

Ozsvárt Viktória

Az 1950-es évek politikai ideológiájának hatása a magyar fuvolazenére*

Hangszeriskolák és technikai olvasógyakorlatok az 1950-es években

1952 és 1959 között Jeney Zoltán közreműködésével készült el a magyar fuvolaoktatásban évtizedeken át használt *Fuvolaiskola* három kötete, melybe Jeney saját szerzeményei mellett a – zenei elképzeléseik terén és a személyes kapcsolatokat tekintve is – hozzá legközelebb álló magyar zeneszerzők, Szervánszky Endre, Járdányi Pál és Dávid Gyula írtak darabokat.¹ Az iskola egyfajta előzményének Adolphe Burose a magyarországi fuvolaoktatásban korábban használatos *Fuvolaiskolája* tekinthető,² mindazonáltal munkájában Jeney a magyar népzene helyezett hangsúly egyértelmű újdonságot jelent. Ez utóbbi törekvés szorosan kapcsolódott a korszak irányelveihez, amit alátámaszt az a tény, hogy a következő években sorra jelentek meg a Jeneyéhez hasonló koncepciót követő fafúvós hangszeriskolák a Zeneműkiadó gondozásában. Figyelemre méltó adalék, és a központosított pedagógiai elképzelésekre utal, hogy mindegyik kötet összeállítása Jeney kamarapartnerei, a Budapesti Fúvósötös tagjai nevéhez fűződik – akik nem mellesleg mindannyian a Bartók Béla Szakiskola tanári karába tartoztak. Az együttes oboajátékosa, Szeszler Tibor munkája eredményeképpen 1956-ban megjelent *Oboaiskola*.³ Ugyancsak a Budapesti Fúvósötös tagja, a klarinétművész Balassa György állította össze 1953-ban a *Klarinétiskolát*,⁴ később pedig Hara László jóvoltából jelenhetett meg a *Fagottiskola*.⁵

E fúvós hangszeriskolák közös jellemzője, hogy kortárs magyar komponisták kifejezetten e célra készült tandarabjai kaptak bennük helyet, valamint rendkívül hangsúlyos szerepet juttattak a népdalfeldolgozásoknak. Ez utóbbi tulajdonság első pillantásra akár a bartóki-kodályi koncepció követésének is tűnhet. Jeney a *Fuvolaiskola* előszavában ugyan nem hivatkozik nyíltan Kodály koncepciójára, bizonyos gondolatok azonban egyértelmű áthallásokként bukkannak fel. A kötet előszavának második bekezdésben így fogalmaz Jeney:

* A tanulmány az NKFIH K 123819 számú pályázat keretében készült.

¹ Jeney Zoltán, *Fuvolaiskola* I–II–III. (Budapest: Zeneműkiadó, 1952–1959). Figyelemre méltó, hogy mindhárom komponista ajánlott fuvolára és zongorára írt szonatinát illetve szonátát Jeneynek az 1950-es évek első éveiben. Jeney Zoltán munkásságáról lásd Nagyné Fábíán Tímea, *Jeney Zoltán örökségének jelentősége a magyar zeneművészetben*. DLA disszertáció (Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kara, 2018).

² Adolf Burose, *Die Neue Grosse Flötenschule /Új Nagy Fuvola-iskola* (Budapest: Rozsnyai [1909–1910]).

³ Szeszler Tibor, *Oboaiskola* (Budapest: Zeneműkiadó, 1956).

⁴ Balassa György, *Klarinétiskola* (Budapest: Zeneműkiadó, 1953).

⁵ Hara László, *Fagottiskola* (Budapest: Zeneműkiadó, 1971).

Magyar iskolát adunk közre. Célunk, hogy a növendék először zenei anyanyelvünkön, a magyar népzene nyelvén szólaljon meg a hangszerével. A gyakorlatok nagy része éppen ezért népdal, vagy a népdal szellemében fogant kompozíció. A magyar zene mellett az idegen népzene és a klasszikus zene is helyet kapott a kötetben.⁶

1957-ben Kodály szintén egy *Előszó*ban meglepően hasonlóan fogalmaz:

Jó úton járunk: az iskolás gyermekek már a nép dalain tanulják a zene elemeit; erre az alapra épülhet olyan zenei műveltség, mely nemzeti, de lelket tár minden nép nagy alkotásának.⁷

Mindkét *Előszó* kulcskérdéssé teszi a magyar népzeneen keresztül történő zenei nevelés megvalósítását: a zenét tanuló gyermek a „magyar népzene nyelvén”, a „nép dalain” keresztül nyerhet bebocsáttatást az egyetemes zenetörténet mesterműveinek birodalmába.⁸ Fontos adalék, hogy a „zenei anyanyelv” fontossága Kodály egy jóval korábbi, 1941-es írásában, a *Tizenöt kétszólamú énekgyakorlathoz* készült *Előszó*ban is alapvető szerepet kap.⁹

Egy másik párhuzam is kínálkozik Jeney és Kodály kötetei között, mégpedig a többszólamú éneklés illetve hangszerjáték fontosságának hangsúlyozása. Kodály a többszólamúság kapcsán Bach két- és háromszólamú invencióinak zenei műveltségre gyakorolt pozitív hatásáról szólva Albert Schweitzer gondolataira hivatkozik,¹⁰ valamint a kétszólamú gondolkodás fontosságára is felhívja a figyelmet. A kétszólamú gondolkodásra való törekvés Jeney *Fuvolaiskolájában* is tetten érhető. A kötetek darabjainak keletkezésére a Jeney-tanítvány Pröhle Henrik – mint közvetlen szemtanú – a következőképpen emlékezett vissza:

Jeney tanár úr is akkor kezdte írni a fuvolaiskolát, minden órára hozott nekem egy cédulát. (Még mindig megvan az a hangjegyfüzetem, amelybe a zongorán hasalva másoltam az újabb és újabb gyakorlatokat.) Mindegyikhez írt egy második szólamot is, így rögtön a tanárával duózhatott a diák.

⁶ Jeney Zoltán, *Fuvolaiskola – Előszó* (Budapest: Zeneműkiadó, 1952).

⁷ Kodály Zoltán, „Előszó a »Százszorszép – 100 magyar népdal«-hoz [1957]”, in Bónis Ferenc (közr.), *Kodály Zoltán: Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok I.* (Budapest: Argumentum, 2007), 312.

⁸ Jeney és Kodály gondolatainak hasonlóságára egy későbbi, 1971-ből származó Jeney-nyilatkozat apropóján Fábán Tímea is felhívta a figyelmet. Nagyné Fábán Tímea, i.m., 8. Jeney Zoltán, „Zeneoktatásunk módszeréről”, *Muzsika* 14/11 (1971. november): 4–9., 6–7. Fábán az itt kifejtett gondolatokat Kodály 1953-as „Ki a jó zenész?” címmel megtartott előadásával állítja párhuzamba. Kodály Zoltán, „Ki a jó zenész?”, in Bónis (közr.), *Visszatekintés I.*, i.m., 271–284. Ugyanakkor Fábán nem említi, hogy Jeney a tárgyalt cikkben maga is idéz egy 1929-ben megfogalmazott Kodály-gondolatot: „A művészetnek [ugyanis] nem a technika a lényege, hanem a lélek. Mihelyt a lélek szabadon, akadályok nélkül közölheti magát, előáll a hiánytalan művészi hatás.” Jeney, *Zeneoktatásunk módszeréről*, i.m., 7. Kodály: „Gyermekkarok [1929]”, in Bónis (közr.), *Visszatekintés I.*, i.m., 38–45., 41.

