

Tempókérdések a kora barokk furulyazenében

A kora barokk furulyazene, mint zeneiskolai tananyag

Az alábbi sorokban szakdolgozatom valamelyest átdolgozott verziója olvasható, melynek elkészültét **2015**-ben Dr. Széplaki Zoltán tanár úr konzulensként támogatta a Miskolci Egyetem Bartók Béla Zeneművészeti Intézetének furulya tanszakán.

Készítette: Tóth-Kozák Anita Mariann

Tartalomjegyzék

Előszó	3
Kezdetek	3
Régi és új stílusok jellemzői	4
„Valami régi és valami új”	6
A menzurális notációról általában	7
A kora barokk darabok felépítése, szakaszjelzések értelmezése	9
Girolamo Frescobaldi: La Bernardina	11
Gyors vagy lassú?	15
Miért jó kora barokk zenét tanítani?	15
Hogyan tanítsunk kora barokk zenét?	16
Összefoglalás	19
Curriculum Vitae	20
Melléklet	22

Előszó

A cím arról árulkodik, hogy elsősorban a kora barokk furulyazene tempókérdéseivel kívánok foglalkozni, ám jóval szerteágazóbb témával állunk szemben. Ahhoz, hogy a fő irányvonalra rátérhessünk fel kell vennünk a kor zenei cselekményének szálát és pontról pontra haladva megvizsgálunk a folyamatot, amelyet elnézve számos kérdés felmerülhet bennünk a lüktetések váltakozását illetően. Az világos, hogy a reneszánsz és a barokk kor találkozása az egyik legizgalmasabb stílusfejlődést eredményezte és ekkorra datálható a mostani zenei hagyományok alapjainak kikristályosodása is.

Kezdetek

Az 1500-as évek végén nincs kialakult formai törekvés, de megjelenik az önálló, stilisztikusan megszólaló hangszeres zene. Ezzel szemben a reneszánszban még többnyire consortban vagyis többszólamúságban gondolkodnak és az énekes muzsika területén is hatalmas változásokat figyelhetünk meg.

A reneszánsz kor vége felé - 1550 után - egy flamand mester *Cipriano de Rore* (1516-1565) indítja útjára újra a zenefejlődést. Művei - pl. Catullus ódája - már a modern kromatika jegyében születtek.¹

Az újjászületés korszakának végén alkotott maradandót *Don Carlo Gesualdo* (1560-1613) Venosa hercege, Tasso barátja. Ő volt a „kromatikus iskola” legradikálisabb tagja, madrigáljaiban legfőképp a pillanat ábrázolásának adózott, soha nem hallott harmóniákkal kísérletezett.² Minden akkordja átmenet egy másikba, a kromatikai lehetőségek alkalmazása és a disszonancia kezelése már a hangrendszer válságává fokozódik. Elmondható, hogy mind zenei stílusát, mint magánéletének fordulatait tekintve korának egyik legérdekesebb és legvakmerőbb művésze és karaktere volt.

Adrian Willaert (1490-1562), egy másik flamand mester a Szent Márk székesegyház kórus vezetője, Velence egyik zenei forradalmára volt. Öntudatosan formálja az új

¹ Szabolcsi Bence A zene története Negyedik könyv

²http://www.bibl.u-szeged.hu/inf/szakdoli/1999/radnoty_gizi/Hu/Htm/4lap.htm

nemzedék zenei arculatát. A székesegyház a zenei gyakorlatában fontos tényező lett a sztereofónia *Andrea és Giovanni Gabrieli* révén.

Cipriano de Rore éppúgy, mint *Gioseffo Zarlino* (1517-1590), a zeneszerzés új formuláit Willaert-től tanulta, mégis fontosabbnak tartott egy alapelvet, melyet Platon fejtett ki "Az állam"- című művében. Ezen elv megköveteli, hogy a dallam és a ritmus kövesse a szöveget.

A korszak legnagyobb mestere *Claudio Monteverdi* (1567-1643) is a polifon stílust és a monódiát egész életében egymás mellett alkalmazta, s a monódikus stílusba beépült manierista fordulatok is világosan nyomon követhetőek nála.³

Tekintve, hogy voltak a régi és az új zenei irányzatoknak is képviselői természetes, hogy két arculatot ötvöztek.

Régi és új stílusok jellemzői

Említést kell tennünk a prima prattica-ról (első gyakorlat) és a seconda pratticáról (második gyakorlat), valamint a Cosimo Medici féle akadémia tagjainak jelentőségéről.

Claudio Monteverdi nevéhez fűződik a régi és az új zeneművészet prima és seconda pratticának való elnevezése.⁴ A zeneszerző 1605-ben megjelent V. madrigál kötetében használta először az új kifejezéseket, de testvére *Giulio Cesare Monteverdi* határozta meg pontosan - 1607-ben megjelent *Scherzi Musicali* című művéhez írt elő és utó szavaiban - mit jelentenek pontosan.⁵

-Példák a prima prattica elemeire:

Ellenpont (contrapunct): A szólamok egyenrangúak és önállóak, többszólamú szerkesztésmódról beszélünk. A contrapunct elnevezés a punctus contra punctum kifejezésből ered⁶. Ez a fajta imitációs szerkesztés már a kora középkortól jelen van (organumok). A szerkesztési elv fontosabb, mint a szöveg mondanivalójának hangsúlyozása, ellentétben a későbbiekben tárgyalt seconda prattica gyakorlatával. A

³http://www.kil.hu/cikk_adalekok_a_barokk_zenei_a_rti_kulaciohoz.php

⁴Szabolcsi Bence A zene története 4. könyv

⁵BrockhausRiemann Zene lexikon Zenemukiad6 1978 O-Z 151.oldal

⁶http://cecile.gportal.hu/gindex.php?pg=IOS_74586

szerkesztési mód egyik leglényegesebb eleme a határozott konszonancia elv, amely tulajdonképpen a kvint és később a terc hangközök uralkodását jelenti. A bő és szűk hangközök használata kerülendő volt.

