, hogy ez egy kitűnő elgondolás volt. Versenyhelyzetet kell teremteni azáltal, hogy a növendékek hétről hétre egy alkalommal azonos etűdöket és versenydarabokat legyenek kénytelenek játszani. Ezt követően még mindig elő lehet számukra írni egyénileg specializált feladatokat.[373]

Sabarich tanítása során régebbi kiadványokat használt. Az egyénekre szabott feladatok mellett Guillaume Balay, *Méthode Compléte de Cornet à Pistons ou de Trompette ou de Saxhorn* (Paris: Alphonse Leduc) c. iskolájában található skálagyakorlatokat, Arban és Chavanne karakteretűdjét, Charlier transzcendens etűdjeit adta fel. Ezen felül a klasszikus szólóirodalmmal foglalkozott elsősorban.[374]

Sabarich játékstílusát tekintve más utakon járt, mint egykori mestere, Foveau. Ajkai keskenyek voltak, ezért vékony peremű fúvókát használt. A Selmer cég hangszereit és fúvókáit részesítette előnyben.[375] Sabarich folyamatos és intenzív vibratóval dúsított hangja fényesen csillogó, energikus, ugyanakkor lírikus és éneklő volt a rendelkezésre álló

371. Mathez, „Maurice André", Part II: 27–28.

372. Részlet Marie-Rose Clousot 1968-ban készített rádióriportjából. Lásd Paul Eric Labrosse: Henri Tomasi [online]. [2008.08.16.] Interviews d'Henri Tomasi. <http://www.henri-tomasi.asso.fr/intervw.php?fich=Clouzot_68>.

373. Uo.

374. Mathez, „Maurice André", Part II: 27.

375. Laplace, „Introduction to the French Trumpet Stars": 6.

felvételek tanúsága szerint.[376] Magas regisztere — lead trombitáshoz méltóan[377] — átütő, staccatója transzparens és rugalmas, játékát itt-ott Méndez féle technikai látványelemek színesítették.[378] Sabarich jazz által is befolyásolt egyéni stílusa halálával (1966) nem tűnt el nyomtalanul. A trombitán megvalósított (id.) nagy tenorhang[379] érdekes módon nem saját tanítványai játékában élt tovább, akik többnyire a visszafogottabb, kevésbé romantikus hangvételű André–stílust tartották követendőnek. Sabarich inkább néhány korábbi Foveau növendékre, közvetlen kollégáira volt nagy hatással. Többek között vejének, Louis Menardi-nak, Roger Delmotte-nak (ők ketten tanársegédei is voltak), a *Société* zenekarában pedig Albert Adriano-nak, valamint Pierre Thibaud-nak korai felvételei tanúskodnak erről.[380] Leginkább mégis egy külföldi trombitás, a szovjet-orosz iskolát képviselő Tyimofej Alekszandrovics Doksitzer (1921–2004) 1976. júniusi, Montreux-ben megtartott hangversenye idézte fel a francia publikumban a Laplace által „legnagyobb francia koncert virtuóznak" nevezett művésztanár játékát.[381]

Valószínűleg ez nem lehetett véletlen, miután a Szovjetunió-béli trombitások — az akkoriban korlátozott lehetőségeik ellenére is —, elsősorban hanglemezek útján, kitüntetett figyelemmel kísérték a francia művészek játékát. Ennek kapcsán kiemelendő Roger Delmotte[382] 1951-es felvétele, amelyen André Jolivet Concertinója (1948) került rögzítésre.[383] Delmotte Jolivet interpretációját akkoriban referencia értékűnek tartották a

376. Sabarich, *L'aubade* c. kompozíciója meghallgatható a szerző előadásában a következő helyen. François Dru: L'École française du cornet à pistons et de la trompette au XXe siècle. In: France Musique, Pêcheurs de Perles, Le magazine du disque d'Archives. (rádiósorozat) [online]. La Gazette des Cuivres. Radio Cuivres. 3 – Le vibrato de Raymond Sabarich, L'aubade. <http://gazettedescuivres.free.fr>.

377. Lead trombitás: jazz zenekarokban és szórakoztató zenei együttesekben a trombitakórus első szólamát játszó, soli és tutti részekben a fődallamot a textúra legtetején megszólaltató trombitás.

378. Laplace, „Les fondateurs de l'école française de trompette […]": 79.

379. Laplace, „Masters of the Twentieth Century: Roger Delmotte", *ITGJ* 8/4 (1984. máj.): 13.

380. Laplace, „Introduction to the French Trumpet Stars": 6.

381. Uo.

382. Roger Delmotte (sz. 1925.09.20. Roubaix, Fr.). Életéről lásd Laplace, „Masters of […] Roger Delmotte": 12–15. Első tanára Maurice Leclerq volt a Roubaix-i Konzervatóriumban, majd a párizsi Conservatoire-on, Foveau osztályában folytatta tanulmányait. 1944-ben nyert Első Díjat. A háború ideje alatt katonazenekarokban teljesített szolgálatot, azt követően pedig tánczenekarok tagjaként csaknem minden jelentős párizsi klubban megfordult. 1950-ben a genfi zenei verseny trombta kategóriájának első díját nyerte el. Ugyanebben az évben az *Opéra* szóló első trombitása és az *École Regionale de Musique de Versaille* tanára lett. Ez utóbbi állását 1994-ig megtartotta. 1966-ban, Sabarich halálát követően a nagy elől feladatkörét vette át a *Conservatoire*-on. Mind emellett stúdió- és kamarazenészként, szólistaként is tevékenykedett. Az 1970-es években tartott trombita–orgona hangversenyei — Maurice André hasonló fellépéseivel együtt — nagy közkedveltségnek örvendtek Franciaországban.

383. Laplace, „Masters of […] Roger Delmotte": 12. Roger Delmotte játékával kapcsolatban Laplace itt egy Pathé cég által készített hanglemezt említ (valószínűleg az EMI FCX 500, zöld Pathé címkés kiadványt). Ez a „Les amis d'André Jolivet" Társaság adatbázisában, a diszkográfiában nem szerepel. Az itt említett legkorábbi lemez, a *Grand Prix du disque* díjjal kitüntetett, Ducretet-Thomson cég által 1954-ben kiadott, LAG 1 020 számú vinylkorong. (Lásd André Jolivet [online]. Association „Les amis d'André Jolivet". Discography. C. Concertino pour trompette, orchestre à cordes et piano [1948]. <http://www.jolivet.asso.fr/>.)

Moszkvai Zeneakadémián. A szólista szerint pályafutása elején, a varieté műfajában szerzett tapasztalatai nagyban hozzájárultak a mű sikeres előadásához.[384]

Jolivet évekkel később egy rádióriportban tett arról említést, hogy elsősorban Delmotte és André művészete ösztönözte őt egyre komplexebb trombitaművek komponálására.[385] Ha tekintetbe vesszük Jolivet, Tomasi és André fentebb már említett kijelentéseit, szinte magától adódnak a következő kérdések:

— A különböző stílusirányzatokat képviselő francia zeneszerzők trombitadarabjaiban tovább élnek-e a honi trombita- és kornettjáték hagyományai?
— A Conservatoire tanárainak és más rézfúvós művészeknek az értékrendje, játékstílusa miként jelenik meg a XX. század középső harmadában keletkezett művekben?

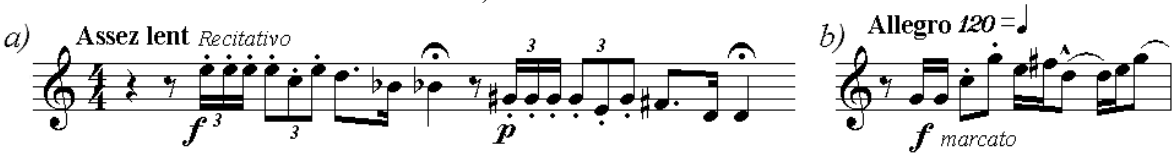
E kérdéskör mélyreható vizsgálata jelen disszertáció kereteit szétfeszítené, ugyanakkor a válaszadás érdekében mégis érdemes egy futó pillantást vetni a korszak legismertebb előadási darabjaira. Az első kérdés vonatkozásában a reprezentatív (harci) és táncos affektusnak, ill. a kornett kapcsán megismert bensőséges, lírai hangvételnek, valamint virtuóz nyelvtechnikáknak jelenlétét kell keresnünk. A második kérdésre adandó válasz pedig főként a könnyű műfajokhoz való viszony megvilágítását kell, hogy szolgálja. Ez utóbbi azért nem hanyagolható el, mivel az eddig említett összes nagy francia trombitaművész pályafutása elején a könnyebb műfajokban (is) kereste kenyerét. Egytől-egyig csupán később léphettek be a francia kulturális élet fő szentélyeinek számító Opéra, ill. Conservatoire intézményeinek ajtaján. Franquin szalonzenekarok kornetteseként, Foveau fúvószenekarok szólistájaként, Delmotte tánczenekarok tagjaként, Sabarich és Thibaud pedig jazz muzsikusokként kezdték karrierjüket.[386]

A trombita legősibb és legjellegzetesebb funkciójának, a harci és reprezentatív jelzőszerepnek művészi szintű újrafogalmazásai a trombitaművekben gyakran előforduló, különböző fanfár motívumokban öltenek testet. Miután a francia trombitajátékkal kapcsolatban egészen a XIX. század végéig a heroikus affektus és játékmód preferenciájáról beszélhetünk, ezért érdemes megvizsgálni, hogy a XX. század derekán született szólóművekben milyen súllyal jelennek meg e karaktert idéző motívumok.

384. Laplace, „Masters of […] Roger Delmotte”: 12. Vö. Foveau műveinek bibliográfiájával: III, 155 [412].
385. Laplace, „Masters of […] Roger Delmotte”: 12.
386. Franquin kapcsán lásd III, 127 [314].; III, 129 [314]. Foveau kapcsán: III, 138 [356]. Sabarich kapcsán: III, 140–141 [364], [366]. Delmotte kapcsán: III, 143 [382].; III, 144. Thibaud kapcsán: III, 134 [342].

Eugène Bozza op. 47-es *Caprice No.1* című, 1943-as datálású, trombitára és zongorára írt kompozíciójának kezdő taktusaiban olyan jellegzetes felhívójellel indítja a trombita szólamát, amelynek különböző változatai a francia szerző más rézfúvós hangszerre szánt műveiben is rendszeresen fordulnak elő. Az egészhangú skála nagyterc hangközeire épülő fanfárdallam (**23. kottapélda**, ***a)*** **Assez lent** *Recitativo*, az idézet első kilenc hangja) vezérmotívumként — olykor tonális variánsokban — vonul végig Bozza e darabján. Nemcsak a trombita szólamában található meg további öt helyen,[387] de tizenegy alkalommal a zongoraszólamban is felbukkan.[388] A repetitív tizenhatod triolából, az azt követő nyolcad triola mozgásból és pontozott ritmusból álló zaklatott, staccato artikulációjú dallam — a szabad előadásmóddal együtt — egyértelműen a régi katonai jelek karakterét idézi. A lassú bevezető utáni első gyors rész főtémája pedig a natúrtrombita fanfárokra oly jellemző, tiszta kvart és kvint hangközökkel indul. Az egykor használt hosszú építésű natúrhangszerek 6., 8. és 12. felharmonikusai a modern hangszereken megszólalva is (3., 4. és 6. felhangként) fanfárjelleget kölcsönöznek e téma indításának. Az első gyors rész (I. tétel) — a fentebb már említett triolás motívum mellett — elsősorban e téma köré szerveződik (**23. kottapélda**, ***b)*** **Allegro**).

23. kottapélda Bozza, *Caprice* op. 47. a) a trombitaszólam negyedik, szabad lüktetésű üteme; b) a trombitaszólam 12. üteme.[389]



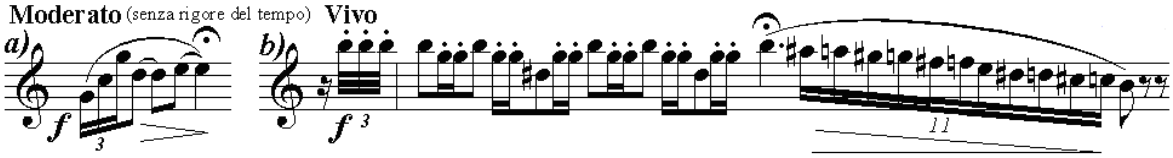
Bozza *Rustiques* c. művében — amely az 1955. évi *Concours* kötelező előadási darabja volt — szintén találkozunk fanfármotívumokkal. A mű kezdő ütemeiben a szerző ezúttal nem a harci trombitát, jóval inkább a havasi kürt jellegzetes hangzását idézi fel (**24. kottapélda**, *a)* Moderato, 146. o.). Ezt jelzi a legato artikuláció, a mérsékelt tempó és karakter. A mű zárórésze előtti kadenciában azonban ismét felbukkan a katonai jelekre oly jellemző, hármas lüktetésű, egy-egy nyolcad érték ritmikai bontásával mozgalmassá tett trombita–motívum. A *Rustiques* eme részletében a szólista tanúbizonyságot tehet virtuóz nyelvtechnikájáról (lásd **24. kottapélda**, *b)* Vivo 146. o.). Az ilyen és ezekhez hasonló fanfármotívumok Bozza fúvósműveiben toposzként térnek vissza.

387. Bozza, *Caprice pour Trompette en Ut et Piano,* op. 47. (Paris: Alphonse Leduc et Cie., 1943). 1. szám utáni 2. ütem; 6. sz. utáni 3. ü.; 10. sz. utáni 3. ü.; 11. sz. előtti 2. ü.; 18. sz. utáni 3. ü.

388. Bozza, *Caprice*, op. 47. A következő taktusokban: 2. szám 1. és 2. üteme; 6.sz. utáni 2. és 3. ütem; 9.sz. 1., 3., 4. ü.; 11.sz. előtti 2. ü.; 11.sz. utáni 7–11. ü.; 14.sz. utáni 2. és 6. ü.; 17.sz. 1–2. ü., 4–5. ü.

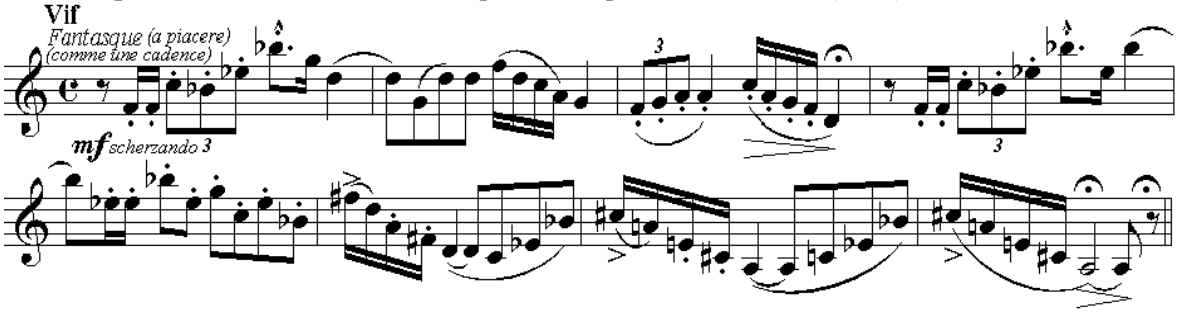
389. Bozza, *Caprice*, op. 47. 1–2.

24. kottapélda Bozza, *Rustiques*. *a)* a mű 3. ütemében, trombitán megszólaló vezérmotívum; *b)* részlet a mű zárórészéből, a kadenciából.[390]



Henri Tomasi fentebb már említett Concertója is csaknem azonos ritmikájú melódiával indul, mint Bozza *Caprice* c. karakterdarabja. Mindazonáltal számottevő különbség tapasztalható a két fanfár között. Míg Bozzáé szűk ámbitusú, ereszkedő, enyhén statikus és nyitott érzetet keltő, addig Tomasi széles hangterjedelemet átölelő kupolás dallamíve szenvedélyektől izzó. Utóbbinál a felfelé törő dallam energikus és harcias karaktert teremt, ami viszont már az első ütem végén — a g-moll harmóniának és az ereszkedő jellegnek köszönhetően — jelentősen veszít intenzitásából. Ezt követően a második és harmadik taktus legato–portato jellege, valamint az ereszkedő pentaton tizenhatodok lírikus, melankolikus hangvételbe vezetnek át, amit a d-moll zárlat is alátámaszt. A három ütemes fél periódus rögtön ezután bővítve ismétlődik, ahol a főtéma ellentétes karakterű dallammotívumait újabb színek gazdagítják. A felhívójel lendülete ezúttal tovább tart, mivel — bár a melódia ereszkedő — az Esz-dúr harmónia staccato nyolcadokra történő felbontása a hősi fanfárjelleget nemcsak megőrzi, de talán még intenzívebbé is teszi. Ezt követően azonban fokozatosan ismét ellágyul a dallam, és az ereszkedő dúr tizenhatod csoportok többszöri ismétlésének eredményeként a periódus 5 ütem terjedelmű második fele kvarttal mélyebben, A-dúrban zár. (**25. kottapélda**).

25. kottapélda Henri Tomasi, *Concerto pour Trompette et Orchestre* (1948), I. tétel, 1–8. ü.[391]



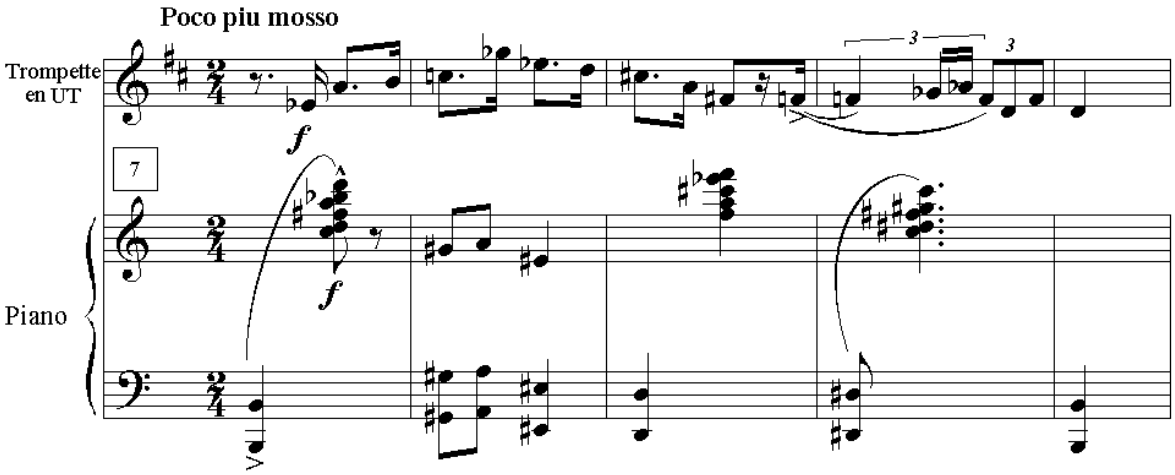
Tomasi a főtémát alkotó, imént említett motívumok variálásával, továbbá a vibrálva és dolce karakterben játszandó melléktéma kibontásával szerkeszti meg versenyművének első tételét.[392] A zenei szövet nagy részét alkotó fanfár és cantabile dallamok, dallamtöredékek

390. Bozza, *Rustiques*. (Paris: Alphonse Leduc & Cie., 1955), részlet a 3. ü.-ből és a 155. ü.-ből.
391. Tomasi, *Concerto pour Trompette et Orchestre*. (Paris: Alphonse Leduc & Cie., 1948).
392. Tomasi, *Concerto pour Trompette […]*. I. t. 9–16. ü. (1-es szám).

többféle hangnemben, színben és artikulációban jelennek meg, így téve változatossá Tomasi neo-klasszicista muzsikáját.

A francia zeneművekben oly meghatározó pontozott nyolcad és tizenhatod alkotta nyújtott ritmus a francia indulók hangzásvilágát is döntően befolyásolja. Ez a karakter és ritmika — legtöbbször triolákkal együtt — számos harci jelleget megjelenítő zeneműben feltűnik. Az alábbi részlet André Jolivet *Concertinójában* szerepel, amely a Conservatoire 1948. évi versenyére készült. A trombitaszólam dallamából, ritmikájából, továbbá a vele kontrasztáló kíséret konok és merev jellegéből egy bizarr, talán a II. világháború viszontagságait felidéző induló körvonalai rajzolódnak ki (**26. kottapélda**).

26. kottapélda André Jolivet, *Concertino pour Trompette / Orchestre a cordes / et Piano*.[393]

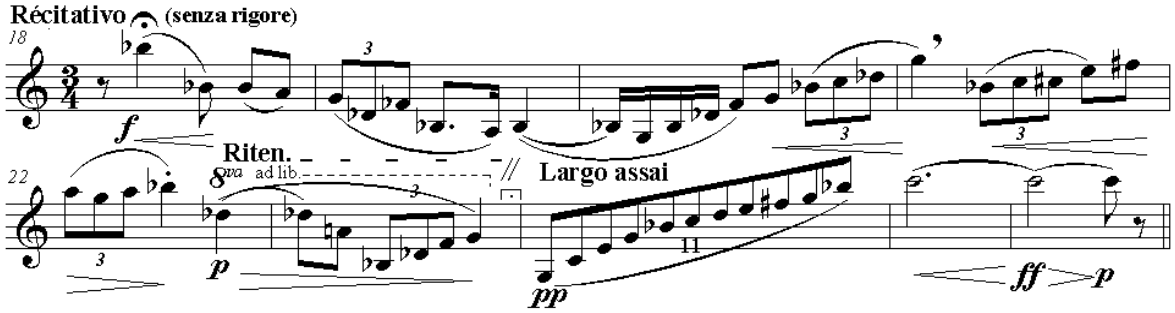


André Jolivet Concertinója a tételek egybekomponáltságából, különösképpen pedig az első tételt alkotó, különböző tempójú és karakterű részek sokszínűségéből adódóan kaleidoszkóp-szerű alkotás. A nyitó részben az a nagyon intenzív, szélsőséges dinamikai határok közt mozgó, látványos hatáselemekkel, a jazz-re jellemző hirtelen hangerő- és artikulációváltásokkal gazdagított trombitahang jelenik meg, amely leginkább Raymond Sabarich-é. Más szóval Jolivet atonális, avantgárd zenéjében, különösen a Concertino Recitativójában (**27. kottapélda**, 148. o.) is felbukkan az a hangvétel, amelyhez nagyon hasonlóval találkozhatunk Sabarich szólótrombitára írt *L'aubade* c. kompozíciójában.[394]

393. André Jolivet, *Concertino pour Trompette / Orchestre a cordes / et Piano / Reduction pour Trompette et Piano*. (Paris: Durand S.A. Editions Musicales, 1948), 6. 7-es szám utáni 5–9. ütem. Ugyanez a ritmika jelenik meg Charles Chaynes, no. 1-es Concertójának III. tételében is.

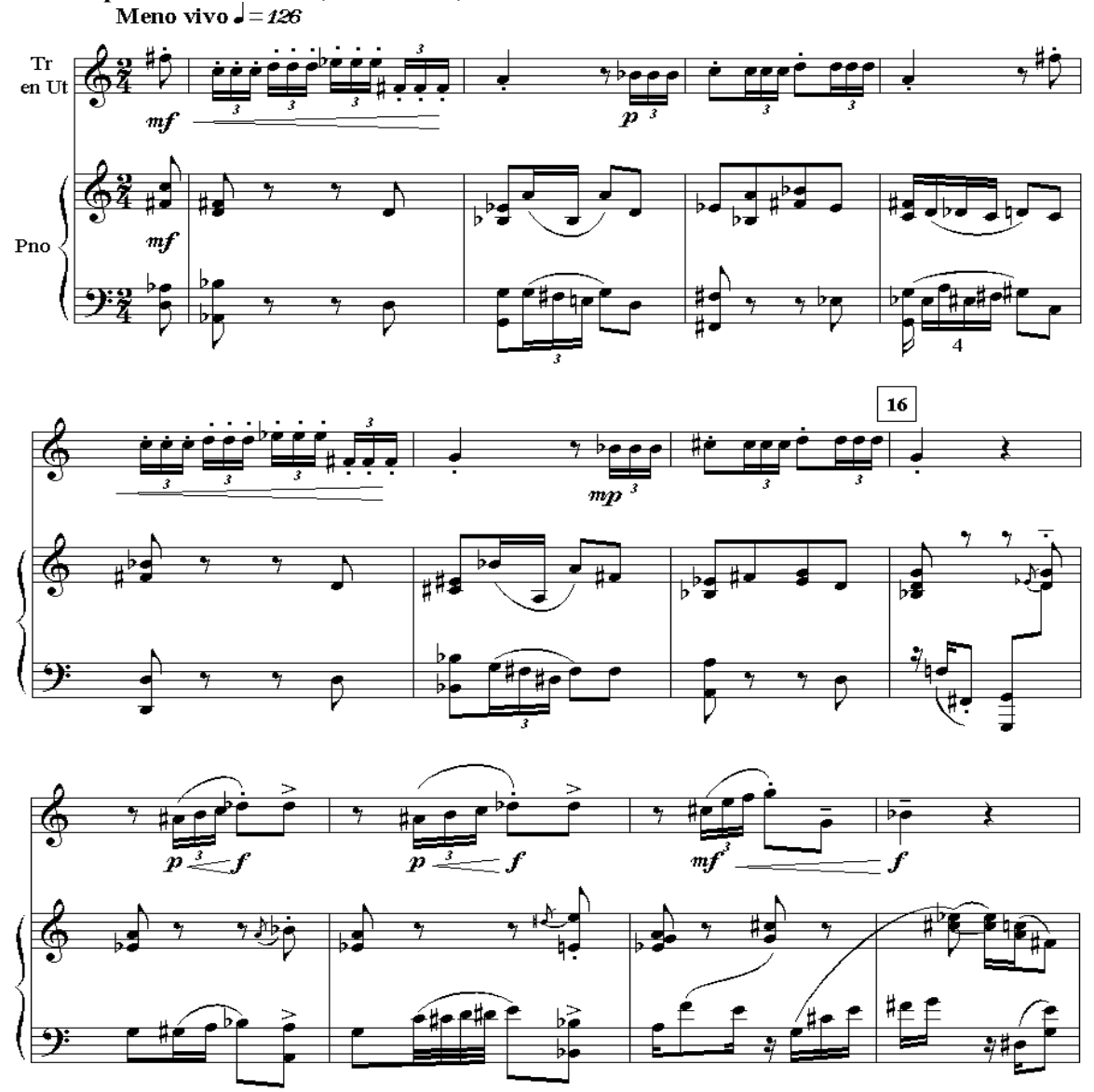
394. Lásd III,143 [376].

27. kottapélda André Jolivet, Concertino, 2-es szám (18–26. ütem) trombita szólam.



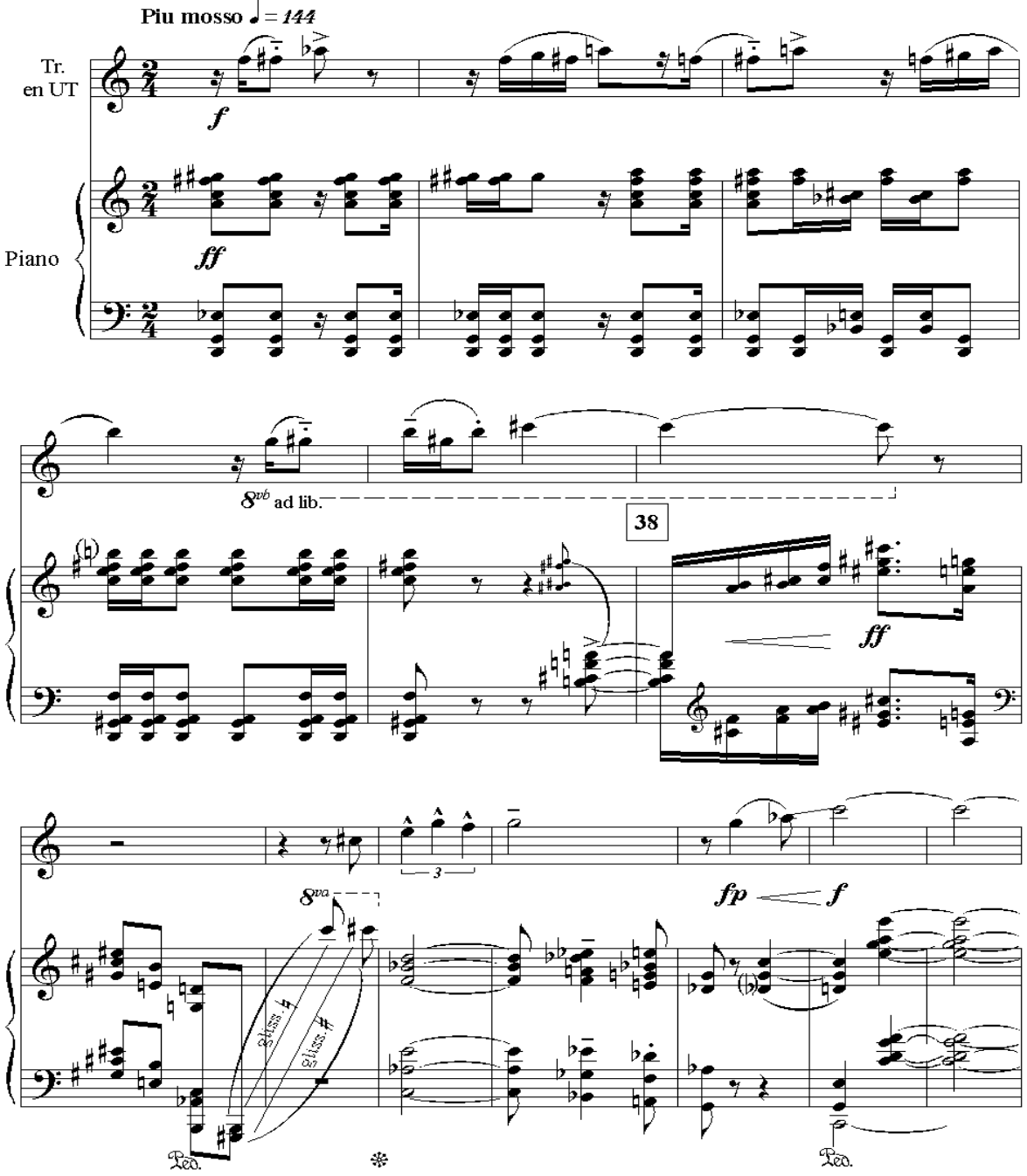
A mű „első tételének" zárórészében ezzel szemben a visszafogottabb „Foveau–stílus" és az Arban iskolán csiszolt virtuozitás kap teret. Az e részben domináns, folyamatos hármas nyelvindítást követelő, tizenhatod triola bontású nyolcadmenetek a Conservatoire éves versenyeire szánt kompozíciók legtöbbjében rendszeresen előfordulnak (**28. kottapélda**).

28. kottapélda André Jolivet, Concertino,15-ös szám utáni 5. ütem felütéssel.



A mű zárórészében Jolivet a jazzre jellemző szinkópált ritmusokkal, az ütemsúlyok eltolásával, negyedekből álló nagy triolával teszi zaklatottá, ugyanakkor hatásossá a ritmikai lüktetést. A trombita kisszekundokból és kistercekből épülő dallamsejtjei, a glissandók, az árnyalt portamento és portato artikulációk, ill. az ebből különböző hangsúlyjelekkel — *soufflet* (>), *chapeau* (𝐀) — kiemelt hangok is egyértelműen a jazz hatásáról tanúskodnak (**29. kottapélda**). Delmotte varietében szerzett tapasztalatai valószínűleg az ilyen részek előadásában nyújthattak számára nagy segítséget.[395]

29. kottapélda Jolivet, Concertino, 37-es szám utáni 16. ütemtől.



395. Lásd III, 144.

A jazz hatásáról tanúskodnak még többek között Jean Hubeau Szonátájának (1944), André Jolivet No. 2-es Trombitaversenyének (1954) harmadik tételei, valamint az utóbbi mű hangszerelése, Tomasi Concertójának kadenciája (az abban található „En mesure, tempo di Blues" részlet). E versenymű második tételében, a szerző által megkomponált, ám utasítása szerint improvizációszerűen előadandó, impresszionista hatásokat mutató rész állítja komoly feladat elé a szólistát. A jazz hatására szolgáltat további példát Jean Francaix *Sonatine* (1934) c. művének harmadik tétele, ahol szintén nagy számban fordulnak elő a könnyebb műfajokra jellemző ritmikai és harmóniai megoldások.

A hagyományos hősi, ill. cantabile hangvétel mellett mindazonáltal nemcsak a jazz és varieté világából származó „modern" elemek jelennek meg a XX. század középső harmadában keletkezett francia trombitaművekben. A tradicionális zsánerek közül a harmadik, a táncjelleg is hangot kap bennük. Bozza *Rustiques*-ének 6/8-os, gyors tempójú zárórésze egy falusi vigasság hangulatát idézi fel. Ennél pattogóbb ritmusú a *Caprice* (op. 47) harmadik tétele. Désenclos *Incantation, Trênes et Danses* című kompozíciójának már a címe is utal a műfaj jelenlétére. Jolivet pedig mindkét trombitaversenyét a következőképpen határozta meg egy alkalommal: (id.) „az én trombita balettjeim".[396]

A XX. század derekán született francia trombitaművek hagyományhoz való viszonyával, továbbá a művészeknek, tanároknak zeneszerzőkre gyakorolt hatásával kapcsolatban fentebb feltett kérdésekre a válasz a következőképpen fogalmazható meg: Az iménti példák a kor hangszeres irodalmának ugyan csak egy szűk keresztmetszetét világítják át, mégis megállapítható, hogy a francia komponisták a honi trombitás–kornettes hagyományokat tiszteletben tartva, ugyanakkor a kortárs zene stílusirányzatainak megfelelően írták ekkoriban műveiket. A trombitához társított hősi affektus sok darabban továbbra is determinánsnak bizonyul. A fanfár és induló jellegű motívumok — elsősorban a nyitótételek tematikai felépítésében — sokszor központi elemként jelennek meg. A hangszer megszólaltatásának másik módja, a cantabile trombitajáték (amelyet Franciaországban csupán Franquin óta akceptáltak és kezeltek azonos súllyal, mint a heroikus karaktert) pedig nemcsak lassú tételekben, de — a hősi és tánc zsánerek kontrasztjaként — immáron a gyors részekben is fontos szerepet tölt be (például Tomasi *Concerto*). Az Arban művészete nyomán általánossá vált virtuóz nyelvtechnikák továbbra is a szólistákkal szemben támasztott alapkövetelmények közé tartoznak. A heroikus karakterben alkalmazott „trombitás nyelvütés" egy-egy nyolcad értékig tartó repetitív

396. Philip Ramey ismertetője, *Tomasi, Jolivet Trumpet Concertos* (ea. Wynton Marsalis, Philharmonia Orch.) c. hanglemezén, (CBS, DAL 420096, 1986).

tizenhatod, vagy tizenhatod triola egységei mellett[397] a legtöbb műben megjelennek olyan tizenhatod, harmincketted csoportok is, amelyek előadásához folyamatos kettős, ill. hármas nyelvindítások szükségesek. Az Arban művekben megismert módokból mindazonáltal leggyakrabban a repetitív jellegű, hangmagasságot nyolcadonként változtató típus kerül alkalmazásra.[398] Rendszeresen bukkannak fel azonban olyan, a nyelv- és ujjtechnika tizenhatod, ill. harmincketted pontosságú szinkronizációját igénylő staccato skálamenetek is, amelyekben a kettős, ill. hármas indítás alkalmazása elengedhetetlenül szükséges.[399] Az új köntösbe öltöztetett hagyományos elemek dominanciája mellett mindazonáltal jelentősnek mondható a jazz befolyása is. Ebben az elemben a klasszikus képzettségű, de a könnyű műfajban is tevékenykedő francia trombitaművészek játékának hatását kell látnunk.

* * * * *

A II. világháborút követően Sabarich, Vaillant, a svájci Paolo Longinotti,[400] majd az 1950-es évektől a német Adolf Scherbaum[401] voltak azok a művészek, akik Párizsban a barokk zenei hangversenyeken szólistaként, vagy első trombitásként tűntek fel. Míg a franciák D trombitán játszották J. S. Bach oratórikus műveit,[402] Scherbaum — aki a *II. Brandenburgi verseny* igazi specialistája volt — a Kurt Scherzer, ill. a hamburgi Leistner által gyártott B♭ piccolo trombitákat használta minden barokk mű előadásához.[403] Mellette Sabarich, Vaillant és Longinotti is sikerrel játszották a *II. Brandenburgi versenyt*. Franciaországban ekkor még vagy a belga Charlier és Goeyens nyomán híressé vált, a piccolo szaxkürt mintájára készített Mahillon gyártmányú hangszereket, vagy Thibouville

397. Például: Bozza, *Caprice op. 47.*; *Rustiques.*; Tomasi, *Concerto.*; Charles Chaynes, *Concerto* no. 1.

398. Például: Honegger, *Intrada.*; Jolivet, *Concertino.*; Bozza, *Rustiques.*; Roger Boutry, *Trumpetunia*.

399. Jolivet, *Concertino*, 25-től 27-es szám után 3. ü., 31-től 32-ig, 33-tól 34-ig; Tomasi, *Concerto*, I, III.

400. Paolo Longinotti (1913–1963) életéről lásd Mathez, „Paolo Longinotti", *BB* no. 47 (1984/III): 59–69. Gyermekkorában zongorázni, hegedülni és trombitálni tanult. 12 éves volt, amikor Luganóba került, itt Mattey Ombra tanította trombitára, majd Genfben Dupont trombitaóráit látogatta. Dolgozott a *Lausanne-i Rádiózenekarban* (1933–1935), majd Ansermet irányítása alatt a *Suisse Romande Zenekarban*, első trombitásként (1935–1938). 1942-től a zürichi *Tonhalle* együttesének alkalmazásában állt, valamint a *Luzerni Fesztivál Zenekarában* is tevékenykedett. 1949-ben visszament a *Suisse Romande*-ba, ahol Francis Bodet örökébe lépett. Az Edinburgh-i Fesztiválon, valamint a párizsi Salle Pleyel-ben is előadta J. S. Bach *II. Brandenburgi versenyét*. E feladatra Thibouville piccolo trombitát használt. Haydn Esz-dúr trombitaversenyének 1957-es felvételén Scherzer Esz trombitával fújt, egyébként mindig a C vagy D hangolású hangszereket részesítette előnyben.

401. Adolf Scherbaum (1909, Cheb – 2000, Heilsbronn) életéről lásd Jos. Bayer: Adolf Scherbaum — Wegbreiter der klassischen Trompete [online]. (2000.08.19) [2008.08.22.] Seine Karriere. <www.josef-bayer.de>. Scherbaum ez idő tájt világszerte a legkeresettebb szólistának számított. Életrajzát lásd IV, 204.

402. Laplace, „Introduction to the French Trumpet Stars PART II […]": 14.

403. E. Meuffels: The Development of the Piccolo Trumpet. In: Emile Meuffels Trumpet Page [online]. 2004.07.24. [2008.08.23.] History, piccolo.html <www.geocities.com/emile_meuffels/history/piccolo.html>. Scherbaum B♭ piccolo trombitái talmi csövet is tartalmaztak. Leistner a B♭ piccolón kívül egy Esz hangolású trombitát is készített számára, amelybe ugyancsak integrálva volt egy talmi csőszelvény. [Meuffels hiv.: Gabriel Cassone, *La tromba*. (Zecchini Editore), 98–99.]

márkájúakat használták erre a feladatra. Amellett, hogy Scherbaum magassága, bámulatos ereje és ezzel kontrasztáló pianissimói mindenkit elvarázsoltak, Laplace szerint a francia muzsikusok többsége kritikával illette a német játékát. Hangindításait, de különösen sajátos vibrátóját és frazeálását kifogásolták.[404] Az 1950-es években Párizs szakmai elitje ezért kevésbé az alacsony termetű német művész stílusát tartotta referenciának, mint inkább egy francia születésű bostoni trombitaművész, Roger Voisin barokk interpretációit.

A háborút követően több vonalon is megfigyelhető Európa zenei életében a növekvő tengerentúli befolyás. Míg az 1800-as évek második felétől egészen a II. világháborúig európai muzsikusok özönlöttek az Újvilágba, és magukkal vitt hangszereikkel, ismereteikkel teremtették meg az ottani szimfonikus és operakultúrát, addig ez az irány a háborút követően fokozatosan megfordulni látszik. E változásokban az Egyesült Államok európai haderői, pontosabban azok katonazenekarai úttörő szerepet töltöttek be. Először ugyanis nekik köszönhetően jelenhettek meg Európában azok az amerikai gyártmányú rézfúvós hangszerek, amelyek szélesebb furattal rendelkeztek, mint a korabeli francia, belga, vagy német instrumentumok. A megnövelt furat jelentősebb hangvolument, teltebb hangzást tett lehetővé, ugyanakkor több levegőt kívánt a játékosoktól. A háborút követően — 1950 körül — a szimfonikus zenekarok létszámának növelése tette szükségessé azt, hogy az európai rézfúvósok is — tengerentúli kollégáikhoz hasonlóan — nagyobb hangerőre törekedjenek, és e célból szélesebb csőátmérőjű hangszerek előállítására sarkallják honi hangszergyártóikat, vagy éppen az amerikai cégek termékeire álljanak át. (Más szóval az amerikaiak európai jelenléte nagyban segíthette nemcsak a tengerentúli zenekultúra, a jazz térnyerését, de hangszergyártóik piacszerzését is.) A trombiták esetében a méretnövelés több mint 0,5 mm-t jelentett. A háború előtt készített európai hangszerek 10,9–11,2 mm-es furatával szemben a mai zenekari hangszerek — az amerikai mintákat követve — 11,66–11,74 mm közötti furat értékeket mutatnak. A szélesebb furatra történő átállás először a kürtösöknél ment végbe (ahol az a franciáról a német építésre való áttérést jelentette), majd a harsonásoknál, legutoljára pedig a trombitásoknál. Az 1950 körül lezajló átmenet eredményeként a megfelelő légzéstechnika elsajátításának és elsajátíttatásának immáron jóval nagyobb szerep jutott, mint korábban valaha. Ugyanakkor a hangszerépítési hagyományok viszonylagos feladásának eredményeként (a korábban preferált szelepfajták megtartása mellett is), a világ különböző pontjain székelő szimfonikus zenekarok rézfúvós szólamainak hangzása egymáshoz viszonyítva meglehetősen hasonlatossá vált.[405]

404. Laplace, „Introduction to the French Trumpet Stars”: 5.
405. Tarr, *DT*. 133.

Európa hangversenypódiumain az 1950-es évek közepén Maurice André személyében egy olyan művész tűnt föl, aki egymagában volt képes egyesíteni Scherbaum lenyűgöző magabiztosságát, magasságát és állóképességét a francia iskola hagyományaival és előadói stílusával. André játéka a gall trombitások ízlésvilága szerint való: hangindításai minden regiszterben és dinamikában teljesen kiegyenlítettek, vibrátója nem negédes, mint Scherbaum-é, frazeálása pedig olyan könnyed és elegáns, mint Foveau-é. Laplace kiemeli, hogy André korai felvételei meglehetősen más karakterűek, mint a későbbiek.[406] A leghíresebb francia trombitaművésszel készített interjúk közül kettőt is érdemes idézni annak megvilágítására, hogy ki gyakorolta André-ra a legnagyobb hatást sajátos előadói stílusának kialakításában. Stephen Chenette-tel folytatott beszélgetése során André 2000-ben a következőképpen fogalmazott:

> (id.) Nálunk, fiatal koromban, jóval kevesebb zene volt a rádióban, mint manapság. Bámultam Eugène Foveau-t, Sabarich-t, Vaillant-ot és a legnagyobb trombitások egyikét, Adolf Scherbaum-ot. Nagyon szerettem Adolf Scherbaum-ot. Birtokomban van az összes Bach felvétele. Egyik bálványom volt. A francia és német trombitások voltak azok, akik [akkoriban] nagyon jól játszottak.[407]

Egy televíziós interjúban arra kérdésre, miszerint kit tart másodiknak a rangsorban, André kijelentette:

> (id.) Engem sokan követnek [manapság], de elődöm csupán egy volt, Adolf Scherbaum, akinek a legtöbbet köszönhettem — az ő játéka volt az, ami a szintet meghatározta, és alakította stílusomat.[408]

André-t valóban sokan követték, és követik mind a mai napig. A piccolo trombita — amelynek hagyományai Franciaországban Adolph Sax-ig vezethetők vissza — Scherbaum játékának köszönhetően indulhatott világhódító útjára, ám Maurice André művészete nyomán vált igazán népszerűvé. A korszellem is kedvezett a folyamatnak: az (újrafelfedezett) barokk trombitaművek nagy közkedveltségnek örvendtek, a trombita ismét felvételetett a szólóhangszerek szűk elitjébe. Kezdetben a francia szólisták és a bostoni Roger Voisin — a Teste és Franquin nyomán kialakult hagyománynak megfelelően — a többnyire D-dúrban íródott szonáták, versenyművek, szvitek előadására D trombitát használtak. André elfordult e francia hagyománytól, és Scherbaum nyomán az A–B♭ hangolású piccolo trombitát kezdte el használni a barokk művek nehézségi fokától

406. Laplace, „Introduction to the French Trumpet Stars”: 6.

407. Stephen Chenette, „«It’s My Greatest Joy»: An Interview with Maurice André”, *ITGJ* 25/3 (2001. márc.): 10.

408. Josef Bayer: Adolf Scherbaum — Wegbreiter […] [online]. Seine Karriere.

függetlenül. Ekkoriban hangszereit — akárcsak egykori tanárának, Sabarich-nak — a Selmer cég biztosította. André a hangszergyártó termékeinek tesztelőjeként nagyban segítette az 1959-ben piacra dobott keskeny furatú (10,52 mm) piccolo trombita megszületését. Az ifjú francia művész játéka szinte mindenkit meggyőzött az új fejlesztésű piccolo trombita erényeiről. A legtöbb európai, szólista babérokra törekvő ifjú trombitás pedig mindenben André példáját próbálta követni. André játékstílusa, hangszerhasználata, hanglemezei oly mértékben determinálták a következő trombitás nemzedékek zenei ízlését bel- és külföldön egyaránt, ami precedens nélküli. Felvételei mindaddig referenciának számítottak — az 1960-as évek elejétől egészen az 1980-es évek közepéig —, amíg más, hasonló kvalitású piccolo trombitások nem jelentek meg a nemzetközi porondon. André — amellett, hogy kétségtelenül a francia iskola egyik legnagyobb alakja — művészetével és példájával ugyanúgy a rézfúvós kultúra területén végbemenő globalizációt, a nemzeti iskolák közti határok elmosását segítette elő, mint tette azt az amerikai hangszeripar előretörése. Ha figyelembe vesszük, hogy André pályafutása során mennyire nem bizonyult hűnek a francia hangszerek iránt, e tendencia még világosabban látható. Az 1970-es években a Selmer Esz és A–B♭ piccolo trombiták mellett az Elkhardt-i (Indiana, USA) Vincent Bach cég C trombitáját használta.[409] Ezt követően szerződésben állt a szintén Egyesült Államok-béli Schilke-vel, amelynek elsősorban piccolo és Esz trombitáján játszott, majd a spanyol Stomvi-val (amely lényegében Schilke utánzatokat állított elő). Ismeretesek még azok a „gyengéd szálak" is, amelyek André-t a német Scherzer-hez fűzték.

Bizonyos vélemények szerint a francia nemzeti trombitaiskola az 1960-as évek közepétől egyre inkább elveszítette saját hangját, hagyományait. Laplace 1977-ben abbéli sajnálkozásának adott hangot, miszerint André imitátorok lepték el a hangversenypódiumokat, és piccolo trombita játékukkal ők uralják a hanglemezpiac rézfúvós szegmensét is.[410] Jelen sorok írója a fenti véleményekkel szemben úgy véli, hogy André sajátos stílusán keresztül a francia trombitaiskola nemzetközi jelenléte olyan szignifikánsan nőtt, mint azelőtt sosem. André, továbbá vélt vagy valós utánzói végérvényesen a világ élvonalába emelték e jeles iskolát. Művészetük nyomán számos nemzet rézfúvós játékkultúrájának fejlődésében meghatározó tényezőként jelent és jelenik meg mind a mai napig az az értékrend, amelyet ők képviseltek és képviselnek. Játékuk — bár lehet, hogy még manapság is valamelyest „à la André" fűszerezettségű —

409. Tarr, *DT*. 129.
410. Laplace, „Introduction to the French Trumpet Stars": 6.

tagadhatatlanul magában hordozza a francia játékfilozófia hagyományos alaptételeit: minden körülmények között a tökéletes hangindításokra és artikulációra való törekvést, a legnehezebb futamokban is a könnyedség megőrzésének szándékát, a virtuóz játéktechnika elsajátításának fontosságát, továbbá az egyéni stílus és hang kialakításának szükségességét.

* * * * *

A XX. század utolsó harmadában a párizsi Conservatoire két trombita–kornett osztályának tanárai a következők voltak:[411]

Foveau-t — aki tanításának 32 esztendeje alatt zenekari részletek, valamint francia és orosz-szovjet szerzők korábban írt munkáinak újbóli sajtó alá rendezésével tett eleget publikációs felkéréseinek[412] — Ludovic Vaillant (1912–1974) követte a tanszak élén 1957-ben. Akárcsak mestere és elődje, mindvégig hű maradt a Cousesnon márkához.

Vaillant utódja, Pierre Thibaud — aki szintén Foveau tanítvány volt — 1975-ben került az osztály élére, és 1994-es nyugállományba vonulásáig folyamatosan oktatott. Hardenberger szerint nagyon szigorú tanár volt, akinek fanatikus viszonyát a trombitához a „mindent vagy semmit” elv vezérelte. Hegedűs múltjából fakadóan nagyon sokszor hozott fel vonós szakkifejezéseket a trombitajáték során felmerülő problémák megvilágítására, a megoldás szemléltetésére. A magas szintű játéktechnika kialakítása különösen nagy hangsúlyt kapott tanítása során.[413] Specializált gyakorlatokból álló iskoláját, etűdjeit, skálaképleteit a felsőfokú tanulmányaikat folytatóknak, ill. a hivatásos zenészeknek szánta.[414] Thibaud a mindennapi gyakorlásra a B♭, előadási művekre a C trombita

411. Itt közölteket illetően lásd Tarr, *DT*. 4. kiad., 107–108; ill. a további hivatkozásokat.

412. Foveau szerk., *Traits difficiles tirés d'œuvres symphoniques et dramatiques pour tous les instruments: trompette / recueillis par E. Foveau*. Fascicules I–II–III. (Paris: Alphonse Leduc & Cie., 1944–1951).; J. S. Bach (Foveau szerk.), *La Petit Trompette dans les œuvres de J. S. Bach / Edition de Travail*. (Paris: Alphonse Leduc & Cie., 1952).; Pierre-François Clodomir (Foveau jav. szerk.), *Ecole Moderne du Cornet et de la Trompette*. (Paris: Alphonse Leduc, 1928).; ill. ez utóbbi részei külön füzetekben: *Petits Exercices pour le CORNET à Pistons ou SAXHORNS*, op.158; *Vingt Études Chantantes pour le CORNET [...]*, op.11; *Vingt Études Mignonnes pour le CORNET […] (Les Étinvelles)*, op.18; *Douze Études Caractréristiques pour le CORNET […]*, op.12; *Vingt Études du Mécanisme pour le CORNET […]* (A Son Ami Gustave Sauvaget), op.143; *Heures Musiquales pour DEUX CORNETS à PISTONS ou SAXHORNS A et B*, op.15. François Dupin (Foveau szerk.), *Les Chants de l'Adjutant.* (6 kis duó).; Suren Balasanyan (1904–1982) (Foveau szerk.), *20 Studies.* (International Music Co.).; W. Brandt (Foveau szerk.), *Last Studies for Trumpet.* (International Music Co.).; Alexander Kartzev (Foveau szerk.), *Two Pieces.* op.9 (International Music Co.). Ez utóbbi három kiadvány megerősíti azt a tényt, hogy a francia és a szovjet-orosz nemzeti trombitaiskolák között kölcsönös tisztelet és élő kapcsolat állt fönt a XX. század középső harmadában is. Vö. III, 143–144.

413. Jean-Pierre Mathez, „Håkan Hardenberger. L’étoile du nord”, *BB* no. 82 (1993. II.): 34.

414. Pierre Thibaud, *Method For The Advanced Trumpeter*, *Chromatic Exercises and Technical Studies for the Advanced Trumpeter*, *Daily Routine and Vocalises for the Advanced Trumpeter.* (Carl Fisher/ Balquhidder Music).; Thibaud, *Technique Nouvelle de la Trompette.* (Paris: Alphonse Leduc & Cie., 1985).; *12 Études de Virtuosité*, *Cahier De Gammes.* (Billaudot).; ugyanakkor alapfokú iskolát is írt: *Abc Du Jeune Trompette*. Volume 1–3. (Billaudot).

használatát javasolta.[415] 1994-ben, nyugállományba vonulását követően volt jeles tanítványát, Clément Garrec-et nevezték ki az osztály tanárává.

A másik osztály Sabarich halála (1966) után Maurice André irányítása alá került (1967-ben). Ő a mestere által használt „hagyományos" tananyag mellett nagy hangsúlyt fektetett a kortárs zene stílusjegyeinek megismertetésére — akárcsak később Thibaud —, ezért modern etűdöket is felvett a képzési programba.[416] Számtalan külföldi fellépése azonban akadályozta abban, hogy oktatási tevékenységét olyan rendszerességgel végezze, ahogy azt a Conservatoire vezetősége megkövetelte volna. Ezért Arban sorsára jutott: 1979-ben kénytelen volt szerződést bontani a Conservatoire-ral.

A hajdan volt osztálytárs, az elismert zenekari művész, Marcel Antoine Lagorce (sz. 1932) követte André-t a megüresedett tanári poszton. Az ő nyugállományba vonulása után az egykori Vaillant tanítvány, Antoine Curé vette át a trombita–kornett osztályt, és vezeti azt mind a mai napig.

Az erősen centralizált francia zeneoktatási rendszerben kiemelt feladatot látnak el a regionális konzervatóriumok (CNR),[417] valamint a nemzeti zeneiskolák (*écoles nationales de musique*). Az ezekben tanuló növendékek 1980 óta azonban nem csak Párizsra vethetik vigyázó tekinteteiket, hanem Lyonra is. Franciaország második felsőfokú konzervatóriuma ugyanis ekkor nyitotta meg kapuit (*Conservatoire National Supérieur Musique et Danse de Lyon*). Azt pedig, hogy ez az intézmény valóban vetélytársa lett a párizsinak, mindennél jobban bizonyítja két ifjú trombitaművész. Egyikük André Henry (sz. 1969), az 1995-ben első alkalommal megrendezett Guebviller-i Nemzetközi Verseny győztese, másikuk pedig David Guerrier (sz. 1984), az ifjú trombitás generáció legkiemelkedőbb alakja. Guerrier 1998-ban, tizenhárom és fél évesen nyerte meg a Markneukirchen-i Versenyt. 2003-ban pedig első díjban részesült a müncheni ARD versenyen is — Maurice André versenygyőzelmét követően negyven esztendőn át erre senki sem volt képes. Mesterüket, Pierre Dutot-ot (sz. 1946) — aki Vaillant-nál és Delmotte-nál tanult Párizsban, és aki 1982 óta volt a Lyon-i Conservatoire trombitatanára — Thierry Caens váltotta 2003-ban.[418]

---

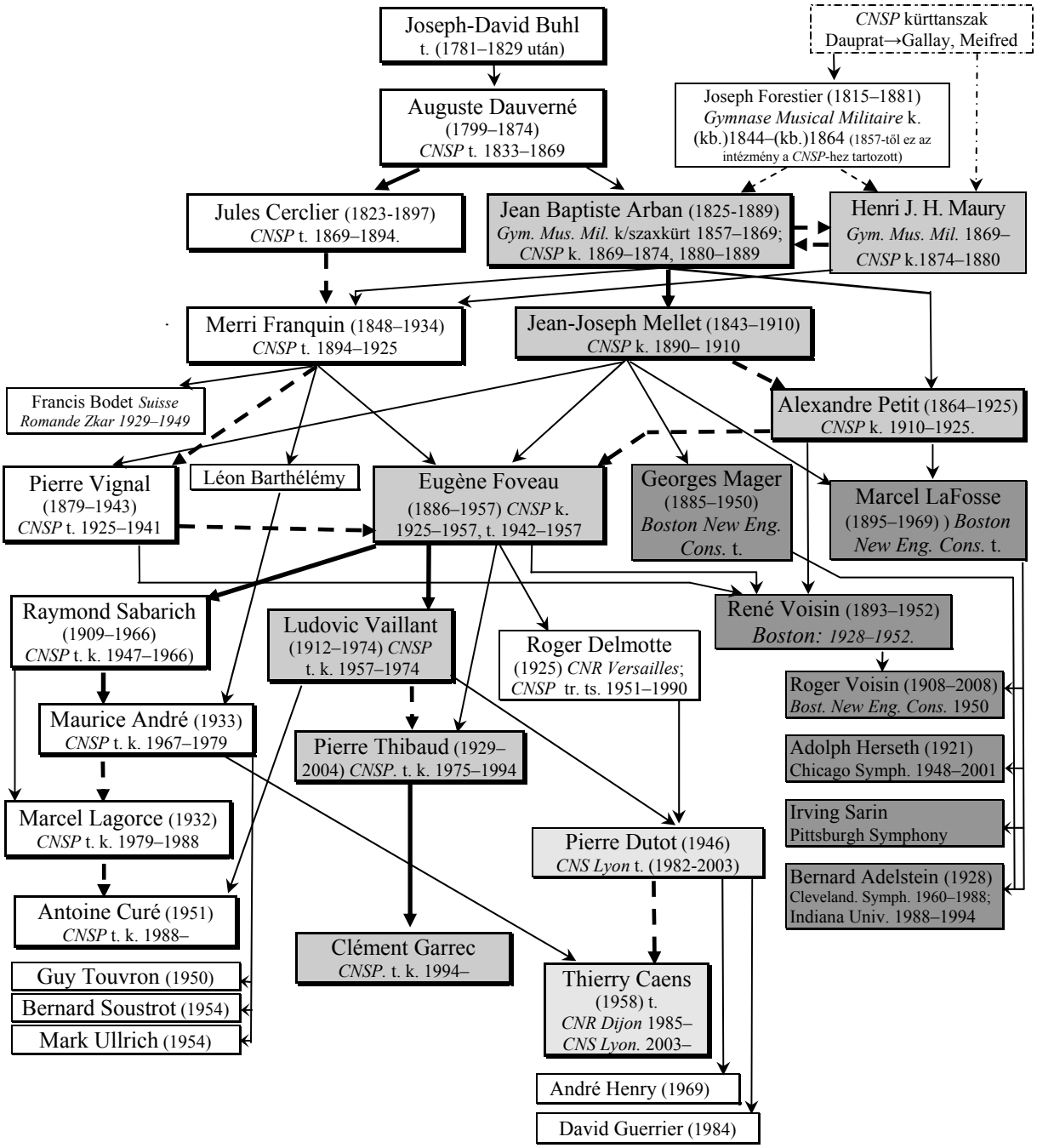
415. Laplace: „Hommage à Pierre Thibaud", *La Gazette des Cuivres* [online]. (2005. Spécial ed.): 45–46. Az Izraeli Filharmonikusok tagjaként ismerkedett meg az amerikai iskola „alapköveivel", Clarke és Schlossberg gyakorlataival, valamint Vincent [Schrotten]Bach termékeivel. Kollégái tanácsára kellett elsajátítania az amerikai hangképzést, és átállnia a „tu" hangindítási szótagokról a „ta"-ra.

416. Például Marcel Bitch, Charles Chaynes, Henri Tomasi, Raymond Sabarich etűdiskoláit. [Lásd Mathez, „Maurice André", Part II, *BB* no. 25 (1979/I): 27.] Vö. Sabarich programjával: III, 142.

417. *Conservatoire Nationale de Région* a következő városokban található: Angers, Bayonne Côte Basque, Besançon, Bordeaux, Dijon, Grenoble, Lille, Lyon, Marseilles, Metz, Nancy, Nice, Rheims, Rouen, Rueil Malmaison, Strasbourg, Toulouse, Tours, Versailles.

418. Tarr, *DT*. (4. kiad.), 108.

3. ábra. A trombitajáték francia nemzeti iskolájának „családfája”. A párizsi és Lyon-i konzervatóriumok kornett-, ill. trombitatanárai, továbbá az amerikai kapcsolatok.



Jelmagyarázat:

⟶	Az osztály utódlása tanár és saját tanítványa között zajlott	*CNSP*	Conservatoire Nationale Superior Musique et Danse de Paris és jogelődei
- - ▶	Az osztály utódlása, beindítása nem tanár	*CNS Lyon*	Conservatoire Nationale Superior Musique et Danse de Lyon
----▶	és tanítvány között zajlott	*CNR*	Conservatoire Nationale de Région
⟶	Tanítvány	*New Eng.Cons.*	New England Conservatory, Boston
-·-·->	Nem vizsgált, de valószínűsíthető kapcsolat		

Dauverné trombita osztálya	Lyon-i Conservatoire	t. 1925–1941	jelzett időben trombitatanár
Arban kornett osztálya	A bostoni vonal	k. 1910–1925	jelzett időben kornettanár
Egyéb fontos tanítványok	Kürtös kornettesek	ts.	tanársegéd

A trombitajáték francia nemzeti iskolája — Összefoglalás

Jelen disszertációnak a francia trombitajáték sajátoságaival, a nemzeti iskola kialakulásával foglalkozó fejezete kétszáz év történéseibe, tendenciáiba szándékozott bepillantást nyújtani. Amellett, hogy nyomon követte a Conservatoire trombita és kornett tanszakainak történetét, rá szándékozott világítani a sajátos stílus és játékfilozófia gyökereire és fejlődésére. A fejezet elején feltett négy kérdésre adandó válaszok talán megfelelően foglalják össze e kutatás eredményét.

1) Milyen viszony van más hangszeres iskolák és a trombita (kornett) tananyagok, ill. a különböző trombita és kornett kiadványok technikai képzést célzó gyakorlatai között?

A legjelentősebb francia trombita-, ill. kornettiskolák — többek között Dauverné 1857-es *Méthode*-ja, Clodomir és Arban kornett/szaxkürt iskolái — a Conservatoire hivatalos tananyagainak sorába illeszkedtek csakúgy, mint Franquin egységesített *Méthode Complète*-je. A francia rézfúvós tankötetek sorát azonban a natúrkürt-iskolák nyitották meg. Ezek közül kiemelkedik Dauprat 1824-ben megjelent munkája, amelynek módszetani logikája, racionális és progresszív felépítése jelentős mértékben határozta meg a későbbi, professzionális célokra szánt kiadványok tartalmát, szerkezetét, de legfőképpen a hivatásos francia rézfúvósok gondolkodásmódját. A natúr rézfúvós hangszerek XIX. századi francia zenekultúrában megfigyelhető dominanciája elsősorban Dauprat-nak és hagyományőrző tanítványainak, utódjainak tulajdonítható. Másrészről külhoni hatások is említést érdemelnek: a német rézfúvósok bevándorlása, hangszerei, ill. az angol tolótrombita francia változatának megjelenése adtak újabb lendületet a francia rézfúvós kultúra fejlődésének a XVIII. század második és a XIX. század első felében. J. E. Altenburg *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst* c. könyve jelentős mértékben befolyásolta Dauverné gondolkodását, amikor a Conservatoire első trombitatanára összegző iskoláját megírta az a 1850-es években. Ezen felül Franciaországban Dauverné az egyetlen, aki iskolájában külön fejezetet szentelt az általa másodhangszerként elkönyvelt tolótrombitának. Amellett, hogy számos tekintetben követte Dauprat és Altenburg mintáit — néhány gyakorlatot át is vett a kürtiskolából, ill. azon keresztül a Conservatoire Énekiskolájából —, erőteljesen törekedett a francia trombitajáték hagyományainak megőrzésére, valamint az önálló, sajátos arculat megteremtésére.

A natúrkürt francia zenekultúrában betöltött kiemelt státusza és a hangszer ebből fakadó dominanciája gyakorlatilag változatlan maradt az egész XIX. század folyamán. E ténynek, valamint a szelepes kornett megjelenésének és sikereinek tulajdonítható az,

hogy Franciaországban a szelepes trombita egészen az 1890-es évekig nem tudta kiszorítani a natúr hangszereket az általános alkalmazásból.

A virtuóz kornettművészet megszületése elsősorban a Conservatoire-on trombitásként végzett J. B. Arban nevéhez köthető. A kornett játéktechnika fejlesztésére nagy hangsúlyt helyező gondolkodásmódja azonban csupán tanítványa, Franquin révén nyert létjogosultságot a XIX. század utolsó éveitől a francia trombitaoktatásban. Franquin az első tanár, aki az addig nagyrészt külön utakon járó trombita- és kornettoktatást megkísérli egységesíteni a technikai képzés terén: iskolájában egyaránt virtuóz szólóhangszerként kezeli a korszerű (rövid építésű) szelepes trombitát, a kornettet és a szárnykürtöt.

Franquin utódai főleg régebbi munkákhoz nyúltak vissza, és elsősorban Arban, Clodomir kornettiskoláit és etűdjeit használták — immáron Franqin szellemében — a kornettesek, trombitások képzésére egyaránt. A XX. századi kiadványok közül Guillaume Balay kornettiskolájának skálatanulmányait, Bitsch, Tomasi, Sabarich, Chaynes kortárs etűdjeit, Thibaud mindennapi gyakorlatait kell kiemelni, mint a Conservatoire képzési anyagának legfontosabbjait.

A XX. századi francia trombitajátékban és oktatásban külső hatások is megfigyelhetőek. Legjelentősebb a belga trombitaiskola jelenléte: Charlier hangszerjátékával a század első harmadában aratott nagy sikereket, transzcendens etűdjei pedig a francia felsőfokú trombitaoktatás tananyagának szerves részét alkotják mind a mai napig. A belga trombitaiskola szorosan köthető a hegedűművészet helyi tradícióihoz; annak stílusjegyeit, kifejezési eszköztárát a trombitás növendékek számára mindig referenciaként állította. Ez nem teljesen idegen a párizsi rézfúvósok felfogásától sem. A XIX. századi francia rézfúvós iskolák a nyelvindítást a vonókezelés analógiájaként említik. Számos XX. századi francia trombitaművész pedig nagyszerű hegedűjátékos is volt egyben. Közülük ki kell emelni Pierre Thibaud-ot, aki a vonós terminológiát a trombitaoktatás során rendszeresen használta. Kimutatható még az orosz iskola jelenléte, pontosabban visszahatása is, amely elsősorban a Foveau által sajtó alá rendezett kiadványokban öltött testet. A német iskola Adolf Scherbaum művészetének köszönhetően gyakorolt befolyást az 1950-es években. Az ő nyomán, de elsősorban Maurice André művészetének köszönhetően vált a piccolo trombita általános használatú szóló és zenekari hangszerré nemcsak Franciaországban, de a világon mindenütt. Az amerikai trombitajáték szellemisége és módszerei pedig Pierre Thibaud művészi és tanári tevékenységének köszönhetően jelentek meg Párizsban. (Ő ezekkel 1960–1963 között, az Izraelben töltött évek alatt ismerkedett meg.) Mindazonáltal a francia iskola mindvégig megtartotta saját

arculatát, és a képzésben döntően belföldi kiadványokat, francia szerzők iskoláit, módszereit, előadási darabjait használta és használja mind a mai napig. E tekintetben a saját értékeit leginkább féltő és őrző nemzeti iskolának tekinthető.