⁹ Kodály Zoltán, „Tizenöt kétszólamú énekgyakorlat – Előszó [1941]”, in Bónis (közr.), *Visszatekintés I.*, i.m., 88–89., 88.

¹⁰ Kodály, *Tizenöt kétszólamú énekgyakorlat – Előszó [1941]*, i.h.

Ezt rajtam kísérletezte ki. Év végére összeállt az anyag, és ősszel megjelent a fuvolaiskola első kötete.¹¹

A visszaemlékezés alapján a munkafolyamat fontos mozzanataként jelenik meg a fuvolaszólamhoz rögtön társított második szólam, aminek eredményeképpen tanár és diák kamarazenélésére nyílt lehetőség. A korábbi fuvolaiskolákhoz képest ez döntő újdonságot jelent, hiszen sem Burose, sem Taffanel iskolájában nem találunk második szólamot.¹² Talán nem járunk messze a valóságtól, ha ebben a kétszólamúságban is Kodály pedagógiai munkásságának Jeney-féle reflexióját, a kétszólamú énekgyakorlatok koncepciójának követését vélnénk felismerni. Bár a kétszólamú énekgyakorlatok javarésze éppen az 1950-es évek közepén keletkezett, az első kötet, a *Tizenöt kétszólamú énekgyakorlat* egy évtizeddel korábbi, 1941-ből származik.¹³ A *Fuvolaiskola* darabjainak kétszólamúsága – noha Jeney nem fogalmazza meg nyíltan – a kodályi koncepciót tükrözi; a népdalokban gyökerező zenei világ azonban a kodályi örökség mellett magán viseli az aktuális művészetpolitikai légkör nyomát is.

A zsdanovi direktívának az új fúvós hangszeriskolák létrejöttében betöltött szerepére Jeney egykori tanítványa, Pröhle Henrik a *Muzsika* 2006 júniusi számának hasábjain a vele készült interjúban már felhívta a figyelmet.¹⁴ A népzenei alapuló zenei nevelés elképzelése nem volt idegen a korabeli szovjet ideológiától sem, sőt annak a zeneművészettel szemben támasztott elvárásait tükrözte. A zenészek és elsősorban a zeneszerzők felé közvetített ilyen irányú követelményeket explicit formában tartalmazta az a határozat, melyet Andrej Zsdanov, a Szovjetunió Kommunista Pártja első titkára – mellesleg műkedvelő zongorista – az SzKP KB 1948 januári ülésén egy új szovjet opera bemutatója apropóján megfogalmazott.¹⁵ A határozat nem előzmények nélkül született: Zsdanov nyíltan hivatkozik benne a *Pravda* 1936-os cikkére, mely gyakorlatilag nem volt egyéb, mint Sosztakovics operája, a *Kisvárosi Lady Macbeth* ellen irányuló, ideológiai alapon nyugvó támadás. A Zsdanov által 1948-ban felidézett kritika megállapítása szerint: „A zeneszerző nyilvánvalóan nem tűzte ki feladatául, hogy olyan muzsikát adjon, amit a szovjet hallgatóság vár és keres. Szándékosan érthetlenné tette a

¹¹ Mikes Éva, „Két születésnap: Pongrácz Péter és Pröhle Henrik 70 éves”, *Muzsika* 49/6 (2006. június): 16–21., 20.

¹² Burose, *Flötenschule*, i.m.; Paul Taffanel–Phillippe Gaubert, *Méthode complète de Flûte* (Párizs: Leduc, 1923).

¹³ 1941-ben már elkészült a 15 kétszólamú énekgyakorlat, melyet 1954-ben három másik kötet követett: 33, 44 és 55 kétszólamú énekgyakorlat. Ezt később további három kiadvány követte: 66 kétszólamú énekgyakorlat (1962); 22 kétszólamú énekgyakorlat (1965) és 77 kétszólamú énekgyakorlat (1967). A témáról bővebben lásd Dalos Anna, „Kodály-módszer létrejöttének első időszakáról”, *Magyar Zene* 57/1 (2019. február): 46–55., 49.

¹⁴ Mikes, *Két születésnap: Pongrácz Péter és Pröhle Henrik 70 éves*, i.m., 20.

¹⁵ Andrej Zsdanov, „Bevezető beszéd a szovjet zenei szakemberek tanácskozásán a SzK(b)P Központi Bizottságában”, in Uő, *A művészet és filozófia kérdéseiről* (Budapest: Szikra, 1949), 47–56.

zenéjét, összekeverte a hangzásokat, hogy zenéjét csak az egészséges ízlésüket elvesztett formalista esztétikusok érthessék meg.”¹⁶ Az idézet gondolatmenetét folytatva Zsdanov abbéli aggodalmának adott hangot, hogy ez az 1936-ban kritikával illetett irányzat „nem csak él, de egyenesen a vezérszólamot fújja a szovjet zenében”.¹⁷ Ennek felszámolása érdekében kívánt hathatós lépéseket tenni az 1948-ban megfogalmazott határozat, mely sürgette a néppel kialakított kapcsolat elmélyítését, példaképpen állította a zeneszerzők elé a klasszikus mesterművek hagyományát, és ezzel együtt hevesen kirohant a korabeli nyugati, úgymond „formalista” irányzatok ellen.¹⁸ Az ülésen kialakult vitához fűzött hozzászólásában Zsdanov a következőképpen fogalmazott: „A nemzetköziség éppen ott születik meg, ahol a nemzeti művészet virágzik.”¹⁹

A határozat írásos formája 1948. február 10-én jelent meg a szovjet sajtóban, amit meglepő gyorsasággal követtek a magyar nyelvű közlemények: a szöveg fordítását 1948. február 17-én a *Szabad Nép*, majd két nappal később, február 19-én az *Új Szó* közölte. Miközben néhány zenész – jó helyzetfelismeréssel – Bartók és Kodály népzenei hagyományára hivatkozva próbálta menteni a magyar zenekultúra addig elért eredményeit,²⁰ a magyar művészetpolitika igyekezett az elvárásoknak megfelelő irányba terelni a zeneszerzést és a zenei életet. A magyar zenei élet 1948 és 1950 között lezajlott sztalinizálásában kulcsszerepet játszó Mihály András²¹ 1950-es „Zenepolitikai jegyzetek” című beszédében a következőképpen fogalmazott:

¹⁶ Zsdanov, *Bevezető beszéd*, i.m., 55.

¹⁷ I.h.

