

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődéstörténeti

tudományok besorolású

doktori iskola

PAUL TAFFANEL HAGYATÉKA

VÁMOSI-NAGY ZSUZSA

TÉMAVEZETŐ: ITTZÉS GERGELY

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2014

TARTALOMJEGYZÉK

I.	KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS	III
II.	BEVEZETÉS	IV
1.	A FRANCIA FUVOLAISKOLA KIALAKULÁSÁNAK ÁTTEKINTÉSE	1
1.1.	Fuvolás zeneszerzők Franciaországban a XVII. századtól napjainkig	1
1.1.1.	A francia fuvolaiskola	1
1.1.2.	A német fuvolaiskola	13
1.1.3.	Alkotó fuvolások Európa más országaiban.....	16
1.2.	A párizsi Conservatoire.....	20
1.3.	Böhm újításai és fogadtatásuk. A Böhm-Gordon per	28
1.4.	A Böhm-fuvolák fogadtatása német és francia földön és adaptálásuk a párizsi Conservatoire-ban	33
2.	PAUL TAFFANEL, A MODERN FRANCIA FUVOLAISKOLA MEGALAPOZÓJA	39
2.1.	Taffanel életpályájának áttekintése	39
2.2.	A zeneszerző	50
2.3.	A párizsi Conservatoire tanára.....	58
3.	TAFFANEL ÉS ZENESZERZŐ KORTÁRSAI	69
3.1.	Paul Taffanel és Camille Saint-Saëns barátsága és szakmai kapcsolata.....	69
3.2.	Csajkovszkij: Concertstück.....	76
3.3.	Taffanelnek ajánlott vizsgadarabok a párizsi Conservatoire-ban („Morceaux de concours”).....	80
3.4.	Charles-Marie Widor: Suite Op. 34	88
3.5.	Benjamin Godard: Suite de Trois Morceaux Op. 116.....	91

4.	TAFFANEL HATÁSA AZ ŐT KÖVETŐ FUVOLÁS GENERÁCIÓKRA	94
4.1.	A Taffanel-Gaubert módszer	95
4.2.	Louis Fleury: A fuvolás művészete	103
4.3.	Taffanel tanításának hatása Európában és Észak-Amerikában	108
4.4.	A francia fuvolaiskola hatása Angliában. A személyes vonatkozás: Paul Taffanel – Marcel Moyse – William Bennett.....	116
5.	ZÁRSZÓ.....	123
6.	FÜGGELÉK	124
7.	BIBLIOGRÁFIA	129

I. KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Hálás köszönetemet szeretném kifejezni mindenekelőtt konzulensemnek, Ittzés Gergely fuvolaművésznek, aki hasznos tanácsokkal, észrevételekkel, inspiráló ötletekkel kísérte végig munkámat, és fáradhatatlanul, türelmesen segítette a dolgozat létrejöttét. Szívből köszönöm Édesanyámnak, dr. Hraschek Ágnesnek, aki a kézirat többszöri átolvasásával, értékes tanácsaival nagyban hozzájárult a disszertáció végleges formájához, valamint Mohácsy Ritának a számítógépes szerkesztés terén nyújtott segítségét.

Köszönöm William Bennett fuvolaművésznek a témaválasztással kapcsolatos inspirációt, valamint Dalos Anna és Edward Blakeman zenetörténészeknek a kezdeti útmutatást. Köszönettel tartozom továbbá Hadady László oboaművésznek és Vicky Pampe-nak, az amerikai National Flute Association munkatársának.

Vámosi-Nagy Zsuzsa

2014. október 15.

II. BEVEZETÉS

Paul Taffanel (1844-1908) francia fuvolaművészt gyakran emlegetik úgy, mint „a fuvola Paganinijét” vagy mint „a modern francia fuvolaiskola megalapozóját”. Emellett kevésbé köztudott azonban, hogy Taffanel zeneszerzőként, a párizsi Conservatoire tanáraként és a párizsi Operaház első karmestereként is sikeres pályát futott be.

A londoni Királyi Akadémián 2006 és 2008 között folytatott tanulmányaim során szembesültem azzal, milyen erőteljesen hangsúlyozza az angol fuvolaoktatás Paul Taffanel munkásságának jelentőségét. Ezzel ellentétben Magyarországon Taffanelt legtöbbször inkább olyan vonatkozásban emlegetik, mint technikailag nagy kihívást jelentő, de zeneileg nem elsőrangú művek szerzőjét. Taffanel életműve Európa más országaiban – érdekes módon nem elsősorban Franciaországban, inkább Angliában – sokkal ismertebb, mint Magyarországon, ezért már évekkel ezelőtt célomul tűztem ki egy, a művész hagyatékát részletesen tárgyaló értekezés megírását.

Dolgozatommal arra szeretném felhívni a magyar fuvolások figyelmét, hogy Taffanel életműve sokkal több, mint néhány, hangszerünkre komponált virtuóz fantázia. A francia művész nemcsak hazája, hanem más országok (elsősorban Anglia és az Amerikai Egyesült Államok) modern fuvolaiskoláját is megalapozta. Az ő hatására változott meg a XIX. században a hangszerünkről elterjedt negatív vélemény, amely szerint a fuvola repertoárja zeneileg és formailag igencsak kifogásolható, virtuóz művekre korlátozódik. Emellett Taffanel nemcsak saját műveivel bővítette a szegényes fuvolarepertoárt, de korának kiváló zeneszerzőit (Faurét, Saint-Saënt, Csajkovszkijt, Widort, Enescot, Chaminade-ot) is arra ösztönözte és ihlette, hogy komponáljanak a hangszerünkre. Taffanelnek és tanárának, Louis Dorus-nek köszönhető továbbá, hogy az 1832-ben Theobald Böhm által megreformált, modern fuvola azonnal elterjedt Franciaországban, míg Böhm saját hazájában, német földön csak mintegy nyolcvan évvel később.

Kutatásaim során a művész életútjának és munkásságának részletes ismertetése mellett elsősorban az foglalkoztatott, hogyan folytatta a francia fuvolaművész az

európai – és ezen belül főleg a francia – fuvolás zeneszerzők hagyományait, és életműve miként illeszkedik bele az évszázadok során kialakult fuvolás tradíciókba.

A fuvolaművész zeneszerzői és karmesteri tevékenységének ismertetése mellett értekezésemben nagy hangsúlyt fektetek tanítási módszereire, az őt követő fuvolás generációkra gyakorolt hatásának ismertetésére, és részletesen tárgyalom, hogyan jutott el hagyatéka – tanítványai közvetítésével – Angliába és az Amerikai Egyesült Államokba.

A Taffanel életét, munkásságát, utóhatását, valamint az általa ihletett műveket tárgyaló dolgozatom – reményeim szerint – hiteles képet rajzol e rendkívüli művésről és példamutató emberről.

1. A FRANCIA FUVOLAISKOLA KIALAKULÁSÁNAK ÁTTEKINTÉSE

1.1. Fuvolás zeneszerzők Franciaországban a XVII. századtól napjainkig

Paul Taffanel fuvolaművészi, zeneszerzői és pedagógiai munkássága a XIX. század végén és a XX. század elején egy olyan tradíció folytatásának tekinthető, amelynek gyökere a XVII. század végéig nyúlik vissza. Ahhoz, hogy megértsük, milyen nemes hagyományokat folytatott a XIX. században több kritikusa által „a fuvola Paganinijének” nevezett fuvolaművész, először is megfelelő képet kell kapnunk azokról a francia fuvolásokról, akik a XVII. század vége óta Taffanelhez hasonló sokszínű tehetséggel rendelkeztek. Ezt a fajta sokoldalúságot szeretném végigvezetni Hotteterre-től kezdve egészen napjainkig. A dolgozatom első fejezetében szereplő – az említett három évszázad során alkotó – francia fuvolaművészek mindegyike ugyanis fuvolás pályafutása mellett pedagógiai és zeneszerzői tevékenységet is folytatott, Taffanel esetében pedig mindez még sikeres karmesteri tevékenységgel is kiegészült. A felsorolt művészek munkásságának bemutatásával arra szeretnék rámutatni, hogy a francia fuvolás zeneszerzők sora – akik közül majdnem mindegyikük fuvolaiskolát is írt – a XVII. századtól a XX. századig töretlen.

1.1.1. A francia fuvolaiskola

Kronológiai sorrendben haladva a felsorolást **Jacques-Martin Hotteterre**-rel (1674-1763), az Hotteterre-család¹ fuvolás tagjával kell kezdenem, aki az első, fuvoláról szóló értekezést írta 1707-ben. Ebben az időben és részben Hotteterre munkásságának köszönhetően indult rohamos fejlődésnek a harántfuvola. A

¹ Az Hotteterre-család fáfűvös hangszerkészítőkből, hangszerjátékosokból és zeneszerzőkből állt. A dinasztia alapítója, Loys de Haulteterre (†1628) Normandiában élt, az ő fia Jean (1610-1692) és Nicolas (1615-1693) Hotteterre. A tizenhetedik században Jean – és később családjának más tagjai is – Párizsba költöztek, ahol hangszerkészítőként és hangszerjátékosként nagy hírnévre tettek szert, ők szolgáltatták a zenét a király udvarában is. Kifejlesztették a korai barokk oboa, a fagott, a musette és a fuvola prototípusát. Arra azonban, hogy maga Jaques-Martin is épített-e hangszert, Ardal Powell szerint nincsen egyértelmű bizonyíték. Forrás: Ardal Powell: *The Flute* (New Haven: Yale University Press, 2002): 74. o., http://fidelio.hu/fidipedia/klasszikus/eloadok/_hotteterre-csalad

hangszer, amelynek elődei a legkülönbözőbb kultúrákban és az európai reneszánsz zenében is megtalálhatók, a barokk zenében gyorsan tért hódított, háttérbe szorítva a *blockflötét*, azaz a barokk furulyát vagy egyenes fuvolát (franciául: *flûte à bec* vagy *flûte douce*, olaszul: *flauto dolce*), amelynek dinamikai-, intonációs- és hangszínlehetőségei a hangkeltés sípon keresztül történő mechanikus volta miatt nagyon korlátozottak. A harántfuvola népszerűségét annak is köszönhette, hogy a Napkirály, XIV. Lajos nagyon megkedvelte azt. A francia udvari divatot követő német zenében is hamarosan megjelent a hangszer, és egy-két évtized alatt olyan biztos pozíciót szerzett magának, hogy hamarosan már Franciaországban is német fuvolának, *flûte allemande*-nak ismerték. Ennek ellenére a francia és a német fuvolaiskola között lényeges különbségek alakultak ki, amelyek a XX. század elejéig csak erősödtek, napjainkra azonban elmosódni látszanak.

Az Hotteterre által használt fuvola anyagában és felépítésében is jelentősen különbözött a mai hangszertől: a barokk fuvolák fából (például ébenből, bambuszból, bükkből, kókuszpálmából, körtéből) készültek, három részből álltak, és mindössze egy billentyűvel rendelkeztek.² A játékos az ujjaival takarta le a hat hangnyílást, ezért helyüket – egészen 1832-ig, Theobald Böhm új hangszereinek megjelenéséig – nem akusztikai, hanem anatómiai megfontolások alapján fúrták ki a hangszerkészítők.³



1. Hotteterre egybillentyűs fuvolája (1700)

² Az 1650 előtt épített hangszerek még csak egy darabból álltak, és henger alakúra fúrták ki őket. A XVII. század második felében jelentek meg a három részből álló fuvolák, amilyen Hotteterre-é (lásd a képen). Az új hangszereknek csak a fejrésze hengeres, a testük kúpszerűen szűkül a vége felé (kónikus furatú), és megjelenik az első billentyű is. Ezt a hangszert nevezzük ma barokk fuvolának vagy *traversonak*.

³ A lyukak olyan távolságban helyezkedtek el a hangszeren, hogy egy átlagos emberi kéz ujjai elérjék őket.

Hotteterre – sokoldalú művészként – a fuvola mellett oboán, fagotton és musette-en⁴ is játszott, és korának híres tanáráként tartották számon. A tanulni vágyó hivatásos zenészek és a tehetős amatőrök már a XVII. és a XVIII. század fordulóján is többre értékelték a személyes fuvolaórákat a leírt instrukcióknál – ez utóbbit csak tanulmányaik kiegészítésére használták. Hotteterre olyan jelentős pedagógus hírében állt, hogy nála tanult többek között az orléans-i herceg is.⁵

Mint azt korábban már említettem, Hotteterre abból a szempontból is kiemelkedik korának fuvolásai sorából, hogy 1707-ben elsőként írt tanulmányt hangszerünkről (valamint a furulyáról és az oboáról),⁶ majd 1719-ben az egybillentyűs fuvoláról⁷, ezen kívül zeneszerzői tevékenységével jelentősen növelte a barokk fuvolarepertoárt. Emellett azt is fontos megemlítenem, hogy Hotteterre elsőként játszott harántfuvolán az *Académie Royale de Musique*⁸ zenekarában. Zeneszerzői tevékenysége is kiemelkedő, szonátáit, triószonátáit a mai napig játsszuk.

Michel de la Barre (1675-1743), XIV., majd XV. Lajos király udvarának, valamint az Operaház (*Académie Royale de Musique*) fuvolása és zeneszerzője adott ki elsőként az új, barokk hangszerre írt műveket (négy szvitet Opus 4-es számmal) 1702-ben.⁹ La Barre tisztában volt a kiadás jelentőségével, és az előszóban maga is megerősíti, hogy ezek az első olyan basso continuo kísérettel ellátott szólóművek, amelyeket az új fuvolára írtak. Ez a kiadás azért is fontos, mert ezzel La Barre amatőr zenészek számára is lehetővé tette, hogy műveihez hozzáférjenek.¹⁰ André Bouys (1656-1740) megörökítette La Barre-t híres festményén, a *Réunion de*

⁴ Kettős nádnyelvvvel ellátott francia dudatípus, eredetileg népi hangszer, amely a XVII. és a XVIII. században *musette de cour* néven a francia udvari körök divatos hangszerévé vált. Sok átíratot, eredeti kompozíciót és hangszeres tanulmányt is írtak ebben az időben musette-re, és a korabeli operák, balettek pásztorjeleneteiben is megszólalt, többek között Jean-Philippe Rameau és Antonio Vivaldi műveiben is. Forrás: [http://hu.wikipedia.org/wiki/Duda_\(hangszer\)](http://hu.wikipedia.org/wiki/Duda_(hangszer))

⁵ Ardal Powell: *The Flute* (New Haven: Yale University Press, 2002): 72. o.

⁶ Jacques-Martin Hotteterre: *Principes de la Flûte traversière, ou flûte d'Allemagne; de la flûte à bec, ou flûte douce; et du haut-bois, Divisez par Traitez. Par Sieur Hotteterre-le-Romain, Flûte de la Chambre du Roy* (Paris: Christophe Ballard, 1707)

⁷ Jacques-Martin Hotteterre: *L'Art de préluder sur la flûte traversière* (Paris: Author, 1719)

⁸ Az *Académie Royale de Musique* a párizsi Operaház akkori elnevezése, amelyet 1669-ben XIV. Lajos király alapított.

⁹ Michel de la Barre: *Pieces pour la flûte traversiere avec la basse-continue* (Párizs: Christophe Ballard, 1702). A kiadó Christophe Ballard, aki később, 1707-ben Hotteterre fuvolaiskoláját is megjelentette.

¹⁰ A hivatásos zenészek a XVIII. század elején kézzel másolták kottáikat. A hivatalos kiadások az amatőrök számára készültek.

musiciens (Zenészek találkozója) című képen,¹¹ amely ma a londoni Nemzeti Galériában (National Gallery) tekinthető meg (2. kép).



2. André Bouys: Zenészek találkozója

A francia udvar egy másik fuvolása, **Anne Danican Philidor** (1681-1728) alapította 1725-ben a *Concert Spirituel*, amelynek hangversenyeit a párizsi Tuileriák palotájának második emeleti termében tartották a húsvéti időszakban, amikor az Operaház zárva volt. Philidor kezdeményezése egy nyilvános koncertsorozatot jelentett, amelynek repertoárja hamarosan átlépte a szakrális zenei korlátokat, és Párizs legjobb zenészeit foglalkoztatta. A *Concert Spirituel* továbbá lehetőséget biztosított azoknak a zenészeknek és zeneszerzőknek, akik nem az udvarnak dolgoztak, hanem tanításból és tehetős arisztokrata támogatók segítségével tartották el magukat. A koncertsorozat arra is alkalmat adott a zeneszerzőknek, hogy

¹¹ Bouys festményének többi zenész szereplője kérdéses, de valószínű, hogy a viola da gambával a kezében ülő alak a híres gambajátékos és zeneszerző, Marin Marais (Bouys egyébként külön is lefestette Marais-t), de az is lehet, hogy Antoine Forqueray. A két ülő fuvolás az Hotteterre, a Philidor vagy a Pièche család két tagja.

bemutassák az új, olasz és német hatásra komponált szerzeményeiket a nagyközönségnek, így a szvitet lassanként felváltotta a szonáta.¹²

Jacques-Christophe Naudot (1690-1762) francia fuvolaművészt, zeneszerzőt és tanárt szintén meg kell említenem a kiemelkedő fuvolások sorában. Bár életéről nem sokat tudunk, valószínű, hogy Párizsban működött. Hotteterre-hez hasonlóan Naudot is sok tehetős amatőr fuvolást tanított, és műveinek ajánlása is arra utal, hogy számos arisztokrata patrónus támogatta munkájában. Op. 11-es fuvolaverseny-gyűjteménye a második, nyomtatásban is megjelent fuvolaconcerto-sorozat Európában.¹³ Naudot szonátákat, triószonátákat, duókat és szólódarabokat komponált hangszerére, valamint lantra is. Művei az 1730-as években hatalmas népszerűségnek örvendtek Franciaországban, és munkáit számos alkalommal újranyomtatták.¹⁴

Pierre-Gabriel Buffardin (1690-1768) marseille-i születésű zeneszerző és fuvolás élete nagy részét a drezdai udvar szolgálatában töltötte, a Hofkapelle szólófuvolásaként (1715-1749). 1726-ban és 1737-ben fellépett a *Concert Spirituel* koncertjein, 1750-ben pedig visszaköltözött Franciaországba. Buffardin elismert tanár hírében állt, ő tanította többek között Johann Joachim Quantzot, és Drezdában J. S. Bachhal is találkozott. Egyes feltételezések szerint Bach számára komponálta a BWV 1013-as a-moll partitát.¹⁵ Fuvolaművészként jelentősebb pályát futott be, mint zeneszerzőként. Művei elvesztek, mindössze egy triószonátája és egy koncertója maradt fenn.

A *Concert Spirituel* egy másik jelentős fuvolás zeneszerzője **Michel Blavet** (1700-1768), a XVIII. század első felének leghíresebb fuvolavirtuóza. Tanári segítség nélkül, saját maga tanult meg hangszereken játszani: a fuvolát – balkezesként – a másik oldalra tartotta. Fagotton is kiválóan játszott, ezért ezzel a két hangszerrel vált ismertté Európában. A korabeli kritikák – szép hangja és virtuóz játéka mellett – intonációjának tökéletességét is kiemelték, ami azért is nagy elismerés, mert az akkori hangszereken igencsak nehezen lehetett tisztán játszani. Blavet amellett, hogy híres zeneszerzőként és hangszeres művészként

¹² Ardal Powell: *The Flute* (New Haven: Yale University Press, 2002): 82. o.

¹³ Csak Vivaldi Op. 10-es fuvolaverseny-sorozata előzte meg.

¹⁴ Forrás: <http://baroque.hu/eletrajzok/eletrajzok.htm>

¹⁵ Nancy Toff: *The Flute Book. A Complete Guide for Students and Performers*. (New York: Oxford University Press, 1996): 209. o.

tevékenykedett, kiadással is foglalkozott.¹⁶ Az a tény, hogy Blavet minden más művésznél gyakrabban lépett fel a *Concert Spirituel* koncertjein, azt bizonyítja, hogy a közönség éppúgy rajongott fuvolázásáért, mint szerzeményeiért. Telemann is nagyra tartotta művészetét, és valószínű, hogy Leclair¹⁷ fuvolára komponált darabjainak többségét Blavet számára írta. Nagy Frigyes porosz király eredetileg neki ajánlotta fel azt az állást, amelyet később Quantz töltött be udvarában. Blavet kompozíciói nagy részben hangszeres darabok, ezen belül is főleg fuvolára írt rokokó stílusú szonáták.¹⁸

Antoine Mahaut (c. 1720–1785) szintén a fuvolás zeneszerzők sorába tartozik. Franciaországon kívül Amszterdamban és Mannheimben is tevékenykedett. 1759-ben tanulmányt írt a fuvolázásról *Nouvelle méthode pour apprendre en peu de temps à jouer de la flûte traversière* címmel, amelyet elsősorban amatőröknek szánt.¹⁹

Charles Delusse (c. 1720-1774) 1761-ben írt traktátust a fuvoláról *L'art de la flûte traversière* (A fuvolázás művészete) címmel, de ezen kívül csak igen keveset tudunk életéről és munkásságáról.²⁰

A francia fuvolás zeneszerzők kronológiai sorrendjében most egy igencsak fontos láncszemhez, **François Devienne**-hez (1759-1803) érkeztünk. Devienne, Blavet-hoz hasonlóan fagottművészként is tevékenykedett amellet, hogy fuvolázását általános csodálat övezte. A *Concert Spirituel* hangversenyein felváltva játszott a két hangszeren, és zeneszerzőként is komponált mindkét fúvós hangszerére.²¹ Tevékenyen részt vett a párizsi Conservatoire alapításában, és annak egyik első tanáraként egy új fuvolás generációt nevelt fel, és ebben a minőségében ténylegesen Taffanel elődjének számít.²² Annak ellenére, hogy a XVIII. század végére megjelentek a több-billentyűs (2-4) fuvolák, Devienne ragaszkodott a régebbi, egybillentyűs modellekhez, de tanítványainak az új hangszereket ajánlotta. Zeneszerzőként mintegy 500 művet (fúvós versenyműveket, dalokat és operákat)

¹⁶ Elképzelhető, de nem bizonyított, hogy Blavet Telemann párizsi „ügynökeként” működött.

¹⁷ Jean-Marie Leclair (1697-1764) híres francia zeneszerző, hegedűművész és táncos, a francia hegedűiskola alapítójaként tartják számon.

¹⁸ Források: Ardal Powell: *The Flute* (New Haven: Yale University Press, 2002): 82. o. és <http://baroque.hu/eletrajzok/eletrajzok.htm>

¹⁹ Ardal Powell: *The Flute* (New Haven: Yale University Press, 2002): 96. o.

²⁰ U. o. 123. o.

²¹ Devienne 1796-tól a párizsi Operaház első fagottosaként működött.

²² Devienne szerepére a párizsi Conservatoire alapításában bővebben kitérek a későbbiekben.

komponált, szerzeményei azonban nem váltak híressé, mert Mozart és Haydn ugyanekkor írt műveihez képest Devienne munkái nem tekinthetők jelentőseknek. A fejezetben tárgyalt fuvolaművészek zeneszerzői munkássága tekintetében azonban kiemelném a többi francia művész közül, mert igencsak termékeny komponista volt, akinek fuvolaconcertóiban sok, Mozarra emlékeztető stílusjegyre lehetünk. A fuvolások ismerik és játsszák fuvolaversenyeit, amelyből 13-at írt, de közülük csak 5 maradt fenn. Devienne is írt fuvolaiskolát 1795-ben *Nouvelle Méthode théorique et pratique pour la flûte* címmel, amely olyan népszerű lett a fuvolások körében, hogy több későbbi kiadást is megért.²³

Böhm 1832-től megjelent új fuvoláinak²⁴ legfőbb párizsi ellenzője, a fuvolaművész, zeneszerző, zenetanár és hangszerkészítő **Jean-Louis Tulou** (1786-1865) 1829-től 1856-ig a párizsi Conservatoire tanáraként harcolt a régi fuvolák mellett, és ugyanakkor a korszerűbb hangszerek használata ellen. 1835-ben írt fuvolatanulmányát (*Méthode de la flûte*) 1851-ben a párizsi Conservatoire hivatalos fuvolaiskolájává választották. 1832 és 1860 között a Conservatoire minden egyes év végi vizsgáján Tulou-művet tűztek ki a növendékek számára, mint kötelezően előadandó hivatalos darabot. Tulou befolyása és hírneve a Konzervatóriumból való visszavonulása után is olyan jelentősnek számított, hogy az ezt követő 33 évben – egészen Taffanel kinevezéséig – további 14 Tulou-művet tűztek a vizsgák műsorára. Ma nem gyakran játsszuk darabjait, amelyek inkább csak virtuóznak, de zeneileg kevésbé értékesek. Tulou a vezető párizsi zenekarok első fuvolásaként nagy sikereket ért el, de amikor 1817-ben politikai okokból elhagyta Franciaországot, és 10 évre Angliába költözött, hogy ott is bemutassa tudását, a Nicholson erős hangjához szokott angol közönség hidegen fogadta Tulou túlságosan lágy fuvolázását.

Tulou későbbi vetélytársát, a holland származású **Louis Drouët**-t (1792-1873) 1814-ben Napóleon udvari zenésznek invitálta Párizsba, miután hallotta a virtuóz csodagyerek játékát. Párizsban folyamatosan vetélkedtek Tulouval a közönség elismeréséért, de bármennyire szerették is Drouët virtuóz technikai tudását, Tulou

²³ Patricia Joan Ahmad: *The flute professors of the Paris Conservatoire from Devienne to Taffanel, 1795-1908*. DLA disszertáció, North Texas State University, 1980. 9-22. o.

²⁴ A Böhm-fuvolákról lásd bővebben a későbbi fejezeteket.

hangját és intonációját többre becsülték. Richard S. Rockstro²⁵ szerint Drouët írta a legjobb etűdöket fuvolára. Ez az állítás vitatható, hiszen rendelkezésünkre állnak Köhler és Andersen darabjai is, de annyi bizonyos, hogy a mai napig használjuk Drouët gyakorlatait a fuvolaoktatásban. *Cent Études* című kötetét Taffanel adta ki újra, aki szerette Drouët technikai gyakorlatait. A fuvolás zeneszerző az etűdök mellett számos más kompozíciót is írt hangszerünkre (concertókat, fantáziákat, duókat, triókat), de ezek egyike sem jelentős. Tulouhoz hasonlóan Drouët is a Böhm-fuvolák használata ellen harcolt. Ő is a régi hangszerre írt fuvolaiskolát 1827-ben, *Méthode pour la flûte* címmel, III. Frigyes Vilmos porosz királynak ajánlva munkáját.

Eugène Walckiers (1793-1866) fuvolázni Tuloutól, zeneszerzést pedig Anton Reichától tanult. Az eddig felsorolt művészekhez hasonlóan Walckiers-t is a zenei sokszínűség jellemezte: a fuvolázás mellett komponált, és elődeihez hasonlóan fuvolaiskolát is írt 1829-ben. 109 opusának nagy része még életében megjelent nyomtatásban, ami azt mutatja, hogy zeneszerzőként sikeres pályát futott be Párizsban. Fuvolásként szimpatizált a Böhm-féle új fuvolával annak ellenére, hogy ő maga, Tulouhoz és Drouëthez hasonlóan, nem vált meg a régi – ám akkor már 8 billentyűvel rendelkező – hangszerétől az újak javára. Firmin Brossa, Johannes Donjon, az ifjú Paul Taffanel és Walckiers gyakran találkoztak, hogy próbálják és előadják az idős szerző virtuóz fuvolakvartettjeit – amelyek minden bizonnyal négyük kiváló kvalitásaira íródtak. Walckiers zeneszerzői életútjának középpontjában a fuvola áll (19 szólófuvolára komponált darab, 113 fuvoladuó, 19 trió, 13 fuvolanégyes), de írt két operát, vonósnégyeseket, dalokat és kórusműveket is.²⁶

Taffanel tanáráról, **Louis Dorus**-ról (1812-1896) sok szó esik még dolgozatomban, nemcsak Taffanelre gyakorolt hatásáról, hanem a Böhm-fuvolák párizsi Conservatoire-ba való bevezetésével kapcsolatban. Dorus (eredeti nevén

²⁵ Richard Shepherd Rockstro (1826-1906) angol fuvolaművész, a Guildhall School of Music tanára. 1890-ben megjelent könyve, az *A Treatise on the flute* hangszerünk történetével, szerkezetével és gyakorlatával foglalkozik, és kitér minden jelentősebb fuvolaművész pályájára és munkásságára.

²⁶ Eugène Walckiers: Chamber Music with Flute CD felvétel (Budapest: Hungaroton Records, 2008) TeTraversi Flute Quartet, Gergely Ittész, Zsolt Kalló, Ditta Rohmann.

Vincert Joseph van Steenkiste) Joseph Guillou²⁷ tanítványaként végzett a párizsi Conservatoire-ban 1828-ban, majd szólistaként, valamint a legnevesebb párizsi zenekarok (*Opéra, Opéra-Comique, Société des concerts du Conservatoire*) tagjaként koncertezett. 1832-ben elsőként tért át a Böhm-féle új hangszerekre, de a párizsi Conservatoire-ban csak 1860-ban, Dorus tanári kinevezésével együtt engedték meg az új fuvolák használatát az oktatásban. Dorus 1860-1868-ig tanított a Konzervatóriumban, és legtehetségesebb tanítványa, Taffanel később kollégájává és családi jó barátjává vált. Dorus hívta fel Taffanel figyelmét többek között arra, hogy az akkori repertoárban túl sok a zeneileg közepszerű, fuvolás zeneszerzők tollából származó darab (Tulou, Demersseman, Altès), ezért ideje lenne egy drasztikus váltásnak. Dorus értékes tanácsának köszönhetően, Taffanel hatására később (1893 után) a nagy zeneszerzők, Bach, Mozart és Schubert művei visszakerültek a párizsi Conservatoire fuvolarepertoárjába.

Dorus viszonylag kevés művet komponált, mindössze néhány fantáziát és variációs formákat Weber és Donizetti témáira.²⁸ Dorus is írt fuvolatanulmányt (*Méthode pour la flûte*, 1850), segítségül az új, Böhm-féle hangszerek gyakorlásához.

Dorus-t Tulou egyik volt tanítványa, **Joseph-Henri Altès** (1826-1895) követte a Conservatoire tanári posztján. Altès 1842-ben nyert *premier prix*²⁹ díjat. 1848-tól 1872-ig a párizsi Opera első fuvolásaként, 1868-1893-ig a Conservatoire tanáráként tevékenykedett. Edgar Degas megfestette Altès-t a *L'orchestre de l'Opéra* (1868/69) című híres festményén, amely ma a Musée d'Orsay múzeumban található.

²⁷ Joseph Guillou (1787-1853) Devienne tanítványaként végzett a párizsi Conservatoire-ban 1798-ban, majd később ő maga lett az intézmény professzora és Dorus tanára. Kollégáival együtt fúvósötöst alapított, nekik ajánlotta Anton Reicha mind a 24 kvintettjét.

²⁸ Patricia Joan Ahmad: *The flute professors of the Paris Conservatoire from Devienne to Taffanel, 1795-1908*. DLA disszertáció, North Texas State University, 1980. 70. o.

²⁹ A *premier prix* díj elnyerése egyet jelentett azzal, hogy az illető sikeresen elvégezte a zenei képzést, és jeles diplomával a kezében távozhat a Konzervatóriumból. A Conservatoire vizsgaversenyeire részletesen kitérek a *Morceaux de concours* fejezetben.



3. Degas: L'orchestre de l'Opera

Altès-ről – aki ugyan támogatta a Böhm-fuvolák bevezetését a Konzervatóriumba – mégis inkább a régi iskola (Tulou, Demersseman) követőjeként beszélhetünk, hiszen az igazán forradalmi változást Dorus, majd Taffanel hozta az intézmény életébe.³⁰ Altès elsősorban nem szólístaként, hanem zenekari zenészként és tanárként vált híressé, ez utóbbi státuszában szigorúan megkövetelte növendékeitől, hogy zeneelméletből ugyanolyan műveltek legyenek, mint hangszerjátékukban. 1880-ban *Méthode pour flûte système Boehm* címmel pedagógia tanulmányt írt, amelyet a párizsi Conservatoire hosszú évekig hivatalos fuvolaiskolájaként használt. Altès fuvolaiskoláját Franciaországban a mai napig használják és tanítják a fuvolatanárok.³¹

Dorus egyik tehetséges tanítványa, **Paul-Agricole Génin** (1832-1903) számos virtuóz fuvolafantáziát komponált, amelyek közül a legjelentősebb és legismertebb az akkoriban divatos variációs formát követő *Velencei karneválja* (*Carnaval de Venise*).

³⁰ A Böhm-fuvolák bevezetése a párizsi Konzervatóriumba elsősorban Louis Dorus nevéhez fűződik, de Altès is támogatta a változtatást. A témáról lásd a Böhm-fuvolákról szóló későbbi fejezeteket.

³¹ Edward Blakeman: *Taffanel. Genius of the Flute*. (New York: Oxford University Press, 2005): 26.o.

Az Altès-hez hasonlóan szintén Tulou osztályában diplomázó zeneszerző és fuvolás, **Jules Demersseman** (1833-1866) tragikusan fiatalon, 33 éves korában hunyt el tüdőbajban. Tanára hitvallásához híven nem tért át Böhm fuvoláinak használatára, és emiatt az időközben már változtatásra kész párizsi Conservatoire vezetősége nem kérte fel Tulou utódjaként az intézmény tanárának. Fiatal kora ellenére számos kompozíciója született fuvolára, többek között a téma és variáció (*air de variés*) és a fuvolaszóló (*solo de concert*) műfajban.

Tulou egy másik híres tanítványa, **Johannes Donjon** (1839-1912), az Operaház és a *Société des concerts du Conservatoire* fuvolása adaptálta Böhm új konstrukciójú fuvoláját, és jó barátságba került Taffanellel, akinek 1887-ben a *Rêverie* című fuvola-zongoradarabját ajánlotta.³² Donjon zeneszerzőként kevésbé híres, mint fuvolásként. Ma leginkább etűdkötetéről ismerjük, amely a zenei közép- és felsőoktatás részét képezi hazánkban, ezen kívül még ma is használják Mozart koncertjeihez készült, stílusosnak nem éppen mondható kadenciáit.

François Borne (1840–1920) fuvolaművész-zeneszerző *Carmen-fantáziájáról* (*Fantaisie brillante sur Carmen*) vált híressé, amely a mai fuvolarepertoár fontos része. Taffanelnek is ajánlott egy művet, a *Ballade et danse des lutins*-t. Borne – zeneszerzői munkássága mellett – a bordeaux-i Operaház tagjaként, valamint a Conservatoire de Musique de Toulouse (Toulouse-i Konzervatórium) tanáraként tevékenykedett. Donjonnal szemben Borne inkább zeneszerzőként vált híressé, mint hangszeres művészként.

Számos további, talán kevésbé jelentős francia nevet említhetnék dolgozatom első fejezetében (például Victor Coche,³³ Paul Hippolyte Camus³⁴ és Joseph Guillou nevét), de figyelmemet elsősorban azokra a művészekre koncentráltam, akik Taffanelhez hasonló pályát futottak be, vagyis fuvolás zeneszerzőként és fuvolás tanulmányok írójaként működtek.

A Taffanel munkásságának előzményeit felvázoló bevezető fejezet zárásaképpen az alábbiakban összefoglalom a francia fuvolás zeneszerzők jelentőségét, pár szót

³² Edward Blakeman: *Taffanel. Genius of the Flute*. (New York: Oxford University Press, 2005): 27.o.

³³ Victor Coche (1806-1881) francia fuvolás és zeneszerző, a párizsi Conservatoire-ban Tulou asszisztenseként tanított. Kezdetben Böhm híveként lépett fel, majd később ellene fordult.

³⁴ Paul Hippolyte Camus (1796-1869) párizsi fuvolaművész és zeneszerző, az új Böhm-fuvolák lelkes támogatója és reklámozója.

ejtve a Taffanelt követő nemzedékről, majd a német földön, Angliában és hazánkban tevékenykedő, kiemelkedő fuvolás zeneszerzőkről. Jól látható ugyanis, hogy a XIX. század végéig a hangszerjáték és az alkotói tevékenység Európa-szerte szorosan összetartozott. Nyilvánvalónak számított, hogy egy komoly előadó tisztában van a zeneszerzés alapjaival, és legalább saját hangszerére komponál is. Arra is igény mutatkozott, hogy újabb és újabb, a kor elvárásainak megfelelő hangszeriskolák szülessenek. A legjelentősebb fuvolapedagógusok igyekeztek is kielégíteni a keresletet.

Az eddig felsorolt művészek közül kilencen írtak fuvolaiskolát (Hotteterre, Mahaut, Delusse, Devienne, Tulou, Drouët, Walckiers, Dorus és Altès), amelyek közül angol fordításban sajnos csak Hotteterre, Mahaut és Devienne műve érhető el.³⁵ Zeneszerzői munkásságukat tekintve különbséget kell tenni azok között, akik csak etűdöket, gyakorlatokat írtak hangszerünkre (Drouët, Donjon,) és a jelentősebb fuvolás komponisták között (Hotteterre és Blavet fuvolaszonátái kiemelkedőek, Walckiers operát, szimfóniát is írt, Devienne pedig számos értékes fuvolaconcertót). Azok közül a fuvolás zeneszerzők közül, akik virtuóz, de zeneileg kevésbé értékes szalondarabokkal bővítették repertoárunkat, vagyis az úgynevezett „szalonkomponisták” szerzeményei közül csak Borne *Carmen-fantáziáját* és Demersseman egyik *Solo de concert-jét* játsszuk rendszeresen, Tulou számtalan brillírozó kompozíciója azonban nem bizonyult időtállóknak.

Ebbe a kontextusba kell elhelyeznünk dolgozatom főszereplőjét, Taffanelt, aki a francia fuvolaiskola hagyományának megfelelően zeneszerzést is tanult, de nem bizonyult olyan termékeny komponistának, mint elődjei közül Hotteterre vagy Devienne. Taffanel a szóló-, kamarazenei- és zenekari karrier mellett inkább a vezénylés felé fordult, és ezzel újat mutatott a francia fuvolaiskola töretlenül felfelé ívelő pályáján. Ebben a tekintetben kedvenc tanítványa, **Philippe Gaubert** (1879-1941) követte őt, aki szintén jelentős karmesteri pályát futott be amellet, hogy zeneszerzőként is igen termékenynek bizonyult. Taffanel halála után Gaubert fejezte be mestere fuvolametódusát (*Méthode complète de flûte*), saját gyakorlatainak és

³⁵ Balogh Vera fuvolaművész már elkészítette az említett fuvolaiskolák magyar fordítását, kiadásuk szervezés alatt áll. Balogh Vera: *A 18. századi francia fuvolaiskolák*. DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2014. (Kézirat.) IX. o.

véleményének hozzáadásával. A művet ma Taffanel-Gaubert metódus néven ismerjük.³⁶

A fuvolás zeneszerzők sorát Marcel Moyse – aki nem szerzett jelentősebb műveket, hanem inkább csak gyakorlatokat, hangképző füzeteket írt – fia, **Louis Moyse** (1912-2007) zárja, aki saját kompozícióinak (például fúvósötös, két fuvolaszonáta, szvit és más művek) bővítése mellett arra is hangsúlyt fektetett, hogy albumokba gyűjtse a korábbi francia fuvolaműveket. Leghíresebb gyűjteménye a *Flute Music by French Composers*.³⁷ Ez a kötet tartalmazza a Taffanel számára írt, a *Morceaux de concours* fejezetben részletesen tárgyalt fuvoladarabokat is.

1.1.2. A német fuvolaiskola

Szót kell ejtenem a XVIII. és a XIX. század német, angol és magyar virtuózairól, fuvolaiskola-szerzőiről és fuvolás zeneszerzőiről is, akik közül **Johann Joachim Quantz** (1697-1773) a legjelentősebb, Nagy Frigyes porosz király udvari zenésze és fuvolatanára, a potsdami udvar zeneszerzője és kamarazenesze. 1752-ben megjelent fuvolaiskolája (*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*) a mai napig a fuvolaoktatás jelentős műve, emellett pedig a gáláns zene előadói gyakorlatának értékes dokumentuma.³⁸ Zeneszerzői munkássága minden eddig felsorolt művészé közül a legjelentősebb, szonátái, triószonátái és koncertjeinek színvonala felveszi a versenyt korának legjelentősebb komponistáéival. Quantz, Hotteterre-hez hasonlóan több hangszeren is játszott, a fuvolán kívül oboán, trombitán és vonós hangszereken.

³⁶ Lásd bővebben *A Taffanel-Gaubert metódus* című fejezetet.

³⁷ Louis Moyse: *Flute Music by French Composers* (New York: G. Schirmer, Inc. 1967)

³⁸ Quantz fuvolaiskolája Székely András fordításának köszönhetően 2011 óta magyar nyelven is hozzáférhető. (Budapest: Argumentum Kiadó, 2001)



4. Adoph Menzel: Nagy Frigyes fuvolakoncertje

(Nagy Frigyes király fuvolázik, a csembalónál C. Ph. E. Bach, Quantz a jobb szélen)

Johann George Tromlitz (1725-1805) német fuvolaművész, zeneszerző (legjelentősebb szerzeménye 6 fuvolapartitája) és hangszerépítő 30 éven át kísérletezett a fuvola továbbfejlesztésével, ezáltal Böhm elődjének is tekinthetjük őt. Olyan további billentyűket adott hozzá az akkoriban csak egyetlen billentyűs hangszerhez, amelyek segíthetnek a nehezen intonálható vagy fakó hangok (például a „b” vagy a „gisz”) képzésében. 1791-ben Tromlitz is írt egy fuvolatanulmányt *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen* címmel.³⁹ Saját hangszerein erőteljes alsó hangokat képzett, ezért sokszor ellentétbe állították Devienne lágyabb hangjával. Tromlitz – kritikusai által trombitaszerűnek nevezett – erős hangképzése az akkori német ízlést szimbolizálta, Devienne-é pedig a finomabb franciát.⁴⁰

A XIX. század első felének legtermékenyebb fuvolás zeneszerzője a dán származású, de német földön nevelkedett **Friedrich Kuhlau** (1786-1832) elsősorban zongoraművészként és komponistaként tevékenykedett. Csak gyermekkorában tanult fuvolázni, de később rendkívül sok művet írt hangszerünkre. Kuhlaut „a fuvola Beethovenjének” is szokták nevezni, minden bizonnyal azért, mert jó barátságban állt a nagy bécsi zeneszerzővel, akit példaképének tekintett. Több mint 300 kompozíciójának legalább negyedében szerepelteti hangszerünket. Saját bevallása

³⁹ Ardal Powell: Johann Geroge Tromlitz In: *The Galpin Society Journal* 51. (1998. Július) 232-234.