2) Az iskolák közötti szerkezeti, tartalmi különbségekből, hasonlóságokból levonhatunk-e bármilyen következtetést a technikai és az előadóművészi képzés vonatkozásában?

A XIX–XX. századi kiadványok közti szerkezeti különbségek egyrészt az iskolák által érintett hangszerek számából adódnak. Más azok felépítése, amelyeket kizárólag egy hangszerre szántak (például Domnich, Dauprat kürt-, Forestier kornettiskolái), mint azoké, amelyek külön részekben vagy fejezetekben foglalkoznak a különféle (társ)hangszerekkel (például Dauverné 1857-es *Méthode*-ja), vagy esetleg ezeket egységesen kezelve adnak egyetlen, progresszíven felépített tananyagot (Clodomir, Arban kornett/szaxkürt iskolái, Franquin iskolája). Az esetleges szerkezeti különbségek másik, az előzőnél talán fontosabb oka az, hogy a kürt-, kornett- és trombitajáték — a csaknem azonos technikai alapok ellenére is — a XIX. századtól eltérő utakon járt. Míg a kürtiskolák szerzői a magas és mély kürtre hasonló jellegű, de eltérő hangterjedelmű és fekvésű gyakorlatokat külön-külön közöltek — és kiadványaikat e szellemben komponált duókkal tették színesebbé —, addig a clarin és principál trombitajáték itáliai és német hagyományok szerinti megkülönböztetését Dauverné végleg elutasította. Mivel a kornett a trombitákkal legtöbbször azonos fekvésben szólalt és szólal meg mind a mai napig, ezért e virtuóz hangszeren is inkább az „egységes fúvásmód” elvet tartották követendőnek és nem a kürt-tradíció szerinti magas–mély felosztást. Így a trombita- és kornettiskolákban található minden feladat, etűd és előadási darab — e francia gyakorlat folytán — a leendő első és második trombitások, kornettesek számára egységesen alkalmazandó.

A játék előadóművészi, esztétikai vonatkozásában találhatók mindazonáltal a legdöntőbb különbségek. Míg a kürtösök, akik kezdetektől fogva — talán a jelentős szólóhagyományok folytán — a hangszerjátékban az énekművészet eszköztárát tartották elsődleges referenciának, addig a XIX. századi francia trombitások nem ezt a megközelítést használták. Ennek a szuverenitásra való törekvésnek a hátterében az állhatott, hogy az általuk preferált natúrtrombitát szinte kizárólag hősi affektusban és különféle tánckarakterekben, a hangszer legősibb, *raison d’être* alkalmazási területein tartották stílusosnak és adekvátnak. Más szóval a cantabile játékmódot (amelyet a natúrkürt és a kürtösök kezében népszerűvé váló szelepes kornett vonatkozásában egyaránt kiemelt helyen kezeltek Franciaországban) — a párizsi Opéra rézfúvósai által őrzött natúrtrombita

hagyományok szerint — e hangszer esetében alsóbb rendűnek tartották, mint a heroikus jellegű fúvásmódot. Dauverné iskolájának elméleti részében kerüli a *cantabile/chantant* szavak használatát, helyettük inkább a „divatos" *lyrique* kifejezéssel él. Valószínűsíthetően ennek oka az, hogy a cantabile jellegű megszólaltatás, azaz a clarinjáték — egészen a XVII–XVIII. századig visszamenőleg — Franciaországban nem rendelkezett olyan hagyománnyal, mint Itáliában, német területeken, vagy Angliában. A francia ízlés számára a trombita mindenek fölött és előtt az erőt, a hatalmat, a harci attitűdöt szimbolizálta. Emellett nem elhanyagolható az a tény sem, hogy a francia zeneesztétika mindig is különös hangsúlyt fektetett az artikulációra, a hangképzésre, mint a zeneművészet legracionálisabban meghatározható elemeire. A francia trombitajáték esetében ez egy sajátos, mindmáig érvényes, hangindítás-központú, „détaché orientált" játékfilozófiát eredményezett. Ennek legfontosabb eleme a regisztertől független, kiegyenlített keménységű, tiszta, de a különféle affektusok szerint árnyalt artikuláció és nyelvhasználat. Miután Franciaországban a natúrtrombita alkalmazásának és általa a heroikus fúvásmódnak peferenciájáról beszélhetünk gyakorlatilag a XIX. század utolsó évtizedéig, ezért nem véletlen, hogy a helyi ízlés elsősorban a határozottabb, keményebb artikulációkat, azaz a hagyományos principál fúvásmódot részesítette előnyben — a hangszer magas és mély regiszterében egyaránt. Ezzel együtt a XIX. század nagy részében a francia trombitások játékának színvonala elmaradt német, cseh, angol, vagy olasz társaikétól.

A francia kürtös-kornettesek lírikus hangvételt preferáló tradíciói, a helyi trombita hagyományokból fakadó nyelvindítás-központú játékfilozófia, ill. a német fuvolavirtuóz, Boehm nyelvtechnikái J. B. Arban művészetében alkottak magasfokú szintézist. Arban munkássága, virtuóz, szólisztikus kornettjátéka az európai rézfúvós kultúra elitjébe emelte a francia iskolát, ami szinte egycsapásra vált referencia értékűvé Moszkvától New York-ig. E tényt mindennél jobban tükrözi Arban kornettiskolájának máig tartó nemzetközi sikere.

A kornett által népszerűvé vált virtuóz nyelv- és egyéb technikáknak trombitán való alkalmazására, továbbá a trombitajátékban az énekszerű játékmód elsődlegessé tételére a következő nemzedékéig várni kellett. Teste, majd Merri Franquin művészete, lényegében a C hangolású szelepes trombita általánossá válása hozta meg a döntő fordulatot. Franquin volt az első jelentős trombitatanár, aki nemcsak egységesítette a hangszerjátékosokkal szemben támasztott technikai, esztétikai követelményszinteket, de a hangindítás-központú gondolkodás megtartása mellett az éneklő játékmód [*chantant*] elsődlegességére, a kemény hangindítások [*attaque*] mellőzésére, finomítására, a fúvóka ajkakat terhelő nyomásának minimalizálására hívta fel a trombitások, kornettesek figyelmét. A francia trombitások

fúvástechnikáját érintő és játékfelfogásában beálló döntő fordulatot, ill. ennek eredményeként bekövetkező jelentős fejlődést valószínűleg nagyban segítette elő az Európa-szerte akkoriban hódító Bach és Händel kultusz franciaországi megjelenése, ebből adódóan a clarin-technikák szükségszerű (újra)felfedezése. A modern francia trombitaiskola szülőatyjának tartott Franquin mindezt *pose du son* hangindítási gyakorlatsorával vélte elsajátíthatónak. Módszerének hatékonyságát, eredményességét a következő nemzedékek jeles francia trombitásai, Bodet, Foveau, Porret, Mager, Thibaud, André világszínvonalú művészetükkel igazolták.

3) Találhatóak-e a játék esztétikai alapvetéseire utaló konkrét instrukciók az iskolákban, ill. ebből adódóan van-e zeneesztétikai, stilisztikai vonatkozásban sajátosan francia jellegű trombita-, kornettjáték?

A stílusnak minden jelentős francia iskola egy elméleti fejezetet, ill. az előadói stílus fejlesztését szolgáló dallamos és/vagy karakteretűdöket, előadási darabokat tartalmazó gyakorlati részt szentel. Míg Dauverné és Franquin iskolájában az elméletet illetően zeneesztétikai és pedagógiai általánosságokkal találkozhatunk, addig Arban iskolája elsősorban gyakorlati tanácsokkal szolgál. A hangszer minden regiszterében kiegyenlített artikulációra, a kottaképet mindenkor tiszteletben tartó játékra (a régi francia stílus jellegzetességének számító pontozott ritmikák rögtönzés-szerű előadásának mellőzésére) sarkall. A francia felfogás szerint az árnyalatokban gazdag artikuláció a stílusos előadás nélkülözhetetlen, talán legfontosabb eleme. A nüánszokat különböző dinamikai és artikulációs jelzések, akcentusjelek teszik a játékos számára kézzel foghatóvá, más szóval racionálissá. E jelekkel a kívánatos előadói stílus körülírható, lejegyezhető. A francia iskolák ezért nagy hangsúlyt fektetnek a zenei szakkifejezések, a különböző artikulációs és akcentus jelek ismertetésére, értelmezésére, ill. gyakorlati alkalmazására.

Az egyéni stílus kialakításának szükségességét már Dauverné is hangsúlyozta. Ezzel kapcsolatosan a notációban rejlő információk figyelembe vételén túl a zenehallgatásnak, a minták elsajátításának nélkülözhetetlen szerepét emelte ki. Elsősorban Arban kornettiskolájában figyelhető meg más hangszereknek, a virtuóz fuvola-, klarinét- és hegedűjátéknak követendő példaként való állítása. Franquin számára pedig a gyöngyökként guruló staccatók, valamint az éneklő trombitahang jelentik azt a könnyed hangvételt és előadói stílust, amelynek birtokában eséllyel indulhat az ifjú trombitás növendék a Conservatoire éves versenyein. A francia hangszeres iskolákat átszövi a versenyszellem. Valószínűleg ebből adódik, hogy azok központi helyen kezelik a szólistaképzést, ill. ennek megfelelően az egyéni hangvétel jelentőségét és létjogosultságát

hangsúlyozzák. A kifinomult francia zenei ízlésnek megfelelő, mégis önálló hangvétel, ill. a virtuóz technika a hangszerjátékban szerves egységet kell, hogy alkosson. Lényegében az a magas technikai követelményszint, amely a kornett kapcsán és Arban munkásságának eredményeként született meg, jelölte ki a francia trombitaiskola XX. századi fejlődésének tendenciáit is. A nagy francia komponisták, Berlioz, Gounod, Cézar Franck, Saint-Saëns, Debussy, Ravel szimfonikus hangszerelésein jól lemérhető az a folyamat, miként adnak a szerzők egyre nehezebb feladatokat a kornettnek, és mikor kerül át a virtuóz hangszerkezelés a kornett szólamból a trombita szólamokba.

4) Hogyan érvényesül a korszellem szerzőre, műveire és a játékstílusra gyakorolt hatása?

A válasz kapcsán a francia trombitaiskola fejlődésének tendenciáit kell számba venni. Dauverné és a kortárs Cerclier a trombitajáték kapcsán inkább a hagyományőrzést tűzték ki célul. Arban elsősorban a korabeli szalonok polgári közönségének igényeit igyekezett kiszolgálni, így művészete e publikum értékrendjét is tükrözi. Természetesen Dauverné szintén számos alkalommal nyúlt az akkoriban divatos variáció műfajához, de ő korántsem alkalmazott darabjaiban olyan technikai újításokat, mint az Arban esetén megfigyelhető.

A populáris műfajok, zenei együttesek, katonazenekarok fontos szerepet töltöttek be a kornett- és trombitajáték franciaországi fejlődésében. E hangszerek jeles művészei — Foveau, Sabarich, Delmotte, Thibaud — szinte kivétel nélkül a könnyebb irányzatokban szerzett tapasztalatokkal gazdagodva léptek be a francia zenei élet csúcsintézményeibe, a párizsi *Opéra*, vagy a *Société des Concerts du Conservatoire* zenekarába. A kornettnek a játéktechnika és stílus fejlődésben játszott kulcsszerepét e tény méginkább alátámasztani látszik. Az 1920-as évektől fogva Franciaországban virágzásnak induló jazzélet is jelentős befolyást gyakorolt a hangszerjátékra. Hatása kimutatható a század középső harmadában keletkezett, a Conservatoire éves versenyeire szánt trombitaművek számottevő hányadában. A francia szerzők a XX. századi zenestílusok széles határai között mozogva, virtuóz trombita- és kornettműveikben — invenciózus, dallamközpontú kompozíciós technikáiknak köszönhetően — magas színvonalon ötvözték a „korszerű” hangvételt a hagyományos elemekkel. Opusaik ebből adódóan mind a mai napig a trombitások technikai felkészültségének és stílusbeli érettségének nagyon komoly, ugyanakkor közkedvelt fokmérői. Nemzetközi versenyek kötelező és ajánlott anyagaiban — a barokk és bécsi klasszikus repertoárdarabok mellett — központi szerepet töltenek be. Más szóval az Arban, Franquin, Foveau, Sabarich nyomán megszülető modern francia iskola, annak ízlésvilága döntően befolyásolta az egyetemes rézfúvóskultúra fejlődésének tendenciáit is.

IV. A trombitajáték német nemzeti iskolája

Tartományok — zenei központok

Németország évszázadokon át tartó politikai és területi megosztottsága jelentős mértékben befolyásolta a német kulturális és szellemi élet fejlődését, arculatának formálódását. Az 1871-ben, Bismarck nyomán megszülető nemzetállam valójában csak politikai értelemben hozott egységet, az etnikai és az ebből fakadó szellemi, kulturális sokarcúság továbbra is a német társadalom alapvető jellegzetessége maradt.

Az egykori udvartartások és szabad császári városok zenei, valamint tágabb értelemben vett művészeti életére — az alapvetően nyitott szemléletmód folytán — mindig is erőteljes hatást gyakoroltak más, elsősorban szomszédos kultúrák. Déli tartományokban az itáliai, francia, osztrák és cseh zeneművészet jelenléte, nyugaton a francia és németalföldi befolyásoltság, északon az angol és skandináv kapcsolatok, keleten a lengyel és orosz vonatkozások, a birodalom középső részein pedig a cseh hatás, ill. a fentebb említett, szomszédos területeken érvényesülő irányzatok számítottak lényeges elemnek.[1] Nem csoda, ha az így kialakuló helyi tradíciók, hangzásideálok és stílus-preferenciák között jelentős eltérések voltak tapasztalhatók nemcsak a nemzeti stílusok kialakulásának korában, azaz a XIX. században, de még a XX. század folyamán is. A korabeli sokszínűséget *Hector Berlioz Emlékiratai / Utazásai Olaszországban, Németországban, Oroszországban és Angliában* c. memoárjának II. kötetében található levelek is alátámasztani látszanak.[2]

A feudális rendszer felbomlásával az udvari kultúra vezető szerepe már korábban hanyatlásnak indult.[3] Németországban fokozatosan állami fennhatóság alá kerültek azok a kulturális intézmények, amelyek korábban a főnemesség köreihez kötődtek. Az, hogy az államforma továbbra is monarchikus maradt, nem befolyásolta az új tendenciákat: az egykori udvari intézmények gyökeresen átalakultak, és ettől fogva nagyrészt ugyanúgy a polgárság igényeit igyekeztek kiszolgálni, mint a német területeken jelentős hagyományokkal rendelkező városi egyletek. A királyságok, hercegségek, fejedelemségek

1. Clare G. Rayner, „Germany, §I, 1: Art music to 1500”, in *TNGD* 1. 7. köt. 265.

2. Vö. Berlioz (ford. Faragó László), *Hector Berlioz Emlékiratai Utazásai Olaszországban, Németországban, Oroszországban és Angliában 1803–1865*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1956). II. kötetében található, zenekarokra vonatkozó kritikai szemelvényeit: „Első németországi utazásom”, 13–15. [Stuttgart]; 38. [Drezda]; 42–43. [Braunschweig]; 48–51, 68. [Berlin]; 63. [berlini és potsdami katonazenekarok]; 73–74. [Hannover]; 75–76. [darmstadti szimfonikus és katonazenekar]. „Második németországi utazásom […]”, 97. [Bécs]; 114, 127. [Prága].

3. Vö. II, 11–12.

területein kialakuló tartományok kulturális értékeik megtartására törekedtek, hiszen a dalszínházi előadások és szimfonikus zenekari hangversenyek a polgárság köreiben is nagy népszerűségnek örvendtek. Az újkori államhatalmak haderőfejlesztéseinek köszönhetően pedig Európa-szerte egyre több és mind nagyobb létszámú katonazenekarra volt szükség.[4] Az udvartartások felszámolásával,[5] majd a céhek feloszlatásával[6] párhuzamosan szélnek eresztett udvari, városi zenészek jelentős hányadának így lehetősége nyílt arra, hogy továbbra is tanult hivatását űzhesse. Ezzel együtt sokan csak külhonban találtak munkát. Különösen a német fúvósok szakmai tudása számított referenciaértékűnek a korabeli Európában, így nem véletlen, hogy a XVIII. század második felétől a kontinens szinte minden országában nagy számban tűntek fel nemcsak német, osztrák, de a germán kulturális értékekhez sok szállal kötődő cseh muzsikusok is.

A királyságok, hercegségek, fejedelemségek, őrgrófságok ill. a későbbi tartományok székhelyein a zenészutánpótlás biztosítására — amely feladatot felszámolásukig elsősorban a zenészcéhek látták el[7] — számos zeneoktatási intézetet létesítettek, immáron polgári igények szerint.[8] Ezeket hamarosan követték a Párizsi Conservatoire mintájára szervezett konzervatóriumok: Lipcse (1843), München (1846), Köln (1850), Drezda (1856), Berlin (1857, 1869), Hamburg (1873, 1884, 1899) zenefőiskolái alkotják ez utóbbi csoportot.[9] Említést érdemel még Lipcse és Drezda mellett Szászország harmadik nagy jelentőségű zeneoktatási intézménye, az a zenekari művészek képzését szolgáló iskola,

4. Vö. II, 50.
5. Vö. II, 49–50.
6. Vö. II, 51.
7. Vö. II, 27ff.
8. Kezdetben az énekes iskolák örvendtek nagy népszerűségnek, amelyeket hamarosan követtek instrumentális képzéssel foglalkozó intézmények. Közülük az egyik legelsőt Franz Tausch hozta létre Berlinben, 1805-ben, *Conservatorium der Blasinstrumente* név alatt. A fúvósokra specializálódó intézmény — amelynek gyökerei 1799-ig nyúlnak vissza — az alapító 1817-ben bekövetkezett halála után fia vezetése alá került, és 1845-ig működött. [Lásd Heinz Becker – Richard D. Green, „Berlin, §5: Music Education", in *TNDG* 1. 2. köt. 577.]
9. Az első olyan német felsőfokú zeneoktatási intézmény, amely leginkább a párizsi Conservatoire mintáit követte, nem volt más, mint a Mendelssohn által 1843-ban, Lipcsében alapított konzervatórium. Szászország legnagyobb városával a német tartományok székhelyei is lépést kívántak tartani. Münchenben 1846-ban nyitotta meg kapuit a *Königliche Conservatorium für Musik*, Kölnben pedig 1850-ben létesítették a *Conservatorium der Musik in Coeln* nevű intézményt. Julius Stern és A. B. Marx 1850-ben létrehozott berlini zeneiskolája 1857-ben konzervatóriumi rangra emelkedett (*Sternsches Konservatorium*). A porosz fővárosban ezen felül 1869-ben nyitotta meg kapuit az *Akademie der Künste*, amelynek zenei részlege, a *Hochschule für Musik* Joachim József 1907-ig tartó igazgatósága alatt Németország egyik legnevesebb felsőfokú zeneoktatási intézményévé fejlődött. [Lásd Heinz Becker – Richard D. Green, „Berlin, §5: Music Education", in *TNDG* 1. 2. köt. 577.] Drezdában a *Hofkapelle* fennhatósága alatt állt az az 1825-ben alapított iskola, amely a jövő törekvő és ígéretes művészeit volt hivatott képezni, ugyanakkor a szász fővárosban konzervatórium csupán 1856-ban létesült. [Lásd Dieter Härtwig, „Dresden, §5: 1815–1914", in *TNDG* 1. 5. köt. 623.] Az északi Hansa-város, Hamburg pedig nemcsak 1873-ban alapított *Zeneakadémiájára* lehetett büszke, de két további konzervatóriumára is. A *Krüss-Färber-Konservatorium* 1884-ben, a *Vogt'sche Konservatorium* 1899-ben kezdte meg működését. A mai főiskola ez utóbbi jogörököse.

amelyet Liszt Ferenc 1835-re datálható elgondolásai szerint tanítványa, Carl Müllerhartung hozott létre 1872-ben, Weimar-ban.[10] Ma ezt tartják Németország első zenekari akadémiájának. Mindazonáltal a német konzervatóriumok nem a legrégebbi ilyen típusú iskolák Franciaországon kívül. Prága híres konzervatóriumát — Párizs után másodikként — 1811-ben alapították, amelynek képzési kínálatában — Párizzsal ellentétben — már kezdetektől helyet kapott a teljes rézfúvós hangszercsalád. Bécsben pedig 1817-ben nyitotta meg kapuit a konzervatórium.

A német trombitaiskola és játékstílus történeti fejlődése, valamint jellemrajza a német zenekultúra fentebb vázolt decentralizáltsága folytán — ill. e dolgozat terjedelmi korlátait szem előtt tartva — nem rajzolható meg olyan történeti részletességgel, mint az a központosított francia iskola esetén, az előző fejezetben történt.[11] A német trombitajáték stíluselemzése kapcsán kiemelendőek azok a helyek, személyek, iskolák, hangszergyártók, akik az újkori tradíciók kialakulásában, a hangszerjáték fejlődésében fontos szerepet töltöttek be. Az előző fejezetben kifejtésre került, miként viszonyul a principál-, ill. clarinfúvás a francia iskola fejlődéséhez, sajátos jegyeinek kialakulásához. A fő kérdés ezúttal is ugyanaz: a trombitahang és játékmód tradicionális kettőssége tovább élt-e a XIX. századi német trombitajátékban, és ha igen, miként determinálta a német nemzeti[?] iskola kialakulását?

Lássuk hát, melyek a német trombitajáték legsajátosabb, legjellemzőbb stílusjegyei, és azt, hogy ezek kialakulásában, fejlődésében mi a hagyomány szerepe.

10. Lásd Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar [online]. [2008.09.16.] Porträt. <http://www.hfm-weimar.de/v1/hochschule/portraet/seite.php>.

11. A német zenei központok viszonylatában a trombitajáték és oktatás történeti fejlődésének, ill. kölcsönhatásainak részletes vizsgálatára e disszertáció keretei nem teremtenek lehetőséget. Néhány kutatás zajlott már e területen, ám az ehhez kapcsolódó dokumentációk, adatok, korabeli újságcikkek nem állnak oly bőséggel rendelkezésre, mint az a szólóhangszerként kezelt kürt kapcsán megfigyelhető. Az eddig megjelent tudományos munkák közül kiemelkednek Anzenberger, *Ein Überblick über die Trompeten- und Kornettschulen in Frankreich, England, Italien, Deutschland und Österreich von ca. 1800 bis ca. 1880.* PhD disszertáció, Universität Wien, 1989.; valamint Tarr több tanulmánya is: Tarr, „The Romantic Trumpet Part Two", *HBSJ* 6. kötet (New York: 1994): 110ff.; Tarr, „Ferdinand Weinschenk (1831-1910): Pivotal Figure in German Trumpet History", *HBSJ* 11. köt. (New York: 1999): 10ff.; Tarr, „The Böhme Brothers, Oskar and Willi", *ITGJ* 22/1 (1997. szept.): 16ff. Verena Jacobsen Barth és E. H. Tarr Eduard Seifertről szóló cikke: Barth – Tarr, „Vorkämpfer", *Das Orchester* (2006. okt.). A bécsi tradíciókkal foglalkozik: Thomas Lachtner, *Der Wiener Klangstil auf der Trompete / Historische Entwicklung und empirische Hörtest-Studie.* Mesterfokú szakdolgozat, Bécs: Universität für Musik und darstellende Kunst, 2005.

Német, osztrák, cseh trombitajáték a XIX. század első felében. Josef Kail és a Prágai Konzervatórium ventiltrombita tanszaka.

Az előző fejezet elején a rézfúvós hangszerek kromatizálási folyamatával kapcsolatban már szó esett arról a tényről, hogy a hangszerépítési innovációk jelentős hányada német hangszergyártókhoz, zenészekhez, azon belül is legtöbbször kürtösökhöz köthető.[12] Ugyanakkor — ezzel összefüggésben szemlélve — meglepőnek tűnnek azok a kutatási eredmények, amiket Friedrich Anzenberger közöl disszertációjában.[13] A XIX. századi német trombita- és kornettiskolákkal kapcsolatos megállapításai a következőként foglalhatók össze:

— E termékeny és sokszínű korszakban, azaz kb. 1800 és 1880 között, 25 trombita- és kornettiskolát adtak ki [a hangszerfejlesztésekben élenjáró] Németország területén, Bécsben pedig csak négyet, szemben a franciaországi 109-cel.[14]

— A német kiadványok közül számos — a XVIII. századi hagyományokat követve [15] — egy kötetben több hangszerrel is foglalkozik: például Kling, Streck, Süssmann, Wirth iskolái. Van köztük olyan munka is, amelyben a szerző — Joseph Fröhlich, würzburgi egyetemi tanár — minden fontos zenekari hangszerrel foglalkozik.[16] E kiadványok gyűjteményes jellegéből adódik, hogy csekély terjedelmet szentelhetnek egyes instrumentumoknak, így a trombitának, kornettnek, szárnykürtnek is. Meg kell azonban jegyezni, hogy a tömör kivitel a csupán egy v. két hangszerrel foglalkozó XIX. századi német iskolák zömére is jellemző. Például Hofmann, F. L. Schubert natúr- és szelepes trombita tankötetei,[17] valamint Küffner

12. Lásd III, 57–66.

13. Friedrich Anzenberger, *Ein Überblick […]*. passim. A pontos helyeket lásd alább.

14. Anzenberger, *Ein Überblick […]*. 560. A 25 kiadványból három francia szerző tollából származik. Ezek Eugène Roy natúr- és billentyűs- trombita iskolája, Arban és Guichard kornettiskolái.

15. Lásd III, 72–73 [72].

16. Az említett szerzők és iskoláik a következők: Max Kling, *Theoretisch – Praktische Horn- Posthorn u: Trompeten-Schule.* (Regensburg, Reytmayr), [24]. [Lásd Anzenberger, *Ein Überblick […]*. 422–423.] Peter Streck, *Kurzgefaßte practische Anleitung zur Militaermusik*. (München: Aibl., 1861). [Lásd uo. 494–495.] Heinrich Süssmann, *Neue theoretisch practische Trompeten-Schule*. (Leipzig: C. F. Kahnt, 1859), [15]. [Lásd uo. 495–496.] Adam Wirth, *Practical Directions for Various Brass Instruments […]*. (Offenbach am Main: Joh. André, 1858), [11]. [Lásd uo. 506–508.] Joseph Fröhlich, *Vollständige Theoretisch-pracktische Musikschule für alle beym Orchester gebräuchliche wichtigere Instrumente*. (Bonn: N. Simrock, 1811 k.), [9].; J. Fröhlich, *Neue revidirte und verbesserte Auflage. Schulen für Streich- und Blase-Instrumente von J. Fröhlich. No. 9. Trompetenschule.* (Berlin: N. Simrock, 1814 u.), [9].; J. Fröhlich *Systematischer Unterricht in der vorzüglichsten Orchester-Instrumenten*. (Würzburg: Franz Bauer, 1829), [41]. [Lásd uo. 383–386.]

17. Richard Hofmann, *Cornet-Schule*. (Leipzig, Carl Merseburger, 1873), [39]. R. Hofmann, *Trompeten-Schule*. (Leipzig: C.P.W. Siegel's Musikalienhandlung, 1879), [39]. [Lásd Anzenberger, *Ein Überblick […]*. 413–415.] Franz Louis Schubert, *Neue Trompeten-Schule, oder Anweisung für die einfache Naturtrompete und für die Ventiltrompete*. (Leipzig: Carl Merseburger, 1868, 1894), [36]. [Lásd uo. 482–483.]

és a francia Guichard kornettiskolái[18] sem érik el az 50 oldalas terjedelmet. Mind oldalszám, mind tartalom tekintetében a legjelentősebb német trombita- és kornettiskolát Julius Kosleck állította össze.[19]

— A szelepes trombitára írt első német iskolák csupán 35–40 évvel e hangszerek forgalomba kerülését követően, az 1850-es évek második felétől jelentek meg (Wirth [1856, 1858], Süssmann [1859]), holott a hangszer már az 1840-es évek közepére általános használatúvá vált Németországban.[20] Az 1840-es évekre csupán kettő, szelepes kornettre szánt tankötet datálható: Guichard és Küffner kiadványai. Számos más európai országban — ahol a hangszergyártásnak alapvetően a német innovációk, szelepmechanikák adtak új lendületet —, így Ausztriában is (Andreas Nemetz 1828-as munkájának köszönhetően), ilyen iskolák, skálatanulmányok már az 1830-as években rendelkezésre álltak.[21]

— Edward Tarr szerint az F trombitáról a rövid építésű (kornett-méretű) trombitákra való átállás folyamata Németországban kezdődött 1850 körül, ahol a B♭ hangolású hangszerekre való áttérést jelentette.[22] Anzenberger kutatásai szerint ugyanakkor az egyik első olyan német iskola, amelyben a szelepes B♭ trombita teret kap — pontosabban B♭ és Esz trombitára írt duók első ízben kerülnek közlésre — csupán 1861-ben, Peter Streck-nek köszönhetően jelent meg.[23] [A Tarr által közölt évszám és Streck imént említett, katonazenész-képzést célzó iskolájának megjelenése közötti egy évtizedes intervallum figyelemre méltónak tűnik.]

— Nem minden német iskolának volt célja az, hogy didaktikai szempontok alapján összeállított, progresszív tananyagot közöljön. Többek között a würzburgi Fröhlich professzor szolgáltat erre példát, akit inkább pedagógiai aspektusok vezéreltek instrukciói megfogalmazásakor. Fröhlich — Altenburghoz hasonlóan — inkább

18. Joseph Küffner, *Principes Élementaires de la Musique et Gamme de Cornet à Pistons Suivis de 32 petits Duos faciles et instructifs*. (Mainz etc.: Schott, 1846 vagy 1847), [40]. [Lásd Anzenberger, *Ein Überblick […]*. 430–431.] Michel Guichard, *Méthode de Cornet à deux et à trois Pistons*. (München: Jos. Aibl, 1840 k.), [35]. [Lásd uo. 399–400.]

19. Julius Kosleck, *Grosse Schule für Cornet à piston* [*sic*.] *und Trompete*. *2 Teile*. (Berlin: Breitkopf & Härtel, 1872), [92]. [Lásd Anzenberger, *Ein Überblick […]*. 425–429; 280.]

20. Berlioz, *Hector Berlioz emlékiratai […]*. II. kötet. passim. Vö. III, 167 [16].

21. Andreas Nemetz, *Allgemeine Trompetenschule*. (Wien: Antonio Diabelli & Comp., 1828), [19]. Lásd Anzenberger, *Ein Überblick […]*. 280, 450. Vö. jelen disszertáció III, 85.

22. Tarr, *DT*. 124.

23. Peter Streck, *Kurzgefaßte practische Anleitung zur Militaermusik […]*. [Lásd Anzenberger, *Ein Überblick […]*. 494–495.] Anzenberger a datálással kapcsolatban Fritz Markmiller cikkére hivatkozik: Fritz Markmiller, „Zur Musik des bayrischen Bürgermilitärs. Das Beispiel Dingolfing", *Niederbayerische Blätter für Volksmusik* no. 4, *Bläsermusik. Funktion und Instrumentarium im Kulturhistorischen Kontext*. (Dingolfing: Fritz Markmiller, 1984): 92, 116.

csak zenei példákat közöl. Ezek egyikében a trombita hangterjedelmét *g*'''-ig adja meg. Ugyanakkor felhívja a figyelmet, hogy ezt a hangot csak kevesen képesek megszólaltatni.[24] Wirth 1858-as rézfúvós hangszerekre szánt gyűjteményes iskolája — amelyet Anzenberger korának legjelesebb német munkájaként említ — progresszív kornett tananyagot közöl ugyan, ám a szájizomzat ehhez szükséges fizikális fejlesztésével nem foglalkozik. Tizenkét etűdjéből már az első ámbitusa *c*'''-ig terjed. Más szóval etűdjeinek anyagnehézsége arra enged következtetni, hogy azok rézfúvós játékban szerzett előképzettséget feltételeznek. (Ezt látszik alátámasztani az a tény, hogy kiadványának első részét a szerző a kürtnek szánta.)[25]

— A kor német iskolái a nyelvindítás technikák terén meglehetősen konzervatívnak bizonyulnak. Jelen disszertáció második fejezetében tárgyalt barokk nyelvütés-díszítések[26] ugyan a XIX. század első harmadában Franciaországban is használatban vannak még, ám a legkésőbbi példákat az 1880-as években megjelent német iskolák szolgáltatják.[27] Fröhlich-nek, az 1800-as évek első harmadában megjelent mindhárom tankötetében más barokk játéktechnikák is említésre kerülnek. Ő az utolsó szerző, aki a natúrtrombita intonációs problémáit kiküszöbölni hivatott hajlítással (a hamis felhangok le-, ill. felszorításával) foglalkozik.[28] Az artikuláció terén pedig eltérő keménységű mássalhangzókból, a hangmagasság függvényében váltakozó magánhangzókból álló szótagok használatát, lényegében a korabarokk cinkjáték és clarinfúvás artikulációs eszköztárát javasolja (**30. kottapélda**, 170. oldal). A trombita mély, közép és magas regisztereihez rendelt, különböző nyelvállású, zártságú, hátul, ill. elöl képzett magánhangzókat tartalmazó mély és magas hangrendű szótagok a későbbi német

24. Fröhlich, *Systematischer Unterricht […]*.; *Vollständige […]Musikschule.* Lásd Anzenberger, *Ein Überblick […]*. 383–386.

25. Adam Wirth, *Practical Directions for Various Brass Instruments […]*. (Offenbach am Main: Joh. André, [1858]), 31–39. A würzburgi illetőségű tanár iskolájában a fúvástechnika elméletét (fúvóka, szájtartás, artikuláció) a kürtnek szánt első fejezetben tárgyalja csupán. Kiadványának 11 oldalnyi trombita fejezetét pedig úgy nyitja, hogy már az első gyakorlatban c''' hangot szerepeltet; ez pedig kezdők számára elérhetetlen. Lásd Anzenberger, *Ein Überblick […]*. 506–507.

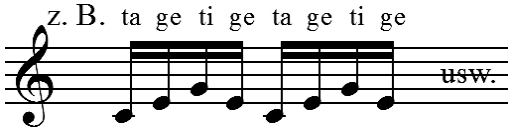
26. Lásd II, 23–24, 2. kottapélda.

27. A fanfárfúvás során alkalmazott gyakorlatot, miszerint két egymást követő, azonos hangmagasságú nyolcad, vagy tizenhatod helyett négy tizenhatodot, vagy harminckettedet, felütésre pedig gyakran tizenhatod triolát kell játszani, Fröhlich, Kling, Süssmann, Wieprecht [*Anleitung zum Blasen der Ehren-Trompete für die Preußischen Postillione*. (Berlin: R. Decker, 1853).], F. L. Schubert, Kosleck egyaránt ismertetik iskoláikban. Az ajánlott szótagsor — a rákövetkező hang artikulációját is beleértve — Fröhlich-nél „ga-ta-ga ta", Wieprecht-nél „tick-cke-tick-cke ton", legtöbb szerző esetében azonban „ti-ki-ti-ki tong". Lásd Anzenberger, *Ein Überblick […]*. 214–219, 280.

28. Anzenberger, *Ein Überblick […]*. 383–386. Vö. jelen disszertáció II, 24, 41–42.

iskolákban, Kling-nél, Wirth-nél, Streck-nél, Kosleck-nél és Richard Hofmann-nál is megtalálhatók.[29]

30. kottapélda Franz Joseph Fröhlich: Kettős nyelvütés alkalmazása különböző hangmagasságokon (1811 és 1814 körül).[30]



A fentiek figyelembevételével, valamint Berlioz és Mendelssohn német trombitásokat, ill. hangszereiket illető dicséreteinek ismeretében[31] a következő kérdések vetődnek fel:

— A hangszerépítésben zajló változások, a kromatizálási kísérletek miért nem tükröződnek a német iskolák számában és naprakészségében úgy, ahogy az a francia kiadványok esetén megfigyelhető?

— A szelepes hangszerekre szánt iskolák hiánya miért nem hátráltatta Németországban e hangszerek gyors elfogadtatását, ill. használatának általánossá tételét?

— Milyen tananyagok, kották segíthették elő a világ rézfúvós kultúrájára döntő befolyással bíró folyamatot, a rövid építésű (kornett méretű) trombitákra való átállást?

— Didaktikai szempontból ódivatúnak, a Párizsi Conservatoire hivatalos tananyagainál elavultabbnak és egyszerűbbnek tűnő feladatgyűjtemények, iskolák segítségével miként volt lehetséges az, hogy a XIX. századi német trombitások játéka jóval magasabb színvonalon állt a korabeli beszámolók szerint, mint francia társaiké?

A kérdések megválaszolásához segítséget nyújthatnak a különböző prágai könyvtárakban fellelhető kották, amelyek között a szelepes trombitá(k)ra írt művek legkorábbi példáit találjuk. Nem véletlenül, hiszen ahogy arról már fentebb szó esett, Párizs után elsőként 1811-ben Prágában nyitotta meg kapuit francia minták szerint szervezett felsőfokú zeneoktatási intézmény, azaz konzervatórium. A prágai iskola néhány vonatkozásban mindazonáltal a párizsinál is korszerűbbnek, szellemiségében haladóbbnak bizonyult. Jól jelzi ezt a szelepes trombita és szelepes harsona tanszak alapításának

29. Anzenberger, *Ein Überblick […]*. 219–222.
30. Fröhlich, *Vollständige […] Musikschule*.; Fröhlich, *Neue revidirte und verbesserte Auflage.* 10.
31. Lásd III, 86–87 [140], [141].

dátuma: 1826.[32] E hangszerek oktatását a prágai intézményben egykor kürtösként végzett Josef Kail-ra (1795–1871) bízták, aki tanulmányait követően Pesten és a bécsi udvari operában is megfordult. [33]

Kail a császárvárosban eltöltött évei alatt a rézfúvós hangszerek fejlesztésében elévülhetetlen érdemeket szerzett. Amint arról már szó esett, 1823-ban Joseph Riedl hangszergyártóval kaptak privilégiumot közös találmányukra, bécsi szelepekkel szerelt trombita gyártására.[34] Kail hazatérésekor mindazonáltal nemcsak hangszereket vitt magával, amelyek lehetővé tették az új tanszakok beindítását, de kottákat is. Ezek közül kiemelendő Conradin Kreutzer (1780–1849) bécsi zeneszerző *Variations Concertante pour le Basson et Cor* című, 1823-ra datálható kompozíciója, amelynek natúrkürt szólamát Kail később szelepes trombitára, a fagottét pedig harsonára dolgozta át. A Prágai Konzervatórium hangversenyein további Kreutzer művek is felcsendültek: *Variationen für zwei Hörner „God Save the King"* (1823. márc. 3.) — amit Kail utóbb szintén átírt szelepes trombitákra —, valamint a *Variationen in G für die chromatische Trompette* [*sic.*] (1837. febr. 26.).[35] Német szerzők darabjait is műsorra tűzték a növendékek koncertjein. Johann Brannberger arról számol be a Prágai Konzervatórium történetét feldolgozó könyvében, hogy a müncheni illetőségű Peter Josef von Lindpaintner (1791–1856) *Variationen für Chromatische Trompte* című, Lipcsében kiadott alkotása 1829. márc. 27-én, Karl Slauka interpretálásában hangzott el.[36] További Lindpaintner opusok közül ki kell emelni az 1852-ben előadásra került *Romanze et Rondo für das Flügelhorn in B* c. szerzeményt,[37] amely az első olyan szólóművek közé tartozik, melyeket már rövid építésű hangszerre komponáltak. Ennél is jelentősebb azonban a házi zeneszerzők termése. Kalliwoda, Höfner, maga Kail, továbbá utóda, Smita, valamint az intézmény alapító-igazgatója, Friedrich Dionys Weber egyaránt több művel ajándékozták meg a szelepes trombita tanszakot.[38]

---

32. Vö. a szelepes hangszerek franciaországi bevezetésével, Dauverné ebben játszott szerepével, a Conservatoire trombita tanszakának 1833-as alapításával: III, 58–59 [14]; III, 64–65, III, 79; III, 84–87.

33. Tarr, „The Romantic Trumpet Part Two", *HBSJ* 6. kötet (New York: 1994): 110–111.

34. Lásd III, 63, 65.

35. Tarr, „The Romantic Trumpet Part Two": 116–123, 155–165, 169–173.

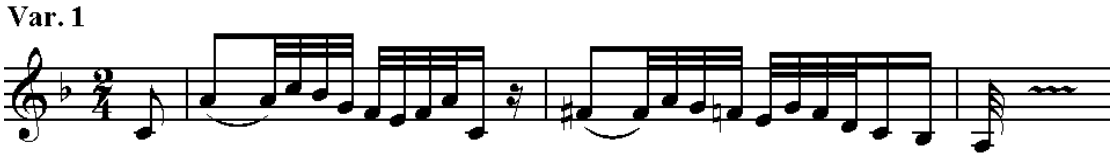
36. Johann Branberger, *Das Konservatorium für Musik in Prag*. (Prága: 1911), 279. Lásd Tarr, „The Romantic Trumpet Part Two": 114.

37. Tarr, „The Romantic Trumpet Part Two": 115, 167.

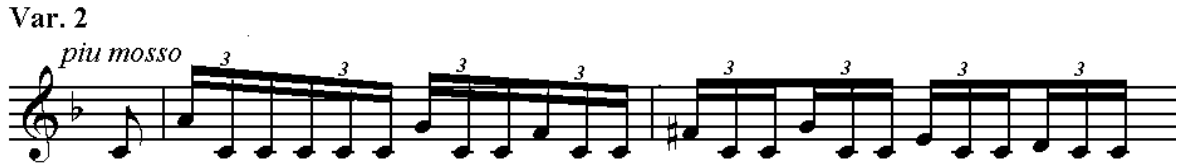
38. Johann Wenzel Kalliwoda (1801–1866), *Potpourri für zwei chromatische Trompeten* (bemutató 1832). Josef Höfner, *Polo[naise] v[on] Jos[ef] Höfner für die Trompete* (Tarr szerint 1836). Josef Kail, *Variationen für die Trompete in F* (1827).; J. Kail, *Cavatina von Ricci — Tadolini Walzer zur Oper der Liebestrank.*; J. Kail, *Romanze für die Trompete v[on] Mozart* (Mozart K. 495 No. 4-es kürtversenyének II. tétele). Wenzel Smita, *Konzertante für Trompete und Posaune* (1855, elveszett).; Smita, *Concertino für Trompete* (1856, elveszett). Friedrich Dionys Weber (1766–1842), *Variationen für die Trompete in F.* (Tarr

Tarr e Prágában fellelhető darabok kapcsán megjegyzi, hogy mind a hangterjedelem, mind a technikai követelményszint tekintetében meglehetősen egyöntetű kompozíciókról van szó. Formavilágúk is egységes: téma variációkkal, amelyek többnyire egy, a zárórészt alkotó polonaise-be torkollanak. Külön érdekességgel talán csak az 1842-ben elhunyt F. D. Weber műve szolgál, amelynek első és második variációja a folyamatos kettős és hármas nyelvindításoknak olyan szintű ismeretét követeli meg, ami azt sugallja, mégsem Arban volt az első rézfúvós, aki a nevéhez kötődő virtuóz nyelvtechnikákat bemutatta.[39] A *Variations für die Trompete in F* c. darab első variációjában terclépéseket is tartalmazó harmincketted futamok igényelhetik a kettős nyelvütés folyamatos használatát (**31. kottapélda**), míg a második variációban le és felütésekre eső dallamhangok emelkednek ki a domináns hangon repetáló tizenhatod triolák alkotta láncból (**32. kottapélda**).

31. kottapélda F. D. Weber, Variationen für die Trompete in F, 1. variáció, első két ütem.[40]



32. kottapélda F. D. Weber, Variationen für die Trompete in F, 2. variáció, első két ütem.[41]



Tarr rámutat továbbá, hogy a négy hangból álló tizenhatod csoportok vegyes artikulációjú, azaz két hang legato, két hang staccato előadásmódjának eredete — amely a trombitajáték során mind a mai napig leggyakrabban alkalmazott artikulációs mód — valójában e művek szűk csoportjára vezethető vissza.[42] Tarr véleménye szerint e kompozíciók eredeti artikulációs jeleinél még nagyobb jelentőséggel bírnak azok a ceruzával utólagosan beírt kötőívek, amelyek mindig nagyobb egységeket fognak össze, mint a szerzők által megadottak. E ceruzás bejegyzések jól mutatják a folyamatot, miként helyeződött át a hangsúly a motivikus csoportosításról a hosszabb dallamívekben való

szerint 1827 és 1842 között). Lásd Tarr, „The Romantic Trumpet Part Two": 113–131, 166–168, 171, 173–176.

39. Vö. III, 73 [74].; III, 110–113.

40. Tarr, „The Romantic Trumpet Part Two": 173.

41. Uo.

42. Uo., 130. Vö. jelen disszertáció Dauverné és Arban artikulációs technikáit tárgyaló részeivel: III, 103.; III, 111–112.

gondolkodásmódra, más szóval a frazeálásra, a romantikus stílus egyik új sajátosságára. Miután e művek javarészt Kail kézirataiban maradtak fönt, szinte bizton állítható, hogy a ceruzajelzések mögött a Prágai Konzervatórium egykori tanárát, annak idővel változó stílusbeli felfogását, a növendékek zenei ízlésének szándékos formálását kell látnunk.[43]

E művek ismeretében joggal vetődik föl a kérdés: hogyan biztosította Kail növendékei számára az e darabok előadásához nélkülözhetetlen technikai, előadóművészi felkészítést? A választ szintén Tarr adja meg: Josef Kail csupán kéziratban létező, négy részből álló *Trompeten-Schule* c. munkája által. Tarr részletesen ismerteti Kail iskoláját, amit ezért e helyen nem szükséges újra megtenni, ugyanakkor az amerikai születésű trombitaművész és muzikológus néhány észrevételét érdemesnek tűnik megemlíteni.[44]

Kail egész iskolájára jellemző a fokozatosság, a progresszivitás. Ami az artikulációkat illeti, az első rész kiegészítésében található sematikus etűdökben (*Übungsstücke*), valamint dallamos gyakorlatokban (*Melodische Übumgen*) kevesebb kötőívvel találkozhatunk, mint az iskola többi részében. Az iskola második részéből — Tarr szerint — egyértelműen kitűnik, hogy Kail előbb zenei kérdésekkel foglalkozott, és csak azután a technikával. A technikafejlesztő gyakorlatok mellett mind a négy részben jelentős hangsúly kerül az operairodalom megismertetésére. Tarr véleménye az, hogy Kail operarepertoárhoz való ragaszkodása nemcsak a műfaj akkoriban elfoglalt központi szerepéből adódhatott, hanem abból a felismerésből is, amelyet Richard Wagner Párizsban szerzett tapasztalatai nyomán a következőképpen fogalmazott meg:

> (id.) A titok[…] az, hogy a francia zenekari muzsikusok az olasz opera lírikus stílusán iskolázódtak, és [ezáltal] megtanulták, hogy bárminemű zenében a dallam — az éneklés — a legfontosabb [elem].[45]

[Wagner francia zenészeket dicsérő megállapítása némi fenntartással fogadható el csupán. Fenntartások nélkül inkább a *Théâtre ltalien* (Opéra-Bouffe) zenészeire, azaz a párizsi olasz operatársulatra, az általuk képviselt értékrendre, továbbá azokra az időkre igaz, amikor nem az *Opéra*, hanem e színház zenekara számított Párizs legjobb, legkedveltebb együttesének.[46] Wagner ugyanakkor a fenti ars poeticát a *Société des Concerts du Conservatoire* zenekarával — amelynek soraiban ott ültek a *Théâtre ltalien* muzsikusai

43. Tarr, „The Romantic Trumpet Part Two”: 130.

44. Az iskola részletes ismertetését lásd Tarr, „The Romantic Trumpet Part Two”: 111–113.

45. Bernard Schulé, „Richard Wagners Einfluß auf die Verwendung von Blasinstrumenten bei französischen komponisten”, in Wolfgang Suppan (szerk.), *Wagner*, 21–30. 23. Az itt található idézetet lásd Tarr, „The Romantic Trumpet Part Two”: 197 [23].

46. Spohr szerint 1820-ban például ez volt megfigyelhető. Lásd D. Charlton – J. Trevitt, „Paris, §VI, 3:1789–1870 Opera companies, theatres”, (v), in *TNDG* 1. 14. köt. 213–214. 214.

is —, annak Beethoven IX. szimfónia interpretációjával kapcsolatban fogalmazta meg. Az olasz muzsika mindazonáltal valóban jelentős hatást gyakorolt Párizs zenei életére. Ezt jelzik azok a viták, amelyek a francia és olasz kompozíciós és előadói stílus hívei között zajlottak generációkon keresztül. A Conservatoire vezetése ezekben egyértelműen a francia iskola értékrendje mellett tette le voksát.[47] A párizsi trombitásokkal kapcsolatosan Richard Wagner *Mein Leben* (München, 1911) c. önéletrajzi könyvének 211. oldalán azok gyenge színvonaláról tesz említést. E helyen arról számol be, hogy *Colombus* c. nyitányának párizsi előadását szinte tönkretették a magas regiszterben folyton hibázó trombitások. Játékfelfogásuk kapcsán csupán emlékeztetőül: bár Dauverné *Méthode*-jában tesz ugyan említést korának divatjáról, a lírikus stílusról, kiemeli annak fontosságát, az éneklés szót egyértelműen kerüli. A Wagner által említett dallamközpontúság — ami a párizsi rezesek közül valójában a kürtösökre és nyomukban a kornettesekre volt leginkább jellemző — a francia trombitások körében csak a XIX. és XX. század fordulóján, nagyrészt Merri Franquin hatására vált elfogadottá.[48]]

Visszatérve Kail életművére: [a francia iskolával való összevetés tükrében is] mindenképpen nagy jelentőséggel bír az a tény, hogy a dallamközpontú játékfilozófia, az éneklő stílus a szelepes trombita első konzervatóriumi tanáránál, Kail-nál domináns szerepet töltött be. Annak vizsgálatára, hogy a XIX. századi német trombitajátékban megjelenik-e hasonló gondolkodásmód, a későbbiekben kerül sor.[49]

A céhes zeneoktatás öröksége és szerepe a német iskolában

Kail autográf iskolája, előadási darabokat tartalmazó kéziratos gyűjteménye, átiratai, továbbá eddig nem említett, duókat, triókat, kvartetteket tartalmazó kötetei[50] a jelenleg rendelkezésre álló adatok szerint nyomtatásban nem jelentek meg. E tény annak fényében válik érdekessé, hogy a kortársak, F. D. Weber, Lindpaintner, Kalliwoda és C. Kreutzer fentebb felsorolt kürt és trombitaművei nyomtatott formában (is) léteztek. A bécsi Andreas Nemetz pedig 1828-ban jelentette meg natúr-, billentyűs és a Riedl-Kail féle

47. Mary Cyr, „Paris, §IV, 3: 1723-89 theatres", in *TNDG* 1. 14. köt. 200–201.; Vö. III, 69 –70.
48. Lásd III, 92–93; III, 103–104. III, 130 [322].
49. Lásd IV, 189ff.
50. *Duette aus beliebten Opern für 2 Trompeten eingerichtet von Jos[ef] Kail Professor am prager Konservatorium der Musik.* Három kötetnyi trió B♭ szárnykürtre, F (olykor Esz) trombitára és harsonára (Tarr nem ad meg címet). *100 Quartetten für Clarino I^mo /o[der] Flügelhorn/ Clarino 2do u[nd] 2 Posaunen eingerichtet von Jos Kail Professor am Conservatorium der Musik zu Prag* (1852 u., 1855–1860 körül). Lásd Tarr, „The Romantic Trumpet Part Two": 197 [24], [25], [26].

háromszelepes trombitával egyaránt foglalkozó tankötetét.[51] Vajon mi tarthatta vissza Kailt iskolájának, átiratainak sajtó alá rendezésétől, kiadatásától? A válaszadás több szempontból is fontosnak tűnik, mivel nemcsak Kail indíttatására vethet fényt, de az előző fejezetrészben feltett négy kérdésre, azaz az átfogó jellegű ventiltrombita iskoláknak a német államok területén akkoriban megfigyelhető hiányára, ill. kései megjelenésére is magyarázattal szolgálhat. Mielőtt azonban erre sor kerülne, érdemes ismételt pillantást vetni a kor társadalmi, gazdasági viszonyaira, az ebben beálló változásokra.

A céhek felszámolásáról, a kereskedelmi és iparűzési szabadság bevezetéséről, a francia polgári forradalom ebben játszott szerepéről már esett szó a II. fejezetben.[52] Európában a középkori céhes kultúra német területeken rendelkezett a legjelentősebb társadalmi bázissal, hagyománnyal. Nagyrészt ennek tudható be, hogy a céhek feloszlatására és a kereskedelmi, iparűzési szabadság bevezetésére legutoljára a Német Szövetség államaiban, csupán a XIX. század során, területenként különböző időpontokban került sor.[53] E középkori gazdasági társulások szociális gyökerei mindazonáltal oly erősnek bizonyultak, hogy a feloszlatás itt nem vezetett a céhes szellemiség letűnéséhez, ill. azonnali, gyökeres átalakulásához. A céhek átalakultak: közvetlen utódaik a korlátozott hatáskörű ipartestületek, polgári egyletek, hagyományápoló és kulturális csoportok lettek,[54] amelyek a gazdasági élet irányítását átvevő kamarák, nagyvállalatok mellett továbbra is fontos szerepet töltöttek és töltenek be mind a mai napig a társadalmi életében.

Eme gazdasági és szociális változások éppen egybeesnek a rézfúvós hangszerek „reformkorával", azaz a kromatizálási törekvésekkel és a szelepmechanikák bevezetésének időpontjával.[55] Míg a társadalmi, gazdasági reformok terén Anglia és Franciaország járt elöl, addig a rézfúvós hangszeriparban a németek bizonyultak éllovasnak. Az új hangszerek potenciális felvevőpiacát mindazonáltal erőteljesen befolyásolta az a tény, miszerint a privilégiumoknak, szabadalmi jogoknak 1883-ig csak az államhatárokon belül volt érvényük.[56] Ennek következtében a különböző fennhatóság alá tartozó területeken, államokban más és más hangszergyártók játszottak vezető szerepet. (A berlini hangszerkészítők elsősorban a porosz katonazenekarokat látták el, a drezdaiak, Érchegység-béliek a szász rézfúvósokat, a bécsiek a Monarchia muzsikusait, stb.) A fúvós hangszeripar fellendülését az állami katonazenekarok, ill. mintájukra gombamód

51. Anzenberger, *Ein Überblick […]*. 450–451.
52. Lásd II, 51.
53. Vö. II, 51.
54. N.N., „Zunft" [online]. Wikipedia. 2003.10.03. (2008.09.17.) [2008.09.21.].
55. Vö. III, 56– 66.
56. Vö. III, 63.

szaporodó polgári (városi) fúvószenekarok növekvő hangszerigénye nagyban elősegítette. Az új szelepes trombiták, szárnykürtök e zenekarok dallamjátszó hangszereinek körét bővítették, és új színekkel gazdagították azok hangzását. Tehették ezt annál inkább, mivel e hangszerek dallamjátszó képessége a szelepeknek köszönhetően immáron nem korlátozódott a clarin regiszterre, azaz a 8. és 24. felhangok közé ($c'' - g'''$), hanem a teljes hangterjedelmet átfogta. Az akkoriban nagy közkedveltségnek örvendő operarészletek, valamint szimfonikus művek fúvószenekarokra történő átdolgozásánál a zenekarvezetők hangszerelési lehetőségei ezáltal meghatványozódtak. Az új hangszerek gyors elfogadtatása, általánossá válása főként ennek a ténynek köszönhető.

A zenekarvezetők feladatkörébe a szokásos teendőkön túl az is beletartozott, hogy a lehetőségeik miatt stratégiai fontosságúvá váló új instrumentumok megfelelő használatára együttesük tagjait kiképezzék. Míg erre a célra Franciaországban tucatnyi iskolát adtak ki naprakészen, addig a német nyelvű területeken alig néhányat, azokat is évtizedes késéssel. Ez utóbbiak közé tartozik Wilhelm Wieprecht-nek, az egyik legjelentősebb innovátornak, a porosz testőrségi zenekarok főzeneigazgatójának posta-trombita iskolája (1863).[57] Kiadványában minden kortársánál és elődjénél részletesebben foglalkozik a szelepek karbantartásával[58] — csekélyke három évtizeddel az után, hogy első szabadalmai bejegyzésre kerültek.[59] Ugyanakkor az is figyelemreméltó, hogy Wieprecht a részletes ismertetők mellett gyakorlati tananyagot egyáltalán nem közöl.[60] Az 1800-as évek során Ausztriában négy trombitaiskola jelent meg — Andreas Nemetz (1828, 1844) és Joseph Farbach (1862, 1869) munkái[61] —, amelyekből szerzőik hármat elsődlegesen arra a célra állítottak össze, hogy a növendékeket a katonazene műfajával megismertessék.[62] Kiemelendő, hogy e művek a gazdasági liberalizációt korábban bevezető Ausztria és Poroszország területén jelentek meg. Ugyanakkor az első szelepmechanikák szabadalmaztatásának idején (1818-tól kb. 1835-ig) a Német Szövetség államainak

57. Wilhelm Wieprecht, *Anleitung zum Blasen der Ehren-Trompete für die Preußischen Postillione*. (Berlin: R. Decker, 1863), [41].

58. Anzenberger, *Ein Überblick […]*. 500–501.

59. Vö. III, 63.

60. Anzenberger, *Ein Überblick […]*. 501.

61. Andreas Nemetz, *Allgemeine Musikschule für MilitärMusik*. (Wien: Ant. Diabelli & Comp., 1844), [16]. A. Nemetz, *Allgemeine Trompeten–Schule[…]* (1828). [Lásd Anzenberger, *Ein Überblick […]*. 448–451.] Joseph Fahrbach, *Vollständige Flügelhorn-Schule (Cornet à Pistons) mit besonderer Rücksicht auf den Selbstunterricht verfasst von Joseph Fahrbach Mitglied der k. K. Hof–Capelle, vormals öst. Regiments-Capellmeister*. (Wien: C. A. Spina, 1862), [72]. J. Fahrbach, *Vollständige Trompeten-Schule mit […]*. (Wien: C. A. Spina, 1869), [51]. [Lásd Anzenberger, *Ein Überblick […]*. 366–369.]

62 Anzenberger, *Ein Überblick […]*. 451.

többségében a céhes gazdasági rendszer állt még fenn. Az évszámokból az is kitűnik, hogy a bécsi Nemetz az egyetlen, aki lépést tartott az innovációkkal; Wieprecht és a fentebb már említésre került német szerzők, zenekarvezetők jelentős késéssel dobták piacra ventiltrombita iskoláikat. Mi biztosította hát, hogy a fiatal és törekvő német rézfúvós nemzedék mielőbb elsajátíthassa az új hangszereken való játékot?

Ahol még léteztek zenészcéhek, ott bizonyára az azokban folyó munka, ahol pedig ezeket már korábban fölszámolták, ott a helyükbe lépő polgári zeneegyletek és iskolák, városi fúvósegyüttesek (*Stadtpfeifen*), az utóbbiak számára mintául szolgáló katonazenész-képző intézetek (az egykori oboás iskolák utódai), valamint a magánoktatás biztosította a képzést.[63] Ám, mint arról már fentebb szó esett, a céhes rendszer társadalmi gyökerei a német államokban túl erősek voltak ahhoz, hogy a szellemiség és szemléletmód a feloszlatásokat követően egyik pillanatról a másikra megváltozzon. Ugyan az új zeneoktatási intézményeket polgári eszmék szerint működtették, a formálódó értékrendet még sokáig jelentős mértékben áthatotta a hagyományos (céhes) gondolkodásmód. Elsősorban ez az attitűd eredményezhette azt a jelentős különbséget, ami az e korban megjelent német és francia iskolák között, azok számában, időbeli eloszlásában, terjedelmében és didaktikai felépítésében mutatkozik.

A közép- és újkori céhes zene- és hangszeres oktatás alapelvei nem vonatkoztathatók el más (például iparos vagy kereskedelmi) céhek princípiumaitól. Ezek közé tartozott az, hogy a stratégiai fontosságúnak tartott szakmai ismereteket féltve őrizték. Példaként az udvari és [harc]mezei trombitások képzését, a katonai jelek hallás utáni betanítását lehet említeni. Ennek során — a céhes felfogás szerint — nem tartották szükségesnek a nyomtatott formában megjelentett hivatalos anyagot, és amíg csak lehetett, kerülték a lejegyzést, a kottából történő memorizálást.[64] Számos más elem is a féltve őrzött titkok kategóriájába tartozott: többek között a clarinfúvás módszertana,[65] vagy Franciaországban a kiegyenlítetlen ritmikájú játék íratlan, ugyanakkor bonyolult szabályrendszere.[66] Julius Kosleck londoni tartózkodása során mutatott magatartása pedig a legjobb példa annak bizonyítására, hogy csaknem 70 esztendővel a céhes rendszer felszámolása után mennyire elevenen éltek még a régi sztereotípiák. Walter Morrow arról számol be egyik esszéjében, hogy a berlini főiskola trombitatanára 1885-ös londoni vendégszereplése alkalmával — mikor is kisegítőként J. S. Bach h-moll miséjének első trombita szólamát játszotta az általa

63. Vö. II, 50, 51.; IV, 165.
64. Vö. II, 36–40.
65. Vö. II, 40–41.
66. Vö. II, 52.

„Bach-trombitának” nevezett, A hangolású, kétszelepes hangszeren — kínosan ügyelt arra, hogy fúvókáját az érdeklődő angol szólamtársak ne vehessék alaposan szemügyre.[67]

A fentiek figyelembevételével érdemes visszakanyarodni Kailhoz. A cseh mester valójában az imént vázolt átmeneti kor tipikus figurájának számít. Publikálatlan kéziratai tanúskodnak a korszerű szemléletmód és a hagyományos értékrend viaskodásáról. A konzervatóriumi tanár gondolkodásában és pedagógiai tevékenységében egyszerre van jelen a korabeli francia tudományos és művészeti életben meghatározó, „publikálni kötelező” akadémikus szemléletmód és a céhes zeneoktatás alapbeállítottsága, a lényeges információk bennfentes módon való kezelésének preferenciája.[68] Mivel Kailnak sem az összeállított tananyaga, sem saját átiratai, szerzeményei nem kerültek kiadásra, ebből arra lehet következtetni, hogy a prágai tanár e műveket „csupán” belső használatra szánta. Más szóval a két szellemiség közül inkább a céhes hagyományokhoz való ragaszkodás felé billen a mérleg nyelve. A belső használatról, a saját növendékek számára intézett instrukciók kizárólagosságáról tanúskodhatnak azok a kéziratain rendszeresen felbukkanó ceruzás bejegyzések is, amelyek Kail egyéni elképzeléseit, zenei felfogását tükrözik. A prágai tanár iskolája, gyűjteményei lényegében nem mások, mint azoknak a féltve őrzött kottásfüzeteknek a XIX. századi, „korszerű” utódai, amelyekbe egykoron a zenészcéhekben tanuló inasok jegyezték le a lejegyezhetőt: a mesterüktől tanult darabokat, gyakorlatokat, így őrizve a hagyományt és a megszerzett ismereteket. Kail ugyan korszerű konzervatóriumi keretek között tanított, ám nagyrészt a régi, céhes szellemben. E rendszer pedig nem a hivatalos tananyagra, az iskola és növendék közötti viszonyra, a versenyhelyzetre épít elsősorban, ahogy az a Párizsi Conservatoire esetén megfigyelhető,[69] hanem továbbra is a mester és inas közötti bennfentes kapcsolatra, az információ és ismeretek átadásának személyes jellegére.[70]

Nagy valószínűséggel hasonló szellemben folyt az ifjú trombitások képzése a német városok, katonazenekarok zeneoktatási intézményeiben is. Másként aligha magyarázható a

---

67. Walter Morrow, „The Trumpet as an Orchestral Instrument”, *Proceedings of the Musical Association*. 21. évf. (1894–1895): 133–147, itt 142. Morrow ekként számol be az esetről.

> (id.) Közelről figyeltem őt, és nem tartott sokáig, hogy meghatározzam hangszerének méreteit, és az általa végrehajtott változtatásokat; de észrevettem, hogy nagy ügyet fordít fúvókájának elrejtésére. Ekkor nagyon szerettem volna megnézni azt a fúvókát, mivel biztosnak éreztem, hogy a titok nagy része abban rejlik. Egyszer csak megmarkoltam. Ő mosolyogva visszahúzta azt, és közben jelekkel tudomásomra hozta, hogy nem jó az ajkaimnak az, ha idegen fúvókán fújok; ugyanakkor nagyon előzékenyen kivette fúvókáját, és átnyújtotta nekem a hangszerét, hogy saját fúvókámmal fújjak [rajta]. De ez nem az volt, amit én akartam.

Menke szerint Kosleck kürtfúvókát használt. Lásd Werner Menke, *The History of the Trumpet of Bach and Handel*. (Nashville: The Brass Press, reprint 1985), 121.

68. Vö. II, 41.; III, 70–71.

69. Vö. III, 70–71.

70. Vö. II, 41.

(ventil)trombita iskolák németországi hiánya és a korabeli német trombitajáték magas színvonala, korszerű szellemisége között mutatkozó látszólagos ellentmondás. Többek között a hannoveri Friedrich Sachse (1809–1893),[71] valamint a weimari Ernst Sachse (1813–1870)[72] művészete szolgál arra ékes bizonyságul, hogy az átfogó jellegű iskolák és a hivatalos tananyagok hiánya nem jelentett akadályt a korabeli német trombitaoktatásában. A szelepes trombitára való átállás a legtöbb német szimfonikus zenekarnál már végbement, mire az első németországi konzervatóriumok megnyitották kapuikat. A trombitatanítás azonban még évtizedekig megmaradt a hagyományos keretek között, mivel e főiskolákon trombitatanszakok csak később létesültek. Például a berlini főiskola 1872-ben vette be képzési kínálatába e hangszert. Ugyanebben az évben alapították Németország első zenekari akadémiáját, éppen Ernst Sachse városában, Weimarban.[73] Lipcsében pedig csupán 1882 tavaszán kezdte meg működését a zenekari hangszerek tanszék.