¹⁸ Az 1948-as határozatot követően a szovjet blokkhoz tartozó országok, így Magyarország kultúrpolitikájában is alapvető jelentőségre emelkedett a formalizmus elleni küzdelem – miközben maga a fogalom korántsem rendelkezett pontos definícióval. Ennek következtében könnyűszerrel alkalmazható volt bármilyen, a hivatalos állásponttal nem összeegyeztethető művészi kísérlet elleni támadás megalapozására. A kortárs körülírások közül jellemző a zenepolitikában fontos szerepet vállaló Mihály András megfogalmazása 1948-ból: „A zenei alkotás kötőanyaga, formaképző elemei kezdenek önálló életet – dallam, harmónia és ritmus pusztá eszközzé válik a formai poén érdekében.” Mihály András, „Harc a formalizmus ellen”, *Forum* 3/3 (1948): 236–238., 237. Szervánszky Endre 1948 februárjában pedig a következőképpen fogalmazott: „Mit értünk formalizmuson? Az olyan zenei munkát, amelynél a szellemi és érzelmi tartalom háttérbe szorul a mesterségbeli rész kihangsúlyozása miatt. Egyik legnehezebb kérdés, hogy ki mit tart és kit tart formalistának. Ez elsősorban a hallgatók ízlésének színvonalától függ.” Szervánszky Endre, „Formalizmus, hagyomány, népzene”, *Szabad Nép* 6/44 (1948. február 22.): 9. Részletét idézi: Tallián Tibor, *Magyar képek. Fejezetek a magyar zeneélet és zeneszerzés történetéből, 1940–1956* (Budapest: MTA BTK–Balassi: 2014), 232.

¹⁹ Andrej Zsdanov, „Felszólalás a szovjet zenei szakemberek tanácskozásán a SzK(b)P központi bizottságában”, in Uő., i.m., 57–83., 69–70.

²⁰ Ennek látványos példája a Kodály-tanítvány Vargyas Lajos cikke, mely 1948 áprilisában a *Válasz* hasábjain látott napvilágot. Írásában Vargyas, miközben átveszi Zsdanov terminológiáját és ezzel elfogadja a diskurzus kereteit, amellet érvel, hogy a Szovjetunióban sürgetett állapot Magyarországon gyakorlatilag már megvalósult, mivel Bartók és Kodály munkássága nyomán a népzenei alap már beépült a zenekultúrába. Vargyas Lajos, „Zene és közösség”, *Válasz* 8/4 (1948. április): 336–343.

²¹ Mihály András (1917–1993) 1945-től a Magyar Dolgozók Pártja Zenei Bizottságának elnöke volt, majd 1948-tól politikai megbízott. 1950 elején a korszakra jellemző módon önkritikát kényszerült gyakorolni egy korábbi véleménye miatt, melyben Bartók Béla Concertójáról pozitív hangnemben nyilatkozott. 1951-ben a Magyar Zeneművészek Szövetsége átalakításakor marginalizálták, egy időre visszavonulni kényszerült. 1962-től a Magyar Rádió zenei lektora lett.

„Demokratizmusunknak és magyarságunknak biztos támasza a magyar nép dalaival való szoros kapcsolat.”²² 1975-ben Kroó György pontos helyzetleírást adott az 1948-as fordulat következményeiről és Kodály, valamint a Kodály-tanítványok törekvéseiről, kimondva, hogy a zsdanovi szellemhez „Kodály hagyományörző, klasszicizáló tendenciája és iskolájának konzervatizmusa illet”.²³ Miközben leírja a kodályi művészet tartalmi kiüresedését a következő zeneszerző-nemzedékek műveiben, Kroó megfogalmazza a korszak meghatározó jellemzőjét, mely nem más, mint „az elzártság, a nemzetközi zenei áramlatoktól való tudatos elszigetelődés”.²⁴ Ez a jelenség tagadhatatlan nyomot hagyott a magyar fuvolázás történetén is.

Jeney hangszeriskolájának mintegy kiegészítéseképpen, szintén a Zeneműkiadónál láttak napvilágot Eördögh János *Technikai és olvasógyakorlatok* című kötetei.²⁵ Eördögh János (1906–1992) a Zeneakadémián Dömötör Lajos osztályában végzett 1930-ban, előadóművészi tanulmányai mellett – Jeneyhez hasonlóan – Kodály Zoltán osztályában zeneszerzést tanult.²⁶ Bár utóbbi szakon elért eredményei között az egyetemi anyakönyveket áttekintve hármasnál jobb érdemjegyet nem találunk, nem hagyott fel a komponálással, sőt művei rendszeresen szerepeltek a rádió könnyűzenei együttesének műsorán.²⁷ Évtizedeken át sokat foglalkoztatott karmester-karnagy volt: 1944. január 6-án a Vigadóban rendezett tangóharmonika-verseny zenekari kategóriáját nyerte meg az általa vezényelt Hohner tangóharmonika-zenekar.²⁸ 1948-ban Győrbe került, ahol fuvolát és zeneelméletet tanított, valamint a növendékzenekart vezette.²⁹ 1988. augusztus 20-án alkalmából Eördögh „kiváló munkáért” részesült elismerésben, az indoklás szerint: „a csepeli munkásör fúvós-zenekar karnagya”³⁰ – a csepeli fúvószenekar vezetését egykori tanára, Dömötör Lajos halála után vette át. A beszámolók szerint még 86 évesen is „fiatalos lendület” és „temperamentumos vezénylés” jellemezte színpadi

²² Mihály felolvasását a korszak vezető – és egyetlen – zenei folyóirata, a Magyar Zeneművészek Szövetsége lapjaként havonta megjelenő *Új Zenei Szemle* első lapszáma közölte. Mihály András, „Zenepolitikai jegyzetek”, *Új Zenei Szemle* 1/1 (1950. június): 8–16., 13. A gondolat folytatása szintén tanulságos a korszak népzenevel kapcsolatos elképzeléseit illetően: „Nem olyan kapcsolatra gondolunk, amely a népdal hagyományos formáját véglegesnek és befejezettnek tekinti, elzárkózik a megújulásnak, bővítésnek mindenféle lehetőségétől, hanem arra, hogy az élő népi kincsből teremtsük meg új, szocialista zenénk egész gazdag formakészletét, nyelvét.” I.h.

²³ Kroó György, *A magyar zeneszerzés 30 éve* (Budapest: Zeneműkiadó, 1975), 42–43.

²⁴ Kroó, i.m., 45.

²⁵ Eördögh János, *Középfokú technikai és olvasó gyakorlatok fuvolára a szakiskolai osztályok részére* (Budapest: Zeneműkiadó, 1955).

²⁶ Gábor Ágnes, *A Zeneakadémia könyvtárának története dokumentumokban 1875–2005* (Budapest: Gramofon könyvek, 2017), 242.

²⁷ Módos István, „Végig az úton...”, *Vasas* 93/7 (1988. július): 9.

²⁸ Simon Géza Gábor, *Ha a budapesti jazzmozgalom naplót írt volna 1919–1950* (Budapest, 2018), 168.

²⁹ *Végig az úton...*, i.h.

