

**„Amikor köszöntötték egymást, derekasan fújniom kellett a tust” – hazai perspektívák a 17. századi trombitajátékban**



---

<sup>1</sup> Egmont van der Neer festménye – Szépművészeti Múzeum, Budapest – Internet: <https://www.mfab.hu/artworks/guard-room-with-trumpeter/>, letöltés: 2021. 06. 28.

## TARTALOMJEGYZÉK

|                      |        |
|----------------------|--------|
| Bevezető             | 3. o.  |
| Előadásmódok         | 4. o.  |
| - Zenei anyag        | 5. o.  |
| - Intonáció          | 7. o.  |
| - Artikuláció        | 7. o.  |
| - Műfajok            | 9. o.  |
| - Dinamika           | 10. o. |
| Összegzés            | 13. o. |
| Felhasznált irodalom | 15. o. |

## BEVEZETŐ

A címben idézett mondat egy 17. századi útikönyv egyik epizódjából származik. Kiragadva szövegkörnyezetéből, és az irodalmi mű tágabb kontextusából – ahogy azt most szándékosan megtettem – egybevág azzal a némileg sztereotip megfogalmazással, mely a trombita 18. század előtti szerepét hivatott definiálni.

A hangszer alkalmazási skáláját a figyelemfelkeltő jelek és a reprezentatív funkciós zene között határozza meg a tudományos diskurzus egészen az érett barokkig, nem szabad ugyanakkor figyelmen kívül hagyni a kontinensen belüli területi sajátosságokból adódó különbségeket sem a trombitajáték művészi kibontakozásának kutatásakor. A Kárpát-medence lakói, – köztük elsősorban mi, magyarok – a Harmincéves háború és az Oszmán Birodalommal folytatott permanens küzdelem okán komoly kulturális hátrányba kerültek Európa szerencsésebb népeivel szemben. Sok más hangszer mellett a trombita művészi integritásáról sem beszélhetünk a három részre szakadt országban, ugyanakkor meglepő népszerűsége tett szert az ekkor még katonai funkciós jegyeit mereven őrző hangszer a vérzivataros időkben.

Az iménti megállapításokat Daniel Speer: Magyar, avagy Erdélyi Simplicicimus<sup>2</sup> című művében foglaltak is alátámasztják. A szerző sziléziai németként olyan közegből érkezett hazánkba, melyben a művészi eredőjű trombitajáték már a zenekultúra szerves részét képezte a 17. század közepén. 1661-1666-ig tartózkodott a Kárpát-medencében<sup>3</sup>, különböző főuraknál teljesített trombitás szolgálatot, miközben bejárta Erdélyt és a felvidéket. Kalandjait – a korban nagy népszerűségnek örvendő – pikareszk regény<sup>4</sup> formájában adta közre hazatérését követően.

Doktori kutatómunkám során a kor kiemelkedő hegedűművésze és zeneszerzője, Heinrich Ignaz Franz Biber, illetve kortársa, Pavel Jozef Vejvanovsky művészetének a trombitajáték fejlődésére gyakorolt hatásait vizsgálom. Biber morvaországi német volt, az ízig-vérig movra-cseh Vejvanovsky pedig gyakorló trombitás – akárcsak a „szomszédos” Sziléziából származó Daniel Speer. Tervezett disszertációm gerincét 17. századi, közép-európai trombitajáték analízis fogja képezni. Az alábbiakban ehhez igyekszem magyarországi referenciákat gyűjteni.

---

<sup>2</sup> 1683-ban név nélkül jelent meg *Ungarischer oder Dacianischer Simplicissimus* címmel – Szakály, 226. o.

<sup>3</sup> Szakály, 224. o.

<sup>4</sup> Valójában kalandregény és útinapló keveréke a mű – Szakály, 224. o.

Célom a korabeli hazai releváns műzene azonosítása, és annak összehasonlítása a közép-európai rézfúvós hagyományokkal. Kiemelten foglalkozom a kor egyedülálló hazai trombita kollekciójával, mely a Vietórisz-kódex *clarino* fejezetéből<sup>5</sup> maradt ránk. A gyűjtemény darabjainak elemzése során a játékmódok meghatározására teszek kísérletet, állításaimat pedig Speer megjegyzéseivel egyeztetem. Az irodalmi műből merített – a trombitajáték gyakorlatára vonatkozó – magyarországi referenciákat pedig Szabolcsi Bence: *A XVII. század magyar főúri zenéje* című tanulmánya segítségével helyezem tudományos kontextusba, és összevetem a morvaországi gyakorlattal.

