

Bali János

Az ornamensek kivitelezése
a nagybarokk furulyaiskolákban

Tartalomjegyzék

Bevezetés	5
Jelölések	6
Az ornamensek típusai	7
A források áttekintése	8
Itáliai források	11
<i>Bismantova</i> (1677)	11
<i>Anon: Tutto il bisognevole</i> (1730?)	14
Francia források	16
<i>Loulié</i> (~1694/~1701)	16
<i>Freillon-Poncein</i> (1700)	23
<i>Hotteterre</i> (1707)	25
Angol források	32
<i>Hudgebut</i> (1679)	33
<i>Salter</i> (1683)	35
<i>Carr</i> (1682)	38
<i>Walsh</i> (1685)	40
<i>Walsh</i> (1706)	44
<i>Pearson</i> (1722), <i>Prelleur</i> (1730), <i>Anon.</i> (1765), <i>Longman and Broderip</i> (1780)	45
Következtetések	47
Bibliográfia	50

Bevezetés¹

A díszítések két alaptípusát különböztetjük meg: a hangközökhöz kötődő *dallami díszítéseket* (aprózás, diminutio, fioritura) és az egyes hangokhoz kötődő *ornamenseket*. Az ornamensek alapképletei (ismétlődő, hullámszó, trillázó mozgás, alsó és felső váltóhangok használata, a hang kezdetének vagy végének a kiemelése) a népzénétől a jazzig valamennyi zenében azonosak, de az ornamensek elhelyezése és a megvalósítás módja korszakonként és azon belül tájegységek szerint más és más. Mai, historikus szemléletű előadói praxisunkban igyekszünk minden mű előadásakor keletkezésének, elsődleges életének szellemi köreit minél mélyebben feltárni. Ebben alapvető szerepe van a szerző és környezete hang-felfogásának: annak, hogy mi az ő számára a zenei hang². Ilyen összefüggésben szemlélve az ornamensek korhű megszólaltatása nem csupán lényegtelen, felszíni kérdés, hanem a hang-értelmezés fontos eszköze. Dolgozatom a barokk ornamentáció egy területének, a nagybarokk furulyatechnika ornamens-világának átfogó forrás-vizsgálatát adja.

Míg az ornamensek stílusos elhelyezését számos, díszítésre utaló jelekkel ellátott darabból tanulhatjuk meg, addig e jelek megvalósítását a korszak zenei tankönyveiből, korabeli kották előszavaiból kell kihámozni. A mai barokkzene-játszás felfutásakor először a legalaposabb, legrészletesebb leírások, a német rokokó hatalmas enciklopédikus tankönyvei szolgáltak útmutatóul: Johann Joachim Quantz, Leopold Mozart, Carl Philipp Emanuel Bach fuvola-hegedű- és billentyűs iskolája, s az ezekben foglaltak alapján igyekeztek minden barokk zenét előadni. Ám a historikus előadói gyakorlat is élő, fejlődő, a szellemi kutatás és a zenei hallás határán mozgó folyamatos értékelés. Ma már világosan látszik, hogy a százötven évet átívelő, az olasz és francia stílus szembenállása által polarizált barokk stílárisként sokkal színesebb volt, mint azt az első kísérletek sejtették. A megismerési, megértési folyamat fontos része volt a korabeli hangszerek és játéktechnikájuk újrafelfedezése³. E fejlődési folyamat során természetes módon egyes paradigmák mindig előtérbe kerültek.

A klasszikus zenén iskolázott hallás minden megszólaló hangot, még a kis díszítő hangokat is a darab hangnemébe illesztve akart hallani, ezért az ornamensek megvalósításában a kis hangok barokkban nem annyira lényeges tisztasága a harmincas évektől kezdve fontos volt. A furulyazenében a hetvenes-nyolcvanas években a segédfogások felfedezésének a korát éltük; a

¹ Ez a tanulmányom *diplomamunka*: Miskolci Egyetem, 2011.

² Lásd Surányi László: *Megszólít vagy elvarázsol?* (Budapest, 2008) 138-138

³ Amiben az alapvető lépéseket az avantgarde zenének köszönhetjük: a furulyatechnika iskolateremtő művészei, *Frans Brüggen, Hans Martin Linde, Michael Vetter* egy kortárs furulyarepertoár kiépítése során szerezték meg azt a hangszerre való rálátást, melyből összeállt a régi játéktechnika képe is.

díszítések világában ez azt jelentette, hogy az ornamensek kivitelezésének számtalan, a barokkból nem dokumentált módja jelent meg, olyan fogáskombinációk, melyek egyszerre igyekeztek technikailag egyszerűek és akusztikailag tiszták lenni. Ennek viszont az volt az ára, hogy a sok segédfogású hang megváltoztatta a hangszín összbenyomását. Talán ennek ellenhatásaként az utóbbi két évtizedben divatba jött az a trillázás, amelyik a lehető legnagyobb sebességig igyekszik a standard fogásokat használni⁴. A különféle, a régi gyakorlattól eltérő kivitelezési módok tankönyvekben is megjelentek⁵; úgy gondolom, érdemes a rendelkezésre álló források alapján áttekinteni az eredeti barokk technikai megvalósításról kirajzolódó képet.

Jelölések

Ebben a dolgozatban a következő fogás-jelöléseket használom: 0 (nulla) jelöli az oktávvaltó lyukat, 1-től 7-ig terjedő számok pedig a felső oldalon lévő játszólyukakat, a labiumtól a láb irányába számolva (az alaphang fogása szerint 0|123|4567). A nyitott lyukat - (kötőjel) jelzi, a félig befogottat pedig _ (aláhúzás). A díszítéseknél ~ (hullámvonal) jelöli a felemelgetendő ujjat, * (csillag) a leteendő. Amikor egy ornemens leírásához ez a két szimbólum nem elegendő (például a trilla-kezdő felső váltóhang, az *appui* jelöléséhez), akkor kiírom a fogásokat, és közéjük az & (et) jelet teszem.

Az egyes fokokat római számokkal jelölöm; például, I az alaphang, IV ennek a felső kvartja (f-alton *b'*, g-alton *c''*), IV# a bővített kvart (f-alton *h'*, g-alton *cisz''*), VII a nagyszeptim (f-alton *e''*, g-alton *fisz''*), VIIb a kicsi (f-alton *esz''*, g-alton *f''*). Ahol az alsó lyukak már nem számítanak, a könnyebb áttekinthetőség kedvéért jelüket elhagyom (például a X. fok fogása 0|123|45).

A trilláknál és mordenteknél zárójelben adom meg az ornemensben szereplő váltóhangot akkor, ha az módosított, pl. VI(VIIb) jelöli az f-altfurulyán az *esz*-szel trillázott *d* hangot.

A ma használatos „barokk” fogásrendszert helyesebb lenne „angol” fogásnak nevezni, hiszen Angliában, a Dolmetsch-műhelyben alakult ki 1930 körül. Alapját ugyan a nagybarokk furulyák fogásrendszere képezi, de néhány ponton eltér tőle. Mivel dolgozatomban az eredeti fogásokat elemzem, ezért muszáj számba venni az eltéréseket.

4 Ez technikailag nehéz kihívás.

5 Lásd pl. a trillafogásokat: Lőrincz-Paragi: *Furulya ABC*, vagy Bali János: *Furulyaiskola I*.

Egy kivétellel valamennyi nagybarokk fogástáblázat támasztóujjat használ, azaz az V–IX fokok fogásainál befogja a 6. lyukat, növelve evvel a hangszer stabilitását, ami a virtuóz játékot segíti. Valamennyi régi fogástáblázatban 0|123|4-6 a IV. fok fogása (szemben a mai 0|123|4-67 fogással), és többnyire 0|123|4-6 az oktávja, a XI. fok (szemben a mai 0|123|4-6 fogással). A Xb fogása -|123|456, a IV#-é általában 0|123|-567. Néhány fogástábla megkülönbözteti az enharmonikus hangokat, pl. VI# és VIIb⁶.

Az ornamensek típusai

A barokk zene, benne a „hegedűs forradalom” Itáliából indult; s a mindenkori olasz stílus a barokk egész időszaka alatt meghatározó jelentőségű volt. Itáliai muzsikuskok és komponisták működtek Európa-szerte, olasz operákat és kantátákat adtak elő szinte mindenütt. Ebben a világban a legfontosabb újítás a 17. század közepén Franciaországban történt. XIV. Lajos udvarában a Lully⁷ vezette zenei életben létrejött a zenekar, kialakították a barokk fafúvósokat; az egységesített vonásnemeknek, artikulációknak, aprólékosan kialakított ornamenseknek köszönhetően olyan hangzásvilág jött létre, melynek az egész akkori világ csodájára járt. A francia stílus az olasz riválisaként lépett fel, s bár a későbarokkban egyre több „kevert” vagy „egyesített” ízlésű („goûts réunis”) darab született, mégis, a játékmódbeli különbség a barokk végéig jellemző maradt⁸.

Az angol udvartartás a polgári forradalom utáni restauráció során francia mintákat követett; sok francia zenészt is elhívtak (és több hugenotta muzsikusk is a vallási tekintetben toleránsabb Angliában talált otthonra), miközben itáliai muzsikuskok is működtek szép számmal Londonban. Németország pedig mindvégig nyitott volt mindkét stílus, sőt szintézisük felé is.

Az itáliai zenészek ugyan számos ornamenst (korabeli olasz terminológiával „*affetti*” vagy „*accenti*”) használtak, de nem sok gondot fordítottak sem jelölésükre, sem kivitelezésükre. A franciák viszont az ornamensek („*agréments*”) gazdag rendszerét fejlesztették ki; a kivitelezés pontatlansága vagy ízléstelensége éppúgy árulkodott a muzsikusk nem francia voltáról, mint egy beszélt nyelv idegenszerű kiejtése. Angliában az ornamenseket („*graces*”) szinte francia gondossággal használták; a német későbarokk pedig szofisztikált megoldásokig jutott a díszek („*Manieren*”) megszólaltatásában⁹.

6 Természetesen az akusztikusan tiszta intonáció szerint az enharmonikusok közül a bés a magasabb; lásd pl. Bali: *A furulya* 245-248

7 Aki amúgy szintén olasz származású volt!

8 Lásd pl. Quantz leírását a francia és olasz zenéről (1752).

9 Lásd pl. C. P. E. Bach műveiben és *Versuch*-jában.

Ugyan az előkék¹⁰ és utókák¹¹ stílusos eljátszása is lényeges kérdés¹², de nem érinti dolgozatom témáját: bármilyen hosszúak vagy rövidek is az előkék, akár súlyra, akár súly elé jönnek, furulyatechnikai problémát nem vetnek fel, akárcsak a kötőívek¹³, artikulációs- és dinamikai jelek¹⁴ (melyeket a barokk zeneelmélet díszítésként tárgyal); a korabeli furulyatechnikai leírások nem sokat foglalkoznak mindezekkel. Foglalkoznak viszont a *trillákkal* (olaszul *trillo*, franciául *tremblement* vagy *cadence*, angolul *shake*), *mordentekkel* (ol. *mordente*, fr. *pincé*, *pincement*, *battement*, *martellement*, ang. *beat*, ném. *Mordent*), *ujjvibratóval* (fr. *flattement*, *flatté*, *balancement*, ang. *sweetening*): dolgozatunk tárgya ezek kivitelezésének a megfigyelése.

A források áttekintése

A barokk kori furulyázási szokások áttekintése még a zenetudományi kutatás előtt álló feladat. David Lasocki PHD-dolgozatában¹⁵ írta le a furulya helyét az angol hivatásos zenei életben; ezen az alapos összefoglaláson kívül csak elszórt információkkal rendelkezünk. Annyit azonban már látni, hogy a barokkban a hivatásos muzsikusként a furulya váltóhangszerként szerepelt; ahogy az összes fafúvósnak ugyanazok, az egyes hangszerekre nem specializálódott mesterek készítették, ugyanúgy a játékosok is több hangszeren játszottak, az adott darab igényei szerint¹⁶. Ennek a váltóhangszer-gyakorlatnak megfelelően a hivatásos zenészek által előadott művek (operák, oratóriumok, kantáták, szvittek) kottáiban csak egy-egy tétel erejéig, karakterábrázoló, hangulatfestő jelleggel találkozunk furulya-szólammal¹⁷.

Az amatőr zenei életre könnyebb rálátást szerezni: a nyomtatott kották nagy része, és az összes air-gyűjtemény és furulyaiskola a műkedvelők részére

10 Ol. *appoggiatura*, fr. *port de voix*, *coulé*, ném. *Vorschlag*.

11 A felfelé menők: ol. *accento*, fr. *aspiration*, *accent*, ang. *sigh*; a lefelé menők: fr. *chute*, ném. *Rückfall*.

12 Lásd például Leopold Mozart részletes leírását

13 Ol. *legato*, fr. *coulé*, ang. *slur*.

14 A mai furulyatechnika lényeges eleme a flexibilis dinamika megvalósítása a lyukak árnyékolásával és részbeni nyitásával. Ezzé a játéktechnikai elemek már Ganassinál (1535) említésre kerülnek, de a nagybarokk forrásokban nem esik szó róluk.

15 Összefoglalását lásd: D. Lasocki: „Professional Recorder Playing in England, 1500–1740” *Early Music*, 1982 január, 23–29 (I. rész) és 1982 április 183–191 (II. rész).

16 Általában oboistaként tartották számon a fafúvósokat, akik fuvoláztak, furulyáztak, fagottoztak is. De arra is volt példa, hogy hegedűsök szólaltatták meg a furulyákat, esetleg szólamonként többet is (Bach: Máté-passió, „O Schmerz”, tenor-recitativo).

17 A barokk furulyarepertoár ezen része máig feltáratlan; e sok kis tétel összegyűjtése, elemzése (a harántfuvolától való elkülönítés szempontjából) hatalmas munka.

készült. Ezek alapján úgy tűnik, hogy a nagybarokk korban három, eltérő jellegű furulya-divattal számolhatunk. A legnagyobb divathullám Angliában alakult ki, ahol 1679 után több, mint száz éven át jelentek meg furulyaiskolák, egyes időszakokban évente (összesen több, mint ötvenről tudunk, ennek jó egyharmada elveszett). E kiadványok rövid elméleti-gyakorlati bevezető után két vagy három nehézségi fokozatba sorolva *airek*, azaz népszerű slágerek gyűjteményét hozzák. Furulyára átírt airek gyűjteményei (technikai bevezető nélkül) szép számmal jelentek meg még ezeken kívül is. Szinte minden, a társasági életben mozgó férfi furulyázott; a kötetek repertoárja divatos, érzelgős slágerektől népszerű operaáriákig terjedt; az egész jelenség hangulata a mai bulvárlapok „macsó”-kultúráját idézi.

Franciaországban a furulya hamar háttérbe szorult a már 1700-tól terjedő harántfuvola mellett. Ennek ellenére sokan furulyáztak, de a repertoár jellege alapvetően különbözött az angolétól: a furulya a népies „musique de champêtre” világába került, a musette és tekerőlant társaságába. Hatalmas mennyiségű kottát publikáltak ezekre a hangszerekre, és a másodlagos hangszerek között a kiadványok többségén a furulya neve is olvasható.

A hegedű-központú Itáliában jóval kisebb mértékű volt a fafúvósok divatja; a furulyán is elsősorban hegedű-zenét játszottak. Néhány hegedű-kottán alternatív hangszerként a furulya is szerepel¹⁸; és sok hegedű-opusz nyomtatott¹⁹ és kéziratos²⁰ kottákban is fennmaradt furulya-átírat formájában is. Németországban igen kevés furulyakotta maradt fenn, és úgy tűnik, hogy a nyelvterületen délkelet felé haladva a barokk kori furulyázás nyomai fokozatosan eltűnnek; az óriási nyugat-európai barokk furulyadivat Bécsét már meg sem érintette.

