

Tempó kérdések a kora barokk furulya zenében

Kozák Anita Mariann

Miskolci Egyetem–Bartók Béla Zeneművészeti Intézet

Klasszikus furulya, Tanár/zenetanár szak

Témavezető: Széplaki Zoltán művésztanár

Előszó

Témám címe arról árulkodik, hogy elsősorban a kora barokk furulyazene tempókérdéseivel fogok foglalkozni. Ám, mint ahogy az a későbbi sorokban kiderül, hogy jóval, bonyolultabb témával állunk szemben, mint a cím alapján gondolnánk. Ahhoz, hogy rátérhessünk a feltett kérdésre, fel kell vennünk a kor cselekményének szálát és pontról pontra haladva megvizsgálunk a folyamatot, amelyet elnézve felmerül bennünk a tempó használat kérdése. A reneszánsz és a barokk kor találkozása az egyik legizgalmasabb stílusfejlődést eredményezte. Ekkor kezdett kikristályosodni az a rendszer, amin a későbbi korok zenei hagyománya alapszik.

Kezdetek

A 1500as évek végén nincs kialakult formai törekvés. Megjelenik az önálló, szólisztikusan megszólaló hangszeres zene is. Ezzel szemben a reneszánszban még többnyire consortban, többszólamúságban gondolkodnak. Az énekes zene területén is hatalmas változásokat figyelhetünk meg.

A reneszánsz kor vége felé egy flamand mester Cipriano de Rore (1516-1565) indít útjának újra egyfajta „zenefejlődését”, egészen pontosan 1550 után. Művei (pl. Catullus) ódája, már a modern kromatika jegyében születtek.¹

A kor végének legvakmerőbb művésze Don Carlo Gesualdo (1560-1613) venosai herceg, Tasso barátja volt. A „kromatikus iskola” legradikálisabb tagja. Madrigáljaiban legfőképp a pillanat ábrázolásnak adózott, soha nem hallott harmóniákkal kísérletezett.² Minden akkordja átmenet egy másikba, a kromatika és a disszonancia kezelés már a hangrendszer válságává fokozódik.

Adrian Willaert (1490-1562), egy másik flamand mester a Szent Márk székesegyház kórus vezetője, Velence egyik zenei forradalmára volt. Öntudatosan formálja az új nemzedék zenei arculatát. A székesegyház zenei gyakorlatában fontos tényező lett a sztereofónia Andrea és Giovanni Gabrieli révén.

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

¹ Szabolcsi Bence A zene története Negyedik könyv

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

emellett a korszak legnagyobb mestere Claudio Monteverdi (1567-1643) is a polifon stílust és a mónódiát egész életében egymás mellett alkalmazta, s a mónódikus stílusba beépült manierista fordulatok világosan nyomon követhetőek.³

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

Régi és új stílusok jellemzői

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

Claudio Monteverdi nevéhez fűződik a régi és az új zeneművészet prima (első) és seconda (második) praticának (gyakorlat) való elnevezése.⁴A zeneszerző 1605-ben megjelent V. madrigálkötetében használta először az új kifejezéseket, de testvére Giulio Cesare Monteverdi határozta meg pontosan 1607-ben megjelent Scherzi musicálijához írt elő és utó szavában, mit jelentenek pontosan ezek a kifejezések.⁵

-Példák a prima pratica elmeire:

Ellenpont (contra punkt): A szólamok egyenrangúak és önállóak, többszólamú szerkesztésmódról beszélünk. A contra punkt elnevezés a punctus contra punctum kifejezésből ered⁶. Ez a fajta imitációs szerkesztés már a kora középkortól jelen van (orgánumok). A szerkesztési elv fontosabb, mint a szöveg mondanivalójának hangsúlyozása, ellentétben a későbbiekben tárgyalt seconda pratica gyakorlatával. A szerkesztési mód egyik leglényegesebb eleme, a határozott konszonancia elv, ami tulajdonképpen a kvint és később a terc hangközök uralkodását jelenti.

A bő és szűk hangközök használata kerülendő volt.