## ELŐADÁSMÓDOK

Trombita előadásmódok kutatása ennyi év távlatából nem egyszerű feladat, hazai források tekintetében pedig pláne nem vagyunk elkényeztetve. A 17. századi udvari zene hangszeres anyagai nem kerültek lejegyzésre, vagy – ami kevésbé valószínű – nyomtalanul elvesztek<sup>6</sup>. Szabolcsi úgy fogalmaz „Lehetséges, hogy ez a kultúra számottevő zenekari produkcióval járt, de nyomait épp csak a virginálzene átíratái őrizték meg; lehetséges, hogy a produkció nem volt jelentékeny, hogy e zenekari kultúrában kizárólag az előadó közösség, a reprodukáló elem, a zenélő csoport megjelenése a korszakos jelenség.”<sup>7</sup> Én az utóbbi állítása mellett teszem le a voksomat, kiegészítve azzal, hogy a virginál-átíratok elégségesnek bizonyulhattak a nagyrészt improvizatív, parafrázisokra épülő hangszeres előadás dokumentációjához – tehát a művek vázlatosan kerültek lejegyzésre, és valójában a megszólaláskor érték el teljes alakjukat<sup>8</sup>. Ez számos kérdést vet fel a trombita előadásmódokra vonatkozóan.



1. kép

Egy jellemző szignál a Vietórisz-kódexből<sup>9</sup>

<sup>5</sup> Pro Clarinis – Vietoris, 211. o.

<sup>6</sup> „Ami a korszak zenekari anyagát illeti, mindeddig egyetlen dokumentumnak sem sikerült nyomára akadni. Elvesztek-e? vagy eredetileg fel sem írták, amit ilyen zenekar játszott? talán improvizáltak, közismert dallamok ösztönös, meg sem rögzíthető parafrázisára szorítkoztak? eldöntetlen, egyelőre eldönthetetlen kérdés.”

– Szabolcsi, 217. o.

<sup>7</sup> Szabolcsi, 217-218. o.

<sup>8</sup> Ferenczi, 35. o.

<sup>9</sup> Vietoris, 219. o.

## Zenei anyag

„A 17. század magyar műzenéjét reprezentáló öt nagy kézirat kötetünk majdnem kizárólag virginál- és orgonazene.”<sup>10</sup>

Kivételt képeznek a Vietórisz-kódex<sup>11</sup> clarino darabjai<sup>12</sup>. A 12. fejezet 63 rövid, jellemzően kétszólamú trombitadarabjának szólammegjelölése beszédes, hiszen a clarino szó a magasabb szintű játékra utal<sup>13</sup>. Ezzel a jelzővel illették ugyanakkor a konkrét regisztert is, vagyis azt a hangtartományt, melyet az adott játékosnak meg kellett szólaltatnia<sup>14</sup>. Az első trombitaegyüttesekben – melyekben hangszerünkön kívül kizárólag üstdob szerepelt – a jellemzően 4-7 szólam közül a legmagasabb, vagy a felső kettő szerepelt clarino néven, és jól behatárolható hangkészletet rendeltek hozzá. Daniel Speer 1687-ben megjelent *Grundrichtiger Unterricht der musikalischen Kunst*<sup>15</sup> című művében a trombitaegyüttest 7 szólamban írja le, felül két *clarin* megjelöléssel. A harmadik, *prinzipal* szólam hangterjedelme g-e''-ig terjed, tehát a clarino-regisztert kimondottan magas tartományba pozícionálta a szerző<sup>16</sup>, a két szólam közötti különbségtétel hiánya pedig azok egyenrangúságára utal. A Vietórisz-kódex szignáljai is rászolgáltak megjelölésükre, jellemzően a második oktávot bejáró dallamaikkal. A művek többsége kétszólamú, melyek a Speer által leírtaknak megfelelően teljesen egyenrangúak. Ezeket a műveket azonban nem trombitaegyüttesre szánták, fennmaradt formájukban komplett zeneműveket alkotnak, és egyértelműen a clarino *szóló* megnyilvánulásának tekinthetjük őket. Az ilyen „duett” a trombitaegyüttesek – jellemzően 16. századi<sup>17</sup> – elterjedésénél későbbi formáció, kimondottan 17. századi jelenség. Mondhatjuk azt is, hogy a trombitaegyüttesből nőtte ki magát a struktúra, elhagyva annak primitív jegyeit. Kiegészítő szólamok híján a két clarino hangterjedelme valamelyest kiszélesedik, de – a tipikusan principal-regiszter – g' alá nem szívesen merészkedik. Kivételt képeznek a záróhangok alsó terchangjai. Ez a hangszerelés már a harmónia prioritására mutat a hangszer szerepével szemben.