A díszítési jelek jelentéséről hangszeres iskolák²¹ és kottaelőszavak is írnak; kivitelezésükről azonban csak az iskolák. Ugyan a fent vázolt helyzetnek megfelelően Angliából maradt fenn a legtöbb iskola, de többségükben a díszítés mikéntjének leírása lényegében azonos: kisebb változtatásokkal ugyanazt a szöveget²² reprodukálják 1695-től kezdve. A korábbi iskolák viszont részletes leírás helyett tabulatúrákkal szolgálnak; ezek elemzéséből szintén értékes információkhoz juthatunk. A nyomtatott „iskolák” közül kiválik a

18 pl. Veracini

19 pl. Geminiani, Castrucci, Corelli, Bitti

20 pl. ms. Parma

21 A barokk kori „hangszeres iskolákat” nem a mai, didaktikus tankönyvek mintájára kell elképzelni. Többnyire röviden összefoglalják a zeneelmélet és a hangszer játéktechnikájának alapjait, majd játszánivaló darabok egy jobb esetben emelkedő nehézségi sorrend szerint rendezett gyűjteményét adják.

22 Lásd alább, angol források, 3.4 John Walsh: *THE COMPLEAT flute=Master* (London, 1695)

hangszerkészítő Thomas Stanesby c-fogású furulyára készült, némi szöveggel ellátott fogástáblázata, mely a furulyázás hanyatlásának idején a c alapú fogásrendszer bevezetését propagálja; a díszítésekről nem ír semmit. Az Elizabeth Henthorn tanításához készült két, 17. század végi kéziratos füzetkét sajnos nem állt módomban tanulmányozni²³.

Franciaországból mindössze négy leírást ismerünk a nagybarokk kori furulyatechnikáról; egyikük (*Encyclopedie methodique*, Párizs, 1788) csak ismétli a legtekintélyesebb forrást (Hotteterre, ráadásul sajtóhibákkal, tehát mindössze három, többé-kevésbé független szövegünk van; de ezek a korszak legérdekesebb, legrészletesebb leírásai, igen pontos képet kaphatunk tanulmányozásukból.

Itáliából csupán két forrásunk ismert; egyikük (Bismantova) igen korai, és az általa leírt hangszer sem hangolása, sem fogásai tekintetében nem illeszkedik a nagybarokk tradícióba; trillafogásainak elemzése ezzel együtt tanulságos. A másik forrás (Tutto e bisognevole) pedig igen szűkszavú: mindössze az olvasó ösztönös tehetségére bízva a trillázást.

Az összes egyéb furulyatechnikai forrás²⁴, német, németalföldi, spanyol, skandináv, nem foglalkozik az ornamensekkel. Az egyetlen kivétel az Észak-Németországban és Skandináviában mozgó Johann Christian Schickhardt Amsterdamban kiadott, címe alapján (*Principes de la flute*, 1720) furulyaiskolának vehető kétnyelvű (francia/holland) opusza, mely voltaképpen duettjeinek egy gyűjteménye, fogástáblázattal és a furulyázásra és zenélésre vonatkozó, végletekig tömörített útmutatásokkal ellátva. A díszítésekkel kapcsolatban mindössze Hotteterre táblázatait reprodukálja. Díszítési jelként az egész kottában csak a + jel fordul elő, feltehetőleg egyöntetűen trillát jelentve.

Dolgozatomban így két itáliai (Bismantova 1677, Anon. ~1730?), három francia (Freillon-Poncein 1700, Loulié ~1700, Hotteterre 1707) és kilenc angol forrás (melyek két csoportba sorolhatók: Hudgebut 1679, Salter 1683, Carr 1682 illetve Walsh 1695 és leszármazottjai, Walsh 1706, Pearson 1722, Prelleur 1730, Anon. 1765, Longman and Broderip 1780) alapján vizsgálom az ornamensek kivitelezését²⁵.

23 D. Lasocki recenziója (GL 43.) alapján nem remélhető, hogy díszítésekkel kapcsolatban érdemi információ található bennük.

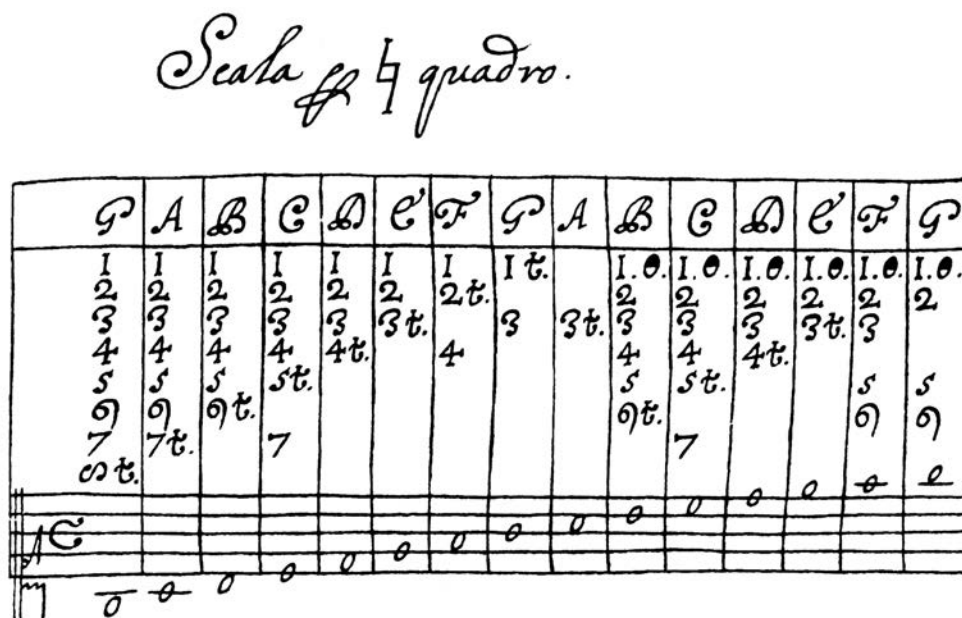
24 A furulya-technikai leírások jegyzékét lásd GL 17. fejezet, Bali: A furulya 120-109., Patricio Portell: Répertoire de musique imprimé (1670-1780) pour la flute a bec, le flageolet et le galoubet (Fuzeau, 2007)

25 Egy kivétellel valamennyi elérhető modern kiadásban: M&T

Itáliai források

1.1 Bartolomeo Bismantova: *Compendio Musicale* (kézirat, Ferrara, 1677)²⁶

Bartolomeo Bismantova atya, ferrarai fúvós-játékos e kézírásos, de már nyomdai kiadásra előkészített műve nagy fejezetet szentel a furulyának („flauto italiano”, szemben a „flauto francese” néven emlegetett hatlyukú *flageolettel*). Barokk fogású, barokk formájú, háromrészes *g'*-altra adja meg a fogásokat, trillázó ujjakat is jelöl, s megad egy *d*-fogástáblázatot is, transzponálás számára: „per sonare alla quarta”. Leírja, hogy hangoláskor az alsó részt is húzzuk ki egy kissé, s hogy nagyobb mértékű elhangoláshoz az ablakba kell tenni egy kis viaszdarabkát; hogy finom mandula- vagy jázminolajjal kell ápolni a furulyát. A reneszánsz leírásokból ismert nyelvütéseket említi; ám az előadói ízlésnek a közben meghatározóvá lett hegedű-technikája hatására történt megváltozását jelzi, hogy a *legato* (lingua legata: „de a de a...”) is a használható artikulációs módok közt szerepel. Leírja, hogy igen fontos, hogy a kezünk, nyelvünk és a lélegzetünk pontosan szinkronizált legyen, és tanácsolja, hogy úgy gyakoroljunk, hogy először furulya nélkül tanuljuk meg ritmusban a helyes artikulációt. Ír a flageoletről („flauto francese”) is néhány sort.



1. kép: A törzshangok fogásai — Bismantova: *Compendio musicale*

²⁶ Facsimile kiadása: Archivum Musicum 1. SPES, firenze. A furulyára vonatkozó részek M&T II 125–139.

*Accidenti di * Diesis; e di b Molle.*

A	B	C	D	D	E	E	F	F	A	A	B	A
I 2 3 4 5 6 ^t 7.0.	I 2 3 4 5 6 ^t 7.0.	I 2 3 4 5 ^t 6	I 2 3 ^t 4 5 ^t 6	I 2 3 4 5 ^t 6	I 2 3 ^t 4 5 ^t 6	I 2 ^t 3 ^t 4	I 2 ^t 3 ^t 4	I 2 ^t 3 ^t 4	I 2 ^t 3 ^t 4	I 2 3 4 5 6 ^t	0 Tutti aperto.	0 Tutti aperto.

2. kép: A módosított hangok fogásai — Bismantova: Compendio musicale

Fogástáblázata több szempontból is eltér a többi nagybarokk fogástáblázattól: g hangolású furulyára szól (ilyen furulya léte a nagybarokkból alig dokumentált), viszonylag kis ambitusra szolgál (I–XV. fok, félhangok csak II# - Xb-ig), támasztóujjat nem használ és fogásai több hang esetében eltérnek a többi nagybarokk táblázatban láthatótól (valószínűleg e furulya furata is különbözött az általánosan elterjedt nagybarokk furulyáétól)²⁷. A mai fogásoktól való eltérései:

IV: 0|123|46

IV#/Vb: 0|123|4

V#/VIb: 0|12-|45

VI#/VIIb: 0|1-3

VIII#/IXb: 0

IX#/Xb: -|---|---

XI: 0|123|46

XIVb: 0|12-|45

Táblázatában (M&T II. 128) „t jelöli a trillázó ujjat”. Dolgozatomban jelölésrendszerére átfordítva:

I: 0|123|456~

II: 0|123|45~

II#/IIIb: 0|123|4~6

VI#: 0|~3|

VIIb: 0|~3|

VII: 0|~VIII: ~|~2

27 Mindezek a különbségek magyarázhatók a forrás korai voltával: a 18. században Itáliában elsősorban a francia hangszerépítési iskolát követő német mesterek furulyáit használták; ezek a hangszerek nyomtalanul szoríthattak ki egy lokális furulyakészítési hagyományt.

III: 0 123 4~	VIII#/IXb: ~ ---
IV: 0 123 ~6	IX: - ~
IV#: 0 123 ~	X: 0 123 4~
V: 0 12~	XI: 0 123 ~6
V#/VIb: 0 1~ 45	XII: 0 12~
VI: 0 1~	XIII: 0 1~

E táblázaton kívül mindössze két mondata szól a trillázásról:

(M&T II. 132): „Azután trillázni kell minden fél, egész, vagy negyedkottán, és azokon is, melyek pontozva vannak, a fentebb tanított szabály értelmében”

(M&T II. 135): „Az alábbi francia trillát — melyet csak a *t*-vel jelölt 3. ujj²⁸ csinál, a többi lyuk zárva marad — amelyik furulya nem tudja megszólaltatni, az nem jó furulya. Példa²⁹: természetes magasságban és kvarttal transzponálva.”



3. kép: „Trillo Francese” — Bismantova: Compendio musicale

Feltűnő, hogy míg Bismantova akkurátusan ír a hangolás pontosságáról, addig az általa megadott trillák nagy része hamis. És nincs is szó a felső váltóhangról való kezdésről; így e hamis trillák legfeljebb a főhangról kezdve elfogadhatók. Mindez azt a képet erősíti, hogy az olaszok — különösen eleinte — nem sokat törődtek azzal, hogy melyik hangon kezdődik a trilla. A felső váltóhangon való kezdés valószínűleg csak a francia gyakorlatból szivárgott be valamelyest. Tartini késői, egymásnak ellentmondó leírásai azt sejtetik, hogy az egész kérdés később sem volt lényegbevágó az olasz zenében.

²⁸ Bismantova eredeti jelölése szerint 4., mert a számozást a hüvelyklyuknál (1) kezdi.

²⁹ Az ábra valószínűleg hibás, az első hang szekunddal feljebb került.

1.2 Anon.: *Tutto il bisognevole / per / Sonar il flauto da 8 fori con / Pratica et Orecchia / 1630* (kézirat, vsz. ~1730)³⁰

E negyven oldalas, eddig azonosítatlan, de szemlátomást venetói kéztől származó, venetói stílusban fogalmazott írás, jóllehet az 1630-as évszámot viseli, de szinte bizonyos, hogy írója tévedésből (vagy szándékosan?) visszadátumozta vagy száz évvel: fogástáblázata alapján három részes, szűkülő furatú, nagybarokk *f'*-altfurulyára szól, s kottapéldáinak dallam-anyaga is jellegzetesen későbarokk. Az is késői jegy, hogy ez a legdidaktikusabb, sok praktikus utasítással, gyakorlatokkal ellátott barokk kori furulyaiskola, továbbá, hogy van benne még transzponálási táblázat is³¹. Leírja a furulya tartását, ír a lélegzésről, és a hangok fogásairól, a notációról és metrumokról, trillákról, kulcsokról, hangnemekről és transzpozícióról.



4. kép: fogástáblázat — Anon.: *Tutto e il bisognevole*

30 Velence, Bibl. Marciana, MSS Ital. Cl. IV. No. 486. Részletes leírása N. Delius: „Die erste flötenschule des Barock?” *Tibia* 1/1, 1976 p. 5-12

31 Melynek megléte tipikus a 18. század első évtizedétől, de nincs rá korábbi példa.

Fogástáblázata (mely a 18. századi táblázatoknak megfelelően két oktáv és egy hang terjedelmű) a szokásos módon használ támasztóujjat (V–IX, 6. ujj) az alábbi jellegzetességekkel bír:

IV: 0|123|4-6

IV#: 0|123|-56

V#/VIb: 0|12-|45

VIIb: 0|1-3|--67

XI: 0|123|4-6

XI#: 0|123|- 5

XIVb: 0|12-| 456

XV: 0|1--|456

XV# nincs

XVI: 0|1-3|4-6

Az ornamensekről mindössze ennyit ír³²

„A trillák szokásos módon a szonáták díszítésére szolgálnak, és azokhoz a pontozott hangokhoz tartoznak, melyek után más hangra lépünk le. Ez azt jelenti hogy, a szokásosan kitartott hang után a pont helyén játsszuk a trillát. Gyakran a hang feletti + jel jelöli, mint itt látható:



Tulajdonképp meg kéne hogy adjam a skála minden fogásához, hogy melyik ujjal kell trillázni, de ezt inkább elhagyom. Nem megjegyzése érdemes, mindenki egészen természetesen magától rájön, hogyan kell csinálni”

32 Mivel ez az egyetlen elemzett forrás dolgozatomban, melynek eredeti szövegét nem sikerült megszerezni, ezért az alábbi szöveget N. Delius német fordítása (Tibia 1-2, 10. old.) alapján közlöm.

2. Francia források

2.1 Étienne Loulié: *Methode pour apprendre a jouer de la flute douce* (kézirat két változatban, ~1694 illetve ~1701)³³

Ez a kézirat az első francia nagybarokk furulyaiskola. Loulié (1654–1702) a Lotharingiai Mária udvarához kapcsolódó zenekar tagja (akárcsak a komponista Charpentier), majd a chartres-i herceg zenetanára volt; minden bizonnyal nemesi csemeték oktatásához készült 1680 után az a néhány hangszeres iskola és értekezés, melyek közé ez a furulyaiskola is tartozik. Artikulációra a *tu* és *ru* szótagokat használja. Néhány megfogalmazása és a fogástáblázatok kivitelezése arról árulkodik, hogy az akkor újdonságnak számító angol furulyaiskolák ismeretében dolgozott; ennek ellenére annyi olyan információt tartalmaz, melyeket az angol iskolákban nem találunk, hogy biztos, hogy eredeti francia fúvós-tradíció áll szakmai tartalma mögött. Fennmaradt egy második változatban is: 1701 körül, Freillon-Poncein ismeretében leegyszerűsítette és átdolgozta az egészet.