⁴⁰ Ardal Powell: *The Flute* (New Haven: Yale University Press, 2002): 126. o.

szerint elsősorban anyagi okok vezérelték abban, hogy ilyen sok fuvolaművet írjon, hiszen az akkori tehetős amatőr fuvolások jól megfizették műveit.⁴¹ Bármilyen késztette is arra, hogy a hangszerünkre komponáljon, az utókor hálásan gondolja munkáit, és szülővárosában, Uelzenben kétévenként nemzetközi fuvolaversenyt rendeznek a tiszteletére.

A fuvolás Fürstenau-család legifjabb tagja és leghíresebb fuvolaművésze, **Anton Bernhard Fürstenau** (1792-1852) az utazó virtuózok népes táborához tartozott. 1815-ben jó barátságba került Carl Maria von Weberrel, aki nagy hatással volt műveire. Írt többek között egy *Bevezetés és variációk Weber Euryanthe című operájának témáira* című fuvoladarabot, valamint fantáziákat Weber más művei nyomán, manapság azonban inkább etűdjeit játsszuk.⁴²

A modern fuvola megújításáról híres német fuvolás zeneszerző és hangszerépítő, **Theobald Böhm** (1794-1881) életét részletesen tárgyalom a későbbi fejezetekben, mert munkássága jelentős hatást gyakorolt a francia fuvolaművészekre is. Franciaországban Louis Dorus-nek és Paul Taffanelnek köszönhetően korábban elterjedt a felépítésében és anyagában forradalmasított Böhm-fuvolák használata, mint a hangszerépítő saját hazájában.

Wilhelm Popp (1828-1903), Louis Drouët tanítványának és a Hamburgi Filharmonikus Zenekar fuvolásának nevét korunk fuvolásai a több mint 500, hangszerünkre komponált virtuóz darabjáról és számos etűdjéről ismerik, amelyeket manapság leginkább az alsófokú zenei oktatásban használnak. Popp is áttért a Böhm-fuvolák használatára, és műveinek komponálásakor kihasználta az új hangszer nyújtotta lehetőségek széles körét.

⁴¹ Nancy Toff: *The Flute Book. A Complete Guide for Students and Performers.* (New York: Oxford University Press, 1996): 247. o.

⁴² U. o. 251. o.

1.1.3. Alkotó fuvolások Európa más országaiban

A németek és a franciák között számos kiváló fuvolás zeneszerzőt sorolhattam fel, Európa más nemzetei közül azonban mindössze néhány kiemelkedő nevet tudok megemlíteni.

Az angol fuvolaiskola művésze, **Charles Nicholson** (1795-1837) a londoni Királyi Akadémia (Royal Academy of Music) alapításakor az intézmény első fuvolatanáraként, emellett pedig a londoni Olasz Opera első fuvolásaként is működött. Szokatlanul erős fuvolahangját sokan csodálták, ezt a Clementi cég által gyártott nagylyukú fuvolán érte el. Nicholson fuvolahanggal kapcsolatos hitvallása szerint egész életében az oboához közeli hangot keresett.

Sokat játszott, közkedvelt e-moll fuvolaversenyünk szerzője, **Saverio Mercadante** (1795-1870) fiatalkorában a zeneszerzés mellett fuvolázni és hegedülni is tanult a nápolyi Konzervatóriumban. Kortársai, Rossini és Donizetti sikerei háttérbe szorították Mercadante munkásságának jelentőségét, de számunkra fontos szerepet tölt be a fuvolás zeneszerzők sorában. 1818 és 1819 között mintegy hat fuvolaversenyt komponált, amelyek szólistájaként a művek bemutatásakor minden alkalommal ő maga állt a közönség elé. A kéziratos partitúrák ma a nápolyi Konzervatóriumban találhatóak.⁴³

Az olasz fuvolaiskola kiemelkedő alakja **Giulio Briccialdi** (1818-1881), aki tanár nélkül, önállóan tanult meg hangszerünkön játszani, majd koncertturnék alkalmával mutatta be tudását Európában és Amerikában. Az olasz művész számos, fuvolára írt virtuóz műve közül a leghíresebb a *Velencei karnevál* című variációs darabja, amelyet csak az akkoriban elterjedt Böhmfuvolákon lehetett eljátszani. Briccialdi egy fontos és értékes javítást is eszközölt Böhmfuvola új hangszerén: neki köszönhetjük a mai „h” és „b” billentyűt, amelyeket az olasz fuvolaművész ügyesen kitalált konstrukciója szerint, a bal kezünk hüvelykujjával tudunk variálni.

Ernesto Köhler (1849-1907), az olasz fuvolások másik büszkesége ma leginkább etűdsorozatáról híres, amelyet a magyar középfokú oktatás is előnyben

⁴³ Forrás: http://en.wikipedia.org/wiki/Saverio_Mercadante

részesít. Köhler Bécsben, majd Szentpétervárott tevékenykedett, fuvolaművészként és zeneszerzőként. Több mint 100 fuvolás műve (etűdök, szólóművek, fuvoladuók) mellett operát és balettzenét is komponált.

Az olasz fuvolások közül **Leonardo de Lorenzo** (1872-1962) az a zeneszerző, aki fuvolaiskolát⁴⁴ is írt 1912-ben, még hozzá kétnyelvűt – anyanyelve mellett párhuzamosan angolul is tanulmányozható a kötet, saját fordításában –, mivel a művész 16 évesen emigrált az Amerikai Egyesült Államokba, és ott a New York-i Filharmonikus Zenekar első fuvolásaként koncertezett. Briccialdihoz hasonlóan Lorenzo is írt *Velencei karnevált* – virtuóz variációs darabot a kor divatos dallamára.

A dán származású fuvolaművész-zeneszerző, **Joachim Andersen** (1847-1909) Paul Taffanel személyes jó barátjává vált. A francia fuvolaművész Andersen etűdjeit tanította a párizsi Conservatoire fuvolaosztályában, mert nemcsak technikailag, hanem zeneileg is sokra tartotta ezeket a romantikus gyakorlatokat. Taffanel különösen szerette Andersen Op. 15-ös sorozatát, amelyet kötelezővé is tett növendékei számára, tanulmányaik során. Andersen egészen 1892-ig a Berliini Filharmonikus Zenekar alapító tagjaként koncertezett, amikor a nyelvében fellépő bénulás miatt abba kellett hagynia a fuvolázást. Ekkor, Taffanelhez hasonlóan a vezényletnek szentelte minden idejét. Mai napig híres etűdjein kívül Andersen más műveit napjainkban csak igen ritkán játsszuk. Ennek oka abban keresendő, hogy ezek a kompozíciók kielégítették ugyan a kor ízlésének követelményeit, de az ilyesfajta szalondarabok – hasonlóan Tulou és Altès műveihez – nem bizonyultak időtállóknak. Ugyanakkor el kell ismerni, hogy mind etűdjeiben, mind zongorakiséretes műveiben Andersen a későromantikus harmóniavilág alapos ismeretéről tesz tanúságot, ilyen szempontból darabjai messze meghaladják a legtöbb szalonszerző alkotásait.

A német származású, de Magyarországon (Sellyén, Baranyában) született fuvolaművész, **Amtmann Prosper** (1809-1854) és az osztrák származású Doppler-fivérek, **Franz** (1821-1883) és **Karl** (1825-1900) **Doppler** a XIX. századi úgynevezett utazó virtuózok leghívebb megtestesítői. A főleg Bécsben és Pesten koncertező fuvolás fivérek számos fuvolaművet komponáltak – részben közösen is, két fuvolára és zongorára –, és ezekkel a bravúrdarabokkal bejárták egész Európát.

⁴⁴ Leonardo de Lorenzo: *L'Indispensabile. A complete modern school for the flute. Scuola moderna di perfezionamento per flauto.* (New York: C. Fischer, 1912)

Prosper magyarnak vallotta magát, és a Doppler fivérek is jelentős szerepet játszottak a magyar zenei életben, többek között az 1853-ban alapított Filharmóniai Társaság létrejöttében. Mindhármuk műveit magyaros hangvétel jellemzi, így joggal tekinthetjük őket magyar fuvolás zeneszerzőknek. A Doppler-fivérek munkássága ugyanakkor közel sem korlátozódott a fuvolára. Operaszerzőként is jelentősek voltak, és karmesteri tevékenységük is említésre méltó. Fuvolaiskolát, etűdöket nem írtak, de Franz a bécsi Zeneakadémia professzoraként folytatott pedagógiai tevékenységet.

A Dopplereknél korábbi és kevésbé ismert osztrák fuvolás **Georg Bayrt** (1773-1833) azért kell megemlítenünk, mert az elsők egyike volt, aki a többszólamú játékkal kísérletezett, és saját fuvolaműveiben multifóniákat is használt, amit azonban az akkori kor egyrészt nem fogadott el, másrészt csalásnak bélyegzett. Bayr 1823-ban, *Praktische Flötenschule* címmel fuvolaiskolát is írt.

A Habsburg Birodalom cseh területéről származott a szintén igen termékeny fuvolás zeneszerző, **Adolf Terschak** (1832–1901), művei azonban nem tanúskodnak nagy fantáziáról.

Szellemes fuvolaversenyéről ismerjük a szintén cseh **Vilém Blodeket** (1834-1874), aki emellett más fuvolaműveket is komponált. Maga is fuvolás volt, sőt fuvolaiskolát is írt, viszont zongoristaként és karmesterként is működött, és zeneszerzői tevékenysége sem koncentrált csupán a hangszerünkre.

Szólhatunk még a szentpétervári **Vladimir Cibinről** (1877-1949), aki szintén híres fuvolavirtuóz volt, fuvolaiskolát is írt, és művei is maradtak fenn. Taffanel feltehetőleg megismerkedett vele személyesen is. Oroszországban a későbbiekben is akadt néhány fuvolás etűdszerző, leginkább **Nyikolaj Platonov** (1894-1967), akinek gyakorlatai a mai magyar tananyagban is szerepelnek. Paul Taffanel minden bizonnyal azért is tanult zeneszerzést a fuvolázással párhuzamosan, mert a XVII-XIX. századi hagyományoknak megfelelően az akkori művelt hangszerjátékosoktól elvárták, hogy saját műveket szerezzenek. A hangszerek és a hangszerjáték fejlődését a virtuózok saját kompozícióikkal tudták a leglátványosabban bemutatni. Zongoristák, mint Liszt, Thalberg vagy Chopin, hegedűsök, mindenekelőtt Paganini, de más hangszerek és énekesek is járták Európa szalonjait és koncerttermeit, hogy

csodálatot ébresszenek a közönségben, és megihlessék koruk jelentős zeneszerzőit. Ezen művészek sorába illeszkedett bele fuvolásként a német Böhm, az olasz Briccialdi, az osztrák Doppler-fivérek és néhány francia virtuóz, akik saját műveikkel – és sok esetben a maguk által tervezett és épített hangszerükkel – „reklámozták” tudásukat, mutatták be virtuozitásukat. Taffanel kevésbé tartozott bele ebbe a körbe, nem utazott sokat, munkássága elsősorban Párizshoz köthető. Itt azonban közvetlenül és közvetve is olyan hatást fejtett ki, amely mind a fuvolajátékban, mind a fuvolarepertoárban máig érezhető.

Paul Taffanel egyike az utolsó fuvolás polihisztoroknak, akik ezt a hagyományt követik. Ugyanakkor, míg a hangszerjáték és az alkotói tevékenység korábban oly evidens kapcsolata a XX. század elején megszűnt, az utóbbi néhány évtizedben ismét felbukkantak olyan fuvolaművészek, akik hangszerükre komponálnak. Legtöbbjüket a továbbfejlődő fuvola és különösen az újonnan felfedezett vagy meghonosított játékmódok ihletik meg, ezek alkalmazását propagálják a közönségnek, a fuvolás pályatársaknak és a zeneszerzőknek. A paletta nemzetközi, (a teljesség igénye nélkül) az amerikai Robert Dicktól, John Fonville-től és Ann LaBergtől az angol Ian Clarke-on, a svájci Matthias Ziegleren, a francia Pierre-Yves Artaud-n, a holland Jos Zwaanenburgon és Will Offermanson keresztül a magyarokig terjed (Matuz István, Gyöngyössy Zoltán, Ittész Gergely). A vezénylés, amely Taffanelnek is második hivatásává vált, szintén divat manapság a fuvolások körében. Számos jeles fuvolás érzi kevésnek hangszerét pályája delén, és kezd dirigálással foglalkozni (pl. Jean-Pierre Rampal, Peter-Lukas Graf, James Galway, Ramson Wilson, Patrick Gallois, Benoit Fromanger, Jaime Martín és Drahos Béla, hogy csak a legjelentősebbeket említsük). Ilyen módon azt mondhatjuk, hogy a Taffanel által ápolt hagyomány és attitűd nem veszett el véglegesen, és ő bizonyos értelemben a két világ határán áll: egyesítve magában a régi hagyatékot és a modern szemlélet csíráját.

1.2. A párizsi Conservatoire

Európa egyik legrégebbi és leghíresebb zenei intézménye, a párizsi Conservatoire olyan zeneszerző nagyságokat adott a világnak és tudott a tanárai között, mint César Franck, Camille Saint-Saëns, Georges Bizet, Claude Debussy, Maurice Ravel, Gabriel Fauré, Arthur Honegger, Olivier Messiaen, Nadia Boulanger és Pierre Boulez, a legendás hangszervirtuózokról nem is beszélve. Paul Taffanel életében rendkívül fontos szerepet töltött be ez a jeles intézmény, ezért mindenekelőtt ismertetni szeretném alapításának és fejlődésének történetét.¹

A nagy francia forradalom alatt több kísérlet is történt egy párizsi zenei intézmény alapítására. A Nemzeti Gárda 1789-ben még csak 45 tagú fúvószei együttese főként gyermekekből, fiatalokból állt, számuk hónapról hónapra egyre nőtt. A zenei feladatokat a Gárda katonái és még inkább fiaik látták el: nemzeti fesztiválokra játszottak, és további tagokat toboroztak az együttesbe.² A Nemzeti Gárda támogatta a zenei kezdeményezéseket, azt remélve, hogy a feszült politikai légkörben a nemzeti dalok, énekek lelkesítik a francia népet. A korábbi évek szalonjait, udvari együtteseit a forradalom eltörölte: másfajta, a nemzeti összetartozást erősítő és a forradalom eredményeit hangoztató zenére volt szükség.³ 1792-ben azonban pénzügyi okok miatt feloszlatták a Gárda fúvóegyüttesét, ezért Bernard Sarrette,⁴ a Nemzeti Gárda kapitánya és zenei vezetője 1792 júniusában megalapította az *Institut National de Musique* zeneiskolát, ahol tanárként alkalmazta a gárdazenekar tagjait.⁵ A Nemzeti Zenei Intézmény az 1794-es év végére már 80 tanítványt számolt. Évekkel korábban, 1784-ben Gossec⁶ irányításával már létrejött egy másik zenei intézmény, az *École Royale de Chant*, vagyis a Királyi Énekes

¹ Taffanel három tanszakot végzett a Konzervatóriumban: fuvolát, zeneelméletet és fúgaszerkesztést, majd 1893-ban professzorrá nevezték ki.

² William Montgomery: „Seeking François Devienne” *The Flutist Quarterly* XXXV/1 (2009. Ősz): 38-42. 40.

³ F. W. J. Hemmings: *Culture and Society in France 1789-1848*. (London: Bloomsbury Reader, 1987): 48. o.

⁴ Bernard Sarrette (1765-1858) bordeaux-i születésű könyvelő, aki a francia forradalom idején Párizsban csatlakozott a Nemzeti Gárdához, és annak zenészeit felügyelte annak ellenére, hogy ő maga nem volt muzikus.

⁵ Brockhaus-Riemann: *Zenei lexikon* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1985): harmadik kötet 291. o.

⁶ François-Joseph Gossec (1734-1829) belga származású francia zeneszerző, Rameau tanítványa, 1773-1777-ig a *Concert Spirituel* igazgatója. A *Concert Spirituel*ről lásd bővebben a dolgozat első fejezetét.

Iskola, mely a párizsi Operaház számára képzett énekeseket. 1795. augusztus 3-án a Nemzeti Gárda engedélyével és anyagi támogatásával a két párizsi zenei intézmény, az *École Royale de Chant* és az *Institut National de Musique* összevonásával megalakult a *Conservatoire National Supérieur de Musique*, a mai párizsi Conservatoire. A teljes tantestület az *École Royale de Chant* épületébe,⁷ Párizs IX. kerületébe költözött.⁸

1796 októberében 351 fiatal kezdte meg tanulmányait, 115 professzor irányításával. Az intézmény élére az alapítót, Bernard Sarrette-et nevezték ki igazgatónak.⁹ Ugyanakkor továbbra is elkülönült az intézmény kétféle célja: zenészek képzése a hadsereg, énekeseké pedig az opera számára. Körülbelül 1860-ig a hangszeres növendékek között további különbséget tettek annak alapján, hogy pódiumművészek, illetve zeneszerzők szeretnének-e lenni, vagy csak a hadsereg együttesében kívánnak részt venni. Területileg azonban nem különítették el őket, ugyanabban az épületben tanultak.¹⁰

Sarrette-et olyan híres zeneszerzők követték a Konzervatórium igazgatói posztján, mint Cherubini,¹¹ Auber,¹² Thomas,¹³ Dubois¹⁴ és Fauré (1. táblázat).

⁷ Az épületben Sarrette kezdeményezésére 1801-ben kezdték meg a könyvtár kialakítását, 1806-ban pedig a híres koncertteremét, amit 1811-ben fejeztek be, François-Jacques Delannoy építész tervei alapján. Ebben a teremben zajlott többek között az év végi vizsgaverseny, a *concours* is.

⁸ Az *École Royale de Chant* épülete az akkori *rue du Faubourg Poissonnière* utcában állt, ami a mai *rue du Conservatoire* és a *rue Sainte-Cécile* sarkán található. 1853-ig egy másik bejárata is volt az épületnek a *rue Bergère* felől, mely már megszűnt. A mai főbejárat a *rue du Conservatoire* felől közelíthető meg.

⁹Forrás: Grove Music Online

¹⁰ Edward Blakeman: *Taffanel. Genius of the Flute*. (New York: Oxford University Press, 2005): 16.o.

¹¹ Luigi Cherubini (1760-1842) híres olasz zeneszerző és zenetanár, a párizsi zenei élet meghatározó alakja a XVIII-XIX. század fordulóján. 1822-1842-ig a párizsi Conservatoire igazgatója.

¹² Daniel Auber (1782-1871) francia zeneszerző, a XIX. századi vígopera egyik legjelesebb képviselője, példaképének Rossinit tekintette.

¹³ Ambroise Thomas (1811-1896) francia zeneszerző, leghíresebb operái a *Mignon* és a Shakespeare műve alapján írt *Hamlet*.

¹⁴ François-Clément Thèodore Dubois (1837-1924) francia zeneszerző és orgonaművész, 1861-ben elnyerte a *Prix de Rome* zeneszerző díjat a párizsi Konzervatóriumban, ahol később tanár, majd 1896-tól 1905-ig igazgató lett.

Igazgató neve	Évszám
Bernard Sarrette	1795-1822
Luigi Cherubini	1822-1842
Daniel Auber	1842-1871
Ambroise Thomas	1871-1896
Théodore Dubois	1896-1905
Gabriel Fauré	1905-1920
Henri Rabaud	1921-1941
Claude Delvincourt	1941-1954
Marcel Dupré	1954-1956
Raymond Loucheur	1956-1962
Raymond Gallois-Montbrun	1962-1983
Marc Bleuse	1984-1986
Alain Louvier	1986-1991
Xavier Darasse	1991-1992
Marc-Olivier Dupin	1993-2000
Alain Poirier	2000-2009
Pascal Dumay	2009
Bruno Mantovani	2010

1. sz. táblázat

François Devienne fuvola- és fagottművész és Antoine Hugot¹⁵ – Sarrette és Gossec mellett – szintén jelentős szerepet játszott az intézmény alapításában, ezért 1795-ben mindketten a Conservatoire első fuvolatanárai lettek, Jacques

¹⁵ Antoine Hugot (1761-1803) francia fuvolaművész és zeneszerző, Devienne-nel együtt a *Concert Spirituel* tagja.

Schneitzhoeffter,¹⁶ Johann Georg Wunderlich¹⁷ és Nicholas Duverger¹⁸ mellett.¹⁹ Devienne a Nemzeti Gárda Zenei Együttesének tagjaként kezdetben még csak kiváló zenészhez méltatlan feladatokat kapott Sarrette kapitánytól. Az éppen aktuális zenei fesztiválra komponált dalokat kellett hangosan énekelnie az utcán, ezzel lelkesítve a francia népet. A zenetanítás mellett adminisztratív feladatokkal is megbízták.²⁰ 1795-ben nagy előrelépést jelentett tehát Devienne számára, hogy az éppen akkor megalakult Conservatoire professzorává nevezték ki. A Konzervatórium első tanáraiként Devienne és Hugot is írt pedagógiai tanulmányt a fuvolatanításról. Devienne könyve, a *Nouvelle Méthode théorique et pratique pour la flûte* 1794-es keltezésű, Hugot tanulmányát (*Méthode de flûte*) a művész hirtelen halála miatt Wunderlich fejezte be és adta ki 1804-ben. A két alapító fuvolaművész egyazon évben, 1803-ban halt meg tragikus körülmények között, miután mindketten elveszítették ép elméjüket.²¹ 1795-től napjainkig összesen 20 professzor tanított a fuvolatanszakon (2. sz. táblázat).

¹⁶ Jacques Scheitzhoeffter (1754-1829) a párizsi Operaház fuvolásaként és oboásaként is koncertezett, de életéről, munkásságáról nem maradtak fenn további feljegyzések.

¹⁷ Johann Georg Wunderlich (1775-1818) szintén a XVIII. század végi Párizs első élvonalbeli fuvolásai közé tartozott, és ő is a *Concert Spirituel* tagjaként koncertezett. Devienne és Hugot halálakor, 1803-ban előléptették a Konzervatórium első fuvolaprofesszorává. Legtehetségesebb tanítványa Jean Louis Tulou (életét lásd a dolgozat első fejezetében).

¹⁸ Nicholas Duverger életéről igen keveset tudunk, még születésének és halálzásának évszámait sem tüntetik fel, a többi párizsi konzervatóriumi tanárral ellentétben. Patricia Ahmad szerint a *Concert Spirituel* mindössze egyetlen koncertjén lépett fel, Haydn Sinfonia Concertante-jának előadásakor, 1786. április 7-én. Forrás: Patricia Joan Ahmad: *The Flute Professors of the Paris Conservatoire from Devienne to Taffanel, 1795-1908*. DLA disszertáció, North Texas State University, 1980. (Kézirat). 34. o.

¹⁹ Devienne, Hugot és Schneitzhoeffter a Conservatoire úgynevezett Első Osztályán, míg Wunderlich és Duverger a Második Osztály tagozatán tanítottak. Az Első Osztályba a tehetségesebb, idősebb növendékek kerültek, míg a Második Osztály tanárai a fiatalabbakat oktatták. Forrás: Patricia Joan Ahmad: *The Flute Professors of the Paris Conservatoire from Devienne to Taffanel, 1795-1908*. DLA disszertáció, North Texas State University, 1980. (Kézirat). 7. o.

²⁰ William Montgomery: „Seeking François Devienne” *The Flutist Quarterly* XXXV/1 (2009. Ősz): 38-42. 40.

²¹ Ardal Powell: *The Flute* (New Haven: Yale University Press, 2002): 210-212. o.

Professzor neve	Tanítási időszak
François Devienne	1795-1803
Antoine Hugot	1795-1803
Jacques Schneitzhoeffler	1795-1802
Johann Georg Wunderlich	1795-1819
Nicholas Duverger	1795-1802
Joseph Guillou	1819-1829
Jean-Louis Tulou	1829-1859
Vincent-Joseph Dorus	1860-1868
Henri Altès	1868-1893
Paul Taffanel	1893-1908
Adolphe Hennebains	1909-1914
Leopold Lafleurance	1915-1919
Philippe Gaubert	1920-1931
Marcel Moyse	1932-1940, 1946-1951
Gaston Crunelle	1941-1969
Jean-Pierre Rampal	1969-1981
Michel Debost	1981-1989
Alain Marion	1977-1998
Pierre-Yves Artaud ²²	1990-2014
Sophie Cherrier	1998-

2. sz. táblázat

A párizsi Konzervatóriumot 1946-ban két részre osztották annak érdekében, hogy a drámatagozatot különválaszthassák a zenétől és a táncról.²³ A két új konzervatórium a következő: *Conservatoire National Supérieur de Musique et de*

²² Pierre-Yves Artaud idei nyugdíjba vonulásakor utódjául Philippe Bernoldot nevezték ki a Conservatoire fuvolaprofesszorának Sophie Cherrier mellé. Bernold az elmúlt években Artaud asszisztenseként tanított az intézményben.

²³ Rebecca M. Valette: „The French School: What is so French about It?” *The Flutist Quarterly* XXXVI/1 (2010. Ősz): 22-35. 23.

Danse de Paris (CNSMDP), a zene- és tánctagozat, valamint a *Conservatoire National Supérieur d'art Dramatique* (CNSAD), a drámatagozat. Ez utóbbi intézmény az eredeti épületben maradt, a zene- és tánctagozat pedig 1990-ben a Rue de Madridból – ahová 1946-ban, a két tagozat kettéválásakor került – Párizs XIX. kerületének egy új, modern épületébe költözött, mely a *Cité de la Musique*, a város zenei negyedének részét képezi. Az épület Christian de Portzamparc²⁴ tervei alapján készült és a *Cité de la Musique* a *Parc de la Vilette* nevű városrészhez tartozik.

Amikor 1860-ban Taffanel beiratkozott a Konzervatóriumba, Daniel Auber volt az igazgató, és 68 tanárt, valamint 554 nappali tagozatos növendéket tartottak számon.²⁵ A főtárgyórák csoportban zajlottak, egyéni óra nem létezett. A fuvolaosztály létszáma évről évre változott, átlagosan 12 növendék járt erre a szakra.²⁶ A fuvolatanárok ma is közös óra keretében tanítanak, így a diákok folyamatosan figyelemmel kísérhetik egymás játékát, fejlődését, a tanárnak pedig nem kell ismételtetnie önmagát, ahogyan ez egyéni órák esetében gyakran előfordul. Az alapítást követően hosszú ideig csak egy fuvolaosztály létezett, egyetlen fuvolatanárral,²⁷ de a professzorok mindig asszisztensek segítségét veszik igénybe, akiknek elsősorban a technikai képzés a feladata²⁸ 1977 óta két professzor tanít az intézményben: Sophie Cherrier és Philippe Bernold.²⁹

Európa legnevesebb zenei egyetemére, a párizsi Conservatoire-ba igen nehéz felvételt nyerni. A fuvolatanaszakra jelentkezők – átlagosan 150-en – az első fordulóban 3 napig versengenek, és közülük csak minden tizedik jut el a végső fordulóig. A külföldieknek is személyesen kell megjelenniük a felvételi vizsgán. A

²⁴ Christian de Portzamparc 1944-es születésű francia építész. Portzamparc tervezte a berlini francia nagykövetség épületét és a Philharmonie Luxembourg koncerttermét is.

²⁵ Auber 1842-től 1871-ben bekövetkezett haláláig vezette az intézményt.

²⁶ Edward Blakeman: *Taffanel. Genius of the Flute*. (New York: Oxford University Press, 2005): 16.o.

²⁷ Kivétel az alapítást követő néhány év, amikor öt fuvolatanár tanított. 1816 óta csak egy professzor oktat.

²⁸ Philippe Gaubertnek például Marcel Moyses volt az asszisztense, Taffanelnek Hennebains, Rampalnak Marion. Ma két tanár páros tanít az intézményben: Sophie Cherrier asszisztense Vincent Lucas, az Orchestre de Paris szólófuvolista, Bernoldnak pedig Florence Souchard segít, aki szintén az Orchestre de Paris fúvósszólamának tagja, és aki Pierre-Yves Artaud asszisztenseként is tevékenykedett. Egy tanár heti 12 órát tanít, az asszisztensek kevesebbet, és minden növendék jár a tanárhoz és az asszisztenshez is. A két osztály növendékei nem keverednek, tehát vagy a Cherrier-Lucas, vagy a Bernold-Souchard páros tanítja őket. A fafúvós blattolástanár Helène Devilleneuve, a Francia Rádiózenekar első oboistája.

²⁹ Michel Debost: *The simple flute. From A to Z*. (New York: Oxford University Press, 2010): 173-175. o.

döntő anyagát mindössze három héttel korábban küldik ki, ezzel biztosítva, hogy minden jelentkezőnek ugyanannyi ideje legyen a felkészülésre, és így világos képet alkothassanak a fiatalok képességeiről. A fuvolatanszakra évente 5-10 hallgató nyer felvételt.

A XIX. században még lehetőség nyílt arra, hogy egy tanuló akár egyéves képzés után indulhasson az év végi vizsgaversenyen, a *concours*-on, és amennyiben elnyerte az első díjat (*premier prix*), diplomát szerezhette. Taffanel, Gaubert, Jean-Pierre Rampal és Maxence Larrieu egy év alatt végezte el a Konzervatóriumot, ma már azonban hároméves a minimális képzés, amely a főtárgy mellett magában foglalja a szolfézst, a zeneelméletet, a zenekari gyakorlatot, a lapról olvasási készség fejlesztését és a kamarazenét is.

Michel Debost, aki 1981-1989-ig volt a Konzervatórium fuvolatanára, a *The simple flute* című könyvében előnyösnek tartja, hogy a Conservatoire mellőzi azokat a tantárgyakat, amelyek nem kötődnek közvetlenül a zenéhez (pl. pszichológia, filozófia). Michel Debost³⁰ 1989-től 2011-ig az amerikai Oberlin Zenei Egyetem tanáraként működött, így jó rálátással rendelkezik a francia és az amerikai zenei egyetemek követelményeinek különbségeire. Könyvében kiemelte, hogy a párizsi Konzervatóriumhoz képest az amerikai zenei egyetemeken túlzónak találja az írásbeli feladatok mennyiségét, amit minden hangszeres tanszakon megkövetelnek.³¹ A másik lényeges különbség az amerikai és a francia zenei felsőoktatás között az, hogy a párizsi Conservatoire főtárgy felvételi vizsgáján csak azok a jelentkezők vehetnek részt, akik előtte bizonyították szolfézstudásukat.

A párizsi Conservatoire a mai napig Európa egyik leghíresebb, legrangosabb zenei egyeteme. Amíg egy amerikai fuvolás sok lehetőség közül választhat,³² addig egy francia diáknak a XIX. század eleje óta a mai napig az a leghőbb vágya, hogy

³⁰ Michel Debost 1934-ben született, és hosszú ideig a párizsi zenei élet meghatározó alakjaként koncertezett, többek között az Orchestra de Paris szólófuvolásaként. Debost Jean-Pierre Rampalt követte a Conservatoire tanári székében, majd az Amerikai Egyesült Államokba – Ohio – költözött, ahol azóta él és tanít.

³¹ Michel Debost: *The simple flute. From A to Z*. (New York: Oxford University Press, 2010): 173-174. o.

³² Például a Juilliard-, a Curtis-, a Rochester-, az Oberlin- és a New England Konzervatórium.

bekerüljön a Konzervatóriumba, és ott *premier prix* díjat nyerjen, legyen az illető párizsi, bordeaux-i vagy marseille-i születésű.³³

³³ Paul Taffanel bordeaux-i, Jean-Pierre Rampal (1922-2000) marseille-i születésű, és mindkettejük édesapja belátta, hogy fiuk párizsi zenei életben való elhelyezkedéshez tehetségük mellett a Conservatoire diplomájára és első díjára lesz szükségük.

1.3. Böhme újításai és fogadtatásuk. A Böhm-Gordon per

A fuvolások ma szinte kivétel nélkül a Theobald Böhm¹ (1794-1881) által 1847-ben megújított modern fuvolán játszanak. Böhm változtatásai hangszerünk mechanikáját, formáját és anyagát illetően forradalmi újításnak számítottak a XIX. század közepén, annak ellenére, hogy a fuvola tökéletesítésére már sokkal régebben megérett az idő. Böhm idejében – sőt, már jóval korábban is – sok más fuvolaművész is úgy vélekedett, hogy a korabeli fuvolát jelentős hiányosságok jellemzik.² Nem véletlen, hogy Beethoven 1809-ben így fogalmazott: „Nem tudom elszánni magam, hogy fuvolára írjak, mert ez a hangszer túlságosan korlátozott és tökéletlen.”³ Paul Taffanel már tízévesen áttért az új szisztémájú hangszerre, és tanárával, Louis Dorus-vel együtt jelentős szerepet játszott abban, hogy a francia művészek körében elterjedjen az új fuvolák használata. Mindezek miatt fontosnak tartom a német fuvolaművész, zeneszerző, hangszerépítő, aranyműves és fizikus munkájának és eredményeinek rövid áttekintését.

Theobald Böhm Münchenben született, és édesapja foglalkozását, az aranyművességet tanulta ki, szabadidejében pedig zenélt: először flageolet-n,⁴ majd egybillentyűs Proser-fuvolán⁵ játszott. Bár eredeti mesterségét sokáig folytatta, közben fuvolásként is felfelé ívelt a karrierje: 1818-ban a müncheni Királyi Zenekar⁶ szerződtette. Közben a híres utazó virtuózok, Liszt, Chopin, Paganini és a Doppler-fivérek mintájára Böhm is hangversenykörutakon vett részt, és ezeken elsősorban

¹ A fuvolaművész nevét kétféleképpen írják: Böhm és Boehm. Dolgozatomban az előbbit választom, egyrészt azért, mert Magyarországon a fuvolakészítő nevét ebben a formában írjuk, másrészt a művész családtagjai is legtöbbször így használták. Böhm nyolc gyermekéből hat Böhmnek írta le a nevét, ennek ellenére a családi sírkövön a második alak szerepel. Ennek az lehet a magyarázata, hogy Böhm a hangszereit külföldön, elsősorban Franciaországban és Angliában értékesítette. Az angol és a francia nyelvből hiányzik az „ö” betű, ezért ezt Böhm maga is az „oe” hangzóval helyettesítette leveleiben, írásaiban.

² Az akkori fuvolákon csak bizonyos hangnemekben lehetett tisztán játszani – ezért szinte minden klasszikus versenymű G-dúrban és D-dúrban íródott –, emellett a különböző regiszterek kiegyenlítésétől szótak, a fuvola hangereje korlátozottnak hatott, és a művészek a megszólaltatás bizonytalanságára is panaszkodtak.

³ Szabó Antal: *Theobald Böhm és fuvolái*. (Budapest: HTSART, 2005): 11. o.

⁴ A fuvola egyik egyszerű fajtája, 6-7 hanglyukkal és fúvókával ellátva. Manapság holland és svájci népi hangszer.

⁵ Ardal Powell: *The Flute* (New Haven: Yale University Press, 2002): 164. o.

⁶ Mivel a müncheni Királyi Zenekart már korábban összevonták a mannheimi zenekarral, ezért ekkoriban az egyik legjelentősebb együttesnek számított német földön.

saját, fuvolára komponált műveit játszotta.⁷ I. Miksa király⁸ támogatta Böhm munkásságát, ezért koncertturnéi idejére elengedték a zenekartól.

1828-ban Paganini játéka nagy hatást tett Böhmre, aki „az ördög hegedűsének” virtuozitását saját hangszerén szerette volna utánozni, rájött azonban arra, hogy technikai korlátokba ütközik, és ettől kezdve komolyan foglalkoztatni kezdte a fuvola tökéletesítésének gondolata. Még ebben az évben fuvolakészítő műhelyt rendezett be Münchenben, a király támogatásával. Böhm kezdetben művészként és hangszerkészítőként is az angol Nicholsont tekintette példaképének. 1832-ben gyűrűs-, majd 1847-ben cilindrikus fuvolát tervezett és gyártott.

A kónikus⁹ gyűrűs fuvola elkészítésekor még nem változtatott a hangszer furatán, csak a hanglyukak elhelyezésén és méretén. A lyukak kromatikus rendben sorakoznak¹⁰ az addigi diatonikus elrendezéssel szemben, és valamivel nagyobbak az akkori hangszereken megszokottaknál, de csak annyival, hogy az emberi ujj még le tudja fogni őket. Böhm újításának köszönhetően a hanglyukak helyét és átmérőjét ezt követően már nem az emberi kéz anatómiája, hanem akusztikai megfontolások határozták meg, így az új hangszeren sokkal tisztábban lehetett játszani.¹¹ Böhm a fuvola testén is hosszabbított: az egyvonalas „c” lett a legmélyebb hang. A fogásrendszer egyik legjelentősebb újításának az úgynevezett nyitott „gisz” billentyű számított, ami sok vitát indított el a fuvolások körében.¹²

⁷ Szólista virtuózként nagy sikereket ért el: a korabeli kritikák kiemelték zenei érzékét és fuvolájának lágy hangját. Drouet és Nicholson elkápráztató játékával szemben hangsúlyozták, hogy Böhm inkább a szívhez szól. Ez Böhm számára igen megtisztelő véleménynek számított, hiszen Nicholson játékát, hangját mindenkinél többre tartotta.

⁸ A Bajor Királyság első uralkodója, aki 1806-ban Napóleonnal kötött szövetsége révén jutott a királyi koronához.

⁹ A kónikus szó jelentése kúp, tölcsér, vagyis a fuvolára vonatkoztatva ez azt jelenti, hogy a hangszer teste a vége felé szűkül.

¹⁰ Mivel az 1832-es Böhm-modellen már 14 hanglyuk található, de – a tartószerepet játszó jobb hüvelykujj miatt – csak 9 ujj áll rendelkezésünkre a fuvolázáshoz, Böhm az áttételeket gyűrűs billentyűk segítségével oldotta meg. (Innen ered a hangszer elnevezése.) Bizonyos nyílások lefedésének következtében az őket körülvevő gyűrű lenyomásával egy másik, teli billentyű is mozdul, és letakar egy távolabbi nyílást. Böhm új fogásrendszert vezetett be, ezért erre a fuvolára való áttérés sok gyakorlást igényelt, ugyanakkor azonban sokkal biztosabb intonációval és kiegyenlített hangszínnel lehetett rajta játszani.

¹¹ Forrás: <http://users.atw.hu/brigapeter/Afuvolaktortenete.html>

¹² A nyitott vagy zárt „gisz” rendszer körüli vita a mai napig megosztja a fuvolásokat, erre bővebben kitérek a következő fejezetben.



5. Böhm 1832-es kónikus gyűrűs fuvolája

Böhm Londonban és Párizsban mutatta be először új fuvoláját, kezdetben azonban még nem aratott vele átütő sikert. Párizsban ráadásul Victor Coche fuvolaművész csalással vádolta meg, és ez a rágalom annyira megtörte Böhmöt, hogy 1834 és 1845 között nem is foglalkozott hangszerépítéssel: visszavonult a zenei élettől, és a kohászat tanulmányozásának szentelte minden idejét. Coche gyanúsítását ma Böhm-Gordon¹³ pernek nevezzük, annak ellenére, hogy Gordon kapitány nem is vett részt benne.

Böhm 1837-ben azzal a céllal utazott Párizsba, hogy Louis Dorus, Victor Coche és Paul Hippolyte Camus segítségével bemutassa gyűrűs fuvoláját a francia művészeknek. Az említett fuvolások már 1833-tól kezdve áttértek az új hangszer használatára, és nagy lelkesedéssel támogatták annak elterjesztését a francia fővárosban.¹⁴ Coche szerette volna, ha megkapja Böhmötől az új hangszer kizárólagos francia képviselőjét, amit azonban a hangszerkészítő már korábban odaígért Camus-nek. Coche valószínűleg emiatt a visszautasítás miatt vádolta meg Böhmöt azzal, hogy a szabadalom nem is az ő érdeme, hanem Gordoné, és az angol fuvolás özvegyétől megszerzett tervekkel szerette volna bebizonyítani, hogy Böhm ellopta Gordon találmányát.¹⁵ Hosszú időbe telt, mire Böhmöt minden vádpont alól felmentették, és a per nagyon megviselte a hangszerkészítőt. A gyanúsítgatás sajnos később is folytatódott. Richard S. Rockstro 1890-ben megjelent tanulmányában, az *A Treatise on the flute*-ban 24 oldalt szentel az ügynek, és csúnyán elmarasztalja

¹³ James Gordon (1791-1838) svájci műkedvelő fuvolás és katona, Drouet és Tulou tanítványa. Böhmhöz hasonlóan Gordon is a fuvola tökéletesítésén dolgozott, de kész és használható hangszert senki nem látott tőle.

¹⁴ Hármuk közül elsőként Dorus tért át az új Böhm-fuvolára.

¹⁵ Szabó Antal: *Theobald Böhm és fuvolái*. (Budapest: HTSART, 2005): 14. o.

Böhmöt.¹⁶ Christopher Welch¹⁷ 1896-ban *History of the Boehm flute* című könyvében kiállt Böhm mellett, és megcáfolta a rágalmakat.¹⁸

Az őt ért támadások és viták miatt Böhm egy időre felhagyott a hangszerkészítéssel, 1845-ben azonban visszatért élete szerelméhez, a fuvolához. Bár az 1832-es gyűrűs fuvola használata 1846-ra Angliában és Franciaországban már elterjedt, Böhm mégsem volt maradéktalanul elégedett munkájával, ezért 1847-ben újabb hangszert készített, az úgynevezett cilindrikus¹⁹ fuvolát. 1833-tól Carl Schafhäutl²⁰ segített a hangszerkészítőnek a fuvolák akusztikai vizsgálataiban. Fizikus barátja közreműködésével Böhm változtatott a furat alakján: a fából készült kónikus csövet cilindrikus, azaz hengeres fémcsőre cserélte.²¹ A hanglyukak nagyságát olyannyira megnövelte, hogy azok emberi ujjal lefedhetetlenné váltak, ezért olyan tengelyrendszert talált ki, amelyen billentyűk sorakoznak. Az 1832-es fogástáblázatot megtartva csak a „fisz” és a „b” hangokon változtatott, ezek a billentyűk karos erőátvitellel működnek.²²



6. Az 1847-es cilindrikus modell

Böhm évente viszonylag kevés²³ hangszert állított elő annak ellenére, hogy megrendeléseik egyre gyarapodtak. Mint mondta, a mennyiség növelésének az lett

¹⁶ Richard S. Rockstro: *A Treatise on the flute*. (London: Musica Rara London W. I, 1890): 334-358.o.

