

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Doktori Iskola

Bali János:
A barokk furulya Magyarországon
DLA értekezés

Témavezető Vidovszky László egyetemi tanár,
a Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia rendes tagja

2011

Tartalom

Bevezetés	4
1. A furulya	6
<i>A reneszánsz furulya</i>	
<i>A barokk furulya</i>	
<i>Hivatásosok és amatőrök</i>	
<i>A mai furulyázás</i>	
2. A barokk furulya Magyarországon	12
3. A váci Althann-inventárium	14
<i>Az Althannok</i>	
<i>flauta, flauton</i>	
<i>A váci furulyakészletek lehetséges eredete</i>	
<i>Reneszánsz furulyák?</i>	
<i>Az Arkádiai Akadémia</i>	
<i>A barokk furulya Itáliában</i>	
<i>Arkádia és a fúvós hangszerek</i>	
4. Más főúri udvarok	29
<i>Bécs, a minta</i>	
<i>Az Esterházyak</i>	
<i>Prímási és püspöki zenekarok Pozsonyban</i>	
<i>További együttesek</i>	
5. Katolikus templomok	35
<i>Piaristák</i>	
<i>Egy plébániatemplom</i>	
<i>Jezsuiták</i>	
6. Protestánsok	47
<i>Sopron</i>	
<i>Pozsony</i>	
<i>Kassa</i>	
<i>Erdély</i>	
7. Az amatőr furulyázás	53
<i>Főurak</i>	
<i>Peregrinusok</i>	
<i>Magyar egyetemisták Angliában</i>	
8. Hangszerek	61
<i>Barokk basszusfurulya</i>	
<i>Barokk tenorfurulya-töredék</i>	
<i>Barokk altfurulya töredéke</i>	
<i>Barokk altfurulya</i>	
<i>Festett furulyák</i>	
<i>További hangszerek nyomában</i>	
9. Kották	78
<i>Kották Sopronban</i>	
<i>Tételek a Harmonia caelestisben</i>	
<i>Nyomtatványok</i>	
<i>További kották nyomában</i>	

	3
Összefoglalás és következtetések	87
<i>A barokk furulya Magyarországon</i>	
<i>A nevekről</i>	
<i>A népi furulya</i>	
Képek jegyzéke	91
Köszönetnyilvánítás	92
Bibliográfia	93

Bevezetés

A „zene” fogalmának és egész kultúránknak a változásai természetesen a — magához a zenéhez és kultúránkhöz képest újkeletű — zenetörténet és leíró zenetudomány szemléletváltozásait is magukkal hozzák. A historikus előadói gyakorlat¹ a történeti kérdéseket is az interpretáció lényegi, értelmező elemei közé emeli, a zenetudomány pedig új és új területeket talál a maga számára a régi korok muzsikájának feltárása, aktuálissá tétele során.

Az utóbbi évszázad folyamán a *furulya* előbb mint régizenei, később mint „teljes jogú”, hatalmas idiomatikus modern repertoárral rendelkező hangszer jelent meg majdnem kétszáz évnyi kihagyás után a koncertpódiumon, és ma amatőr-hangszerként is újra a legfontosabbak között találjuk. E hangszer történetének kutatása ugyan már számos eredményt hozott,² de több, a kutatás mai aktuális problémáinak szintjén felvetett kérdésre még nincs teljes körű válasz. A furulya történetének legnagyobb tekintélyű tudósa, David Lasocki (Indiana University) doktori értekezését az angliai hivatásos furulyajáték témakörében írta. Dolgozatának rövidített változatát az *Early Music* hasábjain is publikálta;³ azóta általa is kimondott óhaj más földrajzi területek furulyázásának ehhez hasonló áttekintő vizsgálata.⁴ Dolgozatommal, melyben a barokk furulya magyarországi megjelenését vizsgálom, ebbe a nemzetközi vizsgálatsorozatba kapcsolódom.

Kutatásaim során azzal kellett szembesülnöm, hogy célkitűzésem megvalósítása számos, eddig feltérképezetlen terület áttekintését igényli. Ilyen először is a 18. század első felének magyar zenetörténete. Az elsősorban a népzeneben érdekelt Kodály, és nyomában a magyar zenetörténet meghatározó kutatói ezt az időszakot sokáig nem vizsgálták, hiszen e korszakban az ő szemléletük szerint semmi „sajátosan magyar” felbukkanását nem remélhetjük, mindössze egy idegen kultúra német közvetítés általi tükröződését. E területen az első kapavágásokat az 1970-es években Bárdos Kornél tette, aki hatalmas munkával hat városunk zenei életének a lehetséges kezdetektől a 18–19. századig tartó történetét igyekezett lehetőleg minél részletesebben és precízen dokumentálva megírni. Könyveit a hangjegyes forrásokat leíró katalógusokkal egészítette ki Vavrincez Veronika. Óriási munkájuk az újabb zenetudomány fényében sajnos számos ponton ma már nem számít elfogadható hivatkozási alapnak, a források újraolvasását követeli,⁵ mivel az eredeti szövegek fordítása és ebből fakadó értelmezése, sőt az egész mű szemlélete Bárdos korát, sőt, bizonyos szempontból a zenetudomány egy még korábbi fázisát veszi alapul. A 17–18. századi zenei gyakorlat és hangszerek mélyebb ismeretének fényében számos állítása revideálandó, sőt az általa megrajzolt kép is újra rajzolendő. És sok olyan kérdést is felvet a mai kutatás, melyek vizsgálatába Bárdos nem bocsátkozott, ennél fogva műveit „átlósan olvasva” sem kaphatunk ezekre választ.⁶ A barokk korszak hazai

¹ Bali (2011)

² Például ismerjük a teljes barokk repertoárt, a barokk furulyakészítést; az utóbbi években a reneszánsz furulyázás és furulyakészítés átfogó képe is kezd kirajzolódni.

³ Lasocki (1982a)

⁴ Griscom–Lasocki (2003), 643–644.

⁵ Sas (2006).

⁶ Ez az észrevétel ugyanakkor bennünket, mai kutatókat is figyelmeztet: bizonyára legjobb szándékunk ellenére is, a mi munkánk ugyanúgy elavult és újra-értelmezendő lesz a következő generáció számára.

zenetörténetének kutatása jelenleg is folyamatban van az MTA Zenetudományi Intézetében és azon kívül is: elsősorban Sas Ágnes, Szacsvai-Kim Katalin, Halász Péter, Farkas Zoltán, Gupcsó Ágnes és Király Péter, valamint a már nem az élők sorában lévő Rennerné Várhidi Klára foglalkoztak vele. S várhatóan hamarosan elkészül a „Magyarország zenetörténete” sorozat harmadik kötete is, mely reményeink szerint átfogó és korszerű képet ad e korszakról.

Mint látni fogjuk, nem csupán a magyar, de a nyugat-európai zenetörténetben is vannak további, témám szempontjából érdekes és kevésbé kutatott további területek: például „a furulya Németországban és Bécsben” vagy „az amatőr furulyázás Európában”; „a furulya a lutheránus és katolikus egyházzeneben”; „hangszeres zene a német egyetemeken”. Nehezen áthidalható akadály továbbá, hogy a hajdani Nagy-Magyarország területén fekvő, ma szomszédos országokhoz tartozó múzeumok, könyvtárak és archívumok anyagának feltárása és publikálása a kezdet kezdetén tart, ráadásul az érdeklődő kutatóknak nem ritkán nyelvi akadályokkal és bizalmatlansággal kell megküzdnie.

2007-ben megjelent könyvem⁷ a furulyával foglalkozó eddigi legnagyobb monográfia,⁸ mely kontextusba ágyazva tekinti át a hangszer történetét, irodalmát, összefoglalja akusztikai alapjait és készítését. E könyv egy függelékében vázlatosan foglalkoztam a furulyázás magyarországi történetével is. Mivel ebben az 1800 előtti időszakokkal kapcsolatos adataim nagy részét Dr. Király Pétertől kaptam, ezért a függelék ezen fejezetét közösen írtuk meg. Jelen írásom szűkebb témaválasztása egyrészt egyes olyan régebbi kutatási eredményeim részletesebb bemutatását is lehetővé teszi, melyek szétfeszítették volna a könyv kereteit, másrészt a könyv kéziratának lezárása óta is kiterjedt kutatásokat folytattam a hazai furulyázás témakörében, sőt, a miskolci egyetemen a vezetésemmel szakdolgozatukat készítő diákok is bekapcsolódtak e munkába. Újabb szempontokat adó külföldi publikációk is napvilágot láttak idő közben,⁹ melyek segítik a furulya európai történetének áttekintését, ezen keresztül a hazai adatok értékelését.

⁷ Bali (2007a).

