

FODOR CSABA*

A FRANCIA BAROKK REPERTOÁR BEVEZETÉSE AZ ALAPFOKÚ FURULYAOKTATÁSBA

A furulya rendkívül széles repertoárral rendelkezik a középkori zenétől kezdve egészen a kortárszenéig. Ennek a nagyon tág zenetörténeti skálának jelentős részét a barokk korszak képezi, ekkor élte a furulya, mint szólóhangszer először legnagyobb fénykorát.

A barokk korra jellemző módon a különböző országokban és a különböző nagy zenei központok működési helyein más és más zenei stílusok alakultak ki és váltak uralkodóvá. Jelen írásomban a barokk zene egy speciális területével, az olasz zenéktől élesen elkülönülő francia stílussal kívánok foglalkozni. Megvizsgálásra kerül a furulyán játszott és játszható francia barokk művek zeneiskolai keretek között történő megjelenésének lehetősége és az ez által felmerülő stílusbeli, zenei és technikai problémák kérdésköre.

Gyakorló zeneiskolai furulyatanárként lehetőségem nyílik megfigyelni azt a tendenciát, miszerint egyre többször találkozhatunk furulyán játszott francia zenével a különböző zeneiskolai növendékkoncerteken, megyei és országos furulyaversenyeken. Ez egyrészt nagy öröme ad okot, hiszen mindenképpen jó dolog, hogy egyre több furulyatanárnak van igénye valami újhoz, valami máshoz nyúlni a már-már sztenderddé vált olasz stílusú furulya művek mellett. Azonban az is kiderül az elhangzások alkalmával, hogy a legtöbb esetben a tanárok nem fordítanak elég nagy figyelmet az olasz és francia stílusbeli különbségek hangsúlyozására és sok esetben a tanulók számára valami

misztikus megközelíthetetlen dolgot jelentenek a francia darabok eljátszása.

Azokat az alapvető ismereteket szeretném összegyűjteni, melyeket figyelembe véve és alkalmazva megfelelő alapot adhatunk egy furulyás növendék számára ahhoz, hogy jó úton induljon el a francia darabok előadásának irányában.

A francia barokk zene kialakulásának háttere

A barokk kor zenei stílusainak kialakulásában az Európában kialakult nagy zenei központok meghatározó szerepet játszottak. Ezek a nagy zenei és művészeti központok a különböző országok nagyvárosaiban jöttek létre, így elkerülhetetlen módon az adott nemzet mentalitása, az adott nácio anyanyelvének lingvisztikus sajátosságai alapvetően különítették el egymástól ezeket a zenei stílusirányzatokat.

Franciaországban a sajátos zenei stílus kialakulásakor XIV. Lajos, a Napkirály uralkodott. Az ő művészet – és elsősorban tánc és tánczene – iránti rajongása valamint az általa az udvarhoz szerződtetette Jean – Baptiste Lully zeneszerző munkája nélkülözhetetlen meghatározója volt az akkor még friss és képlékeny francia zenei stílusnak. A zenére jellemző finom, apró és kecses ornamentika valamint a zenei hangulatában intim, rendkívül emelkedett és mindenképp felett kifejező stílusjegyek mind-mind a franciákra jellemző non-verbális kifejezésmódokat¹, mentalitást és egyedi életmódot tükrözik. A zene szerepe és helye a társadalmi életben egészen más volt, mint az olaszoknál. A zene fejlődését a tánckultúra fejlődése és kialakulása előzte meg, így a különböző táncok és azok karakterei

¹ A gesztus a legfőbb eszköze a kifejezésnek.

visszavonhatatlanul beivódtak a francia barokk zene gyökereibe. A 17-18. századi francia királyi udvarban és ez által a polgárság körében is, szigorú etikett szabályok uralkodtak. Az udvar etikettje nem csak a Napkirály hétköznapi tevékenységeit, hanem a polgárság egyházi ünnepekhez és egyéb eseményekhez kapcsolódó szertartásait is meghatározta. Példaként, az udvarban alkalmazott etikett szabályok szerint hatalmas illetlenség volt az ajtókon bebocsátás reményében történő kopogtatás. Ehelyett a bal kéz kisujj – kifejezetten erre a célra növesztett – körmével gyengéden történő kocogtatás volt az udvarias magatartás. A király társaságában még a legközelebbi barát tegezése sem volt megengedett. Amikor valaki valamilyen okból kifolyólag szemben találta magát a királynak szánt vacsorai étekkel, akkor azt az ételt a koronás fő felé tett hangos tisztelettel és kalapjának megemelésével kellett üdvözölnie: „*La viande du Roi?*” szó szerint, „a Király peccsenyéje?”²

Az általam említett dolgok csupán néhány kiragadott példát jelentenek a Francia királyi udvarra és népre jellemző szigorú és kimért magatartásra. Ez a fajta hozzáállás és hétköznapi viselkedés mind-mind jelen van az általuk képviselt és a királyi udvar zenei életének hatására kialakult stílusban.