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

⁴ Szabolcsi Bence A zene története 4. könyv

⁵ Brockhaus Riemann Zene lexikon Zeneműkiadó 1978 O-Z 151. oldal

⁶ <http://cecile.gportal.hu/gindex.php?pg=10574586>

Imitáció: azaz utánzás alkalmával az egyik szólam kezd, a többi pedig később és más hangról követi, ugyanígy időbeli eltolódással egymás után lép be a többi szólam⁷. (Ez a polifónia alapelve)

-Példa a Seconda pratica elemeire:

Monódikus gondolkodásmód: Az ókori monódiához nyúl vissza. A szöveget és a zenét szólisztikusan adják elő, hangsúlyt fektetnek az érzelmi tartalom kifejezésére⁸. Az egyedül éneklés az előadó dallamfölkényén alapul. A dallam elkülönül az összhangokból álló kísérettől, szöveghez simuló ritmusa kiemelkedik, szerkesztésmódja gyakran homofon.

Basso continuo (folyamatos basszus): a 16. század végén, a 17. század elején alakult ki. Az alapelv az, hogy a basszushoz rendelünk minden szólamot. Egészen pontosan a continuo lehetővé teszi, hogy a dallam mozgalmasan alakulhasson. Majdnem minden műfajban alkalmazták ez a technikát.

Deklamáció: Szavalás. Elnevezése a latin „declamare”, hangosan beszélni, előadni kifejezésből ered. Zenében a szöveg helyes kiejtése, énekes szövegmondás, szavalás zenei kísérettel⁹.

A zeneszerzők a deklamáció és a megfelelő szöveg ábrázolás érdekében a prima praticában szabálytalannak számító hangközöket is használtak és megengedett volt a kötöttebb stílus lassan elavuló szabályaitól eltérő, addig szokatlan disszonanciák használata is¹⁰.

-Medici és társai:

Cosimo Medici megalapította Platonról elnevezett akadémiáját. Az akadémia tagjai felszínen tartották az antik műveltség kérdéseit. Úgy tartották, hogy a gondolatok világos és szellemes mérkőzéseit szabadon kell engedni. Vernio grófjának házában volt a művészek vitáinak színtere. Sokat vendégeskedett itt Ottavio Rinuccini, Gabriello Chiabrera korabeli híres költők. Rajtuk kívül a műkedvelő Jacopo Corsi és méltán híres zenészek, mint Vincenzo Galilei (1520-1591) lant és hegedűművész, "Az új és régi zene párbeszéde" című mű szerzője¹¹, valamint Galileo Galilei (1564-1642), aki ez idő tájt kezd matematikával, csillagászzal és fizikával foglalkozni, Jacopo Peri (1561-1633) zeneszerző, a firenzei

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

⁸ SH Atlasz Zene 2000 Athenaeum kiadó 273. oldal

⁹ Böhm László, Zene műszótár 59. oldal

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

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

camerata, tagja ő írta a zenetörténet első operáját, melynek címe Daphne, és Gulio Caccini (1545-1618), aki Mediciek szolgálatában állt Firenzében, mint lantos és énekes. Több köte ária és madrigál mellett legjelentősebb alkotása az Euridice c. opera (Rinuccini szövegére), melyet 1600-ban mutattak be az új műfaj első alkotásainak egyikeként: Caccininak jelentős szerepe van a recitativo kialakításában és a díszített arioso- szólóének előretörésében. Ő a Nuove Musiche szerzője, mely 1602-ben jelentet meg¹².

„Valami régi és valami új”

Miről folytak a viták az akadémia tagjai között?

Vincenzo Galileli írásaiból kiderül, hogy leginkább az antik és az új zene lehetőségeiről folytattak eszmecsereket. Legtöbben elítélték a polifonikus szerkesztést és úgy gondolták a görög zenei gondolkodás helyénvalóbb, mint koruké. Szerettek volna visszatérni az antik, hellén gyökerekhez Platónt követték, aki azt mondta, hogy a zene szolgálatra született. Első volt a sorban a szó, aztán a ritmus és csak azután a hang (zene). A beszéd parancsolt a harmóniáknak. Azt vallották, hogy az ember száz féle hangsúllyal tud beszélni és ezt kell fokozni zenei nyelvvé, szabad melódiává. Peri szerint a görögök megtalálták az ének és a beszédközi arany középutat. Tehát deklamálva kell énekelni, ezt nevezik recitar cantandonak¹³.

Caccini rengeteg madrigált írt, valamint több strófás dalokat táncos ritmusban. Kíséretképpen bármilyen mély hangú hangszer megfelelt. A kíséretet egyetlen szólamban írta, a harmóniákat számokkal jelölték, a dallam, vagyis az énekhang cifrázott. Itt érdemes szót ejtenünk a zeneszerző jelentős írásáról a Nuove Musicheről, mely leginkább az énekléssel foglalkozott, de mint azt már fentebb említettem a hangszer játék és az énekhang egyaránt szólisztikus volt, s a hangszeres játék is az énekhangot imitálta.