³⁰ *Művelődési Közlöny* 32/6 (1988. április 15.): 543.

megjelenését; 1992-ben az 1937 és 1948 között általa vezetett Postás Zenekar ünnepi koncertje – és egyben saját 86. születésnapja – másnapján érte a halál.³¹

Az 1950-es években kiadott technikai és olvasógyakorlatai máig a zeneiskolák tananyagát képezik. A magyar fuvolapedagógiában hiánypótlónak bizonyult megjelenésük, noha világviszonylatban a fuvolára készült technikai gyakorlatok korántsem számítottak újdonságnak. A francia fuvolairodalomban hasonló célkitűzést tudhat magáénak Paul Taffanel és Philippe Gaubert *Méthode complète de Flûte* című munkája, mely 1923-ban a párizsi Leduc kiadó gondozásában láthatott napvilágot.³² E kötet története egészen Theobald Böhm 1830-as újtásaiig nyúlik vissza, a párizsi Conservatoire fuvolatanára, Louis Dorus (1812–1896), aki már az 1860-as évek elején áttért Böhm hangszerének használatára, lelkesedett az újtásért, és szemléletmódját továbbadta növendékeinek is. A francia fuvolás-zeneszerzők, mint például a Dorus osztályában végzett és később szintén a Conservatoire-on oktató Paul Taffanel (1844–1908) és tanítványa, Philipp Gaubert (1879–1941) már a 19. század második felétől, illetve a századfordulótól kezdve komponáltak az új hangszer adta lehetőségek kihasználására törekvő etűdöket és előadási darabokat. A magyar nyelvű szakirodalomban *Metódusként* is hivatkozott *Méthode complète* című fuvolaiskolát Taffanel halála után Gaubert fejezte be.³³ A nyolc fejezetből álló kiadvány negyedik fejezete Taffanel úgynevezett „napi gyakorlatainak” közreadását tartalmazza,³⁴ amit a fuvolás maga is használt és kéziratban tanítványainak is rendelkezésére bocsátott.³⁵ Ezek a gyakorlatok bizonyos jellemzőikben egyértelmű párhuzamot mutatnak Eördögh technikai gyakorlataival. Jellemző rájuk a sűrű kromatika, valamint a különböző figurációk,³⁶ hármashang- és négyeshangzat-felbontások,³⁷ hangközmenetek szekvenciaszerű, szintén hangsúlyosan kromatikus ismételtetése. A fejezet élén álló jegyzetek szerint a gyakorlatokat többféle artikulációval és dinamikával kell játszani.³⁸ A gyakorlatok nyíltan megfogalmazott célja a fogások gyakorlásán túl a minden hangnemben kiegyenlített hangszín elsajátítása: a növendéknek folyamatosan törekednie kell a pontos játékra és a hang tisztaságára – a francia kifejezés („pureté du son”) alapján nem intonációs, hanem hangzásbeli tisztaságra kell itt gondolnunk.³⁹

³¹ Keresztes János, „Búcsúhangverseny”, *Vasas* 97/5 (1992. május): 15.

³² Taffanel–Gaubert, *Méthode complète de Flûte*, i.m.

³³ Vámosi-Nagy Zsuzsa, *Paul Taffanel hagyatéka*. PhD disszertáció (Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2014), 95.

³⁴ *Méthode*, i.m., 103–134.

³⁵ Vámosi, i.m., 95.

³⁶ *Méthode*, i.m., 117–118. Exercices Journaliers [továbbiakban: E. J.] 7–8.

³⁷ T.k., *Méthode*, i.m., 120–121. E. J. 10.; 126–127. E. J. 12.

³⁸ *Méthode*, i.m., 103.

³⁹ „L’élève s’appliquera à jouer juste, et toujours en surveillant la pureté du son.” *Méthode*, i.m., 103.

A magyar fuvolaoktatásban mégsem ezek a francia iskolák, hanem a hasonló célokat kitűző német gyakorlatok voltak ismertebbek. Az 1910-es évek elejéről származó zeneakadémiai évkönyvek szerint a fuvolakurzus heti óraszám 6 óra volt. Az előkészítő évfolyamok I. osztályban a tananyag az alapismeretekre szorítkozott, ezek közé tartozott a hangszer tartása és kezelésének elemi ismertetése, a hangképzés, a hangsorok és hangközök elsajátítása. A tanulmányok között szerepel Tillmetz Elemi gyakorlatok (op. 19) című kiadványa, valamint Burose Fuvolaiskolájának első része. A II. osztályban folytatódott a hangsorok és hangközök ismertetésének folytatása, a tananyagban többek között Schindler etűdjei és Wehner 12 nagy etűdje szerepel.⁴⁰ Dömötör egyik tanítványa visszaemlékezése szerint Ernesto Köhler (1849–1907) etűdjei és a Böhm-tanítvány Karl Wehner (1838–1912) *Nagy technikai gyakorlatai* képezték a zeneakadémiai órák anyagát.⁴¹

Éppen ezek a Wehner-gyakorlatok szolgáltak előképként Eördögh munkájához. Mint azt a kötetének előszavában Eördögh megfogalmazza, a „»Grandes Exercices« adta az ötletet” a kétkötetes *Technikai és olvasógyakorlatok* megírásához.⁴² A cél pedig nem volt más, mint a Wehner-gyakorlatokhoz vezető út megkönnyítése. Visszaemlékezése szerint Eördögh ugyanis saját tanulmányai idején több diáktársához hasonlóan nehézségeket tapasztalt e gyakorlatok megtanulásában, sőt egyesek számára ez az akadály legyőzhetetlennek bizonyult.⁴³ A fejlesztendő területek közül az előszó a kottaolvasási és a *legato*-játék nehézségeit emeli ki. Figyelemre méltó, hogy a francia *Méthode* útmutatásaival ellentétben Eördögh egyetlen szót sem ejt a hangképzés fontosságáról, egyáltalán nem tér ki arra, hogy a fentebb felsorolt akadályok leküzdése közben a pontos intonációra vagy a hangképzés tisztaságára is figyelmet kellene fordítania a növendéknek.

Mindazonáltal a magyar fuvolások körében is létező, sőt súlyos problémát jelentett a nem kellően kifinomult hangképzés, aminek beszédes dokumentuma egy 1964 januári, Kroó György tollából származó koncertkritika:

Ha valaki tizenöt évvel ezelőtt a magyar zenekari kultúra égető hiányosságaira célzott, fúvósaink általános elmaradottságát, csúnya hangját, bizonytalan technikáját értette ezalatt és vigasztalódott a világhírű magyar vonósokkal. Ma változott, részben megfordult a helyzet.⁴⁴

⁴⁰ Moravcsik Géza (szerk.), *Az Országos Magyar Királyi Zeneakadémia évkönyve az 1911/1912-iki tanévről* (Budapest: Az Athenaeum Irodalmi és Nyomdai R.-T. nyomtatása, 1912), 31.

⁴¹ Nagy Ágnes, *Dömötör Lajos élete és munkássága*. Szakdolgozat. (Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Tanárképző Intézete, 2003), 7.