¹⁷ Christopher Welch (1832-1916) műkedvelő angol fuvolás, Rockstro tanítványa.

¹⁸ Welch szerint Rockstro vádaskodásának oka – ugyanúgy, mint korábban Coche esetében – szakmai féltékenység, hiszen Coche és Rockstro is végeztek bizonyos apró változtatásokat hangszerükön.

¹⁹ A cilindrikus szó jelentése: hengeres.

²⁰ Carl Schafhäutl (1803-1890) német fizikus, geológus, érdekelte a kémia és a zene is. Böhmmel 1832-től jó barátságba és gyümölcsöző szakmai kapcsolatba kerültek: a hangszerkészítés (fuvola és zongora) mellett a vasgyártással és a gőzgépek működésével is foglalkoztak. A cilindrikus fuvola akusztikus vizsgálatával kapcsolatban Böhm sokat köszönhet Schafhäutlnak.

²¹ Böhm az új fuvolát is fából kívánta készíteni, és csak bizonyos mérésekhez használt fémcsövet. Kísérletei alatt feltűntek számára a fém hangszertest előnyei: jó hővezető, ezért játék közben hamar felmelegszik, vagyis stabil marad az intonáció; hangja fényesebb és szonórusabb.

²² 1847-ben a cilindrikus fuvolára vonatkozó számításairól és kísérleteiről Böhm az *Über den Flötenbau* című könyvében számolt be.

²³ Évente átlagosan mindössze 10 hangszert készített.

volna az ára, hogy romlik a munka minősége és precizitása.²⁴ Attól függően, melyik országból érkezett a megrendelés, 433 és 458 Hz hangmagasság között különböző hangolású hangszereket készítettek.²⁵ Az új, cilindrikus fuvolákat ismét elsősorban angol és francia területen fogadták be és terjesztették: Londonban a Rudall & Rose, Párizsban a Godfroy & Lot²⁶ cég.

Az altfuvola – amely egy kvarttal lejjebb szól, mint a C-fuvola – megjelenésének pontos körülményeit ugyan nem ismerjük, de Böhm 1854-től kezdve ennek a hangszernek a tökéletesítésével is kísérletezett.²⁷ Időskorában az altfuvola gyakorlása jelentette minden örömét, és számos átíratot is készített kedvenc hangszerére, amelyet *flute d'amour*-nak is nevezett.

²⁴ Szabó Antal: *Theobald Böhm és fuvolái*. (Budapest: HTSART, 2005): 21. o.

²⁵ Londonban például 433 Hz, Párizsban 435 Hz, New Yorkban 458Hz hangmagasságon játszottak akkoriban.

²⁶ Böhm fuvoláinak párizsi terjesztési jogát a jóhírű hangszerépítő, Clair Godfroy szerezte meg, aki vejevel, Louis Lottal együtt alapította a Godfroy & Lot céget. Louis Lot 1855-ben, 18 évnyi együttműködés után saját, sikeres fuvolakészítő műhelyt alapított. A párizsi Conservatoire 1860-ban, Louis Dorus tanári kinevezésével a Lot céggel kötött együttműködést, ezért az intézmény diákjai az ő hangszereit vásárolták meg, az év végi versenyek díjaként pedig – a hangszerkészítő nagylelkű felajánlásának köszönhetően – elnyerhették azt. (Taffanel 1860-ban, a *premier prix* díjjal együtt Louis Lot fuvolát is nyert.)

²⁷ Forrás:

http://www.usc.edu/schools/music/private/composition/resources/alto_flute/a_content/A1.html

1.4. A Böhm-fuvolák fogadtatása német és francia földön és adaptálásuk a párizsi Conservatoire-ban

Elgondolkoztató az a tény, hogy Böhm új konstrukciójú fuvoláinak előnyeit Franciaországban és Angliában sokkal hamarabb elismerték, mint a hangszerépítő saját hazájában. A német zenekarok meglepően későn, csak 1900 után kezdtek el Böhm-fuvolákat használni. A németek ellenállásának oka éppúgy keresendő egyes nagy művészek viszolygásában az új hangszer hangjával szemben, mint egy másik kísérleti hangszer, a Schwedler-féle reform-fuvola elterjedésében.

Egy merész, új találmány bevezetésekor sokat számít a széles körben ismert, befolyásos emberek véleménye. A híres francia orgonaépítő, Cavaillé-Coll¹ az 1867-es Párizsi Világkiállítás találmányokat elbíráló bizottságának tagjaként elutasította Böhm újításának, a *sémának*² bemutatását, de évekkel később módosította álláspontját, és elismerte Böhm számításainak helyességét.³ Richard Wagner olyannyira ellenezte a fém fuvola használatát, hogy 1882-ben kitiltotta bayreuthi zenekarából.⁴ Ennek következtében Tillmetz,⁵ aki 20 éven keresztül cilindrikus fuvolán játszott, kénytelen volt visszatérni Böhm korábbi kónikus modelljéhez, nehogy elveszítse jól fizető állását. Wagnerrel ellentétben Hector Berlioz – aki maga is kiváló fuvolás volt – Böhm fontos pártfogójának számított, és ezáltal jelentősen növelte a hangszerépítő támogatottságát Franciaországban.⁶

Német területen Maximilian Schwedler⁷ kísérleti reform-fuvolájának megjelenése is késleltette a Böhm-fuvola elterjedését. Schwedler úgy gondolta, hogy a kónikus testű, régi fuvola hangja kifejezőbb az új, Böhm-féle hangszerénél, de elismerte, hogy javításokra szorul. Különböző hangszerészek (főleg Kruspe)

¹ Cavaillé-Collt lásd bővebben a dolgozat *Charles-Marie Widor: Suite Op. 34* című fejezetében.

² Böhm *sémája* precíz mérések eredményeképpen a hanglyukak pontos helyét jelöli ki a fuvolán. A különböző hangolású hangszerek esetében a hangszerész a *séma* segítségével tudja bemérni a hanglyukak elhelyezkedését.

³ Szabó Antal: *Theobald Böhm és fuvolái*. (Budapest: HTSART, 2005): 24. o.

⁴ U. o. 29. o.

⁵ Rudolf Tillmetz (1847-1915) müncheni fuvolaművész, Böhm tanítványa, a bayreuthi zenekar első fuvolása.

⁶ Ardal Powell: *The Flute* (New Haven: Yale University Press, 2002): 161. o.

⁷ Maximilian Schwedler (1853-1940) 1881-től 1917-ig a lipcsei Gewandhaus Zenekar szólófuvolásaként, majd 1918-tól a lipcsei Konzervatórium tanáraként működött. Neki szól Reinecke Fuvolaversenyének ajánlása.

segítségével számos új fuvolát épített, köztük az 1898-as reform-fuvolát (*Reform Flöte*), amelyet tanítványai körében terjesztett.⁸



7. Az 1898-as Schwegler-féle reform-fuvola

Amikor 1918-ban, Schwegler nyugdíjba vonulásával meghirdették a Gewandhaus Zenekar szólófuvolás állását, a német művész egyik egykori növendéke, Carl Bartúzat⁹ is jelentkezett a posztra. Bartúzat mestere jelenlétében mindig a reform-fuvolán játszott, de titokban a Böhm-fuvolán gyakorolt, és a zenekari próbajátékokra ezzel a hangszerrel készült fel. Amikor Schwegler – a zenekari zsűri tagjaként – meghallotta, hogy kollégája és egykori tanítványa a Böhm-fuvola használatával mintegy „elárulta” őt, szenvedélyesen felszólalt ellene, és követelte, hogy zárják ki a jelentkezők közül. Botránys jelenete azonban ellenkező hatást váltott ki: végül őt zárták ki a bizottságból, Bartúzat pedig elnyerte a Gewandhaus Zenekar szólófuvolás állását. Ettől kezdve – hála Bartúzatnak – Németországban is gyorsan elterjedt a Böhm-fuvola.¹⁰

Böhm Dorus-nek köszönheti fuvolájának gyors adaptálását Franciaországban. Dorus már 1833-ban elkezdett gyakorolni a Böhm-féle hangszeren, mivel rendkívül pozitívnak tartotta a müncheni mester újításait a fuvola hangjával, intonációjával és alsó hangjaival kapcsolatban. Olyannyira meggyőzte az új hangszer felsőbbrendűsége a régiekkel szemben, hogy 1837 és 1839 között visszavonult a koncertezésről, és tökéletesítette tudását az új típusú fuvolán. A francia művész visszatérése a koncertpódiumra a Böhm-fuvolával nagy sikert aratott, és ezért kitűnő

⁸ Schwegler nem méltányolta Böhm találmányát, és megtiltotta tanítványainak a használatát. Bár Schwegler rendszere sokkal bonyolultabb (28 billentyűt tartalmaz), és a hang tekintetében sem hozott jelentős változást, mégis széles körben elterjedt Németországban, visszaszorítva a Böhm-féle hangszereket. Szabó Antal: *Theobald Böhm és fuvolái*. (Budapest: HTSART, 2005): 58. o.

⁹ Carl Bartúzat (1882-1959) német fuvolaművész, Schwegler tanítványa. 1904 és 1918 között második fuvolás Schwegler mellett a lipcsei Gewandhaus Zenekarban, mestere reform-hangszerét használva. 1918-tól a zenekar szólófuvolása (Böhm-fuvolával), 1933-tól pedig a lipcsei Konzervatórium tanára. Forrás: <http://www.flutepage.de/deutsch/composer/person.php?id=170>

¹⁰ Klaus Dapper: „The Hammig family and the Boehm flute in Germany”. *Pan: the Flute Magazine* Volume 28/1 (2009. március): 23-29. 23.

reklámként szolgált.¹¹ Dorus egy kisebb változtatást is kezdeményezett a Böhm-fuvolán, éspedig a zárt „gisz” billentyű bevezetését. Böhm 1832-es gyűrűs fuvoláját nehezen fogadták be Párizsban és Londonban, valószínűleg a teljesen új fogásrendszer megtanulása miatt: a művészek nehezen határozták el magukat arra, hogy mintegy „kezdőként” újratanulják a hangok ujjrendjét. A legnagyobb változást Böhm nyitott „gisz” billentyűje jelentette a fuvolások számára, ezért Dorus a régi és az új hangszer közötti váltás nehézségén szeretett volna segíteni a zárt „gisz” billentyű bevezetésével. Azzal érvelt, hogy ezáltal könnyebb és gyorsabb lesz az áttérés, így a hangszer gyorsabban elterjedhet.¹² Böhm nem örült a változtatásnak, mert saját ujjrendje azon az elven alapult, hogy az ujjak mozgása a hangmagasság változásával egy irányba essen. Számára az jelentette a természetes ujjmozgást, amikor egy billentyű lenyomásával bezárunk egy nyílást.¹³ Mivel azonban Böhm hálával tartozott Dorus-nek új fuvolája terjesztéséért, nem emelte fel szavát a zárt „gisz” billentyű ellen, és manapság a fuvolások többsége ilyen rendszerű fuvolán játszik.¹⁴



8. Dorus „gisz” billentyűje a Böhm-fuvolán

¹¹ Edward Blakeman: *Taffanel. Genius of the Flute*. (New York: Oxford University Press, 2005): 11.o.

¹² Dorus az új „gisz” fogással együtt visszacsempészte a fogásrendszerbe a régi „g” fogást, ezzel megkönnyítve a művészek számára a váltást.

¹³ Ez alól kivétel a „disz” billentyű, amely alaphelyzetben zárt.

¹⁴ Böhm később megbánta, hogy nem harcolt a zárt „gisz” billentyű ellen, de nem láthatta előre, hogy a francia Louis Lot-fuvolák a világ minden táján elterjednek. Manapság egyre nő azoknak a művészeknek a száma, akik hisznek Böhm véleményének, és nyitott „gisz” rendszerű hangszeren játszanak. William Bennett és tanítványa, Denis Bouriakov – a New Yorki Metropolitan Operaház szólófuvolása – is a nyitott „gisz” billentyű előnyeit hirdeti. A két megoldás között a gyakorlati különbség az, hogy míg nyitott „gisz” esetében a bal kéz mind az öt ujjának lezárásával „g” szól, a kisujj felengedésével pedig „gisz”, addig ugyanez a mozdulat zárt „gisz” esetén egy külön karral mozgatható billentyűt működtet, és fordított eredményre vezet. Ez alaphangnemekben kevesebb ujj dolgoztatását követeli meg, de sok futamban váratlan ellenmozgással jár. Hangszerépítés szempontjából is a nyitott „gisz” az egyszerűbb.

1847-ben, Böhm cilindrikus fuvolájának megjelenésekor ismét Dorus volt az, aki azonnal átállt a fém hangszerre, és növendékei körében is terjesztette azt. Böhm hálából két szerzeményét is a francia művésznek ajánlotta, a *Fantaisie sur des thèmes suisses* Op. 24-es (1845) és a *Larghetto* Op. 35-ös (1857) műveket.¹⁵

Dorus, Paul Camus és Victor Coche 1840-ben kísérletet tett arra, hogy a párizsi Konzervatórium növendékei is az új fuvolákon tanulhassanak, de az ügyet elbíráló bizottság – köztük az igazgató, Luigi Cherubini is – a Böhm-féle hangszerek használata ellen döntött. Az akkori fuvolatanár, Jean-Louis Tulou örömmel vette tudomásul, hogy ő maga és osztálya megmaradhat a régi hangszereknél, és egész életében harcolt a változás ellen. Coche később többször is kérvényezte, hogy a Konzervatóriumban külön fuvolaosztályt alapíthasson az új fuvolák használatának bevezetésére.¹⁶ Bármennyire is próbálkozott azonban, hogy learathassa az újítással járó dicsőséget, ez az elismerés végül annak jutott osztályrészéül, aki a leginkább kiérdemelte: Taffanel tanárának, Louis Dorus-nek.

Dorus segítségével 1846-ra – a párizsi Konzervatórium kivételével, ahol csak 1860-ra – az egész országban elterjedt a Böhm-fuvola, sokkal korábban, mint saját hazájában. Taffanel már gyermekkorában áttért az új hangszer használatára. Egy 1854-ből ránk maradt fotón Jules-t és fiát, Paul Taffanelt – minden bizonnyal Dorus hatására – Böhm-fuvolák tulajdonosaiként láthatjuk: Jules egy 1832-es kónikus, Paul pedig egy 1847-es cilindrikus modellt tart a kezében (9. kép).

¹⁵ Edward Blakeman: *Taffanel. Genius of the Flute*. (New York: Oxford University Press, 2005): 11.o.

¹⁶ U. o. 14. o.



9. Taffanel tízévesen édesapjával, Jules Taffanellel (1854)

Végül, a Böhm-fuvolák franciaországi térhódításának témája kapcsán érdekes elgondolkodni azon a „ping-pong” játékon, amely a franciák és a németek között zajlott az évszázadok folyamán a fuvolával kapcsolatban. A barokk fuvolát a franciák (Hotteterre és követői) fejlesztették tovább, a németek tőlük vették át a hangszert, ami német földön olyannyira népszerű lett, hogy a franciák elnevezték német fuvolának, azaz *flute allemande*-nak.¹⁷ A legterjedelmesebb, legszínvonalasabb értekezést egy német (Quantz) írta a barokk fuvoláról és fuvolázásról, aki egy franciától (Buffardin) tanulta a hangszerjátékot és stílusismeretet. A XVIII-XIX. század fordulóján ismét francia földön találni több alkotó fuvolást (például Devienne). Ezután mégis egy német (Böhm)

¹⁷ A hangszer elnevezéséhez hasonlóan a franciák „német”-nek (Allemande) hívtak egy francia barokk táncot is.

forradalmasította a hangszeret, de nem lehetett próféta saját hazájában: a franciáknak köszönhetően terjedt el az új rendszerű fuvola, és itt alakult ki a leghaladóbb, a XX. században is meghatározó játéktípus is.

2. PAUL TAFFANEL, A MODERN FRANCIA FUVOLAISKOLA MEGALAPOZÓJA

2.1. Taffanel életpályájának áttekintése

Claude-Paul Taffanel művészi karrierje egyetlen másik, XIX. századi fuvolaművészéhez sem hasonlítható. Egész életművét tekintve egy olyan sokoldalú tehetségről beszélhetünk, aki a zenei élet minden területén sikert sikerre halmozott. Nemcsak kiváló hangszeres művészként ismert, hanem zeneszerzőként, tanárként, karmesterként és a *Société Classique*, valamint a *Société de Musique de Chambre pour Instruments à vent* zenei együttesek alapítójaként.

Nevét minden fuvolás ismeri, hiszen ő a XIX. század második felének talán leghíresebb, legnagyobb hatású fuvolaművésze. Hangszerünkre komponált művei is gyakran szerepelnek a hangversenyek műsorán és repertoárunkban. Zenei példaképemet sokszor, sokféle környezetben emlegetve azonban rádöbbenem, hogy más hangszeres művészek, zeneszerzők, sőt sokszor még zenetudósok sem tudják, ki volt Taffanel, és milyen sokat köszönhet neki a XIX. századi zenei élet. Kevesen tudják róla például, hogy karmesterként legalább olyan nagy ívű karriert futott be, mint fuvolásként. 1893-ban, 49 évesen nevezték ki a párizsi Operaház vezető karmesterévé.¹ Taffanel az első olyan fúvóshangszeres művész, aki elnyerhette ezt a rangos karmesteri állást, korábban ugyanis csak vonós hangszeren játszó művészek közül választottak operaházi dirigenset.² Műveinek, tanítási módszereinek és a későbbi fuvolás generációkra gyakorolt hatásának külön fejezeteket szentelek, most életpályáját, ezt a nem mindennapi művészi karriert szeretném áttekinteni.

A modern francia fuvolaiskola megalapítója 1844. szeptember 16-án született Bordeaux-ban. Édesapjának, Jules Taffanelnek köszönheti, hogy már hétéves korában megismerkedhetett a zenével. Az idősebb Taffanel fagoton, trombitán és más fúvós hangszereken is játszott különböző színházakban, és az 1840-es években a

¹ Ugyanebben az évben nevezték ki a Conservatoire tanárává.

² Edward Blakeman: *Taffanel. Genius of the Flute*. (New York: Oxford University Press, 2005): 139.o.

bordeaux-i Nemzeti Gárda karmestereként működött. Fiát a zeneelmélet és a szolfézs mellett három hangszerre is tanította: fuvolára, hegedűre és zongorára. Rövid időn belül kiderült, hogy a tehetséges kisfiú szívéhez a fuvola áll a legközelebb, így 1858-ban – zsebükben Paul Guercy³ ajánlólevelével – elhagyták szülővárosukat, Bordeaux-t, hogy a zenei élet központjába, a nyüzsgő fővárosba, Párizsba költözzenek. Guercy ajánlólevele barátjának, a párizsi Opera és a *Société des concerts du Conservatoire*⁴ első fuvolásának, Louis Dorus-nak szolt. Dorus nagy szeretettel fogadta őket, és látva az ifjabb Taffanel tehetségét, felajánlotta, hogy magánórákat ad a fiúnak.⁵ A híres párizsi fuvolaművész-tanár nyílt érdeklődéssel fordult a Böhm-fuvolák felé, és kulcsfontosságú szerepet játszott az új hangszerek elfogadtatásáért folytatott küzdelemben. Franciaország Dorus-nak köszönheti, hogy 1860 januárjától, amikor a fuvolaművészt kinevezték a Conservatoire professzorává, a növendékek már az új, Theobald Böhm által tervezett, Louis Lot-fuvolákon tanulhattak. Taffanel volt az egyik első olyan fiatal fuvolás Franciaországban, aki a megreformált felépítésű hangszereken végezhetette tanulmányait.⁶

Dorus két évig tanította otthonában a tehetséges kamasz fiút, majd amikor kinevezték a párizsi Conservatoire professzorává, Taffanel is felvételt nyert a fuvolaosztályába. A 14 éves fiú mindössze pár hónap múlva, ugyanezen év júliusában elnyerte a Konzervatórium vizsgaversenyének legrangosabb díját, a *premier prix*-t. Ez a rendkívüli eredmény minden bizonnyal a két éven keresztül Dorus-tól kapott magánórák gyümölcse.

A következő tanulmányi év kezdetén, 1860 októberében Taffanel – érdeklődési körének és tudásának bővítése céljából – beiratkozott Henri Reber⁷ zeneelmélet

³ Paul Guercy életéről keveset tudunk. A párizsi Conservatoire fuvolaszakát Joseph Guillou növendékeként végezte el. François Devienne fuvolaművész munkásságának lelkes népszerűsítője.

⁴ A *Société des concerts du Conservatoire*-t, Franciaország első szimfonikus zenekarát François-Antoine Habeneck alapította 1828-ban, tagjai a Conservatoire tanárai és növendékei közül kerültek ki. Koncertjeiket vasárnap délutánonként tartották a Conservatoire nagytermében. Több Beethoven szimfónia párizsi bemutatója miatt az együttes kiérdemelte a „Beethoven zenekara” becenevet. A zenekar 1967 óta *Orchestre de Paris* néven működik. Forrás: Grove Music Online

⁵ Edward Blakeman: *Taffanel. Genius of the Flute*. (New York: Oxford University Press, 2005): 6-15.o.

⁶ Az új hangszerek elfogadtatásáról részletesen írok a *Böhm-fuvolák adaptálása* fejezetben.

⁷ Napoléon-Henri Reber (1807-1880) francia zeneszerző, a Conservatoire zeneelmélet- (1851), majd zeneszerzéstanára (1862).

óráira.⁸ A zeneszerző olyan nagy hatással volt Taffanelre, hogy az 1876-os díjnyertes *Fúvsötösét (Quintette pour instruments à vent)*⁹ neki ajánlotta. Taffanel zeneelméletből 1862-ben, fúgaszerkesztés tantárgyból 1865-ben nyerte el a *premier prix*-t.¹⁰ Mindeközben szólókarrierje is kezdett kiteljesedni, egyre nőtt fellépéseinek száma. Jótékonysági- és házi koncerteken játszott, emellett 1863 márciusától egy híres fuvolásokból álló kvartettnek is tagja lett. A fuvolanégyes többi művészeivel, Firmin Brossával,¹¹ Johannes Donjonnal és Eugène Walkiers-vel¹² ez utóbbi párizsi otthonában próbáltak.¹³ Mindeközben más kamarazenei formációk tagjaként igyekezett a hangszer repertoárját kibővíteni régebbi, ritkán játszott darabokkal (például Schubert: *Bevezetés, téma és variációk az „Elszáradt virágok” című dal témájára*, Weber: *g-moll trio Op. 63*) és új, kortárs művekkel is.

A XIX. századi Párizsban minden frissen diplomázott hangszeres művész álma az volt, hogy a három legrangosabb zenekar (az *Opéra*,¹⁴ az *Opéra-Comique*¹⁵ vagy a *Société des concerts du Conservatoire*) egyikébe bekerülhessen, akár csak kiegészítőként is. Amennyiben a Konzervatóriumból *premier prix* díjjal távozott fiatal zenészek egyikét – egy, már befolyásos művész javaslatára és ajánlásával – helyettesítőnek hívták néhány előadásra, az illető neve esélyesként kerülhetett szóba egy állás megüresedése esetén. A legjobb párizsi zenekarok igyekeztek olyan kiváló fiatal művészeket találni, akik később – zenekari tapasztalatuk és tudásuk gyarapodásával – egyre feljebb léphetnek majd a zenekari ranglétrán. A fiatal

⁸ Jules Massenet (1842-1912), aki két évvel volt idősebb Taffanelnél, szintén Reber osztályába járt. Taffanel első zeneelmélet óráját Massenet-től kapta, mert a Conservatoire-ban divat volt, hogy az idősebb hallgatók a fiatalabbakat tanítsák.

⁹ A *Société des Compositeurs de Musique* 1876-os versenyének díjnyertes műve. A darabra részletesen kitérek a *Taffanel, a zeneszerző* című fejezetben.

¹⁰ Ann McCutchan: *Marcel Moyse: Voice of the Flute* (Portland: Amadeus Press, 1994): 56. o.

¹¹ Firmin Brossa (1839- Dorus növendéke, 1870-ben Angliába költözött, ahol a *Hallé Orchestra* első fuvolása, majd 1893-tól a *Royal Manchester College of Music* tanára lett az intézmény alapításától kezdve.

¹² Walkiers ekkor már 70 éves volt, Taffanel mindössze 19.

¹³ Edward Blakeman: *Taffanel. Genius of the Flute*. (New York: Oxford University Press, 2005): 23-24. o.

¹⁴ A párizsi Operát XIV. Lajos alapította 1669-ben, *Académie Royale de Musique* néven. Az intézmény, amely *Académie d'Opéra* néven is ismert volt, két évszázadon keresztül költözött egyik helyről a másikra. A nevét is folyamatosan megváltoztatták (például 1978-tól *Théâtre National de l'Opéra de Paris*, 1990-től *Opéra de Paris*, mai nevén *Opéra National de Paris*). 1875-ben a *Place de l'Opera* téren nyílt meg a *Palais Garnier*, a mai Operaház, III. Napóleon megrendelésére, Charles Garnier építész tervei alapján. A megnyitó ünnepségen, 1875. január 15-én Taffanel is közreműködött, mint a zenekar első fuvolása. Forrás: <https://www.operadeparis.fr/en/1-opera-de-paris/1-institution/histoire-de-l-onp>

¹⁵ A *Théâtre National de l'Opéra-Comique* 1801-ben alakult, de csak 1807-től ismerték el hivatalosan. Forrás: Grove Music Online

fuviolaművészek is először kiségitőként vehettek részt a zenekar munkájában, ezután harmadik fuviolás állást kaphattak, majd idővel még előrébb kerülhettek a fűvós szólamban.¹⁶

Ahhoz, hogy megérthessük az akkori párizsi zenekari hierarchia működését, Taffanel zenekari karrierjét veszem példának, és vezetem végig lépésről lépésre. Taffanel első zenekari állását 1862-ben kapta, mint az *Opéra-Comique* harmadik fuviolása. Két évvel később hivatalosan bejegyzett kiségitő lett a párizsi *Opérában*, ahol a szólamvezető Dorus, a második fuviolás Henri Altés volt, a harmadik szólamban pedig Ludovic Leplus¹⁷ ült. Újabb két év elteltével, 1866-ban Dorus és Leplus visszavonult operaházi kötelezettségeitől, így Altés válhatott szólamvezetővé, Taffanel pedig második fuviolássá. További lényeges előrelépést jelentett számára, hogy 1867. október 15-én a *Société des concerts du Conservatoire* hivatalos tagjává választották.¹⁸ Amikor egy évvel később, 1868-ban Dorus ebből az állásából is visszavonult,¹⁹ egykori tanítványa szintén a második fuviolás pozíciót foglalhatta el, míg a szólamvezetői feladatot Dorus távoztával itt is Altés látta el. Amikor 1869-ben Altés összekülönbözött a vezetőséggel, és otthagyta az együttest, Taffanelt nevezték ki szólófuviolásnak. Az Operaház zenekarában 1876-ban szintén Altés távozását követően lett szólista.

Zenekari pályafutását összefoglalva Taffanel 32 éves korára minden fontosabb párizsi együttes szólófuviolásának tudhatta magát. Ezek az elismerések azt mutatják, hogy fiatal kora ellenére gyors ütemben haladt felfelé a már korábban említett ranglétrán.²⁰ Dorus-nek is sokat köszönhetett, aki minden állás esetében meleg szívvel ajánlotta legtehetségesebb tanítványát.

¹⁶ Párizs legelőkelőbb szimfonikus zenekarában, a 95 tagú *Opérában* összesen négy fuviolás lehetett állásban: hárman látták el a szólamokat, szükség volt továbbá egy hivatalosan kinevezett állandó kiségitőre. 1864-ben Dorus, Altés és Leplus ült a zenekarban - ebben a sorrendben -, és Taffanel dolgozott kiségitőként. Ha Dorus hiányzott egy előadásról, Altés lépett elő első fuviolásnak, ha ő sem ért rá, Leplus szólózhatott. A párizsi zenekarokban olyan módon lehetett előrelépni, hogy amennyiben egy első szólamban dolgozó fűvós nyugdíjba ment, nem szóló állásra, hanem harmadik szólamra írtak ki pályázatot, hiszen az addig második számú fűvósból első lett.

¹⁷ Ludovic Leplus 1807-ben született Bordeaux-ban, és 1848-ban lett az Operazenekar tagja. Apósa François-Antoine Habaneck, a *Société des concerts du Conservatoire* zenekar alapítója.

¹⁸ Korábban csak kiségitőként játszhatott ebben a zenekarban.

¹⁹ Dorus a Conservatoire tanári állásából is nyugdíjba vonult, helyét itt is Altés vehette át.

²⁰ Tehetsége mellett a szerencse, az éppen aktuális generációs váltás (Dorus, majd Altés távozása) is közrejátszott abban, hogy Taffanel jelentős párizsi zenekarok első fuviolás állását foglalhatta el.

A francia-porosz háborút²¹ követő feszült politikai helyzetben²² sok zenész hagyta el Párizst. Az Operaházat bezárták, és a Konzervatórium év végi vizsgái is elmaradtak.²³ Taffanel – az utcai forrongások elől menekülve – 1871 márciusában családjával együtt hazaköltözött Bordeaux-ba. 1871. június 12-én az Opera újra megnyitotta kapuit, és a zenekari tagok a fővárosba visszatérve újra elfoglalhatták korábbi állásukat. Taffanel, a többi operaházi zenészhez hasonlóan, először formális levélben kérte az igazgatót második fuvolás állásába való visszahelyezésére. A vezetőség végül elfogadta a kérelmét, pedig Altés – Taffanel háta mögött – mindent megtett annak érdekében, hogy ezt megakadályozza. Edward Blakeman a párizsi Opera archívumában végzett kutatásai során megtalálta Taffanel hivatalos levelét, és megdöbbenve tapasztalta, hogy a bal felső sarokban ez a néhány szavas megjegyzés áll: „Altés a kérést visszautasítja”.²⁴

A francia-porosz háború és az azt követő forradalom sokféleképpen hatott a párizsi zenei életre. Nem sokkal a főváros ostroma után, 1871. február 25-én César Franck, Camille Saint-Saëns, Jules Massenet, Gabriel Fauré, Théodore Dubois, Ernest Guiraud, Jules Garcin, Henri Duparc, Romain Bussine és Paul Taffanel közreműködésével megalakult a *Société Nationale de Musique* (Nemzeti Zenei Társaság) elnevezésű zenei csoportosulás. A társaság koncertsorozatot²⁵ indított el, mely francia zeneszerzők műveinek előadását tűzte ki céljául.²⁶ Egy évvel később, 1872-ben Taffanel saját zenei társulatot alapított *Société Classique* néven, mely egy

²¹ A francia-porosz háború III. Napóleon francia császár 1870. július 19-i hadüzenetétől a Német Császárság megszületéséig, 1871. január 18-ig tartott. Poroszország, összefogva a független délnémet államokkal, megsemmisítő vereséget mért Franciaországra, és túszul ejtette III. Napóleont. Ezt követően, 1870. szeptember 4-én Párizsban kikiáltották a Harmadik Köztársaságot, de a hónap közepére a poroszok a fővárost is körülvették, és 1871. január 18-án a versailles-i Tükörteremben kikiáltották a német egységet. Az új Német Császárság hadisarcként megszerezte Elzász-Lotaringia vidékét.

²² Párizsban a francia-porosz háború után, 1871 márciusában a radikális politikai csoportosulások által megalakított kommün vette át az irányítást. Érthető, hogy az ezt követő két hónap folyamán, ami a teljes társadalmi felfordulás jegyében telt, a lakosság egy része elmenekült a városból, és a színházi élet is szünetelt, a zenészek szétszéledtek. Május 28-án az Adolphe Thiers vezette ideiglenes francia kormány porosz csapatok segítségével egy hétig tartó utcai harcok és kegyetlen megtorlások után visszafoglalta a francia fővárost. Az utcákon dúló harcok minden addigi polgárháború szörnyűségein túltettek. Az emberi veszteségeken túl a Tuileriák palotája, illetve a Városháza is a tűz martalékává lett.

²³ Claude Dorgeuille: *The French Flute School 1860-1950*. (London: Tony Bingham, 1986): 70. o.

²⁴ Edward Blakeman: „In search of Taffanel”. *Pan: the Flute Magazine* 25/2 (2006. Június): 19-27. 24.

²⁵ Taffanel összesen tizenkétszer szerepelt a koncertsorozaton, majd 1891-től karmesteri elfoglaltságai miatt nem tudott több fellépést vállalni.

²⁶ Lásd bővebben a *Morceaux de concours* című fejezetben.

fúvóegyüttesből, egy vonósnégyesből és egy zongoraművészből állt. Az együttes vonósnégyese, időnként zongorával kiegészítve a népszerű repertoárból válogatott, míg a fúvósok legfőbb céljuknak azt tűzték ki, hogy Bach, Händel, Beethoven és Mozart fúvóegyüttesre komponált, akkortájt ritkán játszott műveit adhassák elő. A *Société Classique* koncertjei mindössze négy évig tartottak, mert Taffanelt egyre jobban zavarták a vonós- és a fúvós zenészek közti ellentétek. Úgy érezte, hogy a fúvósokat nehezebb feladat elé állítja a kamarazenélés, hiszen viszonylag kevés művet komponáltak számunkra, és a meglévő repertoár sem elég magas színvonalú. Ezért – bár a *Société Classique* 4 évvel az alapítása után az előbb említett problémák miatt megszűnt –, Taffanel nem adta fel a fúvós repertoár fejlődéséért folytatott harcot, és 1879-ben megalapította a *Société de Musique de Chambre pour Instruments à vent* fúvószenei együttest.²⁷

A *Société de Musique de Chambre pour Instruments à vent* (Fúvós Hangszeresek Kamarazene Társasága) alapító tagjai közé tartozott Taffanel mellett Georges Gillet és Auguste Sautet oboista, Charles Turban és Arthur Grisez klarinétos, Henri Dupont és Jean Garigue kürtös, valamint Jean Espaignet és François Villaufret fagottművész.²⁸ A koncerteken Louis Diémer zongoraművész is közreműködött, akivel Taffanel évek óta együtt kamarázott, és aki a *Société Classique* hangversenyein is sokszor játszott fúvósokkal. Az együttes első koncertjére 1879. február 6-án került sor a párizsi *Salons Pleyel et Wolff*²⁹ 170 férőhelyes kamaratermében, de a nagy sikerre való tekintettel a Társaság első évadjának fennmaradó 5 koncertjét át kellett költöztetni az 550 férőhelyes nagyterembe, a *Salle Pleyel*-be. A hangversenyeket – évi hat alkalommal – ezután is a nagyteremben tartották csütörtökönként 4 órakor. Taffanel, az együttes alapítója, zenei vezetője és karmestere³⁰ úgy állította össze a hangversenyek műsorát, hogy az minden esetben

²⁷ Edward Blakeman: *Taffanel. Genius of the Flute*. (New York: Oxford University Press, 2005): 43-44. o.

²⁸ A felsorolt művészek mindegyike – Sautet kivételével – a párizsi Conservatoire-ban végzett *premier prix* díjjal, és valamennyien az *Opéra* és az *Opéra-Comique* zenekarok egyikében játszottak.

²⁹ Ignaz Pleyel (1757-1831) osztrák zongoraművész és zeneszerző, Joseph Haydn tanítványa 1807-ben, 50 éves korában alapította zongorakészítő műhelyét. Fia, Camille Pleyel 1821-ben csatlakozott édesapjához, majd az ő halála után, 1855-ben Auguste Wolff, Camille veje örökölte a céget, melynek ekkor a *Pleyel, Wolff et Cie* nevet adta. A zongoragyár Frédéric Chopin számára is készített hangszereket, és 1830-ban koncerttermet alapított *Salons Pleyel* (később *Salons Pleyel et Wolff*) néven.

³⁰ Taffanel karmesteri pályafutásának első lépése az volt, hogy az általa alapított *Société de Musique de Chambre pour Instruments à vent* koncertjein vezényelt.

tartalmazzon egy klasszikus kamaraművet (például Mozarttól, Beethoventől), legalább egy szólódarabot (például Bach egyik fuvolaszonátáját vagy Schumann *Drei Romanzen* című művét), valamint egy külföldi és egy francia kortárs kamaraművet. Taffanel ily módon elérte, hogy évente legalább 6 új, fúvósegyüttesre komponált mű szülessen, ezzel bővítve a fúvósok kamarazenei repertoárját.³¹ A Társaság 14 éven keresztül, 1879-től 1893-ig működött. 1893-ban Taffanel az Operaház vezető karmestere lett, és nem vállalt több hangszeres fellépést. A fúvósegyüttes tagjai ekkor úgy döntöttek, hogy az ő közreműködése nélkül nem folytatják a koncertsorozatot.³²

Taffanel 1889-re, 45 éves korára mindent elért, amit egy hangszeres művész kívánhat. Nemzetközileg elismert fuvolaművészként nemcsak Párizsban, de Európa más városaiban is koncertezett, a francia főváros legfontosabb zenekarainak szólófuvolása lett, és 1872-től két zenei együttest is alapított és vezetett.³³ Annál lenyűgözőbb, hogy a beérkezett fuvolaművész nem elégedett meg hangszeres karrierje kiteljesedésével, hanem 45 évesen egy másik zenei pályán is elindult: vezényelni kezdett. A karmesteri pálya felépítésének érdekében áldozatot kellett hoznia, ezért fuvolásként visszavonult. Új zenei hivatás választása egy pályája csúcán álló fuvolaművész részéről nagy bátorságot igényel és komoly elhivatottságról tanúskodik. Lehetséges, hogy ennek oka Taffanel folyamatos fejlődésre való törekvése, de az is elképzelhető, hogy – a leveleiben időről időre emlegetett fogászati problémák miatt – számolt azzal, hogy hamarosan egészségügyi okok miatt abba kell majd hagynia a hangszeres játékot.

Az *Opéra* nem szívesen engedte el állásából, ezért ebben az intézményben 1893-ig még fuvolázott, egészen addig, amíg első karmester nem lett.³⁴ A fuvolaművész pályától való visszavonulása után Saint-Saëns ezt írja neki egyik levelében:

³¹ Forrás: https://etd.ohiolink.edu/rws_etd/document/get/ucin1367928275/inline

³² Az együttest Taffanel tanítványa, Philippe Gaubert élesztette újjá 1908-ban.

³³ Koncertturnéi alkalmával játszott többek között Belgiumban, Angliában, Oroszországban, Svájcban, valamint a lipcsei Gewandhausban.

³⁴ Szíve mélyén azért mindig fuvolás maradt. 1894-ben, amikor Massenet *Thaïs* című operáját vezényelte az Operaházban, megjegyezte, milyen szépen szólna a *Méditation* hegedűszólama fuvolával. Át is írta, és még ugyanebben az évben Heugel kiadta.

Borzasztóan szomorú, hogy nem fog már többé fuvolázni, és hogy soha senki nem fog úgy játszani, mint Ön.³⁵

Taffanel új hivatásában, karmesterként is rövid időn belül éppúgy sikeres lett, mint korábban a fuvolaművész pályán. A két karrier között az a lényeges különbség, hogy míg fuvolásként nemzetközi hírnévre is szert tett, karmesterként mindvégig Párizsban maradt.

Dirigensként életében először a *Société de Musique de Chambre pour Instruments à vent* koncertjein próbálhatta ki magát, majd többévi gyakorlás után lényeges előrelépést jelentett számára, amikor 1890. január 1-jén kinevezték harmadik karmesternek az Operában. Ezzel majdhogynem egy időben egy másik karmesteri álláslehetőség is adódott számára, amikor az 1891/92-es évad végén a *Société des concerts du Conservatoire* első karmestere, Jules Garcin nyugdíjba vonult. Helyére, erre a megtisztelő posztra négyen is jelentkeztek, köztük Benjamin Godard és Paul Taffanel. A zenekari bizottság egyöntetűen Taffanelt választotta, aki így 1892 novemberétől Párizs egyik legjelentősebb zenekarának első karmestere lett. Mindössze egy évvel később, 1893. július 1-jén az *Opéra* is kinevezte vezető dirigensnek. A *Société des concerts du Conservatoire* és az *Opéra* zenei vezetője ekkor már kizárólag a vezénylésnek szentelte életét. Az ezzel kapcsolatos sokrétű elfoglaltsága mellett nem is tudott volna koncertezni, ezért ugyanebben az évben utolsó fuvolás állását is feladta az Operaházban.

Kezdetben sokan kételkedtek benne, mint karmesterben. Ennek legfőbb oka nem a tehetség vagy az ügyesség hiányában keresendő, hanem abban az egyszerű tényben, hogy Taffanel nem vonós-, hanem fúvóshangszeres művészként kezdett dirigálni. Charles Dancla³⁶ úgy fogalmazott, hogy az a zenész, aki nem ismeri a zenekar lelkét, a vonóskar hangszereit minden tekintetben (például a vonásokat vagy az ujjrendet), az nem alkalmas egyetlen szimfonikus mű vagy opera elvezényelésére

³⁵ Edward Blakeman: „In search of Taffanel”. *Pan: the Flute Magazine* 25/2 (2006. Június): 19-27.o.

³⁶ Charles Dancla (1817-1907) francia hegedűművész és zeneszerző. 1835-től a párizsi Operaház koncertmestere, 1857-től pedig a Conservatoire hegedűtanára volt. (Ez utóbbi állásában 35 évet töltött el.)

sem.³⁷ Ilyen előítéletekkel kellett Taffanelnek megküzdenie, de sikerült bebizonyítania, hogy egy fúvóshangszeres művész is képes lehet egy kiváló zenekar vezetésére. Az egyébként kritikus barát és kolléga, Camille Saint-Saëns igencsak pozitívan nyilatkozik az Operaház új első karmesteréről, Taffanel lányához írt levelében:³⁸

Édesapádat glória övezi az Operában, ami nagy örömmel tölt el engem.³⁹

Taffanel vezénylésről szóló cikke, a *L'Art de diriger*, amely Albert Lavignac⁴⁰ *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire* című lexikonjában jelent meg, tartalmazza Taffanel karmesteri ars poeticáját.⁴¹ A fuvolaművész-dirigens úgy fogalmaz, hogy maga a vezénylés csak a kisebbik része a vezetői feladatnak. Sokkal fontosabb – és szinte mindent az jelent –, ahogy a karmester próbál.⁴²

1898. április 29-én hosszabb betegeskedés és az azt követő lassú felépülés után Taffanel lemondó levelet fogalmazott meg és küldött a *Société des concerts du Conservatoire* zenekar bizottságának. Az ezt megelőző 6 évben azonban a zenekar annyira megszerette első karmesterét, hogy nem akarták elengedni. Taffanel hajthatatlanul kitartott a nyugdíjba vonulás mellett, és lemondása bölcs döntésnek bizonyult, egészsége ugyanis élete utolsó tíz évében folyamatosan romlott. A híres fotókon, amelyeken 1906-ban a fuvolázáshoz szükséges szájtartást mutatja (lásd a Függelékben), aggastyánnak tűnik, pedig akkor még csak 62 éves volt. A két legjelentősebb párizsi zenekar vezetésével járó hihetetlen megterhelés minden

³⁷ Edward Blakeman: *Taffanel. Genius of the Flute*. (New York: Oxford University Press, 2005): 155.o.