⁸ Lasocki (2009) így ír róla: „Now János Bali – a Hungarian conductor, recorder and traverso player, singer and teacher – is the author of the longest and most comprehensive book ever published on the entire history of the recorder”

⁹ például Patricio Portellnek a furulya nyomtatott repertoárját feltérképező, vagy Federico Maria Sardellinek az ugyan elsősorban Vivaldira összpontosító, de a teljes itáliai barokk furulyázást valamilyen szinten áttekintő és értelmező könyve: Portell (2007) és Sardelli (2005).

1. A furulya

Furulya alatt a műzenei furulyát értem, egy *nyolc* játszólyukkal (közte egy *hüvelyklyukkal*) ellátott lineáris ajaksípot. A népzeneben használatos különféle rokonait „népi furulya” néven említem. A hüvelyklyukas műzenei furulya valószínűleg a 14. század folyamán jelent meg az európai műzenében. Lehetséges, hogy a középkori hangszerek többségéhez hasonlóan keletről származik, de valószínűbb, hogy itt, Európában fejlődött ki a valamilyen formában minden kultúrában megtalálható népi furulyákból.¹⁰ A hangszer történetének három nagy korszaka rajzolódik ki: a reneszánsz, a barokk és a mai furulyázás.

A reneszánsz furulya

A reneszánsz furulya egyetlen darabból készült, egyszerű, szinte dísztelen külsővel. Furata viszonylag bő,¹¹ játszólyukai nagyok, hangja erőteljes. Főleg furulyaegyüttesben használták, különféle méretű, kvint-távolságonként hangolt hangszerek alkottak készleteket. A készletek darabjait együtt készítették, együtt árusították, közös tokban tartották. Tulajdonképp nem is az egyes furulyákat, hanem a magukat furulyakészleteket indokolt hangszerként tekinteni. Az egyes készletek hangszerei egymáshoz voltak hangolva, de nem lévén „normál *a*”, a különböző készletek hangolása nem volt azonos, még egyetlen készítőnél sem. A készletekből (melyek akár 20-30 darabosra is rúghattak) mindig három, szomszédos méretet választottak ki egy darab eljátszásához (értelemszerűen egy-egy méretből a szólamszámnak megfelelően többet is). A hangszerek hossza arasznyitól a két és fél méteresig terjedt. Bármekkora hangszereket is vettek kézbe egy adott darabhoz, a diszkant mindig úgy olvasott kottát, mintha *g*-alt lenne a kezében (tehát például mezzoszoprán kulcsban a vonalrendszer alatti hangjegy jelölte a valamennyi lyuk befogásával képzett, legmélyebb hangot), az alt és a tenor szólam játékos a azonos hangszert fújta, olyan fogásokkal, mintha *c*-tenort tartana (azaz tenorkulcsban a vonalrendszer alatti hang ezúttal is a valamennyi lyuk befogásával megszólaló hang), a basszus pedig úgy játszott, mintha *f*-basszuson játszana (basszuskulcsban a vonalrendszer alatti hang itt is az előzőekben leírt fogással szólal meg). Ehhez hasonlóan, a szintén kvintenként elhelyezkedő szoprán-, alt- és baritonkulcsok is hasonlóan könnyű kottaolvasást biztosítanak, melynek során a különféle méretű furulyák játékosai szintén lényegében azonos fogásokkal játszhatnak.¹² Így játszva, egy adott előadásban egy basszust játszó hangszer lehetett akár mindössze kétarasznyi (és akkor a hozzá tartozó diszkant arasznyinál kisebb), de lehetett két méteresnél is nagyobb (méteres diszkanttal). Hogy a sok darabos készletből éppen mely furulyákat vették ki, az csupán olyan döntés volt, mint a regiszter-választás az orgonán.

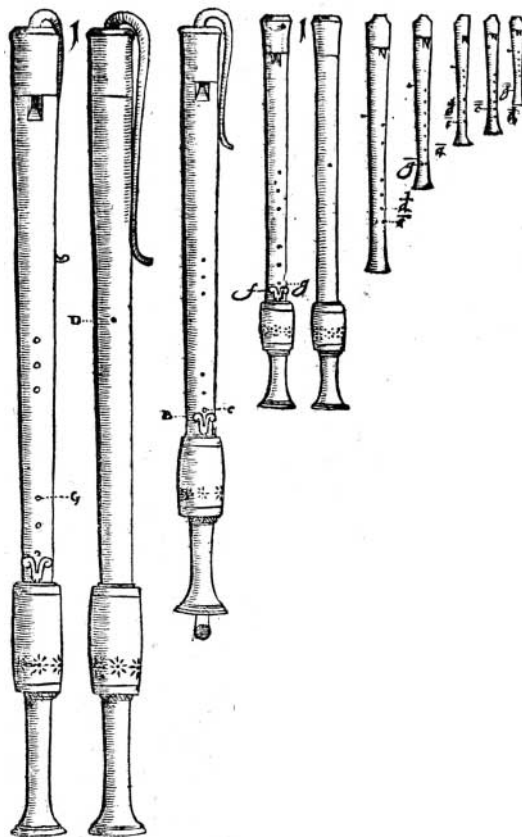
A készletek eleinte, a 15. században valószínűleg nagyjából a mai alt, tenor és basszus-fekvéseknek megfelelő méretekből álltak (nagyjából kettő, három, illetve négy és fél arasznyi furulyák), az ennél nagyobb hangszerek csak az 1500-as évek körül, a

¹⁰ Bali (2007a), 19

¹¹ De ezen belül is legalább három, a reneszánsz különböző időszakaiban és különböző tájakon elterjedt furattípust ismerünk.

¹² E gyakorlatot csak az nehezítette, hogy a magasabb vagy mélyebb kulcsrendszerben („chiavette” vagy „chiavi in contrabasso”) lejegyzett darabokat mindig transzponálták, kvinttel vagy kvarttal.

kisebbség a 16. század második felében jelentek meg. Ma majdnem 200, a reneszánsz korból származó furulyát ismerünk, mindegyikük valószínűleg 1500 utáni; közöttük több, többé-kevésbé töredékes készlet maradványai is felismerhetők, némelyikhez még a tok is megvan.



1. kép: reneszánsz furulyák (Prætorius: Syntagma Musicum III. kötet, 1620, a IX. képtábla részlete)

Mivel a hangok fogásai a furulyákon szinte azonosak voltak a korabeli legfontosabb *haut* (hangos) hangszerek, a schalmei-félék (pommerek) fogásaival, ezért a korabeli hivatásos síposok, amikor kisebb termekben, intimebb körülmények között, azaz *bas* (halk) hangszereken kellett hogy játsszanak, könnyen válthattak furulyákra. Ezért van, hogy reneszánsz furulyák — így a történelmi Magyarország területéről eddig egyedül ismert nagyszebeni furulyák is¹³ — gyakran a toronyzenészek hagyatékában maradtak fenn. Mivel a furulyák megszólaltatása egyszerűbb és kevésbé megerőltető, mint a nádas hangszereké, ezért úgy tűnik, a furulya kezdettől fogva a legfontosabb amatőr hangszerek egyikévé vált; nemesi udvaroknál és tehetősebb, a zene iránt érdeklődő polgárok házáinál is találunk furulyákat.

A furulyakészítés központjai kezdetben, a 15. század közepétől Dél-Németországban (elsősorban München és Nürnberg környékén) fejlődtek ki, majd a 16. században Velencében a Bassano-család kezdte meg működését, a németek által épített egyik típushoz hasonló hangszerek készítésével. A család egy ága VIII. Henrik

¹³ Bali (2007b): sajnálatos szerkesztői hiba folytán a külön az évkönyv számára írott cikkem helyett a Tibia számára készült szöveg (Bali, 2007c) angol verzióját tették be. Korrektúrát nem kaptam, csak már tévesen kinyomtatott példányt. A szebeni furulyákról szóló legfrissebb cikkem: Bali (2010).

meghívására Angliába települt, megalapítva ezzel az angol furulyakészítést és a polgári forradalomig működő angol királyi furulyaegyüttest. Franciaországban, Lyon környékén egy, a német-olasz iskolákétól eltérő furulya-típust készítettek a 16. század folyamán, mely fogásrendszerével és elegánsabb hangjával a későbbi, barokk furulyákhoz állt közelebb.