⁴² Eördögh, *Középfokú technikai és olvasógyakorlatok fuvolára I.*, i.m.

⁴³ I.h.

⁴⁴ Kroó György, „Budapesti Kamarazenekar (jan. 13.)”, *Filharmónia műsorfüzet* (1964. február 10–február 16): 19–20., 19.

Kroónak a tizenöt évvel korábbi – azaz a gyakorlatok közreadásának idejében tevékenykedő – fúvósok hangszerkultúráját célzó, általános érvényű elmarasztalásától eltérően Eördögh kizárólag a technikai gyengeségeket és akadályokat említi a *Technikai és olvasógyakorlatok* előszavában, és munkájában ezek kiküszöbölésére, áthidalására törekszik. A hangzásbeli hiányosságokról az egyébként részletes leírás hallgat. Mindezek alapján egy szemléletmód jellemző dokumentumának is tekinthetjük az Eördögh által megfogalmazott célkitűzést, ami bizonyos mértékben a német és a francia fuvolás hagyomány szemléletbeli különbségeit is érzékelteti.

Az Eördögh által képviselt nézőpont másfél-két évtized múltán látványosan megváltozott. A tájékozódás irányának gyökeres átalakulásáról tanúskodik Szebenyi János három recenziója, amelyek 1979 és 1981 között a *Parlando* hasábjain jelentek meg Bántai Vilmos és Kovács Gábor új kiadványairól.⁴⁵ A *Skálaiskola* első kötetről referálva Szebenyi Marcel Moyse gyakorlatait említi előzményként – Wehner vagy akár Eördögh neve mindhárom írásból hiányzik –, és nemcsak az ujjak fejlesztését, hanem a hangindítás és a rekeszizom munkájának megfelelő elsajátítását is az elérendő célok között nevezi meg.⁴⁶ Az 1981-ben a *Válogatott etűdök* három kötetről szólva a fuvolajáték három fejlesztendő területeként a hangképzést, az artikulációt és az ujjtechnika fejlesztését nevezi meg Szebenyi.⁴⁷

Új magyar művek – pedagógiai célzattal

1954 decemberében az *Új Zenei Szemle* közölte Ligeti György cikkét, melyben az ekkoriban harmincegyesztendő, ám már néhány éve a Zeneakadémián oktató zeneszerző két fuvolaszonáta, Járdányi Pál és Szervánszky Endre kompozíciója elemzésére vállalkozott. A mindössze kétoldalmi terjedelmű cikk megírására a két darab friss kiadása kínált apropót – Járdányi Pál szonatinája nem mellesleg az első olyan új magyar mű, mely Jeneynek szóló ajánlást tartalmaz. A szöveg első bekezdése máris árulkodó a korabeli fúvós muzsika pozicionálásának tekintetében:

A fúvós-kamarazene mindeddig elhanyagolt területe volt a magyar zenének. Míg a vonósok és zongoristák »művészek«-nek számítottak, addig a fúvósokat csak amolyan zenei mesterembereknek

⁴⁵ Szebenyi János, „Bántai Vilmos–Kovács Gábor: Skálaiskola fuvolára I. (Editio Musica)”, *Parlando* 21/4 (1979): 28–29.; Uő., „Bántai Vilmos–Kovács Gábor: Skálaiskola fuvolára II. (Editio Musica)”, *Parlando* 22/10 (1980): 30–31.; Uő., „Bántai Vilmos–Kovács Gábor: Válogatott etűdök fuvolára I–II–III. Editio Musica, Budapest)”, *Parlando* 23/6 (1981): 29–30.

⁴⁶ Szebenyi, *Bántai Vilmos–Kovács Gábor: Skálaiskola fuvolára I.*, i.m., 28.

⁴⁷ Szebenyi, *Bántai Vilmos–Kovács Gábor: Válogatott etűdök fuvolára I–II–III.*, i.m., 29.

tartották. Ez a pedagógiai irodalomban is megmutatkozott. A fúvós-növendékek nemigen jutottak olyan művekhez, amelyek nemcsak kézügyességüket, de ízlésüket is fejlesztették volna.

Ez az állapot most van változóban.⁴⁸

Ligeti felhívja a figyelmet a korszakban előtérbe kerülő fúvós hangszeriskolák megjelenésének tényére, és arra is, hogy mindennek jelentős része a Budapesti Fúvósötös művészeinek nevéhez fűződik. Jeney Zoltán nevét külön említi mint a Járdányi és a Szervánszky-mű megrendelőjét, a felkérése nyomán elkészült darabokat pedig „mind pedagógiai célra, mind hangversenytermi előadásra” megfelelőnek tartja.⁴⁹ Meglátása szerint míg Járdányi szonatinája „egyszerűbb”, addig Szervánszkyé „nagyobbigényű”, olyannyira, hogy Ligeti szerint mondanivalójának sokrétűsége alapján inkább szonátának tekinthető. Figyelemre méltó a két kompozíció hangnemi hasonlósága, továbbá a hasonló regiszterek használata a szonatinák megfelelő helyein. Ez alapján úgy tűnhet, hogy a műveket a régi típusú fuvolákon is a legkönnyebben játszható a hangnemekbe, G-dúr és D-dúr centrumok köré szervezték a zeneszerzők – minden bizonnyal Jeney javaslatai nyomán.

A Jeney művészetéből merített inspiráció nagyságrendjét és korabeli koncentrációját tükrözi, hogy az *Új Zenei Szemle* következő, 1955. januári lapszámában ismét egy neki dedikált szonáta, ezúttal Dávid Gyula kompozíciója került a zeneszerző Vincze Imre által írt kritika középpontjába.⁵⁰ Dávid szonátája már hangrendszerével is gyökeresen különbözik Járdányi és Szervánszky művének hangzásvilágától: míg utóbbi két műben a pentaton hangrendszer és a diatónia szinte egyeduralkodó, csupán Szervánszky szonatinájának zárótételében bukkan fel egyetlen kromatikus folt, addig művét Dávid egy a korszak kontextusában kifejezetten merész gesztussal, egy erősen kromatikus figurációval nyitja. Elemzésében Vincze szűkített szeptimként értelmezi ezt a szólófuvolán felhangzó figurációt, a leírt *a-fisz-esz* hangzatot *a-fisz-disz* hármassá értelmezve át. Értelmezésének némiképp ellentmond, hogy a tétel alaphangneme g-moll, amitől az *a-fisz-disz* hangzat idegen. Ráadásul a gesztus struktúráját nem feltétlenül az említett szűkített hármassal, hanem egy kisszekundos motívum, a *g-fisz* sóhaja képezi.

Néhány hónappal később, 1955 novemberében Jeney az *Új Zenei Szemle* című folyóiratban kritikát közölt egy berlini vendégművész, Fritz Rucker szólóestjéről.⁵¹ A koncertre a Bartók-teremben – a mai Pesti Színházban – került sor, a műsoron pedig vegyesen tartalmazott a

⁴⁸ Ligeti György, „Járdányi Pál és Szervánszky Endre fuvolaszonatinái”, *Új Zenei Szemle* 5/12 (1954. december): 26–28., 26.