A szigorú szabályoknak való megfelelés mellett, a monumentalitás is egyik fő jellemzője a Francia mentalitásnak. A különböző királyi és polgári rendezvényeken, ünnepi és báli alkalmak során gigantikus méretű zenekarok játszottak, kialakult a francia nyitány³ piqué⁴ stílusa és formái⁵

² Cseh Dalma: Francois Couperin: Pieces de clavecin DLA doktori értekezése, 10-11. oldal LFZE 2012.

³ Francia overture.

⁴ Jelentése: túlpontozott, éles.

⁵ Lassú, feszes, páros metrumú bevezető, ezt követi egy gyors páratlan közjáték ami egy szintén a bevezető karakterének megfelelő lezárásba fut.

Ez az utolsó rész az első bevezető variánsa. A A B Av B Av

felépítése. A fentebb kiragadott példákként említett szigorú szabályoknak való megfelelés és az udvar fényűző gazdagságát megtestesítő monumentális gondolkodás mellett a francia barokk zene másik fő jellemzője a felettebb érzékeny és intim privát szféra jelenléte. Ennek okán a francia barokk művek az előadótól egyfajta magasfokú érzelmi töltöttséget és higgadt, ámbár mindenre kiterjedő figyelmet igényelnek. Eme két, a zene által az előadótól megkövetelt játékbeli tulajdonság eredményezi azt a különleges hangulat- és stílusbeli bensőséges viszonyt a zenével, ami élesen elkülöníti a francia barokk műveket az olasz szerzők tollából származó művektől.

Játékmódbeli és díszítési⁶ jellegzetességek

Inégalité

Egy adott nemzet zenéjére számos ponton gyakorol hatást annak saját anyanyelve. Ennek legnyilvánvalóbb megjelenése a ritmika. A francia nyelv hangsúlyozása és lejtése eltér minden más nyelvtől. A kiejtést megvizsgálva megfigyelhető, hogy a szavak eleje és a szó eleji első szótagok rövidek és hangsúlyt is általában a szóvégek kapnak. Ez által kialakul egy bizonyos lüktető, nyújtott ritmikájú hangsúlyozás a beszédben. A korabeli kottákat megvizsgálva is látható, hogy a zeneszerzők tökéletesen figyelembe vették ennek a nyelvi sajátosságnak a zenei megszólalásra gyakorolt hatását. A függelék 1. számú képén látható egy illusztris példa, mely Jean-Philippe Rameau - Hippolyte et Aricie című operájából a 3. felvonás nyitó tétele. Jól látható, hogy míg az énekeseknek

⁶ A díszítések elnevezés egy, a dallami, motivikus díszítéseket is magában foglaló gyűjtőfogalom, míg az ornemens meghatározás kifejezetten a zeneszerző jelölésének megfelelő hangdíszítéseket jelenti.

három egyenletes nyolcaddal kottázta a témát indító motívumot, addig a hangszereseknek ugyanezt pontozott ritmusokkal írja le.

Kiejtett szöveg: B o n j o u r m o n s i e u r R a m e a u !

Hallható ritmus: 

Artikuláció: t - t r - t r - t

Ennek a nyelvbéli hangsúlyozásnak köszönhetően figyelhető meg a francia zenében egy jelenség, amelyet úgy hívnak, hogy *inegalité*. Itt kell megjegyeznem, hogy a gyakorlati zenében nem létezik egál (egyenletes) játék. Az olasz artikulációs rend t-r-t-r nyelvütései is inegál játékot eredményeznek. A francia zene játszásakor alkalmazandó inegál játék úgy jelenik meg a zene megszólalásakor, hogy a zeneszerzők által egyenletes nyolcadokban vagy tizenhatodokban leírt ritmusokat egy, az olaszhoz képest fordított artikulációs rendnek köszönhetően nyújtott ritmusokként halljuk.



1. ábra: A olasz és francia artikuláció

Számos korabeli traktátus tárgyalja ennek az inegaliténak a módját és nincs rá kifejezett szabály, hogy kizárólag milyen esetekben kell ezt játszani. Egymást követő hangok esetében alkalmazandó a fent illusztrált artikulációs rend, az ugrások általában "egál" játszandóak, de van olyan megközelítés mely szerint minél nagyobb hangközt ugrunk annál nagyobb inegállal kell játszani. Fontos azonban figyelni arra, hogy az inegalitást ne túlpontozott nyújtott ritmus játékszerűvé érezzük el, hanem a

korábban említett fordított artikulációval. Amennyiben a zeneszerző azt szerette volna, hogy túlpontozva játszunk egy ritmust azt megjelölte. Számos esetben találkozhatunk francia barokk művekben a *piqué* utasítással, illetve azt is jelöli a szerző, hogy ha nem szeretné ezt az inegalitást egy adott tételben, ekkor a *les notes égalés* kiírással találkozhatunk. Érdeemes tehát francia mű tanításakor vagy játszásokor szem előtt tartani az inegalité létezését és legalább a skálaszerű nyolcad vagy annál kisebb ritmusértékű futamokon alkalmazni, de csak addig a bizonyos tempóig ameddig még van értelme inegal játszani, hiszen egy bizonyos tempó fölött már egyszerűen nem nyer létjogosultságot ennek a ritmikai módozatnak az alkalmazása.