---

<sup>10</sup> „Magyar és környező népek egyházi és világi énekei, népies és stilizált táncok virginál-átiratai.” – Szabolcsi 254. o.

<sup>11</sup> „A Vietoris tabulatúrák könyv elsődlegesen hangszeres szempontból jelentős zenei forrás, mely a zeneélet különböző lehetséges formáit: a nemesi és városi műzenét, a népies zenét, és az egyházi zenét egyesíti.” – Ferenczi, 35. o.

<sup>12</sup> Ferenczi, 34. o.

<sup>13</sup> Menke, 17-21. o.

<sup>14</sup> Tarr, 49. o.

<sup>15</sup> Speer [1687], 208-210. o.

<sup>16</sup> Ez a sok szólamnak is köszönhető, ritkább anyagban szélesebb regiszter jut egy-egy játékosra.

<sup>17</sup> Az első trombita teoretikus, Cesare Bendinelli, *Tutta L'arte Della Trombetta* címmel 1614-ben megjelent munkájában még kizárólag trombitaegyüttesben gondolkodik.

Mindvégig jól felismerhető a funkciós zenei koncepció a jellemzően együtt mozgó szólamok hangközmeneteiben, de a dallam az uralkodó.

A közreadó így jellemzi a gyűjtemény clarino fejezetének zenei anyagát: „[...] gyakori a skála – és hármashangzat-tematika, melyek azonos vagy más fokon ismétlődhetnek, jellegzetes fúvós ritmikával, hangismétléssel. Ezek az ismertetőjegyek az olasz korabarokk szonátát jellemzik.”<sup>18</sup> Ezt azzal szeretném kiegészíteni, hogy a 17. századi itáliai repertoár összetett darabjai (G. Fantini, D. Gabrieli, A. Corelli, G. Torelli művei) a trombitaegyüttes clarino és principal regiszterét is birtokba veszik. A két oktávos hangterjedelem pedig az érett barokk kétpólusú, differenciált karakterjátékának feltétele. A mi gyűjteményünkben ez az áttörés még nem dokumentálható, de megfigyelhetők az ebbe az irányba mutató jelek.

A kíséret nélküli clarino muzsika népszerűsége a 17. században hamar elillant, mikor az arra fogékony szerzők beemelték a trombitát az összetett hangszeres együttesekbe. Biber is így tett, de korai műveiből maradt fenn tisztán trombitaegyüttesre írt szonátája<sup>19</sup> és két clarinora írt sorozata is. Ez utóbbi, koncepciójában teljes egészében megegyezik a Vietórisz-kódex kétszólamú trombita szignáljaival, de egészen más minőséget képvisel – és nem csak a szerző találékonysága miatt<sup>20</sup>. Anélkül, hogy részletes elemzésbe bocsátkoznék Biber művészetével kapcsolatban, néhány mondatban a gyökeres szemléletváltásra hívom fel a figyelmet, mely hangszerelésében mutatkozik meg a trombita vonatkozásában<sup>21</sup>. A komponista nem a hangszer korlátaival alkalmazkodik, hanem kihasználja annak lehetőségeit, sőt tágítja is azokat<sup>22</sup>. Szembetűnő újdonság, hogy eltűnik a dallam trombitaszerűsége, hegedűkön megszólaltatva hasonló élményt nyújthat a művek előadása, mint trombitán<sup>23</sup>. Ez a szerepváltás vezet a kifejező játék igényének kialakulásához.