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

Példák a gyűjteményben foglalt újdonságokra:

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

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

¹³ Szabolcsi Bence a zene története 4. könyv

Sprezzatura (előkelő hanyagság): e szerint az előadónak lazának kell lennie. Szinte improvizatív előadásmódot kell képviselnie. A hallgatóságot nem szabad beavatni az előadás nehézségeibe.

Ennél a pontnál már rá ismerhetünk arra a hozzáállásra, amely kora barokk furulya zenét is körbe lengi. Ugyanis a kor gyakorlatának és a darabok stílusának megfelelően készíteti az előadót arra, hogy a lehető legkönnyedebben és mégis érzelmesen interpretálja a műveket.¹⁴

A menzurális notációról általában

Menzúra: Elnevezése a latin „mensura”=mérték szóból ered. A hangszeres játék, játékmódját meghatározó mérték, illetve mérték viszonyok rendszere. A 14-17. századig volt használatos. Ez a notáció már konkretizálja a hangok valódi értékét, tempó és hang-kapcsolatokra a sorkezdéseken lévő menzurál jelek adnak némi információt.

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

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

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

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

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

A leggyakoribb ütemfajta a tempus, amely következő módon értelmezhető:

Perfect: 3 brevis= pontozott fél érték.

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

¹⁵ SH Atlasz Zene 2000 Athenaeum kiadó 215. oldal.

Imperfect: 2 brevis= két darab fél érték.¹⁶

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

Proporciós elvek: azon alapul, hogy a menzurális kottairás, nem abszolút, hanem relatív értékeket adott meg. A különböző menzurájú zenei szakaszok, annak perfekt és inperfekt osztásának metrikai viszonyának rendszere. Sokféle proporciós elrendezés létezett, ezeknek használata időben és területeként is változtak¹⁷.

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

A kora barokk darabok felépítése, szakasz jelzések értelmezése

Mit értünk kora barokk alkotás alatt?

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

Műfajukat tekintve szonáták és canzonák, melyekben nincsenek konkrét tételek. Bár a különböző szakaszok jól elkülöníthetőek, mindegyik más karaktert testesít meg. A szakaszok

¹⁶ Melléklet. 8. oldal. notációs jelek táblázatában megtaláljuk a jeleket és értelmezhetjük a

¹⁷ Brockhaus Riemann Zenei Lexikon II.

¹⁸ Brockhaus Riemann Zenei lexikon III. 157. oldal

hangnemi világa meglehetősen változatos volt. Pont ezekben az évtizedekben alakult ki a hangnemek jellege.

Az egy tételes, több karakterből álló műfaj típus, kísérletező jellegű. Sem a szakaszok hosszának, sem menzúrájának nincsenek konkrét szabályai. Tehát a vokális korabeli példákhoz hasonlóan keverednek a prima és seconda pratica elemei. Ez időben rendkívül különbözőek az új hangszeres zene alkotásai. Talán az egyetlen közös metszéspont a páros metrumú, intarda jellegű kezdet.¹⁹ Ezen kívül ellenpontos szakaszokat, tánc karaktereket, monódikus, a seconda pratica eszköztárát idéző elemeket találunk.

Diminúció: Diminuti=kicsinyítés. „A menzurális notációban a hangértékeket páros vagy páratlan proporciójú csökkentése az őket közvetlenül megelőző módosítatlan értékekhez, vagy egy egyidejűleg szóló másik szólam értékeihez képest.”²⁰a 16. és a 17. században rendkívül elterjedt volt a diminuálás gyakorlata az énekesek és a hangszer játékosok körében egyaránt. a diminúciók általában improvizáltak voltak, és kitöltötték a dallami keretet. A legapróbb értékeket (fusák, semifusák) is használták.

A 16. század közepétől megjelenő hangszeriskolák, zenei traktátusok rengeteg diminúciós példát tartalmaznak, mint Sylvestro Ganassi, Diego Ortiz, Dalla Casa, Giovanni Bassano, Francesco Rognoni alkotásaiban.