Flattement

A *flattement* (magyarul ujjvibráció) szintén egy, leginkább a francia művekre jellemző ornemens típus. Korabeli furulya és fuvola iskolák szinte kivétel nélkül tárgyalják ennek a kivitelezését. Alkalmazása hosszú hangokon történik, célja az éppen játszott hang hangmagasságának finom lebegtetése, de csak oly mértékben, amely még nem eredményez túl mély vagy túl magas intonációt és ezáltal hamis játékot. Az ujjvibráció kivitelezése sok gyakorlást igényel. Nagyon laza és finom ujj mozdulatokkal kell a fogott hang alatti játszólukak peremét fedni és „simogatni” a kívánt hatás elérése érdekében. Azért sem mondható rá általános szabály, hogy melyik hangnál melyik lyukat kell megközelíteni, mert hangszerenként más és más a megtett mozdulat és a hallható eredmény aránya és az adott hangtól függ, hogy melyik nyitott játszólukon kell a mozdulatot végezni.

Díszítések

A díszítések kapcsán újra az olasz-francia különbségek kiélezéséhez érdemes visszanyúlni. Amíg az olasz zenére sokkal jellemzőbb a különböző hangközöket kitöltő dallami ornamentáció (természetesen jelen van a másik típusa is), addig a francia zenét inkább az egyes hangokhoz kapcsolódó díszítések jellemzik. Szintén különbség az olasz előadásmódhoz képest, hogy ezek a dallami díszítések a zenemű szerves részeként vannak jelen és eljátszásukra nem szabad, hogy egy fakultatív tevékenységként vagy többletmunkaként tekintsünk. Ezen ornamentikák helyes kivitelezése sokszor több gyakorlást vagy energia befektetést igényelnek, mint magának az alap dallamnak a kigyakorlása vagy eljátszása.

A díszítések jelöléseinek megfejtése mindig függ az adott darabtól, amit játszunk. A nagyobb zeneszerzők saját jeleket találtak ki az egyes díszítésekre, ezért nem feltétlenül tudjuk kijelenteni, hogy például a „v”-betű jel az minden esetben *Port de Voix*-t jelöl, azonban sok zeneszerző a kor meghatározó alakjának *Jacques-Martin Hotteterre* jelöléseit vette át és mind a mai napig az Hotteterre jelek bizonyosulnak a legegységesebb jelölési rendszernek. A következőkben szeretném a főbb díszítéseket sorra venni és azok jelöléseit és dallami magyarázatát bemutatni az Hotteterre példákon keresztül.



2. ábra: J.-M. Hotteterre - Jelölések az Op. 2. kiadvány előszavából

J.-M. Hotteterre a fuvolaiskolájában⁷ hét különböző díszítést említ⁸: *tremblement*, *double cadence*, *flattement*, *battement*, *port de voix*, *coulement*, *accent*. Az Op. 2-es kötete⁹ második kiadásának előszavában kibővítette ezt a listát a következőkkel: *port de voix double*, *demie cadence apuiée*, *tour de gosier* és *tour de chant*. A *tremblement* a trillát jelenti, a *flattement* vagyis ujjvibráló feljebb már tárgyalásra került. Alább szeretném a fennmaradt díszítéseket rövid magyarázattal ellátva felsorolni.

Coulement – ez egy terckitöltő dallami díszítés, szerepe a díszítendő hangról történő hangsúly elvétel. Jele egy fordított V betű.

Accent – kétségtelenül az énekes gyakorlatból átültetett díszítés, mely során a díszített hang értékének utolsó pillanatában játszunk kötve egy felső váltóhangot. Jele egy apró vonás a hang fölött.

Port de voix double – ez is egy terckitöltő ornamens, azonban a hangköz alaphangjának újra megindításával játszandó. Jelölése a két hangot összekötő vonal.

Demie Cadence apuiée – hosszú előke játszandó a felső váltóhangról és a trilla felső váltóhangját sem kell újra megindítani. Jele a fordított V betű alatt szereplő trilla jel.

Tour de gosier – a félhanglépést a díszítés első hangjának körüljárásával érjük el. Jele a fektetett hullámzó vonal.

Double Cadence – a trillára rákötött alsó váltóhangos lépés, a következő hangot újra meg kell ütni. Jele a fektetett hullámvonal alatt lévő trilla jel.

⁷ *Principes de la flûte traversière, ou flûte d'Allemande, de la flûte à bec ou flûte douce et du hautbois, divisez par traites Op. 1.* (Paris, 1707)

⁸ David Lasocki: *The Doubles in Jacques Hotteterre's Airs et brunettes* (ca. 1721) *Recorder Education Journal* 5. (1999): 22. oldal

⁹ *Pieces pour la flute traversiere et autres instruments, avec la basse continue Op. 2.* (Paris, 1715)

Double Cadence coupée – a különbség az előző díszítéshez képest az, hogy hosszú trilla játszandó és csak a hang értékének legvégén játszunk az alsó váltóhangos lépést. Jele a trilla jel után írt fél hullám.