Az ornamensekre (*tremblement, battement ou martellement, flatté ou balancement, port de voix, coulé, chute, accent*) vonatkozó leírásait és táblázatait az átdolgozás lényegében nem érintette, csupán többször megemlíti, hogy „Poncein úr” mit hagyott ki; ezért itt a későbbi változatot fordítottam le.

Loulie a többi nagybarokk fogástáblázathoz hasonlóan támasztóujjat használ (V–IX, 6. ujj), és két oktáv és egy hang. Érdekes módon trillatáblázata tartalmaz fogást a XV# hangra, de ez a fogástáblázatban nem szerepel (ez a hang nem szokott a nagybarokk altfurulyákon tisztán megszólalni).

Jellegzetességei:

IV: 0 123 4-6	IX#: - -23 456 („ez a jobb”)
IV#: 0 123 -567	vagy - <u>1</u> 23 456 („Poncein”)
V#: 0 12- 456	XI: <u>0</u> 123 4- <u>6</u>
VIIb: 0 1-3 <u>4</u> -6	XII#: <u>0</u> 12 <u>3</u>
vagy 0 1-3 4-6 („Poncein”)	vagy <u>0</u> 12- <u>4</u> („Poncein”)
VIII#: - -12, de a 0 „jobb”	XIVb: <u>0</u> 12- 456
	vagy <u>0</u> 12- 456 <u>7</u>
	vagy <u>0</u> 12- --67 („Poncein”)

33 Párizs, Bibliothèque Nationale, fonds français, n.a. 6355, fols 170r–192v (újabb változat) ill. 193r–209v (régőbbi változat). Facsimile kiadása: M&T II, p. 218–274. R. Semmens angol fordításában: American Recorder, 1983 november, 135–145.

Az ornamensekről több részletben értekeznek. Már az első öt hang megtanítása után bevezeti a *d* hang trilláját, így C-dúr dallamocskák már trillával együtt játszhatók.

f. 172r–173r:

[...] Ezekhez a hangokhoz bizonyos ornamensek járulhatnak, amiket különféleképp jelölnek és szólaltatnak meg. A legfőbb ornemens a trilla, amit a hang fölé tett kereszttel jelölünk az alábbi módon:



5. kép: A trilla magyarázata — Loulié: Methode

A *d* hang felett látható kis kereszt azt jelenti, hogy *e*-vel kell kezdeni, azután *d*-t játszani, és ezt a *d*–*e*-t kell többször egymás után ismételtetni, gyorsan, egyetlen nyelvütésre; és mindez a *d* ideéig tart, és azon a hangon is kell befejezni. Ezt úgy nevezzük, hogy trillát játszunk, vagy trillázunk *d*-n.

A fenti trillában a trillakezdő *e* neve *appui*. Emlékeztetnünk kell arra, hogy az *appui* rövidebb vagy hosszabb lehet a trillás hang hosszának megfelelően.

Amit most a *d* trillájáról mondtam, az a többi, később tárgyalandó trilla megértésében is hasznos lesz.

Ezután a standard, két oktáv és egy hangnyi terjedelemben megadja a törzshangok és a legfontosabb módosított hangok (I#, II#, V#, VIII#, IX#, XII#, IV, VIIb, XI, XIVb) fogását, majd folytatja a trillákról szóló részt:

f. 175r–176v:

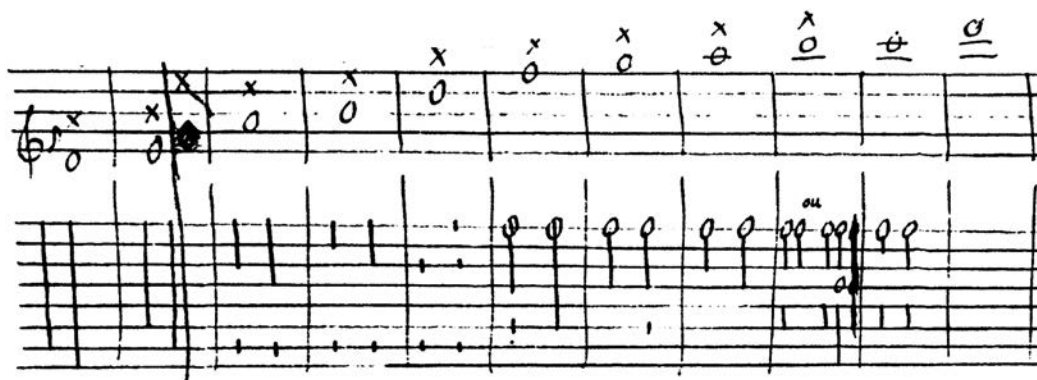
A furulya bármely hangján lehet trillázni; és többségük esetében ugyanaz figyelhető meg, amit a *d*-n való trilla kapcsán fentebb elmagyaráztam. Kivételt képeznek azonban az alsó oktáv *a*, *h*, *e*, *esz*, és a felső oktáv *g*, *gisz*, és *b* hangjai, melyek trilláit szabálytalannak vagy tökéletlennek nevezünk; és ugyan ezeket is

egyetlen nyelvütésre szólaltatjuk meg, de ezt leszámítva különleges kivitelezést kívánnak.

Tökéletlen vagy szabálytalan egy trilla, ha az appui hangját nem használhatjuk a trilla folyamán. Ezekben a trillákban csak kevésbé emeljük fel a trillázó ujjat, és csökkentjük a légnyomást.

SZABÁLYOS TRILLÁK A TÖRZSHANGOKON, MELYEKNÉL AZ APPUI IS TÖRZSHANG

A szabályos trillákat az appuin kezdjük, majd bezárjuk azt a nyílást, mely a trillázandó hang megszólaltatásához szükséges; és nyitjuk-zárjuk többször, amíg csak a trillázandó hang tart.



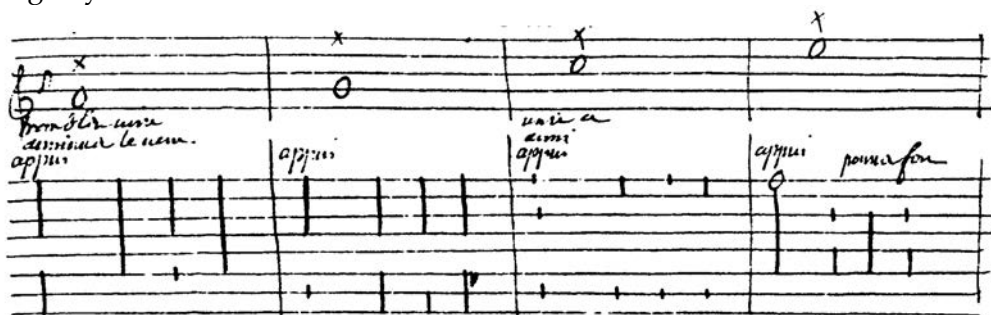
6. kép: Törzshangok szabályos trillái — Loulié: Methode

Akik megértették, amit fentebb a *d* trillájáról magyaráztam, azoknak nem fognak ezek a trillák sem nehézséget okozni. Poncein úr nem adja meg az alábbi trillákat: *f, c, f, g, a, h, c, d, e, f*.

TRILLÁK AZ A, H, E, G TÖRZSHANGOKON, TÖRZSHANG APPUIVEL

Ez a négy trilla szabálytalan vagy tökéletlen a furulyán, mert az appui nem használható a trillában. A következőképp játszhatók.

A szabálytalan trillákban gyorsan szokás trillázni és mérsékelni a levegő nyomását.



7. kép: Törzshangok szabálytalan trillái — Loulié: Methode

Az alsó *a* trillázásakor az appuivel kezdünk, majd *a*-t játszunk; ezután kinyitjuk 4. lyukat³⁴; bezárjuk, kinyitjuk, bezárjuk, és így tovább, amíg csak a trillázandó *a* hang tart; a trillázó ujjat csak kevésbé emeljük fel, valamelyest gyorsan trillázunk és kicsit csökkentjük a levegő nyomását.

A *h* trillázásakor az appui, a *c* játszásával kezdjük, majd *h*-t játszunk. Kinyitjuk az 5. lyukat, majd bezárjuk, nyitjuk, zárjuk; a szokásos levegőmennyiséget szállítva.

Az *e* trillázásakor az appuivel, az *f*-fel kell kezdeni, azután *e*-t játszani. Kinyitni az első lyukat, bezárni, nyitni, zárni, kicsit csökkentve a levegő nyomását, és csak kicsit emelni a trillázó ujjat. Kissé gyorsan kell trillázni!

A felső *g* trillázásakor először az appuit, *a*-t játszunk. Egyszerre kinyitjuk az oktáváltó, az első és a 3. lyukat, majd bezárjuk a 3.-at, nyitjuk, zárjuk, nyitjuk; jól felemelve a 3. lyuk felett, és sok levegőt adunk.

Ez után két táblázatban („Törzshangok trillái módosított appuivel” és „Módosított hangok trillái törzshang appuivel”, f. 177r) mutatja be a III(IV), VI(VIIb), X(XI), IV#(V#), VII(VIII#), VIII#(IX#), XI#(XII#), XIII(XIVb) trillákat³⁵. Ezeket, és az előző ábrákat összesítve, az alábbi trillatáblázat áll előttünk (mindegyiket az appuivel kezdi):

I: 0 123 456~	VIII#: - ~2- --6
I#: 0 123 456~	VIII#(IX#): - 123 456 & - 1-3 4*6
II: 0 123 45~	IX: 0 123 45 & - ~2* 45
II#: 0 123 45~7	IX#: 0 123 45 & - ~23 45~
III: 0 123 4-6 & 0 123 4~	X: 0 123 4-6 & 0 123 4~
III(IV#): 0 123 -567 & 0 123 ~5	X(XI#): 0 123 ~5
IV: 0 123 ~-6	XI: 0 123 & 0 123 ~-6
IV#: 0 123 --6 & 0 123 ~-67	vagy 0 123 ~--~
IV#(V#): 0 12- 456 & 0 12~ -567	XI#: 0 123 ~--
V: 0 12~ --6	XI#(XII#): 0 123 ~--
V#: 0 12- ~--6	XII: 0 12~
VI(VIIb): 0 1-3 4-6 & 0 1~- --6	XII#: 0 12~
VI: 0 1~- --6	XIII: 0 12- **
VIIb: 0 ~2- --6 & 0 ~-3 4-6	vagy 0 12- 45 & 0 123 45~
VII: 0 ~2- --6 & 0 ~-- --6	XIII(XIVb): 0 12~ 4567
VII(VIII#): 0 ~-- --6	XIVb: 0 1~- 45~
VIII: ~ ~2- --6	XIV: 0 1~- 45
	XV#: 0 1~3 4~6~

34 Loulié 5.-nek írja, mert a számozást — egyessel — a hüvelyklyuknál kezdi.

35 Loulié megjegyzi, hogy „Poncein úr nem adja meg a felső *a* és *h*, valamint a két *gisz*, két *h* és a két *esz* felső trilláit”.

A táblázatok után az alábbi megjegyzésekkel zárja a trillázásra vonatkozó részt:

f. 177v:

„Vannak bizonyos hangok, melyeken két nyílás egyidejű zárásával-nyitásával trillázunk, mint például a *cisz*. Másoknál egy nyílást félig zárunk, míg egy másikat teljesen, például az alsó *gisz*, *cisz*, felső *h* és *b* esetében, és van, ahol csak fél lyukat zárogatunk, például a felső *cisz*.

A tanulónak tudnia kell minden trilla kivitelezését, gyakorolnia kell, hogy könnyen megtalálja és lejátssza mindegyiket, törzshangokon és módosítottakon, törzshang appuivel és módosítottal is.”

Ezután az artikulációkról ír másfél oldalt, majd a mordentekkel folytatja:

f. 178v:

„BATTEMENT VAGY MARTELLEMENT

A mordentet a furulyazenében kis *v* betűvel jelölik, azaz *v*-t írnak azon hang fölé, melyen mordentet kell játszani.” [Az ábrán a *Battement double*, „dupla mordent” is szerepel azzal a megjegyzéssel, hogy „mivel kétszer csináljuk”]



8. kép: Mordent és dupla mordent — Loulié: Methode

f. 179r:

„Poncein úr egyáltalán nem magyarázza el a mordenteket.”

f. 180r:

„A kis *v* jel, ami a fenti *e* hang felett áll, azt jelenti, hogy *e*-vel kezdjük a játszást, azután gyorsan *d*-t játszunk, majd újra *e*-t, és azon is maradunk az *e* teljes időtartamáig. És mindezt nagyon gyorsan, és egyetlen nyelvütéssel kell játszani. A növendéknek minden hangon kell tudnia mordentet játszani.”

Három táblázatban írja le a mordenteket: először törzshangokon, törzshang váltóhanggal:

II: 0|123|456*
 III: 0|123|45*
 IV#: 0|123|_567
 V(IV#): 0|123|-*6
 VI: 0|12*|--6
 VII: 0|1*|--6
 VIII: 0|-2*|--6

IX: *|-2|--6
 X: 0|123|45**
 XI#: 0|123|*5
 XII(XI#): 0|123|-*
 XIII: 0|12*
 XIV: 0|12-|45*
 XV: 0|1*|-45
 XVI: 0|1-3|4*6*

Majd néhány törzshangon módosított váltóhanggal:

II(I#): 0|123|456_
 III(II#): 0|123|45_
 V(IV): 0|123|*-6
 VI(V#): 0|12-|**6

VIII(VIIb): 0|-2*|*-6
 IX: -|*2|--6
 X: 0|123|45_
 XII: 0|123|*

Végül módosított hangokon:

II#: 0|123|456_
 IV: 0|123|4*6
 V#: 0|12*|456
 VIIb: 0|1-3|4*6
 VIII#: -|12*|--6

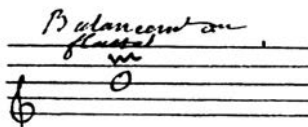
IX#: -|-23|456*
 vagy -|-2~|~~6
 XI: 0|123|4*6
 XII#: 0|123|*
 XIVb: 0|12-|456*

Ezután következik az ujjvibrato leírása:

f. 182r³⁶:

„BALANCEMENT VAGY FLATTÉ, AMIT EGYESEK FÉL-TRILLÁNAK HÍVNAK

A *flatté*t egy m betűhöz hasonló jellel jelölik:  ; affölé a hang fölé teszik, amelyiken flatté játszandó.



9. kép: Az ujjvibrato jele — Loulié: Methode

36 A flattéről írott szöveg ábra alatti bekezdése szóról szóra azonos formában más a 181versón is szerepel; az ismétlést szükségtelennek tartom, ezért nem írtam le kétszer.

A *flatté* vagy *balancement* játszását azon a hangon kell kezdeni, amelyiken a flatté jelölve van; és rögtön elkezdjük lassan ütögetni a legfelső nyitott lyuk peremét — kivéve az oktávvaltó és az első lyukat, melynek a peremét sohasem ütögetjük — oly módon, hogy a kezdőhang ne változzon meg teljesen. Például, *d* esetében a legfelső nyitott lyuk a 3., ezért a 3. lyuk peremét ütögetjük lassan, és úgy, hogy a *d* magassága ne változzon.”

Ezután két táblázat következik, törzs- és módosított hangok ujjvibratóival (*m* betűvel jelölöm a lyukat, melynek peremét ütögetni kell):

II: 0|123|456*m*

III: 0|123|45*m*

IV#: 0|123|*m*567

V: 0|123|*m*-6

VI: 0|12*m*|--6

VII: 0|1*m*|--6

VIII: 0|-2*m*|--6

IX: -|-2*m*|--6

X: 0|123|45*m*

XI#: 0|123|*m*5

XII: 0|123|*m*

XIII: 0|12*m*

XIV: 0|12*m*|45

XV: 0|1*m*-|45

XVI: 0|1-3|4*m*6

II#: 0|123|45*m*7

IV: 0|123|4*m*6

V#: 0|12*m*|456

VIIb: 0|1*m*3|4-6

VIII#: -|12*m*|--6

IX#: -|-23|456*m*

XI: 0|123|4*m*6

XII#: 0|123|*m*

XIVb: 0|12*m*|456

Végül ír egy mondatot (f. 183r) arról, hogy az előkéket (*port de voix* és *coulé*) és utókákat (*chute* és *accent*) kiírt kis hangjegyek jelölik, melyek kötőívvvel csatlakoznak a főhanghoz, jelezve, hogy egyetlen nyelvütésre kell ezeket megszólaltatni.