³⁸ Camille Saint-Saëns azért levelezett Taffanel lányával, mert a keresztapja volt.

³⁹ Edward Blakeman: *Taffanel. Genius of the Flute*. (New York: Oxford University Press, 2005): 153.o.

⁴⁰ Albert Lavignac (1846-1916) francia zenetörténész, 1875-től a párizsi Conservatoire zeneelmélet tanára. Publikációi közé tartozik többek között a *La musique et les musiciens* (1895), mely tartalmazza a hangszerek és a hangnemek legfőbb jellemzőit. Leghíresebb műve az említett *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, amelyet a francia kormány megbízásából, számos zenetörténész közreműködésével kezdett el írni és szerkeszteni. Lavignac halála után az *Enciklopédiát* Lionel de La Laurencie folytatta és fejezte be.

⁴¹ Taffanel nem érte meg a cikk megjelenését, mert az enciklopédia nagy része 1913 és 1931 között készült el.

⁴² Edward Blakeman: *Taffanel. Genius of the Flute*. (New York: Oxford University Press, 2005): 176.o.

bizonynal hozzájárult egészsége megrendüléséhez. 1908 júniusában hirtelen rosszabbul lett, ágynak esett, és nem tudott elmenni tanítványai év végi vizsgaversenyére, a *concours*-ra. Újabb hosszás betegeskedés után november 21-én halt meg, este 8 óra körül.

A kivételes tehetségű művészt a francia zenei élet mellett családja – özvegye és két felnőtt gyermeke – is gyászolta. Szeretett feleségét, Geneviève Deslignières-t 1873-ban ismerte meg egy leányiskolában, ahol felkérésre koncertet adott. A leányiskolát Geneviève szülei vezették, akik rajongtak a zenéért, és olyan jelentős zenészeket láttak vendégül, mint César Franck vagy Charles Lebouc.⁴³ Geneviève kiválóan zongorázott, így 1873 augusztusában ő maga kísérte Taffanel játékát. Megismerkedésük után egy évvel, 1874. augusztus 1-jén tartották polgári esküvőjüket. Két nappal később, a templomi szertartás alatt Saint-Saëns és Fauré orgonált a szeretett barát és kolléga tiszteletére.

Elsőszülött fiuk, Jules Lucien Jacques Taffanel 1875. május 20-án látta meg a napvilágot. 1876-ban a házaspár elhatározta, hogy házat építtetnek a *8 avenue Gourgaud* alatt, Geneviève bátyja, Marcel Deslignières építész tervei alapján. Ez a ház egészen 1930-ig a család tulajdonában maradt. Ekkor új lakásokat építettek fel a helyén, amelyekben szintén Taffanel utódai éltek.⁴⁴ 1881 márciusában tragédia árnyékolta be a Taffanel család addig felhőtlen boldogságát: meghalt kisbabájuk, Juliette. Ezt a fájdalmat később a kis Marie-Camille megszületése orvosolta 1882. június 17-én.⁴⁵

Taffanel méltán lehetett büszke gyermekeire. Fia, Jacques Taffanel bányamérnökként dolgozott. Fényes karriert futott be: először a Clermont-Ferrand és a Saint-Etienne bányák vezetőjeként, majd külföldi tanácsadóként. Egy hivatalos oroszországi utazás során 1917-ben tanúja lehetett a forradalom eseményeinek. Felesége házasságuk korai szakaszában elhunyt, ezért Jaques egyedül nevelte fel két gyermeküket: Claude és Jacqueline Taffanelt.

⁴³ Charles Joseph Lebouc (1822-1893) francia csellóművész, a párizsi Conservatoire tanára. Saint-Saëns *Az állatok farsangja* című művének bemutatóján 1886-ban Lebouc játszotta a híres „Hattyú” tételt.

⁴⁴ Edward Blakeman: *Taffanel. Genius of the Flute*. (New York: Oxford University Press, 2005): 61.o.

⁴⁵ Marie-Camille kereszttapja Saint-Saëns lett, innen ered a kislány második keresztnéve.

Jacques – bár nem a művészi pályát választotta – a zenét nagyon szerette, és szenvedélyes Wagner-rajongóként Bayreuthba is számos alkalommal elkísérte édesapját.

Marie-Camille a Sorbonne Egyetemen tanult. A fuvolaművész lánya 1912-ben feleségül ment a híres történészhez, Charles Samaranhoz, akitől három lánya született. Kettő közülük a zenész pálya felé fordultak: Anette-ből hegedűművész, Charlotte-ból zongoraművész lett. A legfiatalabb lány, Jeanne szintén elvégezte a párizsi Conservatoire-t csellós szakon, de végül az intézmény zenei könyvtárosaaként helyezkedett el.⁴⁶ Jeanne-nak – aki sajnos nem ismerhette nagyapját – köszönhetjük a Taffanel-hagyaték gondozását: megőrizte többek között Taffanel magán- és hivatalos leveleit is az utókor számára.⁴⁷ Ezekből a levelekből kiderül, hogy Taffanel gyengéd férjként és szerető apaként felhőtlenül boldog családi környezetben élt, továbbá az is, hogy a humor, a tréfálkozás mindennaposnak számított a Taffanel-házban.

Taffanel életpályájának összefoglalásaképpen szakmai érdemei közül talán az a legmaradandóbb, hogy megváltoztatta a fuvoláról és annak repertoárjáról általánosan elterjedt negatív véleményt. Folyamatosan biztatta zeneszerző kortársait, hogy az akkoriban tipikus bravúrdaraboknál komolyabb műveket írjanak a hangszerre. Ha tanulmányozzuk a XIX. század második felének fuvolarepertoárját, főleg olyan, egyszerű zenei formában írt műveket találunk (például ária vagy téma variációkkal, többek között Demersseman, Genin és Briccialdi *Velencei karneválja* vagy Tulou számtalan *Grand Soloja*), amelyek miatt a koncertlátogató közönség unalmasnak és egyszíknak tartotta hangszerünket.⁴⁸ Amellett, hogy Taffanelnek köszönhetően a *Société de Musique de Chambre pour Instruments à vent* számára számos jelentékeny, fúvós hangszerekre komponált mű született (például Gounod *Petite Symphonie* című darabja fuvolára és fúvós oktetre), a fuvolaművész újjáélesztette a régi, elfeledett műveket, és visszahozta repertoárunkba Bach, Mozart és Schubert zenéjét.

⁴⁶ Forrás:

https://kuscholarworks.ku.edu/dspace/bitstream/1808/14871/1/Glick_ku_0099M_13450_DATA_1.pdf

⁴⁷ Taffanel művészi hagyatékát, életművét felesége, Geneviève és legkedvesebb tanítványai, Philippe Gaubert és Louis Fleury gondozták, személyes levelezését, iratait unokája, Jeanne örzi.

⁴⁸ Forrás: <http://www.flutefocus.com/Historical/heavenly-flute-players-part-12-paul-traffanel.html>

2.2. A zeneszerző

Taffanel elsősorban mint előadóművész, tanár és karmester vált híressé, de nem volt híján zeneszerzői ambícióknak sem. Hangsúlyoznom kell azonban, hogy ugyanúgy, mint zeneszerzéssel is foglalkozó fuvolaművész elődei – például Demersseman vagy Altés –, Taffanel is fuvolás szerző volt, nem zeneszerző, aki melleleg fuvolázott. A két komponista típus között nagy a színvonalbeli különbség, hiszen – bár sok jó művet köszönhetünk a fuvolás zeneszerzőknek, köztük Taffanelnek vagy Philippe Gaubert-nek –, hangszerünkre írt szerzeményeik nem mérhetők az igazi, nagy zeneszerzők műveihez. Emellett ezek a fuvolaművészek majdnem kizárólag csak hangszerünkre komponáltak, nem írtak vonós kamarazenét, nagy szonátákat, dalokat, operát vagy szimfóniát.¹

Ahogy az előző fejezetben már említettem, Taffanel a párizsi Konzervatóriumban három tantárgyból szerzett diplomát: fuvolából, zeneelméletből és fúgaszerkesztésből, zeneszerzésből azonban – bár szeretette volna – nem sikerült hasonlóan kimagasló eredménnyel végeznie. Amikor 1862-ben zeneelmélet-tanárát, Henri Rebert zeneszerzés-professzorral nevezték ki, hamarosan beiratkozott erre a tantárgyra is, de a várt siker elmaradt. 1863-ban az év végi *concours-on*² ugyanis a lehető legalacsonyabb fokozatot kapta (*deuxième accessit*),³ és ez annyira elvette a kedvét a további zeneszerzés-tanulmányoktól, hogy később nem is próbálkozott a vizsgaversenyeken.⁴

Taffanel szerzeményei közül repertoárunkon ma leggyakrabban fuvolára és zongorára komponált operafantáziái szerepelnek, melyeket 1874 és 1884 között írt. Formájuk, szerkesztésmódjuk hasonló: a bevezetőt – amely visszatükrözi az opera hangulatát, és lehetőséget nyújt az előadóművésznek arra, hogy megcsillogtassa

¹ A kijelentés alól kivétel Philippe Gaubert, aki komponált két operát, balettot, 4 szimfóniát és hegedűversenyt, de egyik művet sem játsszák.

² Ugyanezen az év végi vizsgaversenyen Massenet első díjat nyert, amelyet rövidesen a híres *Prix de Rome* kitüntetés követett.

³ A Conservatoire év végi vizsgaversenyein elérhető fokozatok: *premier prix* (első díj), *deuxième prix* (második díj), illetve *premier accessit* (első számú dicséret), *deuxième accessit* (második számú dicséret). Az utolsó két érdemjegy nem minősült diplomának, tehát a vizsgát ebben az esetben a következő év végén meg kellett ismételni.

⁴ A Conservatoire vizsgaversenyeiről lásd bővebben a *Morceaux de concours* fejezetet.

briliáns technikai tudását is – az opera leghíresebb, legismertebb témái követik, melyek közül néhány saját variációval rendelkezik. A XIX. századi fuvolarepertoárban megszokott „bevezetés-ária-variáció” forma a kor egyik legnépszerűbb műfajának számított, Taffanel azonban bizonyos értelemben túllép a műfaj hagyományain: ha elő is fordul egy-egy, a témát követő variáció az operafantáziákban, ezeket kitűnően megírt átvezető részek fűzik más zenei anyagokhoz. Variáció esetében a zongora veszi át a témát, kiemelkedve kísérő szerepéből, a virtuóz szóló játsszó fuvola pedig másodrendű.

A Weber *A bűvös vadász* című operájának témáira komponált *Freischütz* fantázia (1876) – amely az öt mű közül zeneileg a legérettebb, legkiforrottabb – a legjobb példa arra, hogy nemcsak az eredeti opera szerzőjének zsenialitása és ihletett témái tehetnek széppé és élvezhetővé egy parafrázist, hanem a fuvolás zeneszerző saját tollából származó átvezető részek is.⁵ Taffanel a fentiek mellett a zongoraszóló szerkesztésében is újat alkotott a zongorakíséretes virtuóz fuvolaművek komponálásában. A pianista nem csupán kísér, de aktív részese is a zenei történéseknek. Elég, ha a *Freischütz* fantázia közepén elhangzó nagyszabású zongoraszólóra gondolunk, vagy arra, hogy ugyanebben a darabban a Weber operájának III. felvonásában szereplő, jelentős fuvolaszólót a zongorista játssza jobb kezével, a fuvolaszóló pedig csak körülírja azt (10. sz. kép).

⁵ A *Freischütz* fantázia a legnépszerűbb, fuvolások által leggyakrabban műsorra tűzött darab az öt közül.

10. Részlet Taffanel Freischütz fantáziájából (177 – 188. ütem)

Taffanelt – mint az Operaház szólófuvolását – minden bizonnyal megihlette a kor legnépszerűbb operaszerzője, Ambroise Thomas,⁶ hiszen a híres zeneszerző témáira két fantáziát is komponált. Ezek egyike – az öt darab közül a legkorábban (1874-ben) keletkezett *Grande fantaisie sur „Mignon”* – a fuvolaművész legtöbbször műsorra tűzött és legsikeresebb koncertdarabjai közé tartozott.⁷ A másik Thomas-ihletésű virtuóz fuvoladarabot, a *Fantaisie sur „Françoise de Rimini”*-t (1884) ritkán játsszák, majdhogynem elfeledték az előadóművészek annak ellenére, hogy a fantázia első fele – véleményem szerint – kiváló kompozíció. A gyors zongoraszó után következő lassú bevezető rész felfelé ívelő dallamával mintha Dante és Vergilius pokolból való felszállását illusztrálná (11. sz. kép).⁸ Az ezt követő főtéma virtuóz variációja után azonban a darab valóban ellaposodik, azt a benyomást keltve, mintha az utolsó témákat csak sietve egymás mellé helyezte volna a szerző, minden különösebb szerkesztés nélkül. A két további romantikus fuvolafantázia egyáltalán

⁶ Ambroise Thomas (1811-1896) francia romantikus operaszerző. Leghíresebb operái a *Mignon* (1866) és a Shakespeare drámája alapján írt *Hamlet* (1868). 1871-től haláláig a párizsi Conservatoire igazgatója.

⁷ Az ajánlás szeretett tanárának, Louis Dorus-nek szól, akivel gyakran megvitatta zeneszerzési problémáit annak ellenére, hogy Dorus maga nem alkotott maradandó művet.

⁸ Thomas-t Dante Infernojának egyik története – amely Françoise de Rimini szerencsétlen szerelmi életéről szól – ihlette az opera megírására.

nem is került be a repertoárunkba: Rameau két operájának⁹ témáira keletkezett 1877-ben a *Fantaisie-transcription sur „Les Indes galantes”*, 1881-ben pedig Delibes¹⁰ zenéje ihlette a *Fantaisie sur „Jean de Nivelle”*-t.¹¹

Andante

col 8

11. Részlet Taffanel Rimini fantáziájából (8-16. ütem)

Taffanel számára fúvósötöse, a *Quintette pour instruments à vent* hozta meg életében a legnagyobb zeneszerzői elismerést. A *Société des Compositeurs de Musique*¹² elnevezésű, szerzői jogokkal foglalkozó társaság zeneszerzők számára évente megrendezett versenyén 1876-ban a fúvósötös műfajt hirdették meg az egyik választható kategóriának. Összesen 14 kvintettet kapott kézhez a verseny zsűrije, köztük olyan zeneszerzők tollából, mint Thomas, Delibes és Dubois. Taffanel műve lett a győztes darab, amelyet a Leduc kiadó még ugyanebben az évben meg is

⁹ *Hippolyte et Aricie* és *Les Indes galantes*.

¹⁰ Clément Philibert Léo Delibes (1836-1891) francia opera- és balettszerző. Leghíresebb balettjei a *Coppélia* (1870) és a *Sylvia* (1876), operái közül a legismertebb az 1883-as *Lakmé*.

¹¹ William Bennett fuvoluművész – Clifford Benson zongoraművész közreműködésével – két részletben, 1985-ben és 1996-ban Londonban lemezre vette Taffanel fuvólára és zongorára írt műveit, de a felvételen nem szerepel a Rameau operák témáira komponált *Les Indes Galantes* fantázia.

¹² A *Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique* (SACEM) francia szerzői jogvédő társaságot 1851-ben alapították írók, zeneszerzők és kiadótársaságok Ernest Bourget francia zeneszerző kezdeményezésére.

jelentetett.¹³ A mű ajánlása zeneelmélet- és zeneszerzéstanárnak, Henri Rebernek szól.

A *Quintette* az 1876. május 23-án megtartott hivatalos bemutató előtt május 3-án már elhangzott a Salle Pleyelben, Taffanel és kamarapartnerei előadásában.¹⁴ A korabeli kritikusok értetlenül álltak a tény előtt, hogy a híres fuvolaművész a fúvósötös kategóriát választotta ahelyett, hogy vonós kamaraművet írt volna, ennek ellenére elismerően nyilatkoztak a g-moll darab lassú- és zárótételéről.¹⁵ Taffanel az ekkor már 4 éve működő *Société Classique* alapító tagjai közé tartozott, de álma, hogy új művek születhessenek fúvóegyüttesekre, csak 3 évvel később, a *Société de Musique de Chambre pour Instruments à vent* zenei együttes létrejöttekor valósulhatott meg. Ezért döntött úgy 1876-ban, hogy ő maga bővíti a fúvósötös repertoárját.

A *Quintette* bizonyíték arra, milyen jól ismerte Taffanel a fa- és rézfúvós hangszerek lehetőségeit, korlátait és hangterjedelmét. Az első (*Allegro con moto*) és a harmadik (*Vivace*) tételt szonátaformában komponálta meg, míg a középső, lassú tétel (*Andante*) a kor egyik legkedveltebb műfaja: románc. Az *Allegro con moto* egy folyamatosan hömpölygő, dús hangszerelésű, g-moll nyitótétel, amely a fúvóegyüttesekre komponáló elődök, Franz Danzi (1763-1826) és Anton Reicha (1770-1836) stílusjegyeit idézi. Taffanel a tétel utolsó ütemeiben azonban nem az akkoriban megszokott, határozott, *forte* végződést alkalmazza, hanem egy – a másik négy hangszer kitartott akkordja felett – hosszú fuvolakadencia után *ppp* dinamikában, titokzatos és ugyanakkor intim atmoszférát idézve zár le. Az Esz-dúr hangnemű második tétel elején hosszasan, mintegy 34 ütem erejéig a kürté a szólószerep. A dallamhangszer szerepét a későbbiekben az oboa, a fuvola és a klarinét adogatja át egymásnak a többi hangszer halk, diszkrét kíséretével. A szenvedélyes, sűrűbb kíséretet tartalmazó középrész után visszatér a románc, és a darab halk dinamikán, idillikus hangvétellel zárul. A harmadik tétel egy virtuóz, 6/8-os *Saltarello*. A *Saltarello* közkedvelt zárótételeként gyakran megjelent a romantikában, gondoljunk csak Mendelssohn 4. (*Olasz*) szimfóniájának vagy Jules

¹³ Taffanel elégedetlen volt a kiadással, de sajnos nem született javított kiadás, a kézirat pedig – egyetlen oldal kivételével – elveszett.

¹⁴ Edward Blakeman: *Taffanel. Genius of the Flute*. (New York: Oxford University Press, 2005): 60.o.

¹⁵ Az 1876-os zeneszerzésverseny választható kategóriái: zongoranégyes, fúvósötös vagy dal.

Demersseman *Solo de concertjének* befejező részeire. Taffanel *Saltarello*-ja egy hosszú, halk rész és három teljes ütem *general pausa* után hangosan, csattanóval zárul.

Taffanel kiválóan megkomponált fúvósötösével példát mutatott korának és a jövőbeli zeneszerzőknek azzal kapcsolatban, hogy nemcsak vonós, de fúvós hangszerekre is érdemes és lehet jó művet írni.

Az 1885-ben, 41 éves korában fuvolára és zongorára komponált *Sicilienne-Etude* (Op. 7) ötvözi mindazt, amit a szerző elvárt egy fuvoladarabtól és egy fuvolaművésztől az előadások alkalmával: a lírai hangvételt és a virtuóz technikai tudást. Taffanel ugyanis kétféle fuvolázást különböztetett meg, melyeket humorosan így nevezett: szalon és cirkusz. A szalonfuvolázás arra a művészre utal, aki csak lassú, lírai darabokat ad elő, a cirkuszi előadás ezzel szemben az akkoriban népszerű gyors, virtuóz bravúrdarabok előadására korlátozódik. Taffanel zeneszerzési technikájában és koncertműsorainak összeállításában is ötvözte a kettőt, és tanítványait is az arany középut megtalálására bízta.¹⁶

A *Sicilienne-Etude* triós forma, a kezdő, lírai rész változatlan formában visszatér a virtuóz középrész után, egy kódával megfűszerezve. A romantikus francia fuvolaiskola megalapítója ezúttal az egyébként egyszólamú hangszer többszólamúsításával kísérletezett. Úgy tűnik, mintha J. S. Bach hegedűpartitáinak akkordjai lebegtek volna a szeme előtt példaképként, azzal a különbséggel, hogy a *Sicilienne-Etude*ben ezeket akkordfelbontásként, előkeként írta bele a fuvolaszólamba.¹⁷ A kezdő és záró lassú rész az előbb említett gyors előkéivel és dallamának folytonosságával sok nehézséget állít az előadó elé: a szép hang mellett jó állóképességet, kiváló légzéstechnikát és a magas és mély regiszterek közötti virtuóz váltás képességét is megköveteli a játékostól. A darab középrészeiben a zongoráé a főszerep: egy korálszerű dallamot mutat be dús akkordszerkesztéssel, miközben a fuvolaművész a virtuóz kíséretben csillogtathatja meg technikai tudását.

¹⁶ Paul Taffanel: *Sicilienne-Etude* (1885) edited by Edward Blakeman, Pan Educational Music, London 1998

¹⁷ Taffanel számára maga a műfajválasztás is a barokk kor előtti főhajtás, hiszen a Bach és kortársai által komponált hangszeres szonáták első vagy közbülső tétele gyakran *Sicilienne*. (Például Bach c-moll hegedűszonátájának I. vagy Esz-dúr fuvolaszonátájának II. tétele.)

Taffanel legkésőbbi és egyben legérettebb alkotása az 1907-ben a párizsi Conservatoire fuvola-vizsgaversenyére komponált, kötelezően eljátszandó mű, a zongorakíséretes *Andante Pastoral et Scherzettino*. A fuvolás zeneszerző a Conservatoire tanáraként kiharcolta, hogy az intézmény év végi vizsgaversenyeinek darabjait a kor kiváló zeneszerzői írassák meg (például Fauré, Chaminade, Widor és Enesco). Ezzel a lépésével azt szerette volna elkerülni, hogy a korábbi néhány évtizedben unalomig ismételt Tulou, Altés és Demersseman műveket kelljen a vizsgák műsorára tűzni. Érdekes lenne tudni, mi készítette Taffanelt arra, hogy 1907-ben saját maga írjon vizsgakompozíciót. Lehetséges, hogy ebben az évben nem tudta eldönteni, kit kérjen fel erre a megtisztelő feladatra, de az is elképzelhető, hogy már régóta tervezte a fuvolarepertoár további bővítését egy saját karakterdarabbal, vagy egyszerűen csak meg akarta ajándékozni fuvolaosztályát ezzel a művel. Bármi is az oka a darab keletkezésének, nyilvánvaló, hogy Taffanel olyan elmélyült, komoly zeneművet komponált hangszerünkre, amelyet korának zeneszerzőitől is elvárt volna. Az *Andante Pastoral et Scherzettino* lassú tétele érett, megható darab, a játékos gyors tétel pedig nem csupán technikai, de zenei kihívást is jelentett a vizsgázók számára.¹⁸ Az ajánlás szeretett tanítványának és tanári asszisztensének, Philippe Gaubert-nek szól, akiből szintén kiváló zeneszerző vált, és ezért 1908-ban Taffanel őt kérte fel a fuvola-vizsgadarab megkomponálására.¹⁹

Taffanel sok kiváló átíratot is készített hangszerünkre, amelyek közül kiemelném Chopin-átdolgozásait, az Op. 15 No. 2-es *Nocturne*-t és az Op. 64 No.1-es *Valse*-t, valamint a Mendelssohn zongoradarabjaiból készített *Dalok szöveg nélkül* részleteit.

Végül, de nem utolsósorban meg kell említenem Taffanel azon, igen rövid terjedelmű szerzeményeit, amelyeket a párizsi Conservatoire vizsgáira komponált a lapról olvasási készség felmérésére. Az intézmény év végi vizsgaversenyeire kétféle kortárs művet is komponáltak az erre felkért zeneszerzők: egy kötelezően előadandó hosszabb művet (*morceau de concours*) és egy lapról olvasandó rövidebb darabot (*morceau de lecture à vue*). 1877-től kezdve – egy évvel azután, hogy fúvósötösét megtisztelő zeneszerzői díjjal jutalmazták –, a Konzervatórium nyolc alkalommal

¹⁸ Az előadó számára a gyors tétel nehézsége elsősorban a különböző artikulációk széles skálájának tökéletes megvalósításában rejlik.

¹⁹ Ez a darab a ma is sokszor játszott *Nocturne et allegro scherzando*.

kérte fel Taffanelt *morceau de lecture à vue* komponálására.²⁰ Ezek a mindössze néhány perces miniatűrök kiválóan alkalmasak voltak arra, hogy a verseny zsűrije felmérhesse a tanulók lapról olvasási készségét, valamint az ösztönös – nem előre betanult – zenei formálás képességét. A fuvolára írt *morceau de lecture à vue* darabok címe általában egyszerű, mindössze a tempót és a hangulatot jelzi: *Allegretto grazioso* (1877), *Andantino con moto* (1883), *Allegro* (1885), *Allegretto* (1890), *Allegretto scherzando* (1892). Az itt felsorolt zongorakíséretes vizsgadarabokkal ellentétben az 1884-ben komponált *Andante* eredeti hangszerelése fuvola és cselló. Taffanel szívéhez közel állhatott ez a vonós hangszer, mert a Conservatoire 1902-es csellóvizsgájára írta egyetlen olyan lapról olvasási művét, amely nem fuvoladarab (*Andantino*).

A fentiekből kitűnik, hogy a XIX. század leghíresebb, legsikeresebb fuvolaművésze nem komponált sok művet, a nyolc komolyabb opus azonban a mai napig értékes része repertoárunknak, ellentétben Demersseman,²¹ Altès, Tulou és más fuvolás zeneszerzők számtalan kérészéletű, semmitmondó bravúrdarabjával.

²⁰ Edward Blakeman: „In search of Taffanel”. *Pan: the Flute Magazine* 25/2 (2006. Június), 26. o.

²¹ Demersseman mintegy 130 fuvolára komponált műve közül a *Solo de Concert*, Op. 82 No. 6. az egyetlen, ami része maradt mai repertoárunknak.

2.3. A párizsi Conservatoire tanára

Harmincévnyi sikeres zenekari- és szólókarriert követően Taffanelt 1893 őszén kinevezték a párizsi Conservatoire tanárává, és ezzel a híres fuvolaművész megkezdte hivatalos pedagógiai pályafutását.¹ Csak vonakodva, hosszas rábeszélés után fogadta el a megtisztelő felkérést, hogy Altés nyomdokába lépjen a híres zenei intézményben, karmesteri teendői ugyanis a korábbi évekhez képest megsokszorozódtak. Kétségei támadtak azzal kapcsolatban, hogy mint Párizs két legjelentősebb zenekarának első karmestere, tud-e majd elég időt és energiát fordítani egy jelentős pedagógiai felelősséggel járó tanári állás betöltésére. Az utókor nagy szerencséjére végül úgy döntött, hogy temérdek karmesteri teendője mellett is vállalja fiatal fuvolások művészi pályára való felkészítését.

Tizenöt évig tartó tanári munkássága alatt olyan nagy befolyást gyakorolt a francia fuvolástársadalomra, hogy ma világszerte a XIX. század leghíresebb, legnagyobb hatású tanáráként emlegetik.² Sikeres pedagógiai karrierje és növendékei által bálványozott tanítási módszere nagyban hozzájárult ahhoz, hogy az utókortól megkapta a „modern francia fuvolaiskola alapítója” címet.

Számos levélből és feljegyzésből tudjuk, hogy Taffanel konzervatóriumi tanítványai, többek között Philippe Gaubert (1879-1941), Georges Barrère (1876-1944), Louis Fleury (1878-1926), Marcel Moyse (1889-1984) és Georges Laurent (1886-1964) áldották szerencséjüket, hogy a kor leghíresebb fuvolaművészenek és leginspirálóbb tanárának védőszárnyai alatt tölthették el a jövőjük szempontjából legfontosabb tanuló éveket. Később, zenei pályájuk kiteljesedésével az egész világon hirdették és tanították a Taffaneltől kapott zenei és pedagógia értékeket.³

Lehetséges, hogy másképp alakult volna a szép fuvolahangjáról és virtuóz technikai tudásáról híres művész zenekari-, karmesteri- és szólókarrierje, ha már

¹ Konzervatóriumi kinevezése előtt is fogadott magánövendékeket, de csak korlátozott számban.

² Philip Bate 1969-es *The Flute* című könyvében úgy fogalmaz, hogy Taffanel a XIX. század második felének legnagyobb hatású tanára egész Európában. Forrás: Philip Bate: *The Flute* (Toronto: The General Publishing Company, 1979): 239. o

³ Barrère és Laurent életük jelentős részét az Amerikai Egyesült Államokban töltötték, így Taffanel metódusa – Anglia mellett - leginkább ebben az országban terjedt el a XX. században.

sokkal korábban, Dorus nyugdíjba vonulásakor, 1868-ban őt nevezték volna ki a Conservatoire soron következő professzorává, nem pedig Altès-t. A Konzervatórium vezetőségének egyértelmű választása Dorus távoztával azonban a rangidős párizsi művészre esett, ezért Taffanelnek ugyanúgy várnia kellett sorára, mint később Philippe Gaubert-nek Taffanel halála után.⁴ A Konzervatórium számára sokat jelentett a francia fuvolaiskola tanárról diákra szálló hagyományainak követése, ezért gyakran a nyugdíjba vonuló művésztanár volt növendékei közül választottak új professzort. Mindenképpen csak olyan fuvolaművész taníthatott a Conservatoire-ban, aki korábban *premier prix* díjjal diplomázott az intézményben. A Konzervatórium vezetősége arra is nagy hangsúlyt fektetett, hogy a jövőbeli fuvolatanár Párizs vezető zenekarainak szólistái közül kerüljön ki. Taffanel már 1868-ban is megfelelt valamennyi, előbb felsorolt kritériumnak, ezért minden bizonnyal fiatal kora miatt választottak akkoriban egy nála érettebb művészt: Altès-t.⁵ Azzal azonban, hogy 1869-től 1893-ig Altès foglalta el a Konzervatórium tanári állását, segítette Taffanelnek abban, hogy a művész a zenei élet más területein bontakoztathassa ki tehetségét: nemzetközi szólókarriert járt be, majd a karmesteri pálya felé fordult.

Taffanel – hasonlóan ahhoz, ahogy az általa alapított zenei együttesekben megváltoztatta és kibővítette a fúvós repertoárt – a tanításban is forradalmi újításokat hozott. Megtartotta a hagyományt, mely szerint a professzorok osztályban tanítanak, nem pedig egyéni órák keretében, de emellett igyekezett odafigyelni minden egyes fiatal művész egyéni fejlődésére is.⁶ Elvetette továbbá Altès pedagógiai tanulmányát

⁴ 1868-ban, Dorus távozásakor Taffanel 24 éves volt, míg 1908-ban, Taffanel halálakor Gaubert – 29 éves korával – szintén fiatal pályakezdőnek számított. Taffanelt Adolphe Hennebains követte a tanári székben, majd Léopold Lafleurance következett 1915-1919-ig. Gaubert-t végül csak később, 1920-ban nevezték ki.

⁵ 1842-től Daniel Auber zeneszerző töltötte be a Conservatoire igazgatói posztját. Aubernek sokat jelentett a hagyomány, a tradíciók megőrzése, és harcolt minden olyan változás ellen, amely véleménye szerint túl modernnek számított. Bizonyára elképzelhetetlen lett volna számára egy 24 éves fiatal embert felkérni egy ilyen megtisztelő posztra.

⁶ Taffanel és osztálya első közös órájára 1893. november 15-én került sor a Konzervatóriumban. Egy héten háromszor tanított, és egy-egy ilyen kurzus kétórás volt. A fuvolatanaszakra összesen átlagosan 12 növendék járt, de ez a szám évről évre változott: 1894-ben 14-ről 10-re csökkent, majd 1901-ben 11-re, 1906-ban pedig 12-re nőtt. Az osztály 2-3 tagja csak hallgatóként (*auditeur*), a többség pedig aktív résztvevőként (*participant*) vehetett részt a közös fuvolaórákon. Az utóbbi kitérőt ki kellett érdemelni, mert csak a legtehetségesebb, legszorgalmasabb növendékek élvezték az előnyt, hogy hetente kétszer az egész osztály előtt fuvolázhatnak a mesternek. *Auditeurból* is lehetett később *participant*, ha lényeges fejlődést mutatott. Georges Barrère például eredetileg hallgatóként kezdte Henri Altès osztályában, de Taffanel idejében már a fuvolaművész egyik legígéretesebb növendékeként tartották számon.

és az általa a konzervatóriumi évekre előírt – kizárólag virtuóz francia szalondarabokból álló – repertoárt.⁷ A korábbi tanárokkal ellentétben Taffanel sokkal jobban odafigyelt arra, hogy egy-egy tanítvány a fejlődéséhez szükséges legmegfelelőbb darabot tanulja. A fiatal művészpálánták egészen addig nem játszhattak komoly repertoárt (Bach, Couperin, Mozart és Schubert zenéjét), amíg tanáruk nem érezte úgy, hogy arra hangilag, technikailag és zeneileg is készen állnak. Tanulmányaik első néhány hónapja kizárólag hangképzéssel, skálázással és különböző etűdök és technikai gyakorlatok elsajátításával telt. Az alapvető technikai tudás megszerzését és a hónapokon át tartó hangképzésórákat követően a tanítványok Demersseman és Tulou műveinek megtanulásával a XIX. századi fuvolarepertoárból kaphattak ízelítőt. Bach, Mozart és Schubert szerzeményeinek eljátszását – amelyek Taffanel szemében a legnagyobb zenei értéket képviselték – csak legérettebb tanítványainak engedte meg. Tanítási módszerébe tehát beletartozott az is, hogy a növendékeknek hosszú és kitartó munkával kellett kiérdemelniük a színvonalasabb műalkotásokat. Taffanel a zeneileg kevésbé értékes művek segítségével tanította meg a fiatalabb generációnak a korstílust, a frazírozást. Kuhlau, Andersen, Tulou és Doppler darabjain keresztül vezette el őket Bach, Mozart és Saint-Saëns komolyabb műveihez.⁸

Taffanel tanítása során is bővítette a fuvolarepertoárt, méghozzá kétféleképpen. Egyrészt korának kiváló zeneszerzőit arra ösztönözte, hogy hangszerünkre komponáljanak – ő és legkedvesebb tanítványa, Gaubert is számos remek darabbal gazdagította repertoárunkat –, másrészt újjáélesztette a nagy mesterek műveinek tanítását, előadását. Ezzel a bátor kezdeményezéssel tért vissza a fuvolás köztudatba az összes Bach, Händel, Marcello, Blavet szonáta, Mozart fuvolaversenyei és sok más barokk vagy klasszikus remekmű.

⁷ Altès pedagógia tanulmányát *Méthode complète de Flûte* címmel 1880-ban adták ki, és ettől az évtől kezdve növendékeinek kötelezően ebből a könyvből kellett készülniük a fuvolaórákra. Barrère száraznak és régimódinak tartotta a tanulmányt, amely a virtuóz ujjtechnika elsajátítására helyezte a hangsúlyt.

⁸ Hazánkban is csak a felsőoktatásban kezdünk Bach szonátaival és Mozart fuvolaversenyeivel foglalkozni. A konzervatóriumi évek alatt sok, hasonló stílusú barokk szonátát és klasszikus versenyművet tanulunk meg például Telemantól, Marcellótól, Devienne-től vagy Stamitztól, mintegy előtanulmányként Bach és Mozart zenéjéhez. Taffanel osztályába különböző korú diákok jártak 13-tól 20 éves korig. A párizsi Conservatoire tehát egyszerre jelentette a zenei közép- és főiskolát az ifjú fuvolisták számára.

Ezek a változtatások jelentős fejlődést indítottak el a Conservatoire fuvolatanszakán, ahol egyre több diák diplomázott kiváló eredménnyel. Dorus és Altès összesen negyvenéves tanítási periódusa alatt mindössze csak 25 fuvolást tüntettek ki első díjjal a Konzervatórium év végi vizsgaversenyein. Taffanel tanítási időszaka alatt, 1893 és 1908 között ez a szám megduplázódott, az öt követő negyven évben pedig nem kevesebb, mint 188 növendék diplomázott a legjobb eredménnyel, *premier prix* díjjal. Legkedvesebb és legsikeresebb tanítványai, Philippe Gaubert, Georges Barrère,⁹ Louis Fleury¹⁰ és Marcel Moyse¹¹ visszaemlékezései segítségével képet alkothatunk Taffanelről, a pedagógusról éppúgy, mint a művésről és a magánemberről.

Taffanel volt az első olyan fuvolatanár a párizsi Konzervatóriumban, aki a hangminőséget tekintette a hangszertanulás legfontosabb szempontjának, és minden más elé helyezte. Saját *Napi gyakorlatainak* egyes részleteivel mindenkinek rendszeresen kellett foglalkoznia, még hozzá lassú tempóban, törekedve a szép, kiegyenlített hang képzésére és a tiszta intonáció elsajátítására.¹² A Gaubert által

⁹ Georges Barrère (1876-1944) francia fuvolaművész a párizsi Konzervatóriumban Altès, majd Taffanel tanítványa volt, 1895-ben nyert *premier prix* díjat. 1894. december 22-én nagy sikerrel mutatta be Debussy *Egy faun délutánjának* fuvolaszólóját a *Société Nationale de Musique* zenekarral. 1905-ben elhagyta Párizst, Amerikába költözött, ahol a New York-i Szimfonikus Zenekar első fuvolása lett. Charles Griffes Barrère-nek írta 1918-ban *Poem* című művét szólófuvolára és zenekarra. Edgard Varèse-t a francia fuvolaművész platina hangszere ihlette a *Density 21.5* megírására.

¹⁰ Louis Fleury (1878-1926) francia fuvolaművész, szintén Taffanel tanítványa. 1900-ban diplomázott *premier prix* díjjal. Debussy *Syrinx* című szólófuvolára komponált művét Fleury mutatta be, az ajánlás is neki szól. Példaképéhez és nagyra becsült tanárához hasonlóan Fleury is sok fuvoladarab ihletője. Ezek közül a legjelentősebb Debussy *Syrinx* című, szólófuvolára komponált műve, amelyet 1913-ban Fleury mutatott be. További, Fleury számára írt darabok a következők is: Reynaldo Hahn *Deux pièces* (1913), Charles Koechlin *Sonata Op. 75* (1920), Pierre de Bréville: *Une flûte dans les vergers* (1920), Cyril Bradley Rootham: *Suite in three movements* (1921), Jacques Ibert *Jeux* (1923), Alexandre Tansman *Sonatine* (1925) című műve. Fleury ezen kívül számos átíratot készített hangszerünkre (például Ravel: *Pièce en forme de habanera*), saját kiadóvállalatával kottákat szerkesztett, repertoárunk fontos darabjainak bemutatóján játszott (Arnold Schoenberg: *Pierrot Lunaire*, 1912), valamint cikkeket, értekezéseket is írt a fuvola és a fuvolázás történetével kapcsolatban. Forrás: [http://www.nfaonline.org/PDFS/Annual-Convention/Convention-Chronicles/2012/Toff_Fri%20Fleury%20handout%20NFA%202012%20\(7%20Aug\).docx](http://www.nfaonline.org/PDFS/Annual-Convention/Convention-Chronicles/2012/Toff_Fri%20Fleury%20handout%20NFA%202012%20(7%20Aug).docx)

¹¹ Marcel Moyse (1889-1984) francia fuvolaművész, tanár. A párizsi Konzervatóriumban Taffanel osztályában végzett 1906-ban *premier prix* díjjal. A világhírű fuvolaművész-pedagógusnak számtalan hangképzés- és etűdkottát köszönhetünk. Moyse sokáig a genovai majd a párizsi Conservatoire tanára volt, de 1948-ban Dél-Amerikába, majd az Amerikai Egyesült Államokba költözött, ahol haláláig élt. Jaques Ibert 1934-es fuvola *Concerto*ját Moyse-nak ajánlotta. 1951-ben Moyse is a Marlboro Music Festival alapítói közé tartozott, mesterkurzusokat tartott továbbá Amerikában, Európában és Japánban. Híres tanítványai közé tartozik William Bennett, James Galway, Jean-Claude Gérard, Paula Robison, Carol Wincenc és Trevor Wye.

¹² Paul Taffanel *Napi gyakorlatai (Grands exercices journaliers)* a Philippe Gaubert által Taffanel halála után összeállított *Méthode complète de flûte* 4. fejezetében találhatóak.

tanára halála után befejezett *Metódus*¹³ első fejezete a hangminőség és a tökéletes intonáció fontosságáról szól, figyelmeztetve a tanulót arra, hogy a fuvolajáték e két tényezője mindig prioritást élvez az ujjtechnika tökéletesítésével szemben:

Akármilyen nehézségű is a gyakorlat vagy etűd, annak tanulásakor a növendéknek mindig a következő elvet kell szem előtt tartania: a hangminőségnek, a hang tisztaságának és a szigorúan precíz intonációnak előnyt kell élveznie az ujjtechnikai megfontolásokkal szemben.¹⁴

Louis Fleury, aki 1925-ben fejezte be *La flûte* című hosszú cikkét Albert Lavignac *Enciklopédiájában*, így fogalmaz mestere hangképzésével kapcsolatban:

Az ujjtechnika minden olyan gyakorlása, amely megfelel a hangminőségről, katasztrofális eredményhez vezethet.

A hangerő nem fontos, ami igazán számít, az a hang minősége.¹⁵

Amikor egy növendéke előadási darabot mutatott be az osztály előtt, Taffanel egyik legkedveltebb módszere egy-egy frázis vázának gyakoroltatása volt. Arra bízta növendékeit, hogy mindig találják meg az adott zenei rész legfontosabb hangjait, és gyakorolják ezeket az alaphangokat a zenei súlyok és a hangminőség tökéletesítése céljából. Marcel Moyse elbeszéléséből tudjuk, hogy Joachim Andersen, Taffanel kedves kollégája és jó barátja 1905-ben meglátogatta a párizsi Konzervatórium fuvolaosztályát. Taffanel szerette és sokra tartotta Andersen műveit, ezért eljátszotta a zeneszerző Op.15-ös G-dúr etűdjét az egész osztály és a

¹³ Paul Taffanel és Phillipe Gaubert: *Méthode complète de flûte* (Paris: Éditions Musicales Alphonse Leduc, 1923). A *Metódusról* bővebben lásd A *Taffanel-Gaubert metódus* című fejezetet.