Battement – súlyos díszítés, funkciója a díszítendő hang hangsúlyának fokozása. Kivitelezésekor egy gyors és hangsúlyos alsó váltóhang játszandó. Jele egy álló vonal a hang fölött.

Tour de chant – szintén egy, az énekes gyakorlatból származó díszítés, a díszítendő hangon játszunk egy alsó váltóhangos lépést majd vissza, gyors, hangsúlytalan. Jele egy U betűre hasonlító ív.

Port de voix – hangsúlyos alsó váltóhang játszandó a hang elé, ha van rá időnk, akkor *Battement* is játszható hozzá. Jele egy V betű.

Egy francia mű tanítási metodikájának felépítése

A következőkben azokat a pontokat szeretném sorra venni, melyek egy francia darab tanítási metodikájának vázát képezhetik. Francia műveket véleményem szerint csakis már egy érett, jó technikai készségekkel rendelkező és a zenéről, mint zene saját elképzeléssel rendelkező növendékekkel érdemes játszani vagy a repertoárjára tűzni.

1. Bemutató

A darab bemutatása elengedhetetlen és mindenképpen az első lépés kell, hogy legyen. Hiszen a növendéknek szüksége van elé állított példára, hogy tisztában legyen vele mi az amit tanul, milyen végeredményre kell törekednie a munkafolyamat során. Ezen kívül felmérheti azt is, hogy számára mennyire nehéz vagy éppen könnyű az adott mű, véleményt formálhat annak tekintetében, hogy neki tetszik-e vagy nem eléggé megnyerő az adott darab. Nagyon fontosak az első meghallgatás

alkalmával kialakuló benyomások, képek, színek melyeket a hangszeres növendék társít az éppen hallott és előtte álló tételhez vagy zeneműhöz. A tanárnak ilyenkor ezeket az első képzettársításokat felszínre kell hoznia különböző érdeklődő és irányított kérdésekkel valamint a későbbiekben életben kell tartania és teret engedni nekik amennyiben azokat helyesnek ítéli meg. Ez az alapja annak, hogy a tanuló által játszott zene ne a tanár kizárólagos és szubjektív ízlésének megfelelően kerüljön majd előadásra, hanem teret nyerhessen a növendék egyéni személyisége is. Sajnos rengeteg esetben találkozhatunk olyan előadásokkal, amikor egy hangszeres tanár minden egyes növendéke tökéletesen ugyanolyan zenei ízlésben interpretál, ezáltal elfojtva a tanulók személyes kifejezőeszközeit, melyeket később az idő előrehaladtával sokkal nehezebb újra a felszínre hozni.

2. A mű áttekintése

A barokk zenére jellemző a harmonikus, akkordikus gondolkodás. A basso continuo, mint abszolút bázis és alap minden barokk zeneműben jelen van. Még akkor is, ha egy szólóműről beszélünk, mely nem rendelkezik basszus kísérettel, akkor is pontosan belehallható és tudható milyen harmónia környezet kíséri az adott dallamot, mely a hallgató fejében meg is születik össze is áll. Ez a tulajdonság a francia barokk művekre hatványozottan igaz, így elengedhetetlen, hogy az adott mű harmóniai vázát ismerjük, mindig pontosan tisztában legyünk vele, hogy az általunk játszott hang az a basszus hanghoz képest és az adott harmóniában hol foglal helyet, milyen szerepet játszik. Ez azért is fontos, mert a későbbiekben, amikor a dallam frazeálása és hangsúlyozása történik, akkor a természetes ütemszűk mellett az adott harmóniában betöltött szerepe is meghatározza egy hang fontosságát vagy jelentőségét illetve az ellenkezőjét. Számtalanszor találkozunk olyan esettel, amikor bár az

ütem súlyozás alapján egy hang hangsúlytalan helyre esne, mégis az általa kiváltott disszonancia miatt szükség van az előtérbe hozására és éppen a konszonanciára oldódó egyébként nagy ütem súlyra eső hang lesz hangsúlytalan.

Ezt követően érdemes a különböző nehezebb ritmikai és dallami fordulatokat átnézni, felismerni és azokból solfeggiokat készíteni, hogy a későbbiekben semmilyen technikai nehézség ne állítson akadályt a kifejező, zenei előadás elé.