---

<sup>18</sup> Ferenczi, 34. o.

<sup>19</sup> Sonata a 7 – Hat trombitára és üstdobra komponálta a szerző.

<sup>20</sup> Biber – hegedűművészként – hangszerre egyenrangú partnereként használta a trombitát szonátaiban.

<sup>21</sup> Biber a kor egyik legkiválóbb hegedűművészeinek számított, emellett pedig hamar hírnevet szerzett magának komponistaként is.

<sup>22</sup> Két teljes oktávot ölel fel a hangkészlet, a művek terjedelme a Vietórisz-kódex szignáljainak többszöröse. A szerző gazdagon bánt a dinamikai és előadásmódra vonatkozó utasításokkal is a lejegyzésben. A fentiekből egyértelműen következik, hogy kottából játszották őket. Az imitáció, mint a 12 kis darab többségének formaalkotó jellemzője már-már concertálásra emlékeztető vonásokat eredményez a két trombita között. Megjelennek nehezen intonálható felhangok (11. „f” és „fis”), sőt alterált hangok is, melyek fejlett ajaktechnika alkalmazásáról tesznek tanúbizonyságot.

<sup>23</sup> A Biberhez hasonló kvalitásokkal bíró – szintén hegedűvirtuóz – Vivaldi trombitakezelésének lesz ez a jellemzője a 18. században.



2. kép

„Eközben Morvaországban” – Biber egyik szonátája a 12-ből, g-mollban<sup>24</sup>

## Intonáció

A hangszeres játék előadói, módszertani sajátosságainak feltárása a korabeli lejegyzőktől származó jelzések híján nem egyszerű, de annál izgalmasabb feladat.

Kezdjük a natúr hangszereken roppant kényes intonációs készség vizsgálatával. A felhangrendszer sajátosságaiból adódó intonációs anomáliák a Vietórisz-kódexben szereplő repertoárt tulajdonképpen nem érintik, hiszen a rendkívül problémás 7. és 11. felhang átmenőhangként sem szerepel a művekben – világos, hogy nem tekintették opciónak megszólaltatásukat. A felhangsor korlátainak feszegetéséről tehát szó sincsen, találunk két olyan egyházi éneket is a sorban melyek az eredeti moll hangnem helyett dúrban kerültek lejegyzésre a trombita adaptáció „kedvéért”<sup>25</sup>.

## Artikuláció

Artikulációs szempontból joggal feltételezhetjük, hogy a beszédszerű mássalhangzóejtés gyakorlatát ismerték és alkalmazták a korabeli megszólaltatók. A ritmikai képletekben érvényesül a főhang-átmenőhang súlyviszonyokkal történő egyeztetése, melyhez differenciált artikuláció társulhatott<sup>26</sup>. Nagyon fontos a művek többségének vokális eredője<sup>27</sup>, mely az ének imitációjának – mint a kifejező trombitajáték fő motívumának – előmozdítója.

<sup>24</sup> Biber: 12 Sonatae a due / 11. – Trumpet Music of the 17th and 18th Centuries, 14. o.

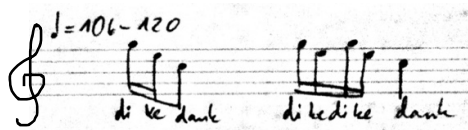
<sup>25</sup> Ferenczi, 33. o.

<sup>26</sup> Tarr, 61. o.

<sup>27</sup> Részben egyházi, részben világi dallamok – Ferenczi, 33-34. o.

Szabolcsi szerint a gyűjtemény egyházi énekekből származó clarino darabjait az énekkel váltakozva játszották<sup>28</sup>.