A barokk furulya

Az 1600 körül Itáliában megszülető korabarokk stílus néhány vokális és tisztán hangszeres darabjában találunk furulyaszólamokat is (ilyen például Monteverdi *Orfeo*ja). Az 1630-as itáliai pestisjárvány a zenélés helyzetét rendkívül hátraveti, utána a continuo mellett sokáig csak vonós hangszereket alkalmaznak, ennek megfelelően Itáliában furulyaszólamot sem találunk, egészen a nagybarokk furulya megjelenéséig. Viszont az Alpoktól északra, Bécsben és Kroměřížben néhány igen érdekes, olasz korabarokk stílusú darab alkalmaz furulyákat.¹⁴ A 17. század közepén Németalföldön megjelent a „Handfluyt”, egy kis *c*-szopránfurulya divatja; a hangszerre többszáz darab maradt fenn: főleg jellegzetes északi variációsorozatok, de olasz hegedűzene-átiratok is.¹⁵ Ennek a kornak, a 17. század első két harmadának a furulyáit „átmeneti furulya” néven szoktuk említeni, melyek bár lényegében reneszánsz típusú hangszerek, de néhány ponton előlegezik már az 1660-as években megjelenő *barokk furulyát*.

Ugyan lyukainak száma és fogásainak többsége azonos a reneszánsz furulyáéval, a barokk furulya¹⁶ külön hangszerként tekintendő. Az erősen központosított francia monarchia zenei reprezentációs igényei a 17. század második felére óriásira duzzadtak; fényűző opera- és balett-előadásokat rendeztek, a királyi muzsikuskusok hármass tagolódású, jókora együttesét tartották fenn („chappelle”—„chambre”—„écurie”). A „Vingt-quatre violons”, a még XIII. Lajos által alapított, nevének megfelelően 24 vonósból álló együttes elég nagy volt ahhoz, hogy az erősebb hangú fúvós hangszereket is hangzásába integrálja. Így született meg a 17. század közepén, a Napkirály, XIV. Lajos udvarában a zenekar. A reneszánsz fúvós hangszerei közül a hangos schalmeit, a halk furulyát és fuvolát és a hangerő tekintetében univerzális dulciánt egységes felépítéssel, kiegyenlített hangzásviszonyokkal, egységes fogásokkal és hangolással, egységes külső megjelenéssel modellezték újra. A hangszerek alaphangjait úgy állapították meg, hogy a furulyán, a fagotton (és a tenoroboán) a „háromujjas” fogás (azaz amikor csak a felül lévő három lyuk van befogva) *c*, az oboán, fuvolán és a ritkábban használt tenorfurulyán a *g* hangot adta. A diszkant-hangszerek közül elsőként, 1660 körül valószínűleg a barokk oboa született meg, a hatvanas évtized végefelé a furulya, és újabb tíz év múlva a harántfuvola. A fafúvós hangszerek játékosai e hangszerek mindegyikén játszottak (ezért is volt kézenfekvő

¹⁴ Például Bieber, Schmelzer és Bertali művei, lásd *Bali* (2007a), 80.

¹⁵ Repertoárjának legfontosabb szerzőjéről, de az egész Handfluyt-jelenségről lásd *Griffionen* (1991).

¹⁶ A mai iskolai furulyatanításban felbukkannak barokk és német *fogású* furulyák is. Ez a megkülönböztetés nem az, amiről itt írok. A német fogásrendszert az 1920-as években fejlesztették ki a német ifjúsági mozgalom számára (lásd *Bali* 2007a, 167–168); az ilyen hangszerek a legegyszerűbb dalocskák eljátszására talán egyszerűbbnek tűnik, de művészi lehetőségei erősen korlátozottak. Legjellegzetesebb megkülönböztető jegyük a IV. fok fogása, ahol jobb kézzel csupán a mutatóujjhoz tartozó lyukat kell befogni. „Barokk fogású” evvel szemben az a furulya, ahol a IV. fok villa fogással szólal meg. Ebben a tekintetben „barokk fogású” volt a régi idők valamennyi furulyája, a reneszánsz furulyák és 19. századi csákányok is.

egységesíteni a fogásrendszereket), és többnyire csak „oboistaként” szerepeltek a fizetési jegyzékekben és egyéb nyilvántartásokban.

A 16. század második felétől jelent meg egyre többször az egységes hangolás iránti igény, s fokozatosan szinte mindenütt két, egymás mellett élő hangolási standard alakult ki, egymástól nagyjából nagyszekundnyi távolságra. A vokális zene, továbbá a halk hangszerek és orgonák a mélyebb, a hangos hangszerek (és az akkor kialakuló, elsősorban tánczenében használt hegedűk) a magasabb hangolási rendszerbe tartoztak. A francia zenekari reform során egy minden addiginál mélyebb, a mainál nagyjából nagyszekunddal mélyebb hangolási magasságot alakítottak ki, ami az énekesek számára kényelmes volt, és színgazdag, sötét, érzéki hangzást adott.

Az ekkor született furulya teste háromrészes, esztergált gyűrűkkel és egyéb formákkal tagolt. Furata erősebben szűkülő, játszólukai kisebbek, mint a reneszánsz furulyáké; hangja ugyan kisebb, de a két oktávot egy hanggal meghaladó, standard tartományban kiegyenlítettebb, érzékenyebb. A homogén reneszánsz hangszerkészletekkel szemben a barokk furulya egyértelműen diszkant-hangszernek számít, fő fajtája az *f'*-alt (a fennmaradt kották 90 százaléka ezt a furulyatípust kívánja meg), de mellette ritkábban tenorfurulyák, s alkalmanként basszus is előfordul. Az altnál (amit annak idején vezető szerepe miatt diszkantnak, szopránnak, vagy „közönséges” furulyának neveztek) magasabb furulyák „piccolónak” számítottak, sőt, a zenekari flauto piccolo-szólamok a 18. század végéig (így pl. Mozart műveiben is) elsősorban furulyán szólaltak meg, a haránt-piccoló kevésbé volt használatos.



2. kép: barokk furulya („flûte douse”; Johann Christoph Weigel rézmetszetének részlete a „Musicum Theatrum” sorozatból, ~1722)

Hivatásosok és amatőrök

A hivatásos zenei életben a francia zenekarban a diszkant fekvésű fafúvósok között az oboáké volt a vezető szerep, melyek a vonósokkal *colla parte* játszva érzékeny, de telt színű, érces hangzást adtak a zenekarnak. A fuvolák-furulyák viszont lágyították a

hangzást, amire ritkábban volt szükség.¹⁷ Néha vonósok nélkül alkalmazott fúvós-szakaszok is felbukkantak. Mivel a furulyák-fuvolák csak váltóhangszerként szólaltak meg az oboisták kezében, ezért egy-egy operában a furulyák csupán néhány jelenetben szólaltak meg. Szerepük az operákban és kantátákban igen karakterisztikus: hangjuk többnyire testi szerelem, madárhang-utánzás vagy a túlvilág ábrázolásánál jelenik meg. Mindhárom területet egybefogta a „pásztori szimbolika”, mely egyszerre jelképezett ideális (azaz valóságon túli), természeti és természetesen testi létmódot.

Az új francia fúvósok először Angliában és Németországban terjedtek el. Angliába a polgári forradalom utáni restauráció során hívtak az udvari kultúra mintájául szolgáló Franciaországból zenészeket; ennek során, 1673-ban Jacques Paisible és három további zenésztársa hozta magával az új hangszereket. Hogy a nagybarokk furulyát mennyire különböző hangszernek látták az Angliában akkoriban még használatban lévő reneszánsz furulyától, azt az is mutatja, hogy a középkor óta furulyát jelölő „recorder” szó helyett átvették a hangszer francia nevét, „flute”, vagy „flute douce”. A barokk furulya hamar meghódította a szigetországot: Purcell utolsó évtizedében szinte minden színpadi és oratórikus művében használta, a londoni operaházakban a 18. század elején a felvonásközi koncertek műsorán gyakran szólaltak meg furulyaversenyek, s Händel és mások is számos darabjukban szerepeltették.

Itáliában először északon jelent meg a nagybarokk furulyázás, majd 1710 körül Velencében, Rómában és Nápolyban futott fel különösen. A francia és olasz hatások irányában egyaránt nyitott Németországban is elég hamar fölbukkant a nagybarokk furulya, a többi új francia fúvóssal együtt. Az operákon és főúri udvari muzsikán kívül a lutheránus egyházzene is hamar befogadta, Bach, Telemann, és mások kantátaiban helyenként feltűnően virtuóz furulyaszólásokat találunk.

Az amatőr zenei életben a furulya sehol sem tett szert akkora jelentőségre, mint Angliában, ahol egészen meglepő méreteket öltött e hangszer divatja. 1679-től kezdve száz éven át furulyaiskolák, valamint furulyára átírt slágerek és operarészletek gyűjteményeinek hatalmas áradata jelent meg nyomtatásban; mellettük jelentős számban igényesebb furulyaszonáták, duettek és trioszonáták angol, német, francia és itáliai szerzőktől. Franciaországban, ahol a harántfuvola az amatőrök körében is szinte teljesen kiszorította a furulyát, a műzett-¹⁸ és tekerőirodalom húszas években induló „népies” divatjában kapott a furulya újra szerepet, igaz, a kottacímlapok csupán harmadik helyen említik a két kedvelt hangszer után. Itáliában az Ospedale Vivaldi által vezetett együttesében fontos szerep jutott e hangszernek, sőt, az egész barokk kor legvirtuózabb furulyaszólásait a valószínűleg a kamaszlányoknak írt Vivaldi-concertók között találjuk.