3. Díszítések, trillák

Amikor minden hanggal, dallami és ritmikai fordulattal tisztába kerültünk és a nehezebb részekre felhívtuk a növendék figyelmét, akkor következő lépésként a szerző által beírt díszítéseket és ornamentikákat kell átbeszélünk. Tekintsük át a jelöléseket, törekedjünk arra, hogy minden díszítési jelet realizáljunk és az adott zeneszerző eszköztárának és jelölési rendszerének megfeleltessünk. Fontos szem előtt tartanunk, hogy a díszítéseket – bár a kész zenemű szerves és elengedhetetlen részét képezik – csak akkor tárgyaljuk, ha már az alap dallam semmilyen problémát vagy nehézséget nem vet fel a növendék számára. A díszítések esetében a pontos és gyakorlati megvalósítás mellett mindenképpen tárgyalandó azok súlyátrendeződésre gyakorolt hatása, szerepe. A trillák kapcsán mindenképpen tisztázandó azok hossza, sebessége, eljátszásuk módja (gyorsuló trilla, gyors rövid trilla... stb.). Ezen túl az alkalmazandó fogások is magyarázatra szorulhatnak, hiszen a tétel karakterének és franciás előadásmódjának elősegítésének érdekében esetenként az olasz zenében megszokott trilla fogásoktól eltérő fogások játszandóak.

4. A tétel karakterének és dinamikai árnyaltságának kialakítása

A barokk zeneszerzők esetében jellemző a tánckarakterekben való gondolkodás, ezért szinte bármilyen darabot is veszünk górcső alá, minden esetben megtalálható a szerző által a tételnek tulajdonított és feltüntetett tánc típusa. Vannak esetek, amikor ez nem kerül megjelölésre, de a tétel ritmikájából, súlyozásából, a felütések hosszának és milyenségének vizsgálatából szinte pontosan behatárolható milyen táncra gondolt az adott zeneszerző az adott tétel komponálásakor. Ezek tekintetében a különböző táncok meghatározzák egy tétel tempóját, lüktetését, súlyozását így mindenképpen szem előtt kell tartanunk ezeket és ilyen módon játszunk, kérnünk a növendéktől.

Dinamikai jelzéseket nem minden esetben találunk egy tétel áttekintésekor. Modern közreadásokban kivétel nélkül megtaláljuk a piano-forte kiírásokat, de ezeket érdemes megvizsgálni, hogy mennyiben fedik a zeneszerző által eredetileg beírt jelzéseket és mennyiben a kotta közreadójának egyéni javaslata. Ilyenkor érdemes visszanyúlni az általam első pontban említett, a tanulóban első benyomásként kialakult képekhez és megvizsgálni, hogy azok mennyire alkalmazhatóak az adott tétel zenei anyagára vagy mennyire helyénvalóak a tárgyalt helyeken, így elősegítve a tanuló egyéni zenei ízlésének megfelelő későbbi interpretációt.

5. Korrepetíció, főtárgyórai együtt játék

A furulyaórákon történő gyakorlás és tanítási folyamat során elkerülhetetlenül elhangzanak az adott tétel részletei vagy akár egésze. Ahogy írtam, a barokk művek elengedhetetlen része a basszus kíséret, így jótékony hatással bírhat ha az órákon a tanuló játékához mi magunk fújjuk a basszust akár altfurulyán vagy tenor-, basszusfurulyán. A francia barokk művek esetében ez a fajta közös kooperáció még nagyobb hangsúlyt kap mivel így minden pillanatban jól hallhatóvá válik a növendék számára,

hogy az adott hang milyen harmóniai környezetben szerepel, konszonáns vagy diszsonáns jelleggel bír-e.

A korrepetíciós órákon érdemes minél hamarabb elővenni az aktuálisan tanult francia művet még akkor is ha az még a tanulási folyamat elején jár. Az így hallott komplex elhangzás tovább segíti a tanulóban a harmóniai kép kialakulását. Ezen felül a korrepetitor tanár segítségével plusz gyakorlási és hibajavítási lehetőségekhez jut a darab, a tanulónak nem csak a főtárgyórák keretében lesz tanári felügyelet mellett folytatott gyakorló munkában része. Azonban a korrepetitoroknak is nyitottnak kell maradniuk a stílus által megkívánt speciális, de legalábbis az olasz zenében megszokott zenei elemektől eltérő dolgokra, törekedniük kell a minél stílszerűbb continuo-játék kialakítására. A francia barokk zenéhez való continuo kíséret merőben eltér az olasz zenék korrepetíciójától, melynek okai a sokkal nyugodtabb, kimért, hatalmas íveket összefogó széles dallami motivikusság, a folyamatos harmóniai feszültségek és a basszus hangok fölött tornyosuló foksámok, valamint a basszus szólam abszolút egyenrangúsága és ezáltal a dallamot követendő ornamentált dialogikus együtt játék.

A furulyán játszandó francia barokk repertórium

A furulya nyomasztóan nagy repertoárja a furulyára írt, furulyára átírt és furulyán játszható darabok mennyiségének köszönhető. A francia barokk korszakból általunk furulyások által játszott művek nagy része eredetileg fuvola mű. A franciáknál a barokk korszakban leginkább preferált fúvós szólóhangszer a fuvola volt. Ezek a művek egy kisterccsel feljebb transzponálva furulyán játszhatóvá válnak.