Simplicissimus történetében sem találhatunk részletes dokumentációt a trombitajáték praktikáiról, azokra utaló elemeket viszont kiolvashatunk a szerző bizonyos mondataiból. Artikulációs szempontból említést érdemel Speer alábbi megjegyzése, melyet utolsó állomáshelyén, Barcsai Ákos erdélyi fejedelmi udvarában tett<sup>29</sup>. „Fújtam amúgy német módra egy *Dikedankot* és egy *Dikedike-dankot*, ami annyira idegen volt előttük [Barcsai és más magyarok számára], hogy mind elnémultak és meghallgatták német, aztán lengyel hármás nótáimat.” A „dikedank” kifejezés nem a mű címe, vagy a műfajra utaló idegen nyelvű szó, – ahogy azt a közreadó tévesen gondolta – hanem a konkrét zenei anyag megnevezése. Mivel szövege nincs a dallamnak, „címét” a hangszeres artikulációs ejtésből képzett szóból kapta. A *dikedank* három szótagjának lágyabb szélső és keményebb középső mássalhangzói az artikuláció és a tempó, a magánhangzók pedig a ritmusképlet és a hangmagasság<sup>30</sup> kódját viselik magukon. Egy általam készített lehetséges megfejtés látható a 3. képen, mely lehet a darab (véltetően egy virtuóz fanfár, vagy tánc) kezdete, vagy annak egy jellemző, jól megjegyezhető fordulata. Ebből a megnevezésből azon túl, hogy nem használtak kottát – ami nem meglepetés – memorizálást segítő artikulációra is következtethetünk. Ez utóbbit a katonai jelek megjegyzéséhez alkalmazták a zenei hangok megnevezésének alternatívájaként a natúr hangszerek korában<sup>31 32</sup>.



### 3. kép

Egy lehetséges megfejtés Simplicissimus darabjainak központi motívumaira



### 4. kép

Hasonló figurák a Vietórisz-kódexből<sup>33</sup>

<sup>28</sup> Szabolcsi, 265. o.

<sup>29</sup> Ez egyben utolsó állomáshelye volt trombitásként – Speer, 210. o.

<sup>30</sup> Egyre mélyebb nyelvvállású magánhangzók = ereszkedő dallam. A szótagok hossza: két rövid + egy hosszabb = ti-ti-tá ritmus, vagy ennek arányos megfeleltője. A di-ke artikuláció duplanyelves játékra utal = gyors tempó.

<sup>31</sup> Hontvári, 38-40. o.

<sup>32</sup> Ez a módszer természetesen erősen korlátozza az így megtanulható műveket – mennyiségi és minőségi szempontból egyaránt. Leginkább rövid szignáloknál működik. – Hontvári, 38-40. o.

<sup>33</sup> Vietoris, 225. o.



## Műfajok

Az iménti idézet apropóján érdemes számba venni a jellemző műfajokat, ezekből ugyanis fontos következtetéseket vonhatunk le a játékmódok vonatkozásában.

A német és lengyel „hármás nóták” – melyekkel lenyűgözte Speer a hallgatóságot – táncok lehettek, mégpedig hármás lüktetésűek, ami lényeges különbség a páros katonazenéhez képest. A Vietórisz-kódex clarino-fejezete ugyancsak tartalmaz számos táncos elemet<sup>34</sup>. Az 5. képen látható hármás lüktetésű tánchoz hasonlóval örvendeztethette Simplicissimus és a hozzá hasonló udvari trombitások munkaadójukat. A táncok szigorú lüktetése magában hordozta az egységes frazeálás igényét, a mozdulatok asszociációja pedig a kifejezésmódot határozta meg. Artikulációs szempontból fontos kiemelni, hogy a korabeli népszerű táncokhoz is kapcsolódott ismert szöveges énekdallam<sup>35</sup>.



5. kép

„Hármás nótá” a Vietórisz-kódexből

Önálló repertoárt képezhetett a temetési zene is<sup>36</sup>. Zenei feljegyzés híján nem fogjuk rekonstruálni, de itt is le lehet vonni következtetéseket. „Bethlen Gábor 1626. március 2-án megült kassai esküvőjén a fejedelem kíséretében nyolc trombitást vagy sípost és mellettük, úgy látszik, citerásokat<sup>37</sup> [...] említenek. De a temetési zenében nincs helyük; itt trombiták és dobok szólnak, mellettük többször említik a török sípot is”.<sup>38</sup>

<sup>34</sup> . „A clarinofejezet Lustik megjelölésű darabjához (Nr. 296) hasonlóan több clarinodarab is táncos elemet tartalmaz. Ilyen clarinodarabok a korabeli vagy a 18. század eleji kéziratokban is lejegyzésre kerültek.” – Ferenczi, 34. o.