Imitáció: más szóval utánzás alkalmával az egyik szólam kezd, a többi pedig később és más hangról követi, ugyanígy időbeli eltolódással egymás után lép be a többi szólam ⁷ a polifónia alapelve szerint.

-Példa a *Seconda Pratica* elemeire:

Monódikus gondolkodásmód: Az ókori monódiához nyúl vissza. A szöveget és a zenét szöveztikusan adják elő és hangsúlyt fektetnek az érzelmi tartalom kifejezésére is ⁸. A szóló éneklés az előadó dallamfölkényén alapul. A dallam elkülönül az összhangokból álló kísérettől, szöveghez simuló ritmusa kiemelkedik, szerkesztésmódja gyakran homofon.

Basso continuo (folyamatos basszus): a 16. század végén, a 7.század elején alakult ki. Az alapelv az, hogy a basszushoz rendelünk minden szólamot. A continuo pedig lehetővé teszi, hogy a dallam mozgalmasan alakulhasson. Ezt a technikát majdnem minden műfajban alkalmazták.

Deklamáció = Szavalás: elnevezése a latin „declamare”, hangosan beszélni, előadni kifejezésből ered. Zenében a szöveg helyes kiejtése, énekes szövegmondás, szavalás zenei kísérettel ⁹.

A zeneszerzők a deklamáció és a megfelelő szövegábrázolás érdekében a *prima praticában* szabálytalannak számító hangközöket is használtak és megengedett volt a kötöttebb stílus lassan elavuló szabályaitól eltérő, addig szokatlan disszonanciák használata is. ¹⁰

Medici és társai:

Cosimo Medici megalapította a Platonról elnevezett akadémiáját, melynek tagjai felszínen tartották az antik műveltség kérdéseit.

⁷<http://cecile.gportal.hu/gindex.php?pg=10574586>

⁸ SH Atlasz Zene 2000 Athenaeum kiadó 273. oldal

⁹ Bohm Laszlo, Zene műszótár 59.oldal

¹⁰Brockhaus Riemann Zenei lexikon Zeneműkiadó 1978 A-F 415. oldal

Úgy gondolták, hogy a gondolatok világos és szellemes mérközéseit szabadon kell engedni. A művészek vitáinak színtere Vernio grófjának házában voltak. Sokat vendégeskedett ott *Ottavio Rinuccini*, *Gabriello Chiabrera* korabeli híres költők. Rajtuk kívül a műkedvelő Jacopo Corsi és méltán híres zenészek, mint Vincenzo Galilei (1520-1591) lant és hegedűművész, "Az új és régi zene párbeszéde" című mű szerzője ¹¹, valamint *Galileo Galilei* (1564-1642), aki ekkoriban kezd matematikával, csillagászzal és fizikával foglalkozni.

Továbbá Jacopo Peri (1561-1633) zeneszerző, a firenzei camerata tagja, ő írta a zenetörténet első operáját, melynek címe Daphne, valamint *Gulio Caccini* (1545-1618), aki a Mediciek szolgálatában állt Firenzében, mint lantos és énekes. Több kötet ária és madrigál mellett legjelentősebb alkotása az Euridice című opera (*Rinuccini* szövegére), melyet 1600-ban mutatták be az új műfaj első alkotásainak egyikeként. Az említett művésznek jelentős szerepe volt a recitativo kialakításában és a díszített arioso, szóló ének előretörésében, valamint ő a Le Nuove Musiche szerzője, melyet 1602-ben jelentetett meg ¹².

„Valami régi és valami új”

Miről folytak a viták az akadémia tagjai között?

Vincenzo Galilei írásaiból kiderül, hogy leginkább az antik és az új zene lehetőségeiről folytattak eszmecsereket. Legtöbbször elítélték a polifonikus szerkesztést és úgy gondolták a görög zenei gondolkodás helyénvalóbb, mint koruké. Szerettek volna visszatérni az antik/hellén gyökerekhez. Platón követték, aki azt mondta, hogy a zene szolgáltra született. Első volt a sorban a szó, aztán a ritmus és csak azután a hang (zene). A beszéd parancsolt a harmóniáknak. Azt vallották, hogy az ember száz féle hangsúllyal tud beszélni és ezt kell fokozni zenei nyelvvé, szabad melódiává. Peri szerint a görögök megtalálták az ének és a beszéd közti arany középutat. Tehát deklamálva kell énekelni, ezt nevezik “recitar cantando”-nak¹³.

¹¹http://www.bibl.u-szeged.hu/inf/szakdoli/1999/radnoty_gizi/Hu/Htm/4lap.htm

¹²http://www.bibl.u-szeged.hu/inf/szakdoli/1999/radnoty_gizi/Hu/Htm/4lap.htm

¹³ Szabolcsi Bence a zene története 4. könyv

Caccini rengeteg madrigált írt, valamint több strófás dalokat táncos ritmusban. Kíséret képpen bármilyen mély hangú hangszer megfelelt. A kíséretet egyetlen szólamban írta, a harmóniakat számokkal jelölte, a dallam, vagyis az énekhang cifrázott volt. Itt érdemes szót ejtenünk a zeneszerző jelentős írásáról a Nuove Musiche-ről, mely témája leginkább az éneklés, de mint azt már fentebb említettem a hangszerjáték és az énekhang egyaránt szólisztikus volt, valamint a hangszeres játék is az énekhangot imitálta.

Caccini nem új zenei modellt állított fel, hanem egy antik korban létező improvizatív gyakorlatot gondolt át, rendszerezett és írt le művében.