Loulié trilláit elemezve azt látjuk, hogy mint minden barokk iskola, a „fordítva” működő, regiszterek határán való elhelyezkedése miatt kattogó -|-2*|45 trillát (amit az angolok *Double Shake* néven említene) adja meg a IX. fokon (és rendes fogással adja meg előtte az appuit), a VII. fokon pedig az 1. ujjal trillázik és a 0|-2* fogást csak mordentként használja. Viszont VII(VIII#) trillája a többi nagybarokk forrásban nem szereplő, modern trilla, és modern szellemet idéz a XIII. fokra megadott második trilla-lehetőség és a XII(XIIIb) trilla regiszter-nyújtó segédfogása. A II# trillája minden bizonnyal hibás; a XV# trillája gyanús, különösen, hogy fogástáblázatában nem szerepel a XV#. fok, és szemlátomást akart írni a XV. fokon is trillát, de közben meggondolta magát, nem töltötte ki ezt a helyet (ami nem csoda, ilyen trilla léte a nagybarokk furulya akusztikai adottságai mellett nem valószínű).

A mordenteknél különös, a többi korabeli forrást meghaladó gondossággal jár el; villa fogásoknál néhol a tiszta megszólaltatást lehetővé tévő féllukas megoldásokat ad meg, és megkülönbözteti a kis- és nagyszekundos alsó váltóhangokat³⁷. A VIII., IX. és a XIVb. fokok mordentjénél alkalmazott segédfogás azonos a ma általánosan elterjedt trillafogással.

Az ujjvibrato a két *esz* kivételével azon a lyukon történik, ahol a mordent. A XIV. és XVI. fokok ujjvibratója valószínűleg a nagybarokk furulyákon sem lehetett igazán hatékony, hiszen a megadott lyukak a hangmagasságot nem befolyásoló, áramlási pontok³⁸.

2.2 Jean-Pierre Freillon-Poncein: *La Véritable Maniere d'apprendre a jouer en perfection du hautbois, de la flute et du flageolet* (Párizs, 1700)³⁹

Az első nyomtatott francia nagybarokk furulyaiskola a versailles-i Grande Écurie egyik vezetőjének műve, mely elsősorban az oboával foglalkozik, de kitér a furulyára is. Részletesen ír a díszítésekről és a nyelvütésekről (*tu* és *ru*) és elsőként ő közöl teljes kromatikus fogástáblázatot.

Az ornamensek közül csak a trillákkal foglalkozik, és azokat is csak hangnem szerint elrendezve, a zárlatokban a II. fok trillájaként tárgyalja, elméletileg teljes, gyakorlatilag kevésbé hasznos formában:

42-44.:

„ HOGYAN KELL TRILLÁZNI A FURULYÁVAL / a törzshangokra épülő dúr hangnemek zárataiban a finális feletti hangon.

F-dúrban, az *a* megütése után a 6. ujjal⁴⁰.

G-dúrban a *h* megütése után a 6. és 7. ujjat felemelve a 4. ujjal.

A-dúrban a *cisz* megütése után a 4. ujjat felemelve és a 7.-et letéve a 3. ujjal.

H-dúrban a *disz* megütése után az 5.-et letéve és a 3.-at felemelve a 2. ujjal.

C-dúrban az *e* megütése után a 2. ujjal.

D-dúrban a *fisz* megütése után hüvelykujjal, a 2. ujj felemelése mellett.

E-dúrban, a *gisz* megütése után, a 2. ujjat felemelve az 5. és 6. ujjal.

A MOLL HANGNEMEKBEN.

37 Érdekes módon a XIV. fok mordentjét csak kisszekunddal adja meg.

38 Lásd Bali: *A furulya*, 185–186.

39 facsimile kiadása: Genf, 1972. A furulyára vonatkozó részek angol fordítással: D. Lasocki: „Freillon-Poncein, Hotteterre and the Recorder” AR 23 No.1 (1982 február) 3-10.

40 Freillon-Poncein más számozási rendszert használ, az alábbi fordításban mindegyik utasítást dolgozatom jelölésrendszerére írtam át.

f-mollban az *asz* megütése után a 6. ujjal, felemelve a 7.-et.
 g-mollban a *b* megütése után 5. ujjal, felemelve a 6.-at.
 a-mollban a *c* megütése után az 5. ujjal.
 h-mollban a *d* megütése után 4. és 5. ujjal.
 c-mollban az *esz* megütése után felemelve a 3. és 4. ujjat, a 2.-kal.
 d-mollban az *f* megütése után felemelve a 2.-at, az első ujjal.
 e-mollban, a *g* megütése után az első ujjal, és f-mollban, a felső f-en, ami nagyon nehéz, a felső *asz* megütése után, felemelve az első és második ujjat, a 4. ujjal.

HOGYAN KELL TRILLÁZNI A FURULYÁVAL / a módosított alaphangú dúr hangnemek zárlataiban a zárohang feletti hangon.

fisz-dúrban és Gesz-dúrban az *aish* megütése után, letéve 7. és felemelve a 6. ujjat, az 5.-kel trillázunk.
 Gisz-dúrban és Asz-dúrban a *c* megütése után a 4. ujjal trillázunk.
 Aisz-dúrban és B-dúrban a *d* megütése után a 3. ujjal trillázunk.
 Hisz-dúrban úgy, mint C-dúrban, és Cesz-dúrban úgy, mint H-dúrban.
 Cisz-dúrban és Desz-dúrban az *f* megütése után, letéve a 3. és 4. ujjat, felemelve a 2.-at, az elsővel trillázunk.
 Disz-dúrban és Esz-dúrban a *g* megütése után hüvelykujjal trillázunk.
 Eisz-dúrban úgy, mint F-dúrban, és Fesz-dúrban úgy, mint E-dúrban.

A MOLL HANGNEMEK BEN.

fisz-mollban és gesz-mollban az *a* megütése után 7. ujjal trillázunk.
 gisz-mollban és asz-mollban a *h* megütése után az 5. ujjat felemelve a 4. ujjal.
 aisz-mollban és b-mollban a *cisz* megütése után felemelve a 4. és 5. ujjat, a 3. ujjal.
 hisz-mollban úgy, mint c-mollban és cesz-mollban úgy, mint h-mollban.
 cisz-mollban és desz-mollban az *e* megütése után, letéve a 4. ujjat, a 3. ujjal.
 disz-mollban és esz-mollban, a *fisz* megütése után, felemelve az első ujjat, a hüvelykujjal trillázunk.
 eisz-mollban, mint f-mollban és fesz-mollban, mint e-mollban.”

Mindezeket összefoglalva az alábbi táblázatot kapjuk:

II(IIIb): 0|123|45-7 & 0|123|45~
II: 0|123|45~
II#=IIIb(IVb): 0|123|45~
II#(III#)=IIIb(IV): 0|123|4-6 & 0|123|4~-7
III(IV): 0|123|4-6 & 0|123|4~
III(IV#): 0|123|-567 & 0|123|~5
III#(IV#)=IV(Vb): 0|123|-567 & 0|123|~-67

III#(IVx)=IV: 0|12~
IV#: 0|123|~6
IV#(V#): 0|123|-567 & 0|12~|-567
IVx(V#)=V(VIb): 0|12-|456 & 0|12~|--6
IVx(Vx)=V: 0|12~
V#: 0|12-|~6
V#(VI#): 0|1-3|4-6 & 0|1~-|456
VI(VIIb): 0|1-3|4-6 & 0|1~-|--6
VI: 0|1~-|--6
VI#(VII)=VIIb(VIIIb): 0|1--|--6 & 0|1-3|4-6
VI#(VII#)=VIIb: 0|-2-|--6 & 0|~-3|4-6
VII: 0|-2-|--6 & 0|~-|--6
VII(VIII#): -|12-|--6 & ~|1
VII#(VIII#)=VIII(IXb): -|12 & ~|-2
VII#(VIIIx)=VIII: ~|-2
VIII#: -|~2
VIII#(IX#): -|123|456 & -|1-3|4**
IX(Xb): -|123|456 & -|--3|*56

Freillon-Poncein leírásait követve néhány trilla esetében szokatlan módon a hangköz kisebb a kelleténél; néhol pedig az érkező főhang is hamis. Az enharmonikusokat nem különbözteti meg. A IX. fokig el sem jut, így nem tudjuk, a mindenki másnál egyedül leírt, kattogó Double Shake kiváltására ad-e valamilyen regiszternyújtó fogást. De nem valószínű, hogy ilyet használt volna, hiszen táblázatának utolsó két trilláját is regiszterváltóként adta meg.

Viszont meglepően sok segédfogást alkalmaz, olyanokat, amiket másnál nem látunk; ez bátorításként foghatjuk fel ja a segédfogás-keresés modern gyakorlatára.

2.3 Jacques-Martin Hotteterre-le-Romain: *PRINCIPES DE LA FLUTE TRAVERSIERE ou la flûte d'Allemagne, de la flûte a bec ou flûte douce et du hautbois* (Op.1, Párizs, 1707, 1720, 1722, 1741)

A szintén király muzsikus Jacques-Martin Hotteterre (le Romain) sok kiadást megért, sokszor idézett fuvolaískolája is csupán másodsorban ír a furulyáról⁴¹. A díszítésekkel és az artikulációval kapcsolatban előbb utal a fuvoláról szóló fejezetekben leírtakra, majd elmagyarázza, hogy a furulyán hogyan kell ezeket megvalósítani. A trillákat táblázatban összefoglalva közli. A leírásból és furulya

41 A furulyáról szóló rész facsimile kiadása: M&T III, p. 29-38, .

fogástáblázatban látható rajzából úgy tűnik, mintha a legalsó lyuk kettőzése gyakori volna, ami azért meglepő, mert alig néhány dupla lyukas furulya maradt fenn a többszáz barokk kori hangszer között.

Fogástáblázata két oktáv és egy hang terjedelmű, a két oktávon belül kromatikus; az enharmonikusokat nem különbözteti meg. Támasztóujjat használ a megszokott módon (V-IX, 6. ujj). Jellegzetes fogásai:

IV: 0|123|4-6

IX#: -|123|456

IV#: 0|123|-567

XI: 0|123|4-6

VI#: 0|1-3|4-6

XIVb: 0|12|-|-567

A furulyáról szóló értekezés nagy része a díszítésekről szól:

39–43. old.:

„III. FEJEZET / A trillák magyarázata

Miután megtanultuk az összes törzshangot, megtanulunk is trillázni ezeken; ehhez először fussuk át a negyedik⁴² és hatodik fejezetét⁴³ a harántfuvoláról szóló értekezésnek, ahol a trillázás terjedelmes leírása található, ami útmutatónak szolgál a furulya trilláira nézve is, melyeket az alább található második táblázatban mutatok be. Ezért e fejezetben csak néhány jellegzetes trillát tárgyalok; ez elég lesz az általános megértéshez; az alsó *f* tárgyalásával kezdem, ami az első a táblázatban. Mint ott látható, a trilla elején a 7. lyuk⁴⁴ nyitva van, a végén pedig zárva. Mint láttuk a harántfuvoláról szóló értekezésben, többször kell ütni, teljesen bezárva a lyukat, amelyikkel befejezzük a trillázást: ugyanezt lehet megfigyelni a többi trilla esetében is.

A *fisz* esetében ugyanúgy kell trillázni, mint az *f*-nél, kivéve, hogy csak félig fogjuk be a 7. lyukat trillázás közben. Ha a lyuk kettős, akkor csak a közelebbin trillázunk, amit ujjunk visszahúzásával oldunk meg.

A *fisz gisz*-szel való trillájánál először befogjuk a 6. lyuk felét, majd befogva a 7. lyukat félig, anélkül, hogy bármit változtatnánk, a teli 6. lyukkal

42 A furulya szempontjából lényeges mondatok, 11. old: „Hogy elmagyarázzuk, hogy mi is a trilla, annak, akinek semmi elképzelése sincs róla, úgy lehetne meghatározni, hogy két, egész- vagy félhang távolságra lévő hang háborgása [agitation], többször egymás után megütve. A felsővel kezdődik, és az alsóval végződik, de csak az első kap nyelvütést, csak az ujjak folytatják. [...] Az ütések száma nem függ a hang hosszától; mindenekelőtt megszívlelendő, hogy ne sisessünk a trillával, inkább tartsuk vissza, nagyjából a hang feléig, főleg a lassú tételekben, amint a trillatáblázatokban megmutattam. Legalább három ujj-ütés szükséges a rövid trillákban, például a 2 és 3 metrumjelű könnyed tételekben a negyedeken.”

43 A táblázatok használatának magyarázata; megítélésem szerint itt nem szükséges közölni.

44 Hotteterre eredeti számozása 1-gyel kezdi a hüvelyklyuknál a számozást.

trillázunk; ezt a három mozdulatot egymás után, egyetlen nyelvütésre kell csinálni; de ez a trilla ritkán használatos.

Az *f* trillája *gesz*-szel úgy történik, hogy először befogjuk félig a 7. lyukat, majd ugyanezen trillázunk, teljes lyukkal. Ez a trilla szolgál az *eisz*-hez is.

E négy trilla magyarázata elegendő kell hogy legyen a többi értelmezéséhez is, a táblázat segítségével. Nem is mondanék erről többet, csak az első oktáv *g*-jének trillájáról beszélnek, mert azt a többitől eltérő módon szólaltatjuk meg. Az *a*-ról indulunk, de csak a 2., 3., 4. és 5. lyukat fogjuk be, majd ebből kiindulva a 3. lyukon trillázunk, mely nyitva is marad a trilla végén; ezt jelzi a táblázat üres karikája, melyet hullámvonal keresztez. Vannak még más, ilyen típusúak, sőt olyan is, ahol két ujj mozog; mint látható, ezeknél két hullámvonal keresztezi a két egymás feletti karikát.

Már csak az van hátra, hogy az ujjvibratókról és a mordentekről beszéljünk, melyek magyarázata a következő fejezetben található. A nyelvütések, *Coulez*-k, *Port-de-voix*-k, *Accent*-ok, stb. kérdésében a fuvoláról írott értekezés 8. fejezete nyújt alapos magyarázatot.

IV. FEJEZET / Az ujjvibratókról és a mordentekről

A fuvoláról írott értekezés 9. fejezetében⁴⁵, hogy mi az ujjvibrato és a mordent (*flattement* és *Battement*). Érdemes azt elolvasni e fejezet előtt, majd a következőkből megismerni, hogyan lehet az ottani szabályokat a furulyára alkalmazni.

Az *f* vibratójával kezdjük (a fogástábla sorrendjét követve): ezt nem lehet másképp csinálni, mint az alul lévő kézzel megrázni a furulyát, ahogy azt a fuvola első hangjánál is elmagyaráztam; és ugyanezt kell csinálni a *fisz* vagy *gesz* esetében is. Ezeken a hangokon nem lehet mordentet csinálni.

A *g*, *gisz* és *asz* ujjvibratóját a 7. lyuk peremén csináljuk, mordentjüket ugyanezen a lyukon, teljesen befogva.

Az *a* ujjvibratóját a 6. lyuk peremén csináljuk, mordentjét ugyanezen a lyukon, teljesen befogva.