<sup>35</sup> Szabolcsi 262. o.

<sup>36</sup> Szabolcsi 234. o.

<sup>37</sup> = Lant

<sup>38</sup> Szabolcsi 234. o.

Apor *Metamorphosisában* így írja le a temetési menetet: „[...] az deákok, papok elől megindultanak, azok után voltak az trombitások és török síposok, egy verset az deákok énekeltének, más verset az trombitások és török síposok fűttanak, de azoknak temetésre olyan keserves nótájok volt, hogy még az férfiakot is sírásra indították, az asszonyokat pedig épen zokogásra.”<sup>39</sup> Némileg meglepő, hogy a gyászzenében is a tábori zenekar hangszereit alkalmazták, ugyanakkor a fentiek a differenciált előadásmód felé mutatnak, illetve egy alternatív repertoárra engednek következtetni.

## Dinamika

Az ünnepi és gyászos előadásmód közötti különbség kapcsán Simplicissimus különleges hangszer-effektusokról számol be: „A magyar főurak és püspökök Felső-Magyarországon és Erdélyben ugyan pompásan szoktak temetkezni. Szólnak a posztóval bevont hadidobok és a tompított trombiták”<sup>40</sup> „Heer-Pauken mit Tuch überzogen / Trompeten mit Sartinen” szerepel az eredeti nyelven, tehát Speer valóban szordínó használatot írt le, ami ugyancsak a differenciált játék igényére utal. Ugyanakkor rámutat az udvari trombitások képességeire is, jelesül, hogy a lágyabb megszólaltatáshoz szordínóra volt szükségük. Az mindenesetre egyértelmű analóg forrásokból, hogy ez az eszköz nyugatról érkezett<sup>41</sup>.

A Vietórisz-kódex clarino darabjaiban is találunk egy érdekes, és a maga nemében modern effektust, a visszhang imitációját, amit viszont már nem szordínóval oldottak meg. Egyben a kötet legjobban kidolgozott darabjáról van szó, kétszer 16 ütemes terjedelmével és gazdag dinamikai fordulataival.

---

<sup>39</sup> Szabolcsi 235. o.

<sup>40</sup> Speer [1683], 202. o.

<sup>41</sup> Itáliában már Monteverdi *Orfeójában* használták, Girolamo Fantini dokumentálja *Modo per imparare a sonare con tromba* című művében 1638-ban – Girolamo Fantini, [1638]. *Modo per imparare a sonare con tromba*, Daniel Vuastch, Frankfurt, 1638, 5-11. o.

Clarino primo  
[322]  
Clarino secondo

## 6. kép

Visszhang imitáció a gyűjtemény legkomplexebb darabjában<sup>42</sup>

„Korán reggel felébredtem és szokásom szerint elfújtam néhány reggeli nótát s befejeztem egy szökkenő hármás dalocskával, amelyet az egész udvar örömmel hallgatott.”<sup>43</sup> – olvashatjuk Simplicissimus tudósítását Barcsai udvarából. Visszatérve a műfajokra – a népi eredőjű táncmuzsika mellett a vokális egyházi éneket tekinthetjük a 17. századi világi hangszeres zene másik pillérének, ez pedig a korai trombita repertoárban is kimutatható. „Reggeli nótát” találunk a Vietórisz-kódexben is. A *Hagnal* egy gregorián dallam<sup>44</sup>, „Oh fényességes szép hajnal” vagy „Jézus Krisztus szép fényes hajnal” szöveggel szerepelt a magyar énekeskönyvekben<sup>45</sup>. Témája miatt bekerült a városi toronyzenész szolgálat gyakorlatába, mint reggeli ébresztő szignál, az udvarok pedig átvették ezt a gyakorlatot. Joggal feltételezhetjük, hogy a vokális eredőből származó fejlett artikulációs igény is átszivárgott az udvari előadásmódba.

<sup>42</sup> Vietoris, 221. o.

<sup>43</sup> Speer [1683], 208. o.