Példák a gyűjteményben foglalt újdonságokra:

Recitar cantando (énekbeszéd): az alkotásban leírást találunk énektechnikára, díszítésekre és gesztusokra melyek az énekbeszédre jellemzőek.

Sprezzatura (előkelő hanyagság): eszerint az előadónak lazának kell lennie. Szinte improvizatív előadásmódot kell képviselnie, hiszen a hallgatóságot nem szabad beavatni az előadás nehézségeibe.

Ennél a pontnál már ráismerhetünk arra a hozzáállásra, amely a kora barokk furulyazenét is körbelengi. Ugyanis a kor gyakorlatának és a darabok stílusának megfelelően arra készíti az előadót, hogy a lehető legkönnyedebben és mégis érzelmesen interpretálja a műveket.¹⁴

A menzurális notációról általában

Menzura: elnevezése a latin „mensura” vagyis mérték szóból ered. A hangszeres játék, játékmódját meghatározó mérték, illetve mérték viszonyok rendszere, mely a 14-17. századig volt használatos. Ez a notáció már konkretizálja a hangok valódi értékét, tempóval kapcsolatban a sorkezdéseken lévő menzurális jelek adnak némi információt.

A 14. század óta perfect (három részre osztott) és imperfect (két részre osztott) különböző menzura jelekkel ellátott felosztást különböztetünk meg.

¹⁴ Brockhaus Riemann Zenei Lexikon Zeneműkiadó 1978 G-N 522. oldal

Menzurális jelek: a menzurális notáció kialakulásának hajnalán - 1300 körül - a legkisebb érték a minima, mely később még tovább osztható, mégpedig kettő darab semi minimára. Ekkor a hármas felosztású menzurális rendszer volt elfogadott, mely négy fokozatot foglal magában.¹⁵

1. Maximodus: a maxima-longa viszony.
2. Modus: a longa-brevis viszony.
3. Tempus: a brevis-semibrevis viszony.
4. Prolatio: a semibrevis-minima viszony.

A perfect (hármas) osztás mellett teljes érvényű az imperfect (kettős) osztás. Ebből következik az 5. minima-semi minima viszony.

A reneszánszban az egyes hangjegyeket és szüneteket kibővítették a fusa és a semifusa értékeivel.

A leggyakoribb ütemfajta a tempus, amely következő módon értelmezhető:

Perfect: 3 brevis = pontozott félérték.

Imperfect: 2 brevis = két darab félérték.¹⁶

A kora barokk idejében figyelhető meg a tendencia, miszerint a menzurálnotáció elveit felváltja a ma is használatos kottaírás rendszer, persze ez csak egy hosszú, több évtizedes folyamat kezdete. Például egyre gyakoribb az ütemvonalak használatának konkrét metrikai jelentése (tánczene lejegyzésében), ellentétben a korábbi szerepétől, amikor csak nagyobb zenei egységek elválasztására szolgált. Egyre kevesebb menzura jelet használnak és elindul a folyamat a mai értelemben vett ütemmutatók felé.

Proporciós elv: azon alapul, hogy a menzurális kottaírás, nem abszolút, hanem relatív értékeket adott meg. A különböző menzurájú zenei szakaszok, annak perfect es

¹⁵ SH Atlasz Zene 2000 Athenaeum kiadó 215. oldal.

¹⁶ Melleklet. 8. oldal. notációs jelek táblázatban megtaláljuk a jeleket és értelmezhetjük a viszonyulásukat

imperfect osztásának, metrikai viszonyának rendszere. Sokféle proporciós elrendezés létezett, ezeknek használata időben és területenként is változó volt ¹⁷.

Az egyik proporciós elv alapján a menzurális notációban az egymást követő értékek változását jelzi, amely a feltételezett normál értékhez viszonyul. A 14. század izoritmikájában és a 16. századi tánctételekben a tenor szólamot gyakran csak egyszer jegyezték le, és más menzúrájú ismétlődését járulékos menzúra jelekkel írták elő. Egy másik elv alapján a proporció, az utótánc triplából származó elnevezése, rendszerint egy páros ütemű tánc páratlan ütemű változata.¹⁸

A kora barokk darabok felépítése, szakaszjelzések értelmezése

Mit értünk kora barokk alkotás alatt?

A kora barokk művek túlnyomórészt egy tételesek, melyekben különböző karakterek váltogatják egymást, általában egy gerinc dallammal ellátva, mely a mű teljes hosszában többször is felbukkanhat. Az 1600-as évek közepe után ebből alakul ki a több tételes szonáta kezdetleges formája. A szólisztikusan kezelt hangszeres zene főszereplői a hegedű, cornetto és a furulya, ezek mellett számos hangszer használatára is vannak utalások, de a művek címlapján legtöbbször nem írnak megjelölést, csak „a canto”, és „a sopra” - solo feliratokat.

Műfajukat tekintve szonáták és canzonák, melyekben nincsenek konkrét tételek. Bár a különböző szakaszok jól elkülöníthetőek, mindegyik más karaktert testesít meg. A szakaszok hangnemi világa meglehetősen változatos volt. Pont ezekben az évtizedekben alakult ki a hangnemek jellege.

Az egy tételes, több karakterből álló műfajtypus, kísérletező jellegű, hiszen sem a szakaszok hosszának, sem menzúrájának nincsenek konkrét szabályai. Tehát a vokális korabeli példákhoz hasonlóan keverednek a prima és seconda prattica elemei. Ez időben rendkívül különbözőek az új hangszeres zene alkotásai. Talán az egyetlen közös

¹⁷Brockhaus Riemann Zenei Lexikon II.

¹⁸Brockhaus Riemann Zenei lexikon III. 157. oldal

metszéspont a páros metrumú, intarda jellegű kezdet.¹⁹ Ezen kívül ellenpontos szakaszokat, tánckaraktereket, monódikus, a *secunda prattica* eszköztárát idéző elemeket találunk.