Az *aisz* vagy *b* ujjvibratóját az 5. lyuk peremén csináljuk, de lehet a 7.-en is; mordentjüket az 5.-en, teljesen befogva.

A *h* ujjvibratóját a 4. lyuk peremén csináljuk, mordentjét ugyanezen a lyukon, teljesen befogva.

A *c* ujjvibratóját a 4. lyuk felén vagy az 5.-en csináljuk; mordentjét ugyanezen a lyukon, teljesen befogva, ha törzshangokon játszunk, és a 4.-en, ha *b*-vel.

45 29. oldal: „A *flattement* vagy *kis trilla* majdnem úgy szólal meg, mint egy trilla, de van egy különbség: mindig felemeljük ujjunkat a végén [...]. Továbbá, távolabbi lyukakon csináljuk, néhányukat a lyuk szélén vagy egészen az élén; mélyíti a hangot, a trillával ellenkezőleg.

A *Battement* úgy szólal meg, hogy egyszer vagy kétszer a lehető leggyorsabban ráütünk a legközelebbi lyukra, teljesen befedve azt; végül felemeljük ujjunkat”

A *cisz* vagy *desz* ujjvibratóját a 3. lyuk peremén csináljuk, mordentjüket ugyanezen a lyukon.

A *d* ujjvibratóját a 4. lyukon csináljuk, teljesen befogva. Mordentjét a 3.-on, vagy a 4.-en és 5.-en, amikor egy felemelt port-de-voix áll előtte.

A *disz* vagy *esz* ujjvibratóját az 5. lyuk felén csináljuk, mordentjüket ugyanezen a lyukon, teljesen befogva, vagy a 2.-on, amikor port-de-voix előzi meg.

Az *e* ujjvibratóját a 3. lyukon csináljuk, mordentjét a 2.-on, vagy a 3.-on, ha port-de-voix előzi meg.

Az *f* ujjvibratóját a 4. lyukon csináljuk, teljesen befogva, vagy a 3.-on, félig. Mordentjét az elsőn vagy a 3.-on.

A *fisz* vagy *gesz* ujjvibratóját úgy csináljuk, mint az *f*-ét, mordentjüket a 3. lyukon, teljesen befogva, vagy a hüvelyk-lyukon, ha törzshang porte-de-voix előzi meg.

A *g* ujjvibratóját a 3. lyukon csináljuk, teljesen befogva, mordentjét az elsőn, vagy a hüvelyk-lyukon, ha törzshang porte-de-voix előzi meg.

A *gisz* vagy *asz* ujjvibratóját a 7. lyuk felén csináljuk, mordentjüket ugyanezen a lyukon, teljesen befogva, vagy az 5.-en, kinyitva a 2.-at és néha az első is. Végül vissza kell zárni e lyukakat, amit egyebütt nem csinálunk.

Az *a* ujjvibratóját a 6. lyuk peremén csináljuk, mordentjét ugyanezen a lyukon, teljesen befogva; de ha egy nagyszekundos port-de-voix előzi meg, akkor a harmadik lyukon, az első és a hüvelyk-lyuk kinyitása mellett, melyeket végül ismét be kell zárni.

Az *aisz* vagy *b* ujjvibratóját az 5. lyuk peremén csináljuk, de lehet a 7.-en is; mordentjüket az 5.-en, teljesen befogva.

A *h* ujjvibratóját a 4. lyuk peremén csináljuk, mordentjét ugyanezen a lyukon, teljesen befogva.

A *c* ujjvibratóját a 4. lyuk felén vagy az 5.-en csináljuk; mordentjét ugyanezek a lyukakon, teljesen befogva.

A *cisz* vagy *desz* ujjvibratóját az 5. lyuk peremén csináljuk, vagy a 3.-on; mordentjüket 3.-on, teljesen befogva.

A *d* ujjvibratóját a 4. lyuk peremén csináljuk. Mordentjét a 3.-on, vagy a 4.-en, amikor egy felemelt port-de-voix áll előtte.

A *disz* vagy *esz* ujjvibratóját a 3. lyuk szélén csináljuk. Mordentjüket ugyanezen a lyukon.

Az *e* ujjvibratóját a 6. lyuk felén csináljuk, mordentjét ugyanezen a lyukon, teljesen befogva, vagy a 4.-en és 5.-en egyszerre, ha nagyszekundnyi port-de-voix előzi meg.

Az *f* ujjvibratóját a 6. lyukon csináljuk, teljesen befogva. Mordentjét a 3.-on.

A *g* ujjvibratóját az 5. lyukon csináljuk, mordentjét ugyanezen.

Vége a furulyáról szóló értekezésnek"

Planche 2.

ÉCHELLE de toutes les Cadences ou tremblemens de la FLÛTE A BEC.

Cadences sur le fa *sur le sol* *sur le la*

sur le si *sur l'ut* *sur le ré* *sur le mi*

Suite des Cadences ou tremblemens de la FLÛTE A BEC.

sur le fa *sur le sol* *sur le la*

sur le si *sur l'ut* *sur le ré* *sur le mi*

10. kép: Trillatáblázatok — Hotteterre: Principes

Trillatáblázatainak átírása dolgozatomban jelelölése szerint:

I(IIb): 0|123|456 $\underline{7}$ & 0|123|456~
I: 0|123|456~
I#: 0|123|456~
I#(II#)= IIb(IIIb): 0|123|456 & 0|123|45~ $\underline{7}$
II(IIIb): 0|123|456 & 0|123|45~
II: 0|123|45~
II#: 0|123|45~
II#(III#)=IIIb: 0|123|4-6 & 0|123|4~ $\underline{6}$
III: 0|123|4-6 & 0|123|4~
III(IV#): 0|123|-567 & 0|123|~5
III#(IV#): 0|123|-567 & 0|123|~-6
III#(IVx)=IV: 0|123|--6 & 0|123|~-6
IV#: 0|123|--6 & 0|123|~-67
IV#(V#): 0|12-|456 & 0|12~|-567
IVx(V#): 0|12-|456 & 0|12~|--6
Vb(VIb): 0|12-|456 & 0|12~|-56
V(VIb): 0|12-|456 & 0|12~|--6
V: 0|12~|--6
V#: 0|12-|~-6
V#(VI#)=VIb(VIIb): 0|1-3|4-6 & 0|1~-|456
VI(VIIb): 0|1-3|4-6 & 0|1~-|--6
VI: 0|1~-|--6
VI#: 0|1~-|--6 & 0|1~-|4-6
VI#(VII#)=VIIb: 0|-2-|--6 & 0|~-3|4-6
VII: 0|-2-|--6 & 0|~-|--6
VII(VIII#)=VIIIb(IXb): -|12-|--6 & ~|1~-|--6
VII#(VIII#)=VIII(IXb): -|12-|--6 & ~|-2-|--6
VIII: ~|-2-|--6
VIII#: -|~2-|--6
VIII#(IX#)=IXb(Xb): -|123|456 & -|1-3|4*6
IX(Xb): -|123|456 & -|--3|4*6
IX: -|-23|45 & -|-2*|45
IX#: -|123|45 & -|123|45~
IX#(X#)=Xb(XI): 0|123|4~ $\underline{6}$
X: 0|123|4~ $\underline{6}$ & 0|123|4~
X(XI#): 0|123|~5
X#(XI#)=XI(XIIb): 0|123|-5 & 0|123|~- $\underline{6}$
X#(XIx)=XI: 0|123 & 0|123|~- $\underline{6}$
XI#: 0|123|~-

XI#(XII#)=XIIb(XIIIb): $\underline{0}|12-|4 \ \& \ \underline{0}|12\sim|-5$

XIx(XII#)=XII(XIIIb): $\underline{0}|12-|4 \ \& \ \underline{0}|12\sim$

XII: $\underline{0}|12\sim$

XII#: $\underline{0}|12\sim$

XII#(XIII#)=XIIIb(XIVb): $\underline{0}|12\sim|-**$

XIII(XIVb): $\underline{0}|12-|-567 \ \& \ \underline{0}|12-|--**$

XIII: $\underline{0}|12-|--**$

XIII#: $\underline{0}|12-|-56 \ \& \ \underline{0}|1\sim|-567$

XIII#(XIV#)=XIVb: $\underline{0}|1\sim|-45 \ \& \ \underline{0}|1\sim\sim|-567$

XIV: $\underline{0}|1\sim|-45$

Bár Hotteterre iskolája a legnagyobb tekintélyű francia fúvós forrás, mégis, ornamensei és a mai gyakorlat között sok különbség van.

Hotteterre trillái között sem szerepel a gyűrűsujjas trilla a VII. fokon, és ő is a kattogó $-|2\sim|-45$ trillát adja meg a IX. fokon, ráadásul sem a bizonytalanul megszólaló appuire, sem a túlságosan mély főhangra nem ad meg segédfogást (igaz, ha nagyobb légnyomást használunk, mindkét probléma orvoslódik).

A IV# és Vb fogása különbözik a trillatáblázatban (ez az egyetlen enharmonikus különbség), pedig a fogástáblázat nem különbözteti meg ezeket. Valamelyik nyomdahiba lehet (talán inkább a fogástáblázatban lévő).

A trillák hangközei Hotteterre-nél is általában nagyobbak a tisztánál, de akad ellenpélda is (VI#).

Feltűnő a legmélyebb hangok vibratója, melyet a furulya rázásával kell megszólaltatni, valamint a távolabbi teljes lyukon kivitelezett ujjvibrato.

A teljes lyukon végzett mordentek néha a szekundnál jóval nagyobb hangközt adnak; ha nagyon gyorsan játsszuk ezeket, akkor kevésbé feltűnők a mai fülünknek szokatlan ornamensek. Érdekes módon a mordent hangközét néha egyezteteti a hang előtti port-de-voix-val, néha épp ellenkezőleg. Míg az angol iskolák előnyben részesítik a kisebb hangközöket, addig Hotteterre-nél van regiszterhatáron átnyúló mordent is (melyet kisszekunddal regiszternyújtással is meg lehetne oldani).

3. Angol források

A Paisible 1673-as londoni színrelépése után kerekedett angliai furulya-divat hatalmassá nőtt, nemesi és polgári családok férfi tagjai általában furulyáztak. Hogy a furulya lett körükben az első számú amatőr-hangszer, ezt azon is látni, hogy 1679-től kezdve egy évszázadon keresztül vagy ötven angol furulyaiskola jelent meg, egyik-másik több kiadást is megért. Többségük szerzője ismeretlen, némelyiket talán maga a kiadó bátorkodott összeállítani⁴⁶.

Felépítésük szinte azonos, mind Greeting 1677-ben publikált flageolet-iskoláját⁴⁷ utánozzák, melyben néhány röviden leírt tanács után fogás- és trilla-táblázat következik, majd „lessons”, korabeli divatos slágerek egy-két ívnyi gyűjteménye teszi ki a kötet javát. A bevezetések általában mindössze a notáció alapelemeinek ismertetésére és a franciás ornamensek leírására szorítkoznak. A fogástáblák egyes enharmonikus hangokra néhol különböző fogásokat adnak meg⁴⁸, ami azt is jelzi, hogy már a kezdőktől is tiszta játékot vártak el.

Az 1685 előtt megjelent négy iskola⁴⁹ abban is utánozza Greetinget, hogy a fogások leírásához egy tabulatúra-félét használnak, mely ötletes módon a kötések és az ornamenseket is rögzíti. Az airek első csokrában az öt vonalas notációval párhuzamosan a tabulatúrás lejegyzés is megtalálható, mely azért is különösen értékes számunkra, mert a díszítések kivitelezésére nézve is szolgál némi információval. A díszítések elnevezése az első három iskolában Greeting tévedését követi, felcserélve trilla illetve battement hagyományos angol neveit („shake”, illetve „beat”)⁵⁰. A regiszter-váltásra eső *a*”/g”-trilla (IX) külön nevet kapott („double shake”).

46 Sajnos még a megnevezett iskola-szerzők többségéről sem tudunk semmit, az egyetlen ismert profi muzsikos közöttük a királyi hegedűs John Baniſter.

47 Lásd Bali: *A furulya*, 140–141.

48 Természetesen a keresztes a mélyebb; lásd Bali: *A furulya*, IV. függelék, 243–248

49 Közülük a professzionista hegedűs és furulyajátékos, John Baniſter [II] „fiatal kezdőknek” szóló iskoláját (*The most pleasant companion or choice new lessons for the recorder or flute*, London, 1681) sajnos nem sikerült megszereznem. Egy ötödik, J. Clarke által kiadott füzet (*The Recorder or flute made easie; by exact and true directions, shewing the manner and way of playing on that fashionable Instrument by the Notes of the flagelet; whereby the meanest capacity may, with a little spare time, attain his desire* London, 1683) elveszett ugyan, de címe alapján valószínű, hogy az előző négy kiadvány szellemi köréhez tartozó volt.

50 Lásd M. Mezger: *Vom Pleasant Companion zum Compleat flute Master. Englische Blockflötenschulen des 17. und 18. Jh.* in: *Tibia* 1995/2, p. 417-431 és Bali J.: A barokk díszítés iskolája EMB Z. 14 409

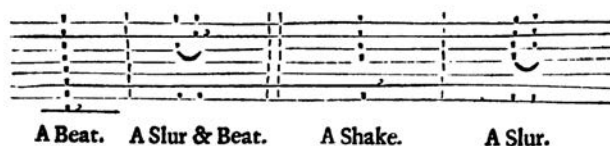
3.1 John Hudgebut: *A VADE MECUM For the LOVERS of MUSICK* (London, 1679)⁵¹

Hudgebut füzete a legkorábbi nyomtatott barokk furulyaiskola. Kétoldalnyi, terjengős előszó nyitja, majd rátér a furulya tökéletességének ecsetelésére. Leírja, hogy a „legavatottabb mesterek” szerint hogy kell játék közben tartani a furulyát, majd röviden ismerteti a Greetingtől kölcsönzött tabulatúra rendszerét, a díszítések és a kottaolvasás elemeit, s kezdődik az airek sorozata, az első két tucat tabulatúrával is, a második két tucat csak kottával. Többségük Paisible, King, Wood, Farmer, Mr. Baptišt szerzeménye: menüettek, bourrée-k; cím csak egy-két darabnál szerepel: „Trumpet tune”, „Sitting by the River side”, „Mr. Gilbert’s Farewell”.

Fogástáblázata csak a XIII. fokig tart; a szokásos (V-IX, 6. ujj) támasztóujj-technikát mutatja. Jellegzetességei: **IV**: 0|123|4-6, **IV#**: 0|123|-56, **V#**: 0|12-|456, **VI#**: 0|1-3|4-6, **VIIb**: 0|1-3|--6 (azaz megkülönbözteti e két enharmonikuşt!) **IX#**=**Xb**: -|123456, a **XIb** jele hibás (0|-23|456; a kották alatti tabulatúrákban a szokásos 0|123|4-6 fogás szerepel).

A tabulatúrában elmagyarázza, hogy a vonalakon lévő „pontok” a befogandó lyukat jelölik (a magukban álló vesszők nyilvánvalóan féllýukat jelentenek). A trillázást nem magyarázza, csupán az alábbi két kis táblázatot közli (ahol nyilvánvalóan a befogott lyuk melletti vessző a felemelendő, a nyitott lyuk melletti vessző leteendő ujjat jelöli az ornemens kivitelezésekor):

An Example of Shakes and Beats.



Example of Shakes, Beats and Slurs for the Notes the Violin-way.



11.a és b kép: Az ornamensek és jelek — Hudgebut: *A Vade Mecum*

A kötet airjei közül az első 26 tabulatúrával is el van látva, az utána következő 20 airben pedig csak kötések vannak jelezve, más dísz nem. A tabulatúrákban viszonylag sok a hiba.