A nagybarokk furulya Franciaországban nagyon hamar, már 1700 körül eltűnt a hivatásos zenei életből, és a rusztikus „musique de ch mp tre” későbarokk világot leszámítva az amatőr zenei életben való jelenléte is kevésbé dokumentált. Németországban a hivatásos zenéből a húszas évek végén eltűnik a furulya; bár az önéletrajzának tanúsága szerint¹⁹ furulyán is játszó Telemann saját kezű rézmetszetével kiadott művei között még 1740 körül is jelentek meg elég virtuóz furulyaművek. Angliában is nagyjából 1720 körül kezd apadni a hivatásos zenei életben a

¹⁷ A fuvolák és oboák unisonója épp ezen ellentmondás miatt ad bizonytalan, felkavaró hangzást, lásd például Bach János-passiójának nyitókórusát.

¹⁸ Fújtatós dudaféle, lásd NG: „Musette (i)”

¹⁹ Telemann (1995), 59.

furulyadivat; legtovább talán Händel műveiben marad meg a hangszer, majdnem 1740-ig. Viszont az angol amatőr zenei életben igen hosszan, a 18. század végéig jelen van.

A barokk után, a furulya 20. századi újjáéledését megelőzően néhány egyedi esetet leszámítva a furulya a hivatásos zenei életben csak a klasszikus zenekar piccolójaként jelenik meg. Később, a romantika korában a Habsburg monarchia területén azonban rövid epizódként egy újabb furulyaféle is megjelenik, a sétatálca külsejű csákány.²⁰ Ez utóbbi virtuóz koncert-hangszerként debütál, de amatőr hangszerként is igen jelentőssé válik, többszázas repertoárt hívva létre rövid, alig negyven évig tartó divatja (1807–~1848) során.

A mai furulyázás

Mivel e dolgozat tárgyát nem érinti, ezért itt csak egészen röviden érintem a teljesség kedvéért a modern kori furulyázást, mely a hangszer történetének legnagyobb és legizgalmasabb szakasza. Érdemben 1920 körül kezd kibontakozni: Angliában Arnold Dolmetsch, Németországban Willibald Gurlitt és mások foglalkoznak vele. Az iskolai oktatásban is a húszas évek végén jelenik meg, több országban is szinte egyszerre. A hivatásosok kezében a furulya eleinte régi hangszerként szerepel, ám a második világháború után játéktechnikája hatalmasat fejlődik, elsősorban Frans Brügger, Michael Vetter és Hans Martin Linde tevékenysége nyomán korszerű, virtuóz hangszerré emelkedik. Megjelenik a „furulyaművész” korábban ismeretlen figurája. A hangszer idiomatikus modern repertoárja mennyiségben és technikai követelmények tekintetében már sokszorosan felülmúlja a régit.

²⁰ Ugyan ma több furulyaművész és zenetudós (köztük Nikolaj Tarasov, Rovátkay Lajos, Siri Rovátkay-Sohns) is kutatja e hangszer történetét, de a róla szóló legrészletesebb összefoglaló munka mindezidáig Betz (1992).

2. A barokk furulya nyomában Magyarországon

Mint fentebb láttuk, a barokk furulya időszaka az 1660 és 1750 közötti majdnem száz év. Ez a periódus Magyarország ugyancsak viharos korszakai közé tartozik²¹. Első fele-harmada a török hódoltság korának végére esik, amikor az ország még három részre volt szakadva: míg a nyugati és északi részek a Habsburg uralom alatt álló Királyi Magyarországot alkották és a keleti rész egy ettől független Erdélyi Fejedelemségként létezett, addig az ország középső része, az Alföld és a Dunántúl nagy része az Oszmán Birodalom alá tartozott. A török által uralt terület határai nem voltak állandóak, környékükön gyakran csaták folytak, egyes határszéli területek többször is török fennhatóság alá kerültek, majd újra megszabadultak. A török kiűzése a 17. század utolsó másfél évtizedében történt, s 1700-ra Temesvár környékét leszámítva lényegében helyreállt Magyarország korábbi területi egysége. A 18. század első évtizedében azután a Rákóczi-szabadságharc kötötte le az ország erőit, s bár viszonylag előnyös békekötéssel zárult, de néhány helyen jelentős rombolást hagyott maga után.

A barokk furulya száz éve a protestantizmus, az ellenreformáció és a felvilágosodás szellemi és politikai csatáinak is az időszaka. A Habsburg uralkodók erőszakkal támogatták a katolicizmust; az ország püspökei szinte kizárólag az udvarhű arisztokráciából származtak, eleinte többségük német anyanyelvű volt, és gyakran nem is éltek egyházmegyéjük területén. Néhány költő és író munkásságát leszámítva a magyar nyelv nyelvújítás előtti általános állapota rendkívüli lemaradást mutatott a nyugati nyelvekétől, és csupán kevesek, főként tanítói ambícióval bíró protestáns lelkészek próbálkoztak életre lehelésével. A városi polgárság jelentős része is német ajkú volt, s Erdélyben is, és a Királyi Magyarországon is a németek (főként szászok) anyaországi kapcsolatokat is ápoló kulturális élete volt a legfejlettebb, de még ennek nívója is elmaradt a nyugati mintákétól. A felvilágosodás eszméi különös módon előbb fogták meg a sokáig még a francia kultúrának is ellenálló Habsburg uralkodóház egyes tagjait, mint a magyar alattvalókat. A hazai nemesség létszámában nagyra duzzadt; s ugyan e „nemesi” lét többségüknél egyáltalán nem jelentett nemesi életmódot, ám a kiváltságaikhoz való ragaszkodásuk igen erős volt, erősebbnek bizonyult bármely modernizációs törekvésnél.²² A magyarországi polgárosodás, kereskedelem, városiasodás is messze lemaradt a tőlünk nyugatabbra fekvő területekétől, a röghöz kötött parasztság pedig lényegében bronzkori színvonalon élt.

A katolikus főpapság és nemesség szűk, de meghatározó rétege egész Európából Rómába járt tanulni. Többségük az akkori, határoktól független arisztokrácia tagja volt, akik életvitelüket a még félig romos Magyarországon is igyekeztek a nyugaton megszokott főúri pompával berendezni.

A tehetősebb protestáns arisztokraták és polgárok viszont — főként Erdélyből — egyes gyermekeiket nyugati, leginkább német egyetemekre küldték tanulni. Az ország újraegyesülése után ezt a Habsburgok gátolni igyekeztek, és a birodalmon belüli egyetemeken próbálták tartani az ifjúságot. A külföldi tanulás és a gyakran ehhez kapcsolódó világlátás költségeit komoly áldozat volt előteremteni; az így nyugatra kijutók egy része mégis ott maradt, a hazajövőknek viszont sokat köszönhetett az itteni szellemi élet.

²¹ A korszak tömör összefoglalását lásd: *Tóth* (2001), 183–309.; illetve *Glatz* (1995), 276–321.

²² *Kosáry* (1991), 87–108.

Mindebből látható, hogy a modern nyugati műzene a kérdéses időszakban nehezen található talajra hazánkban. A barokk furulya után kutatva a fent elmondottak fényében leginkább a főúri udvarokat érdemes megvizsgálni — közöttük is elsősorban azon német származásúakat, akik a bécsi udvarral szorosabb kapcsolatot tartottak fenn — valamint további arisztokrata főpapokét. És valóban, kutatásaim legérdekesebb eredményei épp az egy személyben váci püspök és nápolyi alkirály Michael Frierich Althannal és unokaöccsével, Michael Karl Althannal kapcsolatban kerültek elő. A felbukkant szálak messzire vezettek, a kialakult, összetett kép ezért a többi főúri udvarral kapcsolatos kutatásból kiemelve önálló fejezetet kapott dolgozatomban.

A Habsburgok által támogatott rekatolizálás egyik eszköze volt az akkor modern oktatási rendszert működtető jezsuiták és piaristák megtelepítése az országban. Ehhez templomaik és rendházaik felépítése mellett a bennük folyó kulturális élet és zene támogatása is hozzá tartozott. Ennek alapján nem meglepő, hogy a furulyát tartalmazó inventáriumok többségét e körben találjuk.