Diminució: *diminuti* = kicsinyítés. „A menzurális notációban a hangértékeket páros vagy páratlan proporciójú csökkentése az őket közvetlenül megelőző módosíthatlan értékekhez, vagy egy egyidejűleg szóló másik szólam értékeihez képest.”²⁰ a 16. és 17. században rendkívül elterjedt volt a diminuálás gyakorlata az énekesek és a hangszerjátékosok körében egyaránt. a diminuációk általában improvizáltak voltak, és kitöltötték a dallami keretet. A legapróbb értékeket (*fusak*, *semifusák*) is használták.

A 16. század közepétől megjelenő hangszeres iskolák, zenei traktatusok rengeteg diminuációs példát tartalmaznak, mint *Sylvestro Ganassi*, *Diego Ortiz*, *Dalla Casa*, *Giovanni Bassano*, *Francesco Rognoni* alkotásaiban.

Mivel egy zene- és stílustörténeti határon állunk nem tudjuk kategorizálni a lejegyzéseket és a szakasz kiírásokat. Jó példa erre, hogy a szakaszok általában *adagio* és *allegro* feliratokat kaptak (de ha nem akkor ritkán találunk bármi más utalást). Ekkoriban az *adagio* és *allegro* jelölések nem olyan jelentéssel bírtak, mint manapság, emellett pedig nem feltétlenül tempóra vonatkoznak, mindinkább karakterekre.

Ezen ponton meg is érkeztünk a tempókérdések feltevéséhez.

Fontos említést tennünk arról, hogy csak az 1960-as évektől lett divatos újra kora barokk furulyazene, méghozzá a furulyás élet egy híres és példaként sokat emlegetett alakjának köszönhetően. *Franz Brüggen* furulyaművész és karmester élesztette fel az érdeklődést a méltánytalanul elfeledett zeneszerzők művei iránt.

Manapság nincs olyan zenei stílus, amelyben megengedett, hogy ugyanazt a darabot egy előadás alkalmával 3 perc, egy másik alkalmával pedig 5 perc alatt adják elő. Az általam vizsgált stílus interpretálói

¹⁹ Ellenpélda Fontana Sonata Prima.

²⁰Riemann Brockhaus lexikon I. 434.oldal

azonban előszeretettel adnak teret képzeletüknek és a legváltozatosabb szemszögekből vizsgálva adják elő a darabokat.

Girolamo Frescobaldi: La Bernardina

(A kora barokk újdonságok tükrében a tempókérdések felől megközelítve)
Girolamo Frescobaldi (1583-1647)

Korszakos jelentőségű olasz zeneszerző orgonista, 1608-tól a római Szent Péter-bazilika orgonistája. Mint hangszerének - az orgonának - művésze világhírnek örvendett. Műveiben a csembaló és a már említett orgona, addig nem is sejtett technikai lehetőségeit tárta fel és állította egy markáns, egyéni kifejezőmód szolgálatába. A hangszeres irodalom formáit - toccata, fantasia, ricercare, fuga - sokoldalú teremtő fantáziával gazdagította. Főbb művei négyszólamú fantáziákból, toccatáknól, áriákból, canzonákból álltak, melyek közül az utóbbi az új, szóló hangszeres zene legfőbb területe volt.

La bernardina

Frescobaldi számos canzonát adott közre, az általam tárgyalt La Bernardina a Primo Libro Delle Canzoni (1623) című kötetben található. Az említett darabokat a szerző 1645-ben újra megjelentette, még hozzá jelentősen átdolgozott formában. Erre az időszakra tehető a menzurális notáció csillagának hanyatlása.

Közelebbről vizsgálva a fent említett canzona elején rögtön egy „intrada”²¹ jellegű szakasszal találkozunk, mely jellegzetes canzona ritmussal- dactilus spondeus(ta ti-ti ta ta) kezdődik.

²¹ Intrada: reprezentatív, indulószerű, páros lüktetésű bevonuló zene.

Egy homofon, monódikus átvezetőben megszűnik az ellenpont és bár elterjedt a vélekedés, miszerint egy alaplüktetés vonul végig a kora barokk darabokon, esetünkben ennek követése egészen szokatlan előadásmódot eredményez. Az előadó dolgát tovább nehezíti, hogy a mű első részében sincs semmiféle karaktermegjelölés, csak a basszus és a dallam kapcsolatából tudunk következtetéseket levonni. Érdemes elgondolkodni egy nyugodtabb tempóválasztáson, amely a monódikus átvezető szakaszra érvényes.

Ezután a nyitó szakasz továbbgondolása következik sűrűbb textúrával, gazdagabban diminuálva. Zárleti formula nélkül érkezünk egy ismételt monódikus, kadencia szerű szakaszhoz, ahol a tempót illetően az előzőekben megfogalmazott nyugodtabb értelmezés érvényesülhet, amelynek következtében ismét eltávolodhatunk az alaplüktetésről.

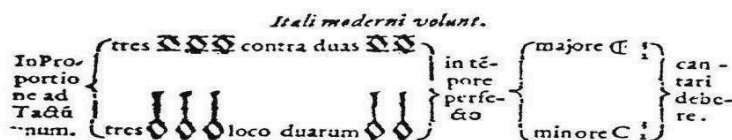
A folytatásban egy hármaslüktetésű „gagliarda”²³ -ra hajzó részhez jutunk el. Felmerül a kérdés, hogy vajon egy táncal állunk-e szemben. Amennyiben ezt táncnak tekintjük, akkor egy másik proporciós elv alapján kell tempót választanunk. Az egyik elv szerint a nyitó szakasz alaplüktetése két brevis, amely a folytatásban egyenlő lesz három brevissel.²⁴ Lásd az alábbi képen). Ez az jelenti, hogy az egész kotta egyenlő a pontozott egészszel. Vagyis a „gagliarda”-nak titulált szakasz rendkívül vontatottá válik. A másik elvnek megfelelően a tánc karaktereket állítjuk egymással szembe, vagyis azok lüktetését. Az „intrada” szakasz lépéseit a brevis határozza meg és ha ezt állítjuk szembe a gagliarda lüktetésével, akkor egy brevis egyenlő lesz három brevissel, vagyis a fél kotta egyenlő a pontozott egész kottával. Ugyanezt a proporciós elvet találjuk a reneszánsz kor leggyakoribb pavana -gagliarda tánc párjainál²⁵. Bár ebben a proporciós eljárásban a dallamváznak ugyanannak kellene maradnia, a két elv jelentős tempó különbségeket mutat. Tehát választanunk kell, hogy az egyik elv betartása, vagy a