⁵¹ Facsimile kiadása: M&T II, p. 141-164, .ástábl



12. kép: Egy air kottával és tabulatúrával — Hudgebut: A Vade Mecum

Az első angol furulyaiskolák Thomas Greeting flageolet-iskolája⁵² nyomán íródtak. Hudgebut — valamint Banister 1681 és Salter 1683 is — átvette Greeting egy hibáját is: felcserélte a *shake*-t és a *beat*-et. A tévesztés okát abban sejtem, hogy Greeting számára a díszítés neve nem a dallami elmozduláshoz, hanem az ujjmozgáshoz kötődhetett: hegedűsként úgy tanulhatta, hogy mordent az, ahol leteszünk egy ujjat, trilla az, amikor emelgetjük (amit az is alátámaszt, hogy az egyetlen “fordítva” működő trillát (IX) e könyvek „double shake”-nek hívják, szemben a többi trilla helytelen *beat* elnevezésével).

Külön neve van az appuivel induló trilla-fogásnak („*slur & beat*”). A szabálytalan, azaz az appui fogásával nem játszható trillák közül a VII. és III(IV#). esetében a tabulatúra mindig kiírja az appuit, a szintén szabálytalan VI(VIIb) esetében meg sohasem.

A 12. képen látható darab tabulatúrájának fogásai mutatják, hogy egy jel többféle ornamenszt is jelölhetett: míg a 6. ütem 1. hangján álló (6/1) „*shake*” a fogás alapján valójában félhangos *beat* (mordent), addig az ugyanígy jelölt 1/1 alsó negyedhangos fordulat inkább *flattement*, azaz ujjvibrato lehet (ugyanaz a jelenség a kötet más darabjaiban a IX. mellett az V. és VI. fokon is megfigyelhető). Nem tudjuk, hogy a kérdéses helyeken mordentként egyetlen perdülést, vagy trillaszerű hosszabb mozgást kell-e játszani.

Némelyik mordent kis-, másik nagyszekundos; van olyan hang, amelyiken mindkettő előfordul, függetlenül a hangnemi környezettől.

Az utolsóelőtti darabban két helyütt VI–VIIb port de voix-t is megad a tabulatúra.

⁵² *The pleasant companion*, első kiadása 1668 előtt, lásd Jane Girdham: „The flageolet player: the ultimate amateur musician” *Early Music*, 2002. augusztus, 397–409.

Az összes tabulatúra elemzéséből a következő trilla- és mordent-táblázatot kaphatjuk:

trillák („beat”, ☺)

III: 0|123|-56 & 0|123|~5

III: 0|123|4~ (22)

IV: 0|123|~6

IV#: 0|123|~6

V: 0|12~|

V#: 0|12-|~6

VI: 0|1~|

VI(VIIb): 0|1~ (appui nélkül!)

VI(VII): 0|1~

VIIb: 0|~3|

VII: 0|-2 & 0|~

VIII: ~|-2

VIII#: -|-2

IX (shake néven! //): -|-2*|45

X(XIb): 0|123|4-6 & 0|123|4~
(appui nélkül is!)

XI: 0|123|~

mordentek („shake”, //)

III: 0|123|45*

IV: 0|123|4*6

V: 0|123|*6 vagy 0|123|*-6

VI: 0|12*| (18) vagy 0|12-|**6
vagy 0|12-|*-6

VII: 0|1*

VIII: 0|-1*| (2b előjegyzés mellett is)

IX: -|-2*|--6 vagy -|*2-|--6 (5)

X: 0|123|45* (?)

XIb: 0|123|4*6

XII: 0|123|-*

3.2 Humphrey Salter: *THE Genteel Companion* (London, 1683)⁵³

Hudgebuténál elegánsabb megjelenésű Humphrey Salter rézmetszetes kottákkal és címlapképpel kiadott füzete. Az obligát előszó és a tartás, fogások, díszítések kissé részletesebb ismertetése és fogástáblázatok után következik az airgyűjtemény. Az érzelgős címek ízelítőt adnak a korabeli amatőr furulyások zenei világából: „Ah Cruell Bloudy Fate”, Let Oliver now be forgotten”, „How pleasant are the Charms of Love”. A korabeli slágerek, táncok között a három ground is felbukkan a „The Division Violin”-ből, gyakran rossz helyesírású címekkel.⁵⁴ 12 airt közöl tabulatúrával is, de a kottafejek felett nincsenek díszítési jelek. A további 54 air (közte nagyméretű groundok) pedig csak díszítési jelekkel vannak ellátva, kivitelezési utasítás nélkül.

⁵³ Facsimile kiadása: *M&T II*, p. 165-196, .

⁵⁴ Három darabhoz van alsó szólam is, violinkulcsban; Reading groundjához jó is, a másik két airhez nem, még az ütemszám sem egyezik, nem jöttem rá, hová is tartoznak valójában.

Fogástáblázata két oktáv és egy hang terjedelembre szól, de csak a törzshangokat tünteti fel. Támasztóujj-technikája a szokásos (V-IX 6. ujj), de kizárólag a fogástáblázatokban tünteti fel, a kottapéldákhoz tartozó tabulatúrákban nem. Jellegzetes fogásai: **IV#**: 0|123|-56, **XVI**: 0|1-3|4--7.

A díszítésekről a következőket írja:

p. 6: „Útmutatás az ornamensekhez [Graces] a furulyán

A következő díszítési példában [Example of Graces] ez $\smile$ a *Beat*⁵⁵ jele, és úgy kell megszólaltatni, hogy azon a lyukon, melynek vonalára a jel mutat, rázzuk az ujjunkat, és ott is hagyjuk [leaving it on]; ez // a *Shake* jele, melyet úgy szólaltatunk meg, hogy a jelzett lyukon rázzuk az ujjunkat, de végül nyitva hagyjuk [leaving it off]. A harmadik jel kötést jelez, azaz, amikor két vagy három hang egy ilyen görbe vonással van összekapcsolva, akkor ezt a két vagy három hangot egyetlen levegőre kell megszólaltatni. A negyedik díszítés neve *Slur and Beat*, és úgy kell játszani, hogy nyelvheggyel megütjük az első hangot, és a levegőt folytatva a másodikra térünk, és az elsővel trillázunk [beating]. A másik Shake a *Double Shake*, és úgy játszunk, hogy a 3. ujjunkat rázzuk, miközben befogjuk a pontokkal jelzett lyukakat, amint a példán és az utána következő darabokban is látható. A csak kottával lejegyzett dalokban a trillával díszítendő [to be shook on] hangok fölé a $\smile$ jelet, a mordenttel díszítendő [to be shook off] fölé a // jelet tettem; a Double Shake-et pedig $\smile$ jelöli.”



13. kép: Díszítési példa — Salter: The Genteel Companion

55 Nem fordítottam le sem a Beat, sem a Shake szavakat, mert ezeket az elnevezéseket Salter is fordítva használja.



14. kép: Egy air kottával és tabulatúrával — Salter: The Genteel Companion

A tabulatúrák elemzéséből az alábbi fogásokat kaphatjuk:

trilla (beat, vagy „shake on”):

IV#: 0|123|~6

V: 0|12~

V#: 0|12-|~~

VIIb: 0|~3

VI(VIIb): 0|1-3 & 0|1~

(appuy nélkül is van!)

VI: 0|1~

VII: 0|1-2 & 0|~

(appuy nélkül is van!)

VIII: ~|1-2

VIII#: -|~2

IX: -|1-2*|45 (double shake)

IX#: -|123|45~

X(XIb): 0|123|4-6 & 0|123|4~

X: 0|123|~5

XIb: 0|123|~~~

XI#: 0|123|~~

mordent (shake, vagy „shake off”):

III: 0|123|45*

V: 0|123|-*

VI: 0|12-|*

VII: 0|1-*

IX: -|1-2*|

X: 0|123|45*

XII: 0|123|-*

XIII: 0|12-|*

A VII. fokon szinte kizárólag „Slur and Beat”-et ad meg, azaz, kiírja az appuit; de nem kivétel nélkül. Sőt, van néhány olyan helyzet, amikor egy-egy szabálytalan trilla — VI(VIIb) ill. VII — az appui kiírását mellőzve, egyértelműen főhangon kezdődik. A tabulatúrákban (Hudgebuttól eltérően)

kevés a hiba, így felmerül annak a lehetősége, hogy a francia gyakorlattól eltérően a 17. század végi Londonban nem minden trillát kezdtek feltétlenül főhangon. Egy helyütt szerepel a VII. fokon utókéval ellátott trilla, utána szünettel (Hotteterre terminológiája szerint *double cadence coupé*).

Modenteket a III. fok kivételével csak kisszekundddal vagy még kisebb hangközzel ad meg. Sok hosszú hangon és minden záróhangon mordentet ír.

Több helyütt szerepel *porte de voix*, hozzákapcsolt mordenttel (VIIb: 0|12 & 0|1-3|*, VIII: 0|1, 0|1 & 0|-2*, XIb), és egy *coulé* (a VII. fokon, VIII#-kal).

3.3 John Carr: *THE Delightful Companion* (London, 1682, 1686)⁵⁶

A korai angol furulyaiskolák legtisztességesebbike az amúgy ismeretlen Robert Carr kötete: *The delightful companion, or choice new lessons for the recorder or flute*. Két mondatnyi bevezetés után belevág, viszonylag részletesek a leírások, a hagyományokkal egybevégek a díszítések jelölései (azaz, nincs felcserélve a beat és a shake), teljes trillatáblázatot ad meg; nívósabb a dallam-anyag és igényesebb a rézmetszet kivitelezése is.

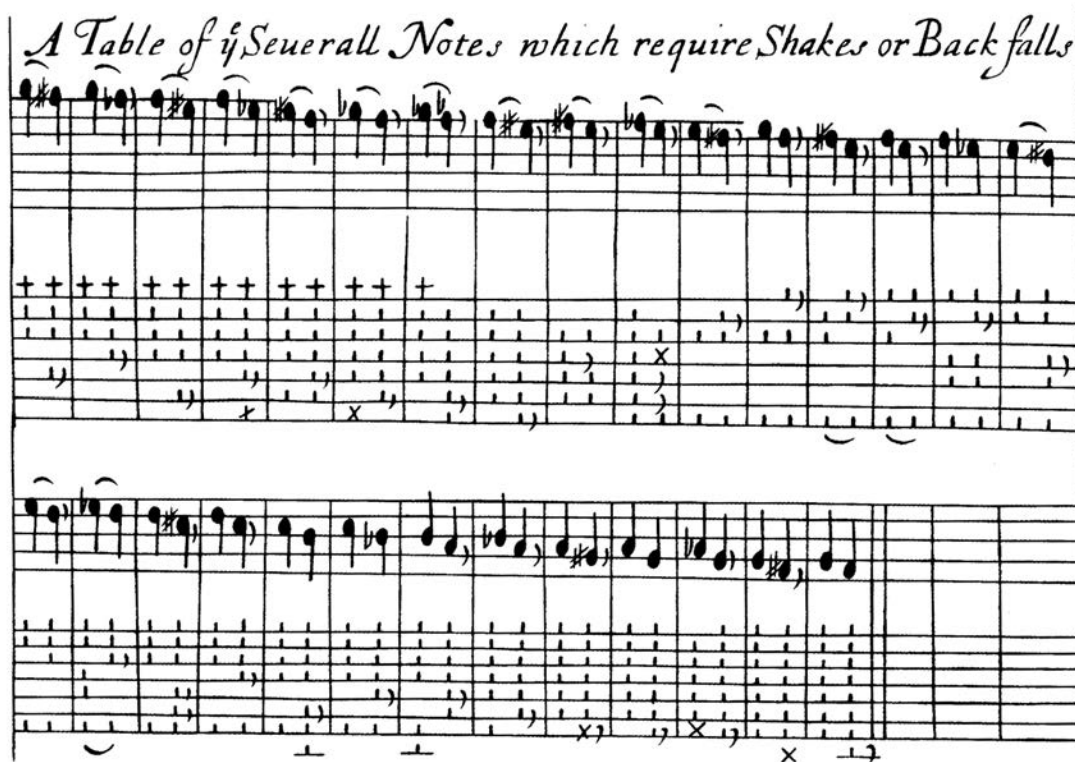
Nyolc darabot megad tabulatúrával és díszítési jelekkel is, majd 45 dallam következik (köztük a híres „Italian Ground”) csak kottával, de díszítési jelekkel ellátva.

Fogástáblázata a XIII. fokig terjed, kromatikusan teljes, de nincsenek benne enharmonikusok. A szokásos módon használ támasztóujjat (V-IX. fok, 6. ujj). Jellegzetességei: **IV**: 0|123|4-6, **IV#**: 0|123|-567, **V#**: 0|12-|456, **VIIb**: 0|1-3|4-6, **IX#**: -|123|456, **XIb**: 0|123|4-6, **XII#**: 0|12-|4.

A díszítésekről a táblázat (lásd a következő oldalon) alatt a következőt írja:

„A díszítésekről: a mordent [Beat] jele ez , a trilláé [Shake] ez ; A mordent a jelzett hang alatti félhangról indul [is fetcht from]; a trilla a hang feletti skála-hangról [proper note] indul és avval trillázódik. A kötést így jelöljük , ha ez a jel található az összekötött hangok alatt vagy felett, és ez átsiklást jelent [sliding] egyik hangról a másikra vagy többre, egyetlen levegőre. E kötet air-jeiben vagy dalaiban ezekkel a jelekkel fog találkozni az olvasó a díszítendő hangok felett.”

⁵⁶ Facsimile kiadása: *M&T II*, p. 197-217, .



15. kép: Trillatáblázat — Carr: The Delightful Companion

Trillatáblázatának átírása dolgozatomban jelöléseivel:

I: 0 123 456~	VII: 0 -2- --6 & 0 ~-- --6
I#: 0 123 456~	VII(VIII#): - 12- --6 & ~ 1-- --6
II(IIIb): 0 123 45 <u>6</u> & 0 123 45~	VIII: ~ -2- --6
II: 0 123 45~	VIII#: - ~2- --6
II#: 0 123 45~	IX(Xb) - 123 456 & - 2 <u>3</u> **6
III(IVb): 0 123 4-6 & 0 123 4~	IX: - -2* 45
III: 0 123 -456 & 0 123 ~5	IX#: - 123 45~
IVb: 0 123 ~6	Xb: <u>0</u> 123 4 & - 123 4~6
IV#: 0 123 --6 & 0 123 ~67	X(XIb): <u>0</u> 123 4- <u>6</u> & <u>0</u> 123 4~
V: 0 12~ --6	X: <u>0</u> 123 ~5
V#: 0 12- --6 & 0 12- ~6	XIb: <u>0</u> 123 & <u>0</u> 123 ~ <u>6</u>
VI(VIIb): 0 1-3 4-6 & 0 1~ --6	XI: <u>0</u> 123 ~
VI 0 1~ --6	XII: <u>0</u> 12~
VI#: 0 1-- --6 & 0 1~ 4-6	XII#: <u>0</u> 12- ~
VIIb: 0 ~3 4-6	

Feltűnő, hogy a táblázatban mindenütt kiírja az appuit (a IX. fok trillájánál rendes fogással), és a szöveg is felhívja a figyelmet a felső váltóhanggal való kezdésre.

Különös, hogy a szöveg a mordentek alsó, port de voix-val való kezdésére utal, és a tabulatúrák példákban is a VIII. és XIb. fokok mordentjei (◡) alsó váltóhangról indulnak (fogásaik **VIII**: 0|1 & 0|-2* illetve **XIb**: 0|123|45 & 0|123|4*6).