Mivel egy zene és egy stílus történeti határán állunk nem tudjuk kategorizálni a lejegyzéseket és a szakasz kiírásokat. Jó példa erre, hogy a szakaszok általában adagio és allegro feliratokat kaptak (vagy semmilyen utalás nem található). Ekkoriban az adagio és allegro nem olyan jelentéssel bírt, mint manapság, emellett pedig nem feltétlenül tempóra vonatkoznak, mint inkább karakterekre.

Ezen ponton meg is érkeztünk a tempó kérdések felvetéséhez.

Fontos említést tennünk arról, hogy csak az 1960-as évektől játszunk újra kora barokk furulya zenét. Franz Brüggen furulya művész és karmester élesztette fel az érdeklődést a méltánytalanul elfeledett zeneszerzők műveire. Manapság nincs olyan zenei stílus, amelyben megengedett, hogy ugyanazt a darabot egy előadásalkalmával 3, egy más előadás alkalmával pedig 5 perc alatt adják elő. Az általam vizsgált stílus interpretálói azonban előszeretettel

¹⁹ Ellenpélda Fontana Sonata Prima.

²⁰ Riemann Brockhaus lexikon I. 434. oldal.

adnak teret képzeletüknek és a legváltozatosabb szemszögekből vizsgálva adják elő a darabokat.²¹

Girolamo Frescobaldi: La Bernardina

(A kora barokk újdonságok tükrében, a tempó kérdés felől megközelítve)

Girolamo Frescobaldi (1583-1647)

Korszakos jelentőségű olasz zeneszerző és orgonista. 1608-tól a római Szent Péter bazilika orgonistája. Mint hangszerének művésze világhírű volt. Orgona és csembaló műveiben e két hangszer, addig nem is sejtett technikai lehetőségeit tárja fel és állítja egy markáns, egyéni kifejezőmód szolgálatába. A hangszeres irodalom formáit, (toccata, fantasia, ricercare, fuga) igen sokoldalú teremtő fantáziával gazdagította. Főbb művei: négyszólamú fantáziák, toccáták, áriák, canzonák, ez utóbbi az új szólóhangszeres zene legfőbb területe.

La bernardina

Frescobaldi számos canzonát adott közre, az általam tárgyalt La Bernardina a Primo Libro Delle Canzoni (1623) című kötetben található²². Ezeket a műveket a szerző életében még egyszer megjelentette, jelentősen átdolgozott formában (1645). Erre az időszakra datálható a menzurális notáció csillagának hanyatlása.

Közelebbről vizsgálva a fenn említett canzonát rögtön a mű elején egy „intrada” jellegű szakasszal találkozunk, mely jellegzetes canzona ritmussal kezdődik, mely dactilus-spondeus(tá ti-ti tá tá).

Intrada: Reprezentatív, indulószerű páros lüktetésű „bevonuló” zene.

Egy homofon, monódikus átvezetőben megszűnik az ellenpont és bár elterjedt a vélekedés, miszerint egy alaplüktetés vonul végig a kora barokk darabokon, esetünkben ennek követése egészen szokatlan előadásmódot eredményez. Az előadó dolgát tovább nehezíti, hogy a mű első részében sincs semmiféle karakter megjelölés, csak a basszus és a dallam kapcsolatából

²¹ <https://www.youtube.com/watch?v=iCYimLmZFrw> , <https://www.youtube.com/watch?v=C6Tz9P-FfzQ> Az első felvételen az egyik hegedűszólamot furulyán interpretálja az előadó, míg a másik felvételen mindkét fő szólam hegedűn hangzik el. Az előadás mód megfelel a kor zenei gyakorlatának.

²² <https://www.youtube.com/watch?v=zfeYD1i-11A>, <https://www.youtube.com/watch?v=yCOVKccEucc> Az első felvételen az egyik hegedűszólamot furulyán interpretálja az előadó, míg a másik felvételen mindkét fő szólam hegedűn hangzik el. Az előadás mód megfelel a kor zenei gyakorlatának.

tudunk következtetéseket levonni. Érdemes elgondolkodni egy nyugodtabb tempóválasztáson, amely a monódikus átvezető szakaszra érvényes.

Ezután a nyitószakasz tovább gondolása, következik sűrűbb textúrával, gazdagabban diminuálva. Zárati formula nélkül érkezünk egy ismételten monódikus, kadencia jellegű szakaszhoz, ahol a tempót illetően az előzőekben megfogalmazott nyugodtabb értelmezés érvényesülhet, amelynek következtében ismét eltávolodhatunk az alaplüktetéstől.