⁴⁹ I.h.

⁵⁰ Vincze Imre, „Dávid Gyula: Szonáta fuvolára és zongorára”, *Új Zenei Szemle* 6/1 (1955. január): 24–25.

⁵¹ Jeney Zoltán, „Fritz Rucker szólóestje”, *Új Zenei Szemle* 6/11 (1955. november): 31–32.

fuvolások alaprepertoárjába tartozó darabokat és kortárs újdonságot egyaránt. Jeney hangszertechnikai megjegyzései elsősorban Rucker kiváló légzéstechnikájára vonatkoztak, a kiegyenlített hangszínre, valamint az egyszólamú játékból is kiérződő polifon gondolkodásra vonatkoztak. Külön kiemelte Rucker „salaktalan” virtuozitását, melynek eredményeképpen minden technikai akadály az egyszerűség látszatát keltette. A műsoron szerepelt Járdányi szonatinája, mely Jeney szerint ezen az estén bizonyította, hogy „az új magyar fúvós-irodalom hangja utat talál külföldi előadóművészek ízléséhez és repertoárjához”.⁵²

A Budapesti Fúvósötös hatása a magyar fúvóskultúrára – népnevelés és új magyar zeneművek

A korabeli fúvós kamarazenéről szólva megkerülhetetlen az a meghatározó kamarazenei társulás, mely részben Jeney Zoltán nevéhez fűződik: 1947 elején ugyanis megalakult a Budapesti Fúvósötös,⁵³ mely az 1950-es évek magyar zenei életének aktív szereplőjeként és a kortárs magyar zene külföldi reprezentánsaként alapjaiban változtatta meg a fúvós hangszerekről kialakult képet. Mint arra Tallián Tibor felhívta a figyelmet, az együttes megalakulásának idején a fúvósötös mint műfaj kevésbé számított ismertnek a zeneszerzők körében.⁵⁴ Az együttes számára készült első kompozíció Dávid Gyula 1949-es kvintettje volt,⁵⁵ a fúvósötösök virágkora azonban csak néhány évvel később, 1953 és 1955 között ért tetőpontjára, aminek hátterében összetett politikai és művészeti folyamatok összjátéka állt.⁵⁶

1956 tavaszán, a III. Magyar Zenei Hét zenei seregszemléjén Szabolcsi Bence vitaindító előadásához hozzászólt az együttes oboajátékosa, Szeszler Tibor, és hangsúlyozta azt a jelentős szerepet, melyet az együttes a magyar művek népszerűsítése terén végez.⁵⁷ Megfogalmazta azt a véleményét, miszerint a Budapesti Fúvósötös működése a magyar zenének „közügyévé” vált.⁵⁸ Szeszler felolvasta továbbá a vitán gyengélkedő egészsége miatt megjelenni nem tudó Jeney Zoltán levelét, amelyben a fuvolaművész a magyar zeneszerzőket további fúvós

⁵² I.m., 32.

⁵³ Alapító tagjai Jeney Zoltán (fuvola), Szeszler Tibor (oboa), Balassa György (klarinét), Ónozó János (kürt), Hara László (fagott). A klarinétos a későbbiekben Meizl Ferenc lett, kürtön pedig Medveczky András játszott.

⁵⁴ Tallián, *Magyar képek*, i.m., 378. Szeszler Tibor az együttes fennállásának 20. jubileuma alkalmából visszaemlékezésében a következőképpen fogalmazott: „1947 tavaszán, amikor megalakultunk, nemcsak a nagyközönség, de még zeneszerzőink többsége sem tudta pontosan, hogy milyen karakterű és összetételű együttes egy fúvósötös. Hangversenyműsorainkból szinte teljesen hiányzott a fúvós kamaramuzsika.” Szász István, „Húszéves a Budapesti Fúvósötös”, *Magyar Nemzet* 23/68 (1967. március 21.): 4.

⁵⁵ Tallián, *Magyar képek*, i.m., 378.

⁵⁶ Tallián szerint 1953-ban az addig kényszerűségből követett szocialista-realista ideológia és a szintén kívülről a komponistákra erőltetett forradalmi romantizmus után lehetőség nyílt a zene mentesülésére a politikai szerepvállalás alól: ez vezetett a fúvós kamarazene iránti érdeklődés fellendüléséhez. I.h.

⁵⁷ „Szabolcsi Bence vitaindító előadása és az előadás vitája”, *Új Zenei Szemle* 7/5 (1956. május): 29–54., 35.

⁵⁸ I.h.

kamaraművek megírására biztatta, és leszögezte, hogy a fúvósötös legfőbb célkitűzésének éppen az új magyar zeneművek népszerűsítését tartja.⁵⁹ A téma jelentőségét és Jeney munkásságának hatását tükrözi az a tény, hogy hozzászólásában Szervánszky Endre hangsúlyosan a Budapesti Fúvósötös értékei mellett foglalt állást:

Most különösen a Fúvósötösről szeretnék beszélni. Még a plénum előtt két nappal jött a hír, hogy Jeney megbetegedett, a legkomolyabb probléma az volt, hogy talán nem is tudjuk megtartani a plénumot, mert a Budapesti Fúvósötös nyolc olyan műben volt érdekelve, amelyek a plénum szempontjából fontosak. Ugyanekkor ezzel a Budapesti Fúvósötössel úgy bánunk, mint valami mellékes, elhanyagolható területével a zenének, holott azt látjuk, ez nem így van. Aki nem is akar fúvósötöst írni, azok számára is nagyon hasznos, ha fúvós-kamarazenénk van, mert zenekarra minden mai szerző óhajt írni, és hogy fúvósaink a zenekarban is igazán művészek legyenek, annak alapfeltétele, hogy jó fúvós-kamarazenénk legyen. Vonós- és zongora-darabokban nincs hiány, mert nekik való darabot eleget írtak, de fúvósokat általában nem, és nincs is erre modern, mai irányzat, se Bartók, se Kodály ilyet nem írt. Éppen ezért nem vádolni kellene azt, aki a magyar szerzők közül ilyesmivel foglalkozik, hanem örülni annak, hogy van valaki, aki ezzel is foglalkozik.⁶⁰

Nem tudhatjuk, Szervánszky szavai hatottak-e a zeneszerzőkre, vagy más okot kell a háttérben sejtenuünk, de a híradások hamarosan a Budapesti Fúvósötös és a magyar kortárs zeneszerzők gyümölcsöző kapcsolatáról tudósítottak. Mindössze két évvel később, 1958 februárjában Ujfalussy József a „szívünkhöz nőtt kamaraegyüttes” tíz éves fennállásának apropóján 1957 novemberében megrendezett hangversenyről számolt be a *Muzsika* hasábjain.⁶¹ Az együttes történetének rövid összegzésében Ujfalussy mintha Szervánszky hozzászólására reflektálna, miszerint a magyar zeneszerzők „segítségére siettek” a fúvósötösnek,⁶² és közös erővel egy Magyarországon „méltánytalanul elhanyagolt műfajt”⁶³ virágoztattak fel – a fogalmazásmódban mintha egyenesen a Szervánszky által 1956-ban használt „elhanyagolt terület” kifejezés köszönne vissza.⁶⁴

Ujfalussy szerint azért is kölcsönösségből született a fellendülés, mivel a magyar zeneszerzőknek éppen a Budapesti Fúvósötös közvetítése révén nyílt lehetőségük megismerkedni azokkal a külföldi, elsősorban francia zeneművekkel,⁶⁵ melyekből aztán saját

⁵⁹ I.m., 36.