¹⁴ Paul Taffanel és Phillipe Gaubert: *Méthode complète de flûte* (Paris: Éditions Musicales Alphonse Leduc, 1923): 5. o.

¹⁵ Louis Fleury: *La Flûte: L'Art du Flûtiste* In *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, 3. kötet/2. rész (1913-1931): 1523–1525.

komponista előtt. Először csak a darab vázát, a dallamot adta elő, majd az egész etűdöt. Andersen könnyekig meghatódott, és kijelentette: soha nem gondolta volna, hogy ennyire szép zenét írt.¹⁶

Taffanel ugyanúgy, mint később Marcel Moyses a vibratót a hang szerves részének tartotta, és soha nem mutatott külön gyakorlatot annak elsajátítására vagy tanítására. Könnyű, kis amplitúdójú, majdhogynem észrevehetetlen vibratóval fuvolázott.¹⁷ A szép vibratóval dúsitott fuvolahangot nevezte Taffanel éneklőnek. Marcel Moyses így fogalmazott ezzel kapcsolatban:

Monsieur Taffanelnél a vibrato a hang részét képezte. Erőlködéstől mentes hangképzésének és teljesen laza ajkainak köszönhetően diszkrét vibratót használt.¹⁸

A Taffanel-Gaubert metódusban¹⁹ kiderül, hogy barokk darabok előadásakor Taffanel szerette a vibratómentes előadást. Ez a kijelentés sok félreértést szült az elmúlt évtizedek tanulmányaiban, mert sokan úgy értelmezték Taffanel szavait, hogy mindenkor mellőzte a vibratót.²⁰ Sajnos felvétellel nem tudjuk bizonyítani az állítás ellenkezőjét, de tanítványai (Gaubert, Hennebains,²¹ Moyses) játékaik meghallgatásakor, valamint Moyses szavaiból bizonyítást nyer, hogy tanáruk diszkrét, ízléses, kifejező vibratót alkalmazott.²²

¹⁶ Trevor Wye: *Marcel Moyses, An Extraordinary Man* (Iowa: Winzer Press, 1993): 29-30. o.

¹⁷ Rebecca M. Valette: „The French School: What is so French about it?” *The Flutist Quarterly* XXXVI/1 (2010. Ősz): 22-35. 33.

¹⁸ Edward Blakeman: *Taffanel. Genius of the Flute*. (New York: Oxford University Press, 2005): 196.o.

¹⁹ Paul Taffanel és Phillipe Gaubert: *Méthode complète de flûte* (Paris: Éditions Musicales Alphonse Leduc, 1923). A *Metódus* elemzésének, tárgyalásának külön fejezetet szentelek, lásd a későbbiekben.

²⁰ Patricia Joan Ahmad dolgozatában úgy fogalmazott, hogy Taffanel mindig teljesen egyenes, vibratómentes hangon fuvolázott. (Patricia Joan Ahmad: *The flute professors of the Paris Conservatoire from Devienne to Taffanel, 1795-1908*. DLA disszertáció, North Texas State University, 1980. 91. o.) A kijelentés hibás és félreérthető, ugyanis én ennek ellenkezőjére találtam bizonyítékokat. A szerzőt az zavarhatta meg, hogy Taffanel barokk zene előadásakor – és csak akkor – valóban szerette a vibrato mellőzését.

²¹ Adolphe Hennebains (1862-1914) a francia fuvolaiskola kimagasló alakja. Zenekari állásai mellett gyakran közreműködött Taffanel zenei együttesében, a *Société de Musique de Chambre pour Instruments à vent*-ban.

²² Taffanel vibratóról alkotott véleményének tárgyalását lásd később részletesen *A Taffanel-Gaubert metódus* című fejezetben.

Növendékei azt is megtanulták mesterüktől, hogy egy darab elsajátításakor az a legfontosabb, hogy mindenkor a zeneszerző akaratát tartsák szem előtt. Rávezette őket, hogy ne mindig magukkal és saját előadásuk minőségével legyenek elfoglalva, hanem elsősorban a szerző szándékán gondolkodjanak el. Barrère egy 1939-es interjújában kifejtette, milyen kevésre tartotta Taffanel azokat a fuvolásokat, akik a XIX. századi fuvolarepertoár zeneszerzési szempontból gyengébb, de igen virtuóz darabjait kizárólag saját technikai tudásuk csillogtatására és a közönség lenyűgözésére használták. Azt állította, hogy a komoly, nagy zeneszerzők éppen ezeknek a sivár, bravúrhajhász előadásoknak köszönhetően mellőzték a fuvolát olyan sokáig. Ő maga mindent megtett annak érdekében, hogy ezt a képet megváltoztassa a hallgatóság és a zeneszerzők szemében.²³ Taffanel nem szerette a túlzásokat vagy más, olcsó zenei megoldásokat. Barrère kiemeli, mennyire természetesen játszott és tanított mestere:

Muzsikus egyénisége, főképpen stílusa messzemenően inspiráló volt. Irtózott az olcsó szentimentalizmustól, a túlzásba vitt kifejezéstől, a mértéktelen vibratótól vagy a hang remegésétől, egyszóval minden olyan méltatlan trükkötől, ami éppoly rangon aluli, amennyire zeneietlen.²⁴

Moyse megerősíti, hogy Taffanel előadóművészi egyéniségére és tanítási módszerére leginkább a természetesség jellemező:

Ami engem illet, én túlzásokba esem. Taffanel sosem túlzott annak érdekében, hogy szándékát megmutassa.²⁵

Számos, tanítványai által emlegetett jellemzés bizonyítja, hogy Taffanel tanárnak született. Nemcsak szakmailag pallérozta az ifjú fuvolaművészek tudását, de

²³ Rebecca M. Valette: „The French School: What is so French about it?” *The Flutist Quarterly* XXXVI/1 (2010. Ősz): 22-35. 33.

²⁴ Claude Dorgeuille: *The French Flute School 1860-1950* (London: Tony Bingham, 1986): 83. o.

²⁵ Trevor Wye: *Marcel Moyse, An Extraordinary Man* (Iowa, Winzer Press, 1993): 85. o.

mindannyiukra felelős szülői szemmel is nézett. Moyse szerint Taffanel tanáruk mellett egyben édesapjuk is volt: megértette és segítette őket zenei vagy magánéleti problémáik megoldásában.²⁶ Barrère úgy fogalmaz, hogy Taffanel minden növendékére zenei fiaként tekintett.²⁷ René Bergeon²⁸ szintén kiemelte, hogy tanáruk mennyire törődött velük:

Kivételes tanárként nem elégedett meg azzal, hogy kizárólag tanítványai zenei képességeivel foglalkozzék: vette a fáradságot, hogy megismerje karakterüket és személyiségüket.²⁹

Louis Fleury is úgy emlékezik vissza tanárára, hogy kedves és barátságos volt minden növendékével:

Ő volt a legkedvesebb ember a világon, aki mindenkit szeretettel fogadott.³⁰

A nagy művésznek létezett azonban egy másik arca is. Marcel Moyse visszaemlékezéséből kiderül, hogy olykor szinte ijesztően szigorúnak mutatkozott.

Taffanel minden óráját azzal kezdte, hogy skálákat játszatott velünk lassan, éneklően. Ezen a bizonyos hétfő reggelen egy új növendéknek volt órája. A fiú hibásan játszott egy skálát. Taffanel megkérdezte: „Mindennap skálázik?” „Igen, mindennap” hangzott a fiú válasza. „Rendben, akkor halljuk a többi skálát.” A fiú nem tudta őket eljátszani. Taffanel csak ennyit mondott: „Minden skálát hibátlanul megtanul a következő hétfőre, különben az lesz az utolsó órája velem.”³¹

²⁶ „He was a father to each one of us, understanding all our problems...” Levél Marcel Moyse-tól Jeanne Samarannak (Taffanel unokájának).

²⁷ Claude Dorgeuille: *The French Flute School 1860-1950* (London: Tony Bingham, 1986): 84. o.

²⁸ René Bergeon Moyse kortársa volt, 1887-ben született Bordeaux-ban. 1906-ban szerzett diplomát a Conservatoire-ban Taffanel növendékeként. Ezt követően a bordeaux-i Grand Théâtre és a vichy-i kaszinó fuvolásaként dolgozott. Elhalálzásának dátuma nem ismert.

²⁹ Edward Blakeman: *Taffanel. Genius of the Flute*. (New York: Oxford University Press, 2005): 194.o.

³⁰ U. o. 185. o.

³¹ Trevor Wye: *Marcel Moyse, An Extraordinary Man* (Iowa, Winzer Press, 1993): 85. o.

Ilyenfajta keménységnek csak akkor érezte szükségét, ha valakit lustaságon kapott. Mivel minden tanítványa megtiszteltetésnek érezte, hogy ilyen nagyszerű mestertől tanulhat, ehhez hasonló tiszteletlenség vagy restség csak ritkán fordult elő. Valamennyi fuvolás szorgalmasan gyakorolt, a közös órákon pedig rendkívüli figyelemmel követték a nagy művész minden szavát, intelmét. A foglalkozások után nehezükre esett elhagyni az osztálytermet, ezért gyakran megkérték mesterüket, fuvolázzon nekik. Moyse szerint tanáruk előadása – még akkor is, ha csak egy-két ütemet játszott – mindig olyan érzést keltett bennük, mintha a teremben hirtelen kisütött volna a nap, melegséggel és fénnel árasztva el mindent.³² Moyse élete végéig emlegette kedvenc tanárát, és soha nem ismert más, hozzá hasonló művészt:

Mindenkinél jobban csodálom Taffanelt – nagyszerű előadóművész, zenész és ember volt. Sosem fogok tudni úgy játszani, mint Taffanel, de mindig próbálok. Amikor játszom, arra szoktam gondolni, hogy itt ül mellettem.³³

Egyszer ezt írta rólam valaki egy újságban: „Marcel Moyse a múlt és a jelen legnagyobb fuvolása.” Nem szerénykedésből mondom erre nemet, hanem mert Taffanel volt minden idők legnagyobb fuvolása. Ő a fuvola istene volt.³⁴

Az emberek sokszor ezt kérdezik tőlem: „Ha annyira szereti Taffanelt, miért nem úgy játszik, ahogy ő?” Próbálok – de nem sikerül!³⁵

Ha Taffanel most besétálna ide, térdre borulnék előtte.³⁶

³² Edward Blakeman: „In search of Taffanel”. *Pan: the Flute Magazine* (2006. Június): 19-27. 21.

³³ Trevor Wye: *Marcel Moyse, An Extraordinary Man* (Iowa, Winzer Press, 1993): 112. o.

³⁴ U. o. 55. o.

³⁵ U. o. 112. o.

³⁶ U. o. 84. o.

Egyik legkedvesebb tanítványa, a szintén bordeaux-i születésű George Barrère így emlékezik vissza a Conservatoire-ban Taffanellel töltött éveire:

Minden alkalmat kihasználtam, hogy hallhassam játékát vagy tanítását.

Sokszor óra után is ott maradtunk, hogy Taffanel zenekari szólókat játsszon nekünk saját, utánozhatatlan stílusában.³⁷

Barrère számára, aki korábban Altès osztályába járt, igen pozitív változást jelentett Taffanel érkezése:

Henri Altès nagyszerű tanár volt, de amíg nála tanultam, nem fejlődtem olyan mértékben, ahogy kellett volna. A mai napig hiszem, hogy az ő igen szisztematikus tanítása nem tette lehetővé számomra, hogy önállóan fejlődhessek.³⁸

Bár tisztelettel emlékszem vissza Altès szigoróra és komoly módszereire, be kell vallanom, hogy nem értettem meg őket teljesen.³⁹

Még mindig élénken él emlékezetemben, amikor a kedves, idős Ambroise Thomas bemutatta nekünk új tanárunkat, Paul Taffanelt. Erre a napra mindig úgy gondolok, mint életem fordulópontjára.⁴⁰

Barrère leginkább azt hiányolta Altès módszeréből, hogy önállóságra nevelje tanítványait. Altès ugyanis ujjtechnikai gyakorlatokkal töltötte fuvolaóráik

³⁷ Claude Dorgeuille: *The French Flute School 1860-1950* (London: Tony Bingham, 1986): 83. o.

³⁸ Nancy Toff: *Monarch of the flute: The life of Georges Barrère* (New York: Oxford University Press, 2005): 10. o.

³⁹ Susan Nelson: „Georges Barrère.” *Association for Recorded Sound Collections Journal XXIV/1* (1993. Tavasz): 4-48. 5.

⁴⁰ Claude Dorgeuille: *The French Flute School 1860-1950* (London: Tony Bingham, 1986): 81. o.

legnagyobb részét, és egy már bejáratott, bevált repertoárt tanított az ifjú generációnak. Mindenkivel ugyanazokat a műveket játszatta évről évre, mechanikusan. Ezzel szemben Taffanel elsősorban zenei elemzéseket mutatott, majd várt el osztályától, ily módon is ösztönözve őket az egyre önállóbb munkára.

Úgy vélem, Taffanel pedagógusként is kitűnő munkát végzett. Számos sokoldalú fuvolaművészt, tanárt nevelt, akik szívükben őrizték és világszerte hirdették mesterük hitvallását. Taffanel életében nagyon híres, elismert előadóművésznek számított, de tanári hagyatéka tanítványai segítségével nem jutott volna el Párizstól messzire, a világ minden tájára. A kiváló pedagógusról, sok fuvolaművész zenei atyjáról szóló fejezetet Marcel Moyse szavaival zárom:

Egész életemben szerettem és csodáltam őt. Taffanel a jelen és a jövő összes fuvolaművészeinek szimbóluma marad mindörökre.⁴¹

⁴¹ Forrás: <http://www.flutefocus.com/Historical/heavenly-flute-players-part-12-paul-traffanel.html>

3. TAFFANEL ÉS ZENESZERZŐ KORTÁRSAI

3.1. Paul Taffanel és Camille Saint-Saëns barátsága és szakmai kapcsolata

Még zenészek körében sem köztudott tény, hogy Paul Taffanelt és Camille Saint-Saënst több mint 30 évig tartó szakmai kapcsolat és szoros barátság fűzte össze. Kevesen tudják, hogy Saint-Saëns rendszeresen meglátogatta a Taffanel-családot párizsi otthonában – nemcsak, mint kolléga és jó barát, hanem Taffanel lányának keresztapjaként is –, és azt sem, hogy Saint-Saëns egy másik közeli barátjával, Gabriel Fauréval együtt orgonán közreműködött a fuvolaművész esküvőjén, 1874. augusztus 3-án, a Saint-Philippe du Roule templomban.¹ A hűséges barátság és az egymás iránt érzett végtelen tisztelet bizonyítékaul szolgál az a néhány írás, amely – családjuk gondos őrzésének köszönhetően – rendszeres levelezésükből megmaradt: szám szerint 27 levél Saint-Saënstől Taffanelnek, 16 pedig Taffaneltől Saint-Saëns részére.²

A művészek első találkozásának időpontjával kapcsolatban csak találgatásokba bocsátkozhatunk. 1857. június 10-én a 21 éves Saint-Saëns Bordeaux-ba látogatott, hogy a *Société Sainte Cécile*³ társaság zeneszerzőversenyén díjat nyert F-dúr (*Urbs Roma*) szimfóniáját vezényelje. Elképzelhető, hogy a 12 éves, tehetséges bordeaux-i fuvolást bemutatták az akkor már híres zongoraművész-zeneszerzőnek, de az is lehetséges, hogy később, Taffanel párizsi Konzervatóriumában töltött évei alatt Louis Dorus, Taffanel fuvolatanára ismertette őket össze.⁴ Kettejük első közös fellépését Taffanel 1864. február 26-án kelt feljegyzése bizonyítja, amely arról is tudósít, hogy Bach egyik fuvolaszonátáját adták elő.⁵ 1871-ben mindketten azzal a céllal vettek

¹ Edward Blakeman: *Taffanel. Genius of the Flute*. (New York: Oxford University Press, 2005): 51. o.

² Edward Blakeman: „The correspondence of Camille Saint-Saëns and Paul Taffanel, 1880-1906.” *Music and letters* Vol. 63, No. 1/2 (1982. január-április): 44-58. 44.

³ A *Société Sainte Cécile*-t 1843-ban alapították Bordeaux-ban azzal a céllal, hogy amatőr és hivatásos zenészek érvényesülését elősegítsék. A társaság saját zenekart hozott létre, 1853-tól pedig évente zeneszerző versenyt szervezett.

⁴ Saint-Saëns jó kapcsolatban állt Dorus-vel, és neki ajánlotta Op. 6-os *Tarantelle* című, fuvolára, klarinétra és zongorára komponált művét.

⁵ Edward Blakeman: „The correspondence of Camille Saint-Saëns and Paul Taffanel, 1880-1906.” *Music and letters* Vol. 63, No. 1/2 (1982. január-április): 44-58. 47.

részt a *Société Nationale de Musique* (Nemzeti Zenei Társaság) alapításában, hogy ezzel is elősegítsék új, francia zeneművek születését és bemutatását.⁶

Taffanel a *Société de Musique de Chambre pour Instruments à vent* koncertjein számos Saint-Saëns művet tűzött fúvósegyüttesük műsorára, többek között a zeneszerző Op. 37-es *Romance* című fuvola-zongoradarabját és a *Le Carnaval des animaux*-t (*Az állatok farsangja*). A fúvós társaság hangversenyeire a *Salle Pleyel*ben került sor, abban a híres párizsi koncertteremben, ahol 1846. május 6-án a 11 éves Saint-Saëns első, önálló zongoraestjével mutatkozhatott be a nagyközönségnek. A virtuóz csodagyerek híre egész Európát bejárta, és egy bostoni újságban dicsőítő kritika is megjelent róla.⁷ 1896. június 2-án ugyanezen a helyszínen ünnepelték a hangverseny 50 éves jubileumát: Saint-Saëns Mozart *B-dúr zongoraversenyét* adta elő, pontosan ugyanúgy, mint 50 évvel azelőtt. A jeles eseményen elhangzott továbbá a szerző 5., *F-dúr „Egyiptomi” Zongoraversenyének* ősbemutatója a *Société des concerts* kíséretével. A zenekart Taffanel vezényelte, de a hangverseny folyamán egyszer helyet is cseréltek az ünnepelttel: Taffanel lett a szólista, Saint-Saëns a karmester – a szerző már említett *Romance* című művének előadásakor.

A *Romance* (1871) ajánlása a kor egy másik híres fuvolaművészenek, Amedée de Vroÿe⁸-nak szól, de a művet Taffanel játszotta el először: az ősbemutatóra a *Société Nationale de Musique* 1872. április 6-án megrendezett koncertjén került sor a szerző zongorakíséretével.⁹ Annak ellenére, hogy Saint-Saëns eredetileg másnak írta a fuvola *Romance*-ot,¹⁰ Taffanel a saját darabjának érezte, és olyan gyakran tűzte koncertjei műsorára, mint egyetlen más művet sem.

Saint-Saëns egyik leghíresebb művének, *Az állatok farsangja Volière (Madárház)* tételének fuvolaszólója 1886-ban már személyesen Taffanelnek és az ő híres virtuozitásának szól. A kamarazenekarra és két zongorára komponált humoros

⁶ Lásd bővebben a *Morceau de concours* című fejezetben.

⁷ Forrás: http://en.wikipedia.org/wiki/Camille_Saint-Saëns

⁸ Amedée de Vroÿe (pontos születési és elhalálozási dátumát még a fuvolás lexikonok sem tüntetik fel) Victor Coche tanítványaként végzett a párizsi Conservatoire-ban, majd ezt követően a Théâtre-Lyrique és a Musique de la Garde zenekarok első fuvolása lett. Korának jelentős szóló- és kamaraművésze.

⁹ Edward Blakeman: *Taffanel. Genius of the Flute*. (New York: Oxford University Press, 2005): 44. o.

¹⁰ Saint-Saëns kürtre is komponált egy művet ugyanezzel a címmel, jegyzékszám Op. 36.

fantáziát a zeneszerző Charles Lebouc¹¹ csellóművész házi koncertsorozatának egyikére szánta, 1886. március 3-án.¹² Saint-Saëns a továbbiakban nem járult hozzá a mű nyilvános előadásához – mivel félt, hogy zeneszerzői hírnevére rossz fényt vet –, de pár nappal a házi bemutató után egyik legkedvesebb barátja és zenei példaképe, Liszt Ferenc kérésére *Az állatok farsangja* még egyszer elhangzott Párizsban, szintén zárt ajtók mögött.¹³ Taffanel és Saint-Saëns bensőséges kapcsolatát bizonyítja, hogy a szerző 1892-ben kivételesen mégis engedélyt adott Taffanelnek és fúvós társaságának, a *Société de Musique de Chambre pour Instruments à vent*-nak a mű első és egyetlen nyilvános előadására.

1890-ben Saint-Saëns *Ascanio*¹⁴ című, ötfelvonásos operájának fuvolaszólójával hajolt meg a fuvolaművész nagysága előtt. A március 21-i bemutató nem aratott átütő sikert, de a harmadik felvonásban megszólaló *Airs de ballet* virtuóz fuvolavariációját követően a közönség annyira tapsolt, hogy Taffanel kénytelen volt felállni, és többször is meghajolni.¹⁵ Mivel a hallgatóság ezt követően sem hagyta abba az ovációt, olyasmi történt, amire a párizsi Operaházban addig – hangszeres szólóval kapcsolatban – még soha nem került sor: a részletet meg kellett ismételni.¹⁶ Nem sokkal ezután az *Airs de ballet* zongorakíséretes változata is kiadásra került *Adagio et variation* címmel.¹⁷ Sajnos a kiváló fuvolaművész előadását nem

¹¹ Charles Joseph Lebouc (1822-1893) francia csellóművész, a párizsi Conservatoire tanára, Saint-Saëns jó barátja. A *Hattyú* című csellósólós tételt Saint-Saëns Lebouc számára komponálta, és ez *Az állatok farsangjának* egyetlen olyan részlete, amelynek kiadását a szerző életében engedélyezte.

¹² *Az állatok farsangja* zenei karikatúrák sokasága: az *Elefánt* nagybögő szólója például Berlioz szimfonikus költeményéből, a *Faust elkárhozásából* kölcsönzi hangjait, a *Teknősbékák* tétel Offenbach kánkánját idézi parodizáló, lassú tempóban, a *Kövületek* című részlet pedig Rossini *Sevillai borbélyára* utal. Saint-Saëns az állatseregletbe soroz két zongoristát is – egyiküket maga a szerző alakította a bemutatón –, akik skálamenetekkel „bajlódznak”.

¹³ Forrás: http://fidelio.hu/koncertkalauz/zenekari_muvek/40

¹⁴ Az opera *Benvenuto Cellini*ről és tanítványáról, *Ascanio*ról szól. A librettót Louis Gallet írta Paul Meurice *Benvenuto Cellini* című színdarabja alapján, amelyet Alexandre Dumas 1843-as történelmi regénye ihletett. Saint-Saëns azért változtatta meg a mű címét, mert Berlioz is írt *Benvenuto Cellini* című operát. A cselekmény kiválasztásával megvalósult Saint-Saëns régi álma: francia történelmi operát írt. Cellini életének ez az epizódja ugyanis I. Ferenc francia király udvarában játszódik. Forrás: Grove Music Online

¹⁵ Taffanel fuvolajátékának ilyen fokú elismerése még lenyűgözőbb számunkra annak tudatában, hogy 1890-ben legtöbb fuvolás állásából már visszavonult, hogy életét a továbbiakban a vezénylésnek szentelje.

¹⁶ Edward Blakeman: „In search of Taffanel”. *Pan: the Flute Magazine* 25/2 (2006. Június): 19-27. 23.

¹⁷ Az első kiadás borítóján az „exécútes par P. Taffanel” szöveg áll a cím alatt, amelynek jelentése: Paul Taffanel előadásában.

rögzítették,¹⁸ de 1919-ből fennmaradt egy felvétel, amelyen Taffanel tanítványa, Philippe Gaubert adja elő Saint-Saëns fuvolaszólójának zongorakíséretes verzióját.¹⁹

Bár *Az állatok farsangja* és az *Ascanio* virtuóz szólóit természetesen barátja varázslatos fuvolázása ihlette, az egyetlen, ténylegesen Taffanelnek ajánlott Saint-Saëns mű a *Le Feu céleste* (*Az égi tűz*) című kantáta, amelyet szerzője az elektromosság feltalálásának dicsőítésére komponált narrátorra, szopránszólóra, kórusra, orgonára és zenekarra. A bemutatóra²⁰ az 1900-as Párizsi Világkiállításon került sor, amelyen legfőbb ünnepeltként Edisons²¹ a szénszálas izzólámpa feltalálóját köszöntötték. Az ajánlás mégsem neki szól, hanem Taffanelnek, a zeneszerző hűségese, örök barátjának és kollégájának. Taffanelt mélyen meghatotta ez a megtiszteltetés:

Hogyan is magyarázhatnám el Önnek, mennyire örültem, amikor megtudtam, hogy a *Le Feu du ciel*²² nekem ajánlotta? Oly gyakran irigyeltem azokat, akiknek nevét az Öné mellé írta – és ezúttal rám gondolt. Az Ön műve bizonyos mértékig az enyém is lesz, mivel keresztapjának nevez engem, és mivel én fogom elsőként előadni: teljes szívemből küldöm Önnek legmélyebb hálámat.²³

Taffanel egész életében rajongott Saint-Saëns művészetéért, és barátja nevét közvetlenül kedvenc nagy zeneszerzői, Bach és Mozart után emlegette, mint azon komponisták egyikét, akiket a legtöbbször tart. Tanári pályafutása alatt a párizsi Konzervatóriumban idősebb, érettebb növendékei számára tartogatta Saint-Saëns fuvolára írt műveit. A tisztelet kölcsönösnek bizonyult: Saint-Saëns is nagyra tartotta

¹⁸ Paul Taffanel játékaról nem maradt ránk hangfelvétel, pedig egy bizonyosan készült az 1889-es párizsi világkiállításon, Edison újonnan feltalált fonográfjával. Ez a felvétel sajnos elveszett. Edward Blakeman: *Taffanel. Genius of the Flute*. (New York: Oxford University Press, 2005): 137-138. o.

¹⁹ A felvétel meghallgatható a https://www.youtube.com/watch?v=EQ9j8SWf_mU oldalon.

²⁰ A bemutató pontos időpontja 1900. május 31., a *Société des concerts du Conservatoire* zenekart Taffanel vezényelte.

²¹ Thomas Alva Edison (1847-1931) minden idők legnagyobb feltalálója. Egyedül vagy másokkal közösen 1093 szabadalom fűződik a nevéhez, ezek közül a legismertebb a szénszálas izzólámpa, amelyet 1879. október 21-én véglegesített. Edison tiszteleg a világkiállítás Elektromosság Palotája (Palais de l'Electricité), amely esténként fényárban úszott.

²² A *Le Feu de céleste* korábbi címe *Le Feu du ciel*.

²³ Részlet Taffanel 1900. március 26-án Saint-Saënsnek írt leveléből. Edward Blakeman: „The correspondence of Camille Saint-Saëns and Paul Taffanel, 1880-1906.” *Music and letters* Vol. 63, No. 1/2 (1982. január-április): 44-58. 56.

Taffanel művészetét.²⁴ Fuvolázását egyedülállónak tekintette, és még vezényletét is – amelyet egyébként a fuvolajátékával ellentétben sok kritika ért – számos alkalommal megdicsérte. Amikor 1893-ban Taffanel visszavonult a fuvolaművész pályától annak érdekében, hogy a vezényletnek szentelje életét, Saint-Saëns levelében hangot ad félelmének, hogy soha más művész nem fog olyan szépen fuvolázni, ahogyan barátja tette.²⁵

A két művész barátságát még szorosabbá fűzte, amikor 1882-ben Taffanel felkérte a zeneszerzőt, hogy legyen harmadik gyermeke keresztapja. A fuvolaművész először Saint-Saëns édesanyját kereste meg az ötlettel, mert félt tőle, hogy a kéréssel mély sebeket tép fel a zeneszerző szívében.²⁶ Saint-Saëns magánélete ugyanis nagyon szerencsétlenül alakult. 1875-ben, negyvenévesen feleségül vette az akkor 19 éves Marie-Laure Truffot-t. A házasság 6 év alatt megromlott, és 1881-től külön éltek. A különválás legfőbb oka egy 1878-ban történt tragédiában keresendő: nem sokkal az után, hogy egyik fiúgyermekük betegségben elhunyt, a testvére rejtélyes módon kiesett az ablakon és szörnyethalt. Saint-Saëns a feleségét hibáztatta a történetekért, és soha nem bocsátott meg az asszonynak.²⁷ A zeneszerző mindezek ellenére boldogan vállalta, hogy Taffanel lányának keresztszülője legyen, és a gyermek, Marie-Camille Taffanel róla kapta második keresztnévét.

Saint-Saëns és Marie-Camille Taffanel kapcsolatát a legnagyobb szeretet jellemezte. Számos levél maradt fenn, amelyek a zeneszerző keresztlányá iránti kedvességét bizonyítják, még zongorázni is tanította:

Ha azt szeretnéd, hogy büszke legyek a zongorajátékosra, próbálj egyenletesen játszani, és ne hagyd, hogy a jobb kezed a bal után cammogjon, amikor pedig együtt kellene mozogniuk. A

²⁴ A két jó barát számtalan közös hangversenyen lépett fel együtt. 1887-ben Saint-Saëns – magának és három művésztársának (Taffanel mellett Georges Gillet oboaművésznek és Charles Turban klarinétművésznek) – oroszországi koncertkörutat szervezett, amelynek során a művészek Szentpétervárott és Moszkvában is felléptek. Közvetlenül az utazás előtt Saint-Saëns új darabot komponált négyük számára, a *Caprice sur des airs danois et russes*, amelyet a dán származású Marija Fjodorovna cárnénak ajánlott.

²⁵ A pontos idézetet lásd a *Taffanel életpályájának áttekintése* fejezetben.

²⁶ Edward Blakeman: *Taffanel. Genius of the Flute*. (New York: Oxford University Press, 2005): 99.o.

²⁷ Forrás: http://en.wikipedia.org/wiki/Camille_Saint-Saëns

szüneteket is pontosan tartsd ki, különben keresztapád forgatni fogja a nagy szeméit, ami ijesztő lesz.²⁸

A kis Marie-Camille is rajongott keresztapjáért:

Mama azt mondja, túl hosszan írok, de szeretném, ha mindent megértenél, ami nekem fontos, mert a keresztapám vagy, és tiszta szívből szeretlek.²⁹

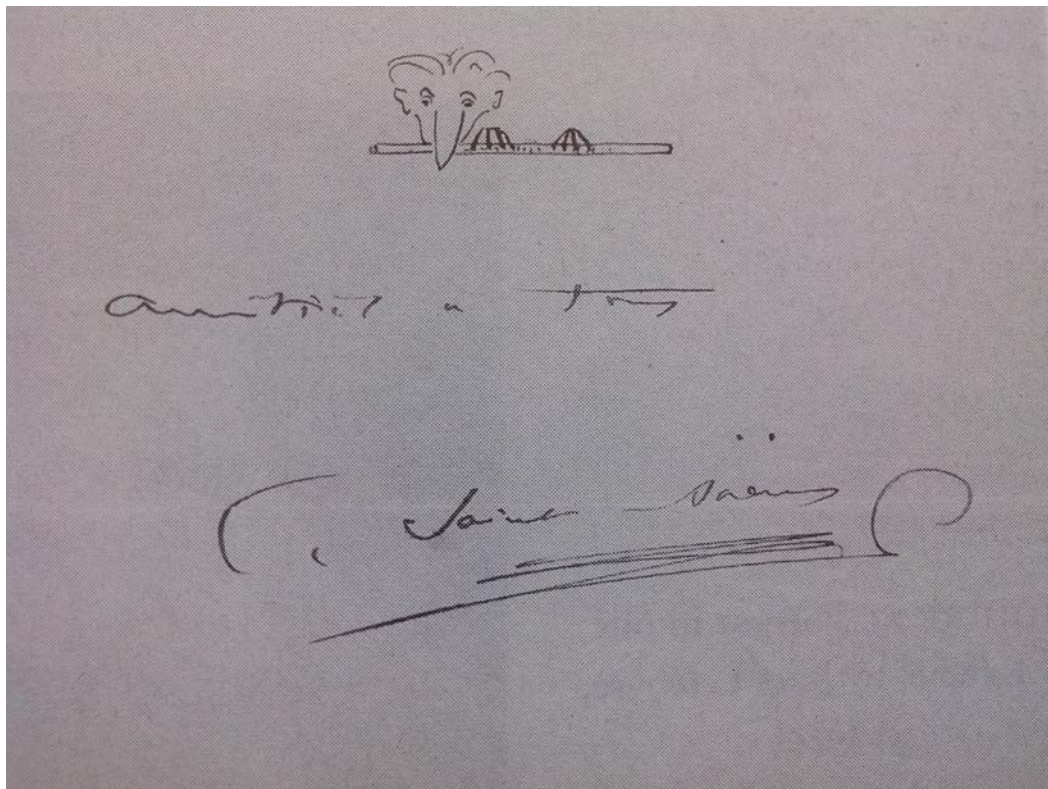
Saint-Saëns 9 évvel volt idősebb Taffanelnél, és egész életében súlyos tüdőbetegségben szenvedett,³⁰ mégis 13 évvel túlélte barátját. Amikor 1908 novemberében Taffanel súlyos betegen feküdt, Saint-Saëns egyike volt azoknak a látogatóknak, akik utoljára látták életben a fuvolaművész-karmestert. Saint-Saënst elszomorította, hogy ilyen állapotban látja viszont szeretett kamarapartnerét. Az utolsó látogatást követően Taffanel feleségének, Geneviève-nek írt levelében fejti ki bánatát:

Az Önnek mondott bátorító szavaim ellenére jól tudom, hogy utoljára láttam őt, és nagyon hálás vagyok, amiért ezt az utolsó találkozást lehetővé tette. [...] Hogyan lehetséges az, hogy tíz évvel fiatalabb barátaim előbb hagyják itt az életet, mint én? Magamat vádolom, hogy ilyen sokáig élek, amikor nekik kellene túlélniük engem. Legyen bátor, a gyermekei maga mellett állnak, ahogyan Ön is mellettük; nekem nincs senkim, csak a munkám, ami nem ugyanaz.

²⁸ Edward Blakeman: *Taffanel. Genius of the Flute*. (New York: Oxford University Press, 2005): 100.o.

²⁹ U. o.

³⁰ Saint-Saëns 1872-től kezdve betegsége miatt minden telet melegebb éghajlaton töltött, legtöbbször Algériában, valamint Egyiptomban, Brazíliában és a Kanári-szigeteken. Forrás: Timothy Flynn: „Camille Saint-Saëns musicologist? Effects, influence, and traditions.” In: Desmond Hosford: *Music's intellectual history*. (New York: RILM, 2009): 235-240. 239.



12. Saint-Saens levele Taffanelnek, egy kedveskedő fuvolás rajzzal (1899. április 17.)

3.2. Csajkovszkij: Concertstück

Piotr Iljics Csajkovszkij fuvolára és vonószekarra komponált versenyművének létezése a fuvolások körében is sokáig teljesen ismeretlen volt. Edward Blakeman még 2005-ben is úgy gondolta, nem került napvilágra egyetlen arra utaló bizonyíték sem, hogy Csajkovszkij belefogott volna a Taffanelnek ígért fuvolaverseny komponálásába,¹ így már-már alaptalan legendának tűntek az erről szóló közlések. 2006-ban azonban *Concertstück* címmel megjelent egy kotta, amelyet az elveszettnek hitt Csajkovszkij-mű rekonstrukciójaként hirdet az amerikai kiadó.² A Finnországban élő brazil fuvolaművész, James Strauss nyolcévnyi kutatómunkájának köszönhető a kiadás. A művész felkutatta a concerto vázlatait, összeillesztette annak különböző elemeit, és kiegészítette más Csajkovszkij-művekből vett részletekkel.³

Mivel Csajkovszkij 1893-ban, halála évében készült a fuvolaverseny megírására, a darab keletkezési körülményeinek megismerése érdekében röviden át kell tekintenünk ezt az időszakot. A nagy orosz zeneszerző életében mozgalmasan telt ez az esztendő: műveinek bemutatóin vezényelt Brüsszelben, Párizsban és Odesszában; Londonba utazott, majd a cambridge-i egyetem díszdoktorává avatták, és mindeközben folyamatosan, lázasan komponált. A *18 rövid zongoradarab* és a *Hat dal* mellett *3., Esz-dúr zongoraversenyéből* mindössze egy tételt írt meg (*Allegro brillante*), amelyet halála után, 1894-ben adtak ki. Anatoly Brandukov⁴ számára csellóversenyt készült írni, de a műből is csak 60 ütem készült el.⁵ A művek félbehagyásának oka abban rejlik, hogy a *6. (Patetikus) szimfónia* megalkotása szinte minden idejét és figyelmét lekötötte. A szimfónia bemutatójára október 19-én került sor Szentpétervárott: a közönség soraiban ott ült Glazunov, a húszéves Rachmaninov

¹ Edward Blakeman: *Taffanel. Genius of the Flute*. (New York: Oxford University Press, 2005): 136.o.

² Falls House Press, Nachua.

³ Peter Ilich Tchaikovsky: *Concertstuck for Flute and Strings reconstructed and edited by James Strauss*. (Nashua: Falls House Press, 2006)

⁴ Anatoly Brandukov (1859-1930) híres orosz csellóművész, Rachmanyinov jó barátja és a szerző Op. 19-es csellószonátájának ihletője. Brandukov 1921-től a moszkvai Konzervatórium professzoraként működött, ahol tanítványai közé tartozott többek között Gregor Pjatigorszkij.

⁵A csellóversenyt az ukrán zeneszerző és csellóművész, Yuriy Lonovics fejezte be Brett Langston angol Csajkovszkij-kutató segítségével.

és a gyermek Stravinsky is.⁶ Csajkovszkij csalódott a mű fogadtatásában, mert a közönség tetszésnyilvánítását – annak ellenére, hogy többször is visszatapsolták – nem érezte elég lelkesnek. A bemutató után nem sokkal, november 2-án a zeneszerzőt erős rosszullet fogta el, ágynak esett, és néhány nap múlva, 6-án elhunyt. Halálával kapcsolatban sokféle feltételezés látott napvilágot (öngyilkosság,⁷ gyilkosság, betegség), de az a legvalószínűbb, hogy az 53 éves komponista az akkoriban pusztító kolerajárványnak esett áldozatul.

Egy fuvolaverseny komponálásának terve már akkor megfogalmazódhatott a zeneszerzőben, amikor 1888-ban, párizsi tartózkodása idején hallotta Taffanel játékát a *Société de Musique de Chambre pour Instruments à vent* március 1-jei koncertjén. Az utazás alatt írt feljegyzései között több utalást is találunk Taffanelre, mivel fogadások és zenei estek alkalmával gyakran találkoztak. Taffanel szerette Csajkovszkij zenéjét, és több átíratot is készített fuvolára az orosz zeneszerző műveinek nyomán.⁸ 1889 februárjában Csajkovszkij ajánlására Taffanel felkérést kapott arra vonatkozóan, hogy Moszkvában koncertet adjon. Bár az orosz zeneszerző németországi turnéja miatt nem lehetett jelen Taffanel moszkvai fellépésén, levelezésükből kiderül, mennyire szerette volna hallani kedves kollégája játékát:

A legszívélyesebb üdvözetemet küldöm Önnek, drága barátom. Nagyon csalódott vagyok, ha arra gondolok, hogy nem leszek otthon, amikor Ön hazánkba érkezik.⁹

Csajkovszkij levelezése alapján bizonyosak lehetünk abban, hogy 1893-ban a zeneszerző már elhatározta egy fuvolaconcerto komponálását, mint ahogy abban is, hogy ezt a versenyművet Taffanel hangja ihlette, és elkészültekor neki ajánlotta volna. 1893. június 20-án újságíró barátjával, Léonce Détroyat-val (1829-1898) levélben tudatta, hogy zongora-, hegedű-, cselló- és fuvolaverseny írására készül.

⁶ Alberto Szpunberg: *Pjotr Tchaikovsky* (Barcelona: Editorial Sol 90, 2010): 42. o.

⁷ Egész életében depresszióra hajlamosnak mutatkozott, és 1877-ben már megkísérelte az öngyilkosságot, miután házassága Antonyina Miljukovával egy év alatt tönkrement.

⁸ Taffanel többek között átírta fuvolára és zongorára Csajkovszkij *Anyegin* című operája III. felvonásának *Arioso*-ját és *Dal szöveg nélkül* című zongoradarabját.

⁹ Edward Blakeman: *Taffanel. Genius of the Flute*. (New York: Oxford University Press, 2005): 135.o.

Ugyanezen év október 7-én csellista kollégájának, Iulian Poplavskinak küldött soraiban fejtette ki, hogy a fejében már készen áll a fuvolaconcerto terve, és a művet Taffanelnek fogja ajánlani.¹⁰ Nagy veszteség számunkra, hogy nem tudta leírni a gondolatban már megkomponált versenyművet, és így 106 évvel később James Strauss csak részletekre, vázlatokra bukkanhatott kutatásai során.

James Strauss brazil fuvolaművészt tanára, Jean-Pierre Rampal¹¹ bízta a hangszerünkre komponált Csajkovszkij-mű részleteinek megkeresésére és kiadására, miután az 1960-as években Szentpétervárott adott koncertje alkalmával tudomást szerzett a darab létezéséről, illetve arról, hogy egy része bizonyosan elkészült. Rampal egy pillantást is vethetett a Csajkovszkij-kéziratra, azt a kérését azonban elutasították, hogy hosszabban tanulmányozhassa és lemásolhassa a darabot. A művész értetlenül állt a történetek előtt, és később, 1998-ban indulatosan mesélte tanítványának, Straussnak, mennyire bosszantja, hogy Oroszországban egy ekkora kincset rejtegetnek a világ elől.¹²

Strauss 1999-ben kezdte meg a versenymű felkutatását. Első útja Szentpétervárra vezetett, ahol áttanulmányozott egy XIX. századi családi zenei kéziratgyűjteményt, és eközben egy *Concertstück dle flet* vázlatra bukkant, a szerző nevének megjelölése nélkül. Strauss felismerte Csajkovszkij kézírását, majd hosszas egyezkedés után lemásolhatta a lapon szereplő 34 ütemet és a kadenciakezdeményt, amely minden valószínűség szerint az első tételhez tartozott volna, ha a darab elkészül. A kadencia meglévő pár ütemét Strauss végül Csajkovszkij *Az Orléans-i szűz* című operája fuvolaszólójának részleteivel egészítette ki.¹³

Strauss a klini Csajkovszkij-archívum tanulmányozása során rájött, hogy a *Patetikus Szimfónia* kéziratában található vázlatok minden bizonnyal a tervezett

¹⁰ Peter Ilich Tchaikovsky: Concertstuck for Flute and Strings reconstructed and edited by James Strauss. (Nashua: Falls House Press, 2006)

¹¹ Jean-Pierre Rampal (1922-2000) a XX. század egyik leghíresebb fuvolaművésze. 1944-ben diplomázott *premier prix* díjjal a párizsi Conservatoire-ban, majd 1969-től 1981-ig az intézmény tanáraként dolgozott. Sikeres nemzetközi szólókarriert futott be, emellett Párizs vezető zenekarának első fuvolásaként is tevékenykedett.