---

71. A hannoveri városi trombitás Friedrich Sachse-ről, a ventiltrombita egyik első virtuózáról kevés információ áll rendelkezésre. Andreas Förster honlapján közli az alábbi, valószínűleg az *Allgemeine Musikalische Zeitung* folyóiratból származó információkat, idézeteket (szám és oldal meghatározása nélkül). Az első hírek az 1842. esztendőből származnak, és a Gewandhaus zenekarának november 12-i, Mendelssohn vezényelte 6. hangversenyével kapcsolatban említik Sachse szólójátékát. 1842. dec. 15-én pedig Berlinben, a Königliche Schauspielhaus-ban lépett fel a művész. Egy 1847 augusztusában megtartott rigai hangversennyel kapcsolatban a cikkíró így emlékezik meg F. Sachse játékáról:

> (id.) A hannoveri városi trombitás, Sachse szelepes trombitáján olykor harsonás erőteljességgel, olykor [pedig] hallatlan fürgeséggel fuvolázott. [*Der hannoversche Stabstrompeter Sachse flötete auf der Ventiltrompete vor, mit abwechselnder Posaunenkraft und ungeheurer Fertigkeit.*]

1848. márc. 2-án pedig a Frankfurt am Main-i Filharmóniai Egylet koncertjén lépett fel:

> (id.) […]a hannoveri városi trombitást, Sachse-t szelepes trombitán hallhattuk, aki ritka technikájának köszönhetően nagy sikert aratott[…] […*liess sich der hannoverische Stabstrompeter Sachse auf der Ventiltrompete hören und gewann sich durch seine seltene Fertigkeit großen Beifall...*]

(Lásd A. Förster: Ernst Sachse [online]. [2008.09.25.] Chronik, Ergänzung. <Bassposane.com/index2.html>.)

Berlioz első németországi utazása alkalmával nemcsak Friedrich, de Ernst Sachse játékát is élvezhette. Tapasztalatait ekként foglalta össze hannoveri beszámolójában:

> (id.) Hengeres [szelepekkel szerelt trombitán játszó] trombitásuk az elképzelhető legkiválóbb. A művészt, aki ezen a hangszeren játszik, ugyancsak Sachsenak hívják, mint weimari versenytársát. Nem tudom, kettejük közül melyiknek adjam a pálmát.

Lásd Faragó László ford., *Hector Belioz emlékiratai […]*. II. kötet. 74.

72. Életéről lásd A. Förster: Ernst Sachse [online]. Uo. Ernst Sachse a Lipcse melletti Altenburgban született 1813-ban. Egyes vélemények szerint Friedrich Sachse öccse, Förster azonban bizonyítottnak látja, hogy a két Sachse nem állt rokonságban egymással. Zenei alapismereteit apjától szerezte 1826 előtt. 1827 és 1829 között anyai nagyapja, Wilhelm Barth tanította, aki előbb Altenburgban volt városi zenész, majd Lipcsében kántor. Három év sorkatonai szolgálat után (1829–1832) 1834-ben nyert felvételt a Liszt Ferenc vezette weimari zenekarba. Zenekari teendői mellett szólista tevékenységet is folytatott. (Fellépett Weimarban [1836, 1842, 1846, 1848, 1851], Erfurtban [1842], Lipcsében [1850 – Concertino natúrtrombitára], Hannoverben [1844], Londonban, valamint 1851 és 1853 során Hollandia számos városában.) Mendelssohn több alkalommal is közös munkára kérte fel, ennek köszönhetően nemcsak a Gewandhaus zenekarában tűnt fel olykor kisegítőként (1850. márc. 2.), de Londonban, filharmóniai bérletes hangversenyeken is közreműködött (1844). A natúr és szelepes trombita mellett virtuóz módon kezelte a harsonát is. Fiát saját maga tanította trombitára és hegedűre. Művei közül Esz-dúr concertinója, Harsonaversenye a legismertebb, de fúvószenekari kompozíciói is vannak [*12 Piècen für vollstimmige Militärmusik*. (Lipcse: C.B. Polet)]. Bár fontosak variációs darabjai is, mégis talán a transzponálás elsajátítását szolgáló *100 Etüden für die Trompete in Es* c. füzete bír a legnagyobb jelentőséggel. Eme összeállítása mind mai napig ― immáron magas notációban ― számos főiskolán, egyetemen képezi a trombitaoktatás tananyagának részét.

73. Vö. IV, 166.

A weimari zenekari iskola megalapítása döntő jelentőségű a német zeneoktatás további fejlődése szempontjából. A Liszt Ferenctől származó gondolat, a zenekari munkára való felkészítés intézményessé tétele nem volt idegen a német zenekultúra szellemiségétől. A csapatmunka, az együttes muzsikálás, a közösségi célok elsőbbsége az individuum érdekeivel szemben mindig is meghatározó elemeknek bizonyultak a német zenekultúrában. [Nyomon követhetőek az új stílust képviselő, többszólamú, homofon népzenében (szillabikus dallamok terc- és szextpárhuzamaiban) ugyanúgy, mint a kamarazenei hagyományokban (toronyzenében).] A zenekari iskolák, akadémiák nem kizárólag a szimfonikus repertoárral és munkával való ismerkedést szolgálták és szolgálják mind a mai napig, hanem jóval inkább a helyi játékstílus, hangzásideál és tradíciók megismertetését, elsajátíttatását tűzik ki célul. Ez utóbbiakban viszont nemcsak árnyalatnyi, hanem jelentős különbségek is mutatkoztak — és mutatkozhatnak mind a mai napig — az egykori területi megosztottság és az eltérő kulturális hatások folytán. A szimfonikus munka kollektív és gyakorlati jellegű, tehát a fent említett ismeretek elsősorban azokban a tanintézetekben hozzáférhetők, amelyek szoros kapcsolatban állnak a helyi zenekarokkal. A lehető legszorosabb köteléket pedig egy olyan tanári testület biztosíthatja, amelyben az oktatók a zenekar szólamvezető művészei, első fúvósai közül kerülnek ki. Ugyanis ők a leginkább hivatottak arra, hogy a repertoár elsajátíttatásán túl a helyi stílussal, hangzással és előadási tradíciókkal ismertessék meg az arra érdemes, kiszemelt tanítványokat. [Érdemes ezt összevetni a párizsi Conservatoire gyakorlatával, ahol a tantestületbe bekerülő tanárok többsége kinevezését követően koncertező tevékenységét csökkentve — az Opéra és/vagy a Société zenekari tagságára korlátozva, esetleg fel is hagyva azzal — a pedagógiai munkára összpontosított elsősorban. Azok, akik ezt nem tették meg (lásd J. B. Arban, Maurice André) előbb-utóbb összetűzésbe kerültek az intézmény vezetésével.[74]] A helyi előadási tradícióknak átadása, fizikális, érzelmi és intellektuális befogadása, valamint elsajátítása a kollektív kulturális normák kategóriájába tartozó, kulcsfontosságú momentum,[75] amelyet elsősorban a szájhagyomány, az élő és közvetlen tapasztalat és személyes kapcsolat biztosíthat — akárcsak a népművészetben, vagy egykoron a céhekben.[76] Bár az intézményi érdek az elsődleges — ami nem más, mint a zenekar megfelelő utánpótlásának biztosítása —, mégis a fő hangsúly a tanár személyén van és kevésbé valamiféle hivatalos tananyagon. Ő az, aki a helyi sajátosságokat

74. Vö. III, 84, 108, 115, 127 [314], 138 [356], 141 [366], 156.
75. Vö. Pierre Mathéz, „Editorial", *BB* no. 28 (1979/IV): 3.
76. Vö. II, 45. (Kilencedik feladat.)

legjobban ismeri és képviseli, továbbá tanóráin, valamint a zenekari munka során a mellette helyet foglaló, esetleg őt hallgató növendékekre mintájával közvetlen hatást gyakorolhat.

A német és osztrák felsőfokú trombitaoktatás nagyrészt mind a mai napig őrzi azt a személyes jelleget, aminek eredete a céhes időkre nyúlik vissza. Míg Franciaországban elsősorban a *Conservatoire Superior*-ra való bejutás a tét (ahol eleve két tanár, a vezető professzor és tanársegédje kezei alá kerül a hallgató), addig az itteni főiskolákra felvételiző trombitások elsősorban nem az intézményt, hanem az ott tanító tanár személyét tartják szem előtt akkor, amikor eldöntik, hol szándékozzák folytatni tanulmányaikat. Hans Gansch, Reinhold Friedrich, Max Sommerhalder, azaz a jelenkor legkeresettebb tanárai vonzerejüket nemcsak mélyreható szakmai ismereteiknek, varázslatos hangszerjátékuknak, mély zeneiségüknek köszönhetik, hanem abban jelentős szerepet játszik intellektuális kisugárzásuk, hangszer iránti fanatizmusuk, de mindenekfölött az az emberi attitűd, amelyben az imént említett tulajdonságok ötvöződnek szerves egységgé.

Az első német konzervatóriumi trombitatanszakok Julius Kosleck és Ferdinand Weinschenk

Németországban a XIX. század utolsó évtizedeinek legjelentősebb német konzervatóriumi (főiskolai) művésztanárai Julius Kosleck,[77] valamint Ferdinand Weinschenk[78] (1831–1910) voltak. Előbbi a koncertező tevékenység mellett a berlini főiskolán 1872-ben alapított trombitatanszak első tanáraként dolgozott, míg utóbbi — aki egykoron E. Sachse magántanítványaként Weimarban is megfordult — 1882-től Németország első számú zenefőiskoláján, Lipcsében tanított.

Kosleck — talán a XIX. századi porosz fúvószene hagyományaiból fakadóan, amelyek kialakulásában Wilhelm Wieprecht munkássága és találmányai kulcsfontosságú szerepet töltöttek be [79] — kornetten és trombitán egyaránt játszott, valamint e kettő mellett harsonát

77. Julius Kosleck-ről (1825–1905) a legteljesebb információt lásd Tarr, *East Meets West*: *The Russian Trumpet Tradition from Peter the Great to the October Revolution.* (Stuyvesant NY: Pendragon Press, 2004), 320–325. Továbbá Tarr, „Kosleck, Julius", in *TNGD* 1. 10. köt. 213. Az alábbi biográfiai adatokat lásd a fenti helyeken. Szegény sorból származott. Szülei 8 éves korában a szászországi, Annaburgba, a *Militärknaben-Institut* nevű iskolába íratták. 1843-ban, tanulmányai befejeztével a gyalogsági őrezred zenekarának vezértrombitása lett. Tíz év katonazenekari szolgálatot követően, 1853-ban került a berlini Királyi Zenekarba (*Königliche Kapelle*), amelynek negyven esztendőn át, 1893-ig volt tagja. További információkat lásd IV, 168, 169–170, 177–178, 178 [66].; ill. alább a főszövegben.

78. Ferdinand Weinschenk életéről lásd Tarr, „Ferdinand Weinschenk (1831–1910), Pivotal Figure in German Trumpet History", *HBSJ* 11. köt. (1999): 10–37. 11. További információkat lásd alább a főszövegben és a lábjegyzetekben.

79. Vö. III, 63.

is tanított a zeneművészeti főiskolán. A trombitának és a kornettnek köszönhetően a hagyományőrzés és az akkoriban divatos populáris hangvétel egyaránt meghatározó volt életművében. Bizonyítják ezt szerzeményei, publikációi, kéziratai: kornettre és trombitára szánt átfogó jellegű iskolája,[80] zenekari részleteket tartalmazó kötetei,[81] hagyományos trombitaegyüttesei,[82] szóló- [83] és kamaraművei.[84] Szólistaként korának divathangszerét, a kornettet favorizálta, míg a zenekari munka során javarészt F-trombitát használt. Barokk oratóriumok első trombita szólamainak virtuóz interpretátoraként nemcsak Észak-Németországban, de Angliában is nagy feltűnést keltett A hangolású, kétszelepes, egyenes építésű hangszerével, amit félrevezető módon „Bach-trombitának" keresztelt el. A *Musikalisches Wochenblatt* kritikusa szerint e hosszú hangszere (id.) csaknem túl lágyan szólt.[85] E megjegyzés alátámaszthatja Menke információját, miszerint Kosleck tölcséres kelyhű [kürt?]fúvókát használt A-trombitáján.[86] Kosleck nemcsak Németországban és Angliában lépett fel, de vendégszerepelt az USA-ban, valamint Oroszországban is. 1871 és 1884 között számos alkalommal hosszabb időszakokat töltött Szentpéterváron, ahol az Orosz Cári Opera zenekarában is dolgozott a Braunschweig-i születésű Wilhelm Wurm (1826–1904) szólamtársaként.[87] Bizonyos, hogy játéka inspirálólag hatott Wurm környezetére, így annak ifjú tanítványára, Victor Ewald-ra is, akinek stílusára mindazonáltal a francia Arban, valamint későbbiekben Oskar Böhme szintén közvetlen hatást gyakoroltak.[88] Kosleck legjelesebb tanítványai közül e helyen csupán hárman kerülnek említésre: Otto Eberhardt, az Egyesült Államok Haditengerészeti Zenekarának

80. Kosleck, *Grosse Schule für Cornet à piston und Trompete*.

81. Kosleck, *Orchester-Studien. Sammlung schwieriger Stellen aus Opern, Oratorien, Symphonien und anderen Werken klassischer und moderner Meister. Jeder Band 3 Mark. Trompete-Cornet à Pistons*. (Lipcse: Breitkopf & Härtel, 1906).

82. Kosleck, *Kaisergruß*. (Lovagi felvonulási fanfár középkori trombitákra és timpanira); *Zwei mittelalterliche Aufzüge.*; *Prinz Wilhelm Fanfare*.

83. Kosleck, *Aelpler's Abschied*. Kornettre, zong., vagy zenekari kísérettel (ismeretlen kiadó, pub. no. S.P. 128); *Romance*. Kornettre vagy harsonára (S.P. 129); *№ 5* [*sic*.] *Concert arie*. Kornettre (S.P. 131); *Eine Jagdfantasie*. Kornettre (szólamanyagot lásd in Richard Stegmann, *Trompetenschule*); *Russisches Zigeunerlied*. Kornettre (Oertel katalógusban); W. Finsterbusch – J. Kosleck, *Le Cornet au Salon, Fantaisies, etc. pour Cornet à pistons avec Piano par W. Finsterbusch et J. Kosleck*. (Willi Liebe hagyatéka); Richard Wagner – Kosleck átir., *Die Erwartung*. (Berlin: Adolph Fürstner, kiad. sz. 2510).

84. Kosleck, *Triumphmarsh.* Rézfúvós együttesre; C.W. Gluck – Kosleck átir., *Hoch thut euch auf*. rézfúvós együttesre; Kosleck, *Cornet-Quartette für Sopran-, Alt-, Tenor- & Basscornets. Sammlung beliebter Volkslieder, Chöre und anderer Musikstücke vorgetragen von dem Cornet-Quartett weiland Sr. Majestät des deutschen Kaisers Wilhelm I. und gesetzt von Julius Kosleck Op. 17*. (Offenbach, André, 1888).

85. Tarr, *East Meets West*. 324 [269]. Tarr e helyen idézi a *Musikalisches Wochenblatt* eisenachi tudósítását J. S. Bach h-moll miséjének 1884. szept. 28-i előadásáról. Lásd *MW* 15/42 (1884.10.09.): 512–513.

86. Lásd IV, 177–178, 178[66].

87. André M. Smith, „Max Schlossberg: Founder of the American School of Trumpet Playing in the Twentieth Century", *ITGJ* 21/4 (1997. máj.): 29, 45–46 [45].

88. A rézfúvós kamarazene egyik úttörőjének, Victor Ewald-nak életéről lásd André M. Smith, „Victor Vladimirovich Ewald (1860–1935) Civil Engineer & Musician", *ITGJ* 18/3 (1994. febr.): 5ff. 7.

szólókornettese, Franz Finke (1877–1948), a Berlini Királyi Opera Zenekarának trombitaművésze, valamint Max Schlossberg (1873–1836), aki a lettországi Liepaja-ban [Libau] született, és Koslecknél csupán posztgraduális képzésben részesült. Schlossberg, miután kivándorolt az Egyesült Államokba, 1910-től a New York-i Filharmonikus-Szimfonikus Zenekar [*sic.*] trombitása, valamint 1923-tól az Institute of Musical Arts — későbbiekben Julliard Graduation School — trombitatanára lett. André M. Smith életrajzi tanulmányában Max Schlossberg-et a XX. századi amerikai iskola alapítójának nevezi.[89]

Kosleck 1903-ban vonult nyugállományba. A berlini főiskola trombita tanszakának élére ekkor Carl Höhne-t (1860–1927) nevezték ki, aki 1924-ig tanított az intézményben.

A lipcsei Ferdinand Weinschenk tanári és művészi tevékenysége hasonlóan nagy jelentőségű.[90] Weinschenk 1861-ben nyert felvételt a lipcsei Városi Zenekarba — a Stadtorchester-be, amely a Gewandhaus jogelődje volt. Hat évig második trombitásként dolgozott, majd 1867-ben első trombitássá lépett elő. Ezt a posztot 1899-ig, nyugállományba vonulásáig foglalta el.[91] A dokumentációk szerint 1874-től kezdve barokk oratórikus művek tolmácsolásában hasonlóan nagy sikereket ért el, mint berlini barátja, Kosleck. Pályafutása vége felé e feladatokra bizonyíthatóan D trombitát használt.[92]

A trombita akkortájt szegényes szólóirodalmából fakadóan a kornett, akárcsak Berlinben, Lipcsében is megkerülhetetlen hangszernek bizonyult az előadóművészi képzés terén. Weinschenk, a lipcsei Királyi Konzervatórium tanára — barátjához, Kosleck-hez hasonlóan — kornettet és trombitát egyaránt tanított. Az 1884-től kezdve megrendezett növendék-hangversenyeken, vizsgákon felcsendülő műveknek a *Musikalisches Wochenblatt* hasábjain közölt sorából nyomon követhető, hogy a XIX. század végi Lipcsében miként részesítették előnyben a virtuóz kornettstílust. Ugyanakkor az is

89. André M. Smith, „Max Schlossberg […]": 22ff. Legjelesebb tanítványai Harry Glantz, Vladimir Drucker, Louis Davidson, Renold Schilke, James Stamp, William Vacchiano voltak. [Lásd Keim, *Das große Buch der Trompete*. (Mainz: Schott Musik International, 2005), 437.]

90. Christian Ferdinand Weinschenk (1831, Ritteburg, Szászország – 1910, Lipcse) tíz esztendőn át tartó zenei alapképzését L. Schlenstedt városi zeneigazgatótól kapta Sulza városában. Ezzel párhuzamosan Ernst Sachse weimari kamaratrombitás magántanítványa is volt. Sorkatonai szolgálata idején — Magdeburgban — egyaránt folytatott hangszeres és zeneelméleti tanulmányokat Rosenkranz Királyi Zeneigazgató és a Lobe tanítvány, Sommer irányítása alatt. Rosenkranz zenekarában mutatott játéka hívta föl a szakma figyelmét az ifjú művész tehetségére. Ennek köszönhetően került a Városi Zenekarba, a mai Gewandhausba. 1882-ben őt nevezték ki a Lipcsei Konzervatórium trombitatanárává.

91. Tarr, „Ferdinand Weinschenk […]": 10.

92. Uo.: 12–14, 27–28. Tarr e helyen nemcsak a dátumokat közli, de kapcsolódó kritikákból is idéz. Händel, *Sámson* (valószínűleg a *Let he Bright Seraphim* c. ária, 1874.10.22, 1885.12.04.); J. S. Bach, *63.* és *19. kantátái* (1881); *h-moll mise* (1881. márc. és okt., 1890, 1895.04.12.); *Karácsonyi oratórium* (1884, 1894). A kritikák Weinschenk (id.) olykor egészen éteri hangját [lásd *MW* 12/10 (1881.3.3.): 120.], (id.) a magas fekvése miatt nehéz trombitaszólam kitűnő előadását [lásd *MW* 15/50 (1884.4.12.): 616.], a nehéz szólórészek kitűnő interpretálását dicsérik [lásd *Neue Zeitschrift für Musik* 86/11 (1890.3.12.): 125].

megfigyelhető, hogy a századforduló táján némileg változott az arány a trombita javára.[93] Talán ez annak is betudható, hogy más német konzervatóriumokban, az időben valamelyest később alapított trombita tanszakokon nem voltak ennyire toleránsak a kornettel szemben.[94] Weinschenk leghíresebb tanítványai Eduard Seifert (lásd alább) és Otto Kurt Schmeisser (1883–1970)[95] voltak. Egyes források szerint Oskar Böhme[96] (1870–1938?) is a tanítványai közé tartozott, és 1888-ban szerzett oklevelet,[97] a konzervatórium nyilvántartási adatai azonban ezt nem támasztják alá hitelt érdemlően. Ami bizonyosnak tűnik, hogy a budapesti Operaházban eltöltött évek (1894–1896) után, 1896 és 1897

93. Tarr, „Ferdinand Weinschenk […]": 15–17. Az elhangzott műveket Tarr időrendbe szedve sorolja fel. Alább szerzőnként és művenként csoportosítva következnek (zárójelben az elhangzás időpontjaival): Kosleck, *Concert aria*. (1884), *Fantasie für Trompete*. (1887), *Romanze*. (1893, 1901); Otto Fuchs, *Phantasie über „Weber's letzten Gedanken"*. (1885, 1887, 1889, 1898); Theodor Hoch, *Nordische Fantasie für Trompete*., vagy *[ua.] für Piston.* (1887, 1895, 1898); C. Otterer, Esz-dúr versenymű. (1888), *Fantasie* (1888, 1891-ben trombitán játszották, 1896); Mozart, *Adagio für cornet à pistons.* (1889, 1897 tr.-án); W. Herfurth, Esz-dúr concertino. (1894, 1897, 1902); O. Böhme, *Scherzo für zwei Trompeten*. (1897), e-moll trombitaverseny. (1899, 1904 – kornetten); Carl Reinecke, *Adagio funerable u. Balletscene f. Tromp.* (1898); Saint-Saëns, *Szeptett.* (1898); Rode, *Variat. f. Tromp.* (1899); Arban, *Phant. brillante f. Cornet à pistons*. (1902); Hartmann, *Alexis-Phantasie f. Cornet à Pistons.* (1893, 1902).

94. Tarr: Oskar Böhme Revisited: Young Musicians' Training Instruments and Repertoire in the Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries. Appendix 2. In: „Les journées de cuivres anciens" Brass Scholarship in Rewiev / Proceedings of the Historic Brass Society Conference / Cité de la Musique Paris 1999 [online]. books.google.hu. [2008.09.30.] 211–214. Nyomtatott forma: Bucina: The Historic Brass Society Series no. 6 (Stuyvesant: Pendragon Press, 2005).

95. Schmeisser Thüringiában született 1883-ban. 1903 és 1906 között Weinschenk magántanítványa és konzervatóriumi növendéke volt. 1908-ban, Weinschenk egykori szólamtársának, Petzold-nak visszavonulását követően őt vették fel a *Gewandhaus Zenekar* első trombitás posztjára. Egy év után távozott. Dolgozott a szintén lipcsei illetőségű *Winderstein Zenekarnál*, majd 1910-ben a *Hamburgi Filharmonikusokhoz* került. 1923-ban innen ment ki az Egyesült Államokba. Dolgozott a *Boston Symphony*-ban (1923–1926), a *Detroit Symphony*-ban (1926–1928), majd a *Wayne State University* tanára volt.

96. Életéről lásd Tarr: Oskar Böhme Revisited [online].; valamint Tarr, „The Böhme Brothers, Oskar and Willi", *ITGJ* 22/1 (1997, szept.): 16ff. A Drezdához közeli Pottschappel-ben született. Feltételezhető, hogy akárcsak bátyja, Max William (Willi) (1861–1928?), valamint idősebbik öccse, Georg, úgy Oskar is a trombita-, ill. kornettjáték alapjait édesapjától, Wilhelmtől sajátította el. Tizenöt esztendős korában már turnézott. Az első ismert újságcikk, amely említést tesz róla, Helsinkiben jelent meg 1889-ben. 1892 augusztusában bátyjával, Willi-vel Bayreuth-ban léptek fel, ahol nagy sikert arattak duettjükkel. Az 1894-ig tartó vándorévek alatt Hamburgban id. Cornelius Gurlitt professzor irányítása alatt fél éven át tanult zeneelméletet és zongorát, Berlinben pedig egy bizonyos Horowitz-nál folytatott azonos szakirányú tanulmányokat. 1894 és 1896 között a *Budapesti Királyi Opera* zenekarában dolgozott bátyja mellett, aki már 1889-től a magyar fővárosban élt. Oskar a pesti évek alatt a Zeneakadémián Victor von Herzfeld irányítása alatt elméletet és zongorát tanult. 1896–1897 folyamán a Lipcsei Konzervatóriumban folytatta zongora, zeneelmélet, valamint zeneszerzés tanulmányait. 1897-ben kivándorolt Oroszországba, ahol élete hátralevő részét töltötte. Szentpéterváron telepedett le, és a *Cári Színház* zenekarában dolgozott heti egy alkalommal. Egyes források szerint már 1897-től dolgozott a *Mariinszkij Színház Zenekarában*, mások szerint csupán 1902-től. Nyaranta rendszeresen Németországban turnézott. 1921 és 1930 között a Szentpétervárhoz tartozó Vasziljevszkij-sziget körzetben tanított, majd 1930 és 1934 között a *Leningrádi Drámai Színház* alkalmazásában állt. 1934-ben deportálták. 1936-ban az Ural lábánál, Orenburg közelében fekvő *Cskalov*-ban tanított. Bolotin szerint 1938-ban hunyt el, ugyanakkor egy szemtanú azt állította, hogy 1941-ben még élt, és a türkmén csatorna építésén dolgozott.

97. Tarr, „The Böhme Brothers […]": 16, 23 [5]. Tarr a következő forrást idéző Lars Næss-re hivatkozik, mikor azt állítja, hogy O. Böhme Weinschenk növendéke volt: *Kurzgefaßtes Tonkünstlerlexikon […] begründet von P. Frank […] neu bearbeitet von Wilh. Altmann.* (2. kiadás, 1936). Lásd Lars Næss, *Oskar Böhme: Konsert for Trompet i e-moll, opus 18. Den angivelig eneste trompetkonsert fra tidsrommet 1803–1900.* Mesterfokú szakdolgozat tézisek, Oslo, 1983. (2 kötet). 1. kötet, 30. Vö. az előző lj.-tel.

folyamán hivatalosan csupán zeneelméletet, zeneszerzést és zongorát tanult a lipcsei konzervatóriumban. A tény, hogy Oskar Böhme két kornettre írt *Scherzója* 1897. nov. 26-án, öt nappal december 1-i Oroszországba történt távozása előtt az egyik növendék-hangversenyen [*Abendunterhaltung*] felcsendülhetett, valamint az, hogy az 1899. június 9-én bemutatásra került op. 18-as e-moll trombitaversenyét Ferdinand Weinschenk-nek ajánlotta, valószínűsíti a feltételezést, hogy kapcsolatban állt a híres trombitatanárral.[98]

Német tradíciók a hangszerépítésben és alkalmazásban

Nemcsak a lipcsei Városi Zenekar, de a német trombitatörténet szempontjából is kiemelkedő jelentőségű volt az az esemény, amikor az együttes lébényszentmiklósi születésű karmestere, Nikisch Artúr (1855–1922) új rézfúvós hangszereket rendelt 1894-ben. A Weinschenk vezette trombitaszólam ekkor több ajánlat közül a drezdai Friedrich Alwin Heckel (1845–1915) trombitáit választotta.[99] Talán nem véletlenül, hiszen Heckel a bécsi Uhlmann-modellből kiindulva olyan minőségi hangszereket készített, amelyeknek köszönhetően 1889-ben kiérdemelte az udvari hangszerkészítő címet.[100]

A lipcsei trombitások példáját számos Weinschenk tanítvány is követte. E növendékek közül mindenekelőtt a „tévedhetetlen” jelzőt kiérdemelt Eduard Seifert-et (1870–1965) kell megemlíteni, aki a drezdai *Staatskapelle* jogelődjének, a *Königlich-Musikalischen Kapelle* zenekarának első trombitása volt 1896-tól 1936-ig. C/B♭ hangolású Thibouville–Lamy kornettje (Párizs, 1886) mellett F. A. Heckel és annak fia, Theodor Alwin Heckel (1883–1954) által készített, különböző hangolású trombitákat használt. Két B♭ hangszerén kívül (gyártási évük 1898, 1948) magas G/F trombitája (1908) külön említést érdemel. Seifert ez utóbbin játszotta Joseph Haydn Bécsben fellelt Esz-dúr trombitaversenyének (Hob. VIIe) vezérszólamát — a Bécsi Filharmonikusok szólótrombitása, Franz Rossbach 1908-as bemutatója után másodikként — 1914-ben.[101] Richard Strauss rendszeresen dolgozott a drezdaiakkal, így magával Seiferttel is. Kilenc operája került bemutatásra a város színházában, köztük a Rózsalovag, a Salome és az Elektra. Nagyrabecsülésének jeléül ennek a zenekarnak ajánlotta Alpesi szimfóniáját.[102] Az imént említett művek

98. Lásd IV, 184 [95].

99. Tarr, „Ferdinand Weinschenk […]”: 10.

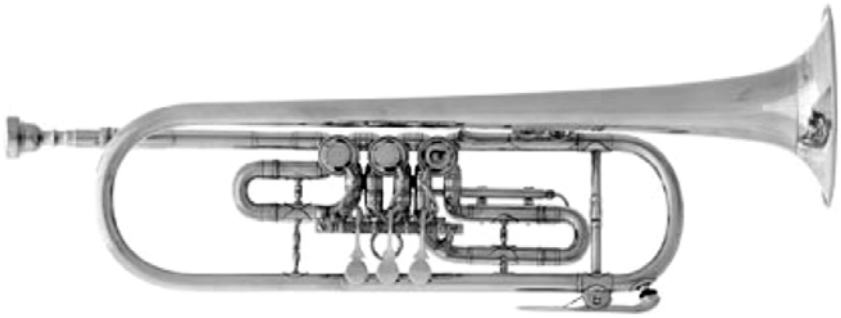
100. Thomas Lachtner, *Der Wiener Klangstil auf der Trompete / Historische Entwicklung und empirische Hörtest-Studie*. Mesterfokú szakdolgozat, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, 2005. 15.

101. Verena Jakobsen Barth – Edward H. Tarr, „Vorkämpfer, Eduard Seifert – Trompetenvirtuose des frühen 20. Jahrhunderts”, *Das Orchester* (2006/10): 38–40. Életéről, jelentőségéről lásd még IV, 206.

102. Uo.: 37–38. Az Alpesi szimfónia kapcsán hangzott el R. Strauss abbéli véleménye, miszerint

trombitaszólamaiban rejlő nehézségek azt sejtetik, hogy Seifert magabiztos és mindig makulátlan játéka, valamint Heckel gyártmányú trombitáinak hangja nagyban inspirálhatta Strausst, amikor műveinek trombitások felé komoly követelményeket támasztó hangszereléseit papírra vetette.

Az 1836-ban alapított F.A. Heckel céget 1954-ben Arno Windisch mester vásárolta meg, akinek vállalkozását később Berndt C. Meyer vette át. A keskenyfuratú (ø = 10,9 – 11 mm, esetleg 11,2 mm) Heckel hangszerek puha és ugyanakkor csillogó hangja különösen Németország keleti részein, valamint Közép-Európában vált közkedveltté. Az egykori Heckel minták szerint további gyártók ma is készítenek trombitákat: Adaci (Karlsruhe), Ganter (München), Lechner (Bischofshofen, Ausztria), Schagerl (Mank, Ausztria) Johannes Scherzer (Markneukirchen), Scherzer (Augsburg), Thein testvérek (Bréma), Yamaha.[103]



11. kép. Heckel B♭ trombita, 1920-as tervezés: furat 10,9 mm, falvastagság 0,35 mm, CuZn10 ötvözet, lipcsei billentyűmű

A Heckel hangszerek iránti elkötelezettség nem maradt drezdai, ill. lipcsei sajátosság. A Karlovy Vary-ban született, tanulmányait Drezdában végző Franz Dengler (1890–1963) szintén Heckel trombitákat használt. 1908 és 1918 között a Richard Strauss vezette berlini operában dolgozott, majd az I. világháborút követően Bécsbe települt át. 1918-tól 1955-ig a Bécsi Filharmonikusok szólótrombitásaként, 1932-től a zeneművészeti főiskola tanáraként tevékenykedett. A Bécsi Filharmonikusok trombitaszólamának mai hangzásvilága nagyrészt Dengler nyomán alakult ki, ugyanis Hans Gansch kivételével minden későbbi tag vagy közvetlenül az ő tanítványa, vagy tanítványainak tanítványa volt.[104]

(id.) Boldog az a zeneszerző, aki egy új művét Drezdában hallja felcsendülni első ízben.

103. Tarr, *DT*. negyedik átdolg. kiad. 110.

104. A direkt kapcsolat kategóriájába tartoznak: Josef Levora (a Bécsi Filh. tagja: 1934–1974), Helmuth Wobisch (1912–1980; a Bécsi Filh. tagja: 1939–1978), Adolf Holler (sz. 1929; Bécsi Filh. első tr.: 1967–1975), valamint Friedrich Krammer (sz. 1928), a Mozarteum professor emeritusa. A következő nemzedéket Walter Singer (Levora és Wobisch tanítványa; Bécsi Filh. tag: 1974–1992), valamint Joseph Pomberger (Krammer és Levora tanítványa; Bécsi Filh. tag: 1975–2004) képviselik. A maiak: Hans-Peter Schuh (Wobischnál csak rövid ideig tanult; 1981-től tag), Gotthard Eder (Holler, majd Pomberger tanítványa; 1999-től tag), Martin Mühlfellner (Krammer, majd Pomberger tanítványa), Reinhold Ambros (Pomberger

Bécsben a Heckel trombitákat később Lechner C hangolású hangszereire cserélték.[105] A Heckel-lel való indirekt kapcsolatot ez esetben az eredményezi, hogy Lechner annál a markneukircheni Scherzer-nél sajátította el a mesterséget, aki egykoron Heckel műhelyében tanult. Az osztrák rézfúvós tradíciók és hangszerek azonban nemcsak a trombita tekintetében erednek Németországból. Szűkebb furatú hangszerek alkalmazását figyelhetjük meg a Bécsi Filharmonikusok harsonásainál és a kürtöseinél is. (Ez utóbbiaknál a szeleprendszer ugyanakkor teljesen egyedi.) A mai bécsi hangzáskultúra kialakításában nem Dengler volt az egyetlen, aki a lipcsei–drezdai vonalat követte, ill. képviselte. Művészetének, pedagógiai munkájának hatása ezért csak azokkal a folyamatokkal összefüggésben nyerhet megvilágítást, amelyeknek igazi kulcsfigurája a győri születésű karmester, Richter János (Hans Richter, 1843–1916) volt. A bayreuthi Wagner előadások karmestere a fesztivál zenekarának tagjait földrajzi értelemben véve széles körből, a német zenekultúra szinte teljes kisugárzási területéről szerződtette. Ennek köszönhetően a vezető német zenekarok, valamint Bécs és Budapest rézfúvósai között élő kapcsolat bontakozott ki a XIX. század utolsó negyedében. Mivel jómaga édesapjától kürtölni tanult, ezért a rézfúvós hangzásra mindig is különös hangsúlyt fektetett. Szakmai tapasztalatai nagyban hozzájárulhattak ahhoz, hogy számos német rézfúvóst szerződtetett állandó zenekaraiba, így a Bécsi Operaházba is.[106]

A drezdai és lipcsei trombitások mind a mai napig megmaradtak az eredeti német márkánál, annak közvetlen utódainál és a B♭ hangolásánál. Az utóbbi időben megfigyelhető az osztrák Schagerl hangszerek jelentős térnyerése is, amely nagyrészt e cég főtanácsadójának, Hans Gansch-nak, valamint számos vezető osztrák zenekar művészének, továbbá a Berlini Filharmonikusok két magyar szólótrombitásának, Velenczei Tamásnak és Tarkövi Gábornak egyaránt köszönhető.

A német trombitakészítés másik jelentős hagyományokkal rendelkező ágát a kölni Josef Monke (1882–1965) cég képviseli. A Monke trombiták eredete Leopold August Schmidt-en keresztül annak édesapjáig, Friedrich Adolf Schmidt-ig (1827–1893), Schmidt 1848-ban alapított cégéig vezethető vissza.[107] Monke forgószelepes trombitái szélesebb furatúak (ø=11,25 mm – Medium Large; 11,28 mm; 11,40 mm – Berlin Modell), mint a

---

tanítványa), Stefan Haimel (Pomberger tanítványa). 1934-től kezdve Hans Gansch volt az egyetlen trombitás, aki nem Dengler vonalát képviselte (Bécsi Filh. tag: 1982–1996). Lásd Lachtner, *Der Wiener Klangstil […]*. 11. Lásd továbbá Derek Reaben: Wiener Philharmoniker Principal Trumpet Players. In Historical Trumpet Rosters for Major Symphony Orchestras [online]. [2008.10.01.] 16. oldal. <www.trumpetherald.com/forum/>.

105. Lachtner, *Der Wiener Klangstil […]*. 11.

106. N.N.: „The Viennese Sound”. In: Wiener Philharmoniker, Orchestra [online]. [2008.10.03.] <http://www.wienerphilharmoniker.at/index.>.

107. Tarr, *DT*. negyedik átdolg. kiad. 110.

drezdai hangszerek, továbbá hangtölcsérük is nagyobb méretű (133; 135; 138 mm). Ennek köszönhetően hangjuk testesebb, nagyobb. A Berlini Filharmonikusoknál sokáig e gyártótól származó hangszereken játszottak. Manapság javarészt Németország nyugati területein működő szimfonikus zenekarokban használják.[108]

12. kép. J. Monke C trombita (2008) – Köln. Furat: 11,28 mm; falvastagság: 0,45–0,50 mm

A német hangszerépítési tradíciók szorosan kötődnek a XIX. század kultúrtörténeti folyamataihoz, a kollektív öntudat ébredéséhez, a nemzeti értékek előtérbe helyezéséhez és a nemzeti zenestílusok kialakulásához. A formálódó új értékrend új hangzásideálokat keresett, és azt nemcsak országonként, de sokszor tartományonként, régiónként más-más koloritban találta meg. E színgazdagság, valamint az alapkoncepciók között mutatkozó különbség eredményezte azt, hogy Európa hangszergyártói eltérő utakon jártak. Míg a francia zeneesztétika, különösen az impresszionisták progresszív szemléletmódjának köszönhetően, a XIX század utolsó évtizedétől egyre nyitottabbá vált az új hangzások iránt, addig a német felfogás a kialakult helyi hagyományok tiszteletét helyezte előtérbe. A későromantika, de különösen a francia impresszionista zene új hangzáskoncepciói arra ösztönözték a fúvósokat világszerte, hogy hangszereiken szerkezeti, mechanikai módosításokat hajtsanak végre.[109] Német területeken is végrehajtottak ugyan fejlesztéseket a XX. század folyamán, azonban ezek mellett mindig egyfajta állandóságra való törekvést tapasztalhatunk, és a hagyományos értékek megőrzésének szándékát láthatjuk.

Manapság a világ egyre több pontján vélik úgy, hogy a német zeneművek autentikus megszólaltatásához elengedhetetlenek a forgószelepes trombiták. A hangzás azonban nem csupán az alkalmazott hangszerek márkáitól, típusaitól függ. További kulcselemeiről, a német trombitajáték alapkoncepcióiról a következő fejezetrészben esik szó.

---

108. Többek között: Bajor Rádiózenekar (Hannes Läubin); Hesseni Rádiózenekar, Frankfurti Opera; Hamburgi Filharmonikusok, Hamburgi Opera; Északnémet Rádió Zenekara Hannover; Kölni Rádiózenekar; Mannheimi Színház; Saarbrückeni Rádiózenekar, Saarbrückeni Állami Színház; Franciaországban a Strassbourgi Filharmonikusok; Svájcban a Zürichi Opera. Lásd Josef Monke Kunstwerkstätte für Blechblasinstrumente [online]. [2008.10.02.] Referenzen. <http://www.josefmonke.de/referenz.htm>.

109. Vö. III, 74 [75].

A német trombitajáték és nemzeti iskola stílusjegyei, alapkoncepciói

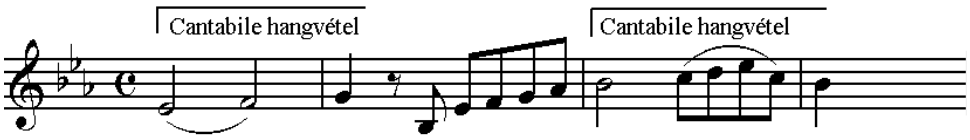
1. A trombita kettős karakterének differenciált alkalmazása — a cantabile játékmód preferenciája. A XIX. századi trombitaiskolák kapcsán már említést nyert, hogy a kiadványok jelentősebb hányadát amatőröknek szánták. Míg a hivatásos zenészek oktatását szolgáló francia tankötetek didaktikusan felépített tananyagot, technikafejlesztő gyakorlatokat, valamint előadóművészi képzést szolgáló etűdöket, előadási darabokat egyaránt tartalmaztak, addig a műkedvelő vásárlókat a korabeli kiadók inkább populáris dalokból, operarészletekből álló összeállításokkal próbálták kiszolgálni.[110] Ugyanakkor — miként arról már e fejezetben szó esett — a cseh Kail konzervatóriumi tanítványok számára készített ventiltrombita iskolájának tananyaga nagyrészt szintén a korabeli operarepertoárra épül.[111] Nyilvánvaló, hogy Kail szándéka nem a szórakoztatás volt, mint az az amatőröknek szánt kiadványok esetén egyértelműsíthető, jóval inkább a hivatásos pályára készülő növendékek gondolkodásmódjának, stílusérzékének tudatosan irányított fejlesztése. Ennek kapcsán érdemes megvizsgálni azt, hogy csupán az operakultúra hatásáról beszélhetünk-e, vagy valami más is közrejátszott a dallamközpontú gondolkodásmód kialakulásában? Megfigyelhető-e hasonló tendencia a XIX. századi német trombitásoknál is? A kérdésekre adandó válasz kapcsán érdemes ismételten szót ejteni a német és osztrák trombitások előző generációiról, a kromatizálási törekvések időszakáról.[112]

A XVIII. század második felében lezajló társadalmi változások a zeneművészetben is tükröződtek, és új hangzásideálok kialakulását eredményezték. A clarinfúvás egy letűnt kor értékrendjéhez, sztereotípiáihoz szorosan kötődő fogalom és gyakorlat volt, így nem véletlenül léphettek a XVIII. század utolsó harmadától kezdve a szólisztikus natúrtrombita (clarino) helyébe új hangzást kínáló instrumentumok. A billentyűs trombita — amelyet Haydn és Hummel továbbra is clarino-ként neveznek meg versenyműveik címeiben — jobban illett a felvilágosodás korának esztétikájához, mivel hangja kevésbé idézte fel a hallgatókban a barokk udvari kultúra világát, tradícióit, mint az ódivatú natúrhangszerek. A kromatizálási törekvésekben tehát valójában nemcsak a hangszerek tökéletesítésének szándékát, hanem új hangzásideálok keresését is látnunk kell.[113]

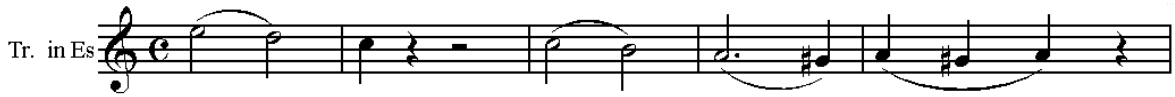
110. Lásd III, 66–67.
111. Lásd III, 173–174.
112. Lásd II, 53–54.; III, 56–57, 59–60.
113. E témával behatóan foglalkozik Edward Phillips, „The Keyed Trumpet and the Concerti of Haydn and Hummel: Products of the Enlightment”, *ITGJ* 32/4 (2008. jún.): 22ff. Vö. jelen disszertáció II, 53–54.

A részlegesen vagy teljesen kromatikussá tett hangszerek mindazonáltal új tematikus lehetőségeket kínáltak. A clarinfúvás Altenburg által is említett, kulcsfontosságú eleme, az „úgynevezett cantabile" játékmód — azaz az énekművészet lehető legtökéletesebb utánzására való törekvés[114] — nem tűnt el a továbbiakban sem. Sőt, Haydn és Hummel billentyűs trombitára írott versenyműveinek témáiban — a hősi, militáns karaktert idéző motívumok mellett — központi elemként jelenik meg — immáron nemcsak a két- és háromvonalas oktávban (**33.**, **34.**, **35.**, **36. kottapéldák**).

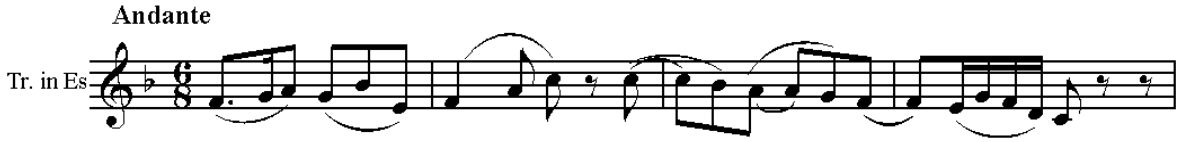
33. kottapélda Joseph Haydn, Esz-dúr trombitaverseny Hob. VII e (1796). I. tétel, főtéma (zenekari bevezető első ütemei, amelyek azonosak a szólista által játszott főtémával).



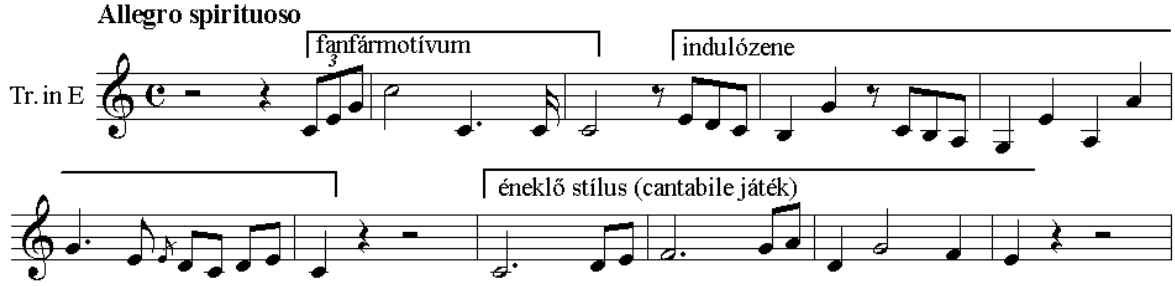
34. kottapélda Joseph Haydn, Esz-dúr trombitaverseny. I. tétel, átvezetés.



35. kottapélda Joseph Haydn, Esz-dúr trombitaverseny. II. tétel, 9–12. ütem.



36. kottapélda Johann Nepomuk Hummel, E-dúr trombitaverseny (1803). I. tétel, főtéma.



114. Vö. II, 23–25;

A bécsi Anton Weidinger[115] (1766–1852), aki e műveket bemutatta, és a szerzőkkel állandó kapcsolatban volt a darabok komponálása idején, kezdetben nagy sikereket ért el hangszerével. Később azonban a kiegyenlítetlen, nyitott billentyűpozíciók esetén nazális hang már nem nyerte el a közönség tetszését, és Weidinger hangversenyeit — hozzávetőlegesen 1825-től fogva — érdektelenség övezte.[116] A szelepes trombiták, szárnykürtök pedig az 1840-es évekre végleg kiszorították a felvilágosodás korának hangszerét az — elsősorban a Monarchia katonazenekaraiban jellemző — általános alkalmazásból.[117]

A fent leírt folyamat egyértelműen jelzi a hangzásideál változását, a kiegyenlítettebb tónus iránti igényt. Ugyanakkor a barokk kori trombitafúvás hagyományos német alapkoncepciója, a trombita kettős karakterének differenciált alkalmazása[118] — amely az imént említett bécsi klasszikus versenyművek tematikus felépítésében, kontrasztáló motívumaiban, immáron regisztertől függetlenül szintén jelentős szerepet játszik — a szelepes trombitákra szánt első német kompozíciókban is nyomon követhető. A weimari kamaravirtuóz, Ernst Sachse *Hat koncertduója*[119] számos példát szolgáltat erre. A ventiltrombitákra írt hat karakterdarab színes összeállítást kínál. Az első kettő duó egyaránt az *Allegro moderato* tempójelzést viseli és szonátaformában íródott, a második kettő a korabeli indulózenék világát idézi, az ötödikben és hatodikban különféle tánckarakktereknek köszönhetően a populáris hangvétel kap hangot. A no. 5. *Andante* része egy nyugodt tempójú mazurkát, *Allegrója* egy francia polkát rejt, a no. 6 műfajáról pedig címe mindent elárul: *Polonaise. Bolero*. A darabokon belüli változatosságról Sachse a különböző karakterű témák olykor imitációs, olykor homofon szerkesztésével, alkalmanként pedig akkordbontásos kíséretével, ill. ezek variált alkalmazásával gondoskodik. A cantabile játékmód uralkodik rögtön az első két duóban, legalábbis a piano dinamikájú főtémák (lásd **37–38. kottapélda**, 192. oldal), ill. zárórészek[120] egyértelműen ezt

115. Anton Weidinger életéről lásd R. Dahlqvist, *The Keyed Trumpet and Its Greatest Virtuoso, Anton Weidinger*. Brass Research Series, no.1 (Nashville: 1975).; Keim, *Das große Buch der Trompete*, 57. A bécsi születésű művész mestere Johann Peter Neuhold volt. 1785-ös felszabadítását követően előbb Czartorisky herceg páncélozott lovassági ezredében (1785–1787), majd Toscanai József főherceg dragonyos ezredében (1787–1792) dolgozott. 1792-ben került *a Császári Udvari Színházhoz*, 1796-tól 1799-ig a császári udvari trombitási cím várományosa, 1799-től 1819-ig birtokosa volt. 1819-ben nevezték ki az udvari trombitások vezetőjévé (*Oberhoftrompeter*), amely posztját egészen 84 esztendős koráig, 1850-ig megtarthatta. 1852-ben, végelgyengülésben hunyt el. Művészi tevékenységéről lásd még jelen disszertáció III, 59.

116. Tarr, *DT*. 108.

117. Tarr, *DT*. 106. Lásd még jelen disszertáció III, 59–60.

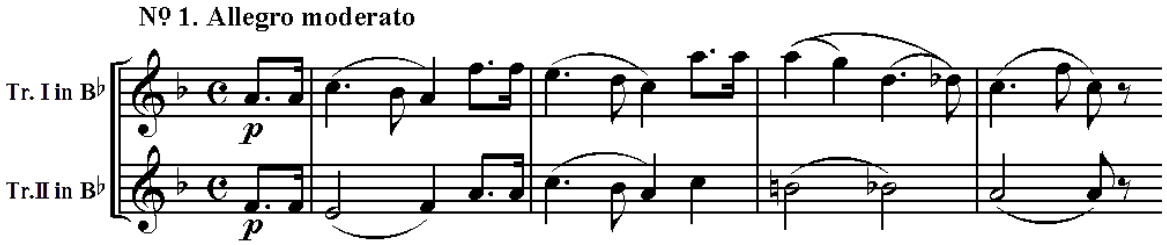
118. A német hagyományok kapcsán vö. II, 22, 23–24.; II. 46. A francia hagyományok kapcsán vö. III, 78–79.; III, 92–93.

119. Ernst Sachse, *6 Duos*. (Hamburg–London: Verlag Anton J. Benjamin, A. J. B. 9788).

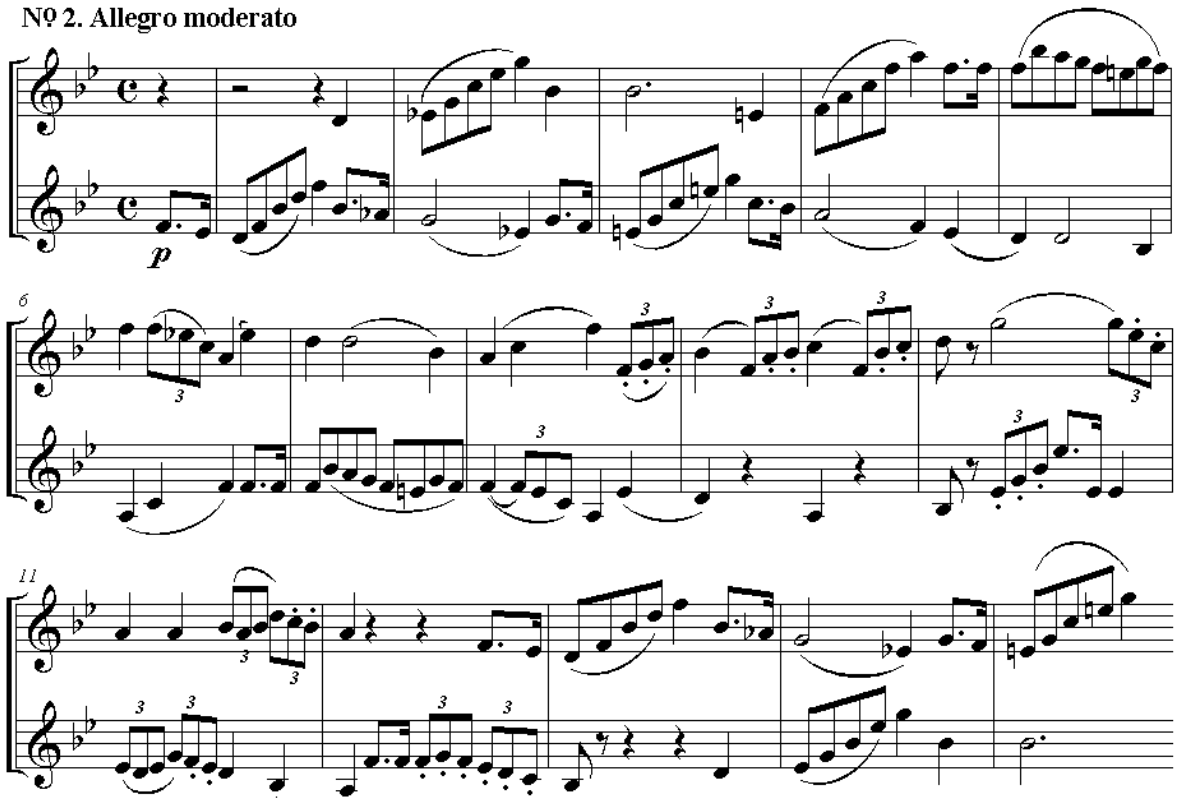
120. E. Sachse, *6 Duos*. no. 1, utolsó 26 ütem; valamint no. 2, utolsó 13 ütem.

sugallják. E karakter kontrasztját képezik azok az indulók világát idéző triolák, amelyeknek túlsúlya figyelhető meg a no. 1 átvezetéseiben, melléktémájában, kidolgozási részében,[121] valamint a no. 2-ben is, az előzőnél csekélyebb mennyiségben és jelentőséggel (**38. kottapélda**, 8–12. ütem). Ugyanakkor figyelemreméltó, hogy e triolák változatos artikulációban tűnnek föl (**38. kottapélda**, uo.): Sachse olykor ütemnyi egységeket is legato ív alá von (**39. kottapélda**, 193. oldal).

37. kottapélda Ernst Sachse, *6* [*konzertante*] *Duos*. no. 1, főtéma részlet, a darab első négy üteme.[122]

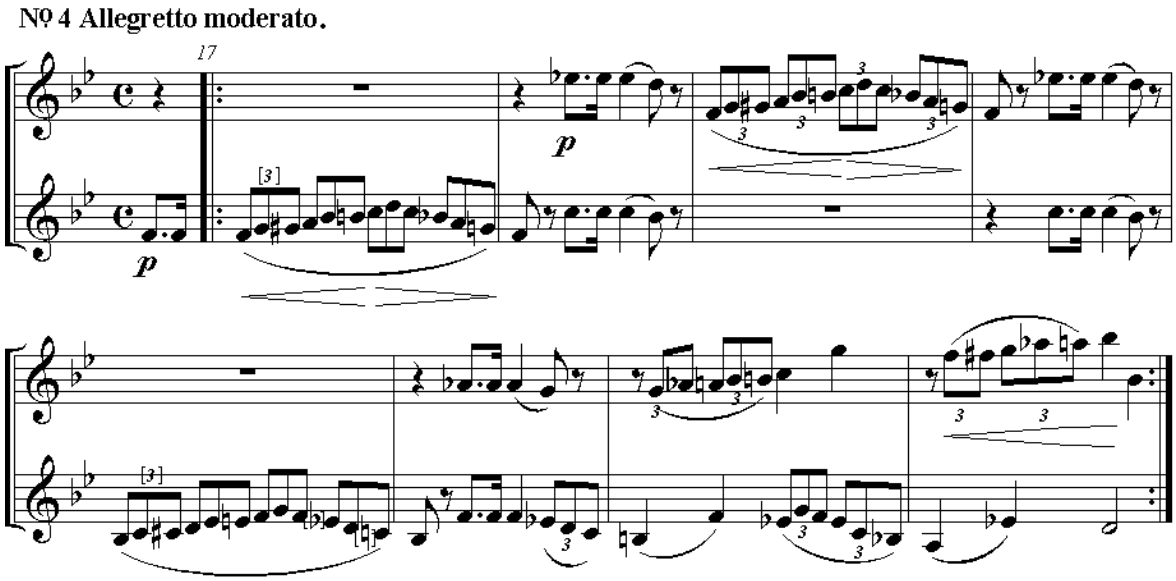


38. kottapélda E. Sachse, *6 Duos.* no. 2, a mű első 15 üteme.[123]



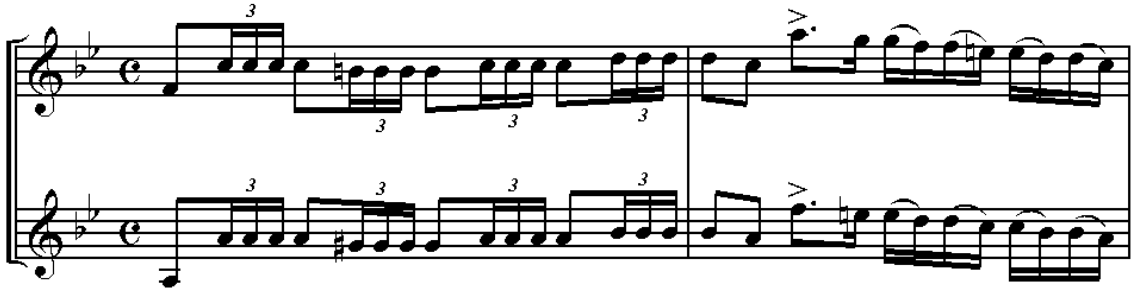
121. E. Sachse, *6 Duos*. no. 1, 8–38. ütem, 42–63. ü.
122. Uo.
123. Uo., 2.

39. kottapélda E. Sachse, *6 Duos*. no. 4, írott 10. ütem felütéssel (valójában a 17. ütem felütéssel). Kromatikus–diatonikus skálamenetet tartalmazó, legato artikulációjú triolák.[124]



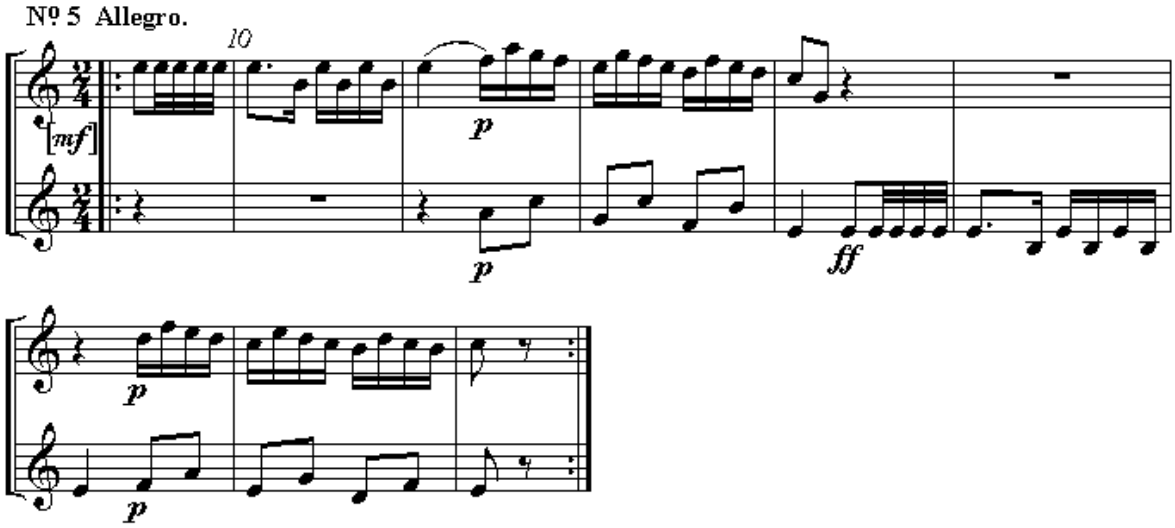
Az első duó kivételével a darabok mindegyikében található példa a hagyományos „trombitás nyelvindítás” alkalmazására. Az egy-egy nyolcad érték tizenhatod triolára, vagy négy harmickettedre történő ritmikai bontása mindig hagyományosan, a barokk-kori nyelvütés-díszítésekkel azonos módon történik. Sachse mindazonáltal minden esetben kiírja a megszólaltatandó ritmust. A szonátaformájú no. 2-ben a második melléktéma és az ettől csupán hangnemében eltérő zárótéma épül repetitív tizenhatod triolákra (**40. kottapélda**).[125] A no. 3-ban e hangszerspecifikus motívumok a darab strettájának (*Più mosso*) teljes zenei anyagát, a no. 4-ben annak egy részét képezik.[126] A no. 5-ben igazi fanfárként jelennek meg (**41. kottapélda**, 194. oldal), a no. 6-ban pedig a polonéz főtéma visszatérése előtt, a bolero csúcspontján, ill. annak előkészítésében játszanak fontos szerepet.[127]

40. kottapélda E. Sachse, *6 Duos*. no. 2, 32–33. ütem, a második melléktéma első két üteme.[128]



124. E. Sachse, *6 Duos*. 5.
125. Uo. no. 2, 32–39. ütem, 42–50. ü.
126. Uo. no. 3, utolsó 19 ütem; valamint no. 3, írott 70–76. ü. [Ismétléseket nem számolva.]
127. Uo. no. 6, írott 42–53. ütem. [Ismétléseket nem számolva.]
128. Uo. 2.

41. kottapélda E. Sachse, *6 Duos*, Nº 5, Allegro, a 9. ütem második felétől. A 9–10. ütemben, valamint a 13–14. ütemben található, barokkos nyelvütés-díszítést tartalmazó fanfármotívum.[129]



A weimari kamaratrombitás e műveiben ugyanakkor nem fordul elő a kettős és hármas nyelvindításnak sem folyamatos használata, sem olyan alkalmazása, amikor tizenhatodonként, vagy harminckettedenként változna a hangmagasság. Ebben a vonatkozásban duói nem támasztanak olyan magas követelményeket, mint a cseh F. D. Weber variációi, vagy Arban művei.[130]

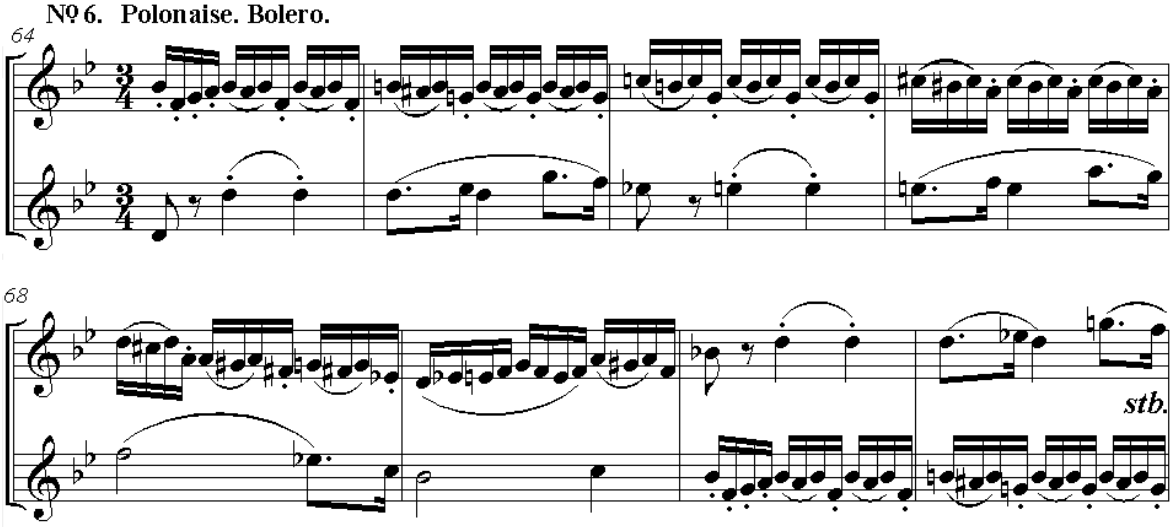
A duók alaphangnemeiből valószínűsíthető, hogy Sachse e darabokat — akárcsak kiemelkedő jelentőségű transzponálási etűdfüzetét — Esz trombitára komponálta, és csupán a későbbi kiadásokban írták át az anyagot a manapság általánosan használt B♭ hangszerekre. Esz trombitán ugyanis e duók nagyrészt a virtuóz hangnemekben, C és F-dúrban játszandók. Sachse mindazonáltal alaposan kiaknázza a ventiltrombita kromatikus lehetőségeit. E tekintetben különösen a no. 6 zárórésze figyelemreméltó, ahol egy bel canto dallamív alatt szekvenciális, örökmozgó jellegű, virtuóz kíséret bukkan föl — szólamcserét követően mindkét szólamban. Az így létrejövő zenei fokozás a bravúráriák strettáit idézi (**42. kottapélda**, 195. oldal).

Amennyiben Sachse duóit a kortárs Dauverné kompozícióival vetjük össze, először is szembeötlő a német kottakép artikulációs és hangsúlyjelek tekintetében valamelyest szegényesebb volta. Sachse csupán a legszükségesebb helyekre — többnyire szinkópált ritmusokra — helyez *marcato* jelet, ezzel együtt többet bíz az előadókra, azok stílusismeretére. A *staccato* játékra utaló pontok ugyan nagyobb számban fordulnak elő, de mégis a *legato* ívek mennyisége és különösképpen hossza az, ami figyelemreméltó.