⁶⁰ I.m., 51.

⁶¹ Ujfalussy József, „Magyar bemutató a Budapesti Fúvósötös estjén”, *Muzsika* 1/2 (1958. február): 30–31., 30.

⁶² I.h.

⁶³ I.h.

⁶⁴ „Szabolcsi Bence vitaindító előadása és az előadás vitája”, *Új Zenei Szemle* 7/5 (1956. május): 29–54., 51.

⁶⁵ Ennek a tevékenységnek egyik fontos állomása lehetett az 1956. március 20-án a Bartók-teremben megrendezett francia est, melynek keretében klasszikus és kortárs művek – Darius Milhaud, Gabriel Fauré, Jacques Ibért, Florent

kompozícióikhoz inspirációt meríthettek.⁶⁶ A kritika sorai között számos fontos észrevételre lehetünk figyelmesek. A bemutatóként felcsendülő Ránki György fúvósötös, a *Pentaerofónia* Ujfalussy megfogalmazása szerint „visszatalál egy európaibb magyar zenei köznyelv útjára”.⁶⁷ A szóhasználat egyértelműen a politikai ideológia kényszerítéséből kiszabadult művészi inspirációt,⁶⁸ a nyugati irányzatok felé történő szabadabb tájékozódást érezteti.

A szóban forgó darabot Ránki nem sokkal később úgy jellemezte, mint a *Pomádé király* mellett legnagyobb sikert elért művét. A keletkezés körülményei kifejezetten anekdotikusak, és kellemesen kötetlennek mutatják be az előadók és a zeneszerző kapcsolatát: a Budapesti Fúvósötös ugyanis felkérte Ránkit egy fúvósötös megírására, a darab azonban csak nem akart elkészülni. Az együttes erre megrézfálta a zeneszerzőt: plakáton tették közzé az el nem készült kompozíció bemutatójának dátumát, így a zeneszerzőnek két hete maradt a fúvósötös megírására.⁶⁹

Az sem meglepő, hogy az 1958-as Brüsszeli Világkiállítás magyar napján a Budapesti Fúvósötös éppen Ránki eme „európaibb” hangvételt képviselő darabját is műsorra tűzte, mellette pedig Lajtha László szintén látványosan a nyugati kultúrára reflektáló *Quatre Hommages*-a csendült föl. Az ekkoriban bekövetkező kultúrpolitikai nyitás tekintetében jellemző adalék, hogy a Budapesti Fúvósötös első nyugati koncertkörútjára nem több mint egy évvel korábban, 1957 elején került sor. A műsoron már ekkor is szerepelt Lajtha fúvósnégyese, sőt lemezre is rögzítették azt a turné genti állomásán, Szervánszky Fúvósötösével együtt.⁷⁰ Az eseménysorozatról a *Népszabadság* közölt lelkes hangvétellű beszámolót,⁷¹ melyben a külföldön megjelent kritikákból is szemelgetett. Az így közvetített körkép alapján a Budapesti Fúvósötös művészi színvonala az európai koncertélet kontextusában is egyértelműen megállta a helyét, Jeney játékaról is különösen elismerő hangon tudósítottak az írások.⁷²

Schmitt, Maurice Ravel és Albert Roussel kompozíciói – egyaránt felcsendültek a Budapesti Fúvósötös interpretációjában. MZA BHA ID_14969. A hangversenyről az *Új Zenei Szemle* 1956 áprilisi számában Liebner János közölt beszámolót. Liebner János, „Francia kamarazene-est”, *Új Zenei Szemle* 7/4 (1956. április): 30–31. Liebner a francia estet egy „sikerrel elindult hézagpótló sorozat”-ként definiálja, tehát minden bizonnyal újdonságot jelentett a zenei életben.

⁶⁶ Tallián a francia típusú fúvós kamarazene magyar meghonosítása terén Lajtha László szerepét hangsúlyozza. Tallián, *Magyar képek*, i.m., 376.

⁶⁷ Ujfalussy, i.m., 31.

⁶⁸ Ezt a folyamatot Tallián Tibor úgy írja le, mint a hatalom által előre kiszámított folyamatot: 1956 után a politikátlanság engedélyezése, majd az 1970-es évektől a politikátlanság akarása következett be. Tallián Tibor, *Magyarországi hangversenyélet 1945–1958* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1991), 119.

⁶⁹ MZA Ránki-hagyaték. Kézírtas és gépelt előadás-vázlat. MZA-RGy-Script 2.023.

⁷⁰ K. L., „A Budapesti Fúvósötös nagysikerű szereplése Belgiumban, Hollandiában és Franciaországban”, *Népszabadság* 2/81 (1957. április 6.): 4.

⁷¹ I.h.

⁷² Két frankofón belga-flamand lap, a *La Flandre Libérale* valamint a *La Metropole* hangverseny-beszámolóinak részletét közölte újra a *Népszabadság*. A *La Metropole* a következőket írta: „A fuvolás játszva fejtette ki mesteri tudását; a legjobb azok közül, akiket eddig hallhattunk. [...] Minden művész nagyon őszinte sikert aratott.” I.h.

Kanyarodjunk ismét vissza Ujfalussy 1958-as kritikájához, mivel annak zárógondolata is figyelmet érdemel. Kérdésként megfogalmazott intéssel fordul ugyanis a fúvós művészekhez, mondván:

De a Fúvósötös engedjen meg egy kritikai megjegyzést is, kérdés formájában: nem kerültek most olyan periódusba, amikor a repertoár egyébként nagyon helyes bővítése közben néha a gondosan csiszolt kamarajátékot *kényelmesebb rutinnal* [kiemelés az eredetiben] vélik pótolhatni?⁷³

A megállapítás indoklása is helyet kapott a kritikában, ez pedig abban állt, hogy a koncerten a valódi kamarazenélés kárára az egyéni virtuozitás került előtérbe. Felmerülhet azonban a kérdés: nem éppen a repertoárnak az idézetben is üdvözölt bővülése okozta-e az együttes megszokott játékmódjának változását? Az addig kevésbé ismert nyugati, modern művek a bennük alkalmazott zeneszerzés- és hangszerttechnikai megoldások következményeképpen nyilvánvalóan új kihívások elé állíthatták a zenészeket. Az új kompozíciókkal való ismerkedés során a hangszeres rutin feltehetően egyfajta biztos fogódzót jelentett a hangszerjátékosoknak, ugyanakkor az új zenei irányzatoknak az akár még néhány évvel korábban is elképzelhetetlen játéktechnikai kihívásaival kellett megküzdeniük.