²³A virtuozitás és a fiatalság képviselője a táncok között. Angliában és olasz területeken is táncolták, de nem teljesen önálló táncként, hanem mint több részes koreográfiák fontos eleme. A tánc karakterek több bonyolult formát is kitaláltak a gagliarda számára.

²⁴ Michael Praetorius Syntagma Musicum

²⁵ Kovács Gábor Reneszánsz táncok, Garabonciás kiadó

változatos előadásmód a fontosabb számunkra. Vajon egy változó kor zavaros zenei gyakorlatában, tudjuk e bármelyik traktatus, bármelyik elvét maradéktalanul érvényesíteni.



Prolatio maior Prolatio minor

A műben egy rövid basszus átvezető következik, ami gyakorlatilag a continuo játékos improvizációjának helye, ezután visszalépünk a nyitó szakasz menzurájához. Ismét tánc jellegű szakasz következik, melynek menzurál jele: 3 (modus minor perfectus).

Táncszakasz megközelítése felől nézve itt egy voltára emlékeztető táncot találunk.²⁶ Innentől válik igazán bonyolulttá és izgalmassá a helyzet, s válik világossá, miért fontos és érdekes a tempóválasztás kérdéseinek vizsgálata.

A proporciós elv alapján egy brevis lesz egyenlő három semibrevissel, ennek eredményeként ismét egy viszonylag lassú tempót kapunk. A volta nem utótánc (ellentétben a galiardával és a saltarellóval), ezért tempója sokféle lehet. Felmerül a kérdés mennyire tudjuk a menzúra jeleket a 16. századi értelmezés alapján kezelni, mivel ebben a korban a teljesen azonos zenei anyagok egészen különböző hangjegyekkel vannak lejegyezve. Például a páratlan metrumú, többnyire ugró táncok majdnem minden kora barokk műben megjelennek. *Montalbano* Sinfonia Quarta című művében karakterében és dallamát tekintve ugyanezt találjuk 3/1 ütem mértékkel (modus-minor-perfectus)²⁷. Amennyiben a „Labemardina”-at szembe állítjuk Frescobaldi, egy másik - ugyanebben a sorozatban szereplő Canzona terza detta la Donatia elnevezésű darabjával, akkor az említett volta zenei anyagát találjuk, ám a Donatiában 6/4-es ütemmutatót láthatunk, amelyet menzúra jelként nem tudunk értelmezni.

²⁶ Volta: Jelentése: fordulni. A 16. századtól önálló táncként is szerepelt. Vidám karakterű, lendületes páros tánc.

²⁷Ulrike Engelke Interpretation der Music des Frühbarock 11.oldal

Ismét szélsőségek között mozgó tempó értelmezési kérdések között találjuk magunkat.

A darab folyamán először találkozunk szakasz megjelöléssel. Az első két szakasza is azonos menzurában volt, de nem kaptak megjelöléseket, ellentétben a soron következő két szakasszal, amelyek szintén azonos menzúrán belül találhatóak és a második kiadásban „adagio” és „allegro” feliratokkal látta el őket a szerző.

Az adagio jelentése a tárgyalt időszakban: kényelmesen, szabadon, a 19. századtól: lassan, nyugodtan. Ritka mozgású basszussal rendelkezett, a szakaszok monódikus szerkesztésűek, a *seconda prattica* gyakorlatának megfelelően.

Az allegro jelentése a tárgyalt időszakban: ritmikusan, vidáman, táncosan, nem feltétlenül gyorsan, a 19. századtól: gyorsan, vidáman.

Esetünkben az itt „adagio” felirattal jelölt szakasz, szinte ugyanaz, mint az elején felbukkanó monódikus rész, ahol először felmerült a tempóváltás kérdése. Tehát érdemes elgondolkodni azon, hogy vajon az előző rész miért nem kapott „adagio” feliratot. Ez a felvetés az „allegro” felirattal ellátott szakasszal kapcsolatban is helytálló. Mivel az allegro menzurája megegyezik a nyitószakasszéval is, a tempójuknak azonosnak kellene lennie. Előrelátónak kell lennünk darab végével kapcsolatban, ugyanis fusból (tizenhatod) álló echo játék meglehetősen gyors és szinte értelmezhetetlenné válik, ha a kezdeti „intrada” tempójában játszuk. Ebből következik, hogy más tempó relációba kell helyezni az „allegrot”. Ez nem azt jelenti, hogy a karakter megjelöléssel ellentétesen, lassú részt kreáljunk, csak annyit, hogy nyugodtabb lüktetést kell választanunk. Amennyiben elemzésünk korábbi megközelítéséhez nyúlunk - vagyis tánckarakterek után kutatunk - egy reneszánsz *allemanda*-val találjuk szemben magunkat.²⁸ Ebben az esetben a *brevisek* határozzák meg a lépéseket. *Allemanda*-kent az előző lüktetésekhöz képest is gyorsabb tempót kell vennünk, viszont ebben az

²⁸ *Allemanda*: Páros lüktetésű, lépéseit tekintve mérsékelt tempójú, ami a *pavanna* és a *passamezzonál* gyorsabb.

esetben abszolút figyelmen kívül hagyjuk a mű végén elhelyezkedő echos (sztereofon)²⁹ rész tempó igényét. A mai előadók között találunk olyat, aki a végső rész előtt megáll, és lassan folytatja játékát. Egyébként is találunk olyan interpretációt, amiben egy menzurán belül is számos tempóváltással találkozunk.