129. E. Sachse, *6 Duos*. 7.
130. Vö. IV, 172.; III, 110–115.

Ez utóbbi mindenképpen arra utal, hogy Sachse számára a cantabile játék, a dallamívekben való gondolkodás alapvető fontosságú. Duói visszafogott dinamikával kezdődnek, ami a dallamok alapvetően vidám jellegével karöltve minden esetben bensőséges hangulatot teremt. A halk játék szintén a clarinfúvás során preferált, fuvolaszerű, éneklő karakter attribútumai közé tartozik. A francia Dauverné műveinek háromtagú formáiban inkább a B rész az, ami dolce jellegű, míg a darab kezdete és vége — néhány kivételtől eltekintve — hősies karakterben szólal meg.[131] A különbség szubsztanciális. Míg Dauverné-nél a heroikus hangvétel kerül előtérbe, addig Sachse esetében a differenciált karakterek közül inkább az éneklő hangra kerül a hangsúly. Jól példázza ezt a progresszíven felépített duósorozat utolsó, legvirtuózabb darabjának fentebb már említett zárórésze, ahol a mindaddig táncos és hősies karaktereket egy érzelmes dallam és annak mozgalmas kísérete váltja fel (**42. kottapélda**).

42. kottapélda E. Sachse, *6 Duos*, Nº 6, 64–71. ütem. A darab zárótémája.[132]



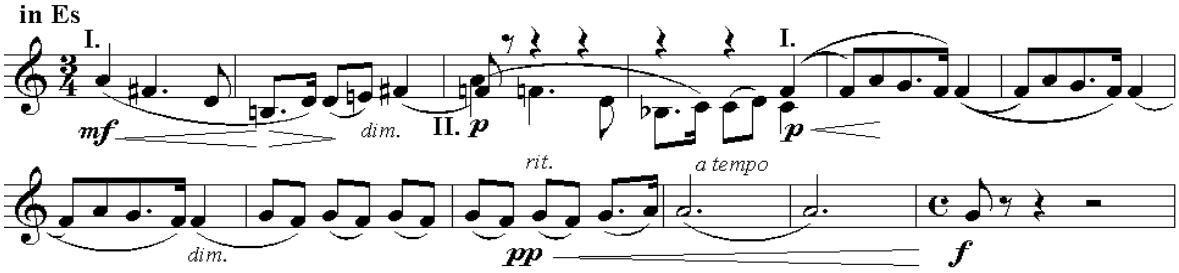
A cantabile hangvétel azonban nemcsak E. Sachse darabjaiban meghatározó jelentőségű. Tarr *Die Trompete* c. könyvében, valamint R. P. Birkemeier disszertációjában egyaránt rámutattak, hogy a német romantikus művek hangszereléseiben miként jelenik meg e játékmód, továbbá annak jelentőségére is rávilágítottak.[133] Tarr így fogalmaz:

> (id.) [Viszont] a trombitán előadott halk kantiléna, különösen a magas regiszterben, egyszerre hat gyengédnek és mégis férfiasnak; a magasztosságnak és ünnepélyességnek olyan fokát kölcsönzi, amely más hangszerrel nem érhető el.[134]

131. Vö. III, 99–100, 102, 103–104.
132. E. Sachse, *6 Duos*. 8.
133. Lásd Tarr, *DT*. 121.; valamint Richard P. Birkemeier, „Part II: The History and Music of the Orchestral Trumpet of the Nineteenth Century”, *ITGJ* 9/4 (1985. máj.): 13ff. 13–18.
134. Tarr, *DT*. 121.

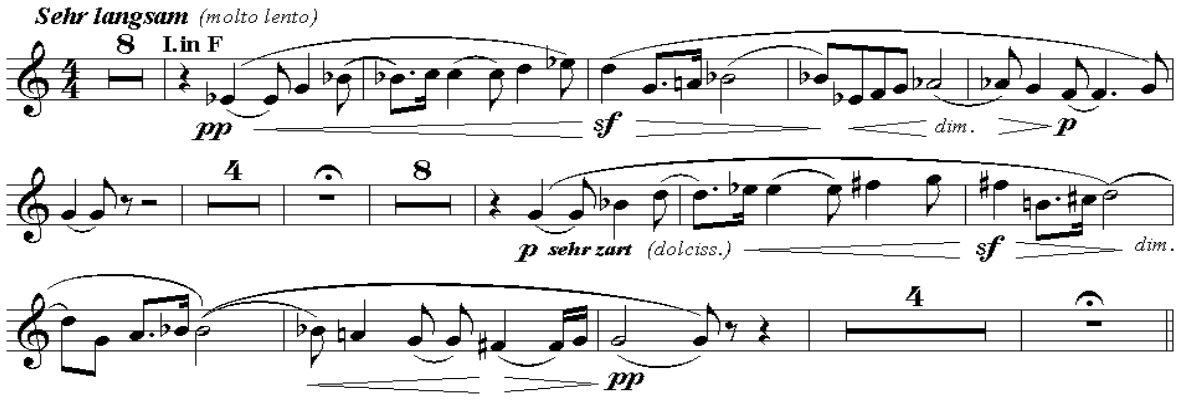
Birkemeier e témával kapcsolatban Wagner szerepét hangsúlyozza. Véleménye szerint ő volt az első szerző, aki rendszeresen írt halk dallamokat trombitákra. Példaként *A Rajna kincse* I. felvonásának 2. jelenetében megszólaló „Walhalla" vezérmotívumot hozza fel. A dramaturgiailag kiemelkedő fontosságú, trombitákon felcsendülő dallam — szakítva a hagyományokkal — immáron nem a felhangrendszer hangjaira épül, tehát nem a megszokott fanfárszerű melódia. Az első trombita *mf* kezdését, majd halkuló játékát a második szólam pianóban megszólaló vezérmotívum-variációja követi (**43. kottapélda**).

43. kottapélda Richard Wagner, *A Rajna kincse*, I. felv. 2. jelenet, „Walhalla" vezérmotívum (1– 2. ütem), a 2. trombita minore válasza, valamint a zenekari bevezető záró taktusai.[135]



A *Parsifal* Előjátéka talán még a fenti példánál is szemléletesebb. Az eredetileg egyetlen oboára szánt dallamot a müncheni bemutatót vezénylő Hermann Levi három oboával előadva is erőtlennek találta, ezért — feltehetően Wagner beleegyezésével — az eredeti hangszerelést trombitával erősítette meg.[136] A széles dallamív halk dinamikai kezdést követően sforzatóban éri el csúcspontját, majd diminuálva visszatér a kezdeti hangerőre. A „nagyon gyengéden" [*sehr zart*] előadandó melódia megismétlődik, immáron nem Asz-dúrban, hanem c-mollban, így a legmagasabb hang ezúttal *c'''*. A szélsőséges dinamika, a lassú tempó, és a magasság komoly feladat elé állítja az előadót (**44. kottapélda**).

44. kottapélda Richard Wagner, *Parsifal*, I. felv. Előjáték. Az első F trombita szólama.[137]



135. Birkemeier, „Part II: The History […]": 15.

136. Heinz Burum, „Meine Erlebnisse und Erfahrungen mit Kollegen und Schülern — 50 Jahre als Trompeter und Trompetenlehrer", *BB* no. 37 (1982/I): 62.

137. Birkemeier, „Part II: The History […]": 15.

Birkemeier szerint Wagner új igényekkel lépett fel a trombitások zenei képességeit illetően, amelyek nagyban befolyásolták a játéktechnika további fejlődését. A nagy német zeneköltő hangszerelési technikái ugyanakkor más komponistákra is hatást gyakoroltak. A trombitában rejlő „új képességeket" a nagy utódok is kihasználták; így Richard Strauss operáiban, szimfonikus költeményeiben, valamint Anton Bruckner, Gustav Mahler szimfóniáiban is számos, a fentiekhez hasonló kantilénával találkozhatunk. Sőt, az elvárásokat mind a magasság, mind a kitartás terén e szerzők még tovább fokozták. E sorok írója mégis úgy véli, hogy a német trombitások körében az „új képességek" Wagner színrelépése előtt is ismertek és alkalmazottak voltak. Halkan előadandó frázisok a nagy elődök, Gluck, Beethoven, Weber,[138] valamint Mendelssohn és Schumann műveiben is gyakran bukkannak föl — ugyan legtöbbször még a felhangrendszer kötöttségeinek figyelembevételével. Sachse duói pedig egyértelműen arra utalnak, hogy éppen a játékosok felkészültsége és értékszemlélete lehetett az, ami inspirálólag hatott a nagy komponistákra. A vezető német zenekarok trombitásai ugyanis az új hang keresésének időszakában, a XIX. század első felében sem veszítették szem elől a hangszer kettős karakterét, és a differenciált játéktechnikákat kromatikus hangszereiken is bizonyosan alkalmazták.

Az énekszerű játékmód és hangvétel preferenciájáról korabeli kritikák is tanúskodnak. Dr. Peschka-Leutner úrhölgy és Ferdinand Weinschenk 1874 októberében elhangzott duettjéről, Händel *Sámson* c. oratóriumának „Let he Bright Seraphim" c. áriájáról például ekként fogalmazott a *Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung* szakírója:

> (id.) A melizmatikus futamok során Peschka-Leutner úrhölgy és Weinschenk úr egymással versengtek az előadás virtuozitásának és tisztaságának megvalósításában; valójában a fent nevezett úr minden elismerést megérdemel nagyfokú tapintatáért, amivel — a nagyon magas fekvésű szólam nehézségei ellenére — az énekesnőt kísérte.[139]

Weinschenk-et, vagy szólamtársát, Heinz Petzoldot, továbbá kürtös kollégájukat emeli ki az az 1890-es kritika, amely Bach h-moll miséjének előadásáról tudósít:

> (id.) Az első kürtösnek és első trombitásnak is nagy dicséret jár nehéz szólóik kiváló előadásáért. D kürtön és D trombitán a magas c-ig fújtak, ami tudvalevőleg nem minden alkalommal sikerül minden fúvósnak biztosan. Emellett hangszereikből szép, éneklő hangszínt [*gesangvolles Toncolorit*] csaltak ki.[140]

---

138. Berlioz, *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*.
139. *Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung* 9/44 (1874.11.4.): 698. Lásd Tarr, „Ferdinand Weinschenk […]": 12-14.; 27 [13].
140. *NZfM* 86/11 (1890.3.12.): 125. Lásd Tarr, „Ferdinand Weinschenk […]": 28 [21].

Utóbbi idézet ugyanakkor nem csupán az énekszerű játékról szól, hanem megnyilvánul benne a német iskola másik alapvető jellegzetessége, a hangszín-orientált szemléletmód is. Ez a princípium szoros egységet alkot a fentebb tárgyalt hangszer problémakörrel, továbbá a jelen részben elemzett és ismertetett játékstílus-kérdéssel. Ám mielőtt a hangzás- és hangszín-központúság kérdésére terelődne a szó, szerepeljen itt összegzésként egy idézet Julius Kosleck kornett- és trombitaiskolájából. Kosleck ars poeticája lényegében egybecseng Wagner zenei előadásról alkotott, Kail kapcsán citált véleményével.[141]

> (id.) Egy, a korábbi időkhöz képest igencsak háttérbe szorult, a zenekarban fontos [szerepet betöltő], változatos alkalmazású és használatú hangszernek hosszú és lelkiismeretes tanul[mányoz]ása arra sarkall engem, hogy tapasztalataimat ebben a kornettre és trombitára [egyaránt] szánt iskolában jegyezzem le, *melynek részeit minden fúvóshangszerre szabad és lehet alkalmazni*. Sokan merész tényked̈ésnek tekinthetik a kornett és a trombita egy zászló alatti egyesítését célzó eddigi törekvéseket. Én mindamellett megkísérlem igazolni azokat, hiszen mindkét hangszer eredetileg egy és ugyanaz volt, és csupán néhány apró részleten múlott, hogy később kétféle jelleget öltöttek magukra, mely különbség [azonban] mostanra ismét eltűnni látszik[…]
>
> Feladatunk az, hogy ismételten hangsúlyozzuk a trombita kezelésének [megítélésének és a rajta való játéknak] kétféle módját, és amennyiben lehetséges, a régi [a Céhek által *titokban tartott*] módszerek szerint tökéletesítsük azt[…]
>
> Akárhogy is van, számos feltételnek kell teljesülnie, mielőtt azt remélhetjük, hogy célt érünk. Először is ki kell derítenünk a rézfúvós hangszerjátéknak a Céhek feloszlatásával elveszett titkát, miként is fújtak hajdanán.
>
> E titok nem jelent mást, mint „*a fúvás és az éneklés között lévő belső rokoni kapcsolat művészi* [szintű] *érzékelését. A Fúvóshangszereken való virtuóz játék Művészete csak úgy valósítható meg, ha egy fúvóshangszer és az emberi hang által létrehozott «hangszínek» között a csodálatos és egymáshoz illő hasonlatosságot teljességében ragadjuk meg*”, ezen felül pedig megőrizzük a trombita régi kettős [kétféle] karakterét[…]
>
> Manapság a „trombitát” a hajdani „Principal” [fúvással], a harcias, harsogó játékmóddal társítjuk, míg a „Kornettet” a korábbi „Clarin” [fúvással], a lágy cantabile stílussal.
>
> A zeneszerző feladata marad, hogy a hangszer eme kettős karakterét jól szem előtt tartsa, és ne írjon olyan dallamokat a Kornettnek, amelyek hatásosabbak volnának, ha trombitán csendülnének fel, vagy fordítva.[142]

---

141. Vö. IV, 173.

142. Julius Kosleck, *Grosse Schule für Cornet à piston* [*sic*.] *und Trompete*. A fordítás alapját nem ez a kiadás, hanem a Walter Morrow átdolgozásában megjelentetett változat szolgáltatta: *Julius Kosleck's School for the Trumpet / Revised and adapted to the study of the Trumpet-à-pistons in F. as used in the Orchestras of England and America. by Walter Morrow*. (Lipcse, London: Breitkopf&Härtel, 1907), III-IV. [A részletek az iskola Bevezetőjéből valók. A kurzív szedés az angol kiadás mintáit követi.]

A fenti gondolatokat 1872-ben megjelent iskolájában fogalmazta meg Kosleck. A kornett és a trombita „egy zászló alatti egyesítését" tehát több mint három évtizeddel azelőtt szorgalmazta a berlini művésztanár, hogy Merri Franquin hasonló irányelv alapján összeállított iskolája Párizsban megjelent. Ugyanakkor kiállt a két hangszer differenciált alkalmazása mellett, amelyben leginkább Weinschenk lipcsei trombita tanszaka követte őt. A német szimfonikus zenekarok többségében mindazonáltal mégsem kapott olyan szerepet a kornett, ha kapott egyáltalán bármilyet, mint azt Kosleck javasolta. A német ízlés a kettős karakter megvalósítását egy hangszer által is biztosítottnak látta, és ez a hangszer az 1840-es évektől fogva a ventiltrombita volt.

2. Hangzás-orientált gondolkodás, a magasság problémakörének kiemelt kezelése. A cantabile játék jelentőségének hangsúlyozásával, a zenekari tevékenység preferenciájával, valamint a hangszergyártás tradícióival szorosan összefügg a német iskola másik legfontosabb ismérve, a hangzás-orientált gondolkodásmód. E szerint a trombitás által megszólaltatott hangszíneknek elsődlegesen egy adott zenekari szövetbe, hangzásba, stílusba kell beilleszkedniük, semmint egyéni célokat szolgálniuk. A német zeneoktatás strukturális felépítése is ezeket a célkitűzéseket hivatott megvalósítani. A főiskolákon végzett legjelesebb növendékek posztgraduális képzése már a XIX. században is a zenekari akadémiákon folyt, amelyek száma mára megsokszorozódott.

A Lipcsei Konzervatórium korabeli bejegyzéseiből, a tanév végi értékelésekből [*Lehrer-Zeugniss*], valamint a szakfolyóiratok tudósításaiból[143] szintén az tűnik ki, hogy a hangminőséget kiemelten, ha nem az első helyen kezelték. Wilhelm Metzenheim játékával kapcsolatban a *Musikalisches Wochenblatt* szakírója a következőképpen fogalmazott:

> (id.) Metzenheim úr a jó technikai iskolázottságot friss lendülettel ötvözte, némi kívánnivalót csak a hang többnyire valamelyest tompa zengése, valamint az előadás biztonsága hagyott maga után.[144]

Ferdinand Weinschenk Eduard Seifert-ről alkotott tanári értékelésének idevonatkozó részletében a hang — a szorgalom után — a második helyen szerepel:

> (id.) Seifert úr nagyon szorgalmas diáknak bizonyult, így ennek folyományaként nagyon derekas fúvós vált belőle. Fent nevezettnek szép telt hangja mellett könnyed technikája, jó frazeálása van, és általánosságban véve jó játékstílusra tett szert.[145]

143. A főszövegben alább következőkön kívül lásd még: IV, 182 [85].; 197 [139].
144. *MW* 29/15 (1898.04.07.): 224. Lásd Tarr, „Ferdinand Weinschenk […]": 30–31 [43].
145. Tarr, uo.: 33 [64].

A kiemelkedő növendékeket Weinschenk a zenekarok figyelmébe ajánlotta:

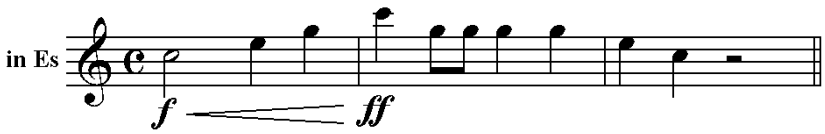
> (id.) Naumann úr nagyon szorgalmasan látogatta a trombitaórákat, és ez jó adottságaival párosulva azt eredményezte, hogy kitűnő fúvós vált belőle, aki a legmelegebben ajánlható minden zenekar figyelmébe.[146]

Felix Karl [Carl] Heinrich-hel kapcsolatban — aki 1909 és 1918 között a *New York Symphony Orchestra* szólótrombitásaként, majd 1928-ig harmadik trombitásaként dolgozott — így fogalmazott Weinschenk:

> (id.) Heinrich úr a Királyi Zenekonzervatóriumban folytatott tanulmányai ideje alatt nagyon szorgalmasan látogatta a trombitaórákat, és ennek eredményeként, valamint [jó] fogékonyságának köszönhetően kitűnő első fúvóssá fejlődött, aki nevezetesen [különösképpen] a biztos magasság, a könnyed technika és a jó játékstílus által tűnik ki.[147]

Számos információ utal arra, hogy a magas regiszter problémakörét mind a német trombitások, mind az őket alkalmazó zenekarok kiemelten kezelték már a XIX. század folyamán is. Berlioz hangszerelési tanulmányában arról számol be a XIX. század közepén, hogy az Esz trombitán megszólaltatandó írott *c*''' (hangzó *esz*''') sem az angol, sem a német trombitásokat nem állította megoldhatatlan feladat elé, ugyanakkor francia kollégáik képtelenek voltak a következő frázis megszólaltatására:

45. kottapélda A trombita hangterjedelmének felső határa a német és angol gyakorlatban, az 1840–1850-es években — Berlioz szerint.[148]



Egy-két generációval korábban a bécsi klasszikus szerzők takarékosan bántak a magas hangokkal. E korszakban — néhány kivételtől eltekintve — a trombitaszólamok csupán a 12. felhangig merészkedtek fel.[149]

---

146. Tarr, „Ferdinand Weinschenk […]": 29–30 [30]. Naumann valószínűleg azonos azzal a trombitással, aki 1905 és 1943 között a Gewandhaus Zenekarának tagja volt.

147. Uo.: 34 [71].

148. Berlioz, *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*.

149. Lásd Tarr, *DT*. 102. Tarr a kivételek között Joseph Haydn no. 101-es szimfóniáját, valamint Schubert néhány azonos műfajú ifjúkori remekét említi, amelyekben felbukkan a 13. felhang, az *a*'' is. Jelen disszertáció szerzője annak ellenére a kivételek közé sorolja Joseph Haydn öccsét, Michaelt is, hogy az ifjabbik Haydn — aki egyébiránt jelentős hatással volt Mozartra — egyházzenei műveiben jóval inkább hagyományőrzőnek bizonyult, mint bátyja. Miséiben számos alkalommal szólalnak meg a trombiták szólisztikusabb szerepkörben, a későbarokk clarinjáték stílusában. Az első szólam többször is érinti a 13. felhangot, sőt a *Missa Sancti Nicolai Tolentini* (MH 109) (1768) Gloriájának Cum Sancto tételét az első trombita *c*'''-ig felívelő, majd c''-én megnyugvó szólója zárja. Tarr említést tesz arról, hogy mind Joseph Haydn, mind W. A. Mozart oeuvrejében egyszer szintén előfordul, hogy az első trombitásnak a 16.

Jelentős változást eredményezett a XIX. század közepétől az a Mendelssohn által indított mozgalom, amely a barokk művek újrafelfedezését és előadását tűzte ki céljául. Hamarosan központi kérdéssé vált, hogy J. S. Bach és G. F. Händel műveinek trombitaszólamait miként lehet úgy megszólaltatni, ahogy azt száz-százötven évvel korábban tették. A XIX. század második felében ezen a téren számos sikeres próbálkozás történt. Valószínűleg e kísérletezések is hozzájárulhattak ahhoz, hogy a német szimfonikus zenekarok első trombitásai 1850 és 1870 között gyakorlatilag mindannyian átálltak a kornett-méretű B♭ (A) trombita használatára. A rövidebb hangszerrel biztonságosabban tudták megszólaltatni a magas regisztert, mint hosszú építésű F ventiltrombitáikkal. Az első lépéseket a drezdai Albert Kühnert tette meg.[150] A breslaui illetőségű Adolf Scholtz B♭ trombitával előadott szólói 1850 körül szintén nagy feltűnést keltettek. Scholtz a következő 20 évben Bach művek trombitaszólamainak virtuóz interpretátoraként szerzett magának hírnevet. Eleinte e feladatra szintén B♭ vagy A trombitát használt, majd később áttért a magas F hangolású kornettre.[151]

Weinschenk és Kosleck barokk zenei tevékenységéről már esett szó.[152] Weinschenk 1899-ben hagyott fel a zenekari munkával, 1907-ben pedig az oktatást is befejezte. Utóda Franz Herbst lett mind a Gewandhausban, mind a Királyi Zenekonzervatóriumban.[153] Heinz Petzold 1908-ban történt visszavonulásakor szükségessé vált egy olyan trombitás szerződtetése is, aki az egyre gyakoribbá váló, majd heti rendszerességgel megtartott Bach hangversenyek, kantáta előadások követelményeinek stabilan volt képes megfelelni. E művész a Hamburgi Városi Színházból érkezett, és nem volt más, mint Johann Heinrich Teubig [Täubig] (1882–1962), aki a Gewandhaust egy év munkaviszony után elhagyó Kurt Schmeisser helyét foglalta el 1909-ben.[154] Heinrich Teubig jelentős Bach-specialistaként vonult be a hangszertörténetbe, aki e feladatokra rövid építésű D trombitát használt.[155] Emellett lipcsei főiskolán folytatott oktatási tevékenysége is különösen figyelemreméltó.

---

felharmonikust, azaz *c*'''-t kell megszólaltatnia. Franz Schubert No.1-es D-dúr szimfóniája (D. 82) ebből a szempontból egyedülállónak mondható: az első trombita szólamában több mint 40 darab írott *c*'''-vel (hangzó *d*'''-vel) találkozik a játékos. A magasság ugyan a barokk kort idézi, az alkalmazás azonban nem. A két trombita klasszikus mintákat követve tutti hangszerként, elsődlegesen a textúra ritmikai és dinamikai erősítését szolgálja. Ezt követően azonban a zeneszerzők a klasszikus gyakorlatot követve zenekari tuttikban legfeljebb a 12. felhangig, *g*''-ig írták műveik trombitaszólamait.

150. Tarr, *DT*. 124. [Kühnert 1852 és 1888 között volt a drezdai Hofkapelle első trombitása.]

151. Adolf Scholtz (1823–1884) szerepéről lásd Keim, *Das große Buch der Trompete*. 59.; valamint Hermann Ludwig Eichborn, *Das alte Clarinblasen auf Trompeten*. (Köln: Haas Musikverlag, 1998.repr.), 42.

152. Lásd IV, 177–178, 183, 197.

153. Tarr, „Ferdinand Weinschenk […]": 14, 23. Állásait 1936-ig töltötte be.

154. Keim, 461. Vö. IV, 184 [95].

155. Tarr, *DT*. negyedik kiadás. 108. Keim ugyanakkor rövid építésű F trombitát említ. Lásd Keim, 461.

Teubig legnevesebb tanítványai közül Rolf Quinque (sz. 1927), valamint Hellmut Schneidewind (sz. 1928) egyaránt a Gewandhausban kezdték pályafutásukat. Quinque 1950-ben lett a zenekar tagja,[156] míg Schneidewind 1953-ban annak szólótrombitása.[157] 1956-ban mindketten nyugatra távoztak: előbbi a Müncheni Filharmonikusokhoz került, ahol 1971-ig dolgozott, utóbbi a Kölni Rádiózenekar szólótrombitási székét foglalta el. Mindketten híresek voltak magasságukról. Quinque volt az első a XX. században, aki hangversenyen is előadta Franz Xavier Richter D-dúr trombitaversenyét, valamint a sokáig eljátszhatatlannak tartott *Vexilla regis*-t, Hans Zender (sz. 1936) 1964-ben komponált művét. Extrém technikáját és magasságát azonban nemcsak lipcsei mesterének, Heinrich Teubig-nak köszönhette. Tanulmányai idején szoros szakmai kapcsolatokat ápolt amerikai szakemberekkel is, akik a kisebb fúvókanyomásra, valamint nagyobb ajakrugalmasság megszerzésére helyezték a hangsúlyt. Quinque így megszerzett és elsajátított ismereteit *ASA-Methode* iskolájában (füzeteiben) adta közre.[158] Schneidewind ugyancsak kitűnő magasságáról lett ismert, igazi Bach-specialista hírében állt. A német Bach-szólisták zenekarának tagjaként is dolgozott,[159] valamint 1968-tól kezdve a Detmoldi Főiskolán tanított. Heinrich Teubig harmadik legnevesebb tanítványa Armin Männel,[160] aki 1950 és 1954 között végezte tanulmányait a lipcsei főiskolán. Männel 1954 és 1957 között a Drezdai Filharmonikusoknál állt alkalmazásban, majd ezt követően 41 éven át, 1998-ig a Gewandhaus első trombitásaként dolgozott. Akárcsak Schneidewind, ő is Bach-

156. Rolf Quinque (sz. 1927, Brehna, Sachsen-Anhalt) életéről lásd Keim, 68–69. 69. Quinque zenei tanulmányait hegedűn kezdte, majd tizenkét esztendősen egy zenei internátusban kapta első trombitaóráit. A Lipcsei Zeneművészeti Főiskolán Heinrich Teubig volt a trombitatanára. Szólista tevékenységéről Keim átfogó képpel szolgál. 1957-ben, immáron a Müncheni Filharmonikusok tagjaként Haydn trombitaversenyét a müncheni Herkulessaal-ban megtartott, élőben közvetített hangversenyen játszotta. Quinque szólistaként ekkor robbant be a nemzetközi zenei életbe, és ettől fogva számos zenei fesztivál vendégeként lépett fel (Berlin, Bregenz, Edinburgh, Salzburg, Bécs). A sokrétű szólista tevékenység miatt 1971-ben megvált a Filharmonikusoktól, ugyanakkor a Richard Strauss Konzervatórium tanára lett, ahonnan 1989-ben vonult nyugállományba. Számos mű ősbemutatója fűződik a nevéhez, amelyek közül többet is neki ajánlottak a szerzők: Eberhard Kraus (1931–2003), *Versi contrari*, versenymű trombitára és orgonára (1972); Wilhelm Killmayer (sz. 1927), Szóló trombitára és három távoli trombitára [Entfernungstrompeten], amely mű a müncheni olimpiai játékok záróünnepségén hangzott el. További ősbemutatók: Harald Genzmer (1909–2007), Kantáta szoprán hangra és trombitára; Jan Koetsier (1911–2006): Partita trombitára és orgonára; Peter Jona Korn (1922–1998): *Morgenmusik*; Hans Stadlmair (sz. 1929): Hangversenydarab D-trombitára. Életéről további fontos adatok a főszövegben találhatók.

157. Hellmuth Schneidewind életéről lásd Keim, 441. A főszövegben található információkat is lásd ott.

158. Keim, 68–69.

159. Keim, 287.

160. Armin Männel (sz. 1933, Falkenstein) életéről lásd Keim, 398. Tizennégy évesen kezdett el trombitálni. Első tanára az Érc-hegységben található Schönheide nevű helyiségben Ernst Röder volt, majd 1947 őszétől 1950-ig a Drezda melletti Radebeul városka zeneiskolájába járt, ahol Oskar Kirchner tanította. Ezután került a Lipcsei Főiskolára, ahol Heinrich Teubig növendéke volt. További információkat lásd a főszövegben.

specialistaként vált híressé. Männel három évtizeden keresztül volt a lipcsei főiskola tanára. Egyik első és egyben leghíresebb tanítványa (1961–1965) Ludwig Güttler.[161]

A berlini zenekarok első trombitásai számára a mérce talán még a Lipcsében megfigyelhetőnél is magasabbra került. Julius Kosleck nyugállományba vonulása után a szimfonikus együttesek ugyanis hamarosan olyan művészek szerződtetésére törekedtek — legalábbis az első pozíciókra —, akik J. S. Bach *II. Brandenburgi versenyének* F trombita szólamát képesek voltak az eredetinek vélt magasságban előadni. E tekintetben különösen figyelemreméltó a Berlini Filharmonikusok XX. századi szólótrombitásainak sora. Közöttük számos német mellett nem egy külföldi művészt is találhatunk. Richard Stegmann (1913–1925 között szólótrombitás),[162] a svájci Paul Spörri (1927–1943),[163]

161. Ludwig Güttler (sz. 1943, Sosa, Érchegység) életéről lásd Keim, 72–73. Güttler szájharmonika, zongora, gordonka, orgona valamint kürt előtanulmányok után kötött ki tizennégy esztendősen a trombitánál. Aue-ben érettségizett 1961-ben, majd ezt követően Lipcsében Armin Männel kezei alatt folytatta felsőfokú zenei tanulmányait. Az államvizsga után Halléban, a Händel-fesztiválzenekarban szólótrombitásként helyezkedett el. 1969-től a Drezdai Filharmonikus Zenekar és a lipcsei Gewandhaus Bach-zenekarának szólótrombitásaként tevékenykedett. 1979-től a drezdai Carl Maria von Weber Zeneművészeti Főiskola tanára. Az NDK kitüntetett művészeként lépett fel világszerte nemcsak a fentebb említett zenekarok tagjaként, de saját együttesével, a *Virtuosi Saxoniae*-vel is. Szólista tevékenysége az 1970-es és 1980-as években Maurice Andrééval vetekedett. Az évi 200 hangverseny mellett tucatnyi hanglemezt készített. Kurt Masur és Peter Schreier mellett az akkoriban aranykorát élő NDK hanglemezipar talán legtöbbet foglalkoztatott sztárja volt. Az 1980-as évek második felétől valamelyest alábbhagyott ugyan szólista tevékenységével, de együttesével és trombitajátékával mind a mai napig kedvelt vendége a világ hangversenytermeinek.

162. Richard Stegmann (1889–1982) életéről lásd Keim, 60.; valamint „Richard Stegman" [online]. Wikipedia. A XX. század első felének nagy kornett- és trombitavirtuóza. 1903 és 1907 között az eisenachi zeneiskolában és fúvószenekarban kezdte meg zenei tanulmányait hegedűn és trombitán. 1907-ben Bad Berneck üdülőhelyi zenekarának [*Kurorchester*] alkalmazásában állt. Két év katonai szolgálat letöltése után a müncheni Kaim-zenekar, a *Münchner Tonkünstler* tagja lett, amely együttes a Müncheni Filharmonikusok jogelődjének számít. 1912–1913-ban a zürichi *Tonhalle* szólótrombitása. 1913-ban lett a Berlini Filharmonikusok szólótrombitása [lásd a főszövegben]. 1925 és 1954 között Würzburgban, a Bajor Állami Zenekonzervatórium tanáraként dolgozott, valamint Németországban és Svájcban tovább folytatta koncertező tevékenységét. Specialitásai közé tartozott J. S. Bach *II. Brandenburgi versenye*, valamint más barokk művek magas fekvésű szólamainak interpretálása. 1954-ben, nyugállományba vonulásakor jelent meg alapfokú trombitaiskolája (*Elementarschule für Trompete*) és transzponálási tankötete (*Transponierschule für den Orchestertrompeter*). Keim idézi a *Fränkische Volksblatt* 1926-ban írt kritikáját:

> (id.) Stegmann ritka szakmai tudással rendelkező trombitás, aki szédítő magasságokat ér el, ugyanakkor dallamait tisztán kidolgozott gyöngysorokba fűzi. Amellett hangja simulékony és finom, amely különösen a dalszerű részekben vágyakozó és örvendező énekként szól.

Stegmann szoros kapcsolatokat ápolt az erfurti Eduard Kruspe hangszergyártó cégével, és a fejlesztésekben is részt vett. Nevéhez fűződnek a *Modell Studienrat Stegmann* feliratot viselő Kruspe hangverseny-trombiták, valamint B♭ és C kornettek. E hangszerek sajátossága a fő rezonátorcső, valamint a hangoló csőív meglehetősen sarkos hajlítása. 1935 és 1939 között e módszer szerint készített számára hangszereket a kölni Josef Monke, aki azonban később visszatért a hagyományosnak mondható lágyabb ívelésre.

163. Paul Spörri (1909–1991) életéről lásd Heinz Klose, „Interview with Paul Spörri, *BB* no. 66 (1989/II); valamint Keim, 454. Az Untersiggenthal-i (Aargau kanton) születésű Spörri első trombitaóráit öt éves korában apjától kapta. Később zongora és hegedűtanulmányokat is folytatott. Tizenhét éves korában Berlinbe ment, ahol a zeneművészeti főiskolán a Staatsoper Berlin kamaravirtuózának, Alfred Matthes-nek (1871–1940) növendéke volt. Tanára tanácsára — aki a századfordulón a Berlini Filharmonikusoknál dolgozott — 18 évesen jelentkezett mesterének egykori zenekarába, és első trombitás posztra nyert felvételt. 1932-ben készítette J. S. Bach *II. Brandenburgi versenyének* első hanglemezfelvételét. 1943-ban

a csehországi Cheb-ben született Adolf Scherbaum[164] (1941–1945) — aki 1923 és 1928 között a Prágai Katonazenei Iskolában, majd ezt követően Bécsben, Franz Denglernél végezte tanulmányait —, továbbá a Fritz Wesenigk tanítvány és utód, Konradin Groth (1968–1998),[165] valamint Velenczei Tamás (2000–) tartoznak a „Brandenburgi-specialisták" szűk körébe. A II. világháború utáni időszak ebből a szempontból talán kevésbé látványos. Sem Karl Rucht (kb. 1944–1949),[166] sem a drezdai iskolát Berlinben meghonosító Horst Eichler (1950–1952, 1954–1986),[167] sem Fritz Wesenigk (1951–

---

hazaköltözött Svájcba, ahol a *Basel Orchester-Gesellschaft* zenekarában és a *Bázeli Konzervatóriumban* dolgozott 1969-ben történt visszavonulásáig.

164. Adolf Scherbaum (1909–2000) kapcsán lásd jelen disszertáció III, 151, 152, 153.; valamint O[le].J[ørgen]. [Utnes]: Interview [with Josef Bayer, a student of] Scherbaum. In: O.J.'s Trumpet Page [online]. (2008.10.10.) [2008.10.23.] Interviews. Adolf Scherbaum. <http://abel.hive.no/oj/musikk/trompet/>. Scherbaum nyolc évesen kezdett trombitálni. Prágában, majd Bécsben végezte tanulmányait [lásd a főszöveget], majd 1930–1939 között a Brno-i Színház zenekarában dolgozott. 1939–1941 Prágában, a Josef Keilberth vezette *Deutsche Philharmonie* művésze volt. Keilberth bíztatására kezdett el foglalkozni a kis trombitával és a barokk művek előadásának problémakörével. 1941–1945 között a Wilhelm Furtwängler, majd Sergiu Celibidache irányította *Berlini Filharmonikus Zenekarban* játszott. A második világháborút követően, 1945-ben Prágába internálták. 1946-tól 1951-ig a *Pozsonyi Rádiózenekar* és a helyi konzervatórium alkalmazásában állt. A Vöröskereszt segítségével jutott vissza 1951-ben Németországba. 1951 és 1964 között a Hans Schmidt-Isserstedt dirigálta *Hamburgi Rádiózenekarban* dolgozott. A kis fúvókanyomás és az intenzív légáram elkötelezett híve volt. Bach *II. Brandenburgi versenyét* több mint 400 alkalommal játszotta hangversenyen, valamint rögzítette 14 hanglemezen. Számos barokk mű az ő előadásában csendülhetett fel két évszázad után először. A XX. században ő volt az első, aki Michael Haydn D-dúr trombitaversenyét koncerten is előadta. Modern művek előadásában is jeleskedett: 1955-ben ő mutatta be Bernd Alois Zimmerman, *Nobody Knows the Trouble I See* c., 1954-ben írt trombitaversenyét, amely mű nehézségeinél fogva azóta is nagyon ritkán csendül fel hangversenytermekben. [Manapság Håkan Hardenbergert, valamint Reinhold Friedrichet kérik fel rendszeresen erre a feladatra. Budapesten Nagy Major Zsolt mutatta be a művet az Állami Hangversenyzenekar közreműködésével.] Scherbaum leheletnyi, mégis élő pianissimói utánozhatatlanok voltak. Szárnyaló fortissimóit pedig ő maga napi rendszerességgel végzett hasizomfejlesztő gyakorlatainak tulajdonította. [A *b*''' hang megszólaltatásakor egy bázeli orvosokból álló csoport 1962-ben Scherbaum szemgolyóin 1,8 bar, arcizomzatán pedig 2,2 bar túlnyomást mért. A mérési módszer kidolgozatlansága miatt mindazonáltal az adatok hitelessége megkérdőjelezhető. (Lásd Keim, 63–64.)] Visszavonulását követően a Nürnberg melletti Heilsbronn-ba költözött, és a Sulzbach-Rosenberg-i zeneiskolában tanított. 75 éves koráig aktívan koncertezett.

165. Konradin Groth (sz. 1947, Berlin) biográfiáját lásd Keim, 345. Trombita tanulmányait hét éves korában, a Charlottenburg-i Zeneiskolában [*Volksmusikschule*] kezdte Heinz Döring irányítása alatt. 1965 és 1968 között a főiskolán Fritz Wesenigk volt a főtárgy tanára. Közvetlenül ezt követően felvételt nyert a Berlini Filharmonikus Zenekarba. 1970 és 1974 között a *Deutsche Oper Berlin* első trombitása volt, majd 1974-ben visszament a filharmonikusokhoz, ahol a zenekar szólótrombitása lett. 1998-ban a zenekari tevékenységet a katedrára cserélte, és a Berlini Művészeti Egyetem és a Herbert von Karajan Alapítvány tanáraként dolgozik mind a mai napig. Legnevesebb tanítványa Matthias Höfs. Négy oktávos hangterjedelme, leheletnyi pianissimói, szárnyaló fortéi mind a mai napig elkápráztatják a közönséget. Keim ugyan nem sorolja Groth-ot a „Brandenburgi-specialisták" körébe, de Tarkövi Gábor szerint többször is játszotta a versenyművet [telefonbeszélgetés Tarkövivel: 2008.10.24.]. Tim Page, a *The New York Times* hasábjain 1986. október 19-én megjelent kritikájában Groth játékáról a következőképpen fogalmaz:

> (id.) És Mr. Groth játéka olyannak bizonyult, amilyen elvárható egy ilyen pozíciót betöltő muzsikustól — fortéi ragyogóak és [minden] erőszak nélküliek, legatói [pedig] krémesen lágyak voltak olyannyira, hogy gyakran nehéz volt hajszálpontosan megállapítani hangindításainak keletkezését [*genesis*] [időpontját].

166. Karl Rucht szólótrombitásként eltöltött időszakának adatait lásd Derek Reaben: Berliner Philharmoniker Principal Players [online]. trumpetherald.com. (2004.11.04.) [2008.10.23.] Forum. Orchestral/Chamber music/Solo. Trumpet Sections of Major Symphony Orchestras. Berliner Philharmoniker.

167. Horst Eichler (1920–2001) életrajzi adatai lásd Keim, 324. Hivatásos zenész édesapja volt első zenetanára. Eleinte zongorázni és hegedülni tanult. 1935 és 1939 között a *Sächsischen Staatskapelle* zenekari iskolájában és a Drezdai Zene- és Színművészeti Akadémián folytatta tanulmányait ütő, valamint a Wilhelm

1974),[168] sem Martin Kretzer (1973–2004, majd második trombitás),[169] sem pedig utóda, Tarkövi Gábor (2004–) nem Bach fent nevezett versenyművével tettek szert hírnévre. Ám azt, hogy a zenekar többnyire olyan művészt keresett, aki a fent nevezett szűk „Brandenburgi-elitbe" tartozott, ékesen bizonyítja az a Paolo Longinotti felé tett, kiemelt bérezést kínáló szerződési ajánlat, amelyet a svájci trombitás 1950-ben így utasított vissza:

> (id.) Berlinben túl kevés a kávéházi terasz, ahol napsütésben lehetne elfogyasztani egy csésze feketét! […] és túl távol esik Ticino-tól![170]

Mindenestre a XX. század folyamán más berlini zenekarokban dolgozó művészek is képesek voltak J. S. Bach F trombita szólamát hangversenyeken előadni, és az ilyen irányú felkéréseknek eleget tenni. Közülük kiemelkedik Kosleck utódjának, Carl Höhne-nek[171] tanítványa, Hans Bode (1895–1980), aki még 60 éves korában is játszotta a versenyművet.[172] Willi Krug, a [kelet-]Berlini Rádiózenekar szólótrombitása nemcsak e mű avatott előadójaként szerzett magának nemzetközi hírnevet, hanem Johann Scherzer

---

Simon vezette trombita tanszakon. Munkahelyei: *Stadttheater Meissen* (1936/1937), *Dresdner Staatsoper* (1938/1939 kisegítő, valamint a frontszolgálat és orosz hadifogság után 1948–1950). 1950-ben „nyugatra távozott", a *Berlini Filharmonikus Zenekar* szólótrombitása lett [lásd a főszöveget]. 1953/1954-es évadban a *Sächsische Staatskapelle* első trombitásaként dolgozott Drezdában. 1954-ben visszatért a *Berlini Filharmonikusokhoz*. 1961-től a *Berlin Város Konzervatóriumban*, 1967-től pedig a *Berlini Művészeti Főiskolán* tanított. 1963-ban kapta meg a megtisztelő kamaravirtuóz címet. Egyik leghíresebb tanítványa Robert Platt (sz. 1937, Fort Wayne, Indiana), aki 1982-ben nyert felvételt a Berlini Filharmonikusokhoz.

168. Fritz Wesenigk (sz. 1923) életéről lásd Keim, 476. Az iskolaévek után 1940-ben munkaszolgálatra vitték, 1941-től pedig a Potsdami Lovassági Iskola trombitakórusának tagjaként töltötte katonai szolgálatát. 1946-ttól Karl Nierenz volt tanára Berlinben, és a *Berliner Sinfonie-Orchester* szólótrombitása lett. 1947-ben a *Deutschen Staatsoper Berlin „Unter Linden"* szólótrombitási székét foglalta el. 1951-ben került a *Berlini Filharmonikusokhoz*. Tanítási tevékenysége: *Berlini Konzervatórium* (1948–1950), *kelet-berlini Zeneművészeti Főiskola* (1950/1951), *nyugat-berlini Zeneművészti Főiskola* (1961-től). 1962-ben kapta meg a kamaravirtuóz címet.

169. Martin Kretzer (1950, Wolfenbüttel) szintén apja irányítása alatt kezdte meg trombitatanulmányait. 1970-től Viktor Belkius tanszakára került Braunschweigbe. Munkahelyei: 1970–*1973 Niedersächsischen Staatsorchester*, 1973-tól pedig a *Berlini Filharmonikus Zenekar*. Lásd Keim, 379.

170. Mathéz, „Paolo Lomginotti", *BB* no. 47 (1984/3): 59–69, itt 60. Vö. III, 151.

171. Carl Höhne (1860–1927) életéről lásd Keim, 717–718. A Pritzebe-i városigazgató fia apjától tanult hegedülni és trombitálni. 1878-ban a Spandaui „Erzsébet királynő" Ezredbe lépett be, és katonazenekari karmesternek tanult. Ezt követően Oels-ben, majd Braunschweig-ben teljesített szolgálatot, mígnem 1884-ben a hercegi *Hoftheater* trombitása lett. 1901-ben — lényegében Kosleck utódaként — nyerte el a berlini *Königliche Kapelle* szólótrombitási posztját. Pedagógiai tevékenységét a *Sternsches Konservatorium*-ban kezdte, majd 1903-ban a Királyi Főiskola tanári székében ő követte a nyugállományba vonuló kornett- és trombitavirtuóz Julius Kosleck-et. Az intézményben 1924-ig tanított. Legjelesebb növendéke Hans Bode [lásd alább] volt.

172. Hans Bode-t (1895–1980) sokan korának legjobb klasszikus trombitásának tartották. Nemcsak Höhne, de 1923-ban történt nyugállományba vonulását követően annak utóda, Alfred Matthes (1871–1940) is tanárai közé tartozott [aki a századfordulón a Berlini Filharmonikusoknál, később pedig a *Staatsoper*-nél dolgozott]. Bode 1920 és 1922 között a Berlini operazenekar, 1922-től 1949 a berlini *Deutsche Staatsoper „Unter Linden"* tagja volt. Ezt követően a *RIAS* zenekarában dolgozott egészen 1962-ig. 1931 és 1965 között a *Bayreuth-i Ünnepi Játékok* zenekarának elő trombitásaként is tevékenykedett. 1938-ban egykori mesterét Matthes-t követte a főiskola tanári székében. Egyik legnevesebb növendéke — valamint Stegmann-é is — Adam Zeyer (1911–1995) volt. [Zeyer a háború után lett a *Müncheni Filharmonikusok*, majd a *Hessen-i Rádiózenekar* szólótrombitása. 1949-től 1976-ig a kölni *Gürzenich-Orchester* alkalmazásában állt, valamint tanított a kölni főiskolán. 1950-ben szintén játszotta Bach *II. Brandenburgi versenyét*.] Lásd Keim, 718, 484.

ma is közhasználatban lévő, magas B♭/A hangolású piccolo trombitájának kifejlesztése is a nevéhez fűződik.[173]

A német iskola XX. századi fejlődésére ugyan jelentős hatást gyakorolt a magasság-orientált felfogás, azonban a tendenciákat döntően meghatározó momentum mégsem ez volt, hanem az a hangzásközpontú gondolkodásmód, amelyet a legjelesebb drezdai trombitások képviseltek. Az úgynevezett „drezdai iskola" legfontosabb ismérvei a következők: stílusfüggő frazeálás, a mesterséges vibrátó teljes tiltása, ugyanakkor a hang rekeszből (hasizmok által) történő irányítása, azaz az énekművészet légzéstechnikájának alkalmazása, mindenekelőtt azonban a nagy, egyenes és fénylő hangra való törekvés, valamint az e célt leginkább szolgáló Heckel (típusú) trombiták használata.[174] A Staatskapelle egykori művészei — Eduard Seifert,[175] Wilhelm Simon,[176] Erwin Wolf[177] —,

173. Keim, 380. A Dankerode-ben (Harz) született Willi Krug (1925–2000) — sok más nagy német trombitáshoz hasonlóan — zenei tanulmányait hegedűn kezdte. Tíz éves korától apja tanította trombitálni. Tizennégy éves korában Thüringiába, Sangerhausenbe került. Besorozása után nem sokkal angol hadifogságba esett. Fogolytársaiból 18 fős zenekart szervezett, akikkel 1947-ben II. Erzsébet esküvőjén is fellépett. 1948-tól a weimari főiskola hallgatója, majd az államvizsgát követően, 1951-től a Lipcsei Rádió Fúvószenekarának első szárnykürtöse volt. 1953-ban az NDK zenei versenyén első díjban részesült. 1954-ben került Berlinbe, a Rádiózenekarhoz. Jelentős szólistatevékenységet folytatott a zenekari munka mellett (Németország, Ausztria, Anglia, Szovjetunió, Japán).

174. Keim, 65, 449

175. Eduard [Friedrich] Seifert (1870, Lipcse-Reudnitz – 1965, Drezda), a „Tévedhetetlen" életéről lásd Barth – Tarr, „Vorkämpfer, Eduard Seifert — Trompetenvirtuose des frühen 20. Jahrhunderts", *Das Orchester* (2006/10): 36–41.; Tarr, „Ferdinand Weinschenk[…]", *HBSJ* 11. köt. (1999): 19.; Keim, 446.; jelen disszertáció IV, 185–186. Tanulmányait Lipcsében, Weinschenk tanszakán folytatta 1887 és 1889 között, valamint az 1893/1894-es tanévben. Munkahelyei: *Büchner Kapelle*, *Günther Coblenz Orchester*, *Gewandhaus* zenekara, *Gürzenich Orchester* Köln (1895/1896), a drezdai *Hofkapelle* (1896.09.01.–1936.03.23.). [A megadott időpontot lásd Andreas Schreiber, *Von der churfürstlichen Cantorey zur Sächsischen Staatskapelle Dresden*: *ein biographisches Mitgliederverzeichnis; 1548 – 2003*. (Drezda: 2003).] Nyugdíjazását követően is gyakorta felkérték kisegítésre a Drezda-környéki zenekarok, többnyire J. S. Bach kantátáinak előadására. Hangszereiről lásd IV, 185. Címei: Királyi kamaramuzsikus (1896), Kamaravirtuóz (1911). Pedagógiai tevékenysége: *Schneider Zeneiskola*, Drezda (1899–1923), a *Hofkapelle* zenekari iskolája, *Lausitzer Musikschule*, Görlitz (1928-tól), Zeneműv. Főisk. (*HfM Drezda* — nyugállományba vonulását követően 1950-ig). Legjelesebb tanítványai: Wolfgang Stephan (Dezdai Filh. Zenek. szólótr. 1936-1969); Walter Uhlemann (Staatskapelle 1. tr. [1936–1946], Müncheni Zeneműv. Főisk. tanára 1946-tól nyugdíjazásáig); Erwin Wolf (Staatskapelle, Drezda 1. tr. 1946–1957, Staatstheater Hannover 1957-től, NDR Radiophilharmonie Hannover, Hannoveri Zene- és Színművészeti Akadémia); Franz Wietecki (Berlini Rádió Szimf. Zen. szólótr.); Horst Eichler [lásd IV, 204 [167].]; Hans-Joachim Krumpfer [lásd IV, 207.]; Karl Benzinger (Bajor Rádió Szimf. Zen. szólótr.).

176. Wilhelm Simon (1898–1969) életéről lásd Keim, 449. Az Teichhausen-i (Egerland) születésű trombitás első munkahelye a *Berlini Városi Opera* volt. 1925-ben lett a drezdai *Hofkapelle* (Staatskapelle) szólótrombitása Seifert mellett. Ezt az állást nyugállományba vonulásáig, 1962-ig töltötte be. A *Bayreuth-i Ünnepi Játékok Zenekarában* is tevékenykedett (1935–1960). A kor vezető karmesterei sokszor kérték fel közös munkára, elsősorban nagy volumenű trombitahangja miatt. Mint a többi „drezdai iskolához" tartozó trombitás, ő is a Heckel márka híve volt. Oktatási tevékenységet a *Staatskapelle zenekari iskolájában*, valamint a drezdai *Akademie für Theater und Musik* intézményében folytatott. Legjelesebb tanítványai: Horst Eichler [lásd IV, 204], Günter Wilpert (sz. 1933, 1957–1970-ig zenekari művész Lipcsében, 1980-tól a *drezdai HfM* tanára), Hans-Joachim Krumpfer [lásd alább] voltak.

177. Erwin Wolf (1919–1994) életéről lásd Keim, 481. Finom, lágy trombita hangszínével tűnt ki. Első tanára a plaueni városi fúvós, Mylau volt. Munkahelyei: az Eugen Jochum vezette *Plauen-i Színház* zenekara (1938), *Drezdai Rádiózenekar*, a *Drezdai Staatskapelle*, valamint a *Drezdai Konzervatórium* (1946–1957); további tevékenységei: Bach kantáta felvételek a *Kreuzchor*-ral (1950-es évek), Siegfried Kurz

továbbá a Drezdai Filharmonikusoknál szolgáló kortársaik — Alfons Patolla,[178] Wolfgang Stephan[179] — nyomán felvirágzó drezdai iskola hangzáskoncepciója és játékszemlélete jeles tanítványaiknak, utódaiknak köszönhetően hamarosan csaknem egész Németország területén irányadóvá vált. Horst Eichler,[180] Hans-Joachim Krumpfer,[181] Hans Wietecki,[182] Franz Dengler Berlinben, majd ez utóbbi 1918-tól Bécsben,[183] Karl Benzinger, Walter Uhlemann Münchenben,[184] Heinz Zickler Lipcsében, majd Wiesbadenben, illetőleg Mainzban,[185] Erwin Wolf és Rudolf Haase először a szász fővárosban, majd Wolf 1957 után Hannoverben,[186] Haase pedig 1982-től Essenben[187] képviselte a drezdai iskolát.

---

trombitaversenyének bemutatója. 1957-ben elhagyta az NDK-t, *Hannoverben* telepedett le. Itt a *Staatstheater* alkalmazásában állt, továbbá tanított a *Zene- és Színművészeti Akadémián*. A Heckel trombiták elkötelezett híve maradt. 1961-ben *Bayreuthban* szólótrombitásként dolgozott.

178. Patolla a Drezdai Filharmonikus Zenekar szólótrombitása volt az 1930-as éveben. Lásd Keim, 64.

179. Wolfgang Stephan (1918–2008) Seifert egyik legjelesebb tanítványa volt. Mesterétől teljes mértékben elsajátította a „fénylő, nagy hang titkát". 19 esztendősen, 1937-ben lett a *Dresdner Philharmonie* szólótrombitása. Később a született tehetségnek számító trombitást Kamaravirtuózi címmel tüntették ki. 1969-ig a zenekar trombitaszólamának egyértelműen legkimagaslóbb tudású tagja volt, ekkor azonban Ludwig Güttler személyében méltó riválisa érkezett. 1977-ben nyugdíjazták. Ezt követően visszavonult minden zenei tevékenységtől. Legközelebbi barátai a nyugatra emigrált Horst Eichler és Heinz Zickler voltak.

180. Lásd IV, 204.

181. Hans-Joachim Krumpfer (sz. 1928, Elsterwerda, Drezda mellett) biográfiáját lásd Keim, 380–381. 1949 és 1954 között a Drezdai Zeneművészeti Főiskolán, Eduard Seifert és Wilhelm Simon tanítványaként folytatta zenei tanulmányait. Munkahelyei: *Hallei (Saale) Filharmonikus Zenekar* helyettes első szólótr. (1954–1956), *Berliner Sinfonie-Orchester* szólótr. (1956–1967). Szólistaként is fellépett, de legnagyobb jelentőséggel zenepedagógiai és oktatói tevékenysége bír: Berlin-Köpenick-i zeneiskola (1956-tól), később *Berlin Penzlauer-Berg-i Zeneiskola*, a *Berlini Zeneműv. Főisk.* speciális zeneiskolájában a fúvósszak vezetőjeként (1971-től), *„Hanns Eisler" Zeneműv. Főisk*. fúvós tanszékének vezetőjeként (1976–1984). 1977-től művésztanárként a főiskola trombita tanszakának docense, kamarazene, módszertan és tanítási gyakorlat tárgyak oktatója. Számos zenetudományi és zenepedagógiai munka szerzője. A korabeli NDK-ban ő volt az első számú trombitatanár. Tanítványai 1967 óta több mint 80 díjat nyertek nemzetközi versenyeken, és dolgoznak vezető zenekarokban. 1967-ben jelent meg kezdőknek szánt trombitaiskolája (*Trompetenschule für Anfänger*), 1970-ben haladóknak összeállított tananyaga (*Trompetenschule für Fortgeschrittene*). Ezek kiegészítésként két etűdfüzetet (*Trompetenetüden*), továbbá két zongorakíséretes gyűjteményt is megjelentetett (*Spielbuch für Trompete und Klavier*). További munkái: *Der Kleine Trompeten-Solist* (2001); *Methodischen Wegweiser für den Blechbläserpädagogen*.

182. Lásd IV, 206 [175].

183. Lásd IV, 186–187.

184. Benzinger és Uhlemann kapcsán lásd IV, 206 [175].

185. Heinz Zickler (sz. 1920) életéről lásd Keim, 64. 14 éves korától Alfons Patolla növendékeként kezdte meg középfokú zenei tanulmányait. Munkahelyei: *Drezdai Rádiózenekar*, *Staatliche Sinfonie-Orchester Halle* (1951–1953), *Gewandhaus* (1953–1956), ekkoriban számos alkalommal kérték fel nyugati zenekarok Bach művekben való közreműködésre. 1956-ban emigrált az NSZK-ba, ahol Wiesbaden-ben a *Hessische Staattheater* zenekarának szólótrombitásaként dolgozott. 1959-től 1992-ig tanított a Mainz-i *Hochschulinstitut für Musik*-ban, valamint a *Peter Cornelius Konzervatóriumban*. Barokk művek előadásakor a seiferti tradíciót követve Heckel G trombitát használt, amelyet kivételes állóképességének köszönhetően nagyon mély fúvókával szólaltatott meg. A hangzás így egészen közel állt a barokk hangszerek tónusához. Vö. Julius Kosleck kürtfúvóka használatával: IV, 176–177 [75].; IV, 182.

186. Lásd IV, 206 [177].

187. Rudolf Haase (sz. 1935) életéről lásd Keim, 347. 1954 és 1957 között Erwin Wolf növendékeként végezte tanulmányait a Drezdai konzervatóriumban. Haase első számú példaképe Wilhelm Simon volt, akinek 1958-tól, Erwin Wolf nyugatra történő távozását követően kollégája lehetett a *Staatskapellében*. 1980-ig dolgozott a zenekarban, mellette a *drezdai főiskolán* tanított 1960 és 1980 között. 1982-től 1998-ig a *Philharmonie Essen* szólótrombitásaként dolgozott. 1984-től 1997-ig volt az esseni *Folkwang-Hochschule*

Miután a fent felsoroltak legtöbbje tanított is, a hatás országos szinten, több generáción át érvényesült. A drezdai hagyományokat a XX. század utolsó harmadában tovább ápoló Staatskapelle trombitások a teljesség igénye nélkül a következők: Kurt Sandau (1. tr. 1970–2004), Peter Lohse (váltó 1. tr. 1982-től, 1. tr. 1987-től), Matthias Schmutzler (1. tr. 1999–), Tobias Willner (1. tr. 2004–), Heinz-Hermann Heinisch (2. tr. 1962–1999), Bernd Hengst (2. tr. 1965–2005), Sigfried Schneider (3. tr./váltó 1. tr. 1989–), Sven Barnkoth (2. tr. 2005–).[188]

A fentiek ismeretében, továbbá azt figyelembe véve, hogy a drezdai iskola talán legnagyobb alakja és egyben egyik alapítója, Eduard Seifert Lipcsében, Weinschenk tanszakán végezte tanulmányait, és a két város, valamint Weimar trombitásai közötti kapcsolatok mind a mai napig jelentősnek mondhatók, kijelenthető, hogy a német nemzeti trombitaiskola bölcsője a Weimar–Lipcse–Drezda háromszögben, Szászországban található. Ezzel kapcsolatban érdemes emlékeztetni arra, hogy a szász trombitások már a XV. században úttörő szerepet játszottak a fúvástechnika fejlesztésének terén,[189] továbbá arra is, hogy a Drezdában egykoron székelő *Oberhoftrompeter* közvetlen irányítása alatt álló szász „bajtársak" művészete — bécsi kollégáik mellett — a Német-Római Birodalom területén a legmagasabb színvonalat képviselte a XVII–XVIII. század folyamán. Úgy tűnik, a helyi hagyományok ereje mind a romantikus érában, mind a XX. század folyamán tovább éreztette hatását, és a szelepes korszakban is megmaradt — immáron csupán a művészi aspektus terén — a szász trombitások meghatározó és irányadó szerepe.[190]

A **4. ábra** (209. o.) a trombitajáték német nemzeti iskolájának sematikus vázlatát tartalmazza; a berlini, a drezdai és a lipcsei ág kapcsolatait, valamint e három bel- és [kurzív szedéssel jelzett] *külföldi* vonatkozásait, első generációs leágazásait mutatja.

Jelmagyarázat:

HfM [Hochscule für Musik] Hd Künste [Hochschule der]	zeneművészeti főiskola művészeti főiskola	A berlini főiskola tanára	Más főiskola tanára
Univ. [Universität der Künste] Kons.	[művészeti] egyetem konzervatórium	A drezdai főiskola tanára	*külföldi állampolgár, ill. külhoni szolgálat helye*
Staatskap. [Staatskapelle] B. Berl. [Berliner]	az együttes jogelődei is Berlin, berlini	A lipcsei főiskola tanára	zenekari művész, konzervatóriumi tanár
RSO [Rundfunk Sinfonie Orchester].	rádiózenekar	◆———	csak munkakapcsolat;
		——→	tanár→tanítvány viszony;
Ph.; Phil. Filh. zk. zkar	Philharmonie, Philharmony zenekar	——→	tanszak öröklése tanár és saját tanítványa között;
SO [Sinfonie Orchester] Gewand. [Gewandhaus]	szimfonikus zenekar a lipcsei Gewandhaus	- - - →	tanszak öröklése tanár és nem saját tanítvány között;
O.Z.Társ.Zisk	Orosz Zenei Társaság Zeneiskolája	·-·-·-·-·→	valószínűsíthető kapcsolat

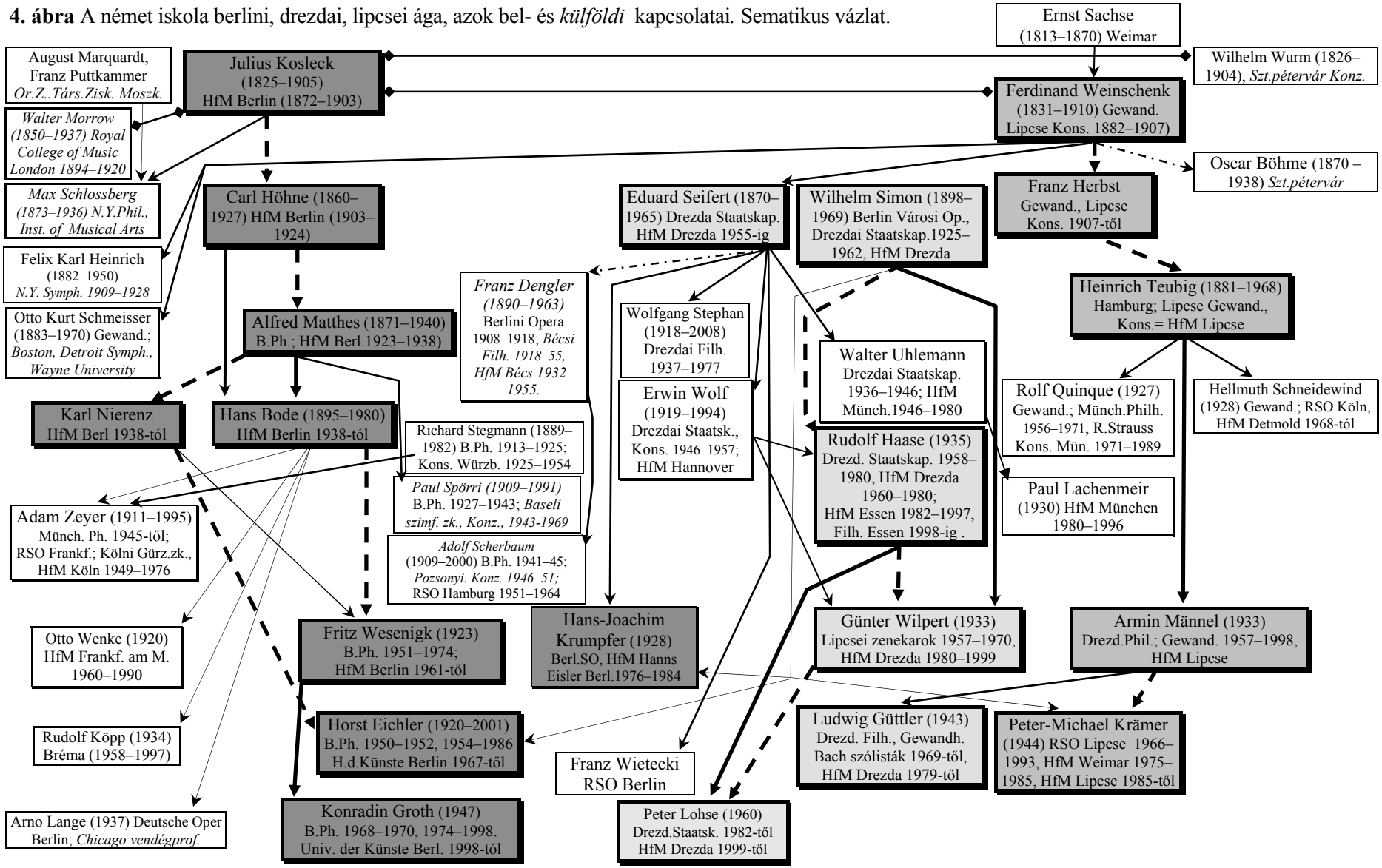
tanára. Legjelesebb drezdai növendékei: Petr Lohse (1987-től a Staatskapelle szólótrombitása), Siegfried Schneider (1989-től a Staatskapelle trombitása).

188. Lásd Schreiber, *Von der churfürstlichen Cantorey zur Sächsischen Staatskapelle Dresden.*

189. Vö. II, 17.

190. Vö. II, 48.

4. ábra A német iskola berlini, drezdai, lipcsei ága, azok bel- és *külföldi* kapcsolatai. Sematikus vázlat.