A 18. századi Franciaországban rengeteg furulyát készítettek, éppen ezért a furulya – bár a fuvola az elsődleges fúvós szólóhangszer – piaciorientált okokból számos korabeli nyomtatásban megjelent kiadvány címlapján szerepel, mint alternatív hangszer. Ezek a címlapon történő megjelölések két féle esetet jelenthetnek. Az adott mű esetében a szerző figyelembe vette a furulya hangterjedelmét és bármilyen plusz munka befektetése nélkül kényelmesen játszható furulyán az adott tétel vagy mű, illetve bizonyos transzpozíciók mellett a furulya hangterjedelmének megfelelő hangmagasságba kerül a darab és ezáltal gond nélkül játszható furulyán.

Az első bekezdésben említett kisterccel fölfelé történő transzpozíció egy ma létező és a maga korában is létezett gyakorlat volt a fuvola művek furulyán történő eljátszása során. Ez egy violinkulcsban lejegyzett eredeti fuvolamű esetében nagyon egyszerű, mivel elegendő, hogy ha az adott kottát francia violinkulcs¹⁰ szerint olvassuk a kisterccel magasabb hangnem előjegyzéseinek figyelembe vételével. Ám a basszus szólam ekkor is átírandó a kísérő(k) számára, mivel a megfelelő transzpozícióhoz baritonkulcs szerint kellene olvasni a kíséretet. Ugyanez a helyzet, amikor eleve francia violin-kulcsban lejegyzett művet szeretnénk kisterccel feljebb transzponálni. Előfordul, hogy nem minden esetben érkezünk szerencsés hangnembe a transzpozíció alkalmazása során. Tekintsünk például egy eredetileg c-mollban lévő fuvolaművet¹¹, amelyet kisterccel feljebb nekünk esz-mollban kellene játszsanunk. Az ilyen esetekben az ambitus figyelembe vétele mellett nyugodtan alkalmazhatunk nagy szekund vagy tiszta kvart hangközzel történő transzpozíciókat is vagy a hangszeren nem játszható hangok mennyisége és azok prioritásainak mérlegelése után dönthetünk

¹⁰ A violinkulcs az első vonalon található mely az egyvonalas G-hang helyét jelzi.

¹¹ J.-M. Hotteterre – Op. 5. No. 2. c-moll szvit

úgy is, hogy az eredeti hangnemben játsszuk a művet esetleg a kritikus hangok elhagyásával vagy a szükséges helyeken történő oktávttörések alkalmazásával.

J.-M. Hotteterre így ír erről Op. 2-es kiadványának előszavában:

„Bár e darabok harántfuvolára íródtak, mégis alkalmasak minden diszkanthangszerre, így a furulyára, oboára, hegedűre, diszkantgambára stb. Néhányuk akár még csembalódarabként is eljátszható, ha a diszkantot az egyik kézzel, a basszust a másikkal szólaltatjuk meg. Mivel egyes darabok túl mélyek a furulya számára, ezen a hangszeren transzponálva kell előadnunk őket; így például a D-dúrt F-dúrba transzponáljuk, a G-dúrt B-dúrba, az e-mollt pedig g-mollba.”¹²

A francia barokk repertoárunk gerincét a leghíresebb zeneszerzők szvitjei, szonátái és közreadásban megjelent művei képezik:

- Jacques-Martin Hotteterre
- Michel Pignolet de Montéclair
- Jacques-Christophe Naudot
- Louis-Antoine Dornel
- Joseph Bodin de Boismortier
- Pierre Danican Philidor
- Anne Danican Philidor
- Michel de La Barre
- Charles Dieupart

¹² Máriássy István fordítása az Op. 2-es kiadvány magyar közreadásából, EMB Z. 13901, Budapest, 1993.

- Louis de Caix d'Hervelois
- François Couperin
- Michel Blavet

A számos fuvolára írt mű mellett találunk azért néhány¹³ eredetileg furulyára írt művet, de ezek száma elenyésző, így amikor francia barokk művet szeretnénk játszani szinte biztosak lehetünk benne, hogy a fent leírt módozatú transzpozíciók egyikét kell alkalmaznunk, vagy azok egyike került alkalmazásra ha modern furulya közreadásból játszunk.

Az 1720/30-as évekre az addigi éles francia-olasz szembenállás mérséklődik, csendesül és francia szerzők tollából olyan művek jelennek meg, melyek inkább az olasz stílusra hajaznak. Ezért a kései francia művek esetében számolnunk kell ezzel az eshetőséggel, figyelembe kell vennünk annak olasz vagy francia mivoltát és amennyiben nem esik jól ráhúznunk a francia stílus ornamentikáját, játékmódját, stílusbeli jegyeit akkor ne tegyük.

Facsimile kottából történő játék, a modern közreadások problémái, internetes kottatárak

Akár előadóművészként akár zenetanári minőségünkben nyúlunk egy darabhoz vagy tűzünk egy darabot a repertoárunkra, mindig első lépésként azt a forrást kell kiválasztanunk, amelyikből dolgozni szeretnénk.