Gyors vagy lassú?

A tánckarakterek váltakozása mutatja leginkább a tempót, ahogy arra már az előzőekben kitértünk meglehetősen szubjektív a tempó választás. Sajnos nincsenek kora barokk korban készült hangfelvételeink, ezért nem tudjuk konkrétan meghatározni, milyen tempóban kell játszani. A kor zenei gondolkodása egyszerre sokszínű és rendkívül kiforratlan. Abban az esetben, ha hamar zöldágra akarunk vergődni, vannak szempontok, amik alapján dönthetünk. Egy ilyen szempont, ha megvizsgáljuk a basszus mozgását, a dallammal való viszonyát és mai fejjel gondolkodva értelmezzük az adagio és allegro feliratokat. Mindemellett talán az egyetlen kézzelfogható szabály, hogy a tánckarakterek löktetésének megfelelően interpretáljunk. Természetesen ekkor el kell döntenünk, hogy a vizsgált szakasz valóban tánc-e.

Miért jó kora barokk zenét tanítani?

Rövid válaszom a kérdésre az hogy azért, mert izgalmas, tanulságos és szórakoztató.

Bővebben kifejtve kijelenthetjük, hogy a kora barokk zene hallgatása és játéka egyaránt fejleszti a gyerekek zenei kreativitását. Segít a koncentráció fenntartásában a darab teljes hosszán át, hiszen a zenei anyag változatos, nem ad alkalmat az „ellustulásra”. Tele van a kottakép bonyolult, esetleg ismeretlen ritmusépletekkel, első ránézésre a gyermek számára értelmezhetetlen metrum váltásokkal. Tapasztalás és sokszori eljátszás útján azonban egyszerre azt veszi majd észre a növendék, hogy magától eszébe jutnak a bevett momentumok egy-egy új darab eljátszása során. Ez igaz

²⁹ A velencei St. Marco székesegyház zenei gyakorlatában található meg. (Andrea és Giovanni Gabrieli).

a tipikus díszítési fordulatokra és dallampanelekre is. Ezek összessége alkotja a tulajdonképpeni stílusismeretet.

Az éremnek két oldala van, ha ugyanis megismerjük a stílus szabadságán alapuló laza játékmódot, fesztelenséget, könnyen adaptálódhat ez a „hanyagság” amikor más kor furulyamuzsikáját játszuk. Akárcsak a modern furulyazene, úgy a kora barokk játékmód is (talán még nagyobb mértékben) növelheti a színpadi magabiztosságot, a kellő lazaságot, az elképzelések merész alkalmazását.

Hogyan tanítsunk kora barokk zenét?

Alapvetően felsőbb éves zeneiskolásokkal érdemes elkezdenünk a kora barokk darabok tanulását. Ennek főbb oka, hogy egy zeneiskolában negyedik, ötödik furulyás növendék rendelkezik a megfelelő technikai fejlettséggel, szolfézs ismeretekkel és általános zenei tapasztalatokkal ahhoz, hogy hozzá foghassunk eme stílus megismertetéséhez a hangszerjáték segítségével. Ám, ez nem azt jelenti, hogy magát a kora stílus megismerést is elodázzuk évekig. Rendkívül hasznos lehet, ha már egészen kicsi korban felvételeket hallgattatunk a gyermekekkel, megtaníjtuk nekik a kora barokk zene alapvetéseit, bemutatunk egy-két darabot, esetleg koncertet látogatunk velük a témában. Eleve az motiváló hatású lehet a nebulók számára, hogy megismerik, milyen furulyaféléken csendülnek fel a tárgyalt kor dallamai. Tarthatunk nekik hangszerbemutatót, ahol ők maguk is kezükbe vehetik a furulyacsalád addig ismeretlen tagjait.

A vizuális újdonságok megismerése mellett pedig fejlesztő hatású maga a muzsika is, ami alighanem tetszik minden gyermeknek. Ennek oka, hogy nem „unalmasak”, izgalmas ritmusokat hallgatnak, felkapják a fejüket a tempóváltásokra, ráéreznek a táncszerepekre, szívesen mozognak a zenére. Szervezhetünk nekik mozgással kapcsolatos játékokat is, melyekbe belecsempeszhajjuk egy-egy tipikus tánc lépéseit is.

Mielőtt kora barokk darabok tanítására adjuk a fejünket érdemes bizonyos szempontokat számba vennünk. A tanuló rendelkezik e a megfelelő előtanulmányokkal, találkozott e már a korszakban megszokott táncokhoz hasonlókkal, tud e fél vagy egész kottákban játszani, képes e zeneileg előre gondolkodni, nagyobb ívekben játszani, elveszik e a részletekben, vagy tudja e a globális egészét szemlélni, ha új darab kerül a kezébe, mennyire érez rá a váltakozó lüktetésekre.

Ez nem azt jelenti, hogy ha a felsorolt szempontok valamelyikének híján van növendékünk, de egyébként érettnak tartjuk őt a stílus gyakorlati megismerésére, ne toljuk el azt még hónapokkal, vagy évekkel. Mindössze csak koncentráljunk a szükséges előtanulmányok elsajátítására és tételesen haladva vegyük át vele a szükséges ismereteket.