Az udvar által elnyomott protestánsok között erős volt a puritanizmus szelleme, ezért zenei téren nem csak hogy anyagi lehetőségeik voltak igen korlátozottak nyugati testvéreikéhez képest, de sokszor igényük sem volt a bonyolult muzsikára. Németországban a lutheránusok hagyományosabb, a pietizmustól nem érintett gyülekezeteiben sokféle hangszert felvonultató kantáta-előadások hangzottak fel vasárnaponként; ez a gyakorlat a Magyarország területén működő német nyelvű evangélikus gyülekezetekben is megjelent — természetesen a szűkebb mozgástér és kisebb anyagi lehetőségek miatt jóval kisebb mértékben. Eddig az erdélyi szászoktól, a Felvidékről és a nyugati határszélről kerültek elő a furulyázás nyomai.

Az amatőr furulyások után kutatva elsősorban az udvarokat, valamint külföldet járt hazánkfiait kell megvizsgálni. A protestáns „peregrinus” diákok közül többen is eljutottak a barokk amatőr furulyázás divatjának legfőbb színhelyére, Angliába. Az általam elérhető naplók és egyéb információk áttekintése viszont sajnos nem sok eredményt hozott.

A történelmi Magyarország területéről eddig mindössze az a négy barokk furulya ismeretes, melyek jelenleg a Magyar Nemzeti Múzeum hangszertárában vannak. Kutatásaimmal ugyan nem sikerült újabb hangszereket találnom, de e négy hangszer adatainak részletesebb elemzése és összevetése más múzeumokban lévő társaikkal azért érdekes eredményeket hozott. S ugyanígy, bár furulyás kotta is igen kevés maradt fenn, de ezek elemzése és stiláris összehasonlítása is tanulságos.

Írásom utolsó fejezetében végül a barokk furulyázás hazai világának áttekintése és a további kutatásra érdemes területek megjelölése mellett röviden kitérek a népi furulyák barokk kori megjelenésére és következtetéseket fogalmazok meg a furulya neveinek használatát illetően is.

3. A váci Althann-inventárium

Az Althannok

Az Althann (Althan, Altham, Altheim) ma is létező, Alsó-Bajorországi nemesi család, a 12. század első felétől dokumentált; tagjai a 17. századtól főnemesek számítanak, és sokuk fontos egyházi és politikai pozíciókban volt Ausztriában, Csehországban, Magyarországon és Horvátországban.

Gróf Michael Friedrich von Althann²³ (1680–1734) Michael Wenzel von Althann birodalmi gróf és Anna Maria Elisabeth von Aspremont grófnő fia, a glatzi jezsuita kollégium növendéke, majd olmützi és boroszlói tanulmányok után a római Collegium Germanicum et Hungaricum lakójaként tanul teológiát, 1709-ben pappá szentelik, és a következő két év során teológiai és jogi doktorátust szerez. Olmützi kanonok, és további javadalmakat kap több városból, anyai ágon jelentős hűbértartokot is örököl. 1714-től a Rota Romana tagja, a római német papi kollégium rektora. 1718-tól váci püspök, 1719-től bíboros, 1720 és 1722 között császári követ a Vatikánban. Egyházi és világi politikai szereplésének jelentőségét mutatja, hogy nem csupán Nepomuki János szentté avattatását (1729) sikerül kieszközölnie, de ő járja ki, hogy Conti bíborost, VI. Károly jelöltjét válasszák pápának XII. Ince néven 1721-ben, és azt is, hogy Bécs érseki székhelyé emelkedjék. 1722-ben VI. Károly az 1713-as utrechti békével a Habsburgoknak juttatott Nápoly és Szicília alkirályának nevezi ki. Evvel a — bizonyos kérdésekben antiklerikális VI. Károly — császárnak tett hűségeskü is együtt járt, így ellentmondásba került a gróf egyházi és politikai karrierje, e konfliktus miatt nápolyi alkirálysága 1728-ban véget is ért. Ettől kezdve Vácott élt, és nagy erővel vetette magát a város és a püspöki udvar újjáépítésébe. Már Nápolyban is kitűnt művészetek iránti elkötelezettsége.

Michael Karl von Althann, Goldberg és Murstetten bárója, (1702–1756) fiatalkorában már mint növendékpap nagybátyjához, Michael Friedrich von Althannhoz ment Rómába, ahol hamarosan pápai prelátus lett. Nagybátyjával együtt Nápolyba is elment, s 1728-ban, abban az évben, amikor Michael Friedrich von Althann Vácra költözött, őt a Nápolytól úgy 220 kilométerre levő nagyváros, Bari érsekévé nevezték ki. Belép a Máltai Lovagrendbe is.²⁴ 1734-ben, nagybátyja elhunytakor, Michael Karl otthagyja Barit és nagybátyja örököséként megkapja a váci püspökséget. E méltóságot ő is haláláig tölti be.

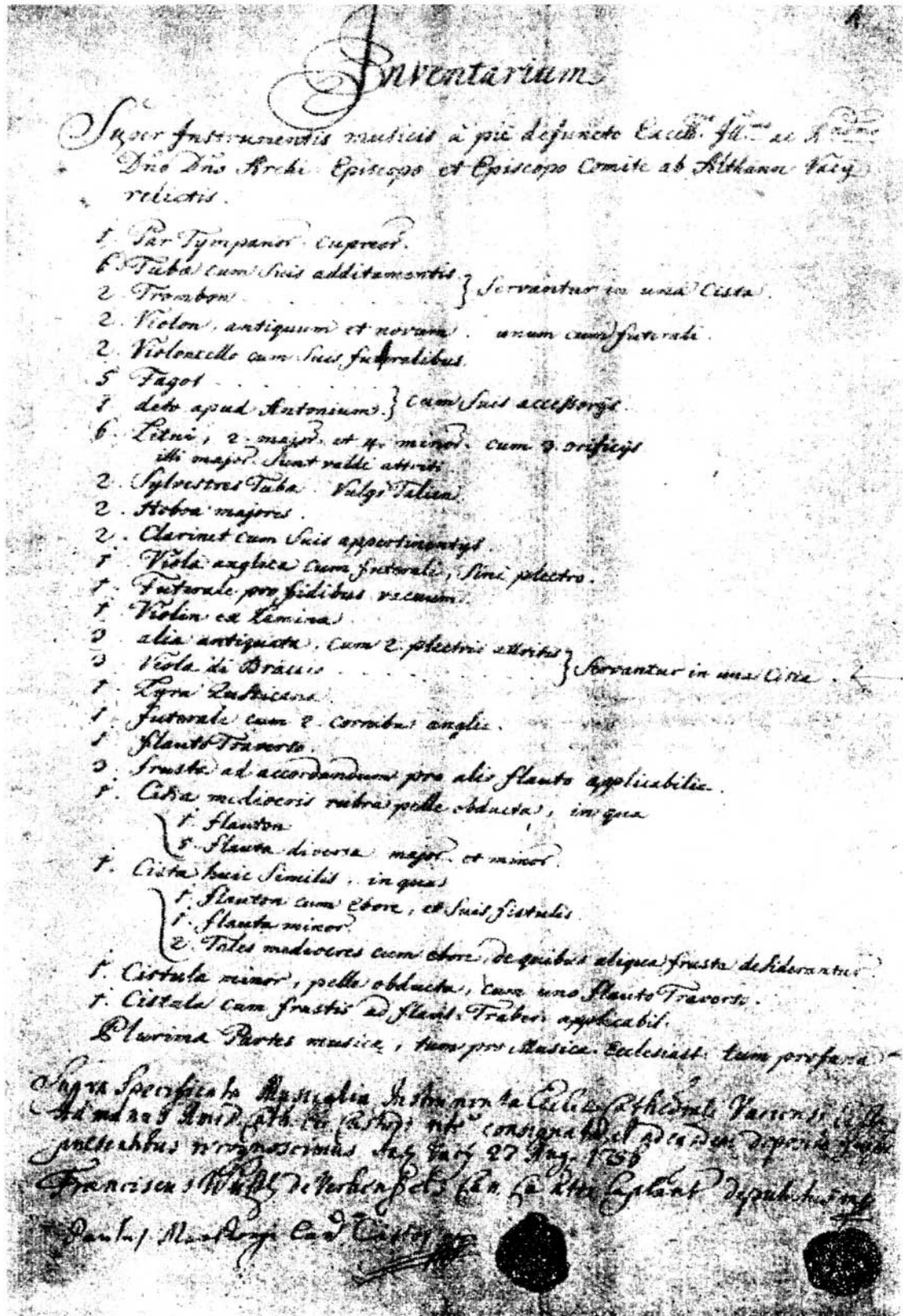
1756 és 1758 között készült az alábbi inventárium, mely az elhunyt Michael Karl Althann hangszereit listázza.²⁵

²³ Az életrajzi adatok forrása: KL: „Althann” és

http://de.wikipedia.org/wiki/Michael_Friedrich_Graf_von_Althann. (2011. szeptember 5.)