3.4 John Walsh: *THE COMPLEAT flute=Master* (London, 1695)⁵⁷

A barokk világ legnagyobb fejlődő zeneműkiadója, a londoni Walsh egyik első kiadványa, a *The Compleat flute-Master* — mely azt ígéri, hogy „oly világosak az instrukciói, hogy a legátlagosabb képességűeket is tökélyre segítik e hangszeren” — valamelyest szakítani akart az előző iskolákkal. Instrukcióit bővebben és közvetlenebb stílusban fogalmazta meg, s ezzel páratlan sikert ért el: megfogalmazásait szinte változatlan formában vette át a következő száz év szinte valamennyi angol furulyaiskolája⁵⁸, csupán a füzetek air-anyaga és grafikai megjelenése változott az évtizedek során. A korábbi iskolákban is megtalálható ékesítések mellett az akcentust („sigh”), az utókéval megtoldott trillát („double rellish”), és az ujjvibrato használatát („sweetning”) is említi, sőt némi útmutatással szolgál arra nézve is, hogy hogyan kell díszíteni a ki nem írt helyeken⁵⁹. A „fifth Book”-tól kezdve (1706) az e családfához tartozó iskolák transzpozíciós táblázatot is közölnek, mely a megváltozó előjegyzések közt kalauzolja el az olvasót.

Ez az iskola arról is nevezetes, hogy a modern furulyajáték atyja, Arnold Dolmetsch ennek egy példányából sajátította el a furulyajáték alapjait egy Amerikába vezető hajóút során.

Fogástáblázata a XIV. fokig kromatikus, egy helyütt (VI# — VIIb) megkülönbözteti az enharmonikusokat. Támasztóujj-használata a szokásos (V-IX, 6. ujj). Jellegzetes fogásai: **II#**=**IIIb**: 0|123|45-7, **IV**: 0|123|4-6, **IV#**: 0|123|-567 **V#**: 0|12-|456, **VI#**: 0|1-3|4-6, **VIIb**: 0|1-3|--6, **IX#**=**Xb**: -|123|456, **XI**: 0|123|4-6, **XIII#**=**XIVb**: 0|12-|456.

Nincs a kötetben sem trillatáblázat, sem tabulatúra, mindössze az alábbi szöveg vonatkozik a díszítésekre:

⁵⁷ Teljes címe: *The Compleat flute-Master, or, The Whole Art of Playing on ye Rechorder Layd Open in Such Easy & Plain Instructions, that by them ye Meaneſt Capacity May Arrive to a Perfection on that Instrument, with a Collection of ye Neweſt & Beſt Tunes, Composed by the Moſt Able Maſters, to Which is Added an Admirable Solo.* facsimile kiadása: M&T II, p. 275-306, .

⁵⁸ A *Compleat flute-Maſter*t követő, fennmaradt angol furulyaiskolák címeinek listáját lásd Bali, A furulya 106-107., az összes ismerté pedig, beleértve az elveszetteket is, Patricio Portell: *Répertoire de musique imprimé (1670-1780) pour la flute a bec, le flageolet et le galoubet* (Fuzeau, 2007) 200-214. Fuzeau ma ismert

⁵⁹ Díszítési utasításainak 18. század végi felbukkanása bizarr; hiszen addigra már teljesen más stílusú anyagból áll a tananyag.

The marks & Rules for gracing are these. Viz: a close shake thus = an open shake beat or sweetning thus † the Double shake which is only on G sol re ut in alt thus = a slur thus ~ or thus ~ When y heads of your notes are downward. A slur shew that y notes under or over it may be playd in one breath, striking y first of them only with your Tongue. A close shake must be playd from y note or half note immediatly above. For example if you would shake on F fa ut in alt First sound G sol re ut in alt, then shake your thumb in y same breath on its proper hole concluding with it on an open shake or sweetning is by shaking your finger over the half hole immediatly below y note to be sweetned ending with it off, as thus you must sweeten D la sol sound your D la sol shaking the 5th finger of your left hand over the half hole immediatly below keeping your finger up. In short after a close shake keep your finger down after an open shake keep your finger up. F fa ut and G sol re ut in alt are both to be sweetned with the fore finger of your left hand. B fa be mi flat both in alt and below with the middle finger of your right. B fa be mi naturall which is sharp in alt and below with y fore finger of your right hand. E la mi flat with y middle finger of your left hand all y other as above directed. The double shake is to be playd thus: place the fore and middle finger of your right hand and the middle and 3^d fingers of your left hand on their proper holes blow pretty strong, and twill sound A la mi re in alt then shake the 3^d finger of your left hand on its proper hole concluding with that and all other fingers up except the middle finger of your left and lowest but one of your right hand.

5

When E la mi is to be close shook where F fa ut is Sharp, first Sound F fa ut* in y same breath take of y middle finger of y left hand, shaking your thumb on its proper hole There are 2 other shakes which were never in any printed Flute Book before, viz F fa ut Sharp in a tune where G sol re ut is* & G sol re ut in alt in a tune where A la mi re is flat. The former is thus to be playd. Sound G sol re ut Sharp as in y scale of flats & Sharps directed, only taking off y middle finger of your left hand (it not altering y Sound in y least) then shake y middle finger of your right hand full upon its hole concluding with it up, & it will give y same Sound as if your F fa ut Sharp was stopt with the proper fingers. the latter is thus, Place your fingers as directed in y duble shake only adding y 3^d finger of your right hand on its proper hole blow then shake y fore & middle fingers of your right hand together full on their holes ending with them & y 3^d finger of your left hand up. All descending long notes must be close Shook, ascending long notes Sweetned, Slur down to a 3^d descending Crotchet, if 2 3^d descending Crotchets come together Shake the first Slur to the next, if 2 Crotchets happen together in one key, sigh the first Sound the 2^d plain, a Sigh divides a Crotchet into a prickd Quaver and Semiquaver Slurd the prickd Quaver to be on its proper key the Semiquaver on the note or half note just above, as thus you must play 2 Crotchets in F fa ut in alt. 

6

If 3 Crotchets come together in one key, beat y^e first Sigh the 2^d the 3^d play plain, if 3 Crotchets gradually descend, beat the 1st Shake on y^e 2^d the 3^d plain, if 3 gradually ascend Sigh y^e 1st double rellish y^e 2^d the last plain provided that y^e movement of y^e tune be Slow enough to allow the dividing your Crotchett, a double rellish divides A Crotchett into A Quaver and 2 Semiquavers Slurd. The Quaver to be Shook on its proper key the 1st Semiquaver to be on the note or half note just below the latter Semiquaver on the Key with the Quaver as thus A Crotchett on D. la. sol is double rellish  flat notes are generally plaid from the half note below. Sharp notes from the half note above, but if the flats are in a Sharp tune or the Sharp's in a flat the rule is without exception Tho' G sol-re-ut Sharp and A-la-mi-re flat are stopt alike. Yet their difference is easily discovered in playing for when you play G. sol-re-ut* you first Sound A-la-mi-re in alt and in the same breath slur down to ~ your G* but when you play A flat, You must first Sound G. sol-re-ut in alt and in the same breath slur up to your A flat which may serve for an example to play all other flats and Sharps.

7

16.a-b-c kép: Az ornamensek kivitelezésének leírása — Walsh: The Compleat flute-master

Fordítása a következő (a könnyebb áttekinthetőség kedvéért központosítottam és témák szerinti bekezdésekre osztottam az eredetileg igen hanyagul szerkesztett szöveget):

5-7. old.:

A díszítés jelei és szabályai következnek. Nevezetesen: a trillát [close shake] így // és az ujjvibratót [open shake beat or sweetning] így + jelölik; a Double shake-et, ami csak a felső g-n fordul elő, így: !/, a kötést így , vagy így , amikor a kottafejek lefelé állnak. A kötés azt mutatja, hogy az alatta vagy felette álló hangokat egy levegőre kell játszani, csak az elsőt ütve meg nyelvvel.

A trilla [close shake] a hang feletti kis- vagy nagyszekundon indul. Például, ha a felső f-en akarunk trillázni, akkor először g-t játszunk, majd ugyanezzel a levegővel a hüvelykujjunkt rázzuk a teljes lyuk takargatásával, és befogott lyukkal fejezzük is be.

Az ujjvibratónál a díszítendő hang alatti lyuk felén rázzuk az ujjunkat, és felemelt ujjal fejezzük be. Így, ha egy d-n akarunk ujjvibratót játszani, akkor a 3. ujjunkat rázzuk a hang alatti fél lyukon, és felemelt ujjal fejezzük be. A felső f és g az első ujjal vibrálandó. Mindkét b az 5., mindkét h a 4. ujjal; az esz a másodikkal; minden egyéb hang úgy, amint fentebb mondtuk.

A Double Shake így játszandó: a 2., 3., 4., 5. lyukat fogjuk be, és kicsit erősebben fújva szólaltassuk meg a felső a-t, majd rázzuk a 3. ujjunkat, s úgy fejezzük be, hogy a 2. és 6. lyuk kivételével mindegyik lyuk nyitva legyen.

Amikor *e*-n trillázunk *fisz*-szel, először *fisz*-t játszunk, és ugyanarra a levegőre, felemelve a 2. ujjat, hüvelykujjal trillázunk. Van még két további trilla, ami még semmilyen, eddig kinyomtatott furulya-könyvben sem szerepelt, nevezetesen a *fisz* trillája olyan dallamokban, ahol a *gisz* szerepel, és a felső *g* trillája *asz*-szal. Az előbbi úgy játszunk, hogy *gisz*-t fogunk a fogástáblában leírtak szerint, csak felemeljük a 2. ujjunkat (ami nem is módosítja a hangot), majd az 5. ujjal trillázunk a teljes lyukon, de végül nyitva hagyjuk a lyukat; ez a fogás ugyanazt a *fisz*-t adja, mint a megszokott fogás. Az utóbbi trillát pedig így kell játszani: úgy helyezzük ujjainkat, mint a Double Shake esetében, csak hozzáfogjuk még a 6. lyukat is. Fújunk, majd trillázunk a 4. és 5. ujjal, ezeket az ujjakat, és a 3.-at is felemelve fejezzük be.

Minden leszálló hosszú hangon trillázni kell, az emelkedőknél ujjvibratózni. Hármaskörben kössük a leszálló negyedre. Ha hármaskörben két leszálló negyed áll egymás után, az elsőn trillázunk, és kössük hozzá a másodikat.

Ha két szomszédos negyed azonos magasságban van, az elsőn játszunk akcentust [sigh], a másikat hagyjuk díszítetlenül. Az akcentus egy, az adott magasságú pontozott nyolcadra és egy hozzá kötött, egész vagy fél hanggal magasabb tizenhatodra osztja a negyedet; így kell például játszani két egymás utáni felső *f*-et:



Ha három negyed szerepel azonos magasságban, lássuk el akcentussal az első, és a második kettő maradjon sima. Ha három negyed lépeget lefelé, játszunk mordentet [beat] az elsőn, trillát a másodikon és hagyjuk simán a harmadikat. Ha három negyed lépésként halad felfelé, játszunk akcentust az elsőre és double relish-t a másodikra, az utolsó maradjon díszítetlen; feltéve, hogy a tempó elég lassú ahhoz, hogy fel tudjuk osztani a negyedet.

A *double relish* egy nyolcadra és két, hozzákötött tizenhatodra osztja fel a negyedet. A hang eredeti magasságában lévő nyolcadon trillázni kell; az első tizenhatod egy vagy fél hanggal lejjebb, a második pedig ismét az eredeti magasságban van. Íme egy *double relish d*-n:



Leszállított hangokat általában az alattuk, felemelt hangokat a felettük fél hang távolságra lévő hangról játszunk; kivétel nélkül, még ha a leszállított hang egy keresztes hangnemben vagy felemelt egy bésben van is. Így van ez a *gisz* és *asz* esetében is. Különbségüket könnyen felfedezhetjük játék közben, mert ha *gisz*-t játszunk, akkor először egy *a*-t szólaltatunk meg, és egy levegőre rákötjük a *gisz*-re, de ha *asz*-t, akkor először *g*-t játszunk, és ugyanarra a levegőre hozzákötve játszunk az *asz*-t; ez például szolgálhat minden más leszállított és felemelt hanghoz.”

A szövegből az alábbi öt trillát és nyolc ujjvibratót lehet kiolvasni.

Trillák:

VII(VIII#): -|12-|--6 & ~|1--|--6 **IX(Xb):** -|23|~6 & -|2-|--6
VIII: ~|2-|--6 **IX:** -|23|~5 & -|2-|--6
VIII#(IX#): -|123|456 & -|1-3|4~6

Ujjvibratók: minta a szabályosak számára **VI:** 0|12m|--6, és a szabálytalanok:

IV: 0|123|4m6 **IX:** -|m2-|--6
IV#: 0|123|m56 **XI:** 0|123|4m6
VIIb: 0|1m3|4-6 **XI#:** 0|123|m5
VIII: 0|m2-|--6

A + jel meghatározásában, „open shake beat or sweetning”, furcsán keveredik az ujjvibrató és a mordent. Mordentről azután nem is esik említés, bár az air-anyagban a + jel mögött talán gyakrabban sejthetünk mordentet, mint ujjvibratót.

Igen értékes a szöveg trillázás utáni része, mely arról szól, hogy hol kell kötni, trillázni, akcentust vagy utókéval ellátott trillát („double rellish”) játszani. Az air-anyagban kötés, // , + és !:| (double shake) is szerepel; a jelek írás-írása néha elfordul.

Végül öt, a Walsh-féle iskolát utánzó kiadványt vizsgálók:

3.5 *The fifth BOOK of the NEW FLUTE MASTER* (London, Walsh, 1706)

Ennek az iskolának a szövege, fogásai pontosan megegyeznek az 1695-ös kiadáséival; viszont a grafikai megjelenés jobb színvonalú, újrametszették a lapokat. Az air-anyag viszont kicserélődött; a szövegben ismertetett díszítési jelek közül csak a kettős vonal // és kötések találhatók a hangjegyek felett/alatt.

Újdonság a furulyaiskolák körében a transzponálást segítő előjegyzés-táblázat. Ennek megjelenése jelzi, hogy egyfelől a vokális darabok és a hegedűzene felé távol a furulyarepertoár, sőt, az amatőrök nem elégszenek meg a számukra kiadott kottákkal, önállóan akarnak játszanivaló után nézni.

3.6 Anon: *THE COMPLEAT Musick-Master* (London, W. Pearson, 1722)

Ez az iskola rövidítve hozza az 1695-ös szöveget. Csak a *shake*-re (=) és a *beatre* (*) ad meg jelet, de nem magyarázza, hogy az utóbbit hogy kell csinálni (az air-anyagban elhelyezett * jelek valószínűleg tényleg mordentek); az ujjvibratót [*open shake*] viszont nem jelöli, de magyarázza. Kimarad a *sighr*ól, a *double rellishr*ől és a díszítések elhelyezéséről szóló szakasz, csak a fenti öt trillát ismerteti és az alsó-felső váltóhangról indított módosított hangokról ír.

A fogástáblázat szinte azonos az 1695-össel, de már a XV. fokig megy, és eltűnik a VI#–VIIb különbség (mindkettőre a 0|1-3|4-6 fogást adja meg). Az air-anyag két fejezetre bomlik: „Easy Lessons for the FLUTE” (7 air, díszítési jelekkel) és „LESSONS for the FLUTE” (22 darab, csak a kötések jelölésével).

3.7 Pierre Prelleur: *Directions for Playing on the FLUTE* (London, Printing-Office in Bow Church Yard, 1730)

A szöveg azonos a Compleat-ével. A fogástáblázat már a XV. fokig tart, de az enharmonikus VI# és VIIb fokok különböző fogása megmaradt. A díszítések jelöléseiben csak annyi az eltérés, hogy a double shake jele $\diamond$. A főleg operarészletekből válogatott air-anyagban csak kötések és a trillákra az olaszos *tr* jelek, semmi más. Transzpozíciós táblázat itt is van.

3.8 Anon: *THE Compleat Tutor For the FLUTE* (London, 1765)

Fogástáblázata és szövege az 1730-as Prelleur-féle kiadásával azonos de a trillák jelenél a szövegben a „// vagy *tr*” szerepel; miközben az ismét csak kicserélődött air-anyagban csak *tr*.