Fontos, hogy a közösen hallgatott felvételekhez társítsunk kottát is. Így a gyermek vizualizálja a zenét. Végighaladva a művek gerincén, időzzünk el a metrumváltásoknál, az esetleges kiírásoknál adjunk időt, hogy a kotta tanulmányozása után feltehesse kérdéseit a darabbal kapcsolatban.

A tanulást kezdjük *Biaggio Marini* és *Salomone Rossi* műveivel, melyek könnyen felfoghatók és áttekinthető a gyermekek számára. Személy szerint Girolamo Frescobaldi egyes canzonáit is ide sorolnám, hiszen tanulságosak lehetnek és egy fejlettebb technikai szinten tartó tanuló, kellő gyakorlás segítségével nem jelenthetnek leküzdhetetlen akadályokat.

Mikor a növendék már szerzett némi tapasztalatot, elkezdhetünk erre az alapra építkezni és olyan művekhez nyúlni, melyek nem csak a tipikus stílusjegyeket tartalmazzák, hanem azok „fordításait”, cifrább fordulatokat, virtuóz hangszövevényeket, és persze már megkívánja a saját ötletek alkalmazását a díszítések terén. Amennyiben virtuóz, kihívásokat rejtő, életteli műveket szeretnénk a gyermekkel tanulni érdemes *Giovanni Battista Fontana* vagy *Dario Castello* munkássága felé fordulnunk.

Az eredményes és mindenki számára építő jellegű, élvezetes munkához elengedhetetlen a jó tanár-diák viszony. A közös kreatív munka jó hatással van a furulyázás minden területére, ösztönzi a gyermeket a fejlődésre, motiválja, hogy érzi mondanivalója nem csak számára, de tanára számára is fontos és bizonyos esetekben akár irányadó is lehet.

Le kell mondanunk az „idomított” játékról, ne akarjuk mindenáron érvényesíteni elképzeléseinket. Amennyiben növendékünk elképzelései helytállóak, hagyjunk teret kreativitásának. Ez a tanári hozzáállás meghozza gyümölcsét a későbbiekben is.

A kora barokk zenei alkotások valóban kissé „magukra hagyják” az előadót, megkövetelve a saját ötleteket és a zenei érettséget, önálló zenei gondolkodást. A kor alkotásai izgalmasak, fordulatosak és mozgalmasak, a tétetelek nem különülnek el konkrétan egymástól, tehát sok esetben az előadónak kell végigpásztázni a művet elejétől a végéig a különböző szakaszok kezdetét/végét keresve.

Figyelembe kell venni azt is, hogy a zeneiskolásoknak még új ez a világ és nem szabad őket összezavarnunk. Tehát a tempóválasztás kérdésében tereljük őket a „klasszikus” útra, vagyis egyszerűen kifejezve az első látásra lassúnak és gyorsnak ítélt szakaszok legyen nyugodtan lassúak vagy gyorsak. Például egy hármas lüktetésű fél kottából álló szakasz lehet nyugodtan lendületesebb felfogású.

Összefoglalás

A kora barokk zene oktatásának kezdése már a zeneiskolákban ajánlatos. Élvezhető, izgalmas, fenntartja a gyermek figyelmét, koncentrációra neveli, magával ragadja. A tanulási folyamat eltér más klasszikus darabok tanulásától, vagyis tanulságos és újszerű.

Furulyaversenyre való felkészülés során hálás választás egy-egy kora barokk mű, hiszen sokszínűen megformálható és bemutatható. Ha engedjük és támogatjuk a gyerek fantáziáját és kreativitását is kiválóan, árnyalva ezzel a produkciót. Megmutathatja ötleteit a díszítések terén, egészen kidomboríthatja muzikalitását és simulekonyságát a zene interpretálása során. Saját ízlésének megfelelően (de persze nem stílusidegenen) formálhatja a darabot a zene „légzésének”, lüktetésének és a szakaszhatárok közti „szüneteknek” irányításával.

A darabok fesztelen hangulata vagy éppen érzelmes dallamossága miatt, tanszaki koncertek és verseny szereplések részeként is megállják a helyüket.

Furulyatanárként a mi felelősségünk, hogy a „tantervünkbe” belevegyük eme kor repertoárját. Fontos, hogy jelen legyen az zeneoktatásban és lassanként ne unikum, hanem alapvetés legyen felbukkanása versenyeken, növendékhangversenyeken és a gyermekek mindennapi zenei életében.

Curriculum vitae

Hét éves koromban kezdtem furulyázni és pár éven belül világossá vált számomra, hogy nekem a zene világa való.

Sosem szerettem volna más hangszeren játszani, mint furulyán, hiszen irodalma, hangja, és hangulata utánozhatatlanul sokszínű, a furulyafélék széles tárházáról nem is beszélve.

Első oktatóm Szép Imre tanár úr korán felismerte, hogy lelkesedésem nem gyertyaláng csupán és szüleimmel karöltve támogatta utamat, így kerültem Dr. Széplaki Zoltán szárnyai alá. Miskolcon végeztem a konzervatóriumot és az egyetemet, ahol Dr. Széplaki Zoltán és elhivatott kollégái iránymutatása, hatalmas tudása, embersége, a régizenei és furulyaoktatás erejébe vetett hite, fáradhatatlan munkássága folyamatos motivációt jelentett számomra és ezen útravalók a mai napig elkísérnek.

Tanulmányaim során számos kurzuson volt alkalmam pallérozni tudásomat és új nézőpontokat, zenésztársakat megismerni.

Napjainkban elsősorban kislányaim nevelése tölti ki időmet, de bízom benne, hogy hamarosan ismét nagyobb teret kaphat életemben a zeneoktatás és a furulyamuzsika.

A régizene területe rengeteg feltárni valót tartogat a fiatal zenész generáció számára, ezért is szeretném a növendékekhez is közelebb hozni ezt a zenei aranybányát.