¹² Peter Ilich Tchaikovsky: Concertstuck for Flute and Strings reconstructed and edited by James Strauss. (Nashua: Falls House Press, 2006)

¹³ Forrás: <http://tchaikovskystrauss.blogspot.hu/2007/09/raiders-of-lost-tchaikovsky.html>

fuvolaverseny III. tételéhez tartoznak, így a *Concertstück* további 57 ütemmel gazdagodott.¹⁴

2000-ben Strauss újabb forrásra lelt, amely sokat segített a fuvolaszólam helyreállításában. Finnországban megtalálta Theodor Wateerstra¹⁵ szentpétervári fuvolás kottáit, közöttük egy fuvolaszólamot a cirill betűs *Concertstück dle flet* címmel.

Ugyanebben az évben a párizsi Rue de Rome-on található zenei antikváriumban Strauss rábukkant Georges Barrère kottáinak egy részére, köztük Taffanel fuvola-zongoraátíratára, amely Csajkovszkij *Dal szöveg nélkül* című zongoradarabjából készült. Strauss ezt a művet használta fel az újonnan összeillesztett versenymű második tételül.¹⁶

Az említett forrásokból, kéziratokból és egyéb Csajkovszkij-művek részleteiből Strauss 2006-ra, legjobb tudása szerint összeállította a versenyművet. Állítása szerint ő maga mindössze 7 ütemet komponált, az összes többi részlet Csajkovszkij tollából származik, ha nem is feltétlenül a készülő fuvoladarabba szánt zenei anyagokból. Annak ellenére, hogy az utólag megszerkesztett concertóval kapcsolatban sok kétség merülhet fel, a versenymű TH 247 Op. Posth. számmal elfoglalhatta helyét Csajkovszkij műveinek katalógusában,¹⁷ és lassan a fuvolarepertoárban is megtalálja a helyét mind kamarazenekari, mind zongorakísérettel.¹⁸

¹⁴ Peter Ilich Tchaikovsky: *Concertstuck for Flute and Strings reconstructed and edited by James Strauss*. (Nashua: Falls House Press, 2006)

¹⁵ Theodor Wateerstra a szentpétervári színház fuvolása volt Csajkovszkij idejében. Forrás: <http://tchaikovskystrauss.blogspot.hu/2007/09/raiders-of-lost-tchaikovsky.html>

¹⁶ Peter Ilich Tchaikovsky: *Concertstuck for Flute and Strings reconstructed and edited by James Strauss*. (Nashua: Falls House Press, 2006)

¹⁷ A TH jelentése Tchaikovsky Handbook, Csajkovszkij műveinek számozása Alexander Poznasky és Brett Langston szerint.

¹⁸ Magyarországon a mű először 2008. április 12-én Gyöngyössy Zoltán előadásában hangzott fel a Weiner-Szász Kamarazenekar közreműködésével, a Magyar Tudományos Akadémia Dísztermében. Forrás: http://www.muzsikalendarium.hu/index.php?area=events&id_event=6741&b=quick

3.3. Taffanelnek ajánlott vizsgadarabok a párizsi Conservatoire-ban („Morceaux de concours”)

A Paul Taffanelnek ajánlott művek jelentős része úgynevezett *morceau de concours*,¹ azaz versenytétel vagy vizsgára komponált előadási darab, ezért ezeknek a műveknek külön fejezetet szeretnék szentelni. Ehhez azonban tudnunk kell, hogyan is zajlottak a vizsgák Európa egyik leghíresebb zenei intézményében.

Taffanel növendékei évente kétszer, januárban és júniusban vizsgáztak a párizsi Conservatoire-ban.² Ezek a zártkörű megmérettetések mutatták a fuvolások fejlődését, valamint utat nyithattak a nagy, nyilvános júliusi vizsgára azok számára, akik kimagasló eredményt értek el. A *concours* szó jelentése verseny, és valóban, a júliusi vizsgát – ami az intézmény Nagytermében zajlott a nagyközönség előtt – inkább egy versenyhez lehetett hasonlítani: a zsűri helyezésekkel rangsorolta a résztvevőket. A növendékek nemcsak egymással versenyeztek, hanem az első díj (*premier prix*) elnyeréséért is, ami a legtöbb párizsi zenekarba való bekerülés alapfeltétele volt. Az első díj kitűnő diplomának felelt meg,³ és szükség volt rá az akkori párizsi zenei életben való elhelyezkedéshez.⁴ Az is előfordult, hogy több első díjat osztottak ki – vagy éppen egyet sem, ha a színvonalat nem találták kellően magasnak.⁵ Tad Margelli amerikai oboaművész a következőket írja a párizsi Conservatoire év végi zenei versenyeiről:

A concours, a Conservatoire növendékeinek a tanévet hagyományosan lezáró, nyilvános és ellenőrzött vizsgája mindig rendkívül nagy lehetőséget jelentett egy fiatal művész számára. Az elismerést és a nyilvánosság figyelmét minden bizonnyal méltányolták azok a hallgatók, akik elég szerencsések voltak ahhoz, hogy elnyerjék a verseny áhított első díját, és akiknek ezt követően be kellett fejezniük Conservatoire-beli tanulmányaikat minden olyan területen,

¹ A *morceau de concours* többes száma *morceaux de concours*.

² 1906 után már csak évente egy vizsgát tartottak.

³ Nemcsak az első, hanem második díj elnyerésével is lehetett diplomázni, de a *premier prix* jelentette a kitűnő diplomát.

⁴ Paul Taffanel már 16 évesen, 1860-ban elnyerte az első díjat, és ezzel be is fejezte fuvolatanulmányait az intézményben.

⁵ Claude Dorgeuille: *The French Flute School 1860-1950*. (London: Tony Bingham, 1986): 9. o.

amelyre a díj vonatkozott, és általában bármilyen lehetséges módon törekedniük kellett karrierjük építésére.⁶

A júliusi nyilvános vizsgán két művet kellett előadniuk a versenyzőknek: egy kötelezően eljátszandó művet – a vizsgadarabot (*morceau de concours*), valamint egy egészen rövid, de szintén zongorakíséretes művet a lapról olvasás készségének felmérése céljából (*morceau de lecture à vue*). A *morceau de concours*t mindig a professzor jelölte ki. Paul Taffanel ezen a téren is nagy változtatásokat kezdeményezett. Elődje, Henri Altés csak saját szerzeményeit, valamint Jean-Louis Tulou műveit íratta ki; 25 évig tartó fuvolaprofesszorsága alatt tizenegy saját, tizenegy Tulou-művet és csak két Jules Demersseman-darabot választott kötelező műnek (1. sz. táblázat).

Ezzel szemben Taffanel 1894-ben Langer Concertóját⁷ választotta, majd kiharcolta, hogy Joachim Andersen, Gabriel Fauré és más kiváló zeneszerzők komponálhassák a vizsgadarabokat. Jessica Raposo⁸ így fogalmaz Taffanel kezdeményezéséről:

Továbbá olyan új fuvolaművek komponálására biztatta kortársait, melyek nem csupán az előadók látványos technikai bravúrait emelik ki, hanem a hangszer zenei kifejezőkészségét is bemutatják. Ezen erőfeszítések hatására bővült a repertoár (többek között) Gabriel Fauré, Camille Saint-Saëns és természetesen magának Taffanelnek a műveivel.⁹

⁶ Tad Margelli: „The Paris Conservatoire Concours Oboe Solos: The Gillet Years (1882-1919)”. *International Double Reed Society Journal* (1996/24): 41-54. 41.

⁷ Ferdinand Langer (1839-1905) német csellóművész és zeneszerző fuvolaversenyét 1867-ben komponálta kollégájának, a mannheimi zenekar fuvolásának, Franz Neuhofernek. Taffanel ismerte, szerette és többször is előadta a versenyművet.

⁸ Jessica Raposo amerika fuvolaművész, a Fairfield University tanára Connecticut államban.

⁹ Jessica Raposo: „The Second Golden Age”. *The Flutist Quarterly* XXXVI/3 (2011. Tavasz): 24-29. 24.

Professzor	Év	Kötelező mű	Első díj (<i>Premier Prix</i>)
Altés	1869	Tulou: 12th Solo	Mélé
	1870	Altès: 2nd Solo	Lehmann
	1871	—	
	1872	Tulou: 1st Solo	Lefebre
	1873	Altès: 6th Solo	—
	1874	Altès: 3rd Solo	Molé
	1875	Altès: 4th Solo	Bertram
	1876	Tulou: 2nd Solo	—
	1877	Tulou: 3rd Solo	—
	1878	Altès: 1st Solo	Vendeur
	1879	Tulou: 5th Solo	Sega
	1880	Altès: 5th Solo	Hennebains
	1881	Tulou: 8th Solo	Feillou
	1882	Altès: 7th Solo	—
	1883	Tulou: 4th Solo	Jacquet
	1884	Altès: 8th Solo	Gennaro
	1885	Tulou: 5th Solo	—
	1886	Altès: 9th Solo	Richaud
	1887	Demersseman: 1st Solo	—
	1888	Altès: 10th Solo	Roux
	1889	Tulou: 11th Solo	Boblin
	1890	Tulou: 3rd Solo	—
	1891	Demersseman: 2nd Solo	Verroust, Balleron
	1892	Tulou: 7th Solo	—
	1893	Altès: 8th Solo	A. Maquarre

1. sz. táblázat¹⁰

¹⁰ Claude Dorgeuille: *The French Flute School 1860-1950*. (London: Tony Bingham, 1986): 70-71. o

Taffanel elérte, hogy az évente megrendelt és megírt művek tovább gazdagítsák a zongoráéhoz vagy a hegedűéhez képest szegényes fuvolarepertoárt. Politikai célja is volt annak a kezdeményezésnek, hogy új francia művek szülessenek: gondoljunk arra, hogy a francia-porosz háború után Taffanel egyike a *Société Nationale de Musique*, vagyis a *Nemzeti Zenei Társaság* megalapítóinak. A *Société Nationale de Musique* célja a XIX. századi német zene (Beethoven, Brahms, Schubert, Schumann, Wagner) háttérbe szorítása, valamint a francia zeneszerzők biztatása új művek megírására.¹¹ Taffanel 1894-től, fuvolaprofesszorrá történt kinevezésétől kezdve a Conservatoire vizsgáin is kiemelten fontosnak tartotta új, hazai művek születését. 1894 és 1908 között tehát francia szerzők komponálták a vizsgadarabokat (2. sz. táblázat), kivéve Andersent, Langert és Enescot – ez utóbbit azonban szintén félig franciának tekinthetjük, hiszen 14 éves korától Párizsban élt.

Taffanel azt is elérte, hogy más tanszakok számára is új vizsgadarabok születhessenek, ezért 1897-től kezdve a fa- és rézfúvós tanszakok is évről évre hazai művekkel gazdagodtak. Nagyon fontos tehát a tradíció, amit Taffanel elindított ezzel a kezdeményezéssel, hiszen mai fuvolarepertoárunkban sok olyan fontos mű szerepel, melyeket eredetileg a Conservatoire vizsgájára komponáltak (pl. Hüe: *Fantaisie* 1913, Bozza: *Agrestide* 1942, Dutilleux: *Sonatine* 1943, Jolivet: *Chant de Linos* 1944, Sancan: *Sonatine* 1946).

Dolgozatom szempontjából itt csak azokra a – színvonalas – művekre térek ki részletesebben, melyeket Taffanel rendelt, vagy az ő személye, illetve fuvolázása ihletett. Az első és legfontosabb ilyen darab az 1898-as *Fantaisie* (Op.79) **Gabriel Fauré**tól.¹² Fauré ekkor már zeneszerzés-professzorként működött a Conservatoire-ban.¹³ A *Fantaisie* komponálásával egyidőben a *Pelléas et Melisande* londoni bemutatójára készült, ezért Taffanellel csak levélben értekeztek a műről. Levelezésükből kiderül, hogy Taffanel kisebb változtatásokat eszközölt az eredeti kézírathoz képest, ám Faurénak semmi kifogása nem volt ez ellen, sőt, biztatta is barátját, hogy bátran dolgozza át a művet. Valószínűleg annyira lekötötte Faurét a

¹¹ U. o. 29. o.

¹² Az 1898-as fuvolavizsgára a lapról olvasandó rövid darabot is Fauré komponálta, *Morceau de concours* címmel. Fauré nemcsak a lapról olvasás, hanem a zenei kifejezés készségének felmérésére is szánta mindössze háromperces kompozícióját.

¹³ Később, 1905-ben az intézmény igazgatójává nevezték ki.

Pelléas et Melisande londoni bemutatója, hogy nem volt ideje érdemben foglalkozni a *Fantázia* javításával, ezért örömmel engedte át ezt a feladatot a fuvolás zeneszerzőnek. 1898 júniusában a következőt írja Taffanelnek Londonból küldött levelében:

Az Ön átdolgozása tökéletes, és kérem, hogy változtasson bármit a művön, és egyáltalán ne aggódjon emiatt. Rendkívül hálás leszek érte.¹⁴

Professzor	Év	Kötelező mű	Első díj (<i>Premier Prix</i>)
Taffanel	1894	Langer: Concerto	Gaubert, Deschamps
	1895	Andersen: Morceau de Concert, Op. 3.	Barrère
	1896	Demersseman: 6th Solo	D. Maquarre, Grenier
	1897	Andersen: Deuxième Morceau de Concert, Op. 61	Million
	1898	Fauré: Fantasie	Blanquart
	1899	Duvernoy: Concertino	—
	1900	Demersseman: 6th Solo	Fleury, Bladet
	1901	Ganne: Andante et Scherzo	Bauduin
	1902	Chaminade: Concertino	Dusausoy
	1903	Perilhou: Ballade	Cardou, Delange
	1904	Enesco: Cantabile et Presto	Bouillard, Grisard, Puyans
	1905	Ganne: Andante et Scherzo	Joffroy, Laurent
	1906	Gaubert: Nocturne et Allegro Scherzando	Bergeon, Moyse
	1907	Taffanel: Andante Pastoral et Scherzettino	Cléton, Chevrot
	1908	Busser: Prélude et Scherzo	Paul

2. sz. táblázat

¹⁴ Edward Blakeman: *Taffanel. Genius of the Flute*. (New York: Oxford University Press, 2005): 189.o.

A kéttételes *Fantaisie* első, lassú tétele az ihletettebb – ezt maga Fauré is feldolgozta a *Pelléas et Melisande* kísérezében.¹⁵ A vidám, játékos karakterű gyors tételt gyakran támadják azzal, hogy nem egyéb, mint skálamenetek és hármashangzat-felbontások egymásutánja. Maga a zeneszerző könnyedre, légiesre képzelte a gyors részt, hiszen egy párizsi fuvolaversenyen, amikor az egyik előadó túl nehézkesen játszotta a tételt, Fauré így reagált: „Nem tudtam, hogy drámát komponáltam fuvolára.”¹⁶ Hasonlóan az összes későbbi vizsgadarabhoz, a lassú tétel témája a gyors tételben visszatér (pl. Ganne: *Andante et Scherzo*, Gaubert: *Fantaisie*). Az egész *Fantázia* nem több, mint 5 perc, valószínűleg azért, mert Taffanel megkérte a zeneszerzőket, hogy ne komponáljanak 5-6 percesnél hosszabb vizsgadarabot.¹⁷

Akadtt azonban olyan zeneszerző is, aki annak ellenére sem tudott a megadott időkereten belül maradni, hogy ismerte az év végi vizsgarendszer szigorú szabályait. **Cécile Chaminade**¹⁸ *Concertino* (Op. 107) című, az 1902-es vizsgára komponált műve 8 perces, ezért jelentősen meg kellett rövidíteni, az első kiadásában azonban már teljes terjedelmében szerepel. Chaminade korának kimagasló zongoraművésze volt, és zeneszerzőként is hangszerére komponált műveivel tűnt ki. Zenei csodagyerek volt, de nő lévén művészként nem bontakozhatott ki teljesen – édesapja még azt sem engedte, hogy felvételizzen a párizsi Conservatoire-ba. Privát úton tanult zongorát és zeneszerzést – ez utóbbit többek között Benjamin Godard-tól. Nézetem szerint a *Concertino* fuvolaszólama is sokszor zongoraszerű, ezért lehetségesnek tartom, hogy eredetileg zongorára komponálta meg, majd a szólamot átdolgozta fuvolára, az 1902-es *concours* számára. A *Concertino* tipikus – de azon belül az igényes fajta – szalonzene, amelynek éneklő bevezető része elárulja, mennyire szerette a zeneszerzőnő a dal műfaját.¹⁹ Sokat gondolkozott a mű címén:

¹⁵ Edward Blakeman: *Taffanel. Genius of the Flute*. (New York: Oxford University Press, 2005): 189.o

¹⁶ Raymond Meylan: *The Flute*. (Oregon, Amadeus Press Portland, 1988): 123.

¹⁷ Évekkel később ezt az időkorlátot a Conservatoire kibővítette, hiszen Dutilleux és Sancan *Sonatine* című műve is 10 perces.

¹⁸ Cécile Chaminade (1857-1944) francia zeneszerző és zongoraművész. Legismertebb műve az 1896-os *Concertstück*, Op.40, mellyel Amerikában debütált 1908-ban a Philadelphia Zenekarral.

¹⁹ Chaminade több mint 100 dalt komponált.

„Caprice”-t vagy „Fantaisie”-t javasoltak, de véleményem szerint ezeknek a címeknek a csengése nem szerencsés, tekintettel mindazon borzalmakra, amiket a nevükben követtek el, különösen a fúvós hangszerek repertoárjában. Jelenleg a „Concertino” nevet használom, ami elnevezésében egyszerű ugyan, bár egy néhány tételes, nagyobb terjedelmű darabra utal. Ha nem helyteleníti ezt a címet, hagyjuk meg, ha azonban nem találja jónak, kérem, keresztelje el Ön, én már előre elfogadom a javaslatát.²⁰

Cécile Chaminade végighallgatta az 1902. júliusi versenyt, és mély benyomást tett rá a magas színvonal, melyet Taffanel osztálya képviselt. A zeneszerzőnőt is nagy megtiszteltetésként érte a felkérés, és végül kb. 400 kompozíciója közül ez lett az a mű, mely nevét világszerte ismertté tette. A *Concertino* a mai nemzetközi fuvolarepertoár egyik legtöbbet játszott darabja. Ezt az is nagyban elősegítette, hogy nem sokkal a mű születése után jelentős fuvolaművészek tűzték műsorukra: 1904-ben Leopold Lafleurance²¹ a *Musica* folyóirat koncerttemében, 1905-ben Marguerite de Forest Andersen amerikai fuvolaművész a londoni Queen’s Hallban játszotta. Adolphe Hennebains rendszeresen előadta a *Concertinót*, Chaminade zongorakíséretével.

George Enesco²² is komponált fuvola-vizsgadarabot: a *Cantabile et Presto* szintén a mai napig repertoárunk fontos része. A román zeneszerző Bécsben, majd Párizsban tanult Fauré, Massenet és Gédalge irányításával. Lehetségesnek tartom, hogy mestere, Fauré bízta a fuvolások repertoárjának bővítésére, de az is elképzelhető, hogy Taffanel kérte meg erre. Philippe Gaubert és Marcel Moyse tanárságuk idején többször is az év végi vizsgaversenyek műsorára tűzték a *Cantabile et Prestot*. **Gaubert** annyira szerette Enesco stílusát, hogy saját, a konzervatóriumi vizsgaversenyekre komponált – és szintén Taffanelnek ajánlott –

²⁰ Edward Blakeman: *Taffanel. Genius of the Flute*. (New York: Oxford University Press, 2005): 190.o.

²¹ Léopold Lafleurance (1865-1953) Taffanel magánövendékeként tanult, mert nem kívánt Altès osztályába felvételizni a Konzervatóriumba. 1914 és 1919 között, az I. világháború alatt őt nevezték ki a Konzervatórium ideiglenes tanárává.

²² Nevét kétféleképpen írják: Enesco, valamint az eredeti román változat: Enescu. Franciaországban az Enesco változatot használják.

darabja, az 1906-os *Nocturne et Allegro Scherzando* felépítése, hangvétele nagyon hasonló a román zeneszerző művéhez.²³

A felsorolt kiváló műveken kívül megemlíteném, hogy **Louis Ganne**²⁴ az 1901-es versenyre komponált *Andante et scherzo*ját, **Albert Périlhou**²⁵ az 1903-as *Balladáj*át, Henri **Büsser**²⁶ pedig az 1908-as *Prélude et Scherzo*ját is Taffanelnek ajánlotta. Mindhárom fuvoladarab – főleg Ganne és Périlhou műve – közkedvelt, és a mai középfokú fuvolaoktatás szerves részét képezi.

A vizsgadarabok túlnyomó többsége a lassú-gyors tételrendet követi, mert a zsűri elsősorban a hangminőséget és a technikai tudást értékelte a megmérettetések alkalmával. Az előadónak így lehetősége nyílt arra, hogy szép, kifejező hangját, valamint gyors, precíz technikai tudását egyazon produkció alkalmával tudja bemutatni a bizottságnak. Taffanel nem zsűrizhetett a júliusi fuvola *concours*-okon, de más hangszeresek vizsgaversenyének már fuvolaprofesszori kinevezése előtt 20 évvel, 1873 óta rendszeres bírálója volt. A jegyzeteiből kiderül, mi az a néhány szempont, amelyek alapján értékelte az előadásokat: hangminőség és intonáció, ujjtechnika, zenei előadás és stílus, valamint testtartás és összbnyomás.²⁷

Taffanel, tanításának utolsó előtti évében, 1907-ben saját maga komponált vizsgadarabot, ami véleményem szerint az egyik legszebb fuvolaműve, az *Andante Pastoral et Scherzettino*.²⁸

²³ Peter-Lukas Graf svájci fuvolaművész észrevette a hasonlóságot, és lemérte a két darab hosszát, ami meglepő eredményt hozott: még terjedelmükben is hasonlóak (5'48" és 5'58"). Ez azonban azért is lehetséges, mert a vizsgára komponált művek hosszúságát a Konzervatórium szigorúan szabályozta, ahogyan korábban ki is tértem erre.

²⁴ Louis Ganne (1862-1923) francia zeneszerző, César Franck és Jules Massenet tanítványa.

²⁵ Albert Périlhou (1846-1936) francia zeneszerző, orgonista és zongoraművész, Saint-Saëns növendéke.

²⁶ Paul-Henri Büsser (1872-1973) francia zeneszerző, orgonaművész és karmester, César Franck növendéke, Massenet közeli jó barátja és Debussy pártfogoltja. Debussy ragaszkodott hozzá, hogy a *Pelléas et Mélisande* előadásain Büsser vezényeljen.

²⁷ Edward Blakeman: *Taffanel. Genius of the Flute*. (New York: Oxford University Press, 2005): 47.o.

²⁸ A darabra részletesen kitérek *A zeneszerző* című fejezetben.

3.4. Charles-Marie Widor: Suite Op. 34

Az egyik legjelentősebb, a romantikus fuvolairodalmat bővítő kamaraművet, Widor Op. 34-es *Suite*-jét szintén a világhírű francia fuvolaművész, Paul Taffanel számára írta szerzője. Bemutatójára 1884 áprilisában, első kiadására pedig 1898-ban került sor.

A híres orgonaművész, zeneszerző, ragyogó improvizátor, J. S. Bach műveinek kiváló előadója, Charles-Marie Widor orgonakészítő családba¹ született Lyonban, 1844-ben.² Az első zenei instrukciókat édesapjától, François-Charles Widortól kapta; az ő közeli barátja, a híres orgonakészítő Aristide Cavallé-Coll³ tanácsára és ajánlásával 1863-tól Brüsszelben képezte tovább magát Jacques-Nicolas Lemmens⁴ tanítványaként. Lemmens megismertette francia tanítványát J. S. Bach műveinek tradicionális német előadásmódjával. A Grove lexikon szerint Lemmens tanítása – mesterein keresztül – közvetlenül Bachig visszavezethető.⁵ Lemmens Breslauban Adolf Friedrich Hessénél tanult, Hesse Christian Heinrich Rincknél, Rinck pedig Johann Christian Kittelnél, aki J. S. Bach egyik utolsó tanítványa volt. Widor Bach hagyományos német interpretációját tehát biztos forrásból tanulta, és így adhatta később tovább a franciáknak.

Widort már 1870-ben, 25 évesen kinevezték a párizsi Saint-Sulpice⁶ templom orgonistájának. Ez az állás akkoriban a legkiválóbb lehetőséget jelentette egy francia orgonaművész számára.⁷ Emellett a párizsi Conservatoire orgona- (1891-1896), majd zeneszerzés-professzora (1896-1905) lett. Nagy megtiszteltetést jelentett Widor számára, hogy César Franck halála után őt nevezték ki a párizsi Conservatoire orgonatanárává, annak ellenére, hogy ő maga nem ebben az intézményben végzett, és így nem szerzett első díjat (*premier prix*) az intézmény vizsgáján. A Konzervatórium

¹ Widor apai nagyapja magyar származású orgonakészítő volt. Forrás: Grove Music Online

² Ugyanabban az évben, mint Paul Taffanel.

³ Aristide Cavallé-Coll (1811-1899) francia orgonaépítő, akusztikus, tudós és feltaláló, a francia romantikus orgonaépítés legjelentősebb alakja.

⁴ Jacques-Nicolas Lemmens (1823-1881) (Jaak Nikolaas Lemmens) belga orgonista, a brüsszeli Conservatoire orgonatanára, J. S. Bach műveinek hű tolmácsolója.

⁵ Forrás: Grove Music Online

⁶ A Saint-Sulpice Párizs második legnagyobb temploma a Notre-Dame után. A François-Henri Clicquot által épített monumentális méretű orgonáját 1862-ben Aristide Cavallé-Coll terveit, újításait alapján építették újjá.

⁷ Widor 64 éven keresztül volt a Saint-Sulpice orgonistája.

orgonaosztályának életébe is nagy változást hozott Widor tanítása, aki különös hangsúlyt fektetett Bach műveinek hagyományos előadására. Tanítványai közé tartozott Charles Tournemire és Louis Vierne, később pedig a zeneszerzéstanszakon Arthur Honegger, Edgard Varèse, Darius Milhaud, Marcel Dupré és Albert Schweitzer.

Widor fő művei az Orgonaszimfóniák (ezek közül is legismertebb és legtöbbet játszott az 5. számú, főleg annak záró tétele, a Toccata), melyeket Cavaillé-Coll orgonáira írt, kihasználva azok új hangzáslehetőségeit (melegebb hangzás, széles dinamikai skála, árnyaltabb crescendók és diminuendók). Ily módon csatlakozott ahhoz az irányzathoz, melyet Liszt és Reger neve fémjelez, akik szimfonikus módon használták „a hangszerek királynőjét”. Widor tehát főleg saját hangszerére, az orgonára komponált, így meglepő egy fuvola-zongoradarab az életművében. A *Suite*-ben is jelentősen érezhető a zongoraszólam orgonaszerűsége.

A mű címe – hossza és 4 tételes formája alapján – lehetne *Sonata* is, de Widor valószínűleg azért adta inkább a *Suite* címet fuvola-zongoradarabjának, mert hiányzik belőle a szonátára jellemző, kezdő *Allegro* tétel és a jól felismerhető szonátaforma is. Ebben különbözik Carl Reinecke egy évvel előbb, 1883-ban komponált Op. 67-es *Undine szonátájától*,⁸ melynek első tétele tipikus szonátaallegro. Widornál továbbá a tételek inkább különálló karakterdarabok füzéréként kapcsolódnak egymáshoz, nem egy nagyívű drámai építmény részeként.

A *Suite* első tétele (*Moderato*) kis bevezetéssel, a zongora, majd a fuvolaszólam felkiáltásával indul, ami nem más, mint a szigorúan vett témafej: fellépő szeptim, lelépő szekund. Ebből a megtört skálafoszlányból bontakozik ki a lírikus hangvételű c-moll téma, amely már hosszú lehajló skálákat is tartalmaz, és a tétel végén egy kis kadencia után visszatér. A második tétel is hasonlóan mottószerűen indul, és ugyanolyan kérdő jellegű, mint az első tétel kezdete

Ittész Gergely szerint a *Suite* négy tétele négy hommage-ként is felfogható, még ha nem is feltétlenül volt ez tudatos szerzői szándék. Az első tétel Brahmsot, a második Mendelssohnt idézi meg. A III. tétel, a *Romance* egyértelműen Schumann hatása (*Fantasiestück* klarinétra és *Drei Romanzen* oboára). Ezt a tételt Widor

⁸ Taffanel a két művet egyformán szerette, és gyakran műsorra tűzte őket.

felhasználta Auguste Dorchain *Le conte d'avrie* című művéhez írt kísérőzenéjéhez. A téma a zenekari változatban is fuvolán szólal meg, de hárfá- és vonóskísérettel, és egyértelműen Paul Taffanel játéka ihlette. A IV. tétel drámai, szenvedélyes, tágítja a fuvola lehetőségeinek határait. Túllépi a szalonzenét: ez a tétel nagyobb koncerttermet kíván. A feszített nyújtott ritmusok és a zongorakezelés Liszt-rapszódia hatására enged következtetni.

A *Suite*-et Taffanel 1884. április 10-én mutatta be a *Société des instruments à vent* egyik koncertjén.

M. Widor fuvolára és zongorára írt *Suite*-jét Taffanel és Diémer úr adta elő ritkán tapasztalható virtuozitással, és a végén a scherzót - amelyet egészen kivételesen jól játszottak - meg kellett ismételniük... A közönség azon tagjai, akik érdeklődnek az ilyen dolgok iránt, minden bizonnyal meglepődtek a fúvóshangszer-játékosok briliáns hangszíne hallatán.⁹

⁹ Jessica Raposo: „The Second Golden Age”. *The Flutist Quarterly* XXXVI/3 (2011. Tavasz): 24-29. 26.

3.5. Benjamin Godard: Suite de Trois Morceaux Op. 116

Benjamin Godard 1859-ben, tízévesen iratkozott be a párizsi Conservatoire hegedű tanszakára Henri Vieuxtemps-hoz¹ és zeneelméletre Henri Reberhez. Valószínű, hogy Taffanellel való ismeretsége szeretett összhangzattantanáruk csoportos óráin kezdődött.²

Godard csodagyerekként kezdte pályáját: virtuóz hegedűjátéka mindenkit elbűvölt, kritikusai Mozartéhoz hasonlították a kisfiú hangszeres tudását. A nagy zeneszerzővel ellentétben azonban Godard felnőttkorára nem váltotta be a hozzá fűzött nagy reményeket. Konzervatóriumi tanulmányainak befejezésekor hegedűsként nem kapott említésre méltó kitüntetést (például *premier prix*-t), és a *Prix de Rome* zeneszerzésdíjra is hiába pályázott 1863-ban, majd egy évvel később, 1864-ben. Szívós munkabírásának, szorgalmának köszönhetően azonban az 1870-es évekre egész Európában megismerték mint zeneszerzőt.³ Godard azok közé a komponisták közé tartozik, akik életükben ismertek és népszerűek voltak, haláluk után azonban hamarosan elfeledték őket.

Az egyházi zenén kívül sokféle stílusban alkotott, írt hegedűversenyeket, vonósnégyeseket, operákat, szimfóniákat. Hírnevét zongorára komponált szalondarabjai és etűdjei, valamint dalai alapozták meg, amelyek többségéhez saját maga költötte a verseket. Példaképének Beethovent tekintette, ennek ellenére kompozícióin sokkal inkább érezhető Mendelssohn, Chopin és Schumann hatása. Operái közül a *La vivandière* bizonyult a legsikeresebbnek, amelyet korai halála után Paul Vidal⁴ fejezett be.⁵ Godard nem érthette meg operája átütő sikerét: a premier után az Operaház még nyolcvanszor tűzte műsorára.⁶

¹ Henri Joseph François Vieuxtemps (1820-1881) belga hegedűművész és zeneszerző. Az 1840-es évektől Bériot mellett a francia hegedűiskola vezető alakjának számított. Néhány évig a párizsi, majd 1871-től a brüsszeli Konzervatórium tanára.

² Taffanel egy évvel Godard után, 1860 októberében csatlakozott Reber zeneelmélet-óráihoz, ahol Jules Massenet is csoporttársuk volt.

³ Godard tudatosan építette zeneszerző karrierjét Franciaországon kívül Németországban és Spanyolországban is.

⁴ Paul Vidal (1863-1931) francia zeneszerző, karmester és zenetanár. Jules Massenet tanítványa volt a párizsi Conservatoire-ban, ahol 1883-ban, egy évvel Debussy előtt elnyerte a *Prix de Rome* díjat.

A Paul Taffanel számára írt *Suite de trois morceaux* 1890. február 13-án hangzott el először a lipcsei Gewandhausban, ahol Taffanel – Carl Reinecke⁷ meghívására – Mozart G-dúr fuvolaversenyét adta elő a Wagner halálának 7. évfordulója alkalmából rendezett hangversenyen.⁸ Taffanel koncertkörútjai alkalmával sokszor játszotta ezt a Mozart versenyművet, és nagy siker esetén általában saját Chopin-átiratait hangzottak el ráadásként. Mivel a *Suite de trois morceaux* stílusa Chopinéhez hasonló, ezért elképzelhető, hogy Taffanel kérte fel Godard-t a mű megírására, hogy annak tételeit alternatívaként használhassa Chopin Op.15. No.2-es *Nocturne*-je és az Op. 64 No.1-es *Waltz* helyett.⁹ A lipcsei bemutatón még a *Prélude, idylle et valse* címet viselte ez a fuvolára és zenekarra írt háromtételes darab, de ugyanebben az évben, a mű kiadásakor Godard a *Suite de trois morceaux* (Három darabból álló szvit) nevet adta neki. A hivatalos ajánlás is Taffanelnek szól, aki annyira megszerette Godard zenéjét, hogy egy hónappal a bemutatót követően, 1890. március 6-án a *Société de Musique de Chambre pour Instruments à vent* soron következő koncertjén is műsorra tűzte, ezúttal zongorakísérettel.

Mivel a szalonzene ekkortájt élte virágkorát, érthető, hogy Godard nagy népszerűségnek örvendett, hiszen könnyen befogadható szalondarabjai megfelelték az akkori európai nagyközönség ízlésének. A gazdag párizsi nemesek társalgóikban, fogadószobáikban rendezett teadélutánjaikra és estélyeikre gyakran hívtak meg olyan népszerű zeneszerzőket, zongoraművészeket, mint például Chopin vagy Liszt. Az említett komponisták egyes művein kívül Carl Maria von Weber és Robert Schumann néhány szerzeménye is szalonzenei tekinthető.¹⁰

A példaként említett zeneszerzők bármely zongorára komponált darabja azonban sokkal színvonalasabb és értékesebb annál, hogy leegyszerűsítve csupán szalonzeneiként emlegessük. Godard-ral kapcsolatban azonban sajnos nem mondhatjuk el ugyanezt. Házi koncertjei során művei kiválóan szórakoztatták az

⁵ Godard 45 évesen, tüdőbajban halt meg Cannes-ban.

⁶ Forrás: Grove Music Online

⁷ Carl Reinecke (1824-1910) német zeneszerző, karmester és zongoraművész, 1860-1895-ig a lipcsei Gewandhaus karmestere és zenei vezetője.

⁸ Carl Reinecke nagyra tartotta a fuvolavirtuózt, aki a zeneszerző 1882-ben fuvolára és zongorára komponált művét, az Op. 167-es *Undine szonátát* gyakran műsorra tűzte.

⁹ Edward Blakeman: *Taffanel. Genius of the Flute*. (New York: Oxford University Press, 2005): 144.o.

¹⁰ Brockhaus-Riemann: *Zenei lexikon* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1985): harmadik kötet 432.o.

európai arisztokrata közönséget, de nem éltek túl szerzőjüket. Godard nevét manapság csak a Taffanel számára komponált *Suite de trois morceaux*-nak és korai operája, a *Jocelyn* egyik részletének (*Berceuse*) köszönhetően ismerjük.

A *Suite* igazi szórakoztató zenei mű – franciául a műfaj elnevezése *Musique de salon de la Belle Époque*¹¹ –, amely elveszett volna az idők során, ha Taffanel és az őt követő francia fuvolás nagyságok nem tűzik oly gyakran műsorukra.¹² Fuvolatechnikai szempontból a darab érdekessége, hogy az utolsó tétel, a *Valse* lényegesen nehezebb, mint az első kettő. Terjedelmében is aránytalan a három rész: a *Valse* nemcsak a virtuozitás próbája elé állítja az előadót, hanem jó állóképesség is szükséges az eljátszásához. Godard ismerte a fuvola lehetőségeit, ezért nem követel lehetetlent tőlünk, de a zárótétel nehéz futamai minden bizonnyal Taffanel híres virtuozitásának szóltak.

A háromtétéles fuvoladarab kiválóan megállja a helyét egy bensőséges kamarakonzerten, ahol a hallgatóság kis létszámú, valamint ráadásdarabként – ahogyan Taffanel sokszor előadta –, eredeti formájában, zenekari kísérettel azonban ma már senki nem tűzi műsorra.¹³

¹¹ A *Musique de salon de la Belle Époque* jelentése: a boldog békeidő szalonzenéje. Franciaországban így nevezik a francia-porosz háborút követő és az I. világháború kitöréséig tartó békés időszakot, amelyet az élet minden területén, így a zenében is fellendülés, optimizmus jellemez. A zenei műfajok között előtérbe került a szalonzene, azon belül is a keringő. Források: http://en.wikipedia.org/wiki/Belle_Époque és <http://www.artsbeatla.com/2014/04/1e-salon-apr-14/>

¹² Marcel Moyse visszaemlékezéseiben említi, hogy Adolphe Hennebains Godard zongorakíséretével adta elő a művet, Moyse pedig Hennebains lányával, Madeleine-nel. Forrás: Ann McCutchan: *Marcel Moyse: Voice of the Flute* (New York: Amadeus Press, 1994): 50. o.

¹³ Én magam gyakran játszom hárfa- vagy gitárkísérettel, és ebben az esetben a második tétel szerenádjellegét kiválóan kihozza a pengetős kísérő hangszer.

4. TAFFANEL HATÁSA AZ ŐT KÖVETŐ FUVOLÁS GENERÁCIÓKRA

A modern francia fuvolaiskola megalapítójának művészi és tanári hagyatéka halála után tanítványai közvetítésével élt tovább, akik átadták ezt az örökséget saját növendékeiknek. Ennek a folyamatnak köszönhetően az egész fuvolás világ megismerhette Taffanel elveit és forradalmi újításait. A szájról szájra, tanárról tanítványra, művésztől művészre öröklődő, Taffanel művészetével és pedagógiai munkásságával kapcsolatos hagyományok és módszerek azonban nem minden esetben értek célba autentikusan. Leegyszerűsítve, ezt a láncolatot ahhoz a játékhoz tudnám hasonlítani, amikor egy történetet körben állva, a következő ember fülébe súgva adnak tovább. A szavak ilyenkor eltorzulhatnak, mire a kör végére érnek: a mese már másról szól, vagy a mondatok teljesen értelmetlenné válnak. Fennáll tehát annak a lehetősége, hogy Taffanel művésze tanítványai egyéniségének „szűrőrendszerén” keresztül változott, és más formában került tovább a következő generációhoz. Ezért nem lehetünk biztosak abban, hogy még akár a legközelebbi, legkedvesebb tanítvány, Philippe Gaubert is híven adta tovább mestere szavait, értékeit az utókornak.

A leírt hagyatékokat gondolnánk a leghitelesebbeknek, de sajnos ezek szintén nem közvetlenül Taffaneltől származnak. Két közvetett írásos emlék maradt ránk Taffanel örökségként: Philippe Gaubert 1923-as *Méthode complète de flûte* című műve – amelyet ma röviden csak Taffanel-Gaubert metódusnak szoktak nevezni –, valamint Louis Fleury 1925-ben, Albert Lavignac Enciklopédiájában (*Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*) megjelent, fuvoláról szóló szócikke. A ránk maradt két értekezés mellett tanítványok egész sora őrizte és adta tovább a Taffaneltől tanultakat Európában és az Amerikai Egyesült Államokban. A továbbiakban először a két fent említett tanulmányról fogok szót ejteni, majd áttérek a tanárról diákra szálló Taffanel-módszerekre.

4.1. A Taffanel-Gaubert metódus

Az első és egyben legjelentősebb, nyomtatásban megjelent Taffanel-hagyaték, a *Méthode complète de flûte*¹ (1923) legkedvesebb tanítványa, Philippe Gaubert tollából származik. Taffanel régóta tervezte, hogy ír egy terjedelmes tanulmányt a fuvoláról,² amely a hangszer részletes története mellett hasznos elméleti és gyakorlati tanácsokat tartalmazott volna, segítséget nyújtva a hangszerjáték nehézségeinek leküzdéséhez, a hangképzéshez és a stílusismerethez.³ Ezzel kapcsolatos saját jegyzeteinek nagy része Gaubert-hez került, egy kisebb része pedig egy másik kedves tanítványhoz, Louis Fleuryhez. Mivel azonban az eredeti Taffanel-jegyzetek nagy része – egy-két kivételtől eltekintve – eltűnt,⁴ nem tudhatjuk, vajon a *Méthode* (a továbbiakban *Metódus*) mely részei tartalmazzák Taffanel eredeti gondolatait és melyek Gaubert saját véleményét.