²⁴ *Pandula* (2008), 120–139.

²⁵ Közli *Erdélyi* (1987); facsimile a 317. oldalon.



3. kép: az Althann-inventárium (1756/58)

„Inventarium super Instrumentis musicis a pie defuncto Excellentissimo Illustrissimo ac Reverendissimo Domino Archi-Episcopo et Episcopo Comite ab Althann Vacy relictis.

- 1 Par Tympanorum cupreorum
- 6 Tubæ cum suis additamentis
- 2 Tromboni servantur in una cista
- 2 Violon antiquum et novum, unum cum futerali
- 2 Violoncello cum suis futeralibus
- 5 Fagot
- 1 deto apud Antonium cum suis accessoriis
- 6 Litui, 2 majores et 4 minores cum 3 orificiis,
illi majores sunt valde attriti
- 2 Sylvestris Tubæ. Vulgo Talien
- 2 Hoboa majores
- 2 Clarinet cum suis appertimentiis
- 1 Viola anglica cum futerali, sine plectro
- 1 Futurale pro fidibus vacuum
- 1 Violin ex lamina
- 3 alia antiquata, cum 2 plectris attritis, et
- 3 Viola di Braccio servantur in una cista
- 1 Lyra Rusticana
- 1 Futurale cum 2 cornibus anglic[is]
- 1 flauto Traverso
- 3 frusta ad accordandum pro alio flauto applicabilio
- 1 Cista mediocris rubra pelle obducta,
in qua 1 flauton
5 flauta diversa, major[es] et minor[es]
- 1 Cista huic similis, in qua
1 flauton cum ebore et suis fistulis
1 flauta minor[a]
- 2 Tales mediocres cum ebore, de quibus aliqua frusta desiderantur.
- 1 Cistula minor, pelle obducta, cum uno flauto Traverso
- 1 Cistula cum frustis ad flaut. Traver. applicabit

Plurima Partes musica, tum pro Musica Ecclesiast[ica], tum profana.”

A leltár alján, más kéztől az alábbi, a hagyaték átvételét igazoló záradék olvasható:

„Supra Specificata Musicalia Instrumenta Ecclesiæ Cathedrali Vacziensi Cessata [?].
Ad manus Rev. Cath. Eccl. Custodi rite consignata, et ad eandem deposita sunt [?]
præsentibus recognoscimus. Actum Vacii 23. Aug. 1758.
Franciscus Würth²⁶ de Verthenfels Canonicus Cantor caplant. deputatus mp.
Paulus Martonyi²⁷ eadem Custos. mp.”

Vagyis, az elhunyt Althann püspök hagyatékában lévő hangszereket két évvel halála után a váci székesegyház tulajdonába adták. A hangszerek későbbi sorsáról semmit

²⁶ Würth Ferenc (1703–1776) váci éneklő- majd olvasó-kanonok, Michael Karl Althann hozta Vácra ceremóniamesternek: *Chobot* (1917) II, 970–971. Vácott a fehérek templomában lett eltemetve; többek között az ő holtteste is mumifikálódott, így több kiállításon is szerepelt, sőt, arcvonásait is rekonstruálták antropometriai módszerekkel.

²⁷ Márthonyi Pál (~1690–1769) 1751-től kanonok, 1756-tól püspök-helyettes. *Chobot* (1917) II, 835.

sem sikerült kiderítenem. Pálos Frigyes prépost úr még emlékszik rá, hogy kispap korában, az 1940-es években még voltak régi üstdobok a székesegyház karzatán, sőt, egy furcsa alakú bőgő is, amit — mivel használhatatlan volt — egy környékbeli cigányzenésznek ajándékoztak.²⁸ Hogy ezek a hangszerek az Althann-hagyatékhoz tartoztak-e egykoron, nem tudni; de talán hasonló módon, a már nem használható hangszerek kiselejtezésével oszlott szét az egész gyűjtemény.

Mint látható, a hagyatéki leltárban — egyházi és világi művek kottái mellett — egy összeállításában feltűnően korszerű, méretében jókora 18. század közepi zenekar hangszerei (hegedűk brácsák, csellók, oboák, harántfuvolák, fagottok, trombiták, üstdobok, harsonák, kürtök és az újdonságnak számító klarinétok, sőt angolkürtök) mellett egy valószínűleg népi hangszer („Lyra rustica”)²⁹ és régi hangszerek, egy angol gamba és két, fúvós hangszereket tartalmazó láda is feltűnik. Ez utóbbiakat érdemes részletesebben megvizsgálni:

„1 Cista mediocris rubra pelle obducta, in qua
 1 flauton
 5 flauta diversa, major[es] et minor[es]
 1 Cista huic similis, in qua
 1 flauton cum ebore et suis fistulis,
 1 flauta minor[a]
 2 Tales mediocres cum ebore, de quibus aliqua frusta desiderantur.”

Magyar fordításban:

„1 közepes láda vörös bőrrel bevonva, benne
 1 nagy furulya
 5 különféle furulya, nagyok és kicsik
 1 hasonló láda, benne
 1 nagy furulya elefántcsonttal, és csövei
 1 kis furulya
 2 hasonló közepes, elefántcsonttal, amikhez valamilyen további darabok szükségesek”

Az inventárium e két itemje minden bizonnyal furulyákat takar, hiszen:

1) a harántfuvolákat „flauto Traverso” néven említi két másik item alatt;
 2) az egyetlen, bőrrel bevont tokban lévő, különböző méretű furulyák tipikusak a 16. századi gyakorlatban.³⁰ S bár nem csupán a reneszánsz furulyakészleteket, de a fuvola-együtteseket is hasonlóan, közös tokban tartották, de az utóbbiak mindössze két különféle méretű hangszerből álltak³¹ (a felső szólamokat azonos méretű, *d'* alaphangú, míg a basszust kvinttel mélyebb, *g* alaphangú fuvolán szólaltatták meg), ám az inventáriumából kitűnik, hogy mindkét dobozban legalább három különféle méretű hangszer volt;

3) a reneszánsz fuvolák egyetlen darabból készültek, tartozékok nélkül, márpedig a második készlet a legkisebb furulyát leszámítva a hangszerek tartozékairól és (hiányzó) darabjairól szól.

²⁸ Személyes beszélgetés 2011. szeptemberében.

²⁹ Valószínűleg tekerőlant, lásd NG: „Lyra (ii)”; és Polk (1999) 13. és 41.

³⁰ Reneszánsz furulyák és egy tok fényképét lásd Bali (2007a) I. képtábla.

³¹ Berney (2005) 61–76.

Érdemes megfigyelni, hogy a szövegben a „flauta” és „flauton” szavak nem latin nyelvűek, ami szemlátomást egyeztetési problémát is okozott az írnoknak. Honnan származhatnak e nevek? A latin „flatus” (=fúvás) szóból ered a fúvós hangszert, ezen belül valószínűleg fuvola-furulyaféléket jelentő régi francia „flahute”, „fleute” vagy „fleuste” szó. Ebből származnak az európai nyelvek fuvola-furulyaféléket jelentő szavai, többek között az olasz „flauto” és az angol „flute”. Németországban a 17. században gyakran „flaute” alakban használták (miközben már megjelent a mai „flöte” forma is), ami el-latinosodott, el-olaszosodott a „flauta” alakban. A magyar nyelvben is ebben a formájában bukkan fel, a 18. század első felében,³² s a század második felében „flóta” formában is megjelenik.³³ Az 1770 utáni magyar irodalmi példákat áttekintve³⁴ néha egyértelműen harántfuvoláról van szó, ám az esetek egy részében nem tudjuk, hogy harántfuvola, furulya, vagy népi furulya jelentésben szerepel-e a „flauta” (flóta). De van-e arra bizonyíték, hogy eleink „furulya” értelemben is használták ezt a szót? Igen.

flauta, flauton

Mátray Gábor (1797–1875) írta az első magyar nyelvű zenetörténeti munkát, 1828-ban, *A Muzsikának Közönséges Története* címen.³⁵ Ebben „Az újabb muzsika történetéről” szóló második részben találjuk az alábbiakat:

„§. 29. Az újabb muzsika világának legközönségesebb eszközei
I. VERŐ ESZKÖZÖK³⁶ [...]

II: FÚVÓ ESZKÖZÖK

³² Amádé László 1725 és 1750 közöttől származó költeményében, lásd *Bali* (2007a) 17.