¹³ Például Anne Danican Philidor – Premier livre de pièces – d-moll szonáta (Paris, 1712) altfurulyára vagy Charles Dieupart – Six Suites de Clavessin ... pour un Violon & flute avec une Basse de Viole & un Archilut – 6e Suite (Amsterdam, 1701) ami eredetileg b-szoprán furulyára (flute du quatre) íródott.

A facsimile¹⁴ kiadások nagyon nagy része napjainkra az internetnek köszönhetően bárki számára ingyen hozzáférhetővé váltak. Hogy melyik kiadáshoz nyúlunk egy darab esetén azt több kérdés megválaszolása után tudjuk csak eldönteni. A modern kiadványokban közreadott barokk darabok száma nagyon magas, ám biztosak lehetünk benne, hogy még mindig több mű létezik csak facsimile kiadásban, mint amennyit eddig közreadtak a 19. századtól kezdve, így tehát nagyon könnyen találkozhatunk olyan opussal, amelyikből nem fogunk találni modern kottát. Abban az esetben, ha lehetőségünk van választani a régi és az új kiadás között, akkor néhány dolgot meg kell vizsgálnunk:

- a facsimile kotta mennyire olvasható: ez függ az eredeti példány által elszenvedett esetleges eddigi károktól, függ a digitalizálási eljárás minőségétől és függ a korabeli kottaszedés sűrűségétől vagy tömörítettségétől
- melyik kiadás tartalmaz több információt: modern közreadásokban gyakran elhagyják az ornamensek jeleit, ugyanakkor korabeli kiadásokban pedig sokszor ki sem írják, mivel a kor emberének azok evidensek voltak
- melyik kiadás tartalmaz kevesebb hibás lejegyzést: akárcsak manapság, régen is kerültek sajtóhibák a kottákba és akárcsak régen ma is találkozhatunk sok hanghibát tartalmazó modern közreadással, különösen a házilag szerkesztett, nem piacra szánt kiadványokban

A modern közreadások is rejteneb buktatókat magukban. Egyik ilyen a már említett ornamensek kérdése, mivel gyakran vagy elhagyják az ornamens

¹⁴ Korabeli nyomtatott kiadás

jeleket vagy kottával beírják az adott szólam anyagába. Amennyiben nem találunk díszítési jeleket akkor vagy egyeztetjük a facsimilével vagy megpróbáljuk az evidenciában lévő és a saját szájzünknek megfelelő díszítéseket alkalmazni. A zenei ívek és frazírok játéka is egészen más lehet egy modern kottából. A mai számítógépes kottaszerkesztő programok egy fajta gerendázási sémát húznak rá a hangcsoportokra, ellenkezőleg a régi nyomtatásokkal, ahol a gerendázás nagyon sokszor a dallami íveket, frazírokat követi és ily módon különböző csoportosításban kerülnek leírásra a hangjegyek mely már önmagában is sugallja a szerző eredeti elképzeléseit. Nem utolsó sorban a kísérek lejegyzése is a modern közreadások egyik kényes pontját képezi. A korabeli kottákban – az obligát¹⁵ kísérettel írt darabokon kívül – nem találunk kidolgozott continuó szólamokat, míg a napjainkban közreadott kottákat szinte kivétel nélkül kidolgozott kísérettel látják el melyek sok esetben több utómunkát és szelektálást igényelnek a korrepetitor részéről, mintha önmaga dolgozná ki a számozott basszus szólamot, továbbá a szándékosan számozott basszusból dolgozó korrepetitorokat óhatatlanul is befolyásolhatja vagy korlátozhatja a leírt kíséret.

Mindezen dolgokat látva véve a mi felelősségünk és érdekünk, hogy a számunkra legmegfelelőbb kiadást válasszuk egy műből, legyen az korabeli nyomtatás vagy modern közreadás.

Az interneten fellelhető kották száma hatalmas. A korabeli nyomtatások szerzői jogai már régen elévültek¹⁶, így azok szabadon felhasználhatóak akár saját használatra, akár újraközlés céljából is. A francia barokk művek szempontjából két jelentős webhelyet szeretnék

¹⁵ A zeneszerző által kidolgozott kíséret, jelentése: elhagyhatatlan, kötelező.

¹⁶ Szemben a kéziratos kottákkal, melyek az őket megőrző levéltár vagy könyvtár jogtulajdonát képezik.

felsorolni. Első az IMSLP/Petrucci Music Library, amely egy hatalmas gyűjtő oldalként számos francia zeneszerző művét tartalmazza a barokk korból is, azok letölthetőek, nyomtathatóak. A másik weboldal pedig a Gallica – Bibliothèque nationale de France, vagyis a francia nemzeti könyvtár és levéltár online adatbázisa, ahol az ott tárolt eredeti facsimile és kéziratos¹⁷ kották digitalizált változatai kutathatóak, megnézhetőek és szabadon letölthetőek.