A folytatásban egy hármás lüktetésű (C3) „gagliarda”²³ jellegű részhez jutunk el. Felmerül a kérdés, hogy vajon egy táncal állunk e szemben. Amennyiben ezt táncnak tekintjük, akkor egy másik proporciós elv alapján kell tempót választanunk. Az egyik elv szerint a nyitó szakasz alap lüktetése két brevis, amely a folytatásban egyenlő lesz három brevissel.²⁴ (Lásd az alábbi képen). Ez az jelenti, hogy az egész kotta egyenlő a pontozott egésszel. Vagyis a „gagliarda”-nak titulált szakasz rendkívül vontatott lesz. A másik elvnek megfelelően a tánc karaktereket állítjuk egymással szembe, vagyis azok lüktetését. Az „intrada” szakasz lépéseit a bevis határozza meg, és ha ezt állítjuk szembe a „gagliarda” lüktetésével, akkor egy brevis egyenlő lesz három brevissel, vagyis a fél kotta egyenlő a pontozott egész kottával. Ugyanezt a proporciós elvet találjuk a reneszánsz kor leggyakoribb pavana - gagliarda tánc párjánál²⁵. Bár ebben a proporciós eljárásban a dallamváznak ugyanannak kellene maradni. A két elv, jelentős tempó különbséget mutat. Tehát választanunk kell, hogy az egyik elv betartása, vagy a változatos előadásmód a fontosabb számunkra. Fölmerül a kérdés, hogy egy változó kor zavaros zenei gyakorlatában, tudjuk e bármelyik traktátus, bármelyik elvét maradéktalanul érvényesíteni.



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

²⁴ Michael Praetorius Syntagma Musicum

²⁵ Kovács Gábor Reneszánsz táncok Garabonciás kiadó

Egy rövid basszus átvezető következik, ami gyakorlatilag a continuo játékos improvizációjának helye, amiben visszalépünk a nyitó szakasz menzurájához. Ezt követően ismét tánc jellegű szakasz következik, melynek menzurál jele: 3 (modus minor perfectus)

Táncszempontok megközelítése felől nézve itt egy volta jellegű táncot találunk.²⁶ Innentől válik igazán bonyolulttá a helyzet, s világossá, miért fontos és érdekes a tempó választás kérdésének vizsgálata.

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

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

Adagio: Jelentése a tárgyalt időszakban: kényelmesen, szabadon, a 19. századtól: lassan, nyugodtan. Ritka mozgású basszussal rendelkezett. Ezek a szakaszok monódikus szerkesztésűek, a secunda pratica gyakorlatának megfelelően.

Allegro: Jelentése a tárgyalt időszakban: ritmikusan, vidáman, táncosan, nem feltétlenül gyorsan, a 19. századtól: gyorsan, vidáman.

Esetünkben az itt „adagio” felirattal jelölt szakasz, szinte ugyanaz, mint az elején felbukkanó monódikus rész, ahol először felmerült a tempó váltáskérdése. Tehát érdemes

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

²⁷ Ulrike Engelke Interpretation der Music des Frühbarock 11. oldal

elgondolkodnunk, vajon az előző rész miért nem kapott adagio feliratot. Ez a felvetés az „allegro” felirattal ellátott szakasszal kapcsolatban is helytálló. Mivel az allegro menzurája megegyezik a nyitó szakaszéval is a tempójuknak azonosnak kellene lennie. Azonban előrelátónak kell lennünk darab végével kapcsolatban. Ugyanis fusákból (tizenhatod) álló echo játék meglehetősen gyors és szinte értelmezhetetlenné válik, ha a kezdeti „intrada” tempójában játsszuk. Ebből következik, hogy más tempó relációba kell helyoznunk az „allegrot”, ez nem azt jelenti, hogy a karakter megjelöléssel ellentétesen lassú részt kreáljunk, csak annyit, hogy nyugodtabb lüktetést kell választanunk. Amennyiben az elemzésünk korábbi megközelítéséhez nyúlunk, vagyis tánckarakterek után kutatunk egy reneszánsz „allemandával” találjuk szemben magunkat.²⁸ Ebben az esetben a brevisek határozzák meg a lépéseket. Allemandaként az előző lüktetésekhez képest is gyorsabb tempót kell vennünk, viszont ebben az esetben abszolút figyelmen kívül hagyjuk a mű végén található echos (sztereofoon)²⁹ rész tempó igényét. A mai előadók között találunk olyat, aki a végső rész előtt megáll, és lelassított tempóban folytatja. Egyébként is találunk olyan interpretációt, amiben egy menzúrán belül is számos tempóváltással találkozunk.