3. A technikafejlesztés és a zenei, előadóművészi képzés integrált kezelése. Fentebb már több alkalommal is esett szó Josef Kail trombitaiskolájáról, mint az egyik legelső szelepes trombitára írt munkáról.[191] A kötetet ismertető Edward Tarr megjegyzi, hogy a cseh mester a technikai képzést nem kezeli szárazan. Kail többnyire operamelódiákat dolgoz fel etűdjeiben, a skálafutamokból olykor egy polonézt bont ki, továbbá a különböző artikulációkat meglehetősen liberális módon kezeli. Tarr szerint nyilvánvaló, hogy Kail a zenei aspektust helyezte az első helyre, és a technikával csak másodsorban foglalkozott.[192]

Hasonló szemléletmód tükröződik a legjelentősebb XIX. századi német trombitaiskolában, Kosleck tankötetében is, ahol szinte minden fejezetben találhatók műzenei idézetek. Sőt, Kosleck „Mindennapi kornett-gyakorlatok" című, alapvetően funkcionális feladatokat tartalmazni hivatott összeállítása sem mentes a művészi attitűdtől. A berlini kamaravirtuóz három variációs darabot is beillesztett iskolájának 26 gyakorlatból álló, imént említett fejezetébe.[193] Az előadói stílus és az ahhoz szükséges technikai készség fejlesztése tehát nemcsak Kail, de Kosleck iskolájában is szerves egységet alkot.[194]

A XIX. század folyamán Németországban és Ausztriában publikált trombita- és kornettiskolák száma és utókorra vetített jelentősége a Franciaországban ez idő tájt megjelent iskolákkal történő összehasonlításban ugyan csekélynek mondható, ugyanakkor a romantikus érában kiadott, német művészek tollából származó etűdkötetek kiemelt fontosságúnak számítanak. A dessaui Georg Kopprasch magas és mély [szelepes] kürtre írt etűdfüzetei[195] — ill. ezek különböző rézfúvós hangszerekre szánt adaptációi —, a weimari Ernst Sachse transzpozíciós trombita gyakorlatai,[196] valamint a braunschweigi születésű, az orosz iskola egyik alapítójaként tisztelt Wilhelm Wurm[197] trombita- és kornett

191. Josef Kail, *Trompeten-Schule*. (Kiadatlan kézirat). IV, 173, 175, 178.

192. Tarr, „The Romantic Trumpet Part Two": 113.

193. Julius Kosleck, „Tägliche Übungen für Cornet a piston", no. 14–16, *Grosse Schule für Cornet à piston* [sic.] *und Trompete. Zweiter Theil.* (Lipcse: Breitkopf & Härtel, 1872).

194. Vö. III, 71.

195. [Georg] Kopprasch, *60 Etüden für Alt-Horn* op. 5. (Lipcse: Breitkopf & Härtel, 1832 vagy 1833).; *60 Etüden für Baß-Horn* op. 6. (Lipcse: Breitkopf & Härtel, 1832 vagy 1833).

196. E. Sachse, *Hundert Transponier-Etüden für Trompete*. (Lipcse: Friedrich Hofmeister, 1850 körül).

197. Wilhelm Wurm életéről lásd Anatoly Selianin, „Wilhelm Wurm (1926–1904)", *ITGJ* 21/3 (1997. febr.): 44–50. Wilhelm Wurm Braunschweigben született. A zeneművészet alapjaival apja ismertette meg, aki a Braunschweigi Nagyherceg Fekete Huszárezredében, a zenekar vezetőjeként tevékenykedett. Wurm később a helyi zenei kollégiumban folytatta tanulmányait. 21 éves korában vándorolt ki Oroszországba, ahol Szentpéterváron a *Birodalmi Színházak Zenekarának* szólistájaként helyezkedett el. Később a *Mariinsky Színház balett-zenekarában* dolgozott. 1867-től haláláig a *Szentpétervári Konzervatórium* tanára volt. 1869-ben a Testőrség zenekarainak vezetőjévé nevezték ki, mely posztot húsz éven át töltötte be. Fél évszázados művészi és 37 esztendőn át folytatott zenepedagógiai tevékenysége felmérhetetlen jelentőségű. Szeljanyin szerint játéka, a zenekari szólókban mutatott stílusa mintaértékű volt, és döntően határozta meg a jövő orosz iskolájának hagyományait. Számos újítás fűződik a nevéhez: a gyalogsági jelzőkürt és a trombita ötvözésével egy új hangszer megalkotása (Anderst hangszergyártóval közösen), a kamarazene tantárgy kötelezővé tétele, ajakrezgés alkalmazása a szájizomzat fejlesztésére, ill. a fúvókán történő gyakoroltatás. [Lásd V, 233–234.]

kiadványai[198] a közép- és a felsőfokú rézfúvós képzésben mind a mai napig jelentős szerepet töltenek be. E szerzők munkáiban szintén a kaili–koslecki gondolkodásmód érvényesül, azaz a zenei aspektus hangsúlyos megjelenítése, előtérbe helyezése figyelhető meg. A sematikus ritmikai elemekből, skálafutamokból és egyéb motívumokból építkező, progresszíven összeállított, technikafejlesztést szolgáló etűdök kevésbé sablonosak, mint a francia iskolák hasonló célú gyakorlatai. A német szerzők szinte minden esetben valamiféle egyszerű harmóniai vázra fűzik, és változatos dinamikával fűszerezik többnyire két- és háromtagú formát alkotó, egyszerűbb modulációkat is tartalmazó etűdjeiket. Ennek köszönhetően e német technikafejlesztő feladatok a zenei tartalom és felépítés tekintetében valamivel magasabb színvonalat képviselnek, mint Domnich, Dauprat, Dauverné, vagy Arban hasonló célú, meglehetősen monoton kürt-, trombita- és kornett-gyakorlatai.[199] A gyors etűdökben megfigyelhetőnél jelentősebb művészi értéket képviselnek azok a lírikus darabok, amelyek nagy számban fordulnak elő a német füzetekben. A gyors és lassú etűdök aránya és váltakozó, vegyes összeállítása jól mutatja, hogy a német rézfúvósok számára a cantabile játék és a stílusos előadásmód elsajátítása súlyponti kérdésnek számított a XIX. században. A hivatásos zenészek képzését szolgáló francia iskolák közül leginkább csak a bővített Arban kiadás *Art of Phrasing* c. fejezete,[200] valamint Merri Franquin 1908-as iskolája kínál hasonlóan színes, a különböző szintű hangszeres felkészültséghez igazodó műzenei idézeteket (is) tartalmazó anyagot. A francia iskolákban a technikai gyakorlatok és az előző fejezetben tárgyalt, összegző jellegű, előadóművészi képzést is szolgáló etűdök[201] mindig külön fejezetekben, kötetekben kapnak helyet. Mindazonáltal az eredeti Arban iskola — lényegében megjelenése óta — a német trombitaoktatásban is a tananyag alapvető részét képezi. Megjegyzendő továbbá, hogy a francia etűdgyűjtemények hangszertechnikai követelményszintje általánosságban véve

198. Kornettiskoláját kezdők számára írta: Wilhelm Wurm, *Schule für Cornet à Pistons (Alt Horn und Baryton)*. (Szentpétervár: A. Büttner, [1879], 1893; Hamburg: D. Rachter, 1893). Wurm több etűdfüzetet is összeállított, amelyeket elsősorban a középhaladóknak szánt: *30 Etudes.* (Gutheil).; *45 Etüden (neue leichte)*. (Zimmermann).; *60 Etüden.* (Rahter).; *23 Etüden.* (Rahter).; *20 Etudes difficiles.* (Rahter).; *40 Etudes.* (Rahter). Ahogy Bruce Briney disszertációjában kimutatta, Wurm számos etűdöt más gyűjteményekből kölcsönzött: hetet Sachse-től, kilencet Kopprasch-tól és tizenegyet Franz Wilhelm Ferling (1796–1874) *48 Übungen für Oboe* c. munkájából. [Lásd Briney, *The Development of Russian Trumpet Methodology and Its Influence on the American School*. DMA disszertáció, Northwestern University, 1997. 79, 83–87.; ill. disszertációja alapján írt cikkét: Briney, „The Methods and Etudes of Wilhelm Wurm", *ITGJ* 21/3 (1997. febr.): 51–64. 59–60.]

199. Vö. Dr. John Ericson: The Original Kopprasch Etudes. Georg Kopprasch and his music [online]. Arizona State University. [2008.10.31.] The Asu Horn Studio. Horn Articles Online. The Early Valved Horn. The Original Kopprasch Etudes. <http://www.public.asu.edu/~jqerics/original_kopprasch.htm>. Nyomtatott forma: The Horn Call 27/2 (1997. febr.).; Bruce C. Briney, „The Methods and Etudes of Wilhelm Wurm", *ITGJ* 21/3 (1997. febr.): 51–62. 60.

200. Lásd III, 129 [319].

201. Lásd III, 95–96, 99–104. (Dauverné); 119–120. (Arban); 137–138. (Charlier).

magasabbnak mondható, mint a német kiadványoké, ezért az előbbiek — néhány kivételtől eltekintve — inkább a felsőfokú képzésben alkalmazhatóak.[202]

A fentiek alapján elmondható, hogy a XIX. századi német trombitaoktatásban a játéktechnika fejlesztése nem volt öncélú tevékenység. A skála-, akkordfelbontás-és különböző dallammotívum-gyakorlatok szinte mindig zenei kontextusba illesztve kerültek közlésre. Más szóval a német iskola a hangszertechnikai és előadóművészi képzés tekintetében — a francia iskola differenciált tananyagot preferáló nézeteivel szemben — egyfajta integrált rendszer kialakítására törekedett hangszeres iskoláiban, etűdgyűjteményeiben. Miután számos német etűdkötet egészen napjainkig — a korszerű zenepedagógia (alapjaiban francia irányelvek alapján kialakított) differenciált tananyagaiba építve — a középfokú hangszeres oktatás fontos pilléreként szolgál szerte a világon, ezért a hagyományos német szemléletmód ma is élő gyakorlatként segíti a növendékek hangszertechnikai és művészi felkészítését, fejlesztését.

4. Zenekari játékra való felkészítésnek és a transzponálási készség fejlesztésének hangsúlyos kezelése. A német iskolát — a fentebb már tárgyalt okok folytán — gyakran nevezik zenekari iskolának is. A szimfonikus és opera-repertoár megismertetését manapság számtalan gyűjteményes kiadvány és néhány etűdiskola szolgálja. Közülük az elsők német szerzők tollából származnak, és többségük Németországban jelent meg. Julius Kosleck háromkötetes, zenekari részleteket tartalmazó összeállítása,[203] valamint a coburgi születésű, a szász trombitaiskola hagyományait képviselő Willy Brandt[204] Moszkvában írt *34 Etüden für Orchestertrompeter* c. iskolája e területen úttörő munkáknak számítanak. Utóbbi mű jelentőségét mi sem támasztja alá jobban, mint az, hogy a kötet többek között

202. Vö. III, 120. Kivételt képeznek például Pierre François Clodomir etűdkötetei. Lásd III, 155 [412].

203. Kosleck, *Orchester-Studien. Sammlung schwieriger Stellen […]*. (Lipcse: Breitkopf & Härtel, 1906).

204. Karl Wilhelm [Vasziij Georgievics] Brandt (1869, Coburg – 1923, Szaratov) életéről, jelentőségéről lásd Anatoly Selianin, „Vassily Gueorguievitsch Brandt (1869–1923)”, *BB* no. 26 (1979/II): 59–68.; Tarr, „Willy (Vassily Georgyevich) Brandt — The Early Years”, *ITGJ* (1996. máj.): 55–60.; Tarr, *East Meets West*. 146–202. Zenei tanulmányait szülővárosában, a Szász-Coburg-Gothai Hercegséghez tartozó Coburgban, a helyi zenekari [zene]iskolában végezte Carl Zimmermann irányítása alatt. 1887-től a *Helsinki Filharmonikus Zenekar* művésze. 1887-ben és 1888-ban, a nyári szabadság idején az észak-német üdülőváros, *Bad Oeynhausen* zenekarában dolgozott. 1890-ben nyert felvételt a moszkvai *Bolsoj Színház* zenekarába — helyhiány miatt egyelőre a kontrafagott szólamba. Miután Marquardt a színpadi zenekar vezetője lett, Brandt elfoglalhatta a neki szánt első trombitás pozíciót. Csajkovszkij, Rimszkij-Korszakov, Wagner művek moszkvai bemutatói fűződnek nevéhez. 1899-től 1912-ig a *Moszkvai Konzervatóriumban*, ezt követően az újonnan alapított *Szaratovi Konzervatóriumban*, Oroszország harmadik ilyen jellegű intézményében tanított. Egyik legnevesebb moszkvai tanítványa, Pjotr Jakovlevics Ljamin szerint Brandt nagy és ezüstösen fénylő trombitahangja, elegánsan virtuóz játéka elbűvölte mind kollégáit, mind a közönséget. Játékának szépségével, erőteljességével, olykor leheletnyi pianóival, pátoszával, frazeálásának tökéletességével és költőiségével tűnt ki a Bolsoj szólamvezető művészei közül. Bach h-moll miséjének előadására is Heckel gyártmányú B♭ trombitát használt. Brandt-ról lásd még jelen disszertáció V, 237–238.

Weinschenk utódjának, Franz Herbst-nek, valamint William Vacchiano-nak (1912–2005), a Julliard School egykori legendás tanárának feldolgozásában később Lipcsében, ill. New Yorkban is megjelent. Groth, Lange és Pliquett közös cikkükben rámutattak arra, hogy ez az etűdfüzet a zenekari szólamjáték maradéktalan elsajátításához és előadásához nélkülözhetetlen játéktechnikai hátteret hivatott biztosítani; a szólamanyag magában való, előtanulmányok nélküli gyakorlása ugyanis nem vezethet a kívánt eredményre.[205]

A XX. század folyamán Németországban, Szovjetunióban, Lengyelországban, Nagy-Britanniában, Franciaországban és az USA-ban nagy számban jelentek meg a szimfonikus repertoár szólamanyagait tartalmazó gyűjtemények, amelyek a növendékek gyakorlati felkészítését hivatottak szolgálni. Újabban néhány kiadványhoz hangzó anyagot is mellékelnek, amelyek célja, hogy a száraz kottaanyagon túl bizonyos játékstílusokkal, hangzásideállal is megismertessék a tanulókat. A kiadók ugyanis tudatában vannak, hogy

> (id.) A zenekari részletek betanulása nem egyszerűen azok megismeréséből, vagy az „eljátszásukra való képesség megszerzéséből" áll, jóval inkább a ritmust, frazeálást, artikulációkat, dinamikákat érintő bizonyos stílusjellegek elsajátítását, illetve a megszerzett tudás analóg passzázsokra [helyekre] való alkalmazási képességét jelenti. Ezek az elemek, melyek különösen fontosak egy zenekari trombitás számára, alakítják az ő játékstílusát, [és] nagyon gyakran döntően befolyásolják a zenekari állásokra jelentkezők kiválasztását.[206]

Érdemes arra emlékeztetni, hogy zenekari iskolák nem csak graduális és posztgraduális képzés szintjén működtek [működnek]. Sok német városban a zeneoktatás intézményes kereteit, az alapfokú oktatást a helyi fúvószenekar — egykoron az ún. *Stadtpfeife* — biztosította.[207] Jelen disszertáció szerzőjének gyakorlati tapasztalatai szerint hasonló rendszerű zenepedagógiai munka Magyarországon is folyt. Tatabányán Magyar József (1915–1994) irányítása alatt működött olyan ifjúsági fúvószenekar, amely vezetőinek szándéka szerint — 1974 és 1991 között — mindvégig törekedett a városi zeneiskolától való függetlenség megőrzésére, és az utánpótlást nagy részben saját toborzásai, valamint az így felvettek önálló és célirányos oktatása révén próbálta biztosítani.[208] A német és osztrák

---

205. Konradin Groth – Arno Lange – Joachim Pliquett, „Examplary Orchestral Excerpts from the German Repertoire", *ITGJ* 17/1 (1992. szept.): 20.

206. Uo.

207. Lásd IV, 177, 203 [162], 212 [204].

208. Magyar József Kossela Bélával együtt abból a célból alapította az ifjúsági együttest 1974-ben, hogy a Tatabányai Bányász Fúvószenekar utánpótlását az itt kinevelt amatőr zenészekkel biztosítsák. Magyar József a zenekar szuverenitásának megőrzését fontosnak tartotta, ezért erőteljesen törekedett a saját hangszerpark biztosítására. A tagokat a két vezető iskoláról iskolára járva toborozta, majd maga tanította a hangszerjáték alapjaira. A képzés gyakorlati jellegű, és technikai orientáltságú volt. A próbákon — melyeken nagy hangsúlyt kapott a lapról olvasási készség egyénenkénti ellenőrzése — Magyar József számos alkalommal mutatott rá a magyar zeneiskolai oktatás általa gyengének tartott pontjaira, a lapról olvasás

zenei életben mindmáig meghatározó szerepet játszanak azok a hagyományőrző csoportok, amatőr együttesek, fúvószenekarok, amelyekben a felnövekvő generációk gyakorlatban alkalmazhatják megszerzett alapfokú zenei ismereteket. Közülük a kiemelkedő tehetségek konzervatóriumokban, főiskolákon továbbtanulva biztosíthatják később a hivatásos zenekarok utánpótlását.

A szimfonikus zenekari trombitajátékra való felkészítésben kiemelt szerepet játszik a transzponálási készség fejlesztése. A régi, hagyományos játékmód, azaz a hangváltócsöves trombiták alkalmazása a XIX. század második felében fokozatosan túlhaladott gyakorlattá vált. Wagner operái jelentették a tényleges fordulópontot, ugyanis korai műveit kivéve opusaiban a hangnemek — és ezzel párhuzamosan a kürtösök, trombitások számára előírt hangolások is — túl sűrűn váltakoznak ahhoz, hogy hangváltócsövek puszta cserélgetésével megoldható lehetne egy-egy szólam notáció szerinti megszólaltatása. A zenekar trombitásai, kürtösei ennek következtében arra kényszerülnek, hogy hangszereiket egy preferált hangolásra beállítván mindvégig transzponálva, olykor pedig a notáció szerint játszva adjanak elő különböző hangolásban lejegyzett, egymást gyorsan követő frázisokat, folyton ügyelve a kottában megadott és a játékos által alkalmazott hangolások közötti különbségre. A hangváltócsöves technika mellőzése mindazonáltal jelentős előnyökkel is jár. A zenekari hangoláshoz való igazodás és a hangszín — a fő-rezonátorcső állandó hossza miatt — ugyanis mindvégig stabil marad, amely stabilitásra valószínűleg mind nagyobb igény mutatkozott a XIX. század második felétől.[209] Bizonyára a fenti okok együttesen vezettek arra az eredményre, hogy az ideális hangzást kereső német trombitások szelepes hangszereiken ekkortól az olyan művekben is inkább vállalták a transzponálással járó új kihívásokat, amelyek előadása megoldható lett volna a hagyományos, hangváltócsöves technikával. Így ugyanis nem kellett szembesülniük a hangváltócsövek cserélgetésének negatív mellékhatásaival, a hangolás, hangszín és hangbiztonság terén mutatkozó instabilitással.

---

gyakoroltatásának, valamint a stílusismeretnek és az együttes játék oktatásának hiányosságaira. Véleménye szerint a zeneiskolai oktatás [akkoriban] nem biztosította a zenekari játékhoz szükséges ismeretek megszerzését. Mindazonáltal karmesterségének tizenhét esztendeje alatt (1974-től 1991-ig) az ifjúsági zenekar létszámának nagyobbik részét a Tatabányai Zeneiskola aktív és végzett növendékei adták.

[209] A tizenkétfokúság és a politonalitás kialakulásáig, ill. az e stílusokat lehetővé tevő, ma is használatos egyenletes lebegésű temperálás bevezetéséig ugyan még évtizedeknek kellett eltelnie, ám a romantika zenéje feltartóztathatatlanul ebbe az irányba haladt. Ezzel párhuzamosan a hangnemektől független homogén hangzás szükségességének és igényének kialakulása is nagy valószínűséggel a XIX. század utolsó harmadára tehető.

Az első és mindmáig egyik legjelentősebb transzponálási iskolát Ernst Sachse állította össze 1850 körül.[210] Sem az idő, sem a szerző személye nem véletlen. Az akkoriban Liszt Ferenc által dirigált weimari zenekar első trombitása nagy valószínűséggel aktívan működött közre Richard Wagner *Lohengrin* c. operájának 1850-es bemutatóján. Mint arról már fentebb szó esett, e mű Franciaországban is forradalmi változásokat eredményezett a rézfúvós játékkultúra terén az 1890-es években.[211] Valószínűsíthető, hogy Sachse Wagner e művével kapcsolatosan szerzett tapasztalatai nagyban hozzájárultak transzpozíciós etűdkötetének megszületéséhez.

Hamarosan az F trombitáról B♭, ill. C trombitára történő, eleinte csupán az első szólamot érintő és a nagyobb játékbiztonságot célzó átállás még inkább megkövetelte a transzponálási készség fejlesztését. Ugyanis a XIX. század utolsó harmadának német és osztrák komponistái, a váltástól függetlenül továbbra is legtöbbször a hagyományos zenekari trombitára, a hosszú építésű, F alaphangolású hangszerre, illetve annak hangváltócsövekkel mélyített — E, Esz, D, Desz, C — változataira írták szólamaikat. A szerzők mindamellett az esetek döntő többségében arra is törekedtek, hogy minél több hang nyitottan, azaz szelephasználat nélkül legyen megszólaltatható. Birkemeier szerint Wagner, Bruckner, Richard Strauss eme hangszerelési gyakorlata a zenekari trombitások felé azt a — Berlioz Hangszerelési tanulmányában szereplő javaslatokkal összhangban megfogalmazott — üzenetet hordozta, hogy a zenekari játékban továbbra is a hosszú építésű hangszerek kell, hogy jelentsék az ideális megoldást, mivel ezek képesek leginkább felidézni a hagyományos natúrtrombita hangszínét, karakterét. A „fúvószenekari" B♭, vagy esetleg C hangolású, rövid építésű hangszerek használatára is található ugyan bőséggel példa, ám inkább csak Richard Straussnál és Mahlernél. Valószínűsíthető, hogy e szerzők — különösen az utóbbi — elsősorban az eltérő hangszín miatt döntöttek műveik bizonyos helyein a rövid építésű hangszerek alkalmazása mellett.[212]

A hangváltócsövek teljes mellőzésének [a hangszerenkénti kötött hangolás használatának] és ezzel együtt a minden körülmények között előnyben részesített transzponáló játékmódnak széles körben való elterjedése a német iskola hatásának tulajdonítható.[213] A német gyakorlat helyességét igazolja, hogy Sachse progresszíven

210. Ernst Sachse, *Hundert Transponier-Etüden für Trompete*. Lásd Tarr, *DT*. 122.
211. Lásd III, 125–126.
212. Richard P. Birkemeier: „Part II: The History and Music […]": 13–27. 16–17, 26.
213. Csupán emlékeztetőül: a franciáknál ekkoriban egyre inkább a hangzó lejegyzésre törekedtek és — elsősorban kényelmi szempontokat szem előtt tartva — a transzponálást könnyítő, vagy megkerülését lehetővé tévő hangváltó toldalékcsöveket a rövid építésű hangszereken is alkalmazták. E rendszert „hordószelepek" (forgószelepek) közbeiktatásával fejlesztették tovább, amelyek segítségével a légáramot a

felépített transzponálási tankötete mind a mai napig a legtöbb ország főiskolai tananyagában törzsanyagként szerepel, valamint az, hogy e művet számos más, hasonló célú kiadvány követte világszerte.[214]

A trombitajáték német nemzeti iskolája — Összefoglalás

Jelen fejezet a világ rézfúvós kultúrájára a francia mellett legnagyobb hatást gyakorló nemzeti irányzat, a német iskola kialakulásával, jellegzetességeivel, alapkoncepcióival és érintőlegesen nemzetközi hatásaival foglalkozott. A fejezet elején említésre került, hogy a német kultúra decentralizáltsága folytán minden részletre kiterjedő elemzés aligha valósítható meg jelen értekezés keretein belül, ugyanakkor egy általános kép felvázolása fontosnak tűnik. E kép ismeretében van ugyanis lehetőség a francia iskolával való összevetésre, amely összehasonlítást az tesz szükségessé, hogy a két iskola nemzetközi szerepe, hatásmechanizmusai, más nemzeti iskolákra, az oroszra, angolra, amerikaira stb. gyakorolt befolyása egyértelműsíthető és világosan körülhatárolható legyen. Így jelen disszertáció a további, ez irányban folytatandó kutatások számára is támpontul szolgálhat.

A német iskola számos tekintetben a leginkább hagyományőrző nemzeti iskolának mondható. Történeti fejlődése során a jelentős hangszerépítési és alkalmazási innovációk mellett — amelyek döntő befolyást gyakoroltak más nemzetek rézfúvós játékkultúrájára is — mindig törekedett a tradíciók tiszteletben tartására, lehetőség szerinti megőrzésére. E szemléletmód tükröződik többek között a barokk-kori trombitafúvás egyik jellegzetességének, a nyelvütés díszítésnek, valamint a XVII–XVIII. századi clarinfúvás [és cinkjáték] alapvető sajátosságának, a különböző keménységű és nyelvállású artikulációs szótagoknak XIX. század végén is kimutatható használatában.

Az imént említett játéktechnikai elemeknél lényegesebb azonban a céhes zeneoktatás bizonyos vonásainak továbbélése: a mester–inas (tanár–tanítvány) viszonyon nyugvó, az ismeretek személyes átadásán alapuló, a hangsúlyt kevésbé a tananyag szövegére, mind inkább annak szellemiségére, a helyi előadási tradíciókra helyező hangszeres oktatás. A XIX. századi német trombitások — Berlioz által is dicsért — magas szintű hangszeres

---

hangváltó csőívekbe irányítva késlekedés nélkül hangolhatták át trombitáikat, többnyire kisszekund távolságra. Manapság is készülnek kettős hangolású trombiták (például a Courtois cég nemrégiben még kínált *Prestige* szériába tartozó C/B♭ trombitát), ám ezek használatát a professzionális együttesekben — nagyrészt intonációs okokból — sehol sem tartják előnyösnek. Lásd III, 124.; Merri Franquin, *Méthode complète de Trompette Moderne de Cornet à Pistons et de Bugle*. 35.

214. Például William Vacchiano, *Moving Transposition (after Sachse's „100 Etudes for Trumpet")*. (New York: C.F. Peters Corp., EP.68091).; Ludwig Liesering, *Transponier-Schule für B und A Trompete.* (Simrock/Benjamin; Elite Edition, No.463).; Stegmann, *Der Orchestertrompeter. Transponier-Schule für Trompete*. (Karlsruhe: Musikverlag Wilhelm Halter, No. 563).

tudása és a (ventil)trombita iskolák németországi hiánya között mutatkozó ellentmondás csupán látszólagos. A céhek feloszlatása után immáron polgári keretek között működő, ám továbbra is a hagyományos, céhes attitűd által determinált, a lényeges ismereteket többnyire bennfentes tudásanyagként kezelő trombitaoktatás az iskolák viszonylagos hiányának ellenére is maradéktalanul képes volt biztosítani a kellő pedagógiai hátteret, tananyagot. Wirth, Süssmann, Streck trombitaiskoláikat csak egy-két évtizeddel a szelepes hangszerek általános használatúvá válását követően adták ki, tehát csak miután az e hangszerek elsajátításához szükséges gyakorlati és módszertani ismeretanyag már széles körben elterjedt volt. Az információk ilyen módon való visszatartása, késleltetett közzététele szintén a céhes korszak titoktartási hagyományait idézi. A zenekari iskolák — amelyek gyökerei valójában a XVIII. századba nyúlnak vissza[215] — lényegében a céhes zeneoktatási rendszerből nőttek ki. Utánpótlás-nevelésük alapvetően gyakorlati jellegű, és közvetlenül a zenekar művészeinek irányítása alatt, a helyi tradíciók szellemében zajlik.

A XIX. század folyamán Németországban megjelent, átfogó jellegű hangszeres iskolák közül kiemelkedik Julius Kosleck tankötete, ám a legjelentősebbnek mégis a francia J. B. Arban iskolája mondható, ami manapság is a legáltalánosabban használt tananyag. Ezen felül Kopprasch eredetileg szelepes kürtre írott etűdfüzeteit, valamint Ernst Sachse Esz trombitára kiadott, száz transzpozíciós etűdöt tartalmazó kötetét — ill. e művek korszerű átiratait — kell kiemelni, amelyek mindmáig a közép- és felsőfokú rézfúvós oktatás tananyagának részét képezik világszerte. Kiemelendő, hogy ezek az etűdgyűjtemények — a fentebb említett német iskolákkal ellentétben — nemcsak megjelenésükkor (1832–1833, ill. 1850 körül) számítottak korszerűnek és napra késznek, hanem manapság is időszerűnek mondhatók. A német hangszeres oktatás alapvetően a művészi aspektusra fókuszál, a technika mindig egy zenei folyamatot kell, hogy szolgáljon, és fejlesztése nem öncélúan történik. A legtöbb német hangszeres iskolában és etűdgyűjteményben az egymást követő és mennyiségileg egyensúlyban lévő technika- és stílusfejlesztő gyakorlatok, idézetek integrált rendszert alkotnak, szemben a francia zeneoktatás differenciált tananyagaival.

Párizsi minták alapján szervezett, konzervatóriumi keretek között zajló és elsősorban klasszikus zenészek képzését célzó trombitaoktatás a világon először Prágában folyt. Az első szelepes trombita tanszak szintén a prágai intézményben létesült 1826-ban, Josef Kail irányítása alatt. Kail autográf iskolájának kiadatlansága szintén a céhes szemléletmód jelenlétére utal, semmint az akadémikus jellegre: a tananyag nagy valószínűséggel belső

215. Lásd Altenburg, „Neunte Aufgabe”, *Versuch […]*. 124. Vö. Jelen disszertáció II, 45.

használatra készült. Figyelemreméltó, hogy Németországban több évtizedes késéssel, csupán 1872-ben kezdődött meg a konzervatóriumi szintű trombita- és kornettoktatás. Ennek XIX. század középső harmadában mutatkozó hiánya mindazonáltal nem járt negatív hatásokkal: a német trombitások játékának színvonala ekkoriban jóval magasabb volt a franciaországinál. Az első jelentős konzervatóriumi tanárok Julius Kosleck (1872-től Berlinben), valamint Ferdinand Weinschenk (1882-től Lipcsében) voltak. Kosleck művészete és oktatási tevékenysége nemzetközi viszonylatban is jelentős. Játéka hatást gyakorolt Londonban Walter Morrow-ra, aki némileg átdolgozva, F trombitára adta ki a berlini kamaravirtuóz F trombitára és B♭ (A) kornettre szánt iskoláját. Kosleck a Szentpéterváron élő Wurm-mal is munkakapcsolatban állt. Egyik legnevesebb tanítványát, a trombitatanulmányait korábban Moszkvában és Szentpéterváron folytató Max Schlossberget az amerikai iskola alapítójaként tartják nyilván.

A német nemzeti iskola igazi kulcsfigurája azonban nem Kosleck, hanem Ferdinand Weinschenk, a Lipcsei Királyi Konzervatórium első trombitatanára, aki trombita tanulmányait magánúton, a weimari Ernst Sachse-nél végezte. Weinschenk-et bizonyos források a Böhme fivérekkel, az Oroszországba emigrált Oskarral, valamint a budapesti Zeneakadémia első tanárával Wilhelm-mel (Böhme Vilmossal) is, mint tanítványokkal hozzák kapcsolatba, ám számos növendéke közül leginkább a Richard Strauss által is nagyra becsült Eduard Seifert-et, a drezdai iskola egyik alapítóját kell kiemelni.

A német nemzeti trombitaiskola mai arculatát döntően a helyi irányzatok és iskolák közül a XX. század első felében kiemelkedő, Eduard Seifert, Wilhelm Simon művészete és pedagógiai munkája nyomán kibontakozó drezdai iskola stílusjegyei határozzák meg: a zenekari hangzáshoz illeszkedő nagy és fényes, vibrátó nélküli hang, melyet a játékos intenzív rekeszlégzéssel tart kontroll alatt, továbbá a stílusfüggő frazeálás. A múlt század legjelentősebb német trombitásai, tanárai közül számos folytatta tanulmányait Drezdában, dolgozott a helyi Staatskapellében, a drezdai konzervatóriumban, főiskolán, majd többségük az NSZK-ba, ill. Berlinbe áttelepülve honosította meg a drezdai értékrendet és mintákat az ottani zenekarokban, zeneoktatási intézményekben. Közülük ki kell emelni Simon egyik legjelesebb tanítványát, Horst Eichler-t, mint a Berlini Filharmonikusok rézfúvósainak mai hagyományait leginkább meghatározó művészt, valamint két Seifert tanítványt, Walter Uhlemann-t, a müncheni főiskola egykori tanárát, ill. Hans-Joachim Krumpfer-t, aki az NDK-ban „a trombitatanárként" volt ismert. A Bécsi Filharmonikusok hangzásvilágában — a mai osztrák iskola alapítójaként tisztelt Franz Dengler révén — szintén meghatározóak a drezdai gyökerek.

A forgószelepes hangszerek kulcsfontosságú szerepet játszanak a német iskola által mindig is központi helyen kezelt ideális hangzás kialakításában. Míg Drezdában és az innen elszármazó trombitások révén Essen-től Bécsig, Berlintől Münchenig a Heckel trombiták, illetve a mintájukra készített B♭, Ausztriában pedig C hangolású hangszerek uralkodnak, addig a nyugati tartományokban és sokáig Berlinben is a szélesebb furatú, nagyobb menzúrájú, testesebb hangú, Kölnben gyártott Monke hangszereket preferálták.

A fejezet elején feltett kérdésre, miszerint a trombitahang és játékmód tradicionális kettőssége tovább élt-e a XIX. századi német trombitajátékban, és ha igen, miként determinálta a német nemzeti iskola kialakulását, a válasz a következőképpen foglalható össze:

A XVIII. század végén és a XIX. század nagyobbik részében a komponisták az uralkodó zenei irányzatok esztétikai-stilisztikai irányelvei szerint a trombitát leginkább hősi jellegben, legtöbbször zenekari tuttikban, a hangzást erősítő karakterhangszerként használták. A korabeli zenekari játék így inkább köthető a principálfúvás hagyományaihoz, a határozott artikulációkat, nagy hangerőt preferáló, heroikus játékstílushoz. Ugyanakkor Haydn és Hummel billentyűs trombitára írt versenyművei, valamint Ernst Sachse XIX. század közepén keletkezett duói bizonyítják, hogy a német és osztrák trombitások akkor sem veszítették szem elől a clarinfúvás során egykoron alkalmazott cantabile játékmódot, amikor arra a zeneszerzők csak ritka esetben tartottak igényt, és kromatikus hangszereiken immáron az egyvonalas oktávban is használták azt. A halk cantabile játék felfedezőjeként Birkemeier Wagner-t említi, ugyanakkor Sachse duói, valamint a korabeli kritikák egyértelműen bizonyítják: a XIX. század folyamán a német trombitások nemcsak hogy ismerték e játékmódot, de a hősi karakternél mindvégig magasabb rendűnek tartották azt. A két karakter differenciált alkalmazását Kosleck 1872-ben megjelent iskolájában különösen fontosnak vélte. A zenekari munkában a bécsi klasszikus, romantikus irodalom megszólaltatására a hősi jelleget képviselni hivatott trombitát javasolta, míg a szólisztikus alkalmazásra a cantabile jelleget jobban megjeleníteni képes kornettet ajánlotta. Érdekeség, hogy Bach műveinek clarin szólamait — a két mód és hangszer vegyítésével — egy kétszelepes, általa „Bach-trombitának” elkeresztelt instrumentumon, kürt-kornett fúvóka használatával szólaltatta meg. Mindenesetre a kornett iránti elkötelezettsége — amely nagyrészt a Wieprecht nyomán kialakult porosz katonazenei hagyományokból fakadhatott — leginkább a lipcsei Weinschenk-re volt hatással. Más német városokban „a két hangszer egy zászló alatti egyesítését” a trombita által is megvalósíthatónak vélték, és a kornettjátékot nem oktatták.

A clarin (magas) regiszter a XIX. század közepétől ismét kitüntetett figyelmet élvezett a német zenekultúrában. A szimfonikus zenekarok trombitásai — akik gyakran katonazenekarokban is dolgoztak — az 1850-es évektől fogva egyre nagyobb hangsúlyt fektettek a magas hangok biztonságosabb megszólaltatására. Ezt jelzi az akkoriban fúvószenekari hangszernek titulált, rövid építésű B♭ trombita szimfonikus alkalmazása, ill. az e hangszerre történő átállás elsőként Németországban lezajló folyamata. A váltás célját jelzi, hogy az eleinte csupán az első szólamot érintette, a másodikban továbbra is F trombitát használtak. A barokk művek reneszánsza az alkalmazott hangszerek méretének további csökkentését eredményezte: a kezdetben e célra is használt B♭, ill. A hangszereket hamarosan követték a rövid építésű D, F, sőt G hangolásúak.

A lipcsei hagyományok, a helyi Bach-kultusz, a heti rendszerességgel megrendezett kantáta-hangversenyek ösztönzőleg hatottak a Gewandhaus trombitásainak művészetére. Közülük Weinschenk, Petzold, majd a XX. század első felében Heinrich Teubig számítottak a legjelentősebb Bach-specialistáknak. A lipcsei iskola — amelyben valójában a drezdai is gyökerezik — Teubig tanítványainak, Quinque-nek és Schneidewind-nek köszönhetően honosodott meg Münchenben, ill. Kölnben, Detmoldban. A XX. század legnagyobb hatású német szólistája a Dengler tanítvány Adolf Scherbaum volt. Sikereit elsősorban piccolo trombita játékának köszönhette. A legtöbb hanglemezfelvétel Ludwig Güttler nevéhez fűződik, aki ezek nagy részét az 1980-as években az Eterna cég égisze alatt készítette. Barokk művek előadásához többnyire Scherzer piccolo trombitát használt.

Eichborn XIX. század utolsó negyedében megjelent, clarin művészettel foglalkozó tanulmányai úttörő munkáknak számítanak; Németországon kívül egykorú, e témát hasonló tudományos igénnyel tárgyaló kiadványok nem ismertek. Kosleck pedig iskolájában világított rá a trombitajáték és az énekművészet között fennálló „belső rokoni kapcsolatra”, amelyet egy évszázaddal korábban Altenburg szintén kulcsfontosságú elemként jelölt meg könyvében, a clarinfúvással kapcsolatban. A clarinfúváshoz szorosan kapcsolódó éneklő hangvétel felértékelése, a cantabile játék preferenciája és a XIX. századi német trombitások művészetének magas színvonala közötti ok-okozati összefüggés a fentiekből adódóan kétségtelennek tűnik.

Összegzésképpen elmondható, hogy a francia iskola artikuláció-központú játékfilozófiájával szemben — ami jelentős mértékig a trombita hősi karakterében, azaz a principál fúvásban gyökerezik —, a német iskola a hangra, a hangzásra, ennek zenei folyamatban betöltött szerepére fókuszál elsősorban. Ez utóbbi szemléletmód erősebben kötődik a clarin technikákhoz és játékmódhoz, mint a principál fúváshoz.

V. A trombitajáték brit, orosz és amerikai iskolája. A nemzeti iskolák közötti kapcsolatok és hatások

Az elmúlt években számos olyan munka született, amelyekben szerzőik e témákat érintik, avagy részletesen tárgyalják. Közülük kiemelendő a *Brass Bulletin* folyóirat angol rézfúvós kultúrával foglakozó teljes kiadványa,[1] Birkemeier Walter Morrow-ról szóló cikke,[2] Iskander Akhmadulin, William J. Takacs orosz iskolát tárgyaló értekezései,[3, 4] Briney orosz és amerikai kapcsolatokat elemző disszertációja,[5] de mindenekelőtt Edward H. Tarr *East Meets West* című, fentebb már többször hivatkozott monumentális tanulmánykötete. A fenti okokból kifolyólag — az előző fejezetek történeti jellegű analízisével szemben — jelen disszertáció ötödik fejezete csupán összefoglaló módon foglalkozik fent nevezett nemzeti iskolákkal, stílusirányzatokkal. A hangsúly ezúttal a német és francia iskola befolyására, a kapcsolódási pontokra, a stílusra, a hangszerjáték elsajátítását segítő újításokra, de mindenekelőtt a trombita kettős karakterének megjelenésére, fent nevezett iskolákban betöltött szerepére kerül.

A brit trombitaiskola

Amint az már említést nyert jelen disszertáció II. és III. fejezetében, az 1780-as évek második felétől Angliában számos kísérletet tettek natúrtrombiták tökéletesítésére, a hangszer kromatikussá tételére. Ezen kísérletek közül a legsikeresebbnek a John Hyde ötletei alapján modernizált tolótrombita bizonyult.[6] Tarr szerint Hyde hangszere 1790–1791-ben már létezhetett, mivel a Vauxhall Gardens-ben megrendezett hangversenyeken James Sarjant olyan Händel műveket játszott, amelyek natúrtrombitán nem adhatóak elő.[7] Sarjant halálát követően (1798) rövid időre Hyde lett Anglia első számú trombitása, ám vezető státuszát hamarosan elvesztette. A német Johann Georg Schmidt — aki egyes források szerint akkoriban Európa legjobb trombitásának számított — 1802-ben érkezett a

1. *BB* no. 101 (1998/I).
2. Birkemeier, „The F trumpet and Its Last Virtuoso, Walter Morrow ”, *BB* no. 65 (1989/I): 39ff.
3. Akhmadulin, *The Russian Trumpet Sonata: A Study of Selected Representative Sonatas for Trumpet and Piano with an Historical Overview of the Russian Trumpet School together with Three Recitals of Selected Works by Viviani, Chaynes, Böhme, and Others*. DMA disszertáció, University of North Texas, 2003.
4. William J. Takacs, *Russian Trumpet Music — An Analysis of Concerti by Oskar Böhme, Eino Tamberg, and Sergeï Wassilenko*. DMA disszertáció, The Florida State University School of Music, 2003.
5. Bruce C. Briney, *The Development of Russian Trumpet Methodology and Its Influence on the American School.* DMA disszertáció, Northwestern University 1997.
6. Lásd II, 43–44.; III. 60–61.
7. Tarr, *DT*. 106.

szigetországba; később a fővárosban telepedett le, és körülbelül 1810-től már őt tartották az első számú londoni trombitaművésznek.[8] John Hyde jelentősége mindazonáltal jóval számottevőbb, mint Schmidt-é. Nevéhez fűződik az első angol trombitaiskola megalkotása[9] — melyben négy oldalt a tolótrombitának is szentelt —, valamint az ő személye köti össze a Sarjant és a Harper-ek által fémjelzett korszakokat, amelyeket elsősorban a tolótrombita dominanciája jellemez.

Idősebb Thomas Harper,[10] aki Händel-művek szakavatott tolmácsolójaként vált ismertté, azon az úton haladt tovább, amelyen a nagy elődök, Sargant és Hyde jártak: ő is a tolótrombita elkötelezett híve és fejlesztője volt.[11] 1829-ben nevezték ki a Royal Academy of Music (RAM) trombitatanárává, miután az intézet egyik alapítója és első trombitatanára, John Thomson Norton 1827-ben Philadelphiába vándorolt ki.[12] Harper 1845-ben vonult nyugállományba. Ekkor fia, ifj. Thomas Harper[13] követte őt e poszton és tanított az akadémián egészen 1894-ig. Miután mind játékát, mind pedagógiai munkásságát tekintve döntően apja nyomdokain járt,[14] az angol trombitaiskola a XIX. század folyamán gyakorlatilag mindvégig változatlanul őrizte azokat az alapkoncepcióit, amelyek nagyrészt a XVIII. századi Händel-kultuszban, a clarinfúvás angol iskolájában gyökereztek.

---

8. James Arthur Brownlow, *The Last Trumpet: A History of the English Slide Trumpet*. (Bucina, The HBS Series No. 1; Pendragon Press, 1996), 37–38. Carse állította Schmidt-ről, hogy korának legkiválóbb trombitása volt. Lásd Carse, *Orchestra*, 179.

9. J[ohn] Hyde, *A New and Compleat Preceptor for the Trumpet & Bugle Horn, With the Whole of the Cavalry Duty as approved of and ordered by His Royal Highness the Duke of York, Commander in Chief. To which is added a Selection of Airs, Marches & Quicksteps for Three Trumpets, A Scale of the Chromatic Trumpet, With Airs Adopted for it. And A Collection of Bugle Horn Duets. With the Light Infantry Duty. […]*. (London: Author, 1799 k.; London: Withaker, 1800?), [54]. Lásd Anzenberger, *Ein Überblick […]*. 416. Az Angliában valaha kiadott legrészletesebb felhívójel gyűjtemény ebben az iskolában található. Érdemes megjegyezni, hogy a D trombitá(k)ra lejegyzett zenei anyag D-dúr notációjú, azaz a hangzó magasságban szerepel és nem transzponálva. Hyde ebben az angol hagyományokat követte.

10. id. Thomas Harper életéről lásd Scott Paul Sorenson, *Thomas Harper, sr. (1786–1853): Trumpet Virtuoso and Pedagogue*. PhD disszertáció, Minnesota, 1987. passim.; Scott Sorenson – John Webb, „The Harpers and the Trumpet", *GSJ* 39 (1986. szept.): 35–37.; W. H. Husk – E. H. Tarr, „Harper", in *TNGD* 1. 8. köt. 210.; Friedel Keim, *Das große Buch der Trompete.* (Mainz: Schott, 2005), 58. 10 éves korától Londonban, Eley-nél végezte tanulmányait, majd a mestere által vezetett *East India Brigade Band*-ben játszott. 1806-tól a *Drury Lane Theatre* és az *English Opera House* vezető trombitása. 1814-től a *Royal Society of Musicians* tagja. További információkat lásd a főszövegben.

11. Vö. III, 60–61.

12. John Thomson Norton (?–1868) életéről lásd Tarr, *DT*. 107. A tolótrombita egyik legnagyobb virtuóza volt J. Hyde és id. T. Harper mellett a XIX. sz. első felében. 1822-től a *Royal Academy of Music* trombitatanára. 1827-ben Philadelphiába települt át, majd nem sokkal később New Yorkban Alessandro Gambati-val hangszeres párbajt vívott, amit megnyert.

13. ifj. Thomas Harper (1816–1898) életéről lásd John Hutchins, „Thomas Harper Jr. Travelling through Time", *BB* no. 101 (1998/I).; Keim, 58. Vezető londoni zenekarokban első trombitásként tevékenykedett (Királyi színház, Covent Garden, Filharmóniai társaság). A tolótrombita élharcosa volt, ugyanakkor a kornettet is használta hangversenyein, elsősorban a virtuóz darabok előadására. 1884-ben a királynő a régen adminisztratív feladatkörrel felruházó, ekkoriban azonban már csak tiszteletbeli címet jelentő „Szakaszvezető trombitássá" (sergeant trumpeter) nevezte ki. További információkat lásd a főszövegben.

14. Anzenberger, *Ein Überblick […]*. 407.

Az idősebbik Harper nevéhez fűződik a XIX. század első felének legjelentősebb angol trombitaiskolája, melyben a natúr-, toló- és szelepes trombitával, kornettel — a ventilhangszerekkel Angliában elsőként — és billentyűs kürttel egyaránt foglalkozott a szerző.[15] Anzenberger szerint ez a legkorábbi tankötet, ami a szájtartás és nyelvtechnika kialakítására részletes utasításokkal szolgál.[16] Harper e kiadványában elsődleges célként a jó hang kialakítását jelöli meg, másodikként az artikulációs és nyelvtechnika fejlesztését, mely gyakorlatok végzése során szintén a szép hangszínre kell törekedni. A játékban a fő hangsúly Harper szerint a nyelvindításon van, amelyre — a hang teltségének és fényének megőrzése végett — a „D" mássalhangzót javasolja.[17] Harper koncepciójában tehát a hangzásorientált és az artikuláció-központú gondolkodásmód szintézise valósul meg. Az előbbi aspektus célkitűzéseit a lágyabb nyelvhasználat által véli megvalósíthatónak Harper, ami egyértelműen a clarin technikákhoz, játékstílushoz és hagyományhoz fűződő szoros kapcsolatot mutatja. Ugyanakkor az artikuláció előtérbe helyezését — amely leginkább a korabeli francia rézfúvósok játékfilozófiájával mutat párhuzamot — a nyelv szerepének minden más elem fölé való helyezése jelzi. E megközelítés a trombita hagyományos hősi karakterével, a principálfúvás gyakorlatával van közelebbi összefüggésben.

A francia-angol kapcsolatok, melyek a zeneművészet és benne a rézfúvós kultúra területén kötik össze a két nemzetet, tradicionálisnak és szorosnak mondhatók. Az egymás értékeinek tiszteletét, a folyamatok kitüntetett figyelemmel kísérését nemcsak a tolótrombita franciaországi megjelenése példázza, de számtalan más elem is. E momentumok közül alább csupán egy kerül kiemelésre: a XIX. század középső harmadában az angol zenekarok előszeretettel szerződtettek párizsi kornetteseket. Arban londoni munkavállalásai,[18] a német származású Hermann Koenig[19] Londonban, Párizsban,

15. Thomas Harper sen., *Instructions for the Trumpet, With the use of the Chromatic Slide, Also the Russian Valve Trumpet, The Cornet a Pistons or Small Stop Trumpet, and the Keyed Bugle. […]*. (London: Author, 1835), [68].

16. Anzenberger, *Ein Überblick […]*. 409–410.

17. *Instructions for the Trumpet by Thomas Harper*. Az 1837-es kiadás facsimiléje, kiad. John Webb – Scott Sorenson (Homer, NY: Spring Tree Enterprises, 1988), 12ff.

> (id.) A következő Leckék, vagy prelűdök a Trombitajáték során általánosan használt dallamok progresszív összeállításai, és arra hivatottak, hogy az Előadót megismertessék a hangok különböző hangsúlyozási módjaival, és a növendék minden figyelmét a Nyelvindítás módszerére fókuszálják, úgy mint a Hang Csillogására és teltségére, az előadás Gyorsaságára és eleganciájára, amelyek teljes egészében a Nyelv használatától függenek.
>
> A növendék számára javasolandó, hogy a fentiek gyakorlásakor és a következő leckék során azt képzelje el, mintha minden hangra a D betűt ismételgetné, mint a legjobbnak vélt [mássalhangzót], ami képessé teheti őt egy telt, gömbölyű és fényes hang megszólaltatására [*full round and brilliant tone*].

18. Lásd III, 107.

19. Hermann Koenig, német származású kornett- és hegedűművész. Biográfiai adatait lásd Richard I. Schwartz: The Cornet Compedium. The History and Development of the Nineteenth-Century Cornet [online]. angelfire.com. 2000–2001. [2008.11.11.] Chapter 2 Well-known Soloists I–K. A fenti információs

majd ismét az angol fővárosban folytatott művészi és üzleti tevékenysége, Louis Saint-Jacome[20] angliai sikerei, publikációi számos adalékkal szolgálnak e tekintetben.

A szelepes kornett [*cornopean*] — akárcsak Franciaországban — Nagy-Britanniában is óriási népszerűségnek örvendett a XIX. század folyamán. Angliában a mindenkori vezető trombitás preferenciái által erőteljesen determinált akadémikus trombita-játékstílus mellett, attól függetlenül, a XIX. század közepén megjelent az angolszász rézfúvós kultúra mai arculatát jelentős mértékben meghatározó brit kornettiskola is. Felvirágzása itt nem csupán a szalonokhoz, jóval inkább a brit fúvószenei élethez, a katonazenekarokhoz, valamint a munkásosztály köreiben népszerűvé váló amatőr rézfúvós-zenekari mozgalomhoz köthető. Az 1850-es évektől fogva minden esztendőben megrendezésre kerülő zenekari versenyek, és az ezeket életre hívó szellemiség nagyban hozzájárultak a brit rézfúvós kultúra fejlődéséhez, mai magas színvonalához. A viktoriánus kor jelentős kornettművészei, közöttük Jules Levy,[21] Matthew Arbuckle[22] is katonazenekarokban kezdték pályafutásukat. Később mindketten — sok más honfi- és pályatársukhoz hasonlóan — az USA-ba vándoroltak ki, ahol művészetükkel az ottani fúvószenei kultúra fejlődéséhez is nagyban hozzájárultak.

A szimfonikus zenekarokban dolgozó, hagyományos stílust képviselő angol trombitások, élükön az ifjabbik Harper-rel, vulgárisnak, triviálisnak tartották az amatőr körökben közhasználatúvá vált kornettet. A viktoriánus társadalom merev struktúrája, szigorú korlátai, az alacsonyabb osztályokat lekezelő attitűd nagyban hozzájárultak e kép kialakulásához. Az előítéletet — melyben e rétegek kultúrájától, értékrendjétől való elhatárolódás manifesztálódott — valójában a fúvószenekarokban, amatőr együttesekben jellemző, alsóbb társadalmi osztályokhoz kötődő játékstílus és alkalmazási mód generálhatta, semmint a hangszer. A kornettet tudniillik maga Harper is virtuózan kezelte,

---

forrás általános elérhetősége miatt életrajzi adatainak e helyütt való közlése nem tűnik szükségesnek. Koenig kornettiskolát is írt: *Koenig's Tutor for the Cornet à-pistons. Part I.* (London: Jullien & Co., 1857). Az iskola első kötetében szelep használat nélküli, nagy nehézségi fokú legato felhanggyakorlatok találhatók, melyek minden hangját — a szerző utasítása szerint — éneklő stílusban kell előadni. [Koenig tehát tagadhatatlanul a német iskolát képviselte.] Az iskola második kötetéről nem állnak rendelkezésre adatok. [Ez utóbbiakat lásd Anzenberger, *Ein Überblick […]*. 425.]

20. Louis-Antoine Saint-Jacome (1830–1898) életéről lásd Keim, 635. Zenei tanulmányait zongorán és hegedűn kezdte. Dauverné tanítványa volt a Conservatoire-on, majd a *Musique de la Garde Nationale* kornetteseként dolgozott. 1853-ban Londonban, az *Alhambra Orchestra* kornetteseként tűnt föl. Híres iskoláját, amely Londonban jelent meg, mind a mai napig használják — elsősorban az USA-ban.

21. Jules Levy (1838, London – 1903, Chicago) részletes életrajzát lásd Richard I. Schwartz: The Cornet Compedium. Uo. Chapter 2 Well-known Soloists La–Ll. A fenti információs forrás általános elérhetősége miatt életrajzi adatainak e helyütt való közlése nem tűnik szükségesnek.

22. Matthew Arbuckle (1828–1883) részletes életrajzát lásd Schwartz: The Cornet Compedium. Uo. Well-known Soloists A–Be. A fenti információs forrás általános elérhetősége miatt életrajzi adatainak e helyütt való közlése nem tűnik szükségesnek. Arbuckle egy kornettiskolát is írt, melyet David Baldwin, „Arbuckle's Complete Cornet Method", *ITGJ* 14/3 (1990. febr.): 31–37. cikkében részletesen ismertet.

a hangversenyeken tolórombitája mellett folyamatosan használta, sőt iskolát is írt rá.[23] A Royal Academy of Music (RAM) tanára 1875-ben megjelent tolótrombita iskolájában mindazonáltal kifejezetten konzervatív álláspontot képviselt, és felemelte szavát a trombita kornettel való kiváltásának, helyettesítésének egyre terjedő gyakorlata ellen.[24] Tiltakozása ellenére a kornett az angol zenei élet meghatározó instrumentuma lett, sajátos játékstílusa pedig — a klasszikus angol trombitaiskola által képviselt értékrend mellett — mind a mai napig meghatározó módon van jelen a szigetország zenei életében.

A Harper-korszak letűnésével egyidőben a tolótrombita dominanciája is megszűnt, majd hamarosan a hangszer végleg eltűnt az angol zenekarokból. Walter Morrow (1850–1937),[25] korának vezető angol trombitása — Kosleck londoni vendégjátékának hatására és valószínűleg G. B. Shaw ösztönző, ugyanakkor változtatást sürgető kritikáira is hallgatva[26] — a szelepes trombiták bevezetésével Angliában forradalminak számító újítást hajtott végre. Morrow az 1880-as évek második felétől barokk művek előadására Kosleck kétszelepes, A hangolású „Bach-trombitájának" másolatát használta. Az általános szimfonikus zenekari munkában ugyanakkor a tolótrombita helyett 1894-től a hosszú építésű F ventiltrombita alkalmazását szorgalmazta, ezzel együtt a B♭ trombitát elutasította.[27] Az ok nem volt más, minthogy a hangminőségileg legtöbbre értékelt tolótrombita hangkarakterisztikájához Morrow véleménye szerint az F trombita tónusa közelített leginkább.[28] Az újító tehát a lényeges pontokon — a hangzás és stílus terén — konzervatív álláspontot képviselt. Morrow-t, a Royal College of Music (RCM) tanárát kortársai közül John Jacob Solomon (1856–1953) is követte a tolótrombitáról az F ventiltrombitára történő váltásban. Solomon, aki kornettesként kezdte hajdanán pályafutását, és aki ifj. Harper utóda volt RAM trombitatanári székében, Morrow-hoz hasonlóan 1895-től fogva nem használt kornettet.[29] Morrow tanítványai közül sokan vették át a példát, és hamarosan az F trombita vált a londoni zenekarok általánosan használt

23. Ifj. (John) Thomas Harper, *Harper's School for the Cornet à pistons Containing […] 100 Progressive Exercises*. (London: Rudall, Rose, Carte & Co., 1865).

24. ifj. Thomas Harper, *Harper's School for the Trumpet […] and 100 Progressive Exercises*. (London: Rudall, Carte & Co., kb. 1875), 1. Az iskola ismertetését lásd Anzenberger, *Ein Überblick […]*. 405–407.

25. Walter Morrow életéről lásd Birkemeier, „The F trumpet and Its Last Virtuoso, Walter Morrow ", *BB* no. 65 (1989/I): 39ff. Morrow 1882-től a *Guildhall School of Music*-ban tanított. 1894-ben csatlakozott a *Royal College of Music* intézményhez, ahol 1920-ig oktatott.

26. Birkemeier, „The F trumpet and Its Last Virtuoso […]": 37–39.

27. Uo. 39ff.

28. Walter Morrow, „The Trumpet as an Orchestral Instrument", *Proceedings of the Musical Association*, 21. évf. (1894–1895): 133–147. 137–140 passim..

29. Birkemeier, „The F trumpet and Its Last Virtuoso […]": 40.

hangszerévé, és maradt is az egészen az 1920-as évekig.[30] Ugyanakkor az Angliában 1880-as évek végén megjelenő *trumpetina*, azaz B♭ trombita[31] a századfordulón már szintén alkalmazásra került, ám csak alkalmanként, leginkább a kevésbé konzervatív vidéki zenekarokban, például Liverpoolban.[32]

A B♭ trombita használatát Londonban először Solomon, a RAM tanára szorgalmazta kb. 1905-től fogva,[33] aki az általa nem kedvelt magas regiszterben való játékot próbálta a London Symphony Orchestra-ban végzett munkája során e hangszer segítségével biztosabbá tenni. A váltást a kortárs zeneszerzők kompozíciói, azok egyre magasabb fekvésű trombitaszólamai követelték meg,[34] de lehetséges, hogy az LSO első karmestere, Richter János is kérte azt. Solomon a rövid építésű hangszer használatára ösztönözte 1912-ben tanítványát, Ernest Hall-t is, aki korábban — 1910 és 1912 között — az RCM hallgatója volt, és Morrow növendékeként kénytelen volt elsajátítani az F trombita játékot.[35] A liverpooli származású Hall számára nem okozhatott gondot a B♭ trombitára történő váltás, hiszen Londonba érkezése előtt szülővárosának zenekaraiban már ilyen hangszert használt.[36] Ugyanakkor Hall trombitajátékában, azzal kapcsolatos koncepciójában a morrowi hatás érzékelhető módon volt jelen: alkalmanként egészen 1926-ig fújt F trombitán,[37] valamint szűk furatú, Mahillon típusú B♭/A hangszerén[38] is egy F trombitához készített, széles furatú fúvókát használt.[39] Nagyrészt ennek köszönhetően hangja testes és energikus volt,[40] továbbá játékmódja nyílt és egyenes, vibrátót teljesen mellőző.[41] A modern angol iskola alapítójaként számon tartott Hall 1912-től 1930-ig a London Symphony Orchestra-ban dolgozott — 1924-től első trombitásként —, majd 1930 és 1950 között a BBC zenekarának szólótrombitása volt. 1924-től 1970-ig tanított az RCM-ben [trombita főtárgyat csupán 1960-ig]. A trombitajátékot gyakorlati szemszögből közelítő, saját példán keresztül tanító, különösen inspiratív személyiség pedagógiai

30. Birkemeier, „The F trumpet and Its Last Virtuoso […]": 42.

31. Brownlow, *The Last Trumpet […]*, 204.

32. Tarr, „Hall, (Alexander) Ernest", in *TNDG* 1. 8. köt. 51. (id.) Ernest Hall pályafutása Liverpoolban kezdődött, ahol 14 éves korában a *Royal Court Theatre* zenekarában trombitán játszott. Hangszeréről további információkat lásd alább a főszövegben.

33. Baines – Tarr, „Solomon, John", in *TNDG* 1. 17. köt. 468.

34. Birkemeier, „The F trumpet and Its Last Virtuoso […]": 42.

35. Brownlow, *The Last Trumpet […]*, 204.

36. Nemcsak a Royal Court Theatre-ben (Vö. V, 226 [32].), de a Liverpooli Filharmonikus Zenekarban is. Lásd Birkemeier, „The F trumpet and Its Last Virtuoso […]": 43.

37. Birkemeier, „The F trumpet and Its Last Virtuoso […]": 43, 45.

38. Tarr, „Hall, (Alexander) Ernest", uo. 1945-ben cserélte le az apjától örökölt brüsszeli Mahillon hangszert egy Besson gyártmányú B♭ trombitára.

39. Anne Hardin, „2:00 p.m. Lecture/Demonstration by Philip Jones and Rod Franks", *ITGJ* 11/2 (1986. dec.): 21.

40. Uo.

41. Tarr, „Hall, (Alexander) Ernest", uo.

munkássága erőteljes hatást gyakorolt a XX. századi angol trombitaiskolára.[42] Legnevesebb tanítványai Sir Malcolm Arnold,[43] David Mason,[44] Philip Jones voltak.[45]

A másik meghatározó stílusirányzat a javarészt amatőr együttesek alkotta brit rézfúvós-zenekari mozgalomból, az e zenekarokban jellemző és azok stilisztikai jegyeit döntően befolyásoló kornettjátékból fejlődött ki. Eltérő szociokulturális gyökerei miatt több vonatkozásban is jelentősen különbözik az európai klasszikus zene fő áramlatai által determinált, akadémikus jellegű szimfonikus zenekari trombitaiskolától.[46] A sokszor tömegszórakoztatást szolgáló *brass band*-ek előadói gyakorlatát, stílusát az évente megrendezett területi és országos versenyeken kiemelkedően szereplő együttesek hangzása, játéka és szólistáik teljesítménye nagyban befolyásolta. Más szóval a stílus kialakulása, egységesülése és átörökítése inkább aurális módon, mint bármiféle kodifikált szabályrendszer, hagyomány szerint zajlott.[47] Az 1920-as évekre kiforrott és az 1960-as évek végéig szinte változatlan stilisztikai konvenciók, a folyamatosan fejlődő versenyrepertoár, a rádió- és hanglemezfelvételek nemcsak e zenekarok népszerűségét növelték,[48] de olyan zenei környezetet is biztosítottak, amelyben az alsóbb társadalmi osztályokból származó ígéretes tehetségek kiemelkedő művészekké, továbblépve pedig az angol komolyzenei élet meghatározó személyiségeivé válhattak. Ehhez arra is szükség volt, hogy az angol társadalom az I. világháborút követően jelentősen veszítsen viktoriánus merevségéből, és a toleránsabb szociális közegnek, valamint a zeneipar bővülő lehetőségeinek köszönhetően az alsóbb rétegekből érkezők előtt is kitáruljanak azok a kapuk, amelyek korábban kizárólag a magasabb osztályok számára voltak nyitottak.

Ami a brit fúvószenei nyelvezet legjellegzetesebb elemeit illeti, mindenekelőtt kiemelendő a nagyfokú homogenitást preferáló hangzásideál — a zenekarnak „orgona-

42. Tarr, „Hall, (Alexander) Ernest”, uo.

43. Sir Malcolm Arnold (1921–2006), 1941 és 1948 között a *Londoni Filharmonikus Zenekarban,* valamint a *BBC zenekarában* dolgozott második, majd első trombitásként; ezt követően a zeneszerzést választotta élethivatásául.

44. David Mason (sz. 1921) az *Új Filharmónia Zenekar* nyugalmazott művésze, a *RCM* tanára 1970-től 1998-ig. Korábban első trombitásként dolgozott a *Covent Garden* zenekarában és a *Royal Philharmonic Orchestra*-ban. Mason *II. Brandenburgi* játéka inspirálta Paul McCartney-t a Penny Lane c. Beatles szám piccolo trombita betétjének megalkotására, majd kérte fel Mason-t a lemezfelvétel elkészítésére.

45. Philip Jones (1928–2000), aki 1956 és 1985 között számos londoni zenekarban dolgozott első trombitásként, valamint 1951 és 1986 között a legendás *Philip Jones Rézfúvós Együttes* vezetőjeként, 1994-ig pedig a *Trinity College* igazgatójaként tevékenykedett.

46. A témával behatóan foglalkozik Trevor Herbert szerk. *The British Brass Band: A Musical and Social History*. (Oxford University Press, 2000). Az alább közöltek nagyrészt az e kötetben megjelent cikkre támaszkodnak: Trevor Herbert – John Wallace, „Aspects of Performance Practices: The Brass Band and its Influence on Other Brass-Playing Styles”, in Trevor Herbert szerk. *The British Brass Band: A Musical and Social History*. (Oxford University Press, 2000), 278–305.

47. Herbert – Wallace, „Aspects of Performance Practices […]”, 278.

48. Uo. 280.

szerűen" kell szólnia —, valamint a zenei gyakorlatban mutatott „fegyelem" hangsúlyozása.[49] Az előadói stílusjegyek közül a sokszor ösztönös, intuitív előadói megközelítés, egyes ritmikai elemeket olykor szabadabban kezelő játékmód, az érzékeny, széles dinamikai határok között mozgó és különböző sebességű vibrátóval dúsított hang, valamint a magas fokú virtuozitás említendő. Az amatőr zenekarok számára kiírt versenyek értékelési kategóriáit — azok sorrendisége miatt is — érdemesnek tűnik felsorolni; ezek az 1920-as és 1960-as évek között gyakorlatilag mit sem változtak: (id.) tónus, hangolás, precizitás, egyensúly, intonáció, ritmus, technika, stílus, tempók, frazeálás, kifejezőerő, valamint az előadás általánosságban véve.[50] A zenekari tagok előadói stílusának csiszolása döntően a karmester által közvetített információk és értékrend mentén, inkább közösségileg, mint egyénileg, a zenekari gyakorlásnak nevezett próbákon zajlik. A technikai képzés ezzel szemben individuálisan, az amatőr zenészek esetében is napi rendszerességgel,[51] kevésbé az elméletre, az iskolákban közölt kiegészítő, magyarázó szövegekre, mint inkább a zenei anyagra fókuszálva folyik.[52] A brit rézfúvószenekarok kornettesei a következő kiadványokat használták, ill. használják:[53] a francia J. B. Arban iskoláját,[54] amely mindmáig az első számú favorit; Otto Langey eredetileg harsonára írt *Complete Method*-ját, amely érdekes módon a fúvószenekari kultúrához egyáltalán nem kötődő Ernest Hall átdolgozásában jelent meg kornettre;[55] valamint az amerikai Walter M. Eby *Eby's Complete Scientific Method for Cornet and Trumpet* című, „no" avagy „non-press" technikát oktató kiadványát.[56]

A brit rézfúvószenekarokból számos kornettes érkezett vezető angol szimfonikus együttesekhez az 1920-as évek közepétől fogva, és vette kezébe a helyi elvárásoknak megfelelően a trombitát. Szakmai előéletükből és a gyors váltásból adódóan ez nem lehetett más, csak a kornettel azonos méretű, B♭ hangolású hangszer. Az első generációból

49. Herbert – Wallace, „Aspects of Performance Practices […]", 287.

50. Lásd *British Bandsman* (1920. nov. 13.). A felsorolást Herbert – Wallace, „Aspects of Performance Practices […]", 292. is idézi.