Két részletről biztosan tudjuk, hogy a nagy fuvolaművész-tanár saját munkája. Az egyik, a *Metódus* IV. része, a *Grands exercices journaliers de mécanique*⁵ – röviden *Napi gyakorlatok* – kéziratban már régóta létezett, és Taffanel tanította is növendékeinek a Konzervatóriumban.⁶ Gaubert semmit nem változtatott ezen a fejezeten, ez tehát kizárólag mestere műve. A másik, biztosan Taffaneltől származó részlet a *Metódus* legelején található bevezető, amely a fuvola helyes tartásáról szól. A fuvola, a száj és az ujjak lehető legtermészetesebb és leghatékonyabb pozíciójáról szóló részlet Taffanel kívánsága szerint minden bizonnyal sokkal hosszabb lett volna,

¹ Paul Taffanel és Phillipe Gaubert: *Méthode complète de flûte* (Paris: Éditions Musicales Alphonse Leduc, 1923)

² Emellett elkezdte franciára fordítani Richard Shepherd Rockstro 1890-ben Londonban megjelent *Treatise on the flute* című, igen terjedelmes, fuvoláról és fuvolásokról szóló tanulmányát. Haláláig végül csak a munka negyedével készült el, ezért a feladat ezután Louis Fleuryre, majd René Le Royra maradt.

³ A *Metódus* kiadói előszavában olvasható, hogy Taffanel Pierre Baillot 1834-ben megjelent tanulmányához, a *L'Art du violinhoz* hasonló értekezést kívánt írni.

⁴ Taffanel jegyzeteinek nagy része Gaubert operaházi irodájából tűnt el a fuvolaművész-karmester halála után, 1941-ben, a német megszállás alatt. Edward Blakeman: *Taffanel. Genius of the Flute*. (New York: Oxford University Press, 2005): 206-207. o.

⁵ A fejezet címének jelentése: Nagy napi mechanikai gyakorlatok. Címével ellentétben Taffanel nem mechanikus gyakorlásra sarkallja növendékeit a szekvenciák elsajátításakor. A kísérőszöveg arra kéri a gyakorlót, hogy lassan, metronómmal játsszon, odafigyelve a hang minőségére és tisztaságára.

⁶ Biztosan tudjuk, hogy így volt, mert Gaubert később nyilatkozott róla, hogy Taffanel osztogatta tanítványainak az akkor már kész, de még csak kéziratban létező gyakorlatsort.

az ezt taglaló 13 oldalas Taffanel-kézirat ugyanis nem vészett el.⁷ Az eredeti jegyzeteket a jelentősen megrövidített végleges verzióval összevetve arra következtethetünk, hogy Gaubert nem kívánta hosszasan elemezni a témát, és úgy döntött, tanára ezzel kapcsolatos feljegyzéseinek nagy részét kihagyja.⁸ Kimaradt Taffanel arra vonatkozó javaslata is, hogy a fuvolások tükör előtt gyakoroljanak.⁹ A kézirat szerint Taffanel fontosnak tartotta, hogy a játékos a hangképzés során – különösen a regiszterek közötti hirtelen ugrások alkalmával – ellenőrizze arcizmának mozdulatlanságát,¹⁰ nehogy az egyébként felesleges mimika vegye át a levegőoszlop helyes vezetésének szerepét.¹¹ A Gaubert-féle bevezetés rövid, végleges változata szerencsére tartalmazza Taffanel hitvallását a helyes gyakorlásról: a hangminőség és a tiszta intonáció folyamatos ellenőrzése nála minden körülmények között első helyen áll a fontossági sorrendben.¹²

Fernand Caratgé¹³ végigkövette, ahogy Gaubert összeállítja a *Metódust*, és tanúsítja, hogy – az előbb említett két kivételen kívül – tanárának mindössze rövid, címszavakból álló Taffanel-jegyzetek álltak rendelkezésére. Ennek alapján feltételezhetjük, hogy a tanulmány nagy része Gaubert saját munkája.¹⁴ Ilyen megvilágításban értelmet kap az a további kritika is, amelyet Gaubert három másik tanítványától (Gaston Crunelle¹⁵-től, Robert Hérichétől¹⁶ és René Le Roytól¹⁷)

⁷ Edward Blakeman: *Taffanel. Genius of the Flute*. (New York: Oxford University Press, 2005): 211.o.

⁸ A *Metódus* végleges formájában Gaubert mindössze két oldalt szánt a helyes test- száj- és ujjtartásnak.

⁹ Edward Blakeman: *Taffanel. Genius of the Flute*. (New York: Oxford University Press, 2005): 214.o.

¹⁰ A tükör előtti gyakorlás javaslata elhangzik a bevezetőben, de csak mint a helyes testtartás ellenőrzésére szolgáló segédeszköz.

¹¹ Taffanel ezzel a támaszérzet szerepét magyarázza, ami a legfontosabb része egy fúvóshangszeres-játékos vagy egy énekes technikájának, ezért sajnálatos, hogy Gaubert ezt a részt kihagyta a *Metódusból*.

¹² Lásd bővebben *A párizsi Conservatoire tanára* fejezetet.

¹³ Fernand Caratgé (1902-1991) 1924-ben szerzett *premier prix* díjat Gaubert növendékeként a párizsi Conservatoire-ban, ahol később, 1951-től 1969-ig Gaston Crunelle asszisztenseként tanított.

¹⁴ A *Metódus* előszava említi, hogy Gaubert saját ötletekkel, gyakorlatokkal és etűdökkel egészítette ki Taffanel jegyzeteit.

¹⁵ Gaston Crunelle (1898-1990) 1921-ben nyert *premier prix* díjat a párizsi Conservatoire-ban, Gaubert növendékeként. 1941-től 1969-ig ő maga foglalta el a híres intézmény tanári posztját, ahol növendékei közé tartozott többek között Jean-Pierre Rampal, James Galway, Maxence Larrieu és Michel Debost.

¹⁶ Robert Hériché (1906-1991) Crunelle-el egy évben, 1921-ben diplomázott a párizsi Konzervatóriumban, Gaubert fuvolaosztályában.

¹⁷ René Le Roy (1898-1985) a párizsi Konzervatóriumban először Adolphe Hennebains-nél, majd Léopold Lafleurance-nál, később pedig Gaubert-nél tanult. Életét lásd részletesebben a *Taffanel tanításának hatása Európában és Észak-Amerikában* című fejezet végén.

kapott, miszerint a tanulmány nem elég alapos és módszeres, ezért nehezen követhető. Gaubert számtalan karmesteri teendője¹⁸ is hozzájárulhatott ahhoz, hogy elkapkodta a *Metódus* megírását, összeállítását,¹⁹ de a probléma oka véleményem szerint inkább Gaubert személyiségében keresendő. Az említett Gaubert-növendékek mindegyike megfogalmazta, hogy míg zeneileg kielégítőnek és inspirálónak tartották mesterük óráit, hiányolták tanításából a technikai problémáikra fordított figyelmét. Merészebben megfogalmazva: Gaubert türelmetlen tanár volt, és amennyiben technikai problémával fordultak hozzá, nem vette a fáradságot, hogy foglalkozzon annak megoldásával. Fuvolaóráik a művek zenei megközelítéséről szóltak: Gaubert saját hangszerén mutatta be az érintett frázist, majd fuvolájával oldalba bökte növendékét, és így szólt: „Játszd, ahogy mutattam!”²⁰ Akármennyire lenyűgözte is a fiatalokat tanáruk kifogástalan és inspiráló előadása, szerettek volna több kézzelfogható információhoz jutni a hangszerjáték technikai nehézségeinek leküzdésével kapcsolatban. Claude Dorgeuille²¹ úgy vélekedik, hogy a *Metódus* rámutat e két tanár, Taffanel és Gaubert közötti minőségi különbségre, Taffanel javára.²²

Caratgé további, a *Metódussal* kapcsolatos kifogásai közé tartozik, hogy a kiadó előszava nem említi meg Gaubert és Fleury mellett egy harmadik személy, Marcel Moyse közreműködését, aki kiválogatta és összeállította a *Metódus* VIII. fejezetében (*Traits Difficiles*) található zenekari szólókat. Moyse később elismerte, hogy nagy segítséget nyújtott Gaubert-nek a rész megírásában, ezzel megerősítve Caratgé állítását.

Georges Barrère is hangot adott nemtetszésének, miszerint a *Metódus* nem foglalja össze méltó módon Taffanel elveit. A New York Symphony Orchestra egykori szólófuvolása továbbá csodálkozva vette tudomásul a *Metódus* megjelenésekor, hogy a tanulmány Gariboldi etűdöket is tartalmaz, ezeket azonban

¹⁸ Gaubert 1919-től az Operaház és a *Société des concerts du Conservatoire* első karmestereként működött, és lassanként visszavonult a fuvolaművész pályától. A Conservatoire tanári posztjáról is lemondott 1932-ben, hogy minden idejét és energiáját a vezénylésnek szentelhesse.

¹⁹ Claude Dorgeuille: *The French Flute School 1860-1950* (London: Tony Bingham, 1986): 33. o.

²⁰ Edward Blakeman: *Taffanel. Genius of the Flute*. (New York: Oxford University Press, 2005): 213.o.

²¹ Claude Dorgeuille: *The French Flute School 1860-1950* (London: Tony Bingham, 1986): 21. o.

²² Meg kell említenem azonban, hogy mint zeneszerző, Gaubert termékenyebb, eredetibb és inspiráltabb volt tanáránál.

Taffanel soha nem tanította. A mester fuvolaóráin mindig kedvenc etűdszerzője, Andersen gyakorlataival foglalkoztak fuvolaóráikon. Barrère szerint ennek a tévedésnek az lehet a magyarázata, hogy a kiadó (Alphonse Leduc, Párizs) a saját, korábban már megjelentetett Gariboldi etűdjeit tette bele a végső változatba.²³

Taffanel 1908-ban hunyt el, a pedagógiai tanulmány megjelenésére mégis csak 1923-ban került sor. Gaubert minden valószínűség szerint halogatta a feladatot, és az I. világháború alatt sem tudott nyugodtan dolgozni mestere végakarátán. Tizenöt év várakozás után, attól való félelmében, hogy más fuvolaművész felhasználja Taffanel ötleteit, Gaubert nagy sietve, nem elég alapos munkát végezve fejezte be a *Metódust*. Aggodalma nem bizonyult alaptalannak, Taffanel halála után nem sokkal ugyanis egyik volt növendéke, Henri Bouillard a saját neve alatt jelentette meg a *Napi gyakorlatokat*, és bár kisebb változtatásokkal megpróbálta elkendőzni a lopást, az mégis nyilvánvalóvá vált. Az akkor már megjelent füzetre 1913-ban egyik tanítványa hívta fel Gaubert figyelmét, aki Geneviève Taffanel és Théodore Dubois segítségével bíróságra vitte az ügyet, és meg is nyerte a pert. Gaubert bebizonyította, hogy a Conservatoire-ban Taffanel minden növendéke lemásolhatta és használhatta gyakorlatait, de a kiadásra való jogot családjára és rá, Gaubert-re hagyományozta. Bouillard változatát a kiadója visszavonta, a megmaradt példányokat pedig megsemmisítette.²⁴

A *Napi gyakorlatok* – amely ma a *Metódustól* elkülönítve, önálló kiadásban is létezik – a tanulmány legnépszerűbb része, és szinte minden „fuvolás-háztartásban” megtalálható, különösen Angliában és az Egyesült Államokban.²⁵ Gyakran hallani a szekvenciák gyors, motorikus gyakorlását, pedig a fejezet előszavában a szerző kiemeli, hogy lassan, a hangminőségre és az intonációra figyelve, metronóm használatával javasolja a napi feladatok elvégzését.²⁶ Moyse is tanúsítja, hogy Taffanel a *Napi gyakorlatok* lassú gyakorlására ösztönözte őket azzal a céllal, hogy

²³ Ardal Powell: *The Flute* (New Haven: Yale University Press, 2002): 222.o.

²⁴ Edward Blakeman: *Taffanel. Genius of the Flute*. (New York: Oxford University Press, 2005): 130.o.

²⁵ Taffanel tanítványai, Barrère, Laurent, Le Roy és Moyse hatására a felsorolt országokban a legelterjedtebbek a romantikus francia fuvolaiskola hagyományai. Bővebben lásd később.

²⁶ Lásd még *A párizsi Conservatoire tanára* című fejezetben.

figyelmüket a tökéletes legato és a hang kiegyenlítetttségének megfigyelésére fordíthassák.²⁷

Az első két lecke szisztematikusan végigvezeti a gyakorlót a dúr és moll hangnemeken, az alsó regiszterből indulva, egészen a legfelső oktávig. A későbbi feladatsorok között találunk skálavariánsokat, hangköz- és hármashangzat-felbontásokat, majd trillagyakorlatot. Kiemelkedően jónak tartom a 4-es számú skálasort, amely C-dúrból indul, és oda is érkezik vissza, miközben a kvintkörnek megfelelően járja be az összes b-s, majd #-es hangnemet, dúrt és mollt egyaránt. A kompozíció erősségét a kiválóan megírt modulációkban és a moll skálák szépségében látom – ez utóbbiban a mester kitűnő ízléssel elegyítette az összhangzatos és a dallamos mollt (13. sz. kép). A feladatok előtti bevezetőben megadott különböző artikulációk arra utalnak, hogy Taffanel nagy hangsúlyt fektetett a frazírozás gyakorlására saját „műhelymunkája”, valamint tanítása során is.



13. A Taffanel-féle skála

²⁷ Edward Blakeman: *Taffanel. Genius of the Flute*. (New York: Oxford University Press, 2005): 185.o.

Mivel Taffanel korábban említett, a *Metódus*ba be nem került jegyzeteiből kiderül, hogy a fuvolaművész a különböző regisztereket majdhogynem változatlan szájtartással érte el,²⁸ úgy gondolom, hogy a *Grands exercices journaliers de mécanique* hangközlépésekkel foglalkozó feladatait is tükör előtt gyakoroltathatta növendékeivel. A különböző regiszterekben egyaránt kiegyenlített fuvolahang elérésére való állandó törekvést Moyses is megtanulta tanárától, és számtalan hasonló gyakorlatot komponált²⁹ és adott közre saját hangképző füzetében.³⁰

A *Grands exercices journaliers de mécanique* fejezetet gyakran az a kritika éri, hogy túl gépies, véleményem szerint viszont ez a gyakorlás módján múlik. Taffanel etűdjei „rossz kezekben” monoton ismételtetéssé is válhatnak, pedig a szerző hangképzést, intonációt, artikulációt segítő, éneklő gyakorlatoknak szánta őket. Taffanel személyiségét és pedagógiai elveit megismerve biztos vagyok abban, hogy a mechanikus gyakorlás a lehető legtávolabb állt tőle.³¹

Gaubert a *Metódust* nyolc fejezetre osztotta, az alábbi kategóriák szerint: I. Általános technika, II. Díszítések, III. Nyelv, IV. Napi gyakorlatok, V. 24 haladó etűd, VI. 12 virtuóz etűd, VII. Stílus, VIII. Zenekari szólók. Taffanel *Napi*

²⁸ Taffanel jegyzeteinek egyik részében a következőket írja: „Az alsó ajkat kizárólag a legmélyebb hangoknál kell és szabad hátrafelé húzni.” Edward Blakeman: *Taffanel. Genius of the Flute*. (New York: Oxford University Press, 2005): 213. o.

²⁹ A *Grands exercices journaliers de mécanique* hármashangzat gyakorlatai ihlethették Moyses *Gammes et Arpèges – 480 Exercices pour Flûte* című kötetét, amelyben Taffanelhez hasonlóan ő is csak egy hangnemben írja le a gyakorlatokat, majd utólag adja meg a módosító jeleket a különböző variánsokhoz. A regiszterek közötti kiegyenlített hang gyakorlására jó példák Moyses egy másik füzetének, az *Etudes et Exercices Techniques*nek gyakorlatai (No. 3, 6, 10, 14).

³⁰ Ez az alapelv esztétikai elképzelésekre is enged következtetni: mozdulatlan ajkakkal ugyanis csak akkor lehet bejárni a fuvola három regiszterét, ha a természetes dinamikát követjük, azaz felfelé haladva több levegőt adunk, ami erősödést eredményez. A ma sokak által vallott, úgynevezett piramis-dinamika, amely a fuvola természetét ellensúlyozandó a regiszterek tényleges hangerőbeli kiegyenlítésére törekszik, ezt a felső regiszterben csak a szájnyílás jelentős szűkítésével és a hangszín fojtása árán tudja elérni.

³¹ Moyses tanításából is arra következtethetünk, hogy a *Napi gyakorlatok* nem csupán mechanikus etűdöket jelenthettek Taffanel számára. Michel Debost az angol fuvolaművésznék, Trevor Wye-nak adott interjújában visszaemlékezik egy fuvolaórájára Moyses-zal, amikor tanára egy órán keresztül a g-moll Taffanel-skálát gyakoroltatta vele, hogy zeneileg, formailag minél kiemelkedőbb legyen. „Fantasztikus óra volt! Egy órát töltöttünk egy g-moll skálával. Sokat magyarázta, hogy egy „e” és egy „fisz” hang hogyan illeszkedik színben a g-mollba.” Forrás: Trevor Wye: *Marcel Moyses, An Extraordinary Man* (Iowa, Winzer Press, 1993): 24. o.

gyakorlatai mellett hasznosnak tartom a légzésről, valamint a stílusról szóló részleteket is.³²

Mivel Fleury cikke ugyanazokat a megállapításokat tartalmazza a légzéssel kapcsolatban, mint a *Metódus* ezzel foglalkozó része, ezért biztosak lehetünk benne, hogy mindkét munka Taffanel gondolatait tükrözi. Az I. fejezet legvégén található, helyes levegővezetést tanító magyarázat érthető és világos. Elsőként a helyes testtartás szükségességét hangsúlyozza, mert a görbe hát vagy a túlzottan előretartott fej megtöri a levegő útját. Taffanel (és Gaubert) a fuvolás helyes levegővezetésének magyarázatakor szép hasonlattal él: a fonál szövéséhez hasonlítja. A játékosnak a levegő vastagságát, nyomását és irányát olyan virtuóz módon kell változtatnia, mint a szövőnek a fonalat. A rugalmas ajkak követik a levegő tulajdonságainak változását, de a nyelvvel és az ujjakkal együtt csak a levegővezetés szolgái, ezért nem szabad átvenniük az irányítást. Háromféle levegővételt különböztet meg a szerző: a tüdő maximális kapacitásának kihasználását hosszú zenei frázisok előadásánál, közepes levegővételt és kicsiny, magas légzést „utántöltéshez”, illetve rövid zenei egységek elválasztásához. Taffanel és Gaubert a fuvolajáték egyik legfontosabb, ugyanakkor legnehezebb technikai feladatának a levegő helyes vezetését tartja. A levegővételek helyét szerinte a zenei tagolódásoknak kell meghatározniuk, nem pedig a fizikai szükségletnek, de azt javasolja, hogy a fúvóshangszeres művészek minden olyan alkalmat használjanak ki közepes vagy kis belégzésre, ahol az zeneileg megengedett.

Annak ellenére, hogy Taffanel játékaról sajnos nem maradt fenn felvétel az utókor számára, Hennebains és Moyse elmondásából tudjuk, hogy használt vibratót. Tanítványai, Gaubert, Moyse, Hennebains, Barrère és Laurent ránk maradt felvételein is mindannyiuknál hallhatjuk a kifejező hangnak ezt az eszközét. Meglepő tehát, hogy a *Metódus* VII., a stílusról szóló fejezetében³³ Gaubert óva inti a fuvolásokat a vibrato használatától – főleg Bach zenéjében –, és a rossz ízlés megnyilvánulásának tekinti.³⁴ Az ellentmondásnak az lehet a magyarázata, hogy a

³² A *Metódus* az első olyan fuvolatanulmány a párizsi Conservatoire történetében, amely külön fejezetet szentel a stílusnak és a zenekari szólóknak. Forrás: Liesl Stolz: *The French Flute Tradition*. DMA szakdolgozat, University of Cape Town, 2003. 68.

³³ A fejezet fontos értéke, hogy tartalmazza Taffanel Mozart fuvolaversenyeihez komponált kadenciáit.

³⁴ Paul Taffanel és Phillipe Gaubert: *Méthode complète de flûte* (Paris: Éditions Musicales Alphonse Leduc, 1923) 177. o.

vibrato szót akkoriban kétféleképpen értelmezték. Gaubert a hang véletlenszerű remegéseként szól róla – elképzelhető, hogy a torokból induló, gyors vibratóra gondolt –, Hennebains ugyanakkor a kifejezés egyik eszközeként írta körül tanítványainak. Ardall Powell azzal magyarázza ugyanezt a félreértést, hogy a romantikus francia fuvolaiskola hangideálja magában foglalt egy természetes lebegést, ellentétben az akkoriban Angliában és Németországban használt, teljesen egyenes hanggal.³⁵ Véleményem szerint Taffanel és Gaubert ebben a fejezetben csak a túlzó kifejezés megnyilvánulásairól, az ízléstelen vagy mechanikus remegésről akarta leszoktatni tanítványait, nem lehetett céljuk a vibrato teljes mellőzése.

Különösen Angliára és az Egyesült Államokra jellemző, hogy a Taffanel-Gaubert *Metódust* használják az oktatásban, Franciaországban – meglepő módon – inkább Altès fuvolaiskolája az ismertebb.³⁶ Georges Barrère szerint a *Metódus* tanulmányozásakor inkább tanulunk Gaubert-től, mint Taffaneltől.³⁷ Én is azon a véleményen vagyok, hogy Gaubert műve nem szóról szóra adja vissza mestere gondolatait, tanítási és előadóművészi elveit, hanem saját módszereivel és gyakorlataival kiegészítve, a kötet azonban tartalmazza Taffanel hangképzésről, légzésről és stílusról alkotott véleményét is, ezért minden fuvolaművésznek érdemes megismernie.

³⁵ Ardall Powell: *The Flute* (New Haven: Yale University Press, 2002): 220.o.

³⁶ Edward Blakeman: *Taffanel. Genius of the Flute*. (New York: Oxford University Press, 2005): 213.o.

³⁷ Nancy Toff: „The Gaubert Legacy”. *The New York Flute Club Newsletter* (2011. Január): 1-8. 2.

4.2. Louis Fleury: A fuvolázás művészete

A *Metódus* előszava kitér Taffanel másik befejezetlen munkájára, a korábban már említett *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire* (a továbbiakban *Enciklopédia*) fuvolaszócikkére. Albert Lavignac személyesen Taffanelt kérte fel zenetörténeti lexikonja fuvoláról szóló részletének megírására,¹ de ez a feladat a művész halála miatt végül növendékére, Louis Fleuryre szállt.² A szócikk igen hosszú és részletes: Fleury végighalad a hangszer történetén, ismerteti a Böhmfuvolák megjelenését, majd rátér a fuvolázás művészi részére.³

Claude Dorgeuille úgy vélekedik, hogy ez, a mindössze három oldalas részlet több hiteles információt tartalmaz Taffanel művészetéről, és hasznosabb hangszertechnikai tanácsokkal szolgál, mint Gaubert 214 oldalas *Metódusa*.⁴ Taffanel nem sokkal a halála előtt felkérte kedvenc tanítványait, Gaubert-t és Fleuryt, hogy segítsenek neki a *Metódus* és a lexikonszócikk elkészítésében. Ez a magyarázata annak, hogy mesterük elhunytá után tudták, mire melyik feladat vár. Talán szerencsésebb lett volna, ha Taffanel Fleuryre bízta a *Metódus* megírását is, mert Fleury cikke a Lavignac *Encyclopédie*-ben hívebben tükrözi Taffanel gondolatait, mint Gaubert műve.

Taffanel halálát követően Fleury levélben nyugtatta meg Albert Lavignacot, hogy minden olyan dokumentum a kezében van, amire szüksége lehet:

Még nem kezdtem hozzá a cikk megírásához, de a rendelkezésemre áll minden olyan dokumentum, jegyzet és információforrás, amelyeket Paul Taffanel egész élete során végzett kutatásai segítségével összegyűjtött, valamint észrevételei azzal a témával kapcsolatban, amellyel oly alaposan kívánt foglalkozni.⁵

¹ Edward Blakeman: *Taffanel. Genius of the Flute*. (New York: Oxford University Press, 2005): 206.o.

² Fleury Taffanel halála után folyamatosan dolgozott a cikken, és végül 1925-ben fejezte be a munkát.

³ Louis Fleury: „La Flûte: L'Art du Flûtiste” In *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, Vol. 3, Part 2: 1523–1525, edited by A. Lavignac and L. de la Luarencie, Paris: C. Delagrave, 1913–1931.

⁴ Claude Dorgeuille: *The French Flute School 1860-1950* (London: Tony Bingham, 1986): 21. o.

⁵ Edward Blakeman: *Taffanel. Genius of the Flute*. (New York: Oxford University Press, 2005): 209-210. o.

Nem véletlen, hogy Lavignac Taffanellel szerette volna megírni a hangszer történetét, Taffanel ugyanis egész életében gyűjtötte a fuvolával kapcsolatos értekezéseket, könyveket, dokumentumokat, ezért hatalmas anyag állt a rendelkezésére a cikk elkészítéséhez.

Dolgozatom szempontjából a szócikk utolsó három oldala a legfontosabb, amelynek címe: *A fuvolázás művészete*.⁶ Fleury 5 kategóriára bontja a fejezetet, és ezek még sorrendiségükben is megegyeznek a Taffanel által a Conservatoire vizsgáin alkalmazott szempontokkal:⁷ hangminőség, intonáció, légzés, ujjtechnika és stílus. Úgy tűnik tehát, hogy Fleury írása hívebben, pontosabban és részletesebben tükrözi Taffanel hitvallását, mint Gaubert *Metódusa*.

Taffanel tanítása közben nem győzte elég sokszor ismételtetni, hogy a minőségi, kifejező hang állandó keresését minden más fuvolatechnikai tényezőnél fontosabbnak tartja. Fleury leírja, hogy a szép hangra való törekedés közben nem szabad erőlködni, mert nem a hang ereje, hanem a kvalitása a fontos. A fuvolásnak meg kell találnia a megfelelő arányt, mennyire szükséges ajkaival elfednie a befúvónyílást. Ha a nyílás túlságosan fedett, akkor gyenge, fátyolos a hang, ha túlságosan nyitott, akkor nagy, de „szőrös”, zajos.⁸

Az intonációval kapcsolatban úgy fogalmaz, hogy jó fuvolásnak lenni annyit jelent, mint jó zenésznek, ezért ajkaink mozgását a fülünknek kell irányítania. Hangsúlyozza, hogy az új, Böhm-fuvolák tiszta hangolásúak – kivéve, hogy a kétvonalas „cisz” hang magas, a háromvonalas „d” pedig alacsony –, ezért sokkal könnyebb pontosan játszani rajtuk, mint a régi hangszereken. Említést tesz a segédfogásokról is, amelyek ismerete hasznos lehet a művész számára, de a jó intonációhoz használatuk nem feltétlenül szükséges.⁹

⁶ A francia cím, *L'Art du Flûtiste* jelentése: *A fuvolás művészete*. Az angol fordítás azonban *The Art of flute playing*, azaz a fuvolázás művészete, ezért én is ezt a verziót használom a fejezetben.

⁷ Taffanel 1874-ben, amikor még nem fuvolatanárként, hanem a Conservatoire év végi vizsgáinak zsűritagjaként értékelt, a következő kategóriákra osztotta pontozásra használt jegyzetét: hangminőség, intonáció, ujjtechnika, stílusismeret és általános benyomás.

⁸ Louis Fleury: „La Flûte: L'Art du Flûtiste” In *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, 3. kötet/2. rész (1913-1931): 1523–1525. 1523.

⁹ U. o.

Ahogy azt az előző fejezetben már említettem, Fleury légzéssel kapcsolatos észrevételei nagyon közel állnak Gaubert-éihez, ezért valószínű, hogy mindkét munka híven tükrözi Taffanel véleményét:

A helyes légzéstechnika a fuvolás művészetének kiemelkedően fontos része. A fuvolásnak mindenekelőtt meg kell értenie és magáévá kell tennie azt az alapvető elvet, amely szerint a légzés nem kizárólag arra szolgál, hogy kicserélje a levegőt a tüdőben, hanem a kifejezés eszköze is: a legnagyobb segítség a zenei frázisok magas szintű előadásához.¹⁰

Fleury szavaiból azt a tanítási elvet olvasom ki, hogy Taffanel inkább a helyes fújástechnikát tanította növendékeinek, mintsem hagyta volna, hogy a belégzésre koncentráljanak. Aki elsajátítja a megfelelő mértékben visszatartott, megtámasztott levegő helyes adagolását, annál ugyanis valószínűleg automatikusan megtörténik a zajtalan, mély belégzés. Gaubert-hez hasonlóan Fleury is hangsúlyozza a helyes testtartás fontosságát:

A jó testtartásra szükség van a tüdő természetes működéséhez. Ez inkább egészségügyi, mint művészi kérdés. Minden olyan testhelyzet rossz, amely összenyomja a tüdőt. Részletes információ található erről a *Méthode de flûte*-ben.¹¹

Fleury ugyanúgy leírja a Taffanel által megfogalmazott háromféle légzéstípust, ahogy Gaubert teszi a *Metódus* I. részében.¹² Mindkét műben megjelenik továbbá a következő gondolat:

A légzés nem csupán a hangképzés alapja, hanem a stílus nélkülözhetetlen eleme is.¹³

¹⁰ U. o. 1524.

¹¹ U. o.

¹² Lásd előző fejezet.

¹³ Louis Fleury: „La Flûte: L’Art du Flûtiste” In *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, 3. kötet/2. rész (1913-1931): 1523–1525. 1524.

A *Metódu*s bevezetőjéből ismerjük Taffanel véleményét az ujjtechnikáról: a hang minőségét és a tiszta intonációt fontosabbnak tartja. Ugyanakkor Fleury azt is hozzáteszi az előbbi állításhoz, hogy tanára számára az ujjak mozgásának egyenletessége fontosabb volt, mint gyorsaságuk:

Az egyenletességre törekvésnek meg kell előznie a sebességgel kapcsolatos gondokat, és nem szabad elfelejteni, hogy az ujjtechnika minden olyan gyakorlása, amely megfelel a hangminőségről, katasztrofális eredményhez vezethet.¹⁴

Fleury azt ajánlja a fuvolásoknak, hogy a technikai gyakorlatok döntően etűdök megtanulásából álljanak. A *Metódussal* ellentétben Fleury valóban azokat az etűdszerzőket emeli ki, akiket Taffanel igen nagyra tartott: elsősorban Andersent, valamint Drouët-t és Böhmöt.

A stílus szó Taffanel számára a stílusismeretet, a zenei értelmezést és az előadás módját is jelentette. Taffanel és Fleury tisztában voltak hangszerük korlátaival: a stílusról szóló bekezdésben Fleury kifejti, hogy a fuvola hangtartománya, kifejezőeszközei behatároltak. Véleménye szerint a fuvola művészi hanyatlása a XIX. század elején kezdődött, amikor a fuvolás zeneszerzők megszámlálhatatlan briliáns szólót, concertót és variációs fantáziát komponáltak hangszerünkre. A szerző szerint ez a mélypont Tulouval kezdődött, és Demerssemann műveivel végződött. Fleury Taffanelnek tulajdonítja azt az örömteli változást, hogy a XIX. század végén a zeneszerzők a fuvolát „józanabban”, egyszerűbben, természetesebben kezdték kezelni.¹⁵

A szócikk végén Fleury felsorolja a hangszerünkre írt – színvonalas – műveket, mert szerette volna, ha végre létrejön egy olyan fuvolarepertoár-lista, amely tartalmazza a Taffanel által életre keltett barokk és klasszikus darabokat, valamint a XIX. század végén és a XX. század elején keletkezett, újabb francia műveket. Ezt a zeneműjegyzéket valószínűleg még Taffanel készítette, Fleury pedig kiegészítette azokkal a kompozíciókkal, amelyeket tanára halála után írtak, és amelyek születését

¹⁴ Louis Fleury: „La Flûte: L’Art du Flûtiste” In *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, 3. kötet/2. rész (1913-1931): 1523–1525. 1524.

¹⁵ U. o.

szintén kiváló fuvolások ihelették: Taffanel tanítványai. Ilyen művek például a következők: Georges Hüe a *Fantaisie*, Alfredo Casella a *Sicilienne et burlesque* című művét Hennebains-nek, Gaubert a *Fantaisie*-t Lafleurance-nek ajánlotta.

Fleury leírása egybecseng sok Taffanel-tanítvány visszaemlékezésével, ezért a *Metódus* színvonalán és hitelességén javított volna, ha azt is Fleury állítja össze és fogalmazza meg.¹⁶ Ahogyan Taffanel és Gaubert tanári kvalitása, úgy Gaubert és Fleury pedagógiai munkájának színvonala között is nagy minőségi különbség érezhető, Fleury javára. Ennek ellenére a *Metódus* sokkal ismertebb és nagyobb hatást tett az utókorra, mint Fleury cikke.

¹⁶ A *Metódus* által így azonban megismerhetjük Gaubert tanítási módszereit is. Azok a gondolatok, amelyek nem jelennek meg Fleury hosszú cikkében, valószínű, hogy Gaubert saját véleményét tükrözik.

4.3. Taffanel tanításának hatása Európában és Észak-Amerikában

A szájhagyomány útján terjedő Taffanel-hagyaték Franciaországon kívül leginkább Angliában és az Amerikai Egyesült Államokban jelent meg. Taffanel hatására tanítványai, a *Société de Musique de Chambre pour Instruments à vent* mintájára fúvós társaságokat alapítottak,¹ és a fúvós repertoár további bővítése céljából arra ösztönözték a kortárs zeneszerzőket, hogy fuvoladarabokat komponáljanak számukra. Koncertjeik műsorán és tanterveikben kortárs francia művek mellett az elfeledett, de Taffanel jóvoltából újjáélesztett barokk és klasszikus repertoár is szerepelt – többek között Händel, Bach, Marcello és Blavet szonátái, Mozart fuvolaversenyei és Haydn triói.

A francia fuvolaiskoláról szóló értekezésekben, illetve könyvekben vita tárgyát képezi, hogy Taffanel növendékei közül kik azok, akik leginkább és a leghívebben adták tovább a mesterüktől tanultakat. Claude Dorgeuille négy nevet emel ki a XX. század első felében működő fuvolaművészek hosszú sorából: Adolphe Hennebains-t, Philippe Gaubert-t, Marcel Moyse-t és René Le Royt.² Ardal Powell szerint a Taffanel által képviselt értékek továbbörökítése szempontjából a három legfontosabb személy Georges Barrère, René le Roy és Marcel Moyse.³ Bár René Le Roy nem tanult Taffanelnél, Hennebains pedig csak diplomázása után került vele kapcsolatba, a két művész mégis jelentős szerepet játszott a modern francia fuvolaiskola hagyományainak folytatásában.

Taffanel halála után Franciaországban örökségét Philippe Gaubert, Adolphe Hennebains és Marcel Moyse adta tovább a következő fuvolás nemzedéknek. Gaubert írásban is igyekezett megörökíteni a Taffaneltől tanultakat: *Metódusa* a mai napig a nemzetközi fuvolaoktatás fontos tananyaga. Gaubert 1919-től 1932-ig tanított a párizsi Conservatoire-ban, és ez alatt az idő alatt nála tanult Fernand Caratgé (1902-1991), Gaston Crunelle (1898-1990), René Le Roy (1898-1985), Georges Laurent (1886-1964), valamint Marcel Moyse és fia, Louis Moyse (1912-

¹ Georges Barrère tanára példáját követve 1895-ben Párizsban *Société moderne de instruments à vent*, később az Egyesült Államokban *New York Symphony Quintet*, 1910-ben *Barrère Ensemble*, majd *Barrère Little Symphony* néven alapított fúvóegyüttest.

² Claude Dorgeuille: *The French Flute School 1860-1950* (London: Tony Bingham, 1986): 23. o.

³ Ardal Powell: *The Flute* (New Haven: Yale University Press, 2002): 224.o.

2007). 1919-től kezdve azonban Gaubert karrierje és érdeklődése középpontjában már nem a fuvolázás és a tanítás állt, hanem a zeneszerzés és a vezénylés. 1932-ben lemondott tanári állásáról Marcel Moyse javára, addigra azonban már sok francia fuvolaművész nevelkedett fel Gaubert védőszárnyai alatt, a Taffaneltől örökölt értékek szellemében.

Adolphe Hennebains 1880-ban, Altès osztályában végzett a párizsi Konzervatóriumban. 1892-ben kinevezték a párizsi Operaház és a Société des Concerts du Conservatoire első fuvolásának, mindkét zenekarban Taffanel utódként. Taffanel nagyra tartotta Hennebains-t, és a párizsi Operában együtt eltöltött év során⁴ atyai jó tanácsokkal látta el a nála 18 évvel fiatalabb művészt. Hennebains rajongott Taffanelért, és őt tartotta igazi mesterének:

Egy évig abban a szerencsében részesültem, hogy Monsieur Taffanel kollégája lehettem. Az ő példája és lenyűgöző művészi tehetségének hatása jelentősen hozzájárult fejlődésemhez. Monsieur Taffanel az én igazi tanárom.⁵

Hennebains rendszeresen látogatta a Conservatoire-ban Taffanel óráit, aki végül asszisztensének kérte fel őt. 1905-től folyamatosan helyettesítenie kellett Taffanelt a fuvolaórákon, mivel az akkor 61 éves művész komolyan betegeskedni kezdett. 1908-ban, Taffanel halálakor a Conservatoire vezetősége Hennebains-t nevezte ki a fuvolaművész utódjául abban a reményben, hogy Hennebains Taffanel zenei örökségéhez híven folytatja majd imádott mestere munkáját. Hennebains általános tiszteletnek és szeretetnek örvendett tanítványai körében, gyönyörű játéka mellett nagylelkűségéről és jóságáról volt híres.⁶ Tanítványai közé tartozott többek között

⁴ 1893-ig, amíg Taffanel a párizsi zenekarok legjobbainak szólófuvola-szólamát látta el, Hennebains mellette ültetett a második szólamban.

⁵ Edward Blakeman: *Taffanel. Genius of the Flute*. (New York: Oxford University Press, 2005): 98. o.

⁶ Hennebains Taffanelhez hasonló jósággal és atyai szeretettel fordult tanítványai felé. Egyik növendéke olyan szegény családból származott, hogy kabátot sem viselt télen, ezért Hennebains vett neki egyet. Mindezt furfangosan és diszkrétan intézte, nehogy megsértse a fiatalember büszkeségét. Hennebains 1914-ben halt meg szívrohamban, amikor megtudta, hogy egyik szeretett tanítványa elesett az I. világháborúban. Ez a két megható eset rávilágít arra, milyen mélyen szerette diákjait.

Gaston Blanquart, Georges Laurent, Marcel Moyse, René Le Roy, valamint Joseph Rampal: Jean-Pierre Rampal édesapja.⁷

A XX. század egyik legkiemelkedőbb fuvolaművésze, Marcel Moyse mind a három nagy mesternél tanult: Taffanelnél, Gaubert-nél és Hennebains-nél is, ezért a francia tradíciókat első kézből örökölte. Moyse nemcsak Franciaországban, de Angliában és Amerikában is nagy hatást gyakorolt a következő fuvolás nemzedékre.

Moyse 1905-ben nyert felvételt a párizsi Conservatoire-ba, Taffanel osztályába. A mester ekkor már sokat betegeskedett, ezért Moyse Hennebains-től is sokszor kapott konzervatóriumi és magánórákat. Az akkor 16 éves fiatalember már korán magába szívhatta Taffanel legfőbb elvét, miszerint a hang minősége és a zeneszerző akarata mindennél előbbre való. Moyse később tanárként – híven Taffanel elveihez – nem hagyta, hogy növendékei kizárólag virtuóz technikai tudásuk bemutatására használják a zeneműveket. Mesterkurzusai résztvevőit arra biztatta, hogy ne önmagukat, hanem a zenét próbálják megvalósítani.⁸ Taffaneléhez hasonló filozófiája szerint a jó zenész elsődleges kötelessége az, hogy a zeneszerző akaratának megvalósítására törekedjen. Sikeres zenekari- és szólókarrierje mellett világhírű tanár hírében állt, akihez özönlöttek a francia hagyományokat megismerni szándékozó diákok. Trevor Wye⁹ szerint a francia tradíciót Moyse közvetítette a leghitelesebben és a legszélesebb körben.¹⁰ A Taffanelt megelőző fuvolás generáció sokat rontott a hangszerről a közvéleményben kialakult képen, és Moyse megértette, hogy a művész növendékeként a legfőbb feladata az, hogy ezen változtasson. Moyse egész életében emlegette mestereit, Taffanelt, Gaubert-t és Hennebains-t, akikre végtelen hálával gondolt.¹¹

1932-ben, Gaubert távozását követően Moyse-t nevezték ki a párizsi Conservatoire tanárává, miután 13 évig Gaubert asszisztenseként működött. Moyse már Gaubert jobbkezeként is nagy hatást gyakorolt a Konzervatórium fuvolásaira. Az

⁷ Forrás: <http://www.robertbigio.com/hennebains.htm>

⁸ Trevor Wye: *Marcel Moyse, An Extraordinary Man* (Iowa, Winzer Press, 1993): 108. o.

⁹ Trevor Wye (született 1935-ben) Geoffrey Gilbertnél és Marcel Moyse-nál tanult, majd Moyse vermonti mesterkurzusain a művész tanári asszisztenseként tanított. Wye 14 évig a londoni Guildhall School of Music, majd 22 évig a manchesteri Royal Northern College of Music tanára volt, számos hangképző füzetet, könyvet és publikációt jelentetett meg.

¹⁰ Trevor Wye: *Marcel Moyse, An Extraordinary Man* (Iowa, Winzer Press, 1993): 107. o.

¹¹ Moyse diplomázása után is visszajárt Taffanelhez, Hennebains-hez, és Gaubert-től is vett órákat.

1919 és 1932 között végzett diákok inkább Moyse-t érezték tanáruknak, mint Gaubert-t. Egyik közös növendékük, René Rateau¹² úgy fogalmazott, hogy bár Gaubert játéka messzemenően inspirálta őket, technikai nehézségeikre és a hanggal kapcsolatos problémáikra azonban Moyse talált számukra megoldást. Ha Gaubert-től érdeklődtek ilyesmiről, tanáruk általában így válaszolt: „Menj, és kérdezd Moyse-t”.¹³ Moyse még arra is szakított időt, hogy személyre szabott gyakorlatokat komponáljon növendékeinek.¹⁴ 1932-től 1940-ig Moyse élete és tanári tevékenysége zavartalanul folyt Párizsban és Genfben,¹⁵ 1940-ben azonban a német megszállás miatt családjával együtt elhagyta a francia fővárost, és szülővárosába, St. Amourba költözött. Amikor 1945-ben, a II. világháború végét követően visszatért Párizsba, meglepetésként érte, hogy időközben Gaston Crunelle foglalta el állását a Konzervatóriumban.¹⁶ A párizsi Conservatoire vezetősége úgy döntött, hogy még egy fuvolatanszakot indít Moyse kedvéért, a művészt azonban mélyen megbántották a történetek, és hamarosan, 1949-ben az Amerikai Egyesült Államokba emigrált. Hatvanéves korában Moyse új életet kezdett: magánórákat adott New Yorkban és Bostonban, részt vett a marlboroi és a vermonti zenei fesztiválok alapításában, és céljául tűzte ki a francia fuvolaiskola értékeinek közvetítését az amerikai diákok számára. Moyse az angol fuvola-művészekre is jelentős hatást gyakorolt nemzetközi mesterkurzusain.¹⁷

Az amerikai fuvola-művészek többsége azonban Barrère-t tartja a Taffanel-féle hagyományok átörökítőjének. Barrère még diplomájának megszerzése után is hosszú ideig részesülhetett abban a megtiszteltetésben, hogy hallgathatta Taffanel tanítását, évekig visszajárt ugyanis Taffanel fuvolaóráira a párizsi Konzervatóriumba.