³³ TESZ „furulya” címszó

³⁴ Ezek előkeresésében az MTA Nyelvtudományi Intézetének cédulaanyaga és a magyar költészet eddig digitalizált forrásai szolgáltak alapul, rendkívül sokat köszönhetek Dr. Ittész Nórának az e téren nyújtott segítségéért:

1777 Fejér Antal: A füredi savanyú viznek hasznárúl ki adott versek;

1791 Csokonai: Homerus Batrachomiomachiaja vagy a Béka és egér-harc; [é. n.] Csokonai (ford.):

Dél. Sapphicus versek. Sander;

1793 Az Újj Bécsi Magyar Múzsza első esztendeje. (Pánczél Dániel szerk.);

1795 Decsy Sámuel: Magyar Almanak MDCCXCV-ik esztendőre;

1816–1818 Katona József: Törbeesésem;

1818 Mokry Benjamin (ford., eredeti szerző: Möller, Johann): Az európai manufaktúrák és fábrikák mesterség míveik;

1823 Fogarasi Sámuel: Drezda leírása;

1829 Pák Dienes: Vadásztudomány;

1830 Kazinczy Ferenc: Az én életem. Első könyv;

1834 Széchenyi István egy hírlapi cikke;

1837 Tóth Péter: Napló;

1843 Széchenyi István egy hírlapi cikke;

1846 Bartay Endre: Művészeti vezér zeneműmellékletekkel;

1848 Sepsy Károly: Kastély és kunyhó;

1854 Jókai: Kárpáthy Zoltán;

1864 Lauka Gusztáv: Pásztorórák; 1876 e. Tóth Ede: A kintornás család;

1885 Jókai: A kiskirályok (Jókai Mór összes művei CD);

1899 előtt, Péterfy Jenő: A görög lyra.

³⁵ *Mátray* (1984), 55–60.

³⁶ Azaz billentyűs hangszerek

1. Az esmeretes pásztor-kürt.
 2. Trombita (Trompete, Clarino, Tromba) [...]
 3. Vadászkiürt (Cor, Corno, Waldhorn) [...]
 4. A gyász vagy nyújtható Trombita (Posaune, Trombone) [...]
 5. Zinke [...]
 6. Hoboe (Hautbois, Oboe) [...]
 7. Clarinett (Alt-Hoboe) [...]
 8. Angoly-Kürt [...]
 9. flauta nemei: a) az egyenes flauta, melly egyenesen tartván fellyül fújatott, mint a furullya. – b) flute douce, egy rőfnyi hossza, hat lyuka, mintegy két oktávja, csendes melancholika hangzása volt, s francia basszuskulcs szerént játszatott. – c) Basszus flauta, majd hasonló a fagotthoz, rézcső által fújatott. – d) Kis flagiolet, piciny flautácska volt. – e) Kereszt flauta (Querflöte, flauto traverso), most leginkább használtatik, felső része oldalán lévő lyukon fújatik, azért oldalvást, balról jobbfelé keresztben tartatik. Nagy tökéletességre vitetett a számos billentyűk által. – g) Tárogató (Schalmei), régen a táborban használtatott. Annál csendesebb hangú. A magyar tárogató Clarinett formájú s igen lármás hangú volt. – h) flute d'amour, a kereszt flautánál hosszabb s mélyebb hangú. – i) Csákány, hazánkban találtatott fel, pásztor furullyánk hasonlatjára.
 10. Fagott [...]
 11. Serpent [...]
 12. Duda [...]
- III. VONÓ ESZKÖZÖK [...]"

Mint látható, a furulyaféléket a „flauta” alá sorolja. Következétesen múlt időben beszél róluk³⁷ (szemben a fuvola jelen időt használó leírásával), jelezve, hogy már nem tartoznak a 19. századi mindennapi zenei gyakorlathoz, de azért még tud arról, hogy a furulyaszólamokat francia violinkulcsban írták le,³⁸ és hogy a basszusfurulyát szemre „a fagotthoz hasonlóan” ívelt rézcsövön keresztül fújták meg.³⁹ A furulyáktól való időbeli távolságát az is mutatja, hogy leírásuk nem olyan pontos, mint a fuvoláké: téves a „flute douce” lyukainak száma, és a hangszer méretének megadása sem pontos. Francia violinkulcsban a legfontosabb barokk furulyaféle, az *f'*-alt szólamát írták; az márpedig csupán 3/4 rőfnyi; az egy rőfös (60-75 cm) hossz a violin- (G2), alt- (C3) vagy szopránkulcsban (C1) olvasó tenor furulyát jellemzi.

Furcsa, hogy Mátray megkülönbözteti az „egyenes flautát” és a „flute douce”-t, pedig e két szó szinonim. Innen is látszik, hogy Mátray, mint általában, tanulmányának ebben a részében sem közvetlen tapasztalatra, hanem másoktól származó leírásokra támaszkodott. Forrásairól ő maga is szól, és a mű modern kiadásához hozzátartott tanulmány is listázza ezeket.⁴⁰ Ezek közül a feltehetően organológiai részeket is tartalmazó művek nagy részét végignézttem, de nem találtam bennük semmit a furulyákról. Mátray hangszerlistája azt a benyomást kelti, mintha forrásként lexikon-szócikket használt volna. Az ebből a szempontból legérdekesebbnek ígérkező Bayle-féle zenei lexikonhoz nem jutottam hozzá, viszont számos egyezést találtam a 18.

³⁷ Akárcsak a g) pont alatt tárgyalt töröksípról.

³⁸ Legalábbis Francia- és Németországban. Érdekes a „francia basszuskulcs” elírás: hiszen a francia violinkulcs a legalsó vonalra helyezi a g hangot, egyező módon a basszuskulccsal.

³⁹ Csak szemre, hiszen a fagott rézcsöve a nád után helyezkedik el, része a hangot adó rezgő légoszlopnak, míg a furulya rézcsöve csupán odavezeti a levegőt a síphoz.

⁴⁰ *Várnai* (1984) (361–547.); a lista a 428–430. oldalakon található.

század legfontosabb német zenei lexikonjával, a Walther-félével.⁴¹ A Mátrayval való összevetés azt mutatja, hogy Mátray nem közvetlenül Walthert forgatta, de igen valószínű, hogy egy köztes láncszemen keresztül Waltherre megy vissza. Walther ide vonatkozó szócikkeiben a következőket találjuk:

„*flautino*, flauto piccolo (*ital.*) Petite flûte (*gall.*) ist eben was flageolet.”

„*flauto* (*ital.*) flûte (*gall.*) eine gemeine oder Quart-flöte mit sieben Oberlöchern, und einem Daumen-Loche; gehet vom c' bis ins c''' durch diejenigen Tone, so Tab. XI. F. 4. zu finden.”

„*flautone* (*ital.*) eine grosse oder Bass-flöte.”

„*flauto traverso* (*ital.*) flûte Allemande oder d'Allemagne, traversière (*gall.*) oder tibia transversa (*lat.*) eine Queer-flöte, weilst e die Queere vor den Mund gehalten wird; [...] Es giebt deren zweyerley Gattungen: fistula minor Helvetica, die gemeine vor die Soldaten hat 6 Löcher, und gehet vom d' bis d''; die zweyte aber, welche die Musici zu excoliren pflegen, hat 7 Löcher, inclusive der messingenen Klappe, so durch eine Feder regieret wird, gehet vom d bis ins g''' [...]”

„*flûte à bec*, oder *flûte douce*, pl. flûtes douces (*gall.*) eine flöte, deren erst er Zunahme vom Mundstück (weil es wie ein Schnabel aussiehet) und der zweyte von der stillen Annemlichkeit; beyder Vornahmen aber entweder vom Teutschen fleut, flaut, flöte, oder vom lateinische flare, blasen, herkommen mag. Gehet vom f' bis ins g'''”, nach Cammer-Ton gerechnet, durch die fig. 6. Tab XI. befindliche Klänge.”

A legfeltűnőbb, hogy Walther külön szócikkben tárgyalja a *c*-szopránfurulyát („flauto”) és a barokk furulya alaptípusát, az *f'*-altot („flûte à bec”);⁴² talán innen vehette át Mátray az „egyenes flauta” és a „flute douce” megkülönböztetését. Felbukkan Walthernál a két oktávnyi hangterjedelem és a csendes hang is; sőt, a 6 lyuk elírásának forrása is sejthető a „flauto traverso” szócikkben. Külön item a flageolet is. Ugyanakkor Walther nem beszél a francia violinkulcsról és a basszusfurulya csövééről. A harántfuvolára vonatkozó Walther-szócikkben pedig csak egyetlen billentyűről esik szó: nem is eshet, hiszen a további, Mátray által említett billentyűk csak a 18. század második felében kerültek a fuvolára.