<sup>44</sup> „A gregorián „Aurora lucidissima” (vagy, Bogisich Mihály szerint, az O quot undis lacrimarum”, ill., Papp Géza szerint, az „Ecce veniet Propheta magnus” adventi antifóna) dallama, mely 1574, ill. 1582 óta, amikor Huszár Gál, ill. Bornemisza Péter először közli magyar fordítását, „Oh fényességes szép hajnal” vagy „Jézus Krisztus szép fényes hajnal” szöveggel szerepel a magyar énekeskönyvekben.” – Szabolcsi 297. o.

<sup>45</sup> Szabolcsi, 297 o.



# 7. kép

„Reggeli nótá” a Vietorisz-kódexből<sup>46</sup>

A felhasználási módok között említést kell tenni az asztali zenéről is, melynek sajátos műfaja volt a „fogásnóta”. „Az asztali zenének maga az étkezés rendje szabott keretet; az összefüggő, nagyobb kiterjedésű alkalmi kompozíciók helyett itt szinte magától kínálkozott az egyes fogások idején játszható rövid darab.”<sup>47</sup> „Az, hogy Simplicissimus a fogás-nótákat, mint különlegességet említi, talán azt igazolja, hogy az asztali zenének ezek az ételnevekkel jelölt, specializált formái magyar sajátságának tűnhettek fel előtte.”<sup>48</sup> Konkrétan a „káposztánótát” hozza fel példának Speer<sup>49</sup>, Forgách Simon gróf Bercsényi zenészeiről szóló beszámolójában pedig az alábbi olvasható a „műfajról”<sup>50</sup>: „Bercsényi bátyám is szereti, ha muzsikásai a tehénhúsnóta mellett el tudják vonni a Rajta kuruc táncot.”<sup>51</sup> Az asztali zenét a nemesek a mindennapok ünnepi rendezvényeként ülték meg, ennek megfelelően vették igénybe trombitásaikat is. Tanulmányom címe is erre utal, mely egyben az egész regény és a magyarországi trombitásszolgálat tételmondatának tekinthető. A különböző fogásoknál pedig talán még nagyobb jelentőséggel bírt az, amivel leöblítették azokat – Speer szavai legalábbis ennek igen gazdag kultúrájáról tanúskodnak...

<sup>46</sup> Vietoris, 213. o.

<sup>47</sup> Szabolcsi, 228. o.

<sup>48</sup> Szabolcsi, 229. o.

<sup>49</sup> Szabolcsi, 228. o.

<sup>50</sup> Szabolcsi, 228. o.

<sup>51</sup> Szabolcsi, 228. o.

## ÖSSZEGZÉS

A Vietórisz-kódex clarino fejezetének szignáljaiban kimutathatók a komplex játékmód felé történő elmozdulás első jelei. A hangszerelés sokatmondó – megtörténik a magas szólóclarino kiemelése a klasszikus trombitaegyüttesből. A clarino hazai népszerűségéről a korban más forrásaink is tanúskodnak. A hangszer szóló megjelenését, a kor népszerű – ének imitációs játékmódot követő – hangszereihez történő közeledésnek tekinthetjük az előadásmódok vonatkozásában. A mi kollekciónkban is találunk jeleket a fejlettebb játékmód kialakulására, ugyanakkor Biber hasonló felépítésű trombitadarabjainak megszólaltatásához szükséges kihívások elé nem állították ezek a darabok az előadókat.

Nyugati zenékhez hasonlóan kimutatható a fő- és átmenőhangok súlyviszonyokkal történő egyeztetése, melyből beszédszerű, differenciált artikuláció következik. Az énekelt dallam imitációja a lejegyzett művekben szintén fejlett artikulációs gyakorlatot feltételez.

Intonációs szempontból viszont nem látszik elmozdulás, a felhangrendszer kényes hangjait kerüli a lejegyző, a nyugati céhes képzésben felbukkanó fejlett ajaktechnika alkalmazását nem indokolja ez a hangkészlet.

Figyelemre méltóak ugyanakkor a dinamikára utaló lejegyzések. A visszhang-technika alkalmazása és a szordínó használatlalt létrehozott effektusok is modern nyugati vívmányoknak számítottak ekkoriban.