Fiatalemberként igen közeli kapcsolatba kerültem vele [Taffanellel], mert ekkor már másképpen beszélhettem velem, nem úgy, mint azzal a legénnyel, aki akkor voltam, mikor

¹² Gaubert és Moyse tanítványa, aki 1928-ban nyert *premier prix* díjat. Rateau később a Bostoni és a Chicagói Szimfonikus Zenekar tagja lett.

¹³ Trevor Wye: *Marcel Moyse, An Extraordinary Man* (Iowa, Winzer Press, 1993): 11. o.

¹⁴ Ann McCutchen: *Marcel Moyse: Voice of the Flute* (Portland, Amadeus Press, 1994): 119. o.

¹⁵ 1932-től a genfi Konzervatórium tanára lett, és az ezt követő 8 évben a két város között ingázott.

¹⁶ A II. világháború alatt Moyse visszautasította, hogy a Konzervatóriumban tanítson, ezért az intézmény vezetősége, tanár hiányában kénytelen volt Crunelle-t kinevezni. Moyse remélte, hogy a Conservatoire az ellenállás támogatásaképpen nem működik majd a német megszállás alatt.

¹⁷ Lásd bővebben a dolgozat utolsó fejezetében.

először léptem át osztálya küszöbét. Taffanel mindannyiunk számára inspirációt jelentett, és kétlem, hogy bárki, aki találkozott vele, ne a legszebb emlékeket őrizné a Nagy Mesterről, vagy ne a legmélyebb hódolatot és tiszteletet érezné az Ember és a Művész iránt.¹⁸

1905-ben Walter Damrosch¹⁹ azzal a céllal látogatott Párizsba, hogy mint a New York-i Szimfonikus Zenekar vezetője, tehetséges fúvós művészeket keressen zenekarába. Damrosch elégedetlen volt az amerikai zenészekkel, és remélte, hogy Európa egyik legjelentősebb zenei központjában, Párizsban megfelelő művészeket talál zenekara számára. A fuvolásokkal kapcsolatban természetesen a híres Taffanel véleményét kérdezte meg, aki szeretett tanítványát, Barrère-t ajánlotta a karmester figyelmébe. Taffanel abban is segített Barrère-nek, hogy akkori párizsi zenekari állásaiból – többek között az Operaházból – szabadságra engedjék. Sejtette azonban, hogy a tehetséges fiatalember nem tér majd vissza Párizsba:

Tudom, hogy Barrère soha nem fog visszatérni; biztos vagyok benne, hogy sikeres lesz odaát.²⁰

Barrère 1905-től az Egyesült Államokban folytatta a Taffaneltől örökölt fúvós kamarazene hagyományát, amellet, hogy zenekari zenészként, tanárként és szólistaként is tevékenykedett. Koncertműsorai – Taffanel mintájára – mindig barokk, klasszikus és kortárs művekből álltak. Barrère fuvolajátéka inspirálta két fontos kortárs mű, Griffes *Poem* és Varése *Density 21.5* című alkotásának megírását. Az utóbbi művet Barrère 1935-ben készítettett platina fuvolája ihlette. Az Egyesült Államokban, ahol a XX. század elején még fafuvolán játszottak, Barrère terjesztette el a Böhm-féle új, fémből készült fuvolát. Az Újvilágba érkezésének pillanatától kezdve aktív tanárként működött a New York's Institute of Musical Artban, amelyet 1926 óta a Julliard School of Music néven ismerünk. Közel negyvenéves tanári pályafutása alatt Barrère – a párizsi Conservatoire mintájára – közös órák keretében tanított, mert hasznosnak tartotta, hogy a fiatalok folyamatosan figyelemmel

¹⁸ Nancy Toff: *Monarch of the Flute: The Life of Georges Barrère* (Oxford: Oxford University Press, 2005): 5. o.

¹⁹ Walter Damrosch (1862-1950) német születésű amerikai karmester és zeneszerző. A New York Symphony Orchestrát édesapja, Leopold Damrosch alapította 1878-ban, majd halálakor, 1885-ben az igazgatói poszt fiára szállt.

²⁰ Georges Barrère: *Georges Barrère* (New York: Pace Press, 1928): 11. o.

kísérhetik egymás játékát és fejlődését. Növendékei Gaubert-hez hasonlítják személyiségét: Barrère ugyanúgy inspirálta növendékeit, mint Gaubert, de őt is a technikai problémákkal kapcsolatos türelmetlenség jellemezte.

Barrère számos tanítványa később jelentős zenekari állást töltött be: William Kincaid (1895-1967) a Philadelphia Orchestra, John Wummer (1899-1977) a New York Philharmonic Orchestra és Bernard Goldberg (született 1923-ben) a Pittsburgh Symphony Orchestra szólófuvolesaként. Barrère legjelentősebb növendéke, William Kincaid a Curtis Institute of Music tanáraként követte a Barrère által közvetített Taffanel-iskola hagyományait, ezért ma sokan úgy emlegetik, mint az „amerikai Taffanelt”.²¹

Georges Laurent 1905-ben diplomázott a párizsi Conservatoire-ban – *premier prix* díj elnyerésével – Taffanel osztályában, de később évekig visszajárt órákat venni Gaubert-től.²² Laurent is az Egyesült Államokba emigrált: 1919-ben Pierre Monteux²³ – lenyűgözve Laurent játékától – felajánlotta a fuvolaművésznek az általa vezetett Bostoni Szimfonikus Zenekar első fuvoles állását. Laurent, mint a New England Conservatory professzora aktív tanárként is működött. Laurent-nak, Barrère-nek – és ahogy a következőkben látni fogjuk, René le Roynak – köszönhetően a Taffanel által képviselt értékek – a francia hangideál, a barokk és klasszikus remekművek tanítása és előadása, fúvós társaságok alapítása – gyorsan terjedtek Észak-Amerikában a XX. század folyamán.

Végezetül essék néhány szó René Le Royról, aki nem tanulhatott közvetlenül Taffaneltől, csak annak tanítványaitól, Roy Hennebains-től, majd Léopold Lafleurance-tól, mégis igen jelentős szerepet játszott a Taffanel-hagyaték terjesztésében. A párizsi Konzervatórium *premier prix* díja, vagyis a kitűnő diploma átvétele után (1918) magánórákat vett Gaubert-től, mert megértette, hogy az ő

²¹ Kincaid tanította Julius Bakert, aki a New York Philharmonic Orchestra szólófuvolesaként és a Juilliard School of Music tanáraként vált híressé.

²² Érdekes párhuzam Laurent életében, hogy 1905-ben Louis Ganne: *Andante et Scherzo* című *morceau de concours* darabjával nyert első díjat, majd néhány évvel később, a Monte Carlo-i Szimfonikus Zenekarban Ganne vezetésével és vezényletével dolgozott.

²³ Pierre Monteux (1875-1964) francia karmester, aki később amerikai állampolgár lett. Élete során olyan neves zenekarok első karmestereként, illetve vezetőjeként működött, mint a New York-i Metropolitan Opera (1917-1919), a Bostoni Szimfonikus Zenekar (1919-1924), az Amsterdam Concertgebouw Orchestra (1924-1934), az Orchestre Symphonique de Paris (1929-1938), a San Francisco-i Szimfonikus Zenekar (1936-1952) és a Londoni Szimfonikus Zenekar (1961-1964).

közvetítésével elsajátíthatja a modern francia fuvolaiskola hagyományait. René Le Roy Hennebains-t, Gaubert-t, Moysé-t, Blanquart-t,²⁴ Barrère-t és saját magát tartotta az „igazi Taffanel-iskola” képviselőjének és továbbörökítőjének.²⁵

Le Roy, nemzetközi szólókarrierjének köszönhetően 1929 és 1940 között bejárta Észak-Amerikát, és nagy hatást tett az amerikai fuvolásokra. Emellett több mint 20 évig (1932-1957) mesterkurzusokat tartott az American Conservatoire elnevezésű nyári egyetemen, Fontainebleau városában, Franciaországban. Az American Conservatoire-t fiatal amerikai zenészek számára alapították azzal a céllal, hogy olyan híres európai – ezen belül többségében francia – művészekről tanulhassanak, mint René Le Roy, Nadia Boulanger, Arthur Rubinstein, Yehudi Menuhin, Francis Poulenc és Jean Françaix.²⁶ 1943-tól 1950-ig Le Roy a Montreal Conservatoire tanáraként örökölte tovább a francia fuvolaiskola hagyományait Észak-Amerikában.

René Le Roy nagy hatást gyakorolt a XX. század egyik legkiemelkedőbb angol fuvolaművésze, Geoffrey Gilbertre is.²⁷ Gilbert, miután hallotta Le Roy és Marcel Moysé játékát, elhatározta, hogy magánórákat kér egyiküktől (Le Roytól), mert elhagyva az akkori angol iskola stílusjegyeit, a francia hagyományok követőjévé kívánt válni. Geoffrey Gilbert hatására az angol fuvolaművészek következő generációja – köztük William Bennett és Trevor Wye – Marcel Moysé mesterkurzusainak résztvevőiként szintén adaptálni kívánta a francia fuvolázás erényeit. Geoffrey Gilbert és egy másik Le Roy tanítvány, Mark Dannenbring szerint Le Roy legalább olyan nagy hatással volt az amerikai fuvolásokra, mint Moysé, annak ellenére, hogy tanáruk pedagógiai hírneve soha nem érte el Moysé-ét. René Le Roy tanítványai közé tartozott továbbá Claude Dorgeuille, Henri Fromageot és Peter Lukas-Graf is.²⁸

²⁴ Gaston Blanquart (1877-1970) 1898-ban nyert *premier prix* díjat Taffanel osztályában, majd a Concerts Colonne Zenekar szólófuvolása lett.

²⁵ Sarah Gearheart: *Exploring the French Flute School in North America. An examination of the pedagogical materials of Georges Barrère, Marcel Moysé and René Le Roy*. DLA disszertáció, Wichita State University, 2011. 23.

²⁶ U. o. 23-24.

²⁷ Geoffrey Gilbert (1914-1989) életét és a francia fuvolaiskola angolokra gyakorolt hatását lásd részletesen a dolgozat záró fejezetében.

²⁸ Le Roy, Taffanelhez és Fleuryhez hasonlóan sok zeneszerzőt ihletett fuvoladarab komponálására, ezek közül a legfontosabb Erwin Schulhoff cseh zeneszerző 1927-es *Sonata*ja.

A Taffanel által megalapozott modern francia fuvolaiskola hagyományainak továbbörökítését – mint azt már korábban is kifejtettem – nem tekinthetjük teljesen „vegyszeres” folyamatnak. A térbeli, időbeli, társadalmi és kulturális különbségek rányomták bélyegüket a 2. és 3. generációs öröklésre, ezért a mai franciaországi és amerikai fuvolázás sok tekintetben különbözik. Azt sem szabad azonban elfelejtenünk, hogy ha nem is Taffanelhez fogható nagyságok, de – a fejezetben részletesen tárgyalt – nagy egyéniségek adták tovább a tudást, és ők minden bizonnyal, saját tehetségük révén erősen át is formálták azt. Jól meg lehet figyelni, hogy a manapság rendelkezésünkre álló objektív források (hangfelvételek) hatása ellenére is mennyit változott az előadói stílus és hangképzés.

Nem is lehet azonban a cél az esztétika konzerválása, szóról szóra örökítése. Ma például még a legnagyobb Bartók-szakértők sem utánozzák a tőle fennmaradt felvételeket, és ez így van rendjén. Hiszen ha egyszerű utánpótlásról lenne szó, nem szuverén művészegyéniségekről írhattam volna ebben a fejezetben, hanem közepeszerű előadókról, akik egy korábbi állapot szolgai továbbadására korlátozzák tanításukat. Ezeknek a tanároknak a szava ráadásul erőtlenül hatna az egyéniség erős befolyásoló hatása nélkül. A sok újfajta hangszer, a változó igények, a lemezipar fejlődése mind-mind befolyásolták és a mai napig befolyásolják az adott pillanatban érvényesülni kívánó művészt.

Bár a Taffanel utódaitól ma tanulható módszerek nem adják vissza teljes egészében a művész gondolatait, elveit, mégis, ha belemerülünk az őt követő fuvolás generáció könyveinek, interjúinak tanulmányozásába, igen közel kerülhetünk a nagy francia fuvolaművész hagyatékának megértéséhez, elsajátításához. Dolgozatom záró fejezetében is olyan nagy egyéniségekről lesz szó (Gilbert-ről, Moyse-ról és Bennetről), akik integrálták Taffanel elveit, de a saját művészetük képére formálták azokat.

4.4. A francia fuvolaiskola hatása Angliában. A személyes vonatkozás: Paul Taffanel – Marcel Moyse – William Bennett

A modern brit fuvolaiskola gyökerei is Taffanelig vezethetőek vissza, hiszen a XX. század legjelentősebb angol fuvolaművészeit, Geoffrey Gilbertet (1914-1989), William Bennettet (született 1936-ban) és Trevor Wye-t is René Le Roy és Marcel Moyse francia hangideálja és zenével kapcsolatos elképzelései inspirálták leginkább. Az említett brit fuvolaművészek közvetítésének köszönhetően a francia fuvolaiskola hagyománya és játéktípusa a múlt század második felében egész Angliában elterjedt. Dolgozatom utolsó fejezetét a francia fuvolaművészek britekre gyakorolt hatásának ismertetésével kezdem, befejezésként pedig áttekintem Moyse és Bennett tanítási módszerei közül azokat, amelyeket véleményem szerint Taffaneltől örököltek.

William Bennett generációja Geoffrey Gilbertnek köszönheti, hogy megismerhette és tanulmányozhatta a fuvolázás Taffanel és tanítványai által Franciaországban, a XX. század első felében kialakított stílusjegyeit. Gilbertre minden tanítványa – köztük William Bennett és Trevor Wye is – a legnagyobb szeretettel és hálával emlékezik vissza. A brit fuvolaművész nagysága abban rejlik, hogy egész életében a zenei fejlődésre törekedett, és ennek érdekében bármilyen változtatásra hajlandó volt.

Gilbert, annak érdekében, hogy elsajátítsa a korabeli angol stílusnál jóval hajlékonyabb francia hangideált és az eltérő fuvolázási technikát, három év megfeszített munkájával teljesen átalakította játékmódját. Erre a drasztikus változtatásra semmiféle külső erő nem kényszerítette őt. Gilbert akár egész életében elégedett lehetett volna fiatalon elfoglalt pozíciójával, hiszen már 19 évesen Sir Thomas Beechem¹ zenekarának (a London Philharmonic Orkestrának) lett a szólófuvolása. Ennek ellenére, folyamatos fejlődésre vágyó természetének köszönhetően hazájában addig felfedezetlen, új utakat keresett.

¹ Sir Thomas Beechem (1879-1961) híres angol karmester, a London Philharmonic (1932) és a Royal Philharmonic Orchestra (1946) alapítója.

Marcel Moyse és René Le Roy dús és kifejező hangját hallva elhatározta, változtat hangszerén és hangképzésén. Első lépésként vett egy ezüst Louis Lot-hangszert, ami már önmagában merész cserének számított, hiszen az Angliában akkor használatban lévő Böhm-féle fafuvolákhoz képest a fémből készült hangszerek más befújás- és levegőkezelés-technikát igényeltek. Gilbertnek hosszú időbe telt, mire megtanult egy lazább, ugyanakkor kontrollált szájtartást és jóval intenzívebb levegőadagolást. Gilbert elmondása szerint, amikor a saját, régi fújásmódjával – feszes szájtartással és szűk nyíláson keresztül préselt levegővel – próbálta megszólaltatni új, ezüst Louis Lot-fuvoláját, kezdetben még a játszani kívánt hangokat sem találta el.² Mindössze nyolc magánórát kapott Le Roytól, de a tehetséges és okos brit művésznek ez a néhány alkalom is elegendő volt ahhoz, hogy önállóan keresse tovább a francia fuvolaiskola hangideálját. Az akkori brit zenei ízlés ódzkodott a vibrato használatától is, de Gilbertnek és tanítványainak köszönhetően ez az előítélet is hamar megváltozott.³ Angliában a fuvolaművészek Gilbert hatására kezdtek fémből készült fuvolán játszani. Gilbert a Guildhall School of Music és a Trinity College of Music tanáraként a francia fuvolaiskola hangképzését tanította William Bennettnek, Trevor Wye-nak, Susan Milannak, James Galwaynak és Stephen Prestonnak, és tanítványait arra bízta, hogy látogassák Marcel Moyse nyári mesterkurzusait.⁴

Bennett figyelme is Geoffrey Gilbert hatására fordult a francia fuvolaiskola képviselői felé. Tanulmányai során hosszú időt töltött Franciaországban, ahol Fernand Caratgétól, Jean-Pierre Rampaltól és Marcel Moyse-től tanult. Caratgé Gaubert tanítványa volt, Moyse pedig Taffanelé, ezért Bennett is több szállal kötődik a Taffanel-hagyományokhoz.

William Bennett nemzetközi fuvolaosztálya a londoni Királyi Akadémián a művész közvetítésével megismerhette és elsajátíthatta a francia fuvolaiskola legfontosabb erényeit. Trevor Wye úgy jellemzi a Moyse-nak köszönhetően

² Angeleita S. Floyd: *The Gilbert Legacy* (Iowa: Winzer Press, 1990): 8. o.

³ Angliában a XX. század első felében még teljesen egyenes, vibratómentes fuvolahangot használtak a művészek. Forrás: Ardal Powell: *The Flute* (New Haven: Yale University Press, 2002): 220.o.

⁴ A nyári fuvolakurzusok hagyománya Moyse-nak köszönhetően alakult ki. Ma már számtalan nemzetközi kurzusból válogathatnak az érdeklődők a szünidő alatt, de az 1960-as években az ilyenfajta intenzív nyári munka még újdonságnak számított.

átörökölt Taffanel-iskolát, mint egy intelligens tanulási módszert, amely mindig maximálisan tiszteletben tartja a zeneszerző akaratát.⁵ Taffanelhez hasonlóan Moyse és Bennett is elmarasztalta azt az előadásmódot, amely magáról a fuvoláról szól, nem pedig a zenéről, a zeneszerzőről.⁶

Bennett egész életében a Taffanel által nagyra tartott Louis Lot-fuvolákat részesítette előnyben, és hangideálját Moyse-éhoz hasonlította. Taffanel, Moyse és Bennett hangképzésének legfontosabb közös jellemzője az, hogy elsősorban nem fuvolások, hanem énekesek és vonóshangszeres művészek előadásaiból merítettek inspirációt a lehető legkifejezőbb hang megtalálásához. Taffanel zenei példaképének a híres szopránt, Adelina Pattit tartotta, és minden alkalmat megragadott, hogy hallhassa a művésznő előadását.⁷ A Taffanelről mint zeneszerzőről szóló fejezetben arra is kitértem, hogy saját, fuvolára komponált műveinek nagy részét operák ihlették.

Moyse így fejt ki őszinte véleményét hangszerünkkel kapcsolatban:

A hegedű, a zongora és az ének: ők királyok. A fuvola csak egy királynő – egy igencsak szép királynő, de akkor is csak egy királynő.⁸

Moyse, miután hallotta Kreisler előadását, hat hónapig Beethoven *Hegedűversenyét* gyakorolta azzal a szándékkal, hogy tágítsa a fuvolázás lehetőségeinek határait, és legyőzze hangszerünk vonós hangszerekkel szembeni korlátait. Az énekesek Moyse-ra is nagy hatást tettek, mivel már fiatal korától a párizsi Opéra-Comique zenekarában játszott szólamvezetőként. Elmondása szerint minden este, az előadások után otthon azt gyakorolta, hogyan tudná olyan intenzíven kifejezni magát a fuvolával, ahogyan az operaénekesek teszik a hangjukkal és a szavakkal.⁹ 1913-ban

⁵ Trevor Wye: *Marcel Moyse, An Extraordinary Man* (Iowa, Winzer Press, 1993): 107. o.

⁶ Mindketten mérhetetlen haragra gerjedtek mesterkurzusaikon, ha olyan produkciót hallottak, amelyben annyira „művészkedett” az előadó, hogy még a darab ütemmutatóját sem lehetett megállapítani. Moyse-t és Bennettet egyaránt elszomorította, hogy Debussy *Syrinx* című szólódarabjának elejét sokan olyan szabadon játsszák, hogy nem lehet érezni a ¾-es lüktetést. Moyse szerint Debussy mindent jelez a műveiben, és az előadónak pontosan be kell tartania az utasításokat.

⁷ Edward Blakeman: „In search of Taffanel”. *Pan: the Flute Magazine*, 25/2 (2006. Június): 19-27. 26.

⁸ Trevor Wye: *Marcel Moyse, An Extraordinary Man* (Iowa, Winzer Press, 1993): 48. o.

⁹ U. o. 56. o.

abban a megtiszteltetésben részesült, hogy rendszeresen felléphetett a híres ausztrál primadonnával, Nellie Melbával,¹⁰ a művésznő amerikai koncertturnéján.

Bennett szólókoncertjeinek műsorán a megszokott fuvolarepertoár mellett mindig találunk hegedű- és csellódarabokat, dalátiratokat is. A brit fuvolaművész is az énekesektől tanulta a legtöbbet. Közülük is Janet Bakert¹¹ emeli ki, mint azt a művészt, aki egész életében a legnagyobb hatással volt rá. Nemcsak Baker koncertjei és felvételei inspirálták Bennettet, hanem személyesen maga a művésznő is. Bennett hálával gondol a híres mezzoszopránra, aki – amikor egyszer személyesen is találkozottak – néhány szóval megtanította őt a hangtalan, mély belégzés titkára.¹²

Bennett saját tanári gyakorlatában is megjelenik az éneklés, hiszen a legkiválóbb előadóművészeket állította elének példaként, és arra biztatott minket, hogy hallgassuk többek között Dietrich Fischer-Dieskau, Cecilia Bartoli, Kiri Te Kanawa, Mirella Freni, Monserrat Caballé, Sumi Jo felvételeit. Majdnem minden fuvoladarabról eszébe jutott egy dal- vagy operarészlet, és a kérdéses felvételt azonnal elő is kereste, hogy meghallgathassuk.¹³

Azt a felfogást, hogy a fuvolások az énekesektől tanulhatják a legtöbbet, Taffanel kezdeményezte és Moyse is örökölte. Bennett úgy emlékszik vissza Moyse Canterburyben (Anglia) tartott mesterkursusaira, hogy a művész az énekesek hangjának hajlékonyságát csodálta leginkább:

Moyse állandóan énekesekről beszélt nekünk, és arról, ahogyan a hangjukkal bánni tudnak: a hajlékonyságról. Az ő hatására kezdtem el a nagy énekeseket tudatosan hallgatni és utánozni. Emlékszem, egyszer a Festival Hallban játszottam a zenekarban, amikor April Camelo volt a szólista. Ez az este áttörést jelentett számomra. Olyan fantasztikusan és gyönyörű hangon adta elő a frázisokat, hogy emlékszem, azt gondoltam magamban, bárcsak én is létre tudnék hozni az övéhez hasonló hangot. A következő belépésemnél felvettem a fuvolát, és játék

¹⁰ Nellie Melba (1861-1931) világhírű ausztrál operaénekes. 1888-tól a londoni Covent Gardenben, 1893-tól a New York-i Metropolitan Operaházban énekelt rendszeresen.

¹¹ Janet Baker (született 1933-ban) angol mezzoszoprán, különösen Benjamin Britten műveinek előadásáról vált híressé.

¹² Janet Bakernek a mély belégzésben az segít, ha elképzei, ahogyan a hideg levegő nekiütözik a torok hátsó falának. Forrás: <http://www.williambennettflute.com/articles.html>

¹³ Bennett a fuvoláráink nagy részét a lakásán tartotta, ahol volt koncertzongora, csembaló, több száz éves fuvolák és egy hatalmas lemez- és CD-gyűjtemény.

közben megéreztem: a torkomban, egy egyenlő szárú háromszögből jött a hang. Nem a számból vagy a fuvola csövének végéből, hanem a torkomból. Az este hátralévő részében akárhányszor játszottam, éreztem a torkom egy bizonyos részén képződő hangot. A koncert után szaladtam haza gyakorolni, hogy a torkom helyzete fuvolázáskor is hasonló legyen ahhoz, ahogy éneklés közben érzem. Fuvoláztam, énekeltem, fuvoláztam, énekeltem. Végre megéreztem, mit szeretett volna Moyses megértetni velünk. A mai napig tanítom, amire azon az estén ráébredtem.¹⁴

Valóban, Bennett óráin, fuvolázás közben sokszor beleénekelünk a hangszerbe. Taffanel *Napi gyakorlatainak* első és második szekvenciasorát a mai napig arra használom, hogy megkeressem a Bennett által körülírt érzést a torkomban.¹⁵ Amikor londoni tanárunk ugyanezeket a szekvenciákat beéneklés nélkül kérte tőlünk, Taffanelhez hasonlóan elsősorban a szép hang és a tiszta intonáció megszületése érdekelt, nem pedig a gyorsaság. Moyses is ellenezte az önkényeskedő virtuozitást:

Ha maga ennyire gyorsan játszik, ne a Carnegie Hallban, hanem a cirkuszban szíveskedjék fellépni.¹⁶

A Conservatoire vizsgaversenyein a fuvolásokat hallgatva Taffanelt leginkább a hang minősége érdekelt, és sokszor használta jegyzeteiben a *timbre* szót, amely szó szerint csengést, hangszínt és rezonanciát is jelent. Fleury, Taffanel jegyzetei alapján készített cikkében úgy írja körül ezt, a hang minőségére vonatkozó kifejezést, mint a jó hang velejáróját: amennyiben a fuvolahang színe megfelelő, ki fog szólni a zenekarból.¹⁷ Bennett ugyanezt úgy magyarázta el nekünk, hogy akkor rezonál

¹⁴ Edward Blakeman interjúja William Bennett-tel: <http://www.williambennettflute.com/articles.html>

¹⁵ Az új hangzáslehetőségek és a kortárs fuvolatechnika egyik szaktekintélye, az amerikai fuvolaművész és zeneszerző, Robert Dick (született 1950-ben) egyik hangképző füzetében, a „Neue Klänge durch neue Technik”-ben hasonlóan fogalmaz az érzésről. Ő úgy hívja ezt a gyakorlatot, hogy „throat tuning”, vagyis a torok behangolása. A kötet első gyakorlata Taffanel szekvenciája, regisztertől függően különböző magánhangzók éneklésével.

¹⁶ Trevor Wye: *Marcel Moyses, An Extraordinary Man* (Iowa, Winzer Press, 1993): 38. o.

¹⁷ Louis Fleury: „La Flûte: L’Art du Flûtiste” In *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, 3. kötet/2. rész (1913-1931): 1523–1525. 1523.

legszebben a fuvolahang, ha halljuk benne saját felhangjait, elsősorban az oktávot és a kvintet.¹⁸

„Nagy” fuvolahangot hallva sokszor azt hisszük, hogy az előadó a levegő mennyiségével éri el a hangerőt. Taffanel, Moyse és Bennett is ezzel ellentétben elsősorban a teste belsejében (mellkas, torok és szájüreg) kereste a rezonanciát, és a hangnak azt a színét, csengését akarta megtalálni, ami erőltetés nélkül messzire szól. Trevor Wye így emlékezik erre Moyse egyik mesterkurzusáról:

Moyse a *De la Sonorité* első gyakorlatát kérte egy fuvolástól. Az illető üres, hangos és szőrös hangon játszotta a kitartott hangokat. Moyse így szólt: „A hangot küldeni kell, különben a terem végében már nem hallatszik.” Moyse megmutatta: a hangja igen tisztán és szépen csengett, de közelről kicsinek éreztem. A tanuló ismét próbálkozott: sokkal nagyobbak tűnt a hangja, mert megpróbálta „küldeni”, azaz rengeteg levegőt fúj a hangszerbe. Én érdeklődő, de kicsit szkeptikus lévén a témával kapcsolatban, halkán a terem végébe sétáltam, hogy onnan hallgassam őket. Messziről gömbölyűnek hallottam mesterem hangját, és az artikulációt is jól értettem. A legérdekesebb azonban az volt a számomra, hogy ebből a távolságból Moyse hangja sokkal nagyobbak hallatszott, mint a fiatal fuvolásé! Moyse ekkor hozzám szólt, mert látta, hogy hátramentem: „Már érted, ugye?”¹⁹

Moyse Taffaneltől, Bennett pedig Moyse-től örökölte a zeneművek elemző megközelítését. Moyse és Bennett óráin és kurzusain a résztvevő fuvolásoknak gyakran be kell mutatniuk egy-egy frázis vázát: az alaphangokat, amelyekre a mű épül. Moyse *24 kis melodikus gyakorlat* című kötetét a saját bevallása szerint Taffanel előadása ihlette, amikor a fuvolaművész Andersen Op. 15-ös *G-dúr etűdjének* dallamhangjait adta elő osztályának, a zeneszerző jelenlétében.²⁰ Moyse könnyű kis gyakorlatait – a közhiedelemmel ellentétben – nem kezdő, hanem haladó fuvolásoknak szánta, mert rádöbrent, hogy sokan még a legegyszerűbb zenei frázist sem tudják a helyes súlyviszonyokkal előadni.²¹

¹⁸ Bennett a reggeleket átfújások gyakorlásával kezdi.

Forrás: <http://www.williambenettflute.com/articles.html>

¹⁹ Trevor Wye: *Marcel Moyse, An Extraordinary Man* (Iowa, Winzer Press, 1993): 19. o.

²⁰ Lásd bővebben *A párizsi Conservatoire tanára* fejezetet.

²¹ Trevor Wye: *Marcel Moyse, An Extraordinary Man* (Iowa, Winzer Press, 1993): 45. o.

Bennett játékanak másik fontos tényezője a beszédszerűsége való törekvés: ebben a tekintetben is párhuzamot véltem felfedezni a három művész tanításában. A hangsúlyokat Bennett sokszor szavakkal, mondatokkal érzékeltette. Ezt a módszert is Moyses-től tanulhatta, aki Hennebains-nek köszönheti, hogy a felütések utáni hangsúlyt és a késleltetéseket úgy játssza, ahogyan a francia nyelv azt mondja: *Je t'aime*.²²

Marcel Moyses sokszor emlegette, mennyire szeretné, ha a francia fuvolaiskola hagyománya tovább élne. Arra vágyott, hogy találjon valakit, aki azt jelentheti számára, amit ő jelentett Taffanelnek: egy művészt, aki tovább élte a zene és a zeneszerző tiszteletét. Bennett ugyanolyan módon zenél és tanít, mint Taffanel, majd Moyses, ezért úgy gondolom, Moyses kívánsága valóra vált.

Ha meghalok, azt a tradíciót szeretném hátrahagyni a fuvolásoknak, hogy tiszteljék a zenét mindennekfelett.²³

²² Jelentése: szeretlek. Bennett ugyanezt a mondatot angolul használta: *I love you*.

²³ Trevor Wye: *Marcel Moyses, An Extraordinary Man* (Iowa, Winzer Press, 1993): 115. o.

5. ZÁRSZÓ

Megtiszteltetés számomra, hogy két éven át Taffanel „zenei unokájánál”, William Bennett fuvolaművésznél tanulhattam. Az ő révén bepillantást nyerhettem a francia elődök munkásságába, felismerhettem, milyen jelentős hatást gyakoroltak a későbbi fuvolás generációkra. Bennett biztatására kezdtem el kutatni Taffanel teljes művészi és tanári hagyatéka után, és ez a munka mind az előadóművészet, mind a zenei nevelés során inspirációt jelent számomra. Az angol fuvolaművész tanításának, majd az ezt követő kiterjedt kutatómunkának köszönhetően belemélyedtem Taffanel hangképzési és tanítási módszereibe. Elmélyülhettem a nagy francia fuvolás műveiben, valamint azokban a darabokban, amelyeket jelentős francia zeneszerző kortársai az ő számára komponáltak.

A történelmi és kulturális háttér, a párizsi Conservatoire működésének megismerése, valamint a Taffanelről szóló, közvetlen és közvetett tanítványai tollából született írások tanulmányozása sokat segített abban, hogy jobban megértsem a Taffanel és követői által képviselt francia és angol fuvolaiskolát, az általuk játszott repertoár hiteles előadásmódját.

Már évekkkel ezelőtt elhatároztam, hogy az Angliában felfedezett értékeket nemcsak fuvolázásomban és tanári munkámban hasznosítom majd, de egy maradandó munkában is megörökítem. Remélem, hogy ez az írás sokak számára rávilágít arra, milyen sokat köszönhet a fuvolás világ Taffanelnek, hangszerünk, hangképzésünk és repertoárunk forradalmasítójának.

6. FÜGGELÉK



Louis Dorus - 1865



Taffanel gyermekei, Jacques és Marie-Camille - 1890



Taffanel portréja, Philippe Gaubert-nek dedikálva - 1895



Taffanel és konzervatóriumi fuvolaosztálya - 1895



Taffanel a helyes szájartást demonstrálja 1906-ban

7. BIBLIOGRÁFIA

- Balogh Vera: *A 18. századi francia fuvolaiskolák*. DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2014. (Kézirat).
- Barrère, Georges: *Georges Barrère*. New York: Pace Press, 1928.
- Blakeman, Edward: „In search of Taffanel”. *Pan: the Flute Magazine* 25/2 (2006. Június): 19-27.
- —————: *Taffanel. Genius of the Flute*. New York: Oxford University Press, 2005.
- —————: „The correspondence of Camille Saint-Saëns and Paul Taffanel, 1880-1906.” *Music and letters* 63/1-2 (1982. Január - Április): 44-58.
- Bate, Philip: *The Flute*. Toronto: The General Publishing Company, 1979.
- Brockhaus, Heinz Alfred – Riemann, Hugo: *Zenei lexikon*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1985. 3. kötet
- Dapper, Klaus: „The Hammig family and the Boehm flute in Germany”. *Pan: the Flute Magazine* 28/1 (2009. Március): 23-29.
- Debost, Michel: *The simple flute. From A to Z*. New York: Oxford University Press, 2010.
- Dorgeuille, Claude: *The French Flute School 1860-1950*. London: Tony Bingham, 1986.
- Fleury, Louis: „La Flûte: L’Art du Flûtiste” In: A. Lavignac és L. de la Luarencie (szerk.): *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*. Párizs: C. Delagrave, 1913–1931. 1523–1525.
- Floyd, Angeleita S.: *The Gilbert Legacy*. Iowa: Winzer Press, 1990.
- Flynn, Timothy: „Camille Saint-Saëns musicologist? Effects, influence, and traditions.” In: Desmond Hosford (szerk.): *Music’s intellectual history*. New York: RILM, 2009. 235 – 240.

- Gearheart, Sarah: *Exploring the French Flute School in North America. An examination of the pedagogical materials of Georges Barrère, Marcel Moyse and René Le Roy*. DLA disszertáció, Wichita State University, 2011.
- Glick, Dorothy: *Paul Taffanel and the Construction of the French Flute School*, DLA disszertáció, University of Kansas, 2014. (Kézirat).
- Hemmings, F.W.J.: *Culture and Society in France 1789-1848*. London: Bloomsbury Reader, 1987.
- Margelli, Tad: „The Paris Conservatoire Concours Oboe Solos: The Gillet Years (1882-1919)”. *International Double Reed Society Journal* 24 (1996): 41-54.
- McCutchan, Ann: *Marcel Moyse: Voice of the Flute* New York: Amadeus Press, 1994.
- Raymond, Meylan: *The Flute*. Oregon, Amadeus Press Portland, 1988.
- Montgomery, William: „Seeking François Devienne” *The Flutist Quarterly* XXXV/1 (2009. Ősz): 38-42.
- Nelson, Susan: „Georges Barrère.” *Association for Recorded Sound Collections Journal* XXIV/1 (1993. Tavasz): 4-48.
- Powell, Ardal: *The Flute*. New Haven: Yale University Press, 2002.
- ————— : „Johann Geroge Tromlitz”. *The Galpin Society Journal* 51. (1998. Július): 232-234.
- Raposo, Jessica: „The Second Golden Age”. *The Flutist Quarterly* XXXVI/3 (2011. Tavasz): 24-29.
- Rockstro, Richard S.: *Treatise on the flute*. London: Musica Rara London W.I, 1890.
- Stolz, Liesl: *The French Flute Tradition*. DMA szakdolgozat, University of Cape Town, 2003.
- Szabó Antal: *Theobald Böhm és fuvolái*. Budapest: HTSART, 2005.
- Szpunberg, Alberto: *Pjotr Tchaikovsky*. Barcelona: Editorial Sol 90, 2010.
- Taffanel, Paul: *Sicilienne-Etude* (Kotta), Edward Blakeman (szerk.), Pan Educational Music, London 1998
- Taffanel, Paul - Gaubert, Phillipe: *Méthode complète de flûte*. Paris: Éditions Musicales Alphonse Leduc, 1923.

- Tchaikovsky, Peter Ilich: Concertstuck for Flute and Strings (Kotta), James Strauss (szerk és rekonstr.), Nashua: Falls House Press, 2006.
- Toff, Nancy: *Monarch of the flute: The life of Georges Barrère*. New York: Oxford University Press, 2005.
- —————: „The Gaubert Legacy”. *The New York Flute Club Newsletter* (2011. Január): 1-8.
- —————: *The Flute Book. A Complete Guide for Students and Performers*. New York: Oxford University Press, 1996.
- Valette, Rebecca M.: „The French School: What is so French about it?” *The Flutist Quarterly* XXXVI/1 (2010. Ősz): 22-35.
- Wye, Trevor: *Marcel Moyse, An Extraordinary Man*. Iowa: Winzer Press, 1993.
- <https://circle.ubc.ca/> - Defining the British Flute School: A study of British Flute performance practice 1890-1940

https://circle.ubc.ca/bitstream/handle/2429/31472/ubc_2007-319123.pdf?sequence=1
- www.flutefocus.com – Heavenly flute players

<http://www.flutefocus.com/Historical/heavenly-flute-players-part-12-paul-traffanel.html>
- www.users.atw.hu/brigapeter - A fuvolák története

<http://users.atw.hu/brigapeter/Afuvolaktortenete.html>
- www.tchaikovskystrauss.blogspot.hu – Raiders of the lost Tchaikovsky

<http://tchaikovskystrauss.blogspot.hu/2007/09/raiders-of-lost-tchaikovsky.html>
- www.muzsikalendarium.hu

http://www.muzsikalendarium.hu/index.php?area=events&id_event=6741&b=quick
- www.nfaonline.org – The world of Louis Fleury

[http://www.nfaonline.org/PDFS/Annual-Convention/Convention-Chronicles/2012/Toff_Fri%20Fleury%20handout%20NFA%202012%20\(7%20Aug\).docx](http://www.nfaonline.org/PDFS/Annual-Convention/Convention-Chronicles/2012/Toff_Fri%20Fleury%20handout%20NFA%202012%20(7%20Aug).docx)

- www.wikipedia.org – Belle Époque

http://en.wikipedia.org/wiki/Belle_%C3%89poque#Art_and_literature

Camille Saint-Saëns

http://en.wikipedia.org/wiki/Camille_Saint-Saëns

- www.artsbeatla.com – This Sunday – „Le Salon de Musiques” – „Impressionists’ presentation in April – Los Angeles concert report

<http://www.artsbeatla.com/2014/04/le-salon-apr-14/>

- www.musicweb-international.com – Philippe Gaubert

<http://www.musicweb-international.com/classrev/2004/feb04/Gaubert1.htm>

- www.yorkflute.com – Symmetrical Scales in Turn of the Century French Flute Repertoire

http://www.yorkflute.com/yorkflute/About_Me_files/Symmetrical%20Scales%20article.pdf

- www.fidelio.hu – George Enescu

http://fidelio.hu/fidipedia/klasszikus/zeneszerzo/george_enescu

Koncertkalauz – Zenekari művek

http://fidelio.hu/koncertkalauz/zenekari_muvek/40

- www.cardinalscholar.bsu.edu - Two solo de concours for flute: dutilleux’s sonatine and jolivet’s chant de linos

http://cardinalscholar.bsu.edu/bitstream/123456789/193609/1/Dstucker_2009-1_BODY.pdf

- <https://etd.ohiolink.edu/> - Flutists' family tree: In search of the American Flute School

https://etd.ohiolink.edu/ap/0?0:APPLICATION_PROCESS%3DDOWNLOAD_ETD_SUB_DOC_ACCNUM:::F1501_ID:osu1054645874%2Cinline

L'Age d'or of the Chamber Wind Ensemble

https://etd.ohiolink.edu/rws_etd/document/get/ucin1367928275/inline

- www.oxfordmusiconline.com – Conservatoire National Supérieur de Musique

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40089pg6?q=Conservatoire+National+Sup%C3%A9rieur+de+Musique&search=quick&pos=6&_start=1#firsthit

- <https://kuscholarworks.ku.edu> - Paul Taffanel and the Construction of the French Flute School

https://kuscholarworks.ku.edu/dspace/bitstream/1808/14871/1/Glick_ku_0099M_13450_DATA_1.pdf

- www.operadeparis.fr – The Paris Opera's history

<https://www.operadeparis.fr/en/l-opera-de-paris/l-institution/histoire-de-l-onp>

- www.usc.edu - Brief background & history of the alto flute

http://www.usc.edu/schools/music/private/composition/resources/alto_flute/a_content/A1.html

- www.williambennettflute.com – Profile: William Bennett in conversation with Edward Blakeman

<http://www.williambennettflute.com/articles.html>

- www.robertbigio.com – Christopher Steward's early flute recordings – Adolphe Hennebains

<http://www.robertbigio.com/hennebains.htm>

- www.flutepage.de – Biographie von Carl Bartuzat
<http://www.flutepage.de/deutsch/composer/person.php?id=170>