Az említett weboldalak linkjei:

<http://www.imslp.org>

<http://gallica.bnf.fr>

Francia barokk furulya zenét tartalmazó magyar kiadványok

Magyarországon a 1980-as évektől kezdve rengeteg furulyás kotta és kiadvány jelent meg. Ezek legnagyobb számban az Editio Musica Budapest, a magyar Zeneműkiadó gondozásában jöttek létre. Az alapfokú művészetoktatási tanterv programjában számos kiadvány szerepel ezek közül. A következő táblázatban azokat a megjelent kottákat és gyűjteményeket szedtem össze, melyek olyan francia barokk műveket tartalmaznak, amelyek furulyára transzponálva találhatóak meg és ezáltal a zeneiskolai furulyaoktatás során gyakran használatosak illetve használandóak.

Kiadvány címe	Közreadó	Megjelenés	Kiadó
Barokk táncok	Nagy Olivér	1986	Editio Musica Budapest

¹⁷ manuscript

Szopránfurulya-duók	Malina János	1995	Editio Musica Budapest
Furulyamuzsika kezdők számára 2	Malina János	1996	Editio Musica Budapest
Altfurulya-duók kezdők számára	Malina János	1996	Editio Musica Budapest
Furulyaduók (Szoprán- és altfurulya)	Malina János	1999	Editio Musica Budapest
Répertoire zeneiskolásoknak - Furulya 1a	Bali János	1999	Editio Musica Budapest
Répertoire zeneiskolásoknak - Furulya 1b	Bali János	2000	Editio Musica Budapest
Répertoire zeneiskolásoknak - Furulya 2a	Bali János	2000	Editio Musica Budapest
Répertoire zeneiskolásoknak - Furulya 2b	Bali János	2000	Editio Musica Budapest
Barokk etűdök szopránfurulyára	Czidra László	2000	Editio Musica Budapest
Barokk táncok két altfurulyára	Czidra László	2001	Editio Musica Budapest
Barokk táncok két szopránfurulyára	Czidra László	2001	Editio Musica Budapest
Kamarazene három altfurulyára a 14-18. századból	Bali János	2001	Editio Musica Budapest
Francia barokk duettek két altfurulyára	Bali János	2003	Editio Musica Budapest
A barokk díszítés iskolája furulyára	Bali János	2005	Editio Musica Budapest
Francia barokk szvitek furulyára és continuóra	Bali János	2006	Editio Musica Budapest

Függelék

ACTE III^E 91.

*Le Théâtre représente une partie du Palais
de Thésée sur le rivage de la Mer.*

SCENE I^{RE}
PHŒDRE.

1^o Viol. Touché
3^e Prelude
2^e Viol.
B. C.
Fl.
B. C.
Fl.
Phœdre.
Celle mère des Amours Ta vengeance a per
B. C.

1. kép: Jean-Philippe Rameau - Hippolyte et Aricie (részlet)

PREMIER LIVRE
DE PIÈCES
 Pour la Flûte-traversière, et autres Instruments.
Avec la Basse.
DÉDIÉES AU ROY.
 Par M^r. Hotteterre *le Roman.*
Flûte de la Chambre du Roy.

ŒUVRE SECONDE. NOUVELLE EDITION ~

Gravée sur l'Imprimé, et augmentée de plusieurs agréments, et d'une démonstration de la manière qu'ils se doivent faire; Ensemble une Basse ajoutée aux Pièces à deux Flûtes pages 38. et 40.

Se vend à Paris. *Preis 2.10 l. broché.*

CHEZ *L'Auteur, rue Dauphine au coin de la rue contre le corps chez M^r. le Commissaire Chaud.
 Le Sieur Foucault marchand rue Saint Bonot à l'enseigne de la règle d'or.
 Avec Privilège du Roy. 1715.*

2. kép: J.-M. Hotteterre fuvolaiskolájának címlapja

Bibliográfia

- Cseh Dalma: Francois Couperin: Pieces de clavecin DLA doktori értekezése, LFZE 2012.
- Principes de la flûte traversière, ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec ou flûte douce et du hautbois, divisez par traites Op. 1. (Paris, 1707)
- David Lasocki: The Doubles in Jacques Hotteterre's Airs et brunettes (ca. 1721) Recorder Education Journal 5. (1999)
- Pieces pour la flute traversiere et autres instruments, avec la basse continue Op. 2. (Paris, 1715)
- Niklaus Harnoncourt: Zene mint párbeszéd, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2002.
- Bali János: A furulya (Editio Musica, Budapest, 2007)
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians Third Edition (Oxford University Press, 1927)

* **Fodor Csaba** régizenész, furulya és barokk fuvola játékos, valamint furulyatanár /Miskolci Egressy Béni-Erkel Ferenc Zeneiskola (Miskolc), Kodály Zoltán Zeneművészeti Szakközépiskola és Zeneiskola (Debrecen), Miskolci Egyetem Bartók Béla Zeneművészeti Intézet (Miskolc)/. Egyetemi master szakdolgozatát furulya metodikai témában írta és az a gondolat ötlött fel benne, hogy ezt az írást egy cikk formájában megossza pedagógus kollégáival "A francia barokkrepertoár bevezetése az alapfokú furulyaoktatásba."