Hiszem, hogy a felnövekvő furulyás generációknak tovább kell vinniük a mi mestereink örökségét és öregbíteni a furulya hírnevét országunkban.

Szakmai tevékenységek:

- 2005: Mesterkurzus, Peter Holtslag (Miskolc)
- 2006: Mesterkurzus, Kiszty Nóra (Miskolc)
- 2008: Mesterkurzus, Kiszty Nóra (Miskolc)
- 2008: VI. Országos Czidra László Furulyaverseny, Külön díj (Budapest)
- 2009: Szegedi Régizenei Akadémia, Tanár: Januj Anna (Szeged)

- 2012: Tudományos Diákköri Verseny, II. Helyezés (házi forduló)
- 2012: Improvizációs Workshop, Eddie Prévost (Budapest)
- 2012: Győri Reneszánsz és Barokk hét, Tanár: Kállay Katalin,
- 2013: Országos Tudományos diákköri Verseny (Eger)
- 2013: „La Stravaganza”- Barokk zenei fesztivál és kamara verseny, Döntő, Különdíj (Kolozsvár)
- 2013: Tradíció Pályázat 2013, „A népzene és a műzene kapcsolata” –című pályamunka, kiváló minősítés.

- 2014: Szakmai nap Dinyés Soma vezetésével
- 2014: Bartók Béla Zeneművészeti Intézet Fafűvós Versenye, Különdíj
- 2014: Régi Zeneakadémia, Miszla Barokk, Nemeskéry kúria Tanár: Januj Anna (furulya), Dinyés Soma (kamara)
- 2014: prof. Manuel Staropoli mesterkuzus (Miskolc)
- 2014: Tudományos Diákköri verseny, II. Helyezés (házi forduló)
- 2014: Borsod-Abaúj-Zemplén megyei Zeneiskolások VIII. Furulyás Találkozásán egyik növendékem dicséretben részesült.
- 2017. február 17.: XV. Sistrum Furulyaverseny (Bartók Béla Alapfokú Művészetoktatási Intézmény, Szombathely, két ezüst minősítés)
- 2017. május 3.: VIII. Regionális Furulyaverseny, Fertőd (3 ezüst minősítés)
- 2018. február 16. XVI. Sistrum Furulyaverseny (Bartók Béla Alapfokú Művészetoktatási Intézmény, 1 bronz minősítés)
- 2020, 2021, 2023: “Otthoni Dallamok Országos Online Furulyaverseny” - zsűritag szerepkör

Melléklet

1. Girolamo Frescobaldi Il primo libro delle canzoni (1623) Roma: La bernardina

Ca non Prima, Violino solo, ouer Cornetto.

1. *INTRADA*

2. *ADAGIO*

3. *ALLEGRO* *ALLEMANDA*

4. *ECHO*

5. *GALGARDA*

6. *1 VOLTA*

7. *pian fort:*

8. *pian fort: pian fort:*

9. *pian*

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Ca non Prima, Violino solo, ouer Cornetto." The score is written on ten staves, with the first nine staves containing musical notation and the tenth staff being empty. The notation includes various tempo and mood markings: "INTRADA", "ADAGIO", "ALLEGRO ALLEMANDA", "ECHO", "GALGARDA", and "1 VOLTA". There are also dynamic markings such as "pian" and "fort:".

2. Girolamo Frescobaldi Quatro libro delle canzoni (1645) Velence: La bernardina

bernardina, Frescobaldi

Canto folo come flà.

INTRADA

Canzona feconda detta la Bernardina.

ADAGIO

Handwritten musical score for guitar, featuring three distinct sections: "GAGLIARDA", "VOLTA", and "ALEMANIA".

The score is written on ten systems of two staves each (treble and bass clef). The first section, "GAGLIARDA", is marked with a common time signature (C) and includes a dynamic marking of *c* (crescendo). The second section, "VOLTA", also in common time, features a dynamic marking of *f* (forte). The third section, "ALEMANIA", is marked *Allegro* and includes a dynamic marking of *f*. A tempo change to *Adagio* is indicated between the second and third sections.



Irodalomjegyzék

New Grove Lexikon (New York, 2001-2002)

Bohm Laszlo Zene műszótár (Zeneműkiadó Budapest, 1961)

BrockhausRiemann Zenei Lexikon I.-III. (Zeneműkiadó Budapest, 1983) **SH**

Atlasz Zenei (Springer Hungarica, 1994)

Kovács Gábor Reneszánsz táncok (Garabonciás Alapítvány 1997)

Lax Éva: Giulio Caccini, Le nuove Musiche- Előszó (Kave Kiadó, 1998)

Művészeti kislexikon Szerkesztő: Nagy Zoltán (Szalay könyvkiadó, 1997)

Szabolcsi Bence A zene története Az 6skortól a 19.század végéig (Zeneműkiadó Budapest, 1974)

Széll Rita Régi táncok iskolája (Nemzeti Tankönyvkiadó 2001)

Ulrike Engelke Interpretation der Musik des Frühbarock (jegyzet, Altstadt 1986)

http://www.bibl.u-szeged.hu/inf/szakdoli/1999/radnoty_gizi/Hu/Htm/4lap.htm

http://www.haydnzeneiskola.hu/sites/default/files/Furulyamuzsika_CD_fuzetjav.pdf

http://www.irodalmiradio.hu/femis/zene/kszerzo/u_menu/uccelini.htm

<http://cecile.gportal.hu/gindex.php?pg=10574586>

<http://www.kislexikon.hu/index.php?f=diminuci%F3>

<http://mek.oszk.hu/00200/00209/00209.pdf>

<http://www.komoly-zene.eoldal.hu/cikkek/mufajok/allemande.html>

http://www.kil.hu/cikk_adalekok_a_barokk_zenei_artikulaciohoz.php

<http://lsuranyi.felhasznalo.fazekas.hu/ellenpont.htm>