Gyors vagy Lassú?

Megfigyeléseim és tapasztalataim alapján úgy látom, hogy a tánckarakterek váltakozása mutatja leginkább a tempót. Ahogyan arra már az előzőekben kitértünk meglehetősen szubjektív a tempóválasztás. Sajnos nincsenek kora barokkban készült hangfelvételeink sem. Ezért nem tudjuk konkrétan meghatározni, milyen tempóban kell játszani. A kor zenei gondolkodása egyszerre sokszínű és rendkívül kiforratlan. Abban az esetben, ha hamar zöld ágra akarunk vergődni a tempókat illetően, vannak szempontok, amik alapján dönthetünk. Egy ilyen szempont, ha megvizsgáljuk a basszus mozgását, a dallammal való viszonyát, és mai fejjel gondolkodva értelmezzük az adagio és allegro feliratokat. Mind emellett talán az egyetlen kézzelfogható szabály, hogy a tánckarakterek lüktetésének megfelelően interpretáljunk. Természetesen ekkor el kell döntenünk, hogy a tárgyalt szakasz valóban tánc-e.

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

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

Összefoglalás

Úgy gondolom, ha valóban foglalkoztat egy ma régi zenével foglalkozó furulyást a kora barokk darabok izgalmas interpretálása, mindenképpen fontos a széles látókörű szemléletmód. Az adagiókat és allegrókat nem ajánlatos beszkatulyázni, ami nyugodt az nem feltétlenül lassú, és ami vidám, nem feltétlenül gyors. Az előadásom során általam előadott Frescobaldi: La Bernardina gyakorlása és megismerése során, saját intuícióimra is hagyatkoztam. Hiszem, hogy megközelítés módommal nemhogy eltávolodtam a historikus előadói gyakorlattól, hanem közelebb is kerültem az általam vitatott megértéséhez. Nem lehet konkrétan állást foglalni a ránk maradt források alapján. Legalábbis én nem szeretnék olyan kijelentésekbe bocsátkozni, melyek nincsenek kellően megalapozva. Álláspontom szerint figyelembe kell vennünk az általunk választott mű megismerése közben a zeneszerző komponálási sajátosságait, stílusjegyeit és a tánc karaktereket. Bízom benne, hogy a kép melyet dolgozatomban elképzeléseimről festettem tanúbizonyságát adják annak, mennyire hangsúlyosnak gondolom az előadásmód kérdésének fontosságát.

Melléklet

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



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

Bernardini, Frescobaldi



"GAGLIARDA"

"VOLTA"

Adagio

Allegro *"ALLEMANNO"*

The image shows a handwritten musical score on ten staves. The first two staves are for a piece titled "GAGLIARDA". The next four staves are for a piece titled "VOLTA", which includes a section marked "Adagio". The last four staves are for a piece titled "ALLEMANNO", which includes a section marked "Allegro". The notation is in a historical style, featuring various note values, rests, and bar lines. The handwriting is in ink on aged paper.

3

ECHO

piano

forte *piano* *forte* *piano* *forte*

piano *forte* *piano*

Canto solo come flà.

Canzo na terza detta la Locchefina.

Tartalomjegyzék

Előszó	1
Kezdetek	1
Régi és új stílusok jellemzői	2
„Valami régi és valami új”	4
A menzurális notációról általában	5
A kora barokk darabok felépítése, szakasz jelzések értelmezése	6
Girolamo Frescobaldi: La Bernardina	8
Gyors vagy Lassú?	11
Összefoglalás	12
Melléklet	13

Irodalomjegyzék

New Grove Lexikon (New York, 2001-2002)

Böhm László Zene műszótár (Zeneműkiadó Budapest, 1961)

Brockhaus Riemann Zenei Lexikon I.-III. (Zeneműkiadó Budapest, 1983)

SH Atlasz Zenei (Springer Hungaria, 1994)

Kovács Gábor Reneszánsz táncok (Garabonciás Alapítvány 1997)

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

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

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

Széll Rita Régi táncok iskolája (Nemzeti tankönyv kiadó 2001)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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