3.9 Anon: *COMPLEAT INSTRUCTIONS for the Common flute* (London, Longman and Broderip, 1780)

Szövege az eredetiből indul ki, de néhány mondatot újrafogalmaz, jobb a központosítás és a tördelés. Fogástáblázata már a XVI. fokig tart; a XV.-ig kromatikus, enharmonikus megkülönböztetés nincs benne. A díszítések leírásánál a trillára a „// vagy *tr*” jeleket használja; a double shake-re pedig ugyanazt, mint a trillákra: //.

Megkülönböztet többféle *rellisht*, de csak egy egysoros táblázatban mutatja be ezeket, nem ír róla semmit:



17, kép: A többféle *rellish* — Anon.: Compleat Instructions

Transzpozíciós táblázatot is tartalmaz, mint minden, 1706 utáni furulyaiskola. Az air-anyagban díszítési jelként csak *tr* található (a double shake-re is), de sok előke és utóka került kikottázásra kisebb hangjegyekkel.

Következtetések

Forrásaink vizsgálatában feltűnő, hogy az itáliai értekezések mennyire nem törődnek az ornamensekkel: sem elhelyezésükkel, sem kivitelezésükkel. Ez jól illeszkedik a két alapvető stílus összehasonlításából kialakított általános képbe.

Olasz kottákban általában nincsenek ornamensekre utaló jelek; a dallami díszítések sokszínű és virtuóz improvizálása alapvető feladat volt az előadók számára, olyan kihívás, melynek nem lehetett ellenállni. Ebben a világban ornamenseket ugyan használtak, de lazán: nem kategorizálták azokat, és annyira nem törődtek a kivitelezésükkel, hogy pl. Tartini két, közeli időpontból származó díszítési leírásában a trilla kezdése különböző: az egyikben felső váltóhangról, a másikban a főhangról történik. Nem volt fontos számukra a díszítések tanítása sem. A 16. századból tucatnyi olasz díszítési táblázat áll rendelkezésünkre; ezzel szemben a nagybarokk olasz díszítés mikéntjéről mindössze északi kiadók — állítólag a nagy előadók díszítéseit tartalmazó — néhány kottájára kell szorítkoznunk. A helyzet a későbarokkban változott meg, amikor az amatőrök kedvéért (helyesebben, a kották jobb eladhatósága kedvéért) a szerzők elkezdtek passzázsokat és „tr” jeleket írni kottaikba.

A francia zenében viszont lényegi kérdés az ornamensek helyes kivitelezése, ennek megfelelően a francia hangszeres tankönyvek teljes terjedelmük több, mint a felét a díszítésekre szánják. Valamennyi francia forrásunk a trilla felső váltóhangon való kezdését tanítja. Megfigyelhetjük, hogy a trillák kivitelezésénél arra törekszenek, hogy lehetőleg egy (vagy legfeljebb két) ujjal lehessen trillázni, és a mozgás egyszerű legyen. Az appuy tisztasága mindképp szükséges (fontos a főhang tisztasága is az érkezéskor, de nem annyira), de a trilla folyamán mindkét hang lehet hamis; bár van kivétel, de kimondhatjuk, hogy a hangköz inkább nagyobb, mint kisebb legyen.

Az ornamensek francia letisztultsága dacára is az az ember benyomása, hogy a trillák, mordentek és társaik még a francia zenében is megőriztek valamit eredeti barokk funkciójukból, mely szerint apró rendezetlenségeket hivatottak képviselni. Olyan fűszerek, mint a sórög a kiflin.

Angliában az erős francia hatást láthatjuk. S bár forrásaink felületesebbek a franciáknál — nem csupán táblázataik vagy leírásaik pontosságát illetően, hanem a trillák kivitelezésében is: a tabulatúrával megadott daraboknál itt-ott felbukkannak főhangon kezdett trillák — de ennek dacára is úgy tűnik, mintha a főhangon való kezdés francia elve a csatornán túl már nem lenne kizárólagos.⁶⁰

⁶⁰ Marianne Mezger szerint (Mezger, Marianne: „Vom Pleasant Companion zum Compleat flute Master. Englische Blockflötenschulen des 17. und 18. Jh.” Tibia 1995/2, 417-431.) az

A korai nagybarokk és a későbarokk források egybevetése alapján azt látjuk, hogy a díszítések terén (talán a francia zenéből áradó, az eleganciát a pontosságban látó szemlélet hatására) egyfajta fejlődés zajlott: egyre körülhatároltabbak és rafináltabbak lettek a manírok, a fejlődés csúcsát a német rokokóban érte el.

Néhány közös ismérve azért van a nagybarokk ornamentációs gyakorlatnak a furulyazenében, melyeket érdemes szem előtt tartani.

Először is, a VII. fok trillájánál sehol sem találjuk a ma annyira elterjedt 01-2~ trillát⁶¹ (a VII. fok 01-23 fogását csak mordentben használják, trillában sosem), helyette a tisztán fogott appui után mutatóujjal kell trillázni. Hasonlóan, a bés hangokkal történő trilláknál, pl. VI(VIIb), a főfogással fogott appuit egyujjas trilla követi.

A IX. fok trillájaként csak a kattogó -1-2*145 double shake-t találjuk mindenütt.

Ugyanakkor a francia iskolákban felbukkannak egyedi megoldások és segédfogások; ez bátoríthat továbbiak keresésére, de talán nem kéne túllépnünk az ezekben kirajzolódó határokat.

A dallamok általános díszítettségére nézve megfontolandó, amit Walsh 1695-ös iskolája ír: hogy minden repetált, vagy ereszkedő-emelkedő negyedpár vagy hármas díszítendő; hogy a felemelt hangok felső, a leszállítottak alsó váltóhangos előkéekkel kezdendők. Az is figyelemre méltó, hogy Bismantova szerint minden hosszabb hangon trillázni kell; ehhez még hozzátehetjük Hotteterre Op. 2-es szvitjeinek előszavát is, mely szerint minden felemelt, nem túlságosan rövid hangon trillázni kell.

És fontos emlékeztetni arra is, hogy forrásaink a kor többi fúvós-iskolájához hasonlóan⁶² sehol sem említenek rekeszvibratót, csak ujjvibratót, azt is csak díszítésként. Hotteterre azokon a mély hangokon, ahol ujjal nem lehet a vibratót megoldani, a furulya jobbkézzel való rázását javasolja.

Az ujjvibrato kivitelezésében sem egységes a gyakorlat. Míg egyes források csak lyukperemen írják le, addig mások távolabbi teljes lyukat is megengednek egyes hangoknál. Egyes források csak a 2. lyukon és az alatt javasolják, de van, aki az 1. lyukat is használja.

A mordentek megoldása is sokféle. Van, aki minden helyzetben a kisszekundokat részesíti előnyben; bár sehol sem következetesen végigvive, de

iskolákban látható különbségek a korabeli angol díszítési praxis fejlődését jelentik: a felső váltóhangról való trillakezddést és az akcentus megjelenését későbbi fejleményként értékeli.

61 A gyűrűsujjas trilla 20. századi találmány; Ruetz 1935-ös iskolájában már szerepel.

62 Lásd a NG lexikon Vibrato szócikkét; eszerint bár a 16. században már említik a rekeszvibratót, de a barokk források egyike sem tesz róla említést; 20. századi találmány.

látunk tendenciát arra is, hogy a mordent kis hangja a tonális környezetbe igazodjon (mai, klasszikus zenén iskolázott fülünk ezt kívánná); ezt szolgálják például Loulié féllukas mordentjei. Arra sehol sem látunk példát, hogy a tisztaság kedvéért a kivitelezést elbonyolítsák: úgy tűnik, mintha a mordent esetében a sebesség lenne a legfontosabb. Hotteterre egészlyukas megoldásai a legmeghökkenőbbek, melyek néha tercnél is nagyobb hangközt adnak.

Az angol iskolákban a főhang alatti tartományt használó ornamensek keverednek: egyfelől a *port de voix* és a mordent, másfelől a mordent és az ujjvibrato. A jelenség érthető, hiszen a *port de voix*-t a francia gyakorlat szerint gyakran követi mordent; és a fül hajlik rá, hogy a felső váltóhanggal operáló, különféle hosszúságú trillák világának egyfajta tükörképét, árnyékvilágát lássa a lefelé mozduló ornamensekben.

Végül két kérdés merül fel:

Mi a helyzet a crescendo–decrescendóval (ami a barokk korban szintén ornamensnek számított), hogyan oldották meg a furulyán? Hiszen a hangerő-változással az intonáció erősen változik, márpedig, szerzőink számára szemlátomást az intonáció pontossága lényeges volt. Sajnos, a dinamikai jelekkel egyik iskola sem foglalkozik. A mai furulyajátékban ujjakkal — árnyékolással, részbeni lyuknyitással — korrigáljuk a fúvóerősség változásait. Az ujjakkal való korrekciót már Ganassi (1535) leírja; a profi fúvósok talán a barokkban is alkalmazták. De sajnos e feltételezés ellenében is tudunk érvelni. Ugyanis a furulyát a barokkban csak váltóhangszerként használták; márpedig a szűk furatú, ennél fogva kis játszólukú oboákon és fagoton nem lehet féllukazni; de nincs is rá szükség, hiszen a kis intonációs különbségek szájjal korrigálhatók, akárcsak a nagy lyukú, de igen *flexibilis* harántfuvolán.

Második kérdésként felmerül, hogy az amatőröknek írt iskolák vajon tükrözik-e a kor furulyatudását? Biztosan nem teljesen. Bizonyos, hogy egy professzionista fúvós annak idején is sokkal tisztábban és pontosabban játszott, mint az amatőr. És az is lehet, hogy az angol iskolák szerzői — hegedűsök, nyomdászok — félműveltek voltak a furulyázásban. Ugyanakkor, egy királyi fúvósjátékos valószínűleg nem engedhette meg magának, hogy a hangszer játéktechnikájában annakidején rossznak ítélt elemeket tanítson. Lehet, hogy elhallgat egyes, nagyobb felkészültséget kívánó játéktechnikai elemeket, de nem valószínű, hogy az általa leírt trillák, mordentek, vibratók eltérnének saját gyakorlatától.

Bibliográfia

I. rövidítések

- AR *American Recorder*, az American Recorder Society lapja, megjelenik évente ötször
- EM *Early Music*, folyóirat, kiadja az Oxford University Press, megjelenik évente négyszer
- GL R. Griscom–D. Lasocki: *The Recorder. A Research and Information Guide* (Routledge, New York–London 2003)
- M&T *Méthodes & Traités 8: flûte à bec* 4 kötet, szerkesztette S. Möhlmeier és Fr. Thouvenot (Fuzeau, Courlay, 2001)
- NG *New Grove lexikon*, második kiadás (Macmillan, New York, 2001-2002)

II. furulyaiskolák

- Anon.: *Compleat Instructions, for the Common flute ...* (Longman and Broderip, London ~1780)
- Anon.: *The Compleat Tutor for the flute Containing the Best and Easiest Instructions for Learners to Obtain a Proficiency...* (R. Bremner, London ~1765)
- Anon.: *Tutto il bisognevole per sonar il flauto da 8 fori con prattica et orecchia*, 1630 (kézirat, ~1730?)
- Berlin, Johann Daniel (1711–87) munkája, a *Musikalische Elementer* — Bismantova, Bartolomeo: *Compendio musicale* (kézirat, 1677)
- Carr, Robert munkája: *The delightful companion, or choice new lessons for the recorder or flute* (London, 1682, 1686)
- Douwes, Claas: *Grondig ondersoek van de toonen der musijk* (Franeker, 1699)
- Eisel, Johann Philipp: *Musicus αυτοδιδακτος: oder, Der sich selbst informirende Musicus, bestehend sowohl in Vocal-als üblicher Instrumental-musique* (Erfurt 1738)
- Freillon-Poncein, Jean-Pierre *La véritable maniere d'apprendre a jouer en perfection du hau-tbois, de la flute et du flageolet* (Párizs, 1700)
- Hotteterre („le Romain”), Jacques-Martin: *Principes de la flute traversiere ou la flute d'Allemagne, de la flute a bec ou flute douce et du hautbois* (Op. 1, Párizs, 1707, 1720, 1722, 1741)
- Hudgebut, John: *A vade mecum for the lovers of music* (London, 1679)
- Loulié, Étienne: *Methode pour apprendre a jouer de la flute douce* (kézirat, ~1684–1700)

- Majer, Joseph Friedrich Bernhard Caspar *Museum Musicum Theoretico Practicum* (Nürnberg, 1732)
- Minguet y Irol, Pablo könyve, az *Academia musical de los instrumentos* (1752) (Trondheim, Norvégia, 1744)
- Prelleur, Peter: *The Modern Musick-Master, or, The Universal Musician* (Printing Office in Bow Church Yard, London 1730)
- Salter, Humphrey: *The genteel companion, being exact directions for the recorder* (London, 1683)
- Schickhardt, Johann Christian *Principes de la flute* (Amsterdam ~1710-15)
- Speer, Daniel: *Grund-richtiger kurtz-, leicht-, und nöthiger jetz wolvermehrter Unterricht der musicalischen Kunst* (Ulm, 1697)
- Stanesby, Thomas: *New System of the flute a'bec, or Common English-flute* (London ~1732)
- „T. B.”: *The Compleat Musick-Master..* (William Pearson, London 1722)
- Walsh, John: *The Compleat flute-Master...* (London, 1695)
- Walsh, John: *The fifth Book of the New flute Master ...* (Walsh & Hare, London 1706)

III. egyéb nagybarokk zenei könyvek

- Bach, Carl Philipp Emanuel: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Berlin, 1753-62)
- Mozart, Leopold: *Gründliche Violinschule* (Augsburg, 1756)
- Quantz, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung die flöte traversiere zu spielen* (Berlin, 1752)
- Tartini, Giuseppe: *Regole per arrivare a saper ben suonar il violino* (kézirat, ~1772)
- Montéclair, Michel Pignolet de: *Principes de musique* (Párizs, 1736)

IV. modern cikkek, könyvek

- Bali János: *A furulya* (Budapest, 2007)
- Bali János: *A barokk díszítés iskolája* (Budapest, 2007)
- Bali János: *Furulyaiskola I–II.* (Budapest, 1995)
- Brown, Howard Mayer: *Embellishing 16th century Music* (London, 1976)
- Delius, Nikolaus: „Die erste flötenschule des Barock?” *Tibia* 1/1, 1976, 5-12.
- Hunt, Edgar: *The Recorder and its Music* (London, 1962)
- Girdham, Jane: „The flageolet player: the ultimate amateur musician” *EM*, 2002. augusztus, 397–409.

- Lasocki, David: „Freillon-Poncein, Hotteterre and the Recorder” AR 23 No.1 (1982 február) 3-10.
- Lasocki, David: „Professional Recorder Playing in England, 1500–1740” EM, 1982 január, 23–29 (I. rész) és 1982 április 183–191 (II. rész)
- Lőrincz László – Paragi Jenő: *Furulya ABC* (Budapest, 1995)
- Mezger, Marianne: „Vom Pleasant Companion zum Compleat flute Master. Englische Blockflötenschulen des 17. und 18. Jh.” Tibia 1995/2, 417-431.
- Peter, Hildemarie: *Die Blockflöte...* (Berlin, 1953)
- Portell, Patricio: *Répertoire de musique imprimé (1670-1780) pour la flûte à bec, le flageolet et le galoubet* (Fuzeau, 2007)
- Ruetz, Manfred: *Hohe Schule des Blockflötenspiels* (kézirat, ~1935; kiad: Kassel–Basel, 1955)
- Sadie, Julie Anne: *Companion to Baroque Music* (Univ. of California Press 1998)
- Surányi László: *Megszólít vagy elvarázsol? A zene szelleméről* (Budapest, 2008)
- Thomson, J. M. szerk.: *The Cambridge Companion to the Recorder* (Cambridge, 1995)