Walther külön szócikket szentel a basszusfurulyának, „flautone” címmel. Ez a szó a „flauto” olasz nyelvi nagyítóképzős változata, vagyis „nagy furulya”. Bizonyára ugyanez a szó szerepel „flauton” alakban a Walthernél mindössze 25 évvel későbbi váci Althann-leltárban is. Valószínűsíthetjük tehát, hogy mindkét váci tokban a furulyák között volt egy-egy, 18. század közepi szemmel basszusfurulyának látszó nagy hangszer.

⁴¹ Walther (1732), 247, 248, 250.

⁴² Ennek okát talán abban sejtem, hogy a „Handfluyt”, azaz *c*-szopránfurulya 17. századi németalföldi kultusza és a francia barokk altfurulya mindössze két évtizeddel későbbi divathulláma egymástól függetlenül érte el Németországot, és független maradt kulturális emlékezetükben később is. Ezen elmélet mellett szól az is, hogy a *c*-szopránt „Quart-flöte” néven említi több 18. századi német zenei könyv, miközben a kor konvenciójába illeszkedő helyes nomenklatura szerint „Quint-flöte” kéne hogy legyen, mint ahogy angol neve is „fifth flute”. A furulyákat ugyanis mindig alaphangjuknak a legfontosabb furulya-fajtához való viszonya szerint nevezték el. A legfőbb furulyaféle pedig a nagybarokkban az *f*-alt volt (innen az előbb említett angol név), ám a reneszánszban és a Handfluyt-korszakot is magában foglaló korabarokkban a *g*-alt.

A váci furulyakészletek lehetséges eredete

De honnan kerültek a furulyakészletek az Althann-leltárba? Az inventárium két, tokban lévő furulyakészlete első ránézésre reneszánsz furulyakészletnek tűnik. A magánföldesúri város, Vác már a középkorban püspöki székhely volt,⁴³ melyet ugyan a tatárjárás elpusztított, de utána németekkel népesült be. Mátyás korára újra felvirágzott, és az 1474 és 1507 közötti évek váci püspöke, Báthory Miklós ugyan csekély politikai, de annál jelentősebb művészetpártolói aktivitást fejtett ki. Bár erről adataink nincsenek, de nem lehet kizárni, hogy a zenei élet is viszonylag fejlett volt, különös tekintettel arra, hogy a majdnem másfél ezres város lakosainak fele német volt. Fennáll annak a lehetősége is, hogy amennyiben Vácott voltak német városi muzsikuskok, úgy anyaországi kollégáikhoz hasonlóan váltóhangszerként furulyát is használtak.

Azonban Vác a török idők alatt és a kuruc-korban többször is romba dőlt (a támadások elől a püspöki udvar rendszerint a nógrádi várba menekült), pestisjárványtól néptelenedett el, sőt, a barokk kori újjáépítést is megszakította az 1731-es tűzvész. Teljesen valószínűtlen, hogy hangszerek túléltek volna e viharos évszázadokat. Az Althannok viszont délnémet főnemesi családból származtak, és Németországban a 16. században számos nemesi és gazdag polgári családnál találunk furulyakészleteket,⁴⁴ sőt, a reneszánsz furulyakészítés valószínűleg legkorábbi, és mindvégig legfontosabb színhelye épp Dél-Németország volt; talán már a 15. század közepétől készítették furulyákat.⁴⁵ Reneszánsz furulyakészlet tehát lehet esetleg valamelyik Althann családi öröksége. De Itáliából is hozhatta magával valamelyikük. A 16. században Észak-Itáliában is megjelent a furulyakészítés: velencei Bassano-műhelynek tulajdonítjuk a ma ismert reneszánsz furulyák egy jelentős részét.⁴⁶ A fennmaradt körülbelül 200 reneszánsz furulya szűk negyede ma olaszországi múzeumokban található, többségük története sokáig visszakövethető, és itáliai használatról tanúskodik. Majdnem ugyanennyi reneszánsz furulya van ma Bécsben is; ám ezeket a Habsburgok zsákmányként hurcolták a császárvárosba az Obizzi család észak-itáliai kastélyából, tehát ezek is itáliai hangszereknek tekinthetők. Mindez azt bizonyítja, hogy a 16. században Itáliában virágzott a furulyázás.

Valószínű tehát, hogy a furulyák nem a reneszánsz idők óta voltak Vácott, hanem valamelyik Althann hozta azokat. Kettőjük közül az idősebbik művészetpártolásáról esik több szó, és nem tudjuk, hogy fiatalabbikuk bari püspökként az ugyan nem kicsi, de barokk kori zenei életét tekintve nem túl jelentős⁴⁷ apuleai városban tartózkodott-e, vagy továbbra is Nápolyban maradt a váci tartózkodását megelőző években. Így hát valószínűnek látszik, hogy a hangszer- és kottagyűjtemény nagy része az idősebb Althannhoz köthető. Ugyanakkor elgondolkodtató az alábbi item: „1 Futerale cum *cornibus anglicis*”. Az angolkürt ugyan 1720 körül alakult ki,⁴⁸ de eleinte csupán a francia tenoroboa (taille) vagy a fémtölcséres oboa da caccia egy változa-

⁴³ A város történelmére vonatkozó adataim forrása *Sápi* (1983).

⁴⁴ *Lasocki* (2003), 7–12.

⁴⁵ *Bali* (2007a) 50–52.

⁴⁶ *Brown* (2005) 533–538.

⁴⁷ A városban ugyan több színház is működött, de a felvirágzó Nápoly elszívta a Bariiban született komponistákat és előadóművészeket (NG: „Bari”)

⁴⁸ NG: „Oboe”

tának tekintették. Elsőként Tobias Volckmar egy 1723-as lutheránus kantátája használja, de nagyobb bőségben a kifejezetten e hangszerre írt zenekari szólamok csak 1750 tájáról, Bécsből származnak (például Jomelli 1749, Gluck 1755), így az a legvalószínűbb, hogy ez az instrumentum csak az ifjabb Althann zenekar-fejlesztése során került Vácra. Ugyan az is lehet, hogy régebbi, még tenor-oboa funkcióban használt, körtében végződő hangszert a lista keletkezésekor — azaz már az angolkürt korszakában — angolkürtnek néznek, de ez azért valószínűtlen, mert a tenoroboa inkább a francia zenekari gyakorlat része volt, és nem jellemző, hogy párosával használták volna.

Reneszánsz furulyák?

Mint említettem, az egyetlen, bőrrrel bevont tokban lévő, több különböző méretű furulya a reneszánsz idők jellegzetessége. Az eddigi organológiai szakirodalom nem ismer barokk tokokat furulyakészletek számára. A reneszánsz gyakorlattal szemben a barokkban a furulyát szinte kizárólag diszkant szólóhangszerként alkalmazták, gyakran párban, de ilyenkor a két furulya azonos típusú volt; s a fennmaradt barokk kori kották 90 százaléka *f*-altfurulyára szól, különböző méretű furulyákból álló együttes barokk kori alkalmazásáról alig van tudomásunk. Ebből a szempontból érdemes tovább elemezni az Althann-leltárat. Az első, ami feltűnik, hogy több hangszer esetében (bőgő, csellók, gamba, hegedűk, angolkürtök) a hangszertokot a német „Fut[t]erale” szóval jelöli, összetartozó hangszercsoportokat pedig *ládában* („Cista”) tartanak: 6 trombitát 2 harsonával, három hegedűt három brácsával. Egyetlen fuvola, illetve a talán hozzá tartozó, a hangolás megváltoztatásához szükséges középrészek („corps de rechange”, az inventáriumban „frustis”) *ládákban* („Cistula”) vannak, míg a két furulyakészlet *közepes ládában* („cista mediocris”) található. Úgy tűnik, hogy mivel a latinban nincs külön kifejezés a szögletestől eltérő, a hangszer alakját követő formatokra, ezért a németből kölcsönzi a „Futterale”-t.

A reneszánsz furulyakészletek szokásos tokjai egymás mellé ragasztott facsövekből álltak, az egészet bőr borította, és egy karéjos, falevére emlékeztető alakú tető zárta le. Alakja meglehetősen szokatlan, és a 16-17. századból fennmaradt német nyelvű inventáriumokban⁴⁹ következetesen „Futteral” néven említik ezeket. Valószínű tehát, hogy a váci furulyakészletek nem ilyenben, hanem szögletes dobozban voltak; a külön megemlített vörös bőrborítás viszont amellettt szól, hogy vagy eredeti tokjukról van szó, vagy az utólag készült tok értékes kiképzése e hangszerek — melyek biztosan nem voltak modernnek a leltár elkészítésekor — megbecsülését jelzi. Ez az utóbbi lehetőség is figyelemre méltó, hiszen annak idején a hangszerekre általában használati tárgyként tekintettek, s ha már használhatatlanná váltak, egyszerűen kidobták őket.

A második ládában lévő nagy furulyához csövek („fistulis”) tartoznak. Ezek