51. Jelen disszertáció szerzőjének az 1980-as évek végén lehetősége nyílt arra, hogy egy magyarországi vendégszereplés keretében Tatabányán is hangversenyt adó skót rézfúvós-zenekar tagjaival beszélgethessen. Az együttes amatőr kornettesei — akik inkább a Glasgow-i értelmiségi rétegből kerültek ki, semmint az együttest szponzoráló neves sörgyár fizikai dolgozóiból — saját elmondásuk szerint naponta két óra egyéni gyakorlással tartják szinten hangszeres tudásukat, melynek során elsősorban Arban iskoláját használják.

52. Herbert – Wallace, „Aspects of Performance Practices […]", 300.

53. Uo.

54. J. B. Arban: *Complete Conservatory Method*.

55. Langey – Hall szerk., átdolg., *Otto Langey's Practical Tutor for the Cornet or Trumpet*. (London : Hawkes & Son, 1937).

56. Walter Mauney Eby, *Eby's Complete Scientific Method for Cornet and Trumpet*. (Buffalo, NY: Virtuoso Music School, 1926).

meg kell említeni Harry Mortimer-t,[57] George Eskdale-t,[58] Jack Macintosh-t,[59] William Overton-t.[60] Közülük kiemelendő Eskdale, aki 1932-től 1956-ig a London Symphony Orchestra szólamvezetőjeként, ezt követően 1958-ig harmadik trombitásaként dolgozott, 1937-től a Trinity College of Music, 1938-tól pedig a RAM trombitatanára volt. J. Haydn Esz-dúr trombitaversenyének, valamint J. S. Bach *II. Brandenburgi versenyének* első angliai lemezfelvételei fűződnek nevéhez. Kornett-játékstílusát a trombitajátékában sem tagadta meg, amelynek Ernest Hall stílusával való összevetése egyértelműsíti a két iskola közti jelentős különbséget. Ezzel kapcsolatban Tarr így fogalmaz:

> (id.) Eskdale lírai, kornett-hatásokat mutató játékstílusa éles ellentétben állt nagy kortársának, Ernest Hall-nak [lényegre törő] egyenes játékmódjával. Tanárként Hall-nál tudományosabb volt, a fejhangok és a regisztерváltásokat segítő magánhangzók fontosságát hangsúlyozta.[61]

A két stílusirányzattal kapcsolatban megjegyzendő, hogy míg a Royal College of Music intézménye a Morrow, Hall, Walton, Laird által fémjelzett klasszikus vonalnak ad otthont mindmáig, addig a rézfúvós-zenekari kultúrán iskolázódott brit művészek bázisa a Royal Academy of Music. Az Academy tanári gárdájából többek között Solomon, Eskdale, Overton, John Wilbraham, James Watson, John Wallace büszkélkedhettek, ill. büszkélkedhetnek rézfúvós-zenekari gyökerekkel, kornettes előélettel. A két stílus karakteres képviselői közös szimfonikus zenekari munkájuk során kezdetben nem mindig

---

57. Harry Mortimer (1902–1992) apja zenekaraiban és irányítása alatt (előbb a *Hedben Bridge Band*-ben, később pedig Luton-i zenekarokban) sajátította el a kornettjátékot. 1925-től 1942-ig a *Fodens Motor Works Band* vezetője és első számú szólistája volt. Ezzel párhuzamosan a *Hallé Orchestra* (1926–1930), a Royal *Liverpool Philharmonic Orchestra* (1930–1934), *BBC Northern zenekara* (1935–1942), *Philharmonia Orchestra* (1945) művészeként is dolgozott. Sajátos kornett-játékstílusát a trombitán sem tagadta meg. Felvételei, hanglemezei, Jack Macintosh-sal előadott duettjei nagy hatást gyakoroltak a korabeli kornettesekre. Artikulációi tiszták és kontúrosak voltak, lassú részekben minden hangot mintegy harang-szerűen, enyhén hangsúlyozva, majd hasonló finomsággal lecsengetve szólaltatott meg. [Lásd Herbert – Wallace, „Aspects of Performance Practices […]", 296–297.]

58. George Eskdale (1897–1960) életéről lásd Tarr: „Eskdale, George (Salisbury)", in *TNDG* 1. 6. köt, 247. Apjától tanult kornettezni, aki rézfúvós-zenekari karmester volt. Később tanulmányait a Kneller Hall-i *Royal Military School of Music*-ban folytatta. Játszott a *St. Hilda Colliery Band*-ben [lásd Herbert – Wallace, „Aspects of Performance Practices […]", 294.], a *Savoy Havanna Band*-ben, ill. szabadúszóként dolgozott. Életéről, személyéről, stílusáról további információkat lásd alább a főszövegben.

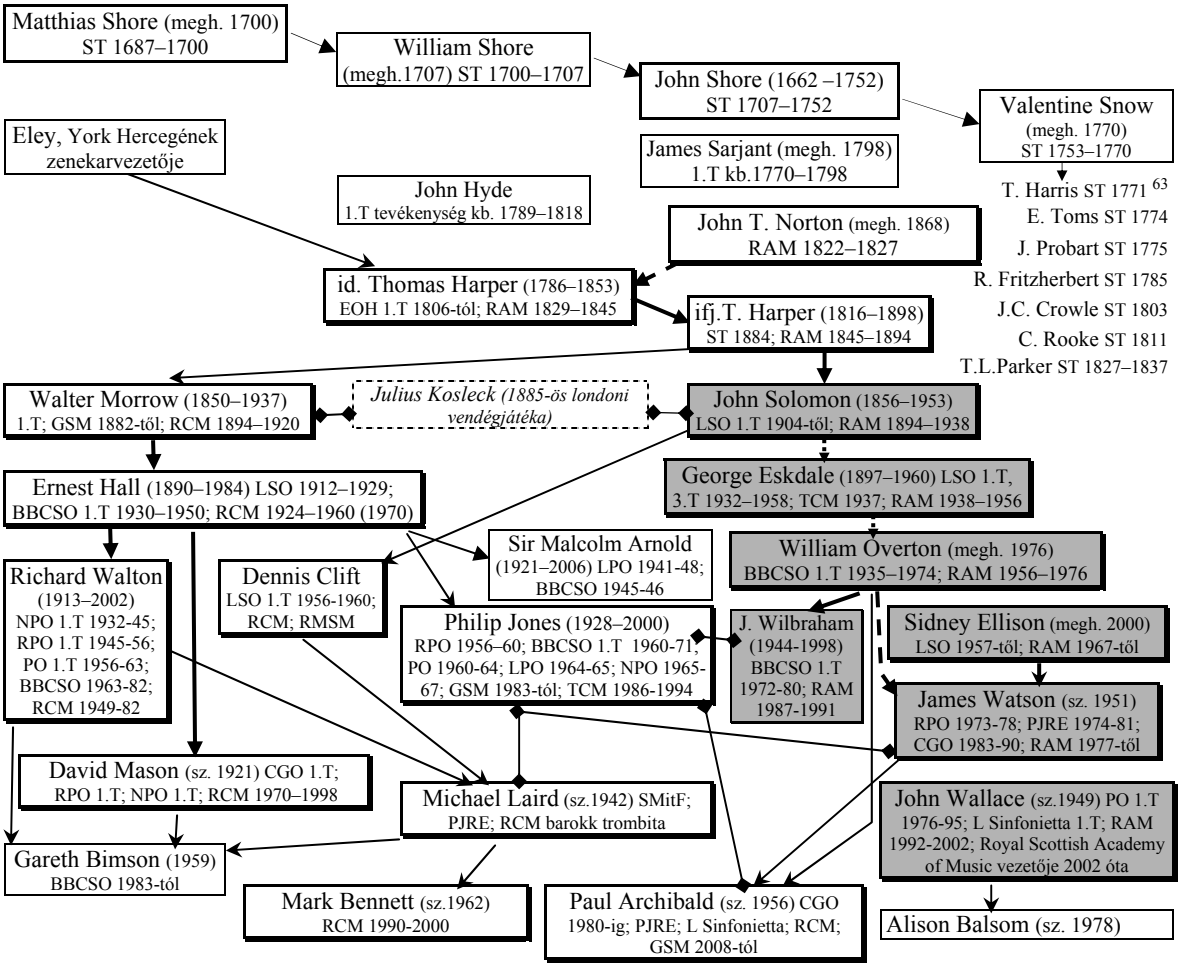
59. Jack Macintosh (1891–1979) életéről lásd Keim, 395. A Kneller Hall-i *Royal Military School of Music* tanára volt. Számos hanglemezen megörökített, különösen virtuóz játéka, telt hangja, óriási hangterjedelme, extrovertált stílusa jelentős hatást gyakorolt korának kornett-kultúrájára. Pályafutása elején a *Sunderland Empire Movie House* zenekarában dolgozott. 1930-ban Ernest Hall mellett ő is tagja lett az az évben alapított *BBC Szimfonikus Zenekarnak*, ahol 1952-ben történt visszavonulását követően fia, Ian vette át a posztját.

60. William Overton az *Üdvhadsereg fúvószenekarában* kezdte pályafutását [lásd Herbert – Wallace, „Aspects of Performance Practices […]", 294.]. 1935-ben nyert felvételt a *BBC szimfonikusokhoz*, ahol 1974-ig szólótrombitásként dolgozott. Az 1950-es évek második felétől 1976-ban bekövetkezett haláláig a *RAM* trombitatanára volt [tanítványai kapcsán lásd Keim, 277, 278, 315, 478.]. A kemény jellemű, szókimondó természetű Overton pedagógiai koncepciója a rendszeres ismétléseken és Arban iskoláján alapult. [Lásd M. Hurrel, „The BBC Symphony Orchestra Trumpet Section", *ITGJ* 20/1 (1995. szept.): 13.]

61. Tarr: „Eskdale, George (Salisbury)", in *TNDG* 1. 6. köt. 247.

találták meg a közös nevezőt.[62] A két játékmód mindazonáltal a következő generációk során egymás értékeit szem előtt tartva egységesült, létrehozva ezzel egy minden műfaj felé nyitott, azokat stílusosan megszólaltatni képes, virtuóz és energikus, ugyanakkor könnyeden elegáns játékstílust, a trombitaművészet brit „nemzeti" iskoláját.

5. ábra Vezető angol trombiták 1687-től. Az angol trombitaiskola két stílusirányzata, képviselői.



Rövidítések, jelmagyarázat:

1.T; 3.T	első trombitás; harmadik trombitás	RPO	Royal Philharmonic Orchestra
BBCSO	BBC Symphony Orchestra	SMitF	Academy of St. Martin-in-the-Fields
CGO	Covent Garden Opera	ST sergeant trumpeter	udvari [szakaszvezető] főtrombitás
EOH	English Opera House	TCM	Trinity College of Music
GSM	Guildhall School of Music	→	tanítvány
LPO	London Philharmonic Orchestra	⇢	udvari főtrombitás utód(ok)
LSO	London Symphony Orchestra	⇒	tanítvány és utód
L Sinfonietta	London Sinfonietta	⇢	utód, de nem tanítvány
NPO	New Philharmonia Orchestra	◆→	fontos munkakapcsolat
PO	Philharmonia Orchestra	Tanár, képzése a klasszikus angol trombitaiskolához kötődik	
PJRE	Philip Jones Rézfúvós Együttes	Tanár, alapképzése a brit rézfúvós-zenekari kultúrához kötődik	
RAM	Royal Academy of Music	Trombitaművész	*Fontos külső hatás*
RCM	Royal College of Music	Udvari főtrombitás, művészeti tevékenysége jelentéktelen[63]	
RMSM	Royal Military School of Music		

62. Denis Wick, „My Treble Clef Friends", *ITGJ* 29/4 (2005. jún): 70–73. 71.

63. R.O Buchholz, „The artistic establishment: Trumpeters", *Office-Holders in Modern Britain: Volume 11* (jav. kiad.) — *Court Officers, 1660–1837* (2006), 200–205 [online]. Institute of Historical Research [2008.11.14.] <http://www.british-history.ac.uk/report.aspx?compid=43812>.

Az orosz trombitaiskola

A középkori Oroszországot meglehetős izoláltsága folytán évszázadokon át alig érintették azok a tendenciák, amelyek Európa társadalmi, gazdasági, tudományos és művészeti életének fejlődésére döntő hatással voltak.[64] Az orosz zenekultúra fejlődését nagyban befolyásolta az ortodox egyház — pravoszláv liturgiára és világi alkalmazásra egyaránt érvényes — instrumentális zenét elutasító álláspontja, az *a capella* egyeduralma. Trombiták reprezentatív és harcászati céllal történő használata ugyanakkor e korszakban is kimutatható.[65] Oroszország mindaddig belterjes társadalmi, gazdasági, kulturális és tudományos életében döntő fordulat következett be a XVII–XIX. század folyamán. Először I. (Nagy) Péter (1672–1725, 1682-tól uralkodott), majd II. (Nagy) Katalin (1729–1796, 1762-től uralkodott) intézkedései hozták meg az áttörést, és tették lehetővé, hogy az ország Európához való felzárkózásának folyamata megkezdődhessen. A nyitás társadalmi, politikai, gazdasági vonatkozásai mellett művészeti életet érintő aspektusai is nagy jelentőségűek. Később, a XIX. század elején a nemzettudat ébredése, a sajátos hang megteremtésének igénye, a nyelvezet változása — amely először Puskin révén az irodalomban valósult meg — szintén szorosan kapcsolható a kor nyugati eszmeáramlataihoz. Az orosz zenekultúra — amely a XVIII. században a korabeli nyugati értékrend, a XIX-ben pedig emellett már a nemzeti eszme egyik legerőteljesebb kifejezési eszközének is bizonyult — tanintézetek viszonylagos hiányában sokáig nem rendelkezhetett olyan bázissal, amely az igényeket helyi zenészekkel teljes mértékben képes lett volna kiszolgálni.[66] Ennek következtében a fenti két évszázad folyamán nyugati muzsikusok százai jutottak munkalehetőséghez a cári udvarnál, színházaknál, valamint a

64. Kivételt képez III. Iván (1440–1505) uralkodásának időszaka (1462-től), aki Hunyadi Mátyáshoz hasonlóan számos itáliai építészt hozott az országba, valamint Konstantinápoly iszlám kézre kerülését követően sok onnan elmenekülő szerzetesnek, aranyművesnek, ötvösnek nyújtott menedéket. [Lásd „III. Iván orosz cár" [online]. Wikipedia [2008.11.18.].

65. Az orosz udvari trombitások tevékenységéről lásd Tarr, *East Meets West*. 5.

66. Alekszej cár intézkedései nyomán 1648-ban számos nyugati zenész érkezett Moszkvába abból a célból, hogy orosz embereket hangszerjátékra tanítson. A nyilvános helyeken megjelenő hangszeres zene az ortodox egyház éles ellenszegülését váltotta ki, és a pátriárka 1649-ben betiltotta mindennemű hangszer használatát. Az udvari trombitások azonban továbbra is taníthatták inasaikat. [Lásd Tarr, *East Meets West*. 5–6.] Később, 1705 körül felbukkant néhány katonazenész-képző iskola is, ahol a regrutákat a jelzőfeladatok ellátására képezték ki. Az első katonazenekarok csupán 1711-ben, I. Péter rendeleteinek köszönhetően létesültek, alapvetően a korabeli német gyalogsági és angol, ill. német haditengerészeti modell alapján. Ezek a képzés magasabb szintre emelését követelték meg; az „oboás iskolákban" az oktatás már gyermekek számára folyt. [Lásd Anatoly Selianin (Anatoli Szeljanyin), „The Peculiarities of Trumpet Method Development of Trumpet Playin gin Russia", *ITGJ* 8/1 (1983. szept.): 40–45, 58. 40.; Tarr, *East Meets West*. 7.] Általános zeneoktatás II. Katalin által alapított intézményekben zajlott először: gyermekek részére 1763-tól a moszkvai Oktatás Háza, polgári körök részére 1786-tól a Színházi Iskola nyújtott ez irányú lehetőséget, mely utóbbi az első orosz zeneiskola volt. [Lásd Tarr, *East Meets West*. 15, 21.]

hadsereg zenekaraiban. Az Európa számos országából érkezett zenészek többsége (kb. kétharmada)[67] — egyrészt az uralkodói ház rokoni szálai, másrészt a német udvartartások felszámolása következtében megcsappant ottani munkalehetőségek miatt — a Német Államszövetség (1871 után Németország) területéről vándorolt ki, és telepedett le Moszkvában, Szentpéterváron.

Az Európához történő felzárkózás igényét mutatja az a kitüntetett figyelem is, amely a rézfúvós hangszerek XVIII–XIX. századi fejlesztéseit kísérte Oroszországban. Például a cseh Kölbel találmányának, az *Amor-Schall* névre keresztelt billentyűs kürtnek világpremierjére II. Katalin udvarában került sor 1766-ban. [A forradalmi újítás mindazonáltal nem vált széles körben ismertté, így közvetlen hatást nem gyakorolt az ez irányú későbbi kísérletezésekre.][68] Csaknem hat évtizeddel később, 1824-ben Miklós főherceg (1825-től I. Miklós cár) rendelt Stoelzel és Blühmel szabadalmán alapuló szelepes hangszereket a berlini Griesling & Schlott cégen keresztül a cári katonazenekarok számára. A jelentős szállítmány még ugyanabban az évben megérkezett. A ma rendelkezésre álló források szerint a szelepes hangszerek Berlin, Lipcse és Bécs után[69] — a fenti üzlet eredményeként — legelőször Oroszországban kerültek alkalmazásra. Sőt, a következő évben már ezek gyártása is megkezdődött. A német származású szentpétervári hangszerkészítő, J. F. Anderst ugyanis 1825-ben a porosz instrumentumok mintájára állított elő két csőszeleppel ellátott G ventiltrombitákat.[70] A Cári Testőrség zenekaraiban általános használatúvá váló szelepes hangszerek mély benyomást tettek a valamikor 1827 és 1830 között Oroszországban tartózkodó angol Catchcart grófra, a brit Második Testőrség ezredesére. A hadvezér érdeklődésére válaszul I. Miklós cár kromatikus rézfúvós hangszereket tartalmazó küldeménnyel lepte meg otthonában az angol főnemest. Nagy-Britanniában ezek voltak az első korszerű szelepes hangszerek, amelyek a Második Testőrség zenekarának tulajdonába kerülvén 1831 májusában harsanhattak fel első ízben a szigetország nyilvánossága előtt.[71]

---

67. Tarr, *East Meets West*. 175

68. Tarr, *East Meets West*. 16–17. Lásd még III, 57.

69. Vö. III, 62–65.

70. Tarr, *East Meets West*. 41–42. Tarr Heyde, *Musikinstrumentenbau in Preußen*. (Tutzing: Schneider, 1994), 303. alatt található idézetre hivatkozik. Tarr mindazonáltal megemlíti Nathan Adams nevét és annak „permutációs trombitáját", amely szintén 1825-re datálható. Adams hangszere, akárcsak Clagget-é, Kölbel-é, az elszigetelt próbálkozás kategóriájába tartozik: hangszertörténetre gyakorolt hatása nincs.

71. Uo., 42. Az Angliában később sokszor felbukkanó *Russian valves* [orosz szelepek] kifejezés egyesek szerint csupán a *Prussian* [porosz] szó elírásából származik. Ezen a véleményen volt Franz X. Streitweiser is, akinek felvetésére Clifford Bevan, „The (P)russian Trumpet", *GSJ* 41 (1988): 112–114. c. cikkében válaszolt. Az orosz jelző abból a tekintetből tűnik helyénvalónak, hogy a porosz katonazenekarokban Wieprecht bizonyosan nem 1828 előtt, tehát csak az oroszok után vezette be a szelepes hangszerek használatát.

Az orosz rézfúvós kultúra fejlődésének újabb lendületet az 1840-es években érkezett három szász trombitaművész, nevesül Johann Gustav Metzdorff (1822–?),[72] Theodor (Fjodor) Richter (1826–1901),[73] ill. a fentebb már említett, alsó-szászországi Braunschweig-ből származó Wilhelm Wurm[74] adott. Metzdorff az Anton Rubinstein által 1862-ben alapított Szentpétervári Konzervatórium (Zeneiskola) első trombitatanára volt, Richter az 1866-ban létesített Moszkvai Konzervatóriumban [melynek alapítása Nyikolaj Rubinsteinhez fűződik] oktatott, míg Wurm 1867-ben váltotta Metzdorff-ot a katedrán, és ettől fogva egészen haláláig (1904) állt a szentpétervári intézmény alkalmazásában.

A három tanár közül az orosz iskola szempontjából Wurm a legnagyobb jelentőségű. Játékstílusa nagymértékben befolyásolta az orosz iskola későbbi tradícióit.[75] Különösen lágy, meleg hangszínen szólaltatta meg kornettjét; rigai hangversenyének beharangozójában a cikkíró a következőképpen fogalmazott:

> (id.) Wurm úr olyan művész, akit aligha lehet a *cornet à pistons*-on túlszárnyalni, ami a hang szépségét, a [az intonációs] tisztaságot és a fürgeséget illeti, és tiszta élvezettel ér fel ezeket a ragyogó erőt és bájos finomságot megtestesítő hangokat hallgatni úgy a lassú dalokban, mint a tarka futamszövevényekben.[76]

Szólórepertoárjának nagyobbik részét románcok, áriák, lírai dalok alkották, amelyekben a cantabile hangvétel volt inkább az uralkodó, kevésbé a francia kornettiskolára jellemző virtuozitás.[77] Ugyanakkor nem zárkózott el magas technikai követelményeket támasztó kompozíciók előadásától sem. Ezt jelzi, hogy Arban neki dedikált *Caprice et Variations* című virtuóz művét, olykor más hasonló jellegű darabok mellett, Wurm Oroszország távolabbi részeit is érintő hangversenykörútjain repertoárdarabként játszotta.[78]

---

72. Uo., 63; B, 68. A Wehlau-i születésű Metzdorff 1847-ben érkezett Oroszországba, és először a szentpétervári katonazenekar karmestereként tevékenykedett (1847–1848). 1848 és 1862 között az Olasz Opera szólókornettese volt. Tanári tevékenységéről információkat lásd a főszövegben..

73. Uo., 63; B, 91; B², 235–236. Richter a Moszkvai Cári Színház Zenekarának kornettművésze volt, és egy katonazenekart is vezényelt.

74. A kornettművészről, katonazenekari karmesterről, aki később a Cár Őfenségének Szólókornettese megtisztelő és különösen jól javadalmazó címben is részesült, lásd IV, 210–212.

75. Selianin [Szeljanyin], „The Peculiarities of Trumpet Method Development of Trumpet Playing in Russia", *ITGJ* 8/1 (1983. szept.): 42.

76. *Extrablatt zur Rigasche Zeitung* (1856. márc. 17.). Lásd A. Selianin – E. Tarr – Eric Roefs, „Wilhelm Wurm (1826–1904)", *East Meets West*. 129.

77. Ivan Alekszandrovics Lipajev, a Szaratovi Konzervatórium későbbi tanára szerint. A lírai jellegű repertoárdarabok szerzői: Beethoven, Bellini, Bulahov, Chopin, Csajkovszkij, Dargomizsszkij, Donizetti, Flotow, Kuselev-Bezborodko, Lortzing, Mendelssohn, Moniuszko, Mozart, Rossini, Rubinstein, Schubert, Schumann, Varlamov, Weber. [Lásd Selianin – E. Tarr – Eric Roefs, „Wilhelm Wurm (1826–1904)", 128.]

78. A virtuóz repertoárdarabok a következők: B. Schroen, *6 Morceaux caractéristiques*; Robert Kietzer, *Fantasie* op. 93; Decker, Andante und Rondo; Decker, *Tribute à la mode (Valse brillante)*; L. Neff, *Le desire ardent*; továbbá Arban a főszövegben közölt művét. [Lásd Selianin – E. Tarr – Eric Roefs, „Wilhelm Wurm (1826–1904)", uo.]

Wurm Oroszországban publikált és Németországban is megjelentetett tanköteteiről, etűdgyűjteményeiről a német nemzeti iskola kapcsán már esett szó.[79] Ugyanakkor az orosz katonazenészek felkészítését elősegíteni hivatott kiadványokról még nem.[80] Wurm *Lovassági trombitaiskolájában* közzétett metodikai koncepció olyan forradalmi újításokat tartalmaz, amelyek a rézfúvósjáték módszertani fejlődésének szempontjából döntő jelentőségűek. Wurm a világon elsőként írja elő a pusztán fúvókával történő gyakoroltatást [fúvókázást], amely módszerében a helyes szájtartás kialakítását hivatott elősegíteni, továbbá javasolja, hogy a hangszer csak e fázist követően vétessen kézbe:

> (id.) Hang létrehozásához a növendéknek belégzés után zárnia kell ajkait, majd szájára a fúvókát felhelyezni úgy, hogy az jobban a felső ajkon nyugodjon, mint az alsón, és [ezt követően] ajkaival olyan mozgást végezni, mintha egy papírdarabot, vagy cérnát köpne ki.
>
> A fentiek csak fúvókával gyakorlandók, és [csak] később, miután ennek elsajátítása, [valamint] a szájtartás kialakítása megtörtént, kapjon a növendék hangszert, és fújjon bele abba mit sem ügyelve a megszólaló hang minőségére. [Ezután] Addig kell gyakorolni, míg a hang jó és tiszta nem lesz. Kezdetben a gyakorlásoknak rövideknek, de gyakoriaknak kell lenniük. Magas hangok gyakorlását nem szabad túlzásba vinni, jobb a növendéket még egy hónapon át [ezek mellőzésével] fújatni, minek utána a magasság természetes módon fog kialakulni.[81]

Wurm módszere szakítást jelentett azzal a hagyományos megközelítéssel, amely a fúvókát és a hangszer rezonátorcsövét a hangszerjátékban mindig szerves és szétválaszthatatlan egységként kezelte. Amellett, hogy a fenti idézet a fúvókázás első írásos említése, Wurm más szempontból is innovatívnak bizonyult. A XIX. századi iskolák döntő hányadával ellentétben ugyanis nagy hangsúlyt fektetett a szájizomzat fizikális fejlesztésére, amiben a növendékek egyéni előmenetelét, valamint a fokozatosság elvét tartotta szem előtt.[82]

Wurm legjelesebb tanítványai és egyben utódai, August (Vasziljevics) Johanson (1853–1916)[83] és Alexander Berngardovics Gordon (1867–1942)[84] egyaránt e pedagógiai

---

79. Lásd IV, 210–212.

80. A cári hadsereg lovassági, tüzérségi trombitásai, illetve a gyalogság jelzőkürtösei számára készült Wurm kiadványok: Метода для обученія въ войскахъ на кавалерийской трубы съ приложеніемъ кавалерійскихъ и артиллерійскихъ сигналовъ [*Metoda dlja obucsenyija v vojszkah na kavalerijszkoj trubi sz prilozsenyijem kavalerijszkih i artyillerijszkih szignalov*]. (Szentpétervár: Bernard, 1879; Moszkva: Jurgenszon [Jürgenson], dátum nélkül).; Метода для обученія въ войскахъ на сигнальномъ рожки съ приложеніемъ пыхотныхъ сигналовъ [*Metoda dlja obucsenyija v vojszkah na szignalnom rozski sz prilozsenyijem pihotnih szignalov*]. (Szt.pétervár: Bernard, 1879).

81. Wurm, *Metoda dlja obucsenyija v vojszkah na kavalerijszkoj trubi […]*. 1–2. [Lásd Briney, „The Methods and Etudes of Wilhelm Wurm": 54. A fenti idézet Alex Brikman angol nyelvű fordítása alapján került jelen helyen közlésre.]

82. Vö. Anzenberger, *Ein Überblick […]*. 299–300, 404., XIX. századi iskolákat illető megállapításaival.

83. August Johanson (oroszul Auguszt Vasziljevics Johanszon) észt származású (szül. Reval, Tallin) művész és tanár. A Szentpétervári Konzervatóriumban, Metzdorff tanszakán végezte trombita tanulmányait, de Wurm irányítása alatt fejezte be azokat 1871-ben. 1871 és 1900 között a *Szentpétervári Operazenekar*

koncepciót és gyakorlatot vitték, ill. fejlesztették tovább. Johanson nevéhez fűződik az első olyan kiadvány (1908), amely progresszíven összeállított „[minden]napi gyakorlatokat" tartalmaz kizárólagos jelleggel.[85] [Nem vethető el ugyanakkor az a feltételezés, hogy az indíttatást a Szentpéterváron többször is megfordult Julius Kosleck 1872-ben, Berlinben kiadott iskolája, annak hasonló céllal és elnevezés alatt összeállított, 26 feladatot tartalmazó gyakorlatsora adta.][86] Johanson újítása a 116 feladatból álló füzet első három oldalán található 12 bemelegítő gyakorlatra, a felhang-, és hangköz-kötéstanulmányokra korlátozódik. Azonos szelepállással megszólaltatott felhangok közvetlen kapcsolásából álló kötésgyakorlatok ugyan már a XIX. század közepén is felbukkantak kornettiskolákban — például Fessy és Arban közös szaxkürt- és kornettiskolájában,[87] Koenig kornettiskolájának első kötetében,[88] —, ám ezek a rézfúvós hangszerjáték módszertani fejlődésére nem voltak különösebb hatással. Előbbieknél jóval ismertebbek és szélesebb körben alkalmazottak Arban ajaktrilla tanulmányai (**21. kottapélda**, 118. oldal). Kosleck fentebb említett napi gyakorlatai közül egy-kettőben ugyanakkor teljesen más jellegű kötéstanulmányokkal találkozhatunk (**46. kottapélda**, 236. o.). Ezek már csírájukban hordozzák az orosz iskola Johanson kiadványában megjelenő egyik koncepcióját, ami az ajkak rugalmasságának regisztertől független megőrzését és az ajakrezgés folyamatosságának stabilitását, kontrollját a felhangkötések által tartja megvalósítandónak, fejlesztendőnek. Johanson kötéstanulmányai kifejezetten befúvási célzattal kerültek közlésre (no. 4 – no. 12, lásd **47. kottapélda**, 236. o.), három, tartott hangokból, azok legato kapcsolásából álló gyakorlat után. A mindössze 12 feladatban testet öltő új koncepció alapjaiban változtatta meg a rézfúvós hangszerjáték módszertani elveit, és jelölte ki a további, hatékony fejlődés útját. Max Schlossberg e módszert — akárcsak a fúvókázást, mely utóbbit ő maga *russian method*-ként, azaz orosz módszerként emlegetett, és használt

kornett szólistája volt, továbbá III. Sándor cár amatőr rézfúvós-együttesét erősítette, és egy kozák katonazenekart is vezetett. Wurm halálát követően (1904) ő lett a *Szentpétervári Konzervatórium* tanára, mely posztot haláláig töltött be. [Lásd Keim, 629.]

84. Gordon 1887-ben végzett Wurm tanszakán. Két évet töltött a *Helsinki Filharmonikusoknál*, majd 1890-ben került a finn fővárosból Moszkvába — akárcsak Brandt —, a *Bolsoj Színház* zenekarába. 1895-től 1912-ig a szentpétervári *Mariinszkij Színház* balettzenekarának szóló kornettese, a színpadi zenekar karmestere. Több katonazenekart és szimfonikus együttest is vezetett 1902 és 1922 között. Gordon 1895-től haláláig (1942) tanított a *Szentpétervári* (későbbiekben Petrográdi, majd *Leningrádi*) *Konzervatóriumban*. [Lásd Akhmadulin, *The Russian Trumpet Sonata […]*. 6.]

85. Johanson, *Tägliche Uebungen zur Erlangung einen sicheren Technik für Cornet à Pistons, B Trompete, Flügelhorn, Althorn, Tenorhorn und Bariton*, op. 25. (Szt.pétervár: Zimmermann, 1908).

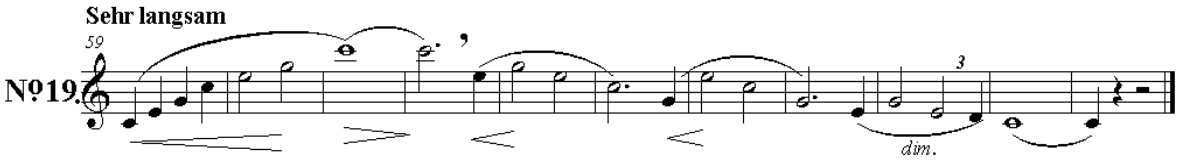
86. Kosleck, *Grosse Schule für Cornet à piston* [sic.] *und Trompete. Zweiter Teil.* [Lásd IV, 198, 210.]

87. Alexandre Fessy – Joseph Jean-Baptist Laurent Arban, *Méthode Complète de Saxhorn ou Cornet à Pistons Par A. Fessy et Arban*. (Paris: Troupenas, 1846), 20. [Lásd Anzenberger, 370–371.]

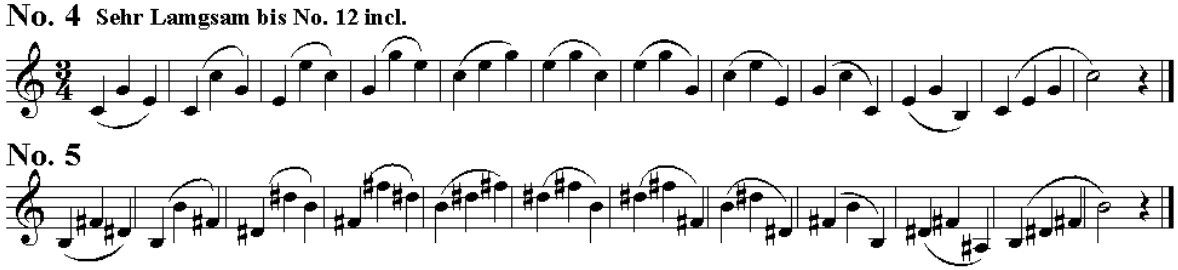
88. Koenig, *Koenig's Tutor for the Cornet à-Pistons. Part I.* (London: Jullien & Co., 1857), 23. [Lásd Anzenberger, 424–425.]

mindvégig tanítása során[89] — nagy valószínűséggel Moszkvában, vagy Szentpéterváron töltött évei alatt ismerhette meg. Később, a New York-i Institute of Musical Art (utóbb Julliard Graduation School) tanáraként fejlesztette tovább, és adta át tanítványainak, köztük Charles Colin-nak, Louis Davidson-nak, Harry Glantz-nak, James Stamp-nek, William Vacchiano-nak. Kéziratait halála után — a volt tanítványokkal, tanszaktársakkal történt konzultációkat követően — rendezte sajtó alá, és adatta ki veje, Harry Freistadt (**48. kottapélda**).[90] A következő három kottapélda az ajakrugalmasság-fejlesztés koncepciójának változását szemlélteti Kosleck, Johanson és Schlossberg egy-egy hasonló gyakorlatán keresztül.

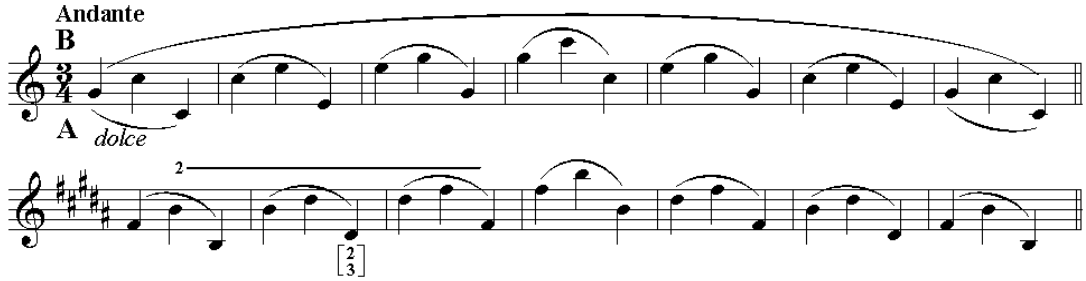
46. kottapélda. Kosleck, *Grosse Schule […]. Zweiter Teil*. (1872), no. 19-es gyakorlat, utolsó sor. Legato gyakorlat B♭ kornettre — (részben) felhangokon, valamint tartott hangokkal..[91]



47. kottapélda. Johanson, *Napi gyakorlatok biztos technika megszerzéséhez […]*. (1908), no. 4, no. 5. Befúvási gyakorlatok felhangkötéseken [a no. 6–9 B–A–Asz és G-dúrban ismétli e mintát].[92]



48. kottapélda. Schlossberg, *Napi gyakorlatok és technikai tanulmányok trombitára.* (1936 előtt), no. 32. Felhangkötések. A C-től Fisz-dúrig kromatikusan ereszkedő gyakorlat első két sora.[93]



89. Selianin, „The Peculiarities of Trumpet Method Development […]": 42.; Briney, „The Methods and Etudes of Wilhelm Wurm", *ITGJ* 21/3(1997. febr.): 55.

90. Max Schlossberg, *Daily Drills and Technical Studies for Trumpet.* (J. F. Hill & Company Inc., 1937; New York: M. Baron Inc. [később Company], 1938, 1941, 1965), [8 oldal szöveg, 58 oldal kotta]. 8. Schlossberg-nek a moszkvai tanulmányaihoz való kapcsolatát, Marquardt szerepét, Brandt módszerével való egyezési pontokat, valamint Schlossberg későbbi tanárának, Julius Kosleck-nek hatását taglalja Tarr, *East Meets West*. 232–234.

91. Kosleck, *Grosse Schule für Cornet à piston* [*sic*.] *und Trompete*. *Zweiter Teil.* no. 19.

92. Johanson, *Tägliche Uebungen zur Erlangung einen sicheren Technik für Cornet […]*, op. 25. 1.

93. Schlossberg, *Daily Drills and Technical Studies for Trumpet*. 8.

Johanson *Napi gyakorlatok […]* c. munkájának ajakrugalmasság-fejlesztő példáit a Moszkvai Konzervatóriumban is nagyrabecsülték, használták. Briney szerint a neves kortárs, a szász-coburgi származású Wilhelm Brandt[94] — akit Wurm mellett az orosz nemzeti iskola megszületésének másik kulcsfigurájaként tartanak nyilván — tanítása során különös hangsúlyt helyezett a hang erejének és minőségének fejlesztésére. Erre a célra a konzervatórium tanára (1899–1912) tartott hangokat fúvatott oktáv-váltásban, továbbá a halk gyakorlást preferálta, ugyanakkor a magas regiszterben történő, huzamos időn át folytatott játék veszélyeire is felhívta a figyelmet, és intett annak túlzásba vitelétől. A technikaképzés törzsanyagát mindennapi rendszerességgel végzett skálatanulmányok, Arban iskolája és a már említett Johanson ajakrugalmasság-fejlesztő gyakorlatok képezték. Brandt ragaszkodott továbbá a fúvóka minden regiszterben állandó és stabil pozíciójához, valamint a nyelvtechnika „szárazan", azaz hangszer nélkül történő gyakorlásához is.[95]

Brandt hangzáseszménye, tónusa, a hang különösen széles dinamikai és érzelmi spektruma,[96] a művész tökéletes technikai felkészültsége, nemes frazeálási stílusa,[97] összességében pedig egész játékmódja — amely számos tekintetben a lipcsei-drezdai stílussal mutatott azonosságot [98] — határozta meg a moszkvai, majd később a szaratovi trombitaiskola játéktechnikai, előadóművészi koncepcióit. Egyik jeles növendéke, Pjotr Ljamin,[99] Brandt híres munkatársát és egyben egyik utódját, Mihail Innokentyjevics Tabakovot[100] idézve ezzel kapcsolatban a következőképpen fogalmazott:

---

94. Életéről lásd IV, 212 [204].

95. Briney, *The Development of Russian Trumpet Methodology […]*. 37–38.

96. Tarr, *East Meets West*. 183. hivatkozik Nyikolaj M. Szimev, „Professzor V.G. Brandt: életrajzi vázlat", (kézirat, 1972. október 20., A. D. Szeljanyin-nak ajánlva), 3.

97. Tarr, uo.

98. Vö. IV, 206, 212–213, 212 [204].

99. Pjotr Ljakovlevics Ljamin (1884–1968). A kazanyi születésű Ljamin 1906 és 1911 között tanult a Moszkvai Konzervatóriumban, Brandt irányításával. 1912 és 1924, majd 1931 és 1948 között a Bolsoj szólótrombitása volt. Ezen kívül Szergej Gyagilev balett társulatának zenekarában is dolgozott, így több alkalommal lépett fel külföldön, ezek között Párizsban. Sztravinszkij a *Petruska* (1911) trombitaszólamát Ljaminnak írta, aki a *Tavaszi áldozat* előadásaiban is közreműködött. [Lásd Tarr, *East Meets West*. 185–186.] Mind a Bolsoj zenekarában, mind a Szaratovi Konzervatórium trombitatanári székében ő követte egykori mesterét, Brandt-ot. A nagy német kornett- és trombitaművész halála után Ljamin 1923 és 1926 között volt a szaratovi intézmény tanára. Ljamin később (1933 és 1945 között) Moszkvában tanított. [Lásd Keim, 389.]

100. Mihail Innokentyjevics Tabakov (1877–1956) életéről, művészi és pedagógiai ars poeticájáról lásd G. Orvid: „Az ihlet áldásával kitüntetett muzsikus" [online]. trumpetclub.ru 2006.02.03. [2008.11.23.] Новости. Личности. 6. Музыкант, отмеченный печатью вдохновенья. <http://trumpetclub.ru/News-view-3.html>. Odesszában született, első tanára és mentora nagybátyja volt. 12 éves korától — továbbra is nagybátyja kitüntetett figyelmétől kísérve — a helyi zeneiskolában folytatta tanulmányait. 1893-ban apja halála miatt arra kényszerült, hogy tanulmányait befejezze, és munkába álljon. Ekkor a *Jaltai Szimfonikus Zenekarban* második trombitásként helyezkedett el. 1894-ben *Odesszában, Tbilisziben, Szevasztopolban* és *Rosztovban* is megfordult, ahol a városi zenekarokban játszott. 1896 telén a *Moszkvai Orosz Opera* zenekarába nyert felvételt, majd 1898-ban a *Bolsoj Színház Zenekarába* — átmenetileg a kürt szólamba. [Vö. Brandt esetével, akit 1890-ben kontrafagottosnak vettek fel ugyanoda.] Brandt, a zenekar szólótrombitása és a konzervatórium tanára azonnal pártfogásába vette, és nemcsak a zenekari munkában, de híres kvartettjében

> (id.) A híres trombitás, M. I. Tabakov folyton azt hangoztatta, hogy mi Brandt-tól tanultuk meg, hogyan kell trombitálni. […] Ezalatt ő azt értette, hogy mi nem hivatalos növendékeiként akceptáltuk és vettük át [kötelességtudatból] játékstílusát a Konzervatóriumban, hanem [önként] mint zenekari munkatársai.[101]

Két további, külföldi származású művésztanárt is meg kell említeni a XX. század első harmadából, akik az orosz-szovjet iskola tradícióinak kialakulásában kiemelkedő szerepet játszottak. Mind a Drezda környékéről származó Oskar Böhme,[102] mind a belga Emile-Joseph Trognée[103] művészi tevékenysége elsősorban Szentpétervárhoz kötődött. Számos kompozícióval, illetve etűdgyűjteményekkel gazdagították a trombita és a kornett irodalmát.

A fentiekből látható, hogy az orosz nemzeti iskola és játékstílus alapvetően a német nyomdokain született meg. Ugyanakkor a francia iskola hatását mutatja a kornettek és trombiták párhuzamos, de egymástól élesen elkülönített kezelése a korabeli orosz zenei életben. Míg a szimfonikus és operazenekarokban — a német mintát követve — a trombitáknak jutott a vezérszerep,[104] addig a szalonzenei együttesekben, fúvószenekarokban, színpadi zenekarokban, balettzenekarokban, no és természetesen a szólisztikus játékban a kornett dominanciája volt a jellemző a XIX. század végén és még valamelyest a XX. század első évtizedeiben is. A zenekari ülésrend is e tradícióhoz illeszkedett: az operában a kornettek, mint tutti hangszerek, a szólisztikus feladatot (is)

---

is hamarosan Tabakovval mint második kornettessel (trombitással) dolgozott együtt. Brandt 1908-ban visszavonult a szólótrombitás pozícióból, és a balettzenekar szólókornettese lett, ami időben jóval kisebb elfoglaltságot jelentett számára. Tabakov ekkor lépett elő a Bolsoj zenekarának első trombitásává. Brandt egy évvel később balettzenekari állását is feladta. [Lásd Tarr, *East Meets West*. 149, 177, 180.] Tabakov 1910-től 1917-ig Szergej Alekszandrovics *Kuszevickij* [Sergei Koussevitzky] *szimfonikus zenekarának* első trombitásaként és ügyvezetőjeként tevékenykedett. Több kortárs orosz zeneszerző kompozíciójának, köztük Szkrjabin *Az eksztázis költeménye* c. művének bemutatója is e zenekarhoz fűződik. A mű különösen nehéz első trombita szólamát Tabakov szólaltatta meg. Játéka oly annyira magával ragadta Szkrjabint, hogy a zeneszerző kijelentette: „Ha gazdag lennék, megfizetném őt, hogy ettől fogva csak az én kompozícióimat játssza!" Tabakov 1914-től a *Filharmóniai Társaság Dráma- és Zeneiskolájában* tanított, majd miután 1919-ben az iskolát a *Moszkvai Konzervatóriumhoz* csatolták, Tabakov a neves intézményben folytatta pedagógiai tevékenységét. Ugyanebben az évben visszatért a *Bolsoj*-ba. Az 1920-as évek elejétől 1932-ig a *Perszimfansz* zenekarban dolgozott. Ezt követően már csak a *Bolsoj*-ban játszott. 1943-tól a *Moszkvai Konzervatórium* katonazenekari karmesterképző tanszakának vezetője, 1947-től ezzel párhuzamosan a *Gnyeszin Intézet* fúvós tanszékének vezetője és trombitatanára volt. További információkat lásd alább a főszövegben.

101. Tarr, *East Meets West*. 188.

102. Lásd IV, 184–185, 184 [96], [97].

103. Emile Joseph Trognée (1868, Thirimont, Belgium – 1942, Leningrád). Trognée öt évet dolgozott a Sanghaji Szimfonikus Zenekarban, valamint megfordult Helsinkiben is. 1902-től 1927-ig a Szentpétervári / Petrográdi / Leningrádi Opera kornettese volt. 1911 és 1917 között a *Balti Flotta Zeneiskolájában*, 1928-tól 1941-ig pedig a *Leningrádi Rimszkij-Korszakov Konzervatóriumban* tanított. Big band muzsikusként is ismert volt. Érdekesség, hogy minden növendéke számára speciális fúvókat készíttetett. 1942-ben, a német blokád idején éhen halt. [Lásd Keim, 464.; Tarr, *East Meets West*. 176.]

104. Birkemeier, „Part II: The History […]": 19. Csajkovszkij szimfóniáit sorolja ebbe a kategóriába. Lásd még Tarr, *East Meets West*. 175.

ellátó trombiták mögött foglaltak helyet, a balettzenekarokban pedig a hangszerek szerepének megfelelően, éppen fordított ülésrendet alkalmaztak.[105] Bár a trombita és a kornett szerepköre eltérő volt [amely tényt az e hangszereken akkoriban alkalmazott, különböző kelyhű fúvókák is alátámasztani látszanak],[106] a B♭/A trombiták általánossá válását követően sem az orosz zeneszerzők, sem a helyi rézfúvósok nem tettek számottevő különbséget a technikai elvárások terén a két hangszer között. [A hagyományos F hangolásúról a rövid építésű hangszerekre való átállás Oroszországban 1880 és 1885 körül zajlott le.][107] A két hangszer egyenrangú kezeléséről tanúskodnak azok a virtuóz trombitaszólamok, amelyek a fúvós berkekben különösen jártas Rimszkij-Korszakov szimfonikus műveire jellemzőek főként — a *Spanyol capriccio*, vagy a *Seherezádé* magas szintű kettős és hármas nyelvütés-technikát követelő részleteit kell e helyen kiemelni —; továbbá az a tény is, hogy Csajkovszkij *Diótörőjének* (1892) hangszereléséből immár kihagyta a kornetteket, így azok szerepét a trombitáknak kellett átvenniük. A trombita és a kornett „egy zászló alatti egyesítését”[108] példázzák a XX. század első évtizedében Johanson fentebb már említett [minden]napi gyakorlatai,[109] valamint Brandt szólódarabjai, melyek ugyan kornettre íródtak, de a szerző utasítása szerint opcionálisan trombitával is előadhatóak.[110]

Brandt tanítványai közül kiemelendő Pavel Vasziljevics Klocskov (1884–1966),[111] aki a fonográf-felvételek hőskorszakában a legtöbbet foglalkoztatott kornett szólista volt,[112] valamint Vladimir Drucker (1897–1974),[113] aki 9 éves korában Brandtnál kezdte meg trombitatanulmányait, majd a mester Szaratovba való távozását követően (1912) Tabakov növendéke lett. Drucker az októberi forradalom idején az USA-ba vándorolt ki, és vezető zenekarok (Los Angeles Phil., New York Symph., San Francisco Symph., Cleveland Orch., Columbia filmstúdió zenekarának) első trombitásaként dolgozott, valamint a Santa

105. Tarr, *East Meets West*. uo.

106. Uo. 186–187.

107. Tarr, *DT*. 125. Csajkovszkij hangszerelési koncepciója — Európában szinte egyedülálló módon — lépést tartott a változásokkal. Míg IV. szimfóniájában, f-moll op. 36 (1878) F trombitákra írt, addig az V. szimfóniában, e-moll op. 64 (1888) immáron A hangolásúakra. Az ez után keletkezett műveiben megmaradt a korszerű gyakorlatnál, azaz a rövid építésű, magas hangolású trombiták alkalmazásánál.

108. Lásd Kosleck gondolatát IV, 198.

109. Johanson, *Tägliche Uebungen zur Erlangung einen sicheren Technik für Cornet à Pistons, B Trompete, Flügelhorn, Althorn, Tenorhorn und Bariton*, op. 25. (Szentpétervár: Zimmermann, 1908).

110. Például Brandt, *Erstes Konzertstück f-moll für Cornet à Pistons (oder B-Trompete) mit Kavielbegleitung*, op. 11 (Lipcse: Zimmermann, 1910).; *Zweites Konzertstück Es-dur für Cornet à Pistons (oder B-Trompete) mit Kavielbegleitung*, op. 12 (Lipcse: Zimmermann, 1910). stb. [Lásd Tarr, *East Meets West*. 289.]

111. Klocskov-ot illetően lásd önéletrajzi írását, melyet Szeljanyin, „A fonográf felvételek hőskorában”, *Orosz rézfúvós hírek* 1 (1992): 34–37. nyomán idéz Tarr, *East Meets West*. 407–412.

112. Tarr, *East Meets West*. 186–187.

113. Vladimir Drucker életrajzát lásd Tarr, *East Meets West*. 248–254.; 295, 298–300.

Barbara-i Zeneakadémián tanított. Drucker egyedien szép, vibrátó nélküli hangja és stílusa Otto Klemper szerint egykori mesterének, Tabakovnak játékát idézte.[114]

A modern szovjet-orosz trombitaiskola alapítójának tartott Tabakov gondolkodásában a hang–hangszín problémakör állt a központi helyen; ez alapvetően a brandti koncepciónak, és a német iskola legfőbb princípiumának közvetlen átvételét, és annak — a helyi sajátosságok és esztétikai értékszemlélet által determinált — továbbgondolását jelenti. A Moszkvai Konzervatórium legendás tanára e princípiummal kapcsolatban így fogalmazott:

> (id.) A hang az az alapvető eszköz, amely által a mű eszmevilágának kifejezést kell nyernie, a zenei szépségnek meg kell mutatkoznia, a muzsikában rejlő érzelmeknek meg kell nyilatkoznia. A hang ugyanolyan fontos alkotóelem a zenében, mint a szín a festészetben. A hang a művész legértékesebb tőkéje.[115]

Tabakov nézete szerint a trombitásnak mindenekelőtt szép, éneklő, hajlékony és szabadon szárnyaló hang megvalósítására kell törekednie a hangszer teljes hangtartományában, továbbá arra, hogy képes legyen azt tudatosan a zenei folyamat és az abban rejlő emocionális tartalom szolgálatába állítani.[116] Tabakov vibrátó nélküli játékmódra tanította növendékeit, ugyanakkor Drucker szerint Tabakov hangja vibrált volt Szkrjabin *Az eksztázis költeménye* c. szimfonikus költeményének egy fentebbi lábjegyzetben már említett, referenciaértékű előadása során.[117] Koncepciójában a technikafejlesztés — akárcsak a német iskoláéban — nem öncélú tevékenység; a virtuozitás mindig a zenei folyamatokat szolgáló elemként kell, hogy megjelenjen:

> (id.) A virtuozitás alatt nem csupán a szokások [elsajátított képességek] absztrakt folyamatát, a gyorsaságot, a könnyedséget, a nyelv, az ajakak, és az ujjak mozgékonyságát kell érteni: „a technika — jegyezte meg a tanár [Tabakov] — jóval inkább az akarat és a motoros érzékelés szerves és fejlődő egysége, amely az esztétikai céloknak alárendelt akusztikus megvalósítás céljaihoz illő […]".[118]

Bár a fenti idézet azt látszik alátámasztani, hogy Tabakov alapvetően az integrált zenepedagógia német koncepcióját szándékozta követni, tanári-oktatói munkássága, kiadványai mégis azt igazolják, hogy a mester megkerülhetetlennek tartotta a francia hangszeres oktatás egyik legfőbb irányelvének érvényre juttatását, a tananyag

---

114. Uo. 248–250.

115. G. Orvid: „Az ihlet áldásával kitüntetett muzsikus" [online]. uo. 19. bekezdés.; valamint G. Orvid és S. Riauzov cikkei nyomán (ford. Romain Brot), „Mikhail Innokentiévitsch Tabakov (1977–1956) Fondateur de l'Ecole de trompette soviétique", *BB* no. 22 (1978/II): 69.

116. Orvid – Riauzov, „Mikhail Innokentiévitsch Tabakov […]": 67, 69.

117. Tarr, *East Meets West*. 369. Vö. V, 238 [100].

118. G. Orvid: „Az ihlet áldásával kitüntetett muzsikus" [online]. uo. 20. bekezdés.; illetve Orvid – Riauzov, „Mikhail Innokentiévitsch Tabakov […]": 69.

differenciálását. Ezt példázza *Mindennapi gyakorlatok trombitára* c. összeállítása is,[119] amelyben kizárólag fúvástechnikai elemek fejlesztésével, a fizikális funkciók kondicionálásával foglalkozott a modern szovjet-orosz trombitaiskola alapítója. A 30 oldalas kiadvány különös hangsúlyt fektet a hangminőség és szájizomzat fejlesztésére: egy befúvási céllal közölt, két oktáv ámbitusú, alaphangokat és kvinteket tartalmazó, negyed értékekből épülő legato felhanggyakorlatot több olyan feladat követ, amelyben a tartott hangoké a főszerep. Míg a no. 2-ben és a no. 3-ban ezek szeparáltan, ***pp*** < ***ff*** > ***pp*** dinamikában kerülnek megszólaltatásra, addig az 5 oldal terjedelmű no. 4-es gyakorlat 8 opcionálisan választható, különböző ámbitusú blokkja felhangokon mozgó egész értékek legato kapcsolását tartalmazza emelkedő, ill. ereszkedő dallamvezetésben. [Ez lényegében nem más, mint Johanson no. 1–3 gyakorlatainak továbbfejlesztése.] Az előzőek ***pp*** < ***mf–f*** dinamikában, utóbbiak ***f–mf*** > ***pp*** hangerővel adandók elő. Ezt követően oktávkötések [á la Brandt], majd ajaktrilla gyakorlatok [á la Arban] szerepelnek Tabakov kiadványában. A staccato játékmód, ill. vegyes artikulációk csupán a VI. fejezettől jutnak szerephez: a no. 7–9 feladat skála és hangzatfelbontás tanulmányai, a VII. fejezet (no. 10) hangköz gyakorlatai és a VIII. fejezet (no. 11) kromatikus skálái épülnek fel ilyen módon. A kötetet záró, ajakrugalmasságot, nyelvtechnikát, hangbiztonságot kontrollálni hivatott három etűd nem Tabakov tollából származik. Brandt hatását mutatja, hogy ezek közül kettő is a nagy példakép *34 Etüden für Orchestertrompeter* című gyűjteményéből került átvételre (no. 29, no. 26). Tabakov *Mindennapi gyakorlatok trombitára* c. kiadványa nemcsak Szovjetunióban örvendett népszerűségnek: Magyarországon Kammerer András és Nagyiván Éva főiskolai tanárok saját pedagógiai módszerükbe integrálva, rendszeresen használták azt — elsősorban a növendékek szájizomzatának erősítésére, a légvezetés és a hangminőség fejlesztésére.

Tabakov legjelesebb tanítványai, illetve utódai közül Georgi Orvid (1904–1980),[120] Timofei Dokshizer (1921–2005), valamint a következő generációból Jurij Alekszejevics

119. M. Tabakov, *Jezsednyevnije uprazsnyenyija dlja trubi* [Ежедневные упражнения для трубы]. (Moszkva: Állami Zeneműkiadó [Государственное Музыкальное Издательство], 1952).

120. Georgi Antonovics Orvid apja irányítása alatt kezdte meg trombita tanulmányait, majd 1924-ben Kijevben, a Konzervatóriumban folytatta, ahol Pjotr Rjazancev (1881–1966) volt a tanára. 1927-ben nyert felvételt a Moszkvai Konzervatóriumba, Tabakov osztályába. Munkahelyei: 1930–1935 Bolsoj Színház zenekara, 1936-tól Állami Akadémiai Szimfonikus Zenekar, 1933–1980 a Moszkvai Konzervatórium trombitatanára, 1948–1956 a Moszkvai Konz. igazgatóhelyettese, 1956–1959 kulturális miniszterhelyettes, 1959–1961 a Bolsoj Színház igazgatója. Adminisztratív korszaka előtt és azt követően jelentős volt szólistatevékenysége is. Teljes estés szólóesteket adott (amelyek közül az egyik programja a következő volt: Milman, Szonáta; Alekszandrov, Szonatina; Platonov, Szonáta; [szünet] Hindemith, Szonáta; Honegger, Intrada; Enescu, Legenda; Tomasi, Triptique.) Az 1970-es években ő szorgalmazta az addig kizárólagosan használt B♭ trombita mellett más hangolású (D, A/B♭ piccolo) hangszerek használatát. [Lásd Leonid Chumov, „The Life and Times of Russian Trumpeter Georgi A. Orvid", *ITGJ* 26/1 (2001. okt.): 58–61.

Uszov (1930–1999)[121] jelentős mértékben léptek előre mind a tudományos igénnyel összeállított gyakorlati tananyagok, mind az elméleti-módszertani publikációk terén. Az első olyan szovjet-orosz trombitaművész, aki jelentős szólistatevékenységet folytatott, Orvid volt. Iskolája, amelyet az 1930-as években, pályakezdő tanárként állított össze,[122] az orosz trombitaoktatásban alapvető tananyagaként szolgált.[123] Orvid az 1960-as évek második felétől a trombitatanítás pedagógiai koncepcióit illetően változtatásokat sürgetett. „A moszkvai rézfúvós iskola kialakulása és fejlődése" című, 1966-os előadásában megjegyezte, hogy a kor követelményeinek immáron nem felel meg a mindennapi gyakorlatok nagy hangvolument és fejlett technikát célzó hagyományos szovjet-orosz szisztémája. Tíz évvel később, „A hangképzés egyes objektív törvényei és a trombitajáték művészete" című publikációjában a hangképzésben résztvevő elemek kölcsönhatásait analizálva felhívta a figyelmet arra, hogy nem csak a zenei memória, de az izmok emlékező képessége is tudatos fejlesztést igényel. Szorgalmazta továbbá, hogy a trombitások a fizikális és fiziológiai tényezők mellett az intellektuális képességekre is nagy hangsúlyt fektessenek; véleménye szerint teljes értékű, elmélyült zenei interpretáció az utóbbi fejlesztése és megfelelő színvonala nélkül ugyanis nem valósítható meg. Ezen felül lényegesnek tartotta a trombitások akusztikai ismereteinek bővítését és lélektani felkészítését is.[124]

Az Orvid által szorgalmazott szemléletváltás nyomon követhető Jurij Uszov mindennapi gyakorlatokat tartalmazó összeállításában, *A modern trombitajáték technikája*[125] című, 1986-os kiadványban is. A felsőfokú tanulmányaikat végző trombitásoknak, illetve zenekari művészeknek szánt feladatgyűjtemény mind a fejezetek sorrendisége, mind azok tartalma tekintetében jelentős változásokat mutat Tabakov koncepciójához képest. Uszov tankötetébe más nemzeti iskolák módszertani szemléletét, korszerű gyakorlatait beleszőve szándékozik felkészíteni a hangszerjátékosokat — „a kor megemelkedett követelményszintjének megfelelően" — a rájuk váró feladatokra. A [johansoni] hagyományt némileg őrizve, Uszov tartott hangokkal nyitja a mindennapi

121. Jurij Alekszejevics Uszov 1951-ig Kalugában tanult, majd ezt követően a Moszkvai Konzervatóriumban Tabakov utódának, Szergej Jerjominnak [(1903–1975), Jerjomin Adamov és Tabakov tanítványaként 1930-ban végzett a Moszkvai Konzervatóriumban, ahol 1932 és 1970 között tanított] irányítása alatt folytatta trombita tanulmányait. 1956-ban szerzett oklevelet. 1955-től 1959-ig a Moszkvai Zenei Kollégium trombitatanára, 1959-től a Moszkvai Konzervatórium oktatója. 1980-ban szerzett doktorátust muzikológia szakirányon.

122. Georgi Orvid, *A trombitajáték iskolái* [Школы игры на трубе]. (Moszkva: 1933, 1938, 1940).

123. Chumov, „The Life and Times of Russian Trumpeter Georgi A. Orvid": 59.

124. Uo. 60. Vö. V, 255-256. Az Egyesült Államokban 1950 után megjelenő tudományos szemléletmóddal.

125. Y. Usov, ТЕХНИКА СОВРЕМЕННОГО ТРУБАЧА. Ежедневные упражнения. *Modern Trumpet Technique. Daily Technical Exercises*. (Moszkva: Sovetsky Kompozitor [*sic.*] Publishers, 1986), [64].

feladatsort, amelyeket azonban az eddigi szovjet-orosz módszertanoktól eltérően két hangindítási gyakorlat követ. A hangképzés fiziológiai folyamatainak, a helyes szájtartás kialakításának és kontrolljának hangindításon keresztül történő ellenőrzése és fejlesztése egyértelműen a francia iskola módszertani koncepciójának átvételét mutatja. Uszov hangképzési gyakorlatai közül az első ugyanúgy az időzített indításokon alapul, mint Merri Franquin fentebb ismertetett *pose du son* befúvási gyakorlatsora.[126] A francia iskola hatása tehát immáron nem csupán a technikai és előadóművészi képzés differenciálása terén nyilvánul meg, hanem konkrét, gyakorlati szinten is. A trombita magas és mély regisztereit integráló, felhang- és hangköz-kötésgyakorlatok hagyományos német-orosz szisztémája helyett Uszov a következő fejezetben amerikai módszertani kiadványokat idézve ajakrugalmasság fejlesztő gyakorlatokat közöl. A feladatsor — melynek kezdőhangja *c*'' — először kupolás szerkezetben felfelé halad [progresszív módon e'''-ig], majd csupán a 7. gyakorlatban jelenik meg a második felhangig ereszkedő, majd onnan a kezdőhangra visszatérő játékmód. Számos felhangtöréses és ajaktrilla gyakorlat után meglehetős anakronizmusnak tűnik, hogy a következő fejezet piano dinamikában előadandó, fél értékenkénti szekundlépésekből, majd különböző hangközökből épülő legato gyakorlatokat tartalmaz. A rákövetkező fejezet ujjtechnika fejlesztő gyakorlatai Arban és Clarke[127] mintáit követik, ahogy a skálák is. Uszov iskolájának végén, valószínűleg lazítási célzattal, közöl néhány olyan gyakorlatot, amelyek Louis Maggio,[128] James Stamp[129] koncepcióját követve a pedálhangok[130] tartományát érintik. A hagyományos „orosz módszer", a fúvókázás — eléggé meglepő módon — csupán az utolsó oldalon érdemel említést.

A XX. század legismertebb szovjet-orosz trombitaművészét, és a moszkvai Gnyeszin Intézet egykori tanárát (1950–1986), Timofei Dokshizert[131] több évtizedes művészi és pedagógiai tapasztalatai vezették, amikor a „szovjet-orosz iskola" szellemiségét képviselő,

126. Vö. III, 130–131.; 22. kottapélda.

127. H. L. Clarke, *Technical Studies for the Cornet*. (1912; átdolg. kiad. Carl Fischer, L.L.C., 1984).

128. MacBeth, *The Original Louis Maggio System for Brass*. (Hollywood: Maggio Music Press, 1969).

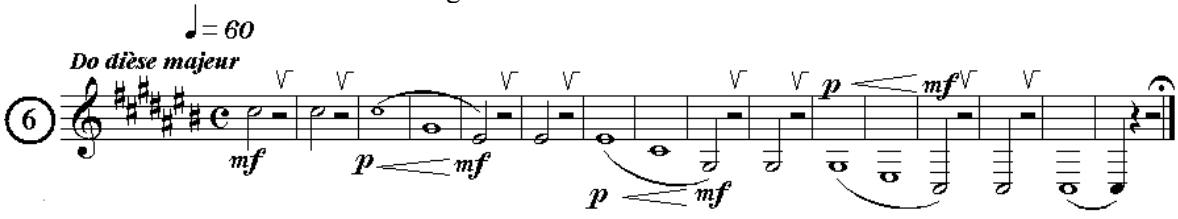
129. James Stamp, *Warm-ups + Studies*. (Svájc: Editions BIM, 1978). E kettőről lásd még V, 254 – 255.

130. A pedálhang a trombita hangkészletének azon tartományába eső hang, amely alacsonyabb a második felharmonikusból (írott *c*') szelepkombinációval mélyíthető legalacsonyabb hangnál, azaz a három szeleppel ellátott hangszerek esetén az írott kisoktávban lévő *fisz*-nél. Megszólaltatása az ajkak koordinációjától függ.