A trombitajáték új praktikái minden kétséget kizáróan a főúri szolgálatot teljesítő, jól megfizetett külföldi muzsikuskok jóvoltából érkeztek hazánkba. Az ilyen jellegű innovációk egyik nagykövete lehetett Daniel Speer is. A Simplicissimusban található játékmódokra utaló megjegyzései megerősítik a korabeli releváns hazai műzene előadói gyakorlatáról megfogalmazott állításaimat.

Speer a magyar főúri udvari muzsikusk alkalmazás rejtelseibe vezet be minket, értékes információkat szolgáltatva a zenés szolgálat típusaira, és a hozzájuk kapcsolódó zenei műfajokra vonatkozóan, melyekből ugyancsak következtethetünk a játékmódokra. A műfajok közül – szórakoztató jellegük dacára – leginkább a táncok művészi értékét érdemes kiemelni. Az egyházi énekek ugyancsak fontos elemei a kor műzenéjének, általuk megjelenik a széles, legato játékot kívánó zenei anyag a clarino szóló megnyilvánulásában. Az udvari funkciós zenék nem maradtak fenn írásban és – a forrásokban szereplő utalások alapján – az előadásmód fejlődésére gyakorolt hatásuk is elenyésző. Paradox módon viszont pont ezek a reprezentatív műfajok jelentették az udvari szolgálat uralkodó megnyilvánulási formáját, a hozzájuk illő hagyományos, militáris játékmóddal.

A 17. századi itáliai hangszeres műzene és a német toronyzene tradícióinak lenyomata kimutatható a Vietórisz-kódex trombita kollekciójában. Joggal feltételezhető az előadói gyakorlat átvétele is, melyben az ének imitációnak és az ebből fakadó kifejező játéknak, gazdagon differenciált artikulációnak kulcsszerepe lehetett.

Messzemenő következtetéseket ugyanakkor nem tehetünk a korabeli udvari zenei gyakorlat egészére, ahol a szóló clarino jelentősége jóval kisebb volt a hagyományos tábori zenekarénál, vagy a trombitaegyüttesénél. Ezen a területen a Siplicissimushoz hasonló külföldi „szólisták” lehettek a fejlettebb játékmód gyakorlói, tevékenységük mégsem hozott paradigmaváltást a művészi koncepcióban. Ennek okai az udvari reprezentációs zenei gyakorlat szigorú tradícióinak zártságában, tágabb perspektívából nézve pedig a korabeli magyar nemesség életszemléletében és uralkodói attitűdjeiben gyökereznek.

## FELHASZNÁLT IRODALOM

- Heinrich Ignaz Franz Biber: *12 Sonatae a due in Trumpet Music of the 17th and 18th Centuries*, Published by Kurt Janetzky, VEB DVfM, Lipcse, 1991
- Hontvári Csaba: *Nemzeti iskolák, stílusok a trombitajátékban*, LFZE, DLA-disszertáció, 2008
- Werner Menke: *History of the Trumpet of Bach and Handel*, translated by Gerard Abraham in 1972, editor: Stephan L. Glover, The Brass Press, 1985
- *Musicalia Danubiana 5. – Tabulatura Vietoris saeculi XVII.*, közreadja: Ferenczi Ilona, Marta Hulková, Opus, Pozsony, 1986
- Ferenczi Ilona: *Előszó in Musicalia Danubiana 5. – Tabulatura Vietoris saeculi XVII.*, közreadja: Ferenczi Ilona, Marta Hulková, Opus, Pozsony, 1986
- Daniel Speer [1687]. *Grundrichtiger Unterricht der musikalischen Kunst*, S. W. Kühne, Ulm, 1687, 1697
- Daniel Speer [1683]. *Magyar Simplicissimus*, Felsőmagyarország Minerva, Miskolc, 1998.
- Szakály Ferenc: *A magyar és dáciai simplicissimusról – szélesebb művelődéstörténeti keretben* in Daniel Speer [1998]. *Magyar Simplicissimus*, Felsőmagyarország Minerva, Miskolc, 1998
- Szabolcsi Bence: *A XVII. század magyar főúri zenéje* in Uő. *A magyar zene évszázadai I.*, Zeneműkiadó vállalat, Budapest, 1959
- Edward H. Tarr: *Die Trompete*, Hallwag Verlag, Bern, 1977