A Budapesti Fúvósötös repertoárjának változása a koncertműsorok általános változásaival párhuzamosan zajlott le. Ennek egyik első lépése a fentebb már említett francia kamaraest 1957-ben. Néhány évvel később, 1963. február 1-én a fúvósötös Vincze Imre kvintettjét mutatta be, a koncerten ugyanakkor már olyan darabok csendültek föl, mint Anton Webern dalai,⁷⁴ továbbá magyarországi bemutatóként Varèse *Density 21.5* című szólófuvola darabja és Paul Dessau *Guernica* című szólószóorgona műve.⁷⁵ 1963. november 17-én egyazon koncerten került egymás mellé az ekkoriban már a tizenkéthangú technikával kísérletező Székely Endre 2. fúvósötöse és Arnold Schönberg Fúvósötöse, valamint Igor Stravinsky *Három Shakespeare-dal* című kompozíciója.⁷⁶ Az estét Kurtág György Fúvósötöse zárta. A koncerten szereplő művek nem egyszeri kirándulást jelentettek az előadók számára a modern zene területére, hanem a következő években is az együttes műsorán maradtak, immár látványosan felszabadulva a politikai ideológia által a repertoárra kényszerített korlátok közül.⁷⁷

⁷³ I.h.

⁷⁴ Vier Lieder, op. 12 és Drei Lieder, op. 35.

⁷⁵ 1963. február 1., helyszín az Országos Filharmónia Kamaraterme. MZA BHA ID_15695

⁷⁶ 1963. november 17., helyszín: az Országos Filharmónia Kamaraterme. MZA BHA ID_17142

⁷⁷ A koncertről írt kritika tanúsága szerint a hangverseny a közönség körében nagy sikert aratott. Barna István, „A Budapesti Fúvósötös bemutató estje”, *Filharmónia műsorfüzet* (1963. december 2–december 8.): 34–35.

A Budapesti Fúvósötös életre hívása a kamarazene-irodalom bővítése mellett egy nagyobb szabású terv részeként is szolgált, ez pedig nem mást célzott, mint a magyar fúvósjáték színvonalának emelését, ami a hangszertechnikai és kamarazenei képzettség fejlesztésével párhuzamosan a magyar szimfonikus zenekarok hangzását is javítani volt hivatott⁷⁸ – ezt a törekvést fentebb idézett, 1956-os felszólalásában Szervánszky is a Budapesti Fúvósötös fontos szerepének hangsúlyozásakor emlegette fel. 1957-ben a *Népszabadság* recenzense hosszasan taglalta a fúvósötös népművelő tevékenységét, és a korszak kontextusában nem meglepő konklúzióra jutott: az együttes tagjait tehermentesíteni kellene a zenekari szolgálat alól, hogy munkájuk körülményeit ezáltal megkönnyítsék.⁷⁹ Mégis különös, szinte fából vaskarika a cikk végkicsengése: az 1950-es évek elején a fúvós kamarázást és a hangszeroktatást elsősorban a zenekari kultúra fejlesztése miatt támogatták, majd néhány év múlva bizonyos hangok már éppen az e téren végzett szolgálatokat tekintették a legkönnyebben mellőzhetőnek.

A népművelés mindenesetre jelentős terhet rótt a művészekre. Noha az együttes budapesti fellépéseit dokumentáltak,⁸⁰ számszerű statisztika még nem készült róluk, vidéki koncertjeik felkutatása és összesítése pedig még várat magára. A sajtóhíradások és későbbi visszaemlékezések alapján azonban mind a fővárosi, mind a vidéki jelenlétük igen hangsúlyos volt.⁸¹ Egy 1979-es interjúban Szeszler Tibor úgy emlékszik, miszerint 1947 februári megalakulása és az interjú időpontja – azaz 1979 januárja – között a Budapesti Fúvósötös összesen 2007 koncertet tartott.⁸² A szóban forgó harminckét évre elosztva ez a szám évente 62 hangversenyt jelent, ami – tekintetbe véve a művészek zenekari és szólófellépéseit, valamint pedagógiai elfoglaltságát – kiemelkedő foglalkoztatottságot tükröz.

A Budapesti Fúvósötös mintaképpen szolgált a későbbi magyar fúvósötösök számára is. A Magyar Fúvósötös az 1960-as évek derekától kezdve működött (tagjai: Lajos Attila, Pongrácz Péter, Kovács Béla, Fülemile Tibor, Tarjáni Ferenc), az egyre inkább kinyíló külföldi lehetőségekkel élve számos rangos versenyen értek el előkelő helyezést. Pernye András 1967-ben megfogalmazott gondolata máig is érvényes:

⁷⁸ Erre az együttes oboása, Szeszler Tibor 1979-es születésnap interjújában is reflektált: „benne van a mi munkánk, s benne van a felhangzó zenekari szólókban is”. Raics István, „Születésnap beszélgetés Szeszler Tiborral”, *Muzsika* 22/3 (1979. március): 35–36., 36.

⁷⁹ K. L., *A Budapesti Fúvósötös nagysikerű szereplése*, i.h.

⁸⁰ Részben az MZA BHA online adatbázis, részben a Budapesti Hangversenyek Katalógusa tartalmazza ezeket az adatokat.

⁸¹ „15 éve több száz, leginkább pedagógiai jellegű ifjúsági hangversenyt is adtak az ország eldugott kis falvaiban, kultúrházakban, iskolai tantermekben, falusi klubszobák sebtében kialakított színpadain is.” Szász, *Húszéves a Budapesti Fúvósötös*, i.h.

⁸² Raics, *Születésnap beszélgetés Szeszler Tiborral*, i.h.

[É]ppen a Budapesti Fúvósötös munkájának köszönhető az a tény is, hogy példájukon felbuzdulva fiatal együttesek alakultak, akik tovább fogják fejleszteni a Budapesti Fúvósötös minden kezdeményezését, eredményét. Ők természetesen már egészen más pozícióból indulnak, hiszen a zenélési forma időközben már a hangversenyélet szerves részévé vált, s éppen ezért, tovább is fognak jutni a fejlődés útján. Ez azonban mit sem változtat a kezdeményező mesterek érdemein.⁸³

Mint az tanulmányomból nyilvánvalóvá vált, a Budapesti Fúvósötöst ugyan a zsdanovi ideológia hívta életre és eredeti formájában a szovjetizálódó Magyarország reprezentálása mellett a népművelés szerepét szánták neki a művészetpolitika alakítói, mindez korántsem változtat azon a tényen, hogy a magyar fúvóskultúra felvirágoztatása nem kis mértékben az együttes egészének és egyes tagjainak nevéhez fűződik. Tevékenységük hatása a politikai áramlatoktól függetlenül a mai napig érezhetően gazdagította a magyar zenei életet.

⁸³ Pernye András, „Egy hét Budapest hangversenytermeiben”, *Magyar Nemzet* 23/60 (1967. március 11.): 4.