131. Timofei (Alekszandrovics) Dokshizer (1921–2005) autodidakta muzsikus édesapjától örökölte zenei indíttatását. Tíz éves korában, egy katonai fúvószenekar növendékeként kezdte meg kornett tanulmányait. 1933-tól a Glazunov Zeneiskolában, Anton Vasziljevszkijnek, a Bolsoj szólótrombitásának irányítása alatt folytatta azokat. 1935-ben Vasziljevszkijt Tabakov váltotta a zeneiskola tanári székében, aki ezt követően a Moszkvai Központi Zeneiskolában, majd a Gnyeszin Zenetanárképző Intézetben is Dokshizer mestere volt. Dokshizer 1950-ben szerzett trombitatanári és művészi diplomát, 1957-ben pedig karmesteri oklevelet a Moszkvai Konzervatóriumban. 1941-ben a Szovjetunió Össz-szövetségi Zenei Versenyén, 1947-ben pedig a Prágai Nemzetközi Zenei Versenyen nyert 1. díjat trombita kategóriában. E győzelmeinek köszönhetően kül- és belföldön egyaránt felfelé ívelt szólista karrierje. 1941-től 1987-ig a Bolsoj szólótrombitása volt, 1950-től 1986-ig a Gnyeszin Intézetben tanított (kezdetben Tabakov asszisztenseként, 1971-től docensként).

„komplex gyakorlatokból” összeállított, trombitaiskoláját közreadta.[132] Tankötetében a mindennapi gyakorlatok hagyományos orosz koncepcióját mindazonáltal a francia és az amerikai iskola számos elemével átszőve formálta át, fejlesztette tovább. Az iskola három fejezetből áll: I. „Bemelegítő gyakorlatok” [*Mise en train*], II. „Énekgyakorlatok” [*Vocalises*] (kötéstanulmányok, valamint [azonos dinamikában] tartott és [erősítést, halkítást integráló] hosszú hangok), III. [technikafejlesztő] „Szekvenciák” [*Séquences*]. A „komplexitást” a három fejezet különböző jellegű és funkciójú feladatai biztosítják, ezért a mindennapi gyakorlatok 45–65 perc terjedelmű programját kötelezően a három fejezetből, a Dokshizer által ajánlott időkeretek figyelembevételével,[133] a trombitás felkészültségének (min. 3–4 év tapasztalattal rendelkezőktől a professzionális muzsikusokig), terheltségének, az előtte álló napi feladatoknak megfelelően, egyénre szabva kell összeállítani. Dokshizer a hét minden napjára más és más feladatsort javasol, és egy e szellemben összeállított heti programot közre is ad. A komplexitás azonban nem csupán a három fejezet gyakorlataiból összeállított, „integrált leckékben” ölt testet. A „bemelegítő” feladatok már magukban is összetettek, ugyanis különböző [nemzeti] iskolák befúvási gyakorlatai, alapkoncepciói ötvöződnek bennük. A no. 1–6 — melyekből naponta csupán egy, tetszőlegesen választott játszandó —, részben Franquin *pose du son* időzített hangképzésekből álló gyakorlatsorára emlékeztetve, a hangindítás kontrollján és fejlesztésén keresztül próbálja az ajkak helyes pozícióját beállítani. Dokshizer ugyanakkor a feladatokban a francia módszert kötésgyakorlatokkal kombinálja, amely egyértelműen a német-orosz tradíciókat idézi. A no. 6-os feladatban a kötések immáron a pedálhangok tartományába vezetnek. A pedálregiszterben megindított hangok szintén Franquin módszerét követik, ugyanakkor az ereszkedő dallamív, a legato játékmód nagyrészt Maggio és Stamp gyakorlataira emlékeztetnek (**49. kottapélda**).[134]

49. kottapélda. Dokchitzer [Dokshizer], *Methode de Trompette*. „Bemelegítő gyakorlatok”, no. 6. Fisz-dúrtól Cisz-dúrig kromatikusan ereszkedő szekvencia utolsó sora.



[A „⩛” jelentése: fúvókát az ajkakról levenni, ajkakat ellazítani, aztán levegőt venni.]

132. Timofei Dokchitzer [Dokshizer], *Methode de Trompette*. *Systeme d'exercices complexes*. (Párizs: Alphonse Leduc, 1990), [140 o.; 22 o. szöveg 118 o. kotta]. 4.

133. Dokchitzer, *Methode de Trompette*. 12. utasításai szerint: I. fejezet: 8–10 perc (bemelegítés); II. fejezet: 20–30 perc (kötéstanulmányok és tartott hangok); III. fejezet: 15–25 perc technikafejlesztés.

134. Dokchitzer, *Methode de Trompette*. 19. Vö. III, 130–131.; 22. kottapélda; V, 235–236.

A második fejezet kötéstanulmányai — amelyek alapvetően nem felhanggyakorlatok — progresszíven járják be a trombita teljes regiszterét. Dokshizernél ugyanakkor a progresszivitás — sajátos módon — egy-egy gyakorlat ritmikai sémájában is megmutatkozik. Gyakori, hogy az egyre nagyobb hangterjedelmet átfogó, azonos alapról induló kötéseket egy feladaton belül fokozatosan csökkenő értékekben kell játszani [felekben, negyedekben, nyolcadokban, majd triolákban]. Az ajakrugalmasság fejlesztésére hivatott felhang- és ajaktrilla gyakorlatok a harmadik, a technikafejlesztő fejezetben kaptak helyet. Ezek ritmikája — az amerikai mintákat követve — gyakorlatonként egységes.

A fenti kiadványokba való rövid betekintés a korszerű módszertanok egyik kiindulópontjának tartott orosz-szovjet iskola XX. századi fejlődését, fúvástechnikát illető koncepcióinak változását szándékozott dióhéjban szemléltetni. Ugyanakkor azokról a zenei, esztétikai célkitűzésekről, amelyek játéktechnikai hátterét a fent ismertetett mindennapi gyakorlatok hivatottak megteremteni, kevés szó esett. A közelmúlt és jelenkor orosz trombitaművészeinek játékát hallgatva — minden forradalminak vélt koncepcióváltozás mellett — ma is érezhető a tabakovi örökség meghatározó jelenléte: az előadás egyediségére, az érzékeny frazeálásra, a stílus szuverenitására való törekvés jellemzi mindmáig az orosz trombitások játékát. E célkitűzések megvalósításában a legfőbb eszköz a széles dinamikai határok között mozgó, árnyalatokban gazdag, emocionálisan olykor túlfűtöttnek ható, egyéni hang maradt. A tónusban, legyen az bármily telt is, mindig meghatározó elemként jelenik meg a fény, a csillogás. A sajátos vibrátó, ami a Tabakov utáni nemzedék művészeinek játékára — köztük Dokshizer stílusára — oly jellemző volt, és ami egyrészről az orosz trombitaművészek egyéni karakterét erősítette, másrészről a művészi kifejezés eszköztárát — a XX. századi orosz hegedűiskola esztétikai aspektusaitól nem függetleníthető módon — gazdagította, mára már veszített intenzitásából, és csak bizonyos stílusokban jut mérsékelt szerephez.

Az orosz nemzeti iskola nagyrészt az országban egykor jelentős szerepet játszó szász trombitások művészetének és pedagógiai munkásságának nyomán alakult ki. Fejlődését — szinte megszületésének pillanatától — alapjaiban befolyásolta a szovjet kultúrpolitika, az évtizedeken át tartó jelentős izoláció, ezért a játékstílus itt sokáig gyakorlatilag külső hatásoktól mentesen, a helyi értékszemlélet és esztétikai felfogás szerint formálódott. A francia és amerikai iskola modern vívmányai, új koncepciói csak az 1970-es évektől jelentek meg, és adtak friss lendületet az orosz trombitajáték fejlődésének. Ugyanakkor, minden külső hatással és változással együtt is, az orosz iskola koncepciójában a brandti–tabakovi örökség, az éneklő és nemes trombitahang maradt mindmáig a központi elem.

Trombitajáték és oktatás az USA-ban

A neves szerző, Edward Tarr *Die Trompete* című hangszertörténeti könyvében a francia, a német/osztrák/svájci, a brit és a skandináv mellett az amerikait is „A trombita[játék] nemzeti iskolái" címszó alatt említi.[135] Az Egyesült Államok történelmi múltját, populációjának összetételét, etnikai és szociokulturális diverzitását tekintve e kontinensnyi ország esetén a „nemzeti" jelző használata — európai szemszögből nézve — első pillantásra anakronisztikusnak tűnhet. Mégis, azok a társadalmi konvenciók, tradíciók, amelyek nagyrészt a XIX. és XX. századi bevándorlók értékszemléletének, nyitottságának köszönhetően alakultak ki, — a nemzetségi, nemzetiségi identitás viszonylagos megőrzése mellett — az amerikai nemzettudat sajátos érzését teremtették meg a következő nemzedékekben. Ezért a „nemzeti" szó használata — bár a fogalom más jelentéssel bír, mint az évszázados történelmi, társadalmi, kulturális gyökerekkel rendelkező európai nemzetállamok esetén — az USA-val kapcsolatban számos területen indokoltnak és helyénvalónak tekinthető. Ugyanakkor zenei téren az USA és Kanada között meglévő szoros kapcsolatok, átfedések fokozott óvatosságra intenek e szó jelentéstartalma és értelmezése tekintetében.

Tarr fent említett könyvében az amerikai trombitaiskolát a francia és német nemzeti iskola keverékékének tartja, ugyanakkor megjegyzi, hogy a tengerentúli iskola koncepciója a német szemléletmódhoz áll közelebb, mivel az ottani képzésben is a zenekari munkára való felkészítés szerepel az első helyen.[136] A neves trombitaművész és muzikológos fenti megállapítását arra a tényre alapozza, hogy a trombitajáték amerikai iskolája az Európából bevándorolt trombitások, kornettesek nyomán jött létre, kiknek jelentős hányada az I. világháborút megelőzően Németországból, azt követően pedig — elsősorban a háború utáni németellenes hangulatnak köszönhetően — Franciaországból érkezett az amerikai zenekarokhoz.[137] A valóságban a kép azonban ennél árnyaltabb és sokrétűbb.

Az amerikai populáció kulturális igényeit önszervező alapon, saját mecenatúrán keresztül próbálta kielégíteni már a kezdeti időktől fogva. Az udvari–állami szerepvállalás, ami az európai kulturális örökségben és értékszemléletben országonként ugyan különböző mértékben, de mind a mai napig meghatározó elemként van jelen, az amerikai társadalomban sokáig gyakorlatilag ismeretlen, vagy inkább szándékosan mellőzött fogalom és gyakorlat volt. [A vezető amerikai zenekarok és operaházak finanszírozásában

135. Tarr, *DT*. negyedik átdolgozott és kiegészített kiadás (2005), 121–122.
136. Uo., 121.
137. Uo.

ugyanakkor manapság már jelentősnek mondható a helyi és állami részvállalás is.] A XIX. század belpolitikai, társadalmi viszonyainak megfelelően a fúvószenekarok — katonazenekarok, majd a mintájukra szerveződő amatőr polgári együttesek — kitüntetett figyelemnek örvendtek, és ezrével alakultak az Egyesült Államokban, Kanadában. Patton a [réz]fúvószenekarok kulturális jelentőségét 1875-ben így summázta:

> (id.) Tagadhatatlan tény, hogy egy jó rézfúvószenekar létezése bármely városban, vagy közösségben egyszerre szolgál az ott élő emberek közös vállalkozási kedvének fokmérőjéül és annak bizonyítékául, hogy az ízlés és kifinomultság bizonyos szelleme hatja át a tömegeket [...].[138]

William H. Dana ugyanezzel a témával kapcsolatosan így fogalmazott 1878-ban:

> (id.) Egy város fúvószenekar nélkül olyan sajnálatraméltó, mint egy templom kórus nélkül. A helység szelleme ismerszik meg annak fúvószenekarában.[139]

E zenekarok vezető hangszere a kornett, irányítója pedig az együttes szólókornettese volt. Nem véletlenül, hiszen a XIX. század folyamán az amerikai polgárság értékrendjéhez, esztétikai szemléletéhez közelebb állt az akkoriban oly divatos, viszonylag könnyen elsajátítható kornett, mint a hangjában, ethoszában az európai arisztokrácia köreit és hatalmát idéző, nehézkesen kezelhető natúrtrombita, illetve annak tónusát leginkább felidézni képes F ventiltrombita. Elsősorban a fenti tényeknek, valamint a hangszer praktikusságának köszönhetően a kornett olyan fokú dominanciára tett szert az észak-amerikai kontinensen, amelyhez mérhetővel még azokban az európai országokban sem találkozhatunk — Franciaországban, Belgiumban, Nagy-Britanniában — ahol a hangszer különösen közkedvelt volt. A kornett azonban nemcsak a populáris műfajokban hódított: a fúvószenekarok mellett a szimfonikus zenekari alkalmazásban is veszélyeztette a trombita hagyományos pozícióit.[140] Nagyban köszönhető ez a kornettvirtuózok, szólisták első és második generációjának, akik a XIX. század közepétől fogva Európa számos szegletéből érkeztek, és játékukkal döntően járultak hozzá a hangszer tengerentúli nimbuszának kialakulásához. Ebből az aspektusból tekintve a francia és német mellett más iskolák hatása is jelentősnek tűnhet. Az olasz iskolát Amerikában képviselők közül kitűnik Garibaldi seregének ezredtrombitása, Alessandro Liberati (1847–1927),[141] a közép-európai

138. G. F. Patton, *A Practical Guide to the Arrangement of Band Music*. (New York, John F. Stratton, 1875), 175. [Lásd Lavern. J. Wagner szerk., *Band music from the Benjamin H. Grierson Collection.* (A-R Editions, Inc., 1998), xx.]

139. William H. Dana*, J. W. Pepper's Practical Guide and Study to the Secret of Arranging Band Music, or the Amateur's Guide*. (Philadelphia: J. W. Pepper, 1878), 42. [Lásd Lavern. J. Wagner szerk., uo.]

140. Tarr, *DT*. negyedik átdolgozott és kiegészített kiadás, 102–103.

141. Alessandro Liberati (1847, Frascati – 1927, New York) részletes életrajzát lásd Schwartz: The Cornet Compedium. Uo. Well-known Soloists La-Ll.

iskola reprezentánsai közül a cseh Bohumir Kryl (1875–1961),[142] az angolszász kornettiskola követei közül pedig a fentebb már említett Levy és Arbuckle.[143]

Az első szimfonikus zenekart 1842-ben alapították New Yorkban (Philharmonic Society), melyet csupán az 1870-es évektől követettek újabbak. Ezek trombitaszólamaiban az 1920-as évekig kétségtelenül a német muzsikusok játszották a domináns szerepet.[144] New Yorkban, Bostonban, a komolyzene két fellegvárában a rézfúvós kultúra terén a német mintát tartották követendőnek kezdetektől fogva.[145]

Az amatőr és professzionális zenekarok mellett a hangszeres oktatás formái is a polgárság helyi igényeihez és lehetőségeihez igazodtak. Az Európa számos szegletéből érkezett zenészek nemcsak közreműködtek az őket alkalmazó zenekarokban — amelyek többnyire csupán szezonálisan működtek —, de ifjú tanítványokat is szívesen fogadtak, akikkel elsősorban magánúton, otthonukban foglalkoztak. Később sokan a magánoktatást választották főhivatásul, olykor pedig azt vállalkozássá fejlesztették, és olyan zeneoktatási stúdiókat hoztak létre, amelyekben több hangszerrel is specifikusan [műfajok szerint] foglalkoztak. E vállalkozó szellemű tanárok közül kiemelkedik a trombitás Charles Colin, aki több ilyen stúdiót is működtetett, valamint az elsők közé tartozott, aki személyre szóló

142. Bohumir Kryl (1875, Hořice – 1961, New York) részletes életrajzát lásd Schwartz: The Cornet Compedium. Uo. Well-known Soloists I-K. A fenti információs forrás általános elérhetősége miatt életrajzi adatainak e helyütt való közlése nem tűnik szükségesnek.

143. Lásd V, 224.

144. Az első zenekar a Philharmonic Society of New York volt, amely 1842-ben kezdte meg működését. 1877-ben pedig Leopold Damrosch megalapította a rivális New York Symphony Society-t. A New Yorkban tevékenykedő trombitások közül ekkoriban számos volt német származású. Ők a teljesség igénye nélkül: Louis Schreiber (Phil. 1. kornett 1855–1856, 1. tr. 1856–1865), Charles Rehm (Phil. 1. tr. 1858–1876), id. Frederick Dietz (Phil. 1. tr. 1859–1900), Louis Heinecke (Phil. 1. tr. 1865–1879), Adam Seiferth (Phil., Symph 1. tr. 1886–1905, 1. kornett 1900–1901); Carl Mueller (Symph. 1. tr. 1877–1878), Edmund Tiersch (Symph. 1. tr. 1897–1919), Albert Bode (Symph. 1. tr. 1898–1901, Phil. 1. tr. 1899–1904, 1. kornett 1904–1905), a neves Weinschenk tanítvány Carl Heinrich (Symph. 1. tr. 1909–1928), Gustav F. Heim (Phil. 1. tr. 1921–1923, Symph. 1. tr. 1925–1928). A Chicago Symphony Orchestra szólótrombitásai a zenekar működésének első két évtizedében a következők voltak: Christian H. Rodenkirchen (1891–1902), Paul Steffens (1902–1903), Paul Handke (1903–1907), Otto Schubert (1907–1911). Ugyanez a sor philadelphiai zenekar első tíz esztendejében ott dolgozókról: Frederick E. Wagner (1900–1901), Paul Handke (1901–1903), Max Bleyer (1903–1905), Gustav Heim (1905–1907), Christian H. Rodenkirchen (1907–1909). Cincinnati Szimfonikus Zenekar szólótrombitásai: Herman Bellstedt (1895–1898), William J. Kopp (1898–1906), Ferdi R. Weiss (1906–1922), A. Schaefer (1922–1923), David Glickstein (1923–1924), Heinrich Wohlgemuth (1924–1956). Az 1879 óta működő Saint Louis Symphony Orchestra-ban pedig a ma rendelkezésre álló számlák alapján Adolf (August) Willbrandt és Gustav Heim képviselték a német iskolát a 1897 és 1905 között. Derek Reaben: Principal Trumpet Players. In: Trumpet Sections of Major Symphony Orchestras [online]. 2004–2006. [2008.11.30.] trumpetherald.com. Forum. Trumpet Sections of […]. New York Philharmonic ˙(The Philharmonic Society of New York and The New York Symphony). Chicago Symphony Orchestra. The Philadelphia Orchestra. Cincinnati Symphony Orchestra. Saint Louis Symphony Orchestra.

145. Tarr, *DT*. negyedik átdolgozott és kiegészített kiadás, 121. Vö. V, 248 [143].; valamint Liszt weimari koncertmesterének, a későbbi breslaui karmesternek, a New York Symphonic Society alapítójának, Leopold Damroschnak teóriájával, miszerint a vonósszólamot orosz és lengyel iskolán nevelkedett zsidó muzsikusokból, a fafúvós szólamot franciákból, a rézfúvókat pedig németekből kell összeállítani. [Lásd Reaben: Principal Trumpet Players. New York Philharmonic. uo.]

gyakorlatait kötetekbe szerkesztve — saját kiadóján keresztül — a széles nyilvánosság számára is elérhetővé tette 1941-től fogva.[146] A stúdiók sikere mellett a magántanítás nem vesztett jelentőségéből — hiszen ez gyakran a stúdiókban, alvállalkozásként zajlott —, és mind a mai napig kulcsfontosságú szerepet tölt be az amerikai zenekultúrában. Európai mintákat követő, konzervatóriumi keretek között zajló, független, intézményes zeneoktatás először Bostonban volt: a New England Conservatory 1867-ben nyitotta meg kapuit. Az Egyesült Államok legnevesebb zeneoktatási intézményei közül a többi csupán a XX. században kezdte meg működését. A New Yorki-i Julliard School jogelődjét, az Institute of Musical Arts-ot 1905-ben, az Rochester-i Eastman School of Music-ot 1921-ben, a philadelphiai Curtis Intézetet 1924-ben alapították.

A kornett- és trombitatanítás terén — mind a magán-, mind az intézményes oktatást beleértve — európai mintákat követtek, amit egyrészt a tengerentúlon több kiadást megért Arban és Saint-Jacome iskolák tartós sikere,[147] másrészt, az előbbivel ellentétben, a korszerű amerikai kiadványok viszonylagos hiánya, későbbi megjelenése mutat. A fenti ellentmondásban a francia és a német iskola alapvető szemléletmódbeli különbségének, az akadémikus felfogásnak és a céhes oktatás bizonyos elemeit továbbra is őrző pedagógiai koncepciónak paralel hatása tükröződik.[148] A hangszerjáték elsajátításához szükséges információk hozzáférhetőségét a XIX. század végétől fogva részben biztosították az amerikai kiadók — e kategóriába tartoznak többek között Arban, Saint-Jacome (kornett)iskolái, a nagy amerikai kornettvirtuóz és zenekarvezető, Herbert L. Clarke kiadványai,[149] valamint Aaron Harris euphonium-művész kötetei.[150] Ugyanakkor érdekes módon azok a trombitajátékot érintő forradalmi koncepciók, amelyek Max Schlossberg (1873–1936), Louis Maggio (1878–1957) révén jelentek meg (születtek meg) a tengerentúlon, életük végéig kiadatlanok maradtak. Mindazonáltal az új módszerek látványos sikerei az információk kizárólag személyes úton való hozzáférhetőségével karöltve nagyban hozzájárultak a tanárok imázsának növeléséhez és ezzel együtt a tanítványi kör rohamos bővüléséhez.

Max Schlossberg, aki 1923-tól az Institute of Musical Arts, majd pedig haláláig a jogutód Julliard Graduation School trombitatanára volt, az intézményben zajló oktatással

146. André M. Smith, „The Life of Charles Colin and the Silver Jubilee of the New York Brass Conference, 1973-1997", *ITGJ* (1997. febr.), 4–37. 15–24.

147. Vö. III, 129 [319]. A francia iskolák, etűdfüzetek a tananyag szerves részét alkották. [Lásd alább.]

148. Vö. IV, 177–181.

149. H. L. Clarke, *Elementary Studies* (1909).; *Technical Studies* (1912).; *Characteristic Studies* (1915).; *Setting Up Drills* (1929).

150. Aaron Harris, *Daily Routine Excercises for Trumpet & Cornet.*; *Intermediate Studies*.; *Advanced Studies*. (Lynn, MA: Aaron Harris, 1930).

szemben a saját otthonában folyó tanítást preferálta.[151] Amellett, hogy e csekélységnek tűnő momentumot a művésztanár rossz egészségi állapota is megkövetelte,[152] az oktatás helyszíne a tananyag közlési módjával, személyre szabott, egyéni jellegével együtt [lásd alább] tanításának egyfajta céhes attitűdöt kölcsönzött. A lettországi zsidó családból származó Schlossberg Moszkvában, az Orosz Zenei Társaság Zeneiskolájában, August K. Marquardt és Franz Puttkammer növendékeként 1885 és 1889 között, vagy ezt követően Szentpéterváron, Wurm-mal, Ewald-dal kapcsolatba kerülvén ismerkedett meg a „mindennapi gyakorlatok" orosz szisztémájával.[153] Schlossberg szakmai tudását Berlinben, Julius Kosleck-nél, valamikor 1889 és 1894 között, posztgraduális képzés keretében gyarapította tovább.[154] Mielőtt 1923-ban az Institute of Musical Arts tanára lett, már kidolgozta azt a — saját szavaival élve — „eredeti [tanítási] módszert", melyet az Institute vezetése „nemzetközileg manapság ismert oktatási szabványnak" nyilvánított.[155]

Az általa „orosz módszernek" nevezett fúvókázásból, hosszú hangok fúvásából, az ajakrugalmasság felhangkötések általi fejlesztéséből, legato hangköztanulmányokból, artikulációs gyakorlatokból, két oktávos skála és hangzatfelbontás feladatokból, valamint zenekari részletekből felépített koncepcióját — a céhes zenepedagógiát idézve — csupán kéziratos kottalapokon, a gyakorlatokat személyre szabott kombinációkba rendezve osztotta meg tanítványaival.[156] A német iskola alapkoncepcióját követte azzal, hogy a hetente változó gyakorlatsorokkal a zenekari repertoár valamely nehéz részletének kivitelezésére szándékozta felkészíteni növendékeit.[157] A regiszterenként változó magánhangzók használata („Ta" a mély, „Tu" a közép, „Tee" [Tí] a magas regiszterben)[158] szintén a német játéktechnikák XIX. század folyamán is őrzött hagyományait követte.[159] A gyakorlatok fő célja ugyanakkor a hangindítás fejlesztése,[160] ami a tradicionális francia koncepció célkitűzéseivel mutat párhuzamot.[161] A trombitajáték másik alapeleme Schlossberg koncepciójában a helyes légzéstechnika, amely a jó hangindítással együtt teszi

151. Smith, „Max Schlossberg […]": 32.
152. Uo. 32–35.
153. Tarr, *East Meets West*. 229, 231–232. Vö. V, 235–236.
154. Smith, „Schlossberg […]": 29–30.
155. Tarr, *East Meets West*. 232–234.
156. Tarr, *East Meets West*. 234, 240–248. Tarr e helyen ismerteti az egykori tanítvány Jack Coleman számára összeállított kéziratos kottalapokat, ahol a feladatok jelentősen megváltoztatott hangértékekben és sorrendben szerepelnek, mint Schlossberg gyakorlatainak Harry Freistadt által sajtó alá rendezett kiadványában [*Daily Drills and Technical Studies for Trumpet*. (J. F. Hill & Company Inc., 1937).].
157. André M. Smith, „William Vacchiano An Appreciative Recollection on his 83rd Birthday: 23 May 1995", *ITGJ* 19/4 (1995. máj.): 12.
158. Max Schlossberg, *Daily Drills and Technical Studies for Trumpet*. Harry Freistadt előszava.
159. Vö. IV, 169–170.
160. Max Schlossberg, *Daily Drills […]*. uo.
161. Vö. III, 71, 93, 117, 130–131, 134.

lehetővé a megfelelő hangszín létrehozását, a frazeálás kontrollját, a technikailag nehéz frázisok kivitelezését.[162] Természetesen Schlossberg nem csak saját gyakorlatait kérte számon tanítványaitól. Tananyagában Arban, Saint-Jacome iskolái, Ernst Sachse transzpozíciós gyakorlatai mellett Charlier, A. és H. Chavanne, Laurent, Paudert, Fritz Werner és Walter Smith 1936-ban megjelent *Top Tones for the Trumpeter* c. kiadványában található etűdjeivel is meg kellett birkózniuk a haladóknak. A technikaképzést Aaron Harris fentebb már említett napi gyakorlatai egészítették ki.[163]

Schlossberg jelentősége nem csupán koncepciójának újszerűségében, jóval inkább annak hatékonyságában, eredményességében van. Tanítványai, akik vezető amerikai zenekarok első székeit uralták a következő évtizedek folyamán, új hangzásideált, játékstílust honosítottak meg Amerika-szerte. A „New York-i trombitahang és stílus" — amit Schlossberg tanítványai mellett akkoriban még Ernest Williams növendékei képviseltek — lépett a mindaddig uralkodó zenekari kornett játékstílus és hangzáskoncepció helyébe. Schlossberg neves tanítványának, az ukrán származású Harry Glantz-nak (1896–1982) New York-i Filharmonikusokban mutatott trombitajátéka vált etalonná Észak-Amerikában.[164] A legendás első trombitást Schlossberg másik kiemelkedő növendéke és egyben utóda, William Vacchiano (1912–2005) követette 1942-ben, amikor Glantz a Toscanini által vezetett NBC zenekarba távozott. Vacchiano nemcsak a New York-i Filharmonikusokban (1935-től 1973-ig) képviselte a Schlossbergtől, valamint korábbi mesterétől, Frank Knapptól tanultakat.[165] 1935-ben — Schlossberg mellett — a Julliard-on is munkába állt, ahol 67(!) esztendőn át, 2002-ig tanított. Emellett a Manhattan School of Music-ban (1937–1999), a Mannes College of Music-ban (1937–1983), a Queens College-ban (1970–1973, 1991–1994), valamint a Columbia Teacher's College-ban is oktatott. Tanítványainak száma — saját elmondása szerint — megközelítette a kétezret.[166]

Vacchiano óráin különösen nagy hangsúlyt fektetett a transzponálás elsajátíttatására. Nemcsak Sachse etűdjeit használta e célra, de óráról-órára (transzponáló) lapról olvasással, vagy a megtanult Arban, Saint-Jacome etűdök találomra történő transzponáltatásával, artikulációinak megváltoztatásával kényszerítette tanítványait nagyfokú koncentrációra, és tartotta őket állandó nyomás alatt. Célja ezzel egyrészt az volt, hogy a növendékeket

162. Max Schlossberg, *Daily Drills […]*. uo.
163. André M. Smith, „William Vacchiano An Appreciative […]": 12.
164. Uo. 11.
165. Uo. 16.
166. Brian Shook, „William Vacchiano (1912 – 2005): A Tribute to His Life, Career, and Pedagogical Method", *ITGJ* 30/3 (2006. márc.): 6. André M. Smith ugyanakkor a Vacchiano által megadott adatokra támaszkodva 603 nevet sorol fel 1995-ben. Lásd Smith, „William Vacchiano An Appreciative […]": 19–20.

felkészítse a professzionális zenészek iránti elvárásokra, a hangstúdiók és a pódium légkörére, másrészt a transzpozícióval a kottaképtől elvonatkoztatni képes prediktív zenei hallást, ezen keresztül pedig a hangbiztonságot fejlessze.[167] Minden nehezebb zenekari frázist legalább három transzpozícióban, B♭, D, esetleg B♭/A piccolo trombitán előadva kért,[168] amely mögött egyrészről a német származású, egykori bostoni trombitásnak, Gustav F. Heimnek 1933-ban Vacchiano-hoz intézett, különböző hangolású trombiták használatára ösztönző tanácsát, másrészről a stílushoz, darabhoz leginkább illő hangszín keresését,[169] harmadrészről a fáradtság, vagy hibás hangszer okozta vészhelyzetekre való felkészítést kell látnunk.[170] Vacchiano a megfelelő zenei előadás és a stílus fontosságát hangsúlyozta a legegyszerűbb skálaképletek megszólaltatása esetén is:

> (id.) Ön eljátszott nyolc hangot felfelé, nyolcat lefelé. Ugyanakkor mit fejezett ki ezzel? Minden hang vezessen egy másikra, az pedig egy harmadikra, és egyszer csak azon kapja magát, hogy megszólal a *zene*. Mindenben, amit játszik, zenének kell lennie. Mikor csak a fúvókát a szájához emeli, önnek *muzsikálnia* kell.[171]

A fenti példák szemléletesen mutatják, hogy a német iskola alapkoncepciói — a technikai és előadóművészi, stilisztikai képzés integrált kezelése, a transzponáló játék előnyeinek hangsúlyozása, a stílusfüggő frazeálás megvalósítása, a zenekari képzés preferenciája, de mindenekelőtt a hangszínközpontú gondolkodás — miként hatották át a schlossbergi koncepciót és annak közvetlen örökségét, az amerikai trombitaiskola egyik legnagyobb alakjának, William Vacchiano-nak zenei–pedagógiai gondolkodását.

Schlossberg tanítványai az Amerikában új etalonként megjelenő „New York-i stílus- és hangzáskoncepció" mellett a mester módszertani irányelveit is továbbvitték, céljaiknak megfelelően továbbfejlesztették. A teljesség igénye nélkül: James Stamp (1904–1985) elsősorban az „orosz módszert", azaz a fúvás fiziológiai folyamatainak fúvókázás általi kontrollját,[172] Charles Colin (1913–2000) Schlossberg első, hosszú hangokat tartalmazó hangindítási, hangképzési gyakorlatait, valamint hangköz- és oktávtanulmányait,[173] Louis

167. Shook, „William Vacchiano (1912 – 2005) […]": 8.
168. Uo. 9.
169. André M. Smith, „William Vacchiano An Appreciative […]": 16.
170. Shook, „William Vacchiano (1912 – 2005) […]": 9.
171. Uo. 7.
172. James Stamp, *Warm-ups + Studies*. (Bulle, CH: Editions BIM, 1978).
173. Charles Colin, *100 Original Warm-ups.* (New York: Gorston, 1940; Charles Colin, 1941). Gorston és Colin a fenti kötetet, valamint a *Lip Flexibilities* kiadványt érintő, szerzői jogokat illető vitájáról lásd Smith, „The Life of Charles Colin […]": 22–24.; Charles Colin, *Complete Method for Trumpet or Cornet*. átdolg. kiadás (New York: Charles Colin, 1980).

Davidson (1912–1999) pedig az ajakrugalmasság-fejlesztés koncepcióját integrálta saját rendszerébe.[174]

A fentiek közül kiemelendő Charles Colin, aki az 1930-as évek második felében kezdte meg tanári tevékenységét. Colin, aki elsősorban a szórakoztató zenei műfajokra specializálódott, kezdetben — akárcsak Schlossberg — a technikaképző, ajakrugalmasság-fejlesztő és a könnyű műfajban elhelyezkedni szándékozók számára oly fontos magasságfejlesztő gyakorlatait szintén személyre szabottan, kéziratos kottalapokon adta át magántanítványainak. Ez a korabeli amerikai rézfúvósoktatásban általánosnak mondható gyakorlat sokáig korlátozta a kottapiac rézfúvós szegmensének fejlődését, és eltántorította a jelentős amerikai kiadókat — például Carl Fischer-t, C. F. Peters-t, G. Schirmer-t, Theodor Presser-t — attól, hogy egy-egy hagyományosan sikeres tankötet kiadásán túl kínálatukat korszerű módszertani munkákkal, iskolákkal dinamikusan bővítsék.[175] Ugyanakkor az 1940-es évektől az egyetemek mind pezsgőbb zenei élete, a képzési kereslet és kínálat bővülése egyre sürgetőbbé tették, hogy a vonósokhoz, fafúvósokhoz hasonlóan az egyetemeken beinduló rézfúvós oktatás számára is rendelkezésre álljanak immáron szóló- és kamarazenei darabok, fúvószenekari művek, átiratok, de főként az új kihívásokra felkészítő, tudományos igénnyel összeállított iskolák, korszerű módszertanok. E piacot ugyanakkor a nagy kottakiadók nem találták elég jelentősnek ahhoz, hogy változtassanak korábbi üzleti stratégiájukon, kottakínálatukon. Charles Colin felesége egyike volt azoknak a keveseknek, akik meglátták a kínálkozó üzleti lehetőséget. 1940-ben rávette férjét, hogy bemelegítő és ajakrugalmassági gyakorlatokat tartalmazó kéziratos kottalapjait állítsa rendszerbe, és adja közre trombitaiskola formájában. Mindazonáltal nem Colin volt az első, aki erre az ösvényre lépett (1941-ben). Mint arról már fentebb szó esett, Schlossberg kéziratait halála után egy évvel, 1937-ben, veje és egyben tanítványa, Harry Freistadt, az egykori diáktársakkal történt egyeztetések után foglalta rendszerbe, és adatta ki. A II. világháborút követően más kottakiadó kisvállalkozások is megkíséreltek a kottapiac ígéretesnek tűnő rézfúvós szegmensében részt vállalni. A kockázat csökkentése

174. Louis Davidson, *Trumpet Techniques*. (Rochester, NY: Wind Music, 1970; Bulle, CH: Editions BIM, 1983; második, 25 éves jubileumi kiad. 1994).

175. André M. Smith szerint az amerikai rézfúvósoktatásban a kéziratos lapok használatát éppen a nagy zeneműkiadók módszertani munkák publikálásától való ódzkodása idézte elő. [Lásd Smith, „The Life of Charles Colin […]": 21–22.] Jelen disszertáció szerzője azonban úgy véli, hogy éppen a tanárok, a zeneoktatási stúdiók tartották azt sokáig fontosnak, hogy az éleződő versenyben úgy biztosítsák tanítványi körük dinamikus bővülését, hogy módszereikhez — melyeknek sikerességét nem csupán a napilapok hirdetésrovata, de a volt növendékek játékának magas színvonala is reklámozott országszerte — kizárólag személyesen, magánóra keretében, közvetlen instrukciókkal megvilágítottan lehessen hozzáférni. Ezt látszik alátámasztani az a tény, hogy számos legendás tanár koncepciója csak azok halála után, illetve az egyetemek rézfúvós tanszékeinek létesítését követően, a II. világháború után került publikálásra. [Lásd alább.]

végett a költségeket és az árakat úgy próbálták meg kezdetben minimalizálni, hogy legtöbbször magukat a kéziratokat publikálták. Charles Colin gyorsan fejlődő New York-i zeneműkiadó vállalkozása mellett Robert King North Easton-i (Massachusetts) cége vált a rézfúvós kiadványok legfőbb terjesztőévé az Egyesült Államokban. Míg Robert King inkább a kamarazenei és szólóhangszeres irodalmat bővítette, addig Colin a módszertani kiadványokra, iskolákra specializálódott. E két vállalkozás különösen a II. világháborút követően, 1950-től kezdve vált prosperálóvá, és azóta olyan mértékben gazdagította a világ rézfúvós kultúráját, és járult hozzá annak fejlődéséhez, hogy annak jelentőségét felbecsülni szinte lehetetlen.[176]

A fentiek ismeretében különösen figyelemreméltónak tűnik Brandt, Tabakov és Schlossberg egykori tanítványának, Vladimir Drucker-nek 1945-ben tett azon megfigyelése, mely szerint amerikai trombitás kollégái ajakrugalmasság és fúvástechnika terén akkoriban jóval európai társaik fölött álltak. Drucker — aki kisebb-nagyobb megszakításokkal Los Angelesben dolgozott az 1920-as és 1960-as évek között, és korának talán legkeresettebb zenekari művésze volt[177] — kijelentését arra alapozta, hogy az európaiak képtelenek voltak játszani azokon a sekélyebb kelyhű, kisebb fúvókákon, amelyeket az amerikaiak könnyedén tudtak kezelni, és amit nyilvánvalóan a szájizomzat Európában ismeretlen, „fenomenális" rugalmassága tett számukra lehetővé. Ugyanakkor az Európában használt mélyebb fúvókák Drucker szerint egyértelműen azt jelezték, hogy (id.) az öreg kontinens trombitásai az általunk [Amerikában] megszokottnál hangszíneiben gazdagabb és nemesebb hangzás[ideál] hagyományait mindmáig megőrizték.[178] Drucker 1945-ös tapasztalatai, valamint a rézfúvós kottapiac áttörésének Smith által 1950-re tett időpontja közti eltérés azt sugallja, hogy a játéktechnikákban bekövetkező forradalmi fejlődés elsősorban az amerikai trombitaoktatás hagyományos módszeréhez, azaz a kéziratos kottalapokon összeállított, egyénre szabott tananyagokhoz, a pragmatikus szemléletű magánoktatáshoz köthető, semmint a széles nyilvánosság számára csupán az 1940-es évektől elérhetővé váló korszerű módszertani munkákhoz.

Míg az Egyesült Államok keleti partvidékén javarészt a Schlossberg féle módszer, illetve annak továbbfejlesztett változatai játszottak domináns szerepet, addig a nyugati partvidéken, Schlossbergé mellett — melyet ott először Drucker képviselt —, Louis Maggio (1878–1957) koncepciója aratott jelentős sikereket. Utóbbi a magasság és

176. Smith, „The Life of Charles Colin […]": 21–22.

177. Vladimir Drucker-ről lásd még V, 239–240.

178. Vladimir Drucker, „Nobility of Tone on the Trumpet", *Symphony* 5/10 (1951. ápr.): 10. [Lásd Tarr, *East Meets West.* 252.]

ajakrugalmasság extenzív fejlesztését a trombita pedálregiszterét integráló gyakorlatsorok által vélte hatékonyan fejleszthetőnek. Maggio egy 1919-ben elszenvedett súlyos baleset után — mely úgy tűnt, végleg véget vet az Olaszországból bevándorolt művész karrierjének — dolgozta ki forradalmian új koncepcióját, amelynek köszönhetően 5 oktávos hangterjedelemre tett szert. Eredményei nyomán özönlöttek hozzá a segítségre szoruló trombitások. 1930-ban Los Angelesben telepedett le, és ettől fogva kizárólag a tanításnak szentelte életét. Claude Gordon (1916–1996), Rafael Mendéz (1906–1981), Carlton MacBeth (sz. 1924) is tanítványai közé tartoztak. Maggio módszerét — melynek titka MacBeth szerint annak egyszerűségében rejlik — a nagy tanár halálát követően MacBeth rendezte sajtó alá, és adatta ki 1969-ben.[179] A százezres példányszámban kiadott iskola egykoron a legnépszerűbb módszertani kiadvány volt.[180] Szintén a stúdiózenekarok és a könnyűzene fellegvárához, Los Angeleshez kötődnek James Stamp (1904–1985) pedagógiai sikerei. Ő egykori mesterének, Schlossbergnek koncepcióit fejlesztette tovább, később pedig ötvözte azokat a Kaliforniában Maggio nyomán népszerűvé vált, pedálregisztert integráló gyakorlatokkal. [Ez utóbbiak jótékony hatását Stamp sokáig nem látta bizonyítottnak.] Akárcsak Schlossberg és Maggio, Stamp szintén ragaszkodott hozzá, hogy ismereteit kizárólag orális úton, a tanítvány egyéni szükségleteihez rugalmasan alakítva adja tovább. Stamp ugyanakkor 1977-ben Thomas Stevens és Jean-Pierre Mathez rábeszélésére — bizonyos fenntartásokkal és korlátozásokkal — hozzájárult azon gyakorlatai publikálásához, amelyeket lényegében minden tanítványa számára, közel egységes formában ajánlott. Stamp e gyakorlatai 1978-ban, Svájcban jelenhettek meg.[181]

Az 1950-es évektől kezdve a korszerű amerikai kiadványok zömében — és olykor a tanítás során is — a tudományos igényű, analitikus megközelítés vált jellemzővé a korábbi pragmatikus gondolkodással szemben. A chicagói kürtművész, Philip Farkas (1914–1992) tudományos szempontból máig etalonértékű, *A rézfúvósjáték művészete* c. kötete,[182] vagy tubás kollégájának, Arnold Jacobsnak (1915–1998) a fúvás fiziológiai folyamatait és annak zenei kifejezéshez, művészi előadáshoz való kapcsolatait orvostudományi mélységben analizáló pedagógiai koncepciója csupán két kiragadott, de szemléletes példa e

179. MacBeth, *The Original Louis Maggio System for Brass*. (Hollywood: Maggio Music Press, 1969).

180. Keim, 396, 707, 732.

181. Stamp, *Warm-ups + Studies*. (Bulle, CH: Editions BIM, 1978). A kiadvány megszületéséről, Stamp azzal kapcsolatos fenntartásairól, melyeket azon Schlossberg növendékek váltottak ki benne, akik a Schlossbergnél megszerzett ismereteiket, a kizárólag rájuk alkalmazott feladatsorokat általános érvényűnek feltüntetve, tökéletesen félremagyarázták a New York-i tanár koncepcióit. Lásd Thomas Stevens ismertetőjét. Thomas Stevens: James Stamp, The Original Warm-Ups & Studies. In: Brass Bulletin „Online Magazine for Brass Players" [online]. 2005. <http://www.brass-bulletin.com>.

182. Philip Farkas, *The Art of Brass Playing.* (Wind Music, Inc., 1962).

korszakból.[183] A Chicago Symphony Orchestra rézfúvós szólamát, ahol mindketten dolgoztak, e korszakban sokan a világ legkiválóbbjának tartották. Az Egyesült Államok számos szegletéből, különböző iskolák műhelyeiből e zenekarhoz érkezett művészek nemcsak hangszeres tudásukban, de alkalmazkodó képességükben és egymás iránti alázatukban is példaértékűt nyújtottak, hiszen a különböző koncepciók előnyeit egymás játékában felismerve és kölcsönös tanulási folyamat során elsajátítva tudták megteremteni azt a hangzáskultúrát, amelyet a világon sok helyütt még ma is etalonként tartanak nyilván. Jacobs a Curtis Intézet hallgatója volt, és tanárai közt tudhatta későbbi karmesterét, Reiner Frigyest is. Adolph Herseth (sz. 1921), ki 1948-tól 2001-ig volt a zenekar szólótrombitása, Bostonból, a New England Conservatory-ból érkezett csakúgy, mint előtte Renold Schilke (1910–1982), aki azt megelőzőleg Belgiumban, Chicagóban [a korábbi szólótrombitás Edward B. Llewellyn-nél], New York-ban [Schlossbergnél] és Los Angelesben [Herbert L. Clark-nál] is tanult.[184] Boston, mint az a III. fejezetben már említést nyert, a francia iskola legfőbb hídfőállásának számított az Egyesült Államokban az 1920-as évektől fogva.[185] Schilke és Herseth a bostoni konzervatórium trombitatanárainak, George Mager-nek — aki képzett énekművész is volt egyben —, valamint Marcel LaFosse-nak köszönhetően ismerkedtek meg a kornett-tradíciókon csiszolt francia trombita-játékstílussal. [A bostoni zenekarban ezt az iskolát képviselte még René Voisin és fia, Roger Voisin is. Utóbbi Mager utódaként a New England Conservatory-ban tanított 1950-től 1993-ig.][186] Schilke és Herseth francia mestereik példáját követve áttértek a C trombita használatára, ami döntő fontosságú mozzanatnak bizonyult a tengerentúlon, ugyanis az amerikai zenekarokban — a bostonit kivéve — mindaddig szinte kizárólag B♭ trombitát használtak. Példájuk nagyban hozzájárult a C hangolású hangszer általánossá válásához.

183. E témáról lásd többek között Louis Lubriel, „William Scarlett on Arnold Jacobs", *ITGJ* 30/1 (2005. okt.): 43–47.; Lubriel, „Vincent Cichowicz on Arnold Jacobs", *ITGJ* 30/2 (2006. jan.): 26–31.; Loubriel, „The Evolution of Arnold Jacobs's Pedagogical Approach", *ITGJ* 31/1 (2006. okt.): 46–50.; William Scarlett, „Arnold Jacobs — «Breath Like a Baby, Play Like an Angel»", *ITGJ* 23/4 (1999. máj.): 17–23.; V, 259–260.

184. Azt a tényt, hogy chicagói rézfúvós szólam tagjai direkt vagy indirekt módon előszeretettel tanultak egymástól, a tagok életrajzai és a velük készült riportok egyaránt bizonyítják. A kezdetben negyedik, majd második trombitás Vincent Cichowicz (1927–2006; aki 1952 és 1974 között volt a zenekar művésze) például Schilkétől, Herseth-től és a tubás Arnold Jacobs-tól egyaránt vett órákat. William Scarlett a zenekar váltó első trombitása (1966-tól 1994-ig 3./váltó 1., majd 1994 és 1997 között második trombitás) a Northwestern University hallgatójaként Schilkénél végezte tanulmányait, azt követően pedig Herseth-nél, valamint Jacobs-nál képezte magát tovább. Herseth arról számol be, hogy Philip Farkas és Dale Clevenger szólókürtösök játékstílusa nagyon meghatározó volt számára [lásd Michael Tunnel, „Adolph Herseth: In a Class by Himself", *ITGJ* 22/3 (1998. febr.): 6.], míg a nagy tanár, Jacobs azt állította, hogy ő indirekt módon a legtöbbet a Bostonból érkezett első trombitás, Bud Herseth játékából tanult. [Lásd Arnold Jacobs – Michael Tunnel szerk., „Remembering and Congratulating Bud Herseth on His 50th Season", *ITGJ* (1998. febr.): 31.

185. Lásd III, 134–135.

186. Roger Voisin-ről lásd még III, 152.; továbbá Mathez, „[The Voisin,] A Franco-American trumpet dynasty [*sic.*]", *BB* no. 106 (1999/II): 27ff.

Amikor Herseth 1948-ban meghallgatásra Chicagóba érkezett, a város szimfonikus zenekarának trombitásai már széles furatú C trombitákon fújtak [valószínűleg Schilke hatására, aki 1937 óta állt az együttes szolgálatában]. E hangszereket a badeni (Ausztria) születésű Vincenz Schrottenbach (1890–1976) — ismertebb nevén Vincent Bach — Mount Vernon-i (NY) üzeme készítette számukra. Herseth a fentiek tudatában lecserélte LaFosse-tól kapott Couesnon C trombitáját valószínűleg arra az 1947-es tervezésű, széles furatú Vincent Bach C trombitára, amelynek valamelyest módosított változatából később, 1955-ben, Herseth javaslatára, Reiner Frigyes karmester rendeltetett a zenekar trombitásainak egy-egy darabot (Model C180SL229CC, ezüstözött, 25H befúvócső).[187]

Vincent Bach Stradivarius típusú trombitáit 1925-től fogva a francia Besson hangszerek mintájára, azokkal azonos ötvözetben, de vastagabb anyagból készítette. E hangszerek sikerének titka akkoriban abban rejlett, hogy a legtöbb amerikai gyártmányú trombitával ellentétben hangkarakterük nagy hangerőn sem torzult el.[188] A vezető amerikai zenekarokban — New Yorkban Schlossberg-nek, Harry Glantz-nak,[189] Bostonban Mager-nek köszönhetően (1929-től),[190] Chicagóban (valószínűleg 1932, vagy 1934-től),[191] Philadelphiában Ormándy Jenő karmester sürgetésére (1948-tól fogva),[192] valamint a Rochester-i Eastman Wind Ensemble 1952-es hanglemezfelvételeinek hatására[193] — fokozatosan váltak általános használatúvá Bach széles furatú trombitái, kornettjei [és harsonái]. Nagyrészt a fenti zenekaroknak, de legfőképpen a chicagóiak irigylésre méltó rézfúvós hangzásának tulajdonítható az, hogy a következő évtizedek folyamán a világ számos zenekarában álltak át Vincent Bach hangszereinek használatára.[194]

---

187. Michael Tunnel, „Adolph Herseth: In a Class by Himself", *ITGJ* 22/3 (1998. febr.): 13. Herseth 1957 vagy 1958 körüli időpontot említ. A Vincent Bach [Conn-Selmer] cég honlapján az 1955. év szerepel. Lásd: bachbrass.com [online]. Products. Trumpets. C180SL229CC.

188. André M. Smith, „The Life and Work of Vincent Bach (1890-1976): 1941-1976 (and Beyond)", *ITGJ* 19/3 (1995. febr.): 4–34. 11.

189. Schlossberggel, Glantz-zal kapcsolatban lásd Esther Bach naplójának 1929. aug. 29-i bejegyzését. [Lásd Smith, „The Life and Work of Vincent Bach (neé Vincenz Schrottenbach) 1890-1976 The Early Years", *ITGJ* 19/2 (1994. dec.): 5–35. 22.]

190. A bostoni első trombitás, Georges Mager megrendelésével kapcsolatban lásd Esther Bach naplójának 1929. ápr. 12-i bejegyzését. [Lásd Smith, „The Life and Work […]", uo., 21.]

191. Bach chicagói érdekeltségei 1932-re, 1934-re datálhatók. Utóbbi évben már saját ügynöke is volt a városban. Lásd Esther Bach naplójának 1932. ápr. 12-i és 1934. márc. 15-i bejegyzéseit. [Lásd uo., 28, 29.]

192. Philadelphiában Seymour Rosenfeld 1946-os érkezésével borult fel a mindaddig egységes hangzás, ugyanis az ő testes hangkarakterű francia Besson trombitája elnyomta a szólam többi tagja által használt, vékony építésű (és hangú) Conn 22B hangszereket. [Másutt ezeket nem is alkalmazták.] Ormándy kérésére a trombitásoknak orvosolniuk kellett a problémát, ami különösen a hanglemezfelvételeken ütközött ki. A szólam a Vincent Bach Stradivarius B♭ trombiták mellett döntött, míg Rosenfeld egy C/D trombitát is rendelt. Lásd Smith, „The Life and Work of Vincent Bach […] 1941-1976 […]": 18–19.

193. Uo.

194. Érdekesség, hogy az első jelentős európai megrendelések — Vincent Bach 1934-es látogatásának eredményeként — a Szovjetunióból érkeztek. [Lásd Tarr, *East Meets West*. 369.]

Végezetül érdemes röviden szólni azokról a technikai elemekről, stilisztikai, esztétikai alapvetésekről, amelyek a legjelentősebb amerikai művészek játékában, koncepciójában jelentek meg. A könnyebb műfajokban, jazzben a trombitások számára a magasság az egyik kulcsfontosságú tényező. Ennek fejlesztését egyrészt ajakrugalmassági feladatokkal, másrészt az ajkak koordinációjának javítását eredményező pedálregiszter-gyakorlatokkal — ezekről fentebb már szó esett —, harmadrészt új szájtartás-módozatok kidolgozásával[195] valósították meg Amerikában. A jazz színgazdagsága, olykor szélsőséges hangsúlyozási módozatai az artikulációs technikákban döntő változásokat eredményeztek; a légáram, valamint az annak mozgását nagyban befolyásoló nyelv szerepe átértékelődött. A homogenitást célzó arbani esztétika és gyakorlat helyébe a szórakoztató zene területén a különböző amplitúdójú, dinamikusan változó artikulációk preferenciája lépett. E műfajokban a nyelv jóval nagyobb szabadságot élvez, mint a szimfonikus zenekari játékban, vagy a klasszikus hangszerszólókban a romantika korától fogva: a hangindítás hol sziklakeménységű, hol simogatóan lágy, olykor kenőcsös, máskor plasztikus; ezek a legkisebb zenei egységen belül is közvetlenül kapcsolódhatnak, jelentős kontrasztokat hozva létre ezáltal. A nyelv rugalmasabb, sokszínűbb használata, amely lényegében szakítást jelentett a romantikus gyakorlattal, a XX. század második felében a komolyzenei trombitajátékban is megjelent. Például Druckerrel kapcsolatban egykori tanítványa, R. Dale Olson megjegyzi, hogy a művésztanár a halk legato passzázsokban a nyelv középső traktatusával szájpadláson artikulált szimpla „r” használatára tanította őt, regisztertől függően a mássalhangzót „u”„a”„o”, vagy „e” magánhangzókkal kiegészítve.[196] Hasonló figyelhető meg Louis Davidsonnál, aki a nagy intervallumok nehezen kivitelezhető legato előadását a „lu” szótag közbeiktatásával javasolta biztosabbá tenni. [Ebben követte őt az orosz Dokshizer is.] Davidson az artikulációk sokszínűségének fontosságára a következőképpen hívta fel a figyelmet:

> (id.) Miután e hangindítások [a kemény „tu” és a lágyabb „du”] a fúvós testévé és vérévé váltak, figyelmét az artikulációk csaknem végtelen sokféleségére kell fordítania, amelyek felé a nyelvmozgás eme új szabadsága nyitja meg az utat. Az artikulációk spektruma felöleli a lágyság és keménység minden fokát, a csaknem észlelhetetlen «lu lu lu»-tól a kalapáló «tu tu tu»-ig. Az érzet és a tudat, hogy mikor alkalmazandók az artikulációnak eme gyengéd és kevésbé gyengéd nüánszai, azok előadásának képességével karöltve jogosan nevezhetők «az artikuláció művészetének». Ez [pedig] egyike a nagy előadóművészek jellegzetes ismertetőjeleinek.[197]

195. Például Jerome Callet módszere, ahol a nyelv az alsó ajakhoz érve folyamatosan együtt rezonál azzal.
196. Tarr, „Document 18g. Vladimir Drucker (A Recollection by R. D. Olson)”, *East Meets West*. 461ff.
197. Davidson, *Techniken des Trompetenspiels.* (Bulle: Editions BIM, 1994), 17.

A fenti megállapításokat, praktikákat érdemes összevetni Dalla Casa, Fantini, Altenburg, Dauverné, Arban, Franquin és a XIX. századi német iskolák e témáról alkotott véleményével, gyakorlatával.[198] Drucker és Davidson nem máshoz, mint a reneszánszban, ill. (kora)barokkban preferált, ám azóta évszázadokon át mellőzött, sőt elutasított artikuláció típusok használatához nyúltak vissza. A nyelvtechnikák, melyek a korabeli cinkjátékban, majd a clarinfúvásban arra voltak hivatottak, hogy az előadás a lehető legteljesebb mértékben az emberi ének karakterét idézze, az amerikai iskolában jelentek meg ismét.

Ezen a ponton érdemes említést tenni a kor talán leghíresebb fúvóstanárának, a chicagói tubaművész Arnold Jacobsnak pedagógiai szemléletváltásáról. Pályája kezdetén (az 1950-es években) gyakran a medicina szakkifejezéseivel próbált rávilágítani arra, hogy tanítványainak a megfelelő zenei előadáshoz milyen változtatásokat kellene végrehajtani a fúvás fiziológiai folyamataiban. Később — koncepciói megtartása mellett — terminológiája egyszerűsödött, tanítása pragmatikusabbá, ezzel együtt hatásosabbá és hatékonyabbá vált. Jacobs gondolkodására jelentős befolyást egykori tanára és karmestere, Reiner Frigyes mellett Adolph Herseth trombitajátéka gyakorolt, amely a szülői házban oly sokat hallgatott operalemezeknek, valamint egykori tanárainak, köztük (az énekművészként is tevékeny) Magernek köszönhetően nyerte el sajátos, éneklő karakterét. Jacobs Herseth hatékony játékát, stílusát figyelve és utánozva tanításában is áttért a rézfúvósjáték és az énekművészet fiatalkorában már megtapasztalt analógiáinak hangsúlyozására, az egyszerű megközelítésre, amit ő az 1980-as évektől *Song and Wind* [Dal és Fújás] mottóval jelölt.

> [Jacobs az énekről] (id.) […] mikor Reiner Frigyes a Curtis Intézetben a szólamokat egy bizonyos módon kérte, akkor rendszerint elénekelte azokat. [Sokszor] Nem hallhattam, hogy épp mit mond, de nagy figyelmet fordítottam vokális interpretációjára. Én valójában csak azt másoltam le. Jóval sikeresebb volt így, mint megpróbálni szavakkal kifejezni […].
>
> [1995-ben alapkoncepciójáról] (id.) Zenész vagy, és a dolgoknak mindig a zenére alapozva kell megvalósulniuk. Mindent figyelembe véve a végső döntőbíró a hang, a frazeálás és a stílus. Ezen a ponton a „Dal és Fúvás" [*Song and Wind*] szavak nagyon fontosak. A Dal [*Song*] a bio-computereddel áll kapcsolatban, a Fújás [*Wind*] pedig a te hajtóerőd. [Ez azonban] csakúgy, mint a vonó, ami a vonósok számára jelenti a hajtóerőt, húr hiányában csupán vonó marad. Esetünkben a húr szerepét az ajkak töltik be. Ajkad nem asszociálhatod a nádas hangszerekhez, mert azok más elven működnek. […] Ajkad a te testrészed, és idegrendszeredhez szorosan kapcsolódik. A fafúvósok nádja nem. Ebből adódóan ajkaidat a hangszálaidhoz kell hasonlítanod. [Ha így teszel,] Akkor számodra összeáll a kép. Az ajkaiddal énekelsz.[199]

198. Vö. II, 22. [Dalla Casa]; II, 24. [Fantini]; II, 23–24, 45. [Altenburg]; III, 93, 94. [Dauverné]; III, 115. [Arban]; III, 130–132. [Franquin]; IV 169–170. [A XIX. századi német gyakorlat kapcsán].

199. Értsd: ajakrezgéseddel. Loubriel, „The Evolution of Arnold Jacobs's […]": 46–50. 50.

[*Song*: zenei-mentális aspektus, Jacobs szerint az előadás minősége 85%-ban ettől függ; *Wind*: technikai aspektus, 15%-ban felelős az elhangzottakért.][200] Herseth egyszerűségre törekvő, hatékony, mindig makulátlan trombitajátéka és Jacobs *Song and Wind* filozófiája szoros kapcsolatban álltak. A rézfúvós hangszerjáték leghatékonyabb fejlesztése a chicagói hangzás kulcsfigurájának tartott Jacobs szerint az éneklés felőli megközelítéssel valósítható meg.[201] E szemlélete azért is döntő fontosságú, mert a XX. század második felében ő számított az Egyesült Államok első számú (réz)fúvós tanárának, akihez nemcsak ifjú muzsikusok, de vezető zenekarok fa- és rézfúvós művészei is előszeretettel jártak az ország minden pontjáról. Jacobsnak a tengerentúli fúvóskultúra II. világháború utáni fejlődésében játszott szerepe e ténynek köszönhetően senki máséhoz nem hasonlítható.

Miben rejlik hát az amerikai iskola ereje, mi eredményezte azt a XX. század folyamán szerzett kétség kívüli lépéselőnyt, amelynek köszönhetően a tengerentúli iskola tanítványból tanítómesterré válhatott? Hogyan jellemezhető a trombitajáték amerikai iskolája? A válasz tisztán szakmai szempontok alapján is megfogalmazhatónak tűnik, ám a kulcselemek szélesebb, társadalmi és kultúrtörténeti kontextusban érthetőek meg csak igazán. A népek, kultúrák olvasztótégelyeként is emlegetett Egyesült Államok társadalma toleranciájának, nyitottságának, céltudatosságának, a konszenzusra való törekvésének és a közmegegyezésen alapuló, írott és íratlan szabályrendszerek fegyelmezett betartásának köszönhette azokat az eredményeket, amelyeket a XX. század folyamán elért. Ez alól a zeneművészet sem kivétel. Az amerikai trombitajáték dinamikus fejlődése is nagyrészt a nyitottságnak, céltudatosságnak köszönhető, amelynek nyomán egy évszázados tradíciók sztereotípiáitól, kötelékeitől mentes szemléletmód születhetett meg. A különböző nemzeti iskolák, zenei műfajok és stílusok előítéletek nélküli befogadása, a könnyebb irányzatok — melyek a rézfúvósok számára számos tekintetben „komolyabb” elvárásokat támasztanak, mint a komolyzene legtöbb területe —, a jazz, a szórakoztató zene új játéktechnikai elemeinek elsajátítása, széles körben való alkalmazása mind a nyitott szemléletmód másutt korábban nem tapasztalt fokát jelzik. A konszenzus az együttjáték mellet a hangszeres oktatásban, a pragmatikus szempontok alapján összeállított, didaktikai kötöttségeket mellőző, személyre szabott tananyagokban is testet ölt. Az amerikai iskola kulcsszava mindazonáltal nem más, mint a fentieket egyesítő, az éneklő játékmód preferenciájában is érvényre jutó fogalom, a stilisztikai értékszemléletet és a személyes kapcsolatokat is átható *rugalmasság*, a szó szorosan vett fizikális és átvitt — mentális — értelmében egyaránt.

200. Scarlett, „Arnold Jacobs […]”, *ITGJ* 23/4 (1999. máj.): 23.
201. Loubriel, „The Evolution of Arnold Jacobs’s Pedagogical Approach”: 46–50. 50.

Összegzés

Jelen kutatás a nemzeti iskolák történeti, stilisztikai ismertetésén túl nem titkoltan azt a célt tűzte ki, hogy a hagyomány evolúciós folyamatokban játszott szerepére és jelentőségére is rávilágítson. Trombita esetén a hagyomány szó kettősséggel bír: egyrészről jelenti e hangszer legősibb, *raison d'être* alkalmazási módját, a hősi-lovagi eszményhez való sajátos kötődést, a harci affektust minden más hangszernél intenzívebben megjeleníteni képes potenciált; másrészről pedig azt az érzékeny, zenei játékmódot, amely csupán a XVII. század első harmadára forrott ki, és tette lehetővé, hogy e hangszer ettől fogva az európai műzenében is alkalmazást nyerhessen. Az új szerepkört a lovagi eszmény fokozatos letűnése, az udvari kultúra változása, benne a művészi szintű instrumentális zene iránti igény megjelenése nemcsak lehetővé tette, de ki is kényszerítette. A világi zenekultúra felvirágzása, benne a vokális műfajok dominanciája mindenekelőtt a reneszánsz eszmevilágában, a humanizmusban gyökerezik. A kor szemléletmódjából fakadt, hogy az instrumentális zene számára a mintát nem más, mint a vox humana, az emberi hang szolgáltatta. A korabeli felfogás szerint a fúvós hangszerek közül a cink volt leginkább képes arra, hogy játékával az emberi dal karakterét idézze, az éneket imitálja. Így nem véletlen, hogy a — trombitáéhoz hasonlóan csészekelyhű, ám kisebb — fúvókával megszólaltatott cink játéktechnikáit, kifinomult artikulációs eszköztárát is e célnak rendelték alá. A hangszer a városi fúvósok kezében, valamint a kor megváltozott értékszemléletéhez alkalmazkodni kénytelen udvari trombitások választott másodhangszereként vált közkedveltté a XV–XVII. század folyamán. Az e hangszeren elsajátított ismeretek később a trombita játéktechnikákban is megjelenve tették lehetővé azt a jelentős előrelépést, amelynek eredményeként a mindaddig kizárólag reprezentatív és jelzőfeladatokra használt instrumentum a műzene számára is alkalmazhatóvá válhatott. Fantini iskolájának (1638) kétvonalas oktávban játszandó artikulációs gyakorlatai a cink és trombita játéktechnikák fenti összefüggéseire szolgálnak bizonyságul. A kor zenei ízlése számára a trombita új szerepköre elfogadható, sőt kívánatos volt, mivel a kifejezési eszköztár bővítését tette lehetővé. A fejlődés következő stádiumát jelentette, amikor az itáliai operában felbukkant a harci affektust kifinomult eszközökkel megjelenítő, a szoprán és obligát trombita zenei párviadalára építő, jelentős technikai és zenei felkészültséget megkövetelő sajátos áriatípus. E műfaj kialakulása és virágzása is mutatja ama megközelítés preferenciáját, amely a barokk korban az énekművészet és műzenei trombitajáték közötti analógiákat hangsúlyozta. A heroikus attitűd, valamint a cantabile hangvétel stílusos

megszólaltatásához szükséges játéktechnikák elsajátítása, megfelelő módon való alkalmazási képessége a trombitások számára mindmáig alapkövetelmény.

A két játékstílus és karakter éles elkülönítését egészen a huszadik század elejéig különösen fontosnak tartották. A XIX. századi francia felfogás a trombitával kapcsolatban továbbra is az ott hagyományosan preferált heroikus affektust vélte kizárólag adekvátnak, a cantabile játékmódot ugyanakkor nem tartotta a hangszer primer (hősi) jellegével összeegyeztethetőnek. Ennek megfelelően az ország csúcsintézményeiben — az Opérában, valamint a Conservatoire-on — végsőkig ragaszkodtak a natúrhangszerek alkalmazásához, míg az éneklő játék elsősorban a natúrkürtösök és nyomukban a kornettesek révén hódított. Hasonló jelenség figyelhető meg a viktoriánus Angliában, ahol a konzervatív gondolkodás a hagyományos értékrendet megtestesítő tolótrombita preferenciájában, valamint a rézfúvós-zenekari mozgalom révén az alsóbb társadalmi rétegekkel asszociált kornett-játékstílus elutasításában tükröződött. Német területeken — ahol a barokk korban a clarinfúvás művészete a legmagasabb szintet érte el — szintén megjelent, és virágzott a kornettjáték, ámbár itt nem veszélyeztette a szelepes trombiták 1840-es évekre kiharcolt pozícióit. A principál- és clarinfúvás hagyományai itt leginkább a mély és magas szólamok elkülönített kezelésében, a rugalmas artikulációs technikákban éltek tovább. Ezt egyrészről az a momentum jelzi, hogy a német szimfonikus zenekari munkában az 1850-es, 1870-es években általánossá váló B♭ trombita alkalmazása először csak az első szólamokat érintette, a második (principál) trombitás továbbra is — sok helyen egészen a XIX. század utolsó évtizedéig — a testesebb hangú F trombitán játszott. Másrészről pedig az a tény, hogy a regiszterenként változó nyelvállású, különböző hangrendű artikulációs szótagok, melyek egykoron a clarinjátékban voltak használatosak, a XIX. századi német iskolákban is felbukkannak. Ugyanakkor a párizsi Conservatoire első tanára, Dauverné — és nyomában a következő francia trombitás és kornettes generációk — elutasították a szólamok és regiszterek közti különbségtétel kürtösöknél (és a korabeli német trombitásoknál) megfigyelhető tradicionális gyakorlatát, és kitartottak az egységes kezelés mellett. A francia koncepció az artikulációk terén kizárólag a mély hangrendű „tu” és „ta”, olykor pedig a lágyabb „du” hangképzést tartotta elfogadhatónak a hangszer teljes regiszterében. A mély hangrendű szótagok a gyakorlatban a trombita alsó, más szóval principál regiszteréhez, átvitt értelemben a hagyományos hősi fúvásmódhoz kötődnek. Berlioz, Mendelssohn, Wagner és Verdi kritikai megjegyzései nyomán mindazonáltal kijelenthető, hogy a clarin hagyományokhoz közelebb álló német gyakorlat jóval sikeresebb volt a XIX. század folyamán is, mint a hangszer hősi attitűdjéhez ragaszkodó francia koncepció.

A XIX. század utolsó harmadától döntő fordulat következett be a trombitajáték fejlődésében. Az új szemlélet az addig külön utakon járó, virtuóz és szólisztikus kornett-, ill. hagyományos trombitajáték stílusát, technikai hátterét próbálta meg egységesíteni. A szelepes kornett és csak nevében hasonlító egykori őse, a cornetto, azaz cink között számos párhuzam figyelhető meg a trombitajáték fejlődésére gyakorolt hatásuk tekintetében. Számos forradalmi újítás először e hangszereken jelent meg, és csupán később nyert létjogosultságot a trombitajátékban. Gondoljunk csak a fentebb már említett, éneklő játékmódot lehetővé tévő fúvástechnikai elemek és a trombita műzenei alkalmazásának viszonyára, vagy a XIX. századi kornett esetén J. B. Arban hangszerépítési és játéktechnikai újításaira. Mindkét hangszer szélesebb társadalmi rétegek számára volt elérhető, mint az egykoron privilégiumokhoz kötött natúrtrombita, vagy akár annak nehézkesen kezelhető szelepes utóda, az F trombita. Kétségtelen tény, hogy a XIX. század folyamán a játéktechnikákat illető fejlődést a szalonok, fúvószenekarok, valójában a könnyebb műfajok legkedveltebb hangszere, a hagyományos értékeket preferálók szemében triviális és vulgáris kornett képviselte. A kornett és trombita játéktechnikák egységesítését először Németországban szorgalmazták. A berlini Julius Kosleck 1872-ben a trombita és kornett „egy zászló alatti egyesítését” tűzte ki célul, de számára ez csupán a játéktechnika területét érintette, a hangszereket továbbra is a kialakult stilisztikai konvenciók szerint javasolta alkalmazni. A lipcsei konzervatóriumban Ferdinand Weinschenk követte példáját, azonban más német városokban inkább csak a zenekari trombitajáték oktatásával foglalkoztak, a kornettével kevésbé. A két hangszer Oroszországban az 1880-as évek során vált a játéktechnika terén egyenrangúvá, Franciaországban pedig Merri Franquin egységesítette a módszertanokat: 1908-ban megjelent iskolájának minden gyakorlata egyaránt alkalmazandó C trombitára, kornettre, vagy akár szárnykürtre. Az angolok voltak e téren a legkonzervatívabbak: a B♭ trombita csupán az 1920-as évektől került be a vezető londoni szimfonikus zenekarokba, elsősorban az amatőr és professzionális rézfúvós-zenekarokból érkező kornettvirtuózoknak köszönhetően. Az ő vibrált, szenvedélyes, ugyanakkor érzékeny játékmódjuk merőben elütött a klasszikus iskolát képviselők egyenes hangjaitól, közvetlen és egyszerűségre törekvő stílusától. A szólamokon belüli különböző koncepciók olykor még az 1950-es, 1960 években is hátráltatták a homogén hangzás kialakítását. A két iskola képviselői — immáron egységes játékmódra és hangzásra képesen — mind a mai napig őrzik saját értékrendjüket: a klasszikus trombitaiskola bázisa a Royal College of Music, a *brass band* kultúrán nevelkedett kornettes-trombitásoké a Royal Academy of Music.

Az egységesítéssel párhuzamosan — ami valójában a trombitajáték modern nemzeti iskoláinak megszületését jelenti — új módszertani koncepciók is születtek. Ezek célja nem volt más, minthogy a repertoárdarabokká váló barokk művek, valamint az egyre magasabb követelményeket támasztó kortárs kompozíciók megfelelő szintű előadására felkészítsék a trombitásokat. Kosleck iskolájának második részében található *Mindennapi gyakorlatok kornettre* c. összeállítása — amely e „műfajban" az elsőnek számít — mindennél ékesebben bizonyítja ezt: a bemelegítő, technikafejlesztő és skálagyakorlatok hamarosan virtuóz kornettvariációkba torkollnak, a kötet végén pedig egy Händel művet feldolgozó etűd található. A porosz kornett- és trombitaművész ötletét Oroszországban fejlesztették tovább talán a legsikeresebb módon. A szentpétervári August Johanson 1908-ban megjelentetett, fentivel csaknem azonos című kiadványának újdonságszámba menő felhang-kötésgyakorlatait Moszkvában, Brandt tanszakán is használták. Az ajakrugalmasság-fejlesztés e módszerét, valamint Wurm ötletét, a fúvókázást fejlesztette tovább, és honosította meg az Egyesült Államokban Max Schlossberg, az amerikai iskola alapítója, aki tanulóéveit Moszkvában, illetve Belinben, Koslecknél töltötte. Ugyanekkor Franciaországban Merri Franquin — aki az első francia trombitatanár volt, aki a cantabile játékmód kiművelésének fontosságát hangsúlyozta a trombitajáték esetében is — 1908-as iskolájában szintén közreadott bemelegítő feladatsorokat, valamint a napi gyakorlások beosztási rendjére is tett javaslatokat. *Pose du son* koncepciója mindazonáltal merőben különbözik Johansonétól: Franquin bemelegítő gyakorlatsora a hangképzés és artikuláció fejlesztésén keresztül próbálja a helyes szájtartás kialakítását és kontrollját megvalósítani.

Az európai hagyományok, különféle koncepciók az amerikai trombitajátékban a bevándorló muzsikusoknak köszönhetően integrálódtak. A német iskola dominanciája figyelhető meg az 1920-as évekig; míg a francia hatás az I. világháború után, elsősorban Bostonon keresztül vált jelentőssé. A döntő fordulatot ugyanakkor a fentebb már említett Schlossberg, és rajta keresztül a korszerű orosz-német koncepció megjelenése jelentette. A tengerentúli trombitaoktatás a személyre szabott programokat preferálta az előzetesen kialakított módszerekkel, koncepciókkal szemben. E rugalmas és individuális megközelítés kezdetben nem tartotta célszerűnek a tananyagok széleskörű publikálását, ugyanakkor hatásossága kétségbevonhatatlan. Az amerikai trombitajáték — nagyrészt itt is a „könnyebb" műfajok magas technikai követelményeinek kényszerítő hatására — az 1940-es évekre a fúvástechnika terén olyan szignifikáns fejlődést mutatott, amelyhez foghatóval csupán a clarinművészet XVII. századi felvirágzása idején találkozhattunk.

A korszerű módszertani koncepciók magasság- és ajakrugalmasság-fejlesztő gyakorlatait zömében csak az 1940-es évektől publikálták pragmatikus és tudományos megközelítést ötvöző kiadványokban. A bennük található instrukciók számos tekintetben szakítanak a zenekari trombitajáték XIX. századi felfogásával, valamint az Arban iskola kiegyenlített artikulációkat megkövetelő koncepciójával. Többek között olyan, különböző nyelvállású, hangrendű, kiegyenlítetlen keménységű artikulációs szótagokat ajánlanak, amelyek hajdanán, a trombita aranykorának számító barokk korban a trombita éneklő karakterét voltak hivatottak megteremteni. Louis Davidson iskolájának előszavában a modern amerikai módszerekkel kapcsolatban a következőképpen fogalmaz:

> (id.) Ugyanakkor teljes joggal kijelenthető, hogy számunkra az elmúlt évtizedek aligha hoztak a trombitajáték fontos alapvetéseit illetően mélyreható, új felfedezéseket. Az igazság nem kevesebb, minthogy a régi tudásanyag új formában került tálalásra [azért], hogy eddig nem sejtett, vagy elhanyagolt aspektusok szerint világítson rá a trombitajáték alapvetéseire.[202]

202. Davidson, *Techniken des Trompetenspiels.* (Bulle: Editions BIM, 1994), 5.

Bibliográfia

Általános irodalom

Allgemeine musikalische Zeitung (Breitkopf & Härtel, 1798–1882). (röv. *AmZ*).

Brass Bulletin (Editions BIM). (röv. *BB*).

Brass Bulletin [online]. Editions BIM.

Brockhaus Riemann Musiklexikon. Mannheim: Brockhaus, 1978.

Brockhaus Riemann Zenei Lexikon. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1985.

Galpin Society Journal [online]. JSTOR. (röv. *GSJ*).

Trevor Herbert szerk.: *The British Brass Band: A Musical and Social History*. [online]. books.google.com Nyomtatott forma: Oxford University Press, 2000.

Historic Brass Society Journal (röv. *HBSJ*).

Historic Brass Society Newsletter (röv. *HBS Newsletter*; [online] formában is).

International Trumpet Guild Journal (röv. *ITGJ*; [online], [dvd-rom], nyomtatott forma).

International Trumpet Guild Newsletter ([online], [dvd-rom], nyomtatott formátum).

Keim, Friedel. *Das Große Buch der Trompete*. Mainz: Schott, 2005.

Musikalisches Wochenblatt (Lipcse: 1870–1910). (röv. *MW*).

Neue Zeitschrift für Musik (Schott Musik). (röv. *NZfM*).

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Első kiadás. London: Macmillan Publishers Limited, 1980. (röv. *TNGD* 1).

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Második kiadás. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. (röv. *TNGD* 2; nyomtatott és [online] formában is).

The New Grove Dictionary of Musical Instruments. London: Macmillan Publishers Ltd., 1984.

Tarr, Edward Hankins. *Die Trompete — Ihre Geschichte von der Antike bis zu Gegenwart*. Mainz: B. Schott's Söhne, 2. kiadás, 1984. (röv. *DT*).

Tarr, Edward Hankins. *Die Trompete — Ihre Geschichte von der Antike bis zu Gegenwart*. Mainz: Schott Musik International, 4. átdolgozott és kiegészített kiadás, 2005.

Tarr, Edward Hankins: *East Meets West*: *The Russian Trumpet Tradition from Peter the Great to the October Revolution.* [online] books.google.com. Nyomtatott forma: Stuyvesant NY: Pendragon Press, 2004. (Jelen disszertációban kizárólag a nyomtatott kiadványra vonatkozó hivatkozási forma szerepel.)

Wikipedia [online].

Szakirodalom — elsődleges és másodlagos források

Akhmadulin, Iskander. *The Russian Trumpet Sonata: A Study of Selected Representative Sonatas for Trumpet and Piano with an Historical Overview of the Russian Trumpet School together with Three Recitals of Selected Works by Viviani, Chaynes, Böhme, and Others*. DMA disszertáció, University of North Texas, 2003.

Albrecht, Karl. *Rappoltsteinisches Urkundenbuch*. 3. köt. Colmar: 1898, 808ff.

Altenburg, Johann Ernst. *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst*. Halle: Johann Christoph Hendel, 1795, Repr. Leipzig: Friedrich Hofmeister Musikverlag, *facs.* 1993.

Anzenberger, Friedrich. *Ein Überblick über die Trompeten- und Kornettschulen in Frankreich, England, Italien, Deutschland und Österreich von ca. 1800 bis ca. 1880.* PhD disszertáció, Universität Wien, 1989.

Arban, Joseph Jean-Baptiste Laurent. *Grand Méthode Complèté de Cornet a Pistons et de Saxhorn Composée pour le Conservatoire et l'Armé par Arban Professeur au Conservatoire National de Musique.* Paris: Léon Escudier; Berlin: Bote & Bock, 1864.

Arban, Joseph Jean-Baptiste Laurent. *Complete Conservatory Method for Trumpet*. New York: Carl Fisher, 1912.

Arban, Joseph Jean-Baptiste Laurent. *Exercices Journaliers. Gymnastique du Cornettiste par Arban*. Paris: Alphonse Leduc, Editors, 1884.

d'Artoise, Mahaut – d'Artoise, Robert: Histoire de Paris [online]. <http://www.paris-pittoresque.com/histoire/13.htm>.

Bach, Johann Sebastian – Foveau (szerk.). *La Petit Trompette dans les œuvres de J. S. Bach*. *Edition de Travail*. Paris: Alphonse Leduc & Cie., 1952.

Bacher, Joseph, Dr.: Das oberste Spielgrafenamt im Erzherzogthume Österreich ob und unter der Enns. In: Sitzungsberichte der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. (1860. okt. 10.) Philosophisch–Historische Klasse [online]. books.google.com. 35. kötet, 3. füzet. Nyomtatott forma: Wien: K.u.K. Staatsdruckerei, 1861.

Baines, Anthony. „James Talbot's Manuscript (Chris Church Library MS 1187) I. Wind Instruments". *Galpin Society Journal* 1 (1948. márc.): 9ff.

Baines, Anthony. *Brass Instruments. Their History and Developement*. New York: Courier Dover Publications Incorporation, 1993.

Balasanyan, Suren – Foveau (szerk.). *20 Studies.* International Music Co.

Baldwin, David. „Arbuckle's Complete Cornet Method". *International Trumpet Guild Journal* 14/3 (1990. febr.): 31–37.

Barth, Verena Jacobsen – Edward Hankins Tarr. „Vorkämpfer". *Das Orchester* (2006. okt.): 36–41.

Barton, Peter. „The Woodham-Rodenbostel Slide Trumpet and Others, Employing the «Clock-Spring» Mechanism". *Galpin Society Journal* 42. köt. (1989. aug.): 112ff.

Baissières-Faber. *Nouvelle Méthode SIMPLIFEE POUR le Cornet à Pistons CONTENANT Les principes élémentaires de cet Instrument des Gammes sur différens intervalles et dans tous les tons douze Legons progressives et une série de cinquante petits Airs connus suivis d'un Thême varié Dédiée A Monsieur Amédée Duplessis PAR BAISSIERES-FABER, Directeur des Concerts Philharmoniques à Rheins.* Paris: A. Petit, valószínűleg 1834.

Bayer, Josef: Adolf Scherbaum — Wegbreiter der klassischen Trompete [online]. (2000.08.19) Seine Karriere. <www.josef-bayer.de>.

Berlioz Hector. *Hector Berlioz emlékiratai Utazásai Olaszországban, Németországban, Oroszországban és Angliában 1803–1865*. I–II. kötet. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1956.

Berlioz, Hector. *Instrumentationslehre*. *[Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes.]* Richard Strauss (átdolg. és kieg.), 1955. I-II. Leipzig: Musikverlag von C.F. Peters, 1970.

Bevan, Clifford. „The (P)russian Trumpet". *Galpin Society Journal* 41 (1988): 112–114.

Bickley, Diana „The Trumpet Shall Sound: Some Reasons That Suggest Why Berlioz Altered The Part For trompette à pistons In His Ouverture Waverley". *Historic Brass Society Journal* 6. köt. (1994): 61–83.

Birkemeier, Richard P. „The History and Music of the Orchestral Trumpet of the Nineteenth Century". Part I. *International Trumpet Guild Journal* 9/3 (1985. febr.): 23–39.

Birkemeier, Richard P. „Part II: The History and Music of the Orchestral Trumpet of the Nineteenth Century". *International Trumpet Guild Journal* 9/4 (1985. máj.): 13–27.

Birkemeier, Richard P. „The F trumpet and Its Last Virtuoso, Walter Morrow". *Brass Bulletin* no. 65 (1989/I): 39ff.

Boutry, Roger. *Trumpetunia*. Paris: Alphonse Leduc & Cie.

Boyden, David Dodge. *The History of Violin Playing from its Origin to 1761*. London: Oxford University Press, 1965.

Bozza, Eugène. *Caprice pour Trompette en Ut et Piano,* op. 47. Paris: Alphonse Leduc et Cie., 1943.

Bozza, Eugène. *Rustiques*. Paris: Alphonse Leduc & Cie., 1955.

Branberger, Johann. *Das Konservatorium für Musik in Prag*. Prága: 1911.

Brandt, Wilhelm. *34 Etüden für Orchestertrompeter.*

Brandt, Wilhelm – Foveau (szerk.). *Last Studies for Trumpet.* International Music Co.

Briney, Bruce. *The Development of Russian Trumpet Methodology and Its Influence on the American School*. DMA disszertáció, Northwestern University, 1997.

Briney, Bruce. „The Methods and Etudes of Wilhelm Wurm". *International Trumpet Guild Journal* 21/3 (1997. febr.): 51–64

Brownlow, James Arthur. *The Last Trumpet: A History of the English Slide Trumpet*. Bucina, The HBS Series No. 1. Pendragon Press, 1996.

Buchholz, R. O.: „The artistic establishment: Trumpeters". *Office-Holders in Modern Britain: Volume 11* (jav. kiad.) — *Court Officers, 1660–1837*. 2006 [online]. 200–205. Institute of Historical Research. <http://www.british-history.ac.uk/report.aspx?compid=43812>.

Budden, Julian. *Operas of Verdi*. I. kötet. London: Cassell & Company Ltd., 1973.

Buhl, David. *Ordonnance de 1803 pour toute la cavalerie légère*. [Lásd Kastner, 18. függ.]

Buhl, David. *16 Ordonnance des Trompettes pour toutes les troupes à cheval.* Paris: Magimel, 1804; 1810.

Buhl, David. *Ordonnance de Trompettes pour les compagnies de voltigeurs.* 1806. [Lásd Kastner, 17. függ.]

Buhl, David. *Methode de Trompette.* Paris: Janet et Cotelle, 1825.

Buhl, David. *Ordonnance de Trompette pour les troupes à cheval.* 1829. [Lásd Kastner, 21–23. függelék.]

Burney, Charles. *A General History of Music From the Earliest Ages to the Present Period.* IV. kötet. London: 1789.

Burum, Heinz. „Meine Erlebnisse und Erfahrungen mit Kollegen und Schülern — 50 Jahre als Trompeter und Trompetenlehrer". *Brass Bulletin* no. 37 (1982/I): 58–67.

Cam. *Méthode de Trompette d'harmonie, Trompette à Clefs dans tous les Tons et de Cornet*. Paris – Lyon: Arnaud, 1825 körül.

Camus, Raul F.: Chronological Listing of Trumpet and Bugle Sources in EASMES [online]. The Colonial Music Institute. 2001.09.18. <www.colonialmusic.org/Resource/trumpets.htm>.

Cassone, Gabriel. *La Tromba*. Zecchini Editore.

Cerclier, Jules. *30 Marches*. The Brass Press.

Chassain, Laetitia. „Le Conservatoire et la notion d'« École Française »". In Bongrain – Poirier (szerk.). *Le Conservatoire de Paris. Deux cents ans de pédagogie 1795–1995*. Paris: Buchet/Chastel, 1995.

Charlier, Theophile Noël. *36 Études transcendantes pour la trompette cromatique en Si♭.* Paris: Alphonse Leduc & Cie.

Chaynes, Charles. Concerto pour Trompette no. 1. Paris: Alphonse Leduc & Cie., 1956.

Chenette, Stephen. „«It's My Greatest Joy»: An Interview with Maurice André". *International Trumpet Guild Journal* 25/3 (2001. márc.): 8–19.

Chumov, Leonid. „The Life and Times of Russian Trumpeter Georgi A. Orvid". *International Trumpet Guild Journal* 26/1 (2001. okt.): 58–61.

Čížek, Bohuslav. „Josef Kail (1795-1871), Forgotten Brass Instrument Innovator". *Brass Bulletin* no. 73 (1991/I): 64–75.

Clarke, Herbert Lincoln. *Elementary Studies.* 1909.

Clarke, Herbert Lincoln. *Technical Studies for the Cornet*. 1912; átdolg. kiad. Carl Fischer, L.L.C., 1984.

Clarke, Herbert Lincoln. *Characteristic Studies.* 1915.

Clarke, Herbert Lincoln. *Setting Up Drills.* 1929.

Clodomir, Pierre-François – Foveau (jav. szerk.). *Ecole Moderne du Cornet et de la Trompette*. Paris: Alphonse Leduc & Cie., 1928.

Clodomir, Pierre-François – Foveau (jav. szerk.). *Vingt Études Chantantes pour le Cornet à Pistons ou Saxhorns*, op.11. Paris: Alphonse Leduc & Cie., 1928.

Clodomir, Pierre-François – Foveau (jav. szerk.). *Douze Études Caractréristiques pour le Cornet à Pistons ou Saxhorns*, op.12. Paris: Alphonse Leduc & Cie., 1928.

Clodomir, Pierre-François – Foveau (jav. szerk.). *Heures Musiquales pour deux Cornets à Pistons ou Saxhorns A et B*, op.15. Paris: Alphonse Leduc & Cie., 1928.

Clodomir, Pierre-François – Foveau (jav. szerk.). *Vingt Études Mignonnes pour le Cornet à Pistons ou Saxhorns*, *(Les Étinvelles)*, op.18. Paris: Alphonse Leduc & Cie., 1928.

Clodomir, Pierre-François – Foveau (jav. szerk.). *Vingt Études du Mécanisme pour le Cornet à Pistons ou Saxhorns*, (A Son Ami Gustave Sauvaget), op.143. Paris: Alphonse Leduc & Cie., 1928.

Clodomir, Pierre-François – Foveau (jav. szerk.). *Petits Exercices pour le Cornet à Pistons ou Saxhorns*, op.158. Paris: Alphonse Leduc & Cie., 1928.

Clousot, Marie-Rose: Rádióriport Henri Tomasival. 1968. In: Paul Eric Labrosse (szerk.): Henri Tomasi [online]. Interviews d'Henri Tomasi. <http://www.henri-tomasi.asso.fr/intervw.php?fich=Clouzot_68>.

Colin, Charles. *100 Original Warm-ups.* New York: Gorston, 1940; Charles Colin, 1941.

Colin, Charles. *Complete Method for Trumpet or Cornet*. New York: Charles Colin (átdolg. kiadás), 1980.

Cookson, M.: Gabriel Pierné (1863-1937) La Musique de Chambre Vol. 1. CD Review 2007. febr. [online]. MusicWeb-International.

Dahlqvist, Reine. *The Keyed Trumpet and Its Greatest Virtuoso, Anton Weidinger*. Brass Research Series no. 1. Nashville: 1975.

Dahlqvist, Reine. „Some Notes on the Early Valve". *Galpin Society Journal* 33 (1980): 111ff.

Dahlqvist, Reine. *Bidrag till trumpeten och trumpetspelets historia från 1500-talet till mitten av 1800-talet, med särskild hänsyn till perioden 1740–1830.* PhD disszertáció, Göteborgi Egyetem, 1988.

Dana, William H. *J. W. Pepper's Practical Guide and Study to the Secret of Arranging Band Music, or the Amateur's Guide*. Philadelphia: J. W. Pepper, 1878.

Dauprat, Louis-François. *Méthode de Cor alto et Cor Basse.* Paris: Zetter et Cie., 1824.

Dauverné, François Georges Auguste. *Méthode de trompette à pistons*. Paris: Antoine Halary, 1834/1835.

Dauverné, François Georges Auguste. *Méthode théorique & pratique du cornet à pistons ou cylindres*. Paris: Lemoine, 1846 körül.

Dauverné, François Georges Auguste. *Méthode pour la Trompette précédée d'un précis historique sur cet instrument en usage chéz les différentes peuples depuis l'antiquité jusqu'a nos jours*. Paris: G. Brandus, 1857; reprint Paris: Editions International Music Diffusion Diffusion ARPEGES, 1991.

Davidson, Louis. *Trumpet Techniques.* Rochester, NY: Wind Music, 1970; Bulle, CH: Editions BIM, 1983; Editions BIM (második, 25 éves jubileumi kiad.) 1994.

Dokchitzer [Dokshizer], Timofei. *Methode de Trompette*. *Systeme d'exercices complexes*. Párizs: Alphonse Leduc, 1990.

Domnich, Heinrich. *Méthode de premier et second cor*. Paris: 1807; repr. Genève: Minkoff, 1974.

Dru, François: L'École française du cornet à pistons et de la trompette au XXe siècle. In: France Musique, Pêcheurs de Perles, Le magazine du disque d'Archives. (rádiósorozat) [online]. La Gazette des Cuivres. Radio Cuivres. <http://gazettedescuivres.free.fr>.

Drucker, Vladimir. „Nobility of Tone on the Trumpet". *Symphony* 5/10 (1951. ápr.).

Dufrène, L. *Grande Méthode Raisonnée de Cornett-Trompette à Pistons Dediée à ses Elèves PAR L. DUFRENE Artiste de l'Académie Royal de Musique.* Paris: Gambaro, 1834.

Dupin, François – a Foveau (szerk.). *Les Chants de l'Adjutant.* (6 kis duó).

Eby, Walter Mauney. *Eby's Complete Scientific Method for Cornet and Trumpet*. Buffalo, NY: Virtuoso Music School, 1926.

Ehmer, Joseph: Zünfte in Österreich in der neuen Frühzeit. In: Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft [online]. books.google.hu 151. kötet, 123–124. Nyomtatott forma: Vandenhoeck & Ruprecht, 2002.

Eichborn, Hermann Ludwig, Dr. *Girolamo Fantini, ein Virtuos des 17. Jahrhunderts und seine Trompeten-Schule*. Monatshefte für Musik-Geschichte 22, 1890. Reprint Brass Research Series No. 5. The Brass Press, 1976.

Eichborn, Hermann Ludwig, Dr. *Das alte Clarinblasen auf Trompeten*. Kölner Musikbeiträge Heft 7. Köln: Haas–Musikverlag 1895; repr. 1998.

Eisensmith, Kevin. „Joseph Riepel's Concerto in D à Clarino Principale". *International Trumpet Guild Journal* 27/4 (2003. június): 8–16.

Eliasson, Robert E. „Early American Valves for Brass Instruments". *Galpin Society Journal* 23. köt. (1970): 86–96.

Elvers Rodolf (szerk.). *Felix Mendelssohn Bartholdy: Briefe*. Frankfurt am Main: 1984.

Ericson, John, Dr. „Early Valve Designs". *The Horn Call Annual 4* (1992).

Ericson, John, Dr.: The Original Kopprasch Etudes. Georg Kopprasch and his music [online]. Arizona State University. [2008.10.31.] The Asu Horn Studio. Horn Articles Online. The Early Valved Horn. The Original Kopprasch Etudes. <http://www.public.asu.edu/~jqerics/original_kopprasch.htm>. Nyomtatott forma: The Horn Call 27/2 (1997. febr.).

Eymard, Joël: La trompette [online]. Compléments. Le plan du site. Biographies de Vincent Bach et Renold Schilke. <http://la.trompette.free.fr>.

Fahrbach, Joseph. *Vollständige Flügelhorn-Schule (Cornet à Pistons) mit besonderer Rücksicht auf den Selbstunterricht verfasst von Joseph Fahrbach Mitglied der k. K. Hof–Capelle, vormals öst. Regiments-Capellmeister*. Wien: C. A. Spina, 1862.

Fahrbach, Joseph. *Vollständige Trompeten-Schule mit besonderer Rücksicht auf den Selbstunterricht verfasst von Joseph Fahrbach Mitglied der k. K. Hof–Capelle, vormals öst. Regiments-Capellmeister*. Wien: C. A. Spina, 1869.

Fantini, Girolamo. *Modo per imparare a sonare di Tromba*. Francoforto [Frankfurt]: 1638.

Farkas, Philip. *The Art of Brass Playing.* Wind Music, Inc., 1962.

Fessy, Alexandre – Arban, Joseph Jean-Baptist Laurent. *Méthode Complète de Saxhorn ou Cornet à Pistons Par A. Fessy et Arban*. Paris: Troupenas, 1846.

Forestier, Joseph. *Méthode complète, théorique et pratique pour le Cornet chromatique à pistons ou cylindres*. Paris: Bernard Latte; Mainz: Schott; Londres: 1844 körül.

Förster, Andreas: Ernst Sachse [online]. Chronik. <Bassposane.com/index2.html>.

Foveau, Eugène (szerk.). *Traits difficiles tirés d'œuvres symphoniques et dramatiques pour tous les instruments: trompette recueillis par E. Foveau*. Fascicules I–II–III. Paris: Alphonse Leduc & Cie., 1944–1951.

Francœur, Louis Joseph. *Diapason général de tous les instruments à vent*. 1772.

Franquin, Merri. *Méthode complète de Trompette Moderne de Cornet à Pistons et de Bugle Théorique et Pratique*. Paris: Enoch & Cie. Editeurs, 1908; reprint Lyon: Ré impression, 2004.

Franquin, Merri. „La Trompette et le Cornet". In Albert Lavignac (szerk.). *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. 2. kötet. 1927.

Fröhlich, Joseph. *Vollständige Theoretisch-pracktische Musikschule für alle beym Orchester gebräuchliche wichtigere Instrumente Zum Gebrauch für Musikdirektoren-Lehrer und Liebhaber systematisch mit Benutzung der Besten bisher erschienenen Anweisungen bearbeitet von J. Fröhlich, Professor und Direktor des Musik-Instituts an der grosherzoglichen Universität zu Würzburg.* Bonn: N. Simrock, 1811 körül.

Fröhlich, Joseph. *Neue revidirte und verbesserte Auflage. Schulen für Streich- und Blase-Instrumente von J. Fröhlich. No. 9. Trompetenschule.* Berlin: N. Simrock, 1814 u.

Fröhlich, Joseph. *Systematischer Unterricht in der vorzüglichsten Orchester-Instrumenten mit einer Anleitung zum Studium der Harmonielehre, sowie zur Direktion eines Orchesters und Singchores.* Würzburg: Franz Bauer, 1829.

Gallay, Jean Françoise. *Soixante-Treize Etudes pour Trompette Ut ou Si♭, Cornet à Pistons et Saxhorrns*. Paris: Alphonse Leduc & Cie.

Gallay, Jean Françoise – Maire, Jean (szerk.) *12 Grand Caprices*, op. 32. (1. kötet) Paris: Alphonse Leduc & Cie.

Gallay, Jean Françoise – Maire, Jean (szerk.). *22 Exercises* op. 37. (2. kötet) Paris: Alphonse Leduc & Cie.

Gallay, Jean Françoise – Maire, Jean (szerk.). *39 Préludes Mesurés Et Non Mesurés* op. 27. (3. kötet) Paris: Alphonse Leduc & Cie.

Garcin-Marrou, Michel. „La Méthode de Cor de Louis-François Dauprat". In *Le Conservatoire de Paris. Deux cents ans de pédagogie 1795–1995*. 285–292.

Gatti, Carlo. *Verdi*. Bp.: Gondolat, 1967.

Gerber, Ernst Ludwig. *Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*. 3. kötet Leipzig, 1812-1814; facsimile kiad. 1966.

Gobert, A. *Méthode de Trompette d'ordonnance Trompette a Clefs, alto orphicléid* [*sic*.] *et orphicléide basse*. Paris: Halary, 1823(?).

Gosch, Werner. „Trumpet and Horn Music in 18. Century Weissenfels". *International Trumpet Guild Journal* 17/1 (1992. szept.): 24–30.

Groth, Konradin – Lange, Arno – Pliquett, Joachim. „Examplary Orchestral Excerpts from the German Repertoire". *International Trumpet Guild Journal* 17/1 (1992. szept.): 20ff.

Guichard, Michel. *Méthode de Cornet à deux et à trois Pistons*. München: Jos. Aibl.

Halfpenny, Eric. „William Shaw's «Harmonic Trumpet»". *Galpin Society Journal* 13 (1960. júl.): 7–13.

Hardin, Anne. „2:00 p.m. Lecture/Demonstration by Philip Jones and Rod Franks". *International Trumpet Guild Journal* 11/2 (1986. dec.): 21.

Hardin, Anne – Barsby, Helen – Jacobsen, Verena. „The 1996 Euro-ITG Trumpet Days". *International Trumpet Guild Journal* 20/4 (1996. máj.): 42–51.

Harford, Harry – Herseth, Adolph – Lessen, Martin. „A Tribute to Georges Mager (1885–1950)". *International Trumpet Guild Journal* 10/2 (1985. dec.): 14–16.

Harper, Thomas idősebb. *Instructions for the Trumpet, With the use of the Chromatic Slide, Also the Russian Valve Trumpet, The Cornet a Pistons or Small Stop Trumpet, and the Keyed Bugle*, *In which the Rudiments of Music and the Various Scales, Are clearly explained in a Series of Examples, Preludes, Lessons, Solos, Duets & c. for each Instrument, Composed, Arranged, and Dedicated by Permission To The Right Hon.ble General Lord Hill Commanding in Chief By Thomas Harper, Professor of the Trumpet at the Royal Academy of Music, First Trumpet at the King's Theatre, Phi1harmonic Concerts & c.* London: Author, 1835; facsimile Homer, NY: Spring Tree Enterprises, 1988.

Harper, (John) Thomas, ifj. *Harper's School for the Cornet à pistons Containing in addition to complete instructions in the Art of playing the Instrument 100 Progressive Exercises.* London: Rudall, Rose, Carte & Co., 1865.

Harper, (John) Thomas, ifj. *Harper's School for the Trumpet Containing (in addition to the usual Instructions) a full description of the Instrument. Observations on the use of the Slide and on the mode of writing music for the Trumpet also serveral remarks connected with the Art of playing the Instrument and 100 Progressive Exercises*. London: Rudall, Carte & Co., kb. 1875.

Harris, Aaron. *Daily Routine Excercises for Trumpet & Cornet.* Lynn, MA: Aaron Harris, 1930.

Harris, Aaron. *Intermediate Studies*. Lynn, MA: Aaron Harris, 1930.

Harris, Aaron. *Advanced Studies*. Lynn, MA: Aaron Harris, 1930.

Haydn, Joseph. Esz-dúr trombitaverseny Hob. VII e (1796).

Hazen, Robert M. „Parisian Cornet Solos of the 1830s and 1840s: The Earliest solo Literature for Valved Brass and Piano". *International Trumpet Guild Journal* 19/4 (1995. május): 35ff.

Herbert, Trevor – Wallace, John. „Aspects of Performance Practices: The Brass Band and its Influence on Other Brass-Playing Styles". In Trevor Herbert szerk. *The British Brass Band: A Musical and Social History*. Oxford University Press, 2000, 278–305.

Hermann-Schneider, Hildegard: Music in the Tyrol: an Outline of its History from the Reign of Emperor Maximilian to the End of the Austro-Hungarian Empire. III. Music of the Civil Population, 1. [online]. Institut für Tiroler Musikforschung. <http://www.musikland-tirol.at/html/english/fragezeichen.html>.

Hermitage Exhibitions Archive [online]. 2006. <http://www.hermitagemuseum.org>.

Heyde, Herbert. *Trompete und Trompetenblasen im europäischen Mittelalter*. PhD disszertáció, Lipcse, 1965.

Heyde, Herbert. „Zur Frühgeschichte der Ventile und Ventilinstrumente in Deutschland (1814–1833)". *Brass Bulletin* no. 24 (1978/IV): 9ff.; no. 25 (1979/I): 41ff.; no. 26 (1979/II): 69ff.; no. 27 (1979/III): 51ff.

Heyde, Herbert. *Trompeten, Posaunen, Tuben*. Breitkopf & Härtel, 1985.

Heyde, Herbert. *Das Ventilblasinstrument*. *Seine Entwicklung im deutschsprachigen Raum von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Lipcse: VEB Deutsche Verlag, 1987.

Heyde, Herbert. *Musikinstrumentenbau in Preußen*. Tutzing: Schneider, 1994.

Hiebert, Thomas „Early Examples of Mixed–Keyed Horns and Trumpets in Works of C. Graupner". *Historic Brass Society Journal* 6. kötet (1994): 231–243.

Hiller, Albert. „Die Trompete in den Werken Jean-Philippe Rameaus". *Brass Bulletin* no. 35 (1981/III): 59–65.

Hofmann, Richard. *Cornet-Schule*. Leipzig, Carl Merseburger, 1873.

Hofmann, Richard. *Trompeten-Schule. School for the Trumpet. Text deutsch und englisch von Richard Hofmann.* Leipzig: C.P.W. Siegel's Musikalienhandlung, 1879.

Holoman, D. Kern: The Société des Concerts du Conservatoire [online]. Berkeley and Los Angeles : University of California Press. 2004. <http://hector.ucdavis.edu/sdc/>.

Hondré, Voir Emmanuel. „Les Méthodes officielles du Conservatoire". In *Le Conservatoire de Paris. Regards sur une institution et son histoire*. Association du bureau des étudiants du CNSMDP, 1995.

Honegger, Arthur. *Intrada pour Trompette en ut et Piano.* Paris: Salabert, 1947.

Hoover, Cynthia Adams. „The Slide Trumpet in the Nineteenth Century". *Brass Quarterly* VI/4 (1963. nyár): 165.

Hummel, Johann Nepomuk: E-dúr trombitaverseny (1803).

Hurrel, Martin. „The BBC Symphony Orchestra Trumpet Section". *International Trumpet Guild Journal* 20/1 (1995. szept.): 4–16.

Hutchins, John. „Thomas Harper Jr. Travelling through Time". *Brass Bulletin* no. 101 (1998/I).

Hyde, J[ohn]. *A New and Compleat Preceptor for the Trumpet & Bugle Horn, With the Whole of the Cavalry Duty as approved of and ordered by His Royal Highness the Duke of York, Commander in Chief. To which is added a Selection of Airs, Marches & Quicksteps for Three Trumpets, A Scale of the Chromatic Trumpet, With Airs Adopted for it. And A Collection of Bugle Horn Duets. With the Light Infantry Duty. Composed and Compiled by J. Hyde. of the Opera House. & The Trumpet Major to the Gentleman of The London & Westminster Light Horse Volunteer*. London: Author, 1799 k.; London: Withaker, 1800?.

Jacobs, Arnold – Tunnel, Michael (szerk.). „Remembering and Congratulating Bud Herseth on His 50th Season". *International Trumpet Guild Journal* (1998. febr.): 31.

Jahn, Fritz. „Die Nürnberger Trompeten- und Posaunenmacher im 16. Jahrhundert". *Archiv für Musikwissenschaft* 7/1. (1925. ápr.): 23–52.

Johanson, August. *Tägliche Uebungen zur Erlangung einen sicheren Technik für Cornet à Pistons, B Trompete, Flügelhorn, Althorn, Tenorhorn und Bariton*, op. 25. Szentpétervár: Zimmermann, 1908.

Jolivet, André [online]. Association „Les amis d'André Jolivet". Discography. <http://www.jolivet.asso.fr/>.

Jolivet, André. *Concertino pour Trompette Orchestre a cordes et Piano. Reduction pour Trompette et Piano*. Paris: Durand S.A. Editions Musicales, 1948.

Jones, Frances. „Morceaux de Concours: Rediscovering the Treasures of the Paris Conservatoire". *The Double Reed Journal* 22/2 (1999).

Junkers Musikalisches Almanach auf das Jahr 1782.

Kail, Josef. *Trompeten-Schule*. (Kiadatlan kézirat, 1830–1850 körül).

Kartzev, Alexander – Foveau (szerk.). *Two Pieces.* op.9 International Music Co.

Kastner, Jean-Georges: Manuel Générale de Musique Militaire [online]. books.google.com Nyomtatott forma: 1848; repr. Geneva: 1973.

Kelly, Daniel. „The Competition Solos of J. B. Arban". *International Trumpet Guild Journal* 30/3 (2006. márc.): 17–28.

Kling, Max. *Theoretisch – Praktische Horn- Posthorn u: Trompeten-Schule.* Regensburg, Reytmayr, 1830.

Klose, Heinz. „Interview with Paul Spörri". *Brass Bulletin* no. 66 (1989/II).

Koenig, Hermann Louis. *Koenig's Tutor for the Cornet à-Pistons. Part I.* London: Jullien & Co., 1857.

Kopprasch, [Georg]. *60 Etüden für Alt-Horn*, op. 5. Lipcse: Breitkopf & Härtel, 1832 vagy 1833.

Kopprasch, [Georg]. *60 Etüden für Baß-Horn*, op. 6. Lipcse: Breitkopf & Härtel, 1832 vagy 1833.

Kosleck, Julius. *Grosse Schule für Cornet à piston* [*sic*.] *und Trompete*. *2 Teile*. Berlin: Breitkopf & Härtel, 1872.

Kosleck, Julius. *Orchester-Studien. Sammlung schwieriger Stellen aus Opern, Oratorien, Symphonien und anderen Werken klassischer und moderner Meister. Jeder Band 3 Mark. Trompete-Cornet à Pistons*. Lipcse: Breitkopf & Härtel, 1906.

Krickeberg, Dieter – Rauch, Wolfgang. *Katalog der Blechblasinstrumente.* Belin: 1976.

Küffner, Joseph. *Principes Élementaires de la Musique et Gamme de Cornet à Pistons Suivis de 32 petits Duos faciles et instructifs*. Mainz etc.: Schott, 1846 vagy 1847.

Lachtner, Thomas. *Der Wiener Klangstil auf der Trompete / Historische Entwicklung und empirische Hörtest-Studie.* Mesterfokú szakdolgozat, Bécs: Universität für Musik und darstellende Kunst, 2005.

Langey, Otto – Hall, Ernest szerk., átdolg. *Otto Langey's Practical Tutor for the Cornet or Trumpet*. London : Hawkes & Son, 1937.

Laplace, Michel. „Introduction to the French Trumpet Stars". *International Trumpet Guild Newsletter* 3/2 (1977. febr.): 5–6.

Laplace, Michel. „Introduction to the French Trumpet Stars PART II: Eugène and Raymond". *International Trumpet Guild Newsletter* 3/3 (1977. máj.): 13–14.

Laplace, Michel. „Les fondateurs de l'école française de trompette Merri Franquin, Eugène Foveau et Raymond Sabarich". *Brass Bulletin* no. 29 (1980/1): 67–80.

Laplace, Michel. „Masters of the Twentieth Century: Roger Delmotte". *International Trumpet Guild Journal* 8/4 (1984. máj.): 12–15.

Laplace, Michel: „Hommage à Pierre Thibaud …de Jacques Helian au conservatoire de Paris [*sic.*]". *La Gazette des Cuivres* [online]. (2005. Spécial ed.): 43–46. <http://gazettedescuivres.free.fr/docs/Gazette01Protec.pdf>.

Lewis, H. M. „French Trumpet Ensemble Music of the Late Seventeenth Century". *International Trumpet Guild Journal* 7/4 (1983. máj.): 12–17.

Liesering, Ludwig. *Transponier-Schule für B und A Trompete.* Simrock/Benjamin; Elite Edition, No.463.

Logier, John Bernard. *Introduction to the Art of Playing on the Royal Kent Bugle*.

Lubriel, Louis. „William Scarlett on Arnold Jacobs". *International Trumpet Guild Journal* 30/1 (2005. okt.): 43–47.

Lubriel, Louis. „Vincent Cichowicz on Arnold Jacobs". *International Trumpet Guild Journal* 30/2 (2006. jan.): 26–31.

Loubriel, Louis. „The Evolution of Arnold Jacobs's Pedagogical Approach". *International Trumpet Guild Journal* 31/1 (2006. okt.): 46–50.

Macaluso, Rosario. „L'École liégeoise de trompette, 3. partie". *Brass Bulletin* no. 90 (1995/II): 8–21.

MacBeth, Carlton. *The Original Louis Maggio System for Brass*. Hollywood: Maggio Music Press, 1969.

Madeuf, Jean-Francois – Nicholson, Graham. „Some Experience and Reflections on Playing the Baroque Trumpet". *Historic Brass Society Newsletter* no. 18 (2005/tél).

Markmiller, Fritz. „Zur Musik des bayrischen Bürgermilitärs. Das Beispiel Dingolfing". *Niederbayerische Blätter für Volksmusik.* no. 4. *Bläsermusik. Funktion und Instrumentarium im Kulturhistorischen Kontext*. (Dingolfing: Fritz Markmiller, 1984).

Mathez, Jean-Pierre. „Arban (1825 - 1889)". *Brass Bulletin* no. 9–14 (1974/III–1976/II).

Mathez, Jean-Pierre. „Maurice André". Part I. *Brass Bulletin* no. 24 (1978/IV): 35–47.

Mathez, Jean-Pierre. „Maurice André". Part II. *Brass Bulletin* no. 25 (1979/I): 27–39.

Mathez, Jean-Pierre. „Editorial". *Brass Bulletin* no. 28 (1979/IV): 3ff.

Mathez, Jean-Pierre. „Paolo Longinotti". *Brass Bulletin* no. 47 (1984/III): 59–69.

Mathez, Jean-Pierre. „Håkan Hardenberger. L'étoile du nord", *Brass Bulletin* no. 82 (1993/ II): 34ff.

Mathez, Jean-Pierre. „[The Voisin,] A Franco-American trumpet dynasty [*sic.*]". *Brass Bulletin* no. 106 (1999/II): 27ff.

Maxime-Alphonse. *Études Nouvelles en Trois Cahiers pour Trompette, Cornet et Saxhorn*. Paris: Alphonse Leduc & Cie.

Maxime-Alphonse. *20 Études Difficiles*. (1. kötet) Paris: Alphonse Leduc & Cie.

Maxime-Alphonse. 20 *Études Très Difficiles*. (2. kötet) Paris: Alphonse Leduc & Cie.

Maxime-Alphonse. *10 Grandes Études Mélodiques et de Virtuosité*. (3. kötet) Paris: Alphonse Leduc & Cie.

McKay, Gillian. *Trumpet and Cornet Concours Music at the Paris Conservatory, 1835 – 1925: The Developement of Styles and Roles*. PhD disszertáció, Northwestern University, 1996.

Menke, Werner. *History of the Trumpet of Bach and Handel*. London: W. Reeves, 1934, repr. 1960; Nashville, TN: The Brass Press, 1972, 1985.

Meuffels, Emile: The Development of the Piccolo Trumpet. In: De Emile Meuffels Trompet Pagina [online]. Yahoo! GeoCities, 2004.07.24. <http://www.geocities.com/emile_meuffels/history/piccolo.html>.

Monke, Josef (honlap): Josef Monke Kunstwerkstätte für Blechblasinstrumente [online]. Referenzen. <http://www.josefmonke.de/referenz.htm>.

Moore, Kenneth C.: The persistence of the natural horn in the romantic period. 6 Attitudes to the chromatic horn [online]. <http://www.mooremusic.org.uk/nathorn/nathorn.htm>.

Morley-Pegge, Reginald. *The French Horn: Some Notes on the Evolution of the Instrument and of its Technique*. 2. kiad. New York: W. W. Norton, 1960, 1973.

Morrow, Walter. „The Trumpet as an Orchestral Instrument". *Proceedings of the Musical Association.* 21. évf. (1894–1895): 133–147.

Morrow, Walter. *Julius Kosleck's School for the Trumpet / Revised and adapted to the study of the Trumpet-à-pistons in F.as used in the orchestras of England and America. By Walter Morrow*. Lipcse, London: Breitkopf&Härtel, 1907.

Mosley, Sir Oswald: History of the Castle, Priory and Town of Tutbury, in the County of Stafford [online]. books.google.com. 2007.03.20. Nyomtatott forma: London: Simpkin and Marshall, Longman and Co., and Ridgway; Clarke and Co., Manchester; Hobson, Tutbury and Richardson, Derby. 1832.

Münter, Karl: Tafelblasen. In: Naturtonmusik [online]. 2005.07.03. (2007.08.) <http://www.naturtonmusik.de>.

Myers, Arnold – Parks, Raymond. *Post-horns, Cornets and Ballad Horns*. Edinburgh: Edinburgh University Collection of Historic Musical Instruments, 2000.

Næss, Lars. *Oskar Böhme: Konsert for Trompet i e-moll, opus 18. Den angivelig eneste trompetkonsert fra tidsrommet 1803–1900.* Mesterfokú szakdolgozat tézisek, Oslo, 1983.

Nemetz, Andreas. *Allgemeine Trompetenschule*. Wien: Antonio Diabelli & Comp., 1828.

Nemetz, Andreas. *Allgemeine Musikschule für MilitärMusik*. Wien: Ant. Diabelli & Comp., 1844.

N. N.: „The Viennese Sound". In: Wiener Philharmoniker Orchestra [online].

Ortwein, Friedrich J.: Die Herren von Rappoltstein. In: Rappolsteiner Chronik [online]. <http://www.rappoltstein.de/web/historie/Chronik/a_intro.>. Nyomtatott forma: Köln: Verlag Locher Köln, 2005.

Orvid, Georgi. Школы игры на трубе. *[Skoli igri na trube.] [A trombitajáték iskolái.]* Moszkva: 1933, 1938, 1940.

Orvid, Georgi. – Riauzov, Sergei – Brot, Romain (ford., szerk.). „Mikhail Tabakov (1977–1956) Fondateur de l'Ecole de trompette soviétique". *Brass Bulletin* no. 22 (1978/II): 61–70.

Orvid, Georgi: „[Mihail Innokentyevics Tabakov,] Az ihlet áldásával kitüntetett muzsikus" [online]. trumpetclub.ru 2006.02.03. Новости. Личности. 6. Музыкант, отмеченный печатью вдохновенья. <http://trumpetclub.ru/News-view-3.html>.

Parramon, Henry. „Pierre Vilharden de Belleau, trompettiste de Louis XV". *Brass Bulletin* no. 59 (1987/III): 70–81.

Patton, G. F. *A Practical Guide to the Arrangement of Band Music*. New York, John F. Stratton, 1875.

Phillips, Edward. „The Keyed Trumpet and the Concerti of Haydn and Hummel: Products of the Enlightment". *International Trumpet Guild Journal* 32/4 (2008. jún.): 22ff.

Polk, Keith. „The trombone, the Slide Trumpet and the Ensemble Tradition of the Early Renaissance". *Early music* 17 no. 3 (1989): 389–397.

Ramey, Philip (hanglemez ismertetője). *Tomasi, Jolivet Trumpet Concertos.* Wynton Marsalis, Philharmonia Orchestra. CBS, DAL 420096, 1986.

Rathgeber, Julius. *Die Herrschaft Rappoltstein*. Straßburg: 1874, 194ff.

Reaben, Derek: Berliner Philharmoniker Principal Players [online]. trumpetherald.com. (2004.11.04.) Forum. Orchestral/Chamber music/Solo. Trumpet Sections of Major Symphony Orchestras. Berliner Philharmoniker.

Reaben, Derek: Wiener Philharmoniker Principal Trumpet Players. In Historical Trumpet Rosters for Major Symphony Orchestras [online]. 16. oldal. <www.trumpetherald.com/forum/>.

Reaben, Derek: Principal Trumpet Players. In: Trumpet Sections of Major Symphony Orchestras [online]. 2004–2006. trumpetherald.com. Forum. Trumpet Sections of Major Symphony Orchestras. New York Philharmonic ˙(The Philharmonic Society of New York and The New York Symphony). Chicago Symphony Orchestra. The Philadelphia Orchestra. Cincinnati Symphony Orchestra. Saint Louis Symphony Orchestra.

Rolland, Romain: The Awakening: A Sketch of the Musicial Movement in Paris since 1870. In: Romain Rolland (ford. Mary Blaiklock): Musicians of To-Day [online]. Project Gutenberg. 2005.08.07. New Musical Institutions. The Chamber–Music Societies. 4. bekezdéstől. <http://www.gutenberg.org/files/16467>. Nyomtatott forma: New York: Henry Holt and Company, 1915.

Romero, Frank. *Morceaux de Concours pour Trompette et Cornet, Contest Pieces of the Paris Conservatory 1835 – 1999*. PhD disszertáció, University of Oklahoma, 2001.

Rousseau, Jean (szerk.): Le Jazz à Paris sous l'Occupation [online]. Le musiciens cités. Page 12. Raymond Sabarich. <http://pagesperso-orange.fr/ray-binder/musiciens_12.html>.

Sachs, Curt. *Real-Lexikon der Musikinstrumente zugleich ein Polyglossar für das gesamte Instrumentengebiet*. Berlin: 1913.

Sachs, Curt. *The History of Musical Instruments*. London: J. M. Dent & Sons Ltd. 1913; 1940.

Sachse, Ernst. *Hundert Transponier-Etüden für Trompete*. Lipcse: Friedrich Hofmeister, 1850 körül.

Sachse, Ernst. *6 Duos*. Hamburg–London: Verlag Anton J. Benjamin, A. J. B. 9788.

Saint-Jacome, Louis-Antoine. *Grand Method for Trumpet or Cornet*. Claude Gordon átdolg. New York: Carl Fisher, 2002.

Scarlett, William. „Arnold Jacobs — «Breath Like a Baby, Play Like an Angel»". *International Trumpet Guild Journal* 23/4 (1999. máj.): 17–23.

Schlossberg, Max. *Daily Drills and Technical Studies for Trumpet.* J. F. Hill & Company, Inc., 1937; New York: M. Baron, Inc., 1938; M. Baron Company, 1941, 1965.

Schreiber, Andreas. *Von der churfürstlichen Cantorey zur Sächsischen Staatskapelle Dresden*: *ein biographisches Mitgliederverzeichnis; 1548 – 2003*. Drezda: 2003.

Schubert, Franz Louis. *Neue Trompeten-Schule, oder Anweisung für die einfache Naturtrompete und für die Ventiltrompete*. Leipzig: Carl Merseburger, 1868; 1894.

Schulé, Bernard. „Richard Wagners Einfluß auf die Verwendung von Blasinstrumenten bei französischen komponisten". In Wolfgang Suppan (szerk.). *Wagner*. 21–30.

Schwartz, Richard I.: The Cornet Compedium. The History and Development of the Nineteenth-Century Cornet [online]. angelfire.com. 2000–2001.

Selianin, Anatoly. „Vassily Gueorguievitsch Brandt (1869–1923)". *Brass Bulletin* no. 26 (1979/II): 59–68.

Selianin, Anatoly. „The Peculiarities of Trumpet Method Development of Trumpet Playin gin Russia". *ITGJ* 8/1 (1983. szept.): 40–45, 58.

Selianin, Anatoly. „Wilhelm Wurm (1926–1904)". *International Trumpet Guild Journal* 21/3 (1997. febr.): 44–50.

Selianin, Anatoly – Tarr, Edward Hankins – Roefs, Eric. „Wilhelm Wurm (1826–1904)". *East Meets West*. Stuyvesant NY: Pendragon Press, 2004. 123–145.

Shook, Brian. „William Vacchiano (1912-2005) A Tribute to His Life, Career, and Pedagogical Method". *International Trumpet Guild Journal* 30/3 (2006. márc.): 6ff.

Silvela, Zdenko. *A New History of Violin Playing, The Vibrato and Lambert Massart's Revolutionary Discovery*. USA: Universal Publishers, 2001.

Smith, André M. „Victor Vladimirovich Ewald (1860–1935) Civil Engineer & Musician". *International Trumpet Guild Journal* 18/3 (1994. febr.): 5–23.

Smith, André M. „The Life and Work of Vincent Bach (neé Vincenz Schrottenbach) 1890-1976 The Early Years". *International Trumpet Guild Journal* 19/2 (1994. dec.): 5–35.

Smith, André M. „The Life and Work of Vincent Bach (1890-1976): 1941-1976 (and Beyond)". *International Trumpet Guild Journal* 19/3 (1995. febr.): 4–34.

Smith, André M. „William Vacchiano An Appreciative Recollection on his 83rd Birthday: 23 May 1995". *International Trumpet Guild Journal* 19/4 (1995. máj.): 5–34.

Smith, André M. „The Life of Charles Colin and the Silver Jubilee of the New York Brass Conference, 1973-1997". *International Trumpet Guild Journal* (1997. febr.), 4–37.

Smith, André M. „Max Schlossberg: Founder of the American School of Trumpet Playing in the Twentieth Century". *International Trumpet Guild Journal* 21/4 (1997. máj.): 22–48.

Smithers, Don Leroy. *The Music and the History of the Baroque Trumpet before 1721*. London: 1973.

Snedeker, Jeffrey. „Method for High-Horn and Low-Horn. Louis-François Dauprat". 2. rész. *Historic Brass Society Journal* 5. köt. (1993): 42–74.

Sorenson, Scott – Webb, John. „The Harpers and the Trumpet". *Galpin Society Journal* 39 (1986. szept.): 35–37.

Sorenson, Scott Paul. *Thomas Harper, sr. (1786-1853): Trumpet Virtuoso and Pedagogue.* PhD disszertáció, Minnesota, 1987.

Speer, Daniel. *Grund-richtiger kurtz- leicht- und nöthiger jetz wol-vermehrter Unterricht der musicalischen Kunst.* Ulm: S. W. Kühne, 1687, 1697.

Stamp, James. *Warm-ups + Studies*. Svájc: Editions BIM, 1978.

Steele-Perkins, Crispian. „Practical Observations on Natural, Slide and Flat Trumpets". *Galpin Society Journal* 42 (1989. aug.): 124ff.

Stegmann, Richard. *Der Orchestertrompeter. Transponier-Schule für Trompete*. Karlsruhe: Musikverlag Wilhelm Halter, No. 563.

Stevens, Thomas. „The trumpet in the USA". *Brass Bulletin* no. 27 (1979/ III): 5–8.

Stevens, Thomas: James Stamp, The Original Warm-Ups & Studies. In: Brass Bulletin „Online Magazine for Brass Players" [online]. 2005. <http://www.brass-bulletin.com>.

Streck, Peter. *Kurzgefaßte practische Anleitung zur Militaermusik*. München: Aibl., 1861.

Süssmann, Heinrich. *Neue theoretisch practische Trompeten-Schule*. Leipzig: C. F. Kahnt, 1859.

Tabakov, Mihail. Ежедневные упражнения для трубы. *[Jezsednyevnije uprazsnyenyija dlja trubi.] [Mindennapi gyakorlatok trombitára.]* Moszkva: Állami Zeneműkiadó [Государственное Музыкальное Издательство], 1952.

Takacs, William J. *Russian Trumpet Music — An Analysis of Concerti by Oskar Böhme, Eino Tamberg, and Sergeï Wassilenko*. DMA disszertáció, The Florida State University School of Music, 2003.

Tarr, Edward Hankins. „Trompete und Trompetenblasen im europäischen Mittelalter". *Brass Bulletin* no. 17 (1977/I): 74ff. [Heyde azonos című PhD disszertációjának elemző ismertetője.]

Tarr, Edward Hankins. „Cesare Bendinelli". Part I. *Brass Bulletin* no. 17 (1977/I): 31ff.

Tarr, Edward Hankins. „Cesare Bendinelli". Part II. *Brass Bulletin* no. 21 (1978/I): 13ff.

Tarr, Edward Hankins. „The Romantic Trumpet Part One". *Historic Brass Society Journal* 5. köt. (New York: 1993): 213–261.

Tarr, Edward Hankins. „The Romantic Trumpet Part Two". *Historic Brass Society Journal* 6. kötet (New York: 1994): 110ff.

Tarr, Edward Hankins. „Willy (Vassily Georgyevich) Brandt — The Early Years". *International Trumpet Guild Journal* (1996. máj.): 55–60

Tarr, Edward Hankins. „The Böhme Brothers, Oskar and Willi". *International Trumpet Guild Journal* 22/1 (1997. szept.): 16ff.

Tarr, Edward Hankins. „Ferdinand Weinschenk (1831-1910): Pivotal Figure in German Trumpet History". *Historic Brass Society Journal* 11. köt. (New York: 1999): 10ff.

Tarr, Edward Hankins: Oskar Böhme Revisited: Young Musicians' Training Instruments and Repertoire in the Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries. Appendix 2. In: „Les journées de cuivres anciens" Brass Scholarship in Rewiev / Proceedings of the Historic Brass Society Conference / Cité de la Musique Paris 1999 [online]. books.google.hu. 211–214. Nyomtatott forma: Bucina: The Historic Brass Society Series no. 6 Stuyvesant: Pendragon Press, 2005.

Thévet, Lucien. „[À propos de] L'École française de cor". *Brass Bulletin* no. 84 (1993/IV).

Thibaud, Pierre. *Method For The Advanced Trumpeter*. Carl Fisher/ Balquhidder Music.

Thibaud, Pierre. *Chromatic Exercises and Technical Studies for the Advanced Trumpeter*. Carl Fisher/ Balquhidder Music.

Thibaud, Pierre. *Daily Routine and Vocalises for the Advanced Trumpeter.* Carl Fisher/ Balquhidder Music.

Thibaud, Pierre. *Technique Nouvelle de la Trompette.* Paris: Alphonse Leduc & Cie., 1985.

Thibaud, Pierre. *12 Études de Virtuosité*, *Cahier De Gammes.* (Billaudot).

Thibaud, Pierre. *Abc Du Jeune Trompette*. Volume 1–3. (Billaudot).

Tomasi, Henri. *Concerto pour Trompette et Orchestre*. Paris: Alphonse Leduc & Cie., 1948.

Tunnel, Michael. „Adolph Herseth: In a Class by Himself". *International Trumpet Guild Journal* 22/3 (1998. febr.): 5–23.

Usov, Yuri. ТЕХНИКА СОВРЕМЕННОГО ТРУБАЧА. Ежедневные упражнения. *Modern Trumpet Technique. Daily Technical Exercises*. Moszkva: Sovetsky Kompozitor [*sic.*] Publishers, 1986.

[Utnes], O[le].J[ørgen].: Interview [with Josef Bayer, a student of] Scherbaum. In: O.J.'s Trumpet Page [online]. (2008.10.10.) Interviews. Adolf Scherbaum. <http://abel.hive.no/oj/musikk/trompet/>.

Vacchiano, William. *Moving Transposition (after Sachse's „100 Etudes for Trumpet")*. New York: C.F. Peters Corp., EP.68091.

Vanderbroeck, Othon. *Traité général de tous les instruments à vent*. 1794.

Virdung, Sebastian. *Musica getutscht und ausgezogen*. Basel: 1511; *facsimile* Kassel: Bärenreiter, 1970.

Wagner, Lavern. J. (szerk.). *Band music from the Benjamin H. Grierson Collection.* A-R Editions, Inc., 1998.

Wagner, Richard. *A Rajna kincse*. „Walhalla" vezérmotívum.

Wagner, Richard. *Parsifal.* I. felv. Előjáték.

Wallner, Bertha Antonia. *Musikalische Denkmäler der Steinätzkunst des 16. und 17. Jahrhunderts nebst Beiträgen zur Musikpflege dieser Zeit*. München: 1912.

Warszawski, Jean-M.: Indy Vincent d' [online]. La Gazette musicale. (2005.11.14.) Biographies musicales. i.<http://www.musicologie.org/Biographies/i/indy_vincent.htm>.

Webb, John. „The Flat Trumpet in Perspective". *Galpin Society Journal* 46 (1993. márc.): 154ff.

Weber, Friedrich Dionys. *Variationen für die Trompete in F.* 1827 és 1842 között.

Weiner, Howard. „André Braun's Gamme et Méthode pour les Trombonnes: The Earliest Modern Trombone Method Rediscovered". *Historic Brass Society Journal* 5. köt. (1993): 288–308.

Wick, Denis. „My Treble Clef Friends". *International Trumpet Guild Journal* 29/4 (2005. jún): 70–73.

Wieprecht, Wilhelm. *Anleitung zum Blasen der Ehren-Trompete für die Preußischen Postillione*. Berlin: R. Decker, 1853.

Wilson, John. (szerk.). *Roger North on Music*. London: Novello, 1959.

Wirth, Adam. *Practical Directions for Various Brass Instruments such as Horn, Trombone, Tenor-Horn, Bombardon, Cornet à Piston* [sic]*, and Buglehorn. Practische Anleitung für verschiedene Blechinstrumente als Horn, Posaune und Althorn, Bombardon, Cornet à Piston, [sowie Flügelhorn] von ADAM WIRTH Lehrer an der Kg. Musiklehranstalt zu Würzburg.German and English Words.* Offenbach am Main: Joh. André, 1858.

Wurm, Wilhelm. Метода для обученія въ войскахъ на кавалерийской трубы съ приложеніемъ кавалерійскихъ и артиллерійскихъ сигналовъ. *[Metoda dlja obucsenyija v vojszkah na kavalerijszkoj trubi sz prilozsenyijem kavalerijszkih i artyillerijszkih szignalov.] [Iskola a csapatokat vezénylő lovassági trombita számára, kiegészítve a lovassági és tüzérségi szignálokkal.]* Szentpétervár: Bernard, 1879; Moszkva: Jurgenszon [Jürgenson], dátum nélkül.

Wurm, Wilhelm. Метода для обученія въ войскахъ на сигнальномъ рожки съ приложеніемъ пыхотныхъ сигналовъ. *[Metoda dlja obucsenyija v vojszkah na szignalnom rozski sz prilozsenyijem pihotnih szignalov.] [Iskola a csapatokat vezénylő jelzőkürt számára, kiegészítve a gyalogsági szignálokkal.]* Szentpétervár: Bernard, 1879.

Wurm, Wilhelm. *Schule für Cornet à Pistons (Alt Horn und Baryton)*. Szentpétervár: A. Büttner, 1879, 1893; Hamburg: D. Rachter, 1893.

Xanthoulisz, Nikos. „The Salpinx in Greek Antiquity”. *International Trumpet Guild Journal* 31/1 (2006. okt.): 39–45.

Yeo, Dougles. „The Trumpet Players of the Boston Symphony 1881–1990: A Pictural History”. *International Trumpet Guild Journal* 15/2 (1990. dec.): 11–25.

Zemplényi Ferenc. „A középkori udvari kultúra funkcióváltozása a reneszánszban”. In R. Várkonyi Ágnes (szerk.), *Magyar reneszánsz udvari kultúra*. Bp.: Gondolat, 1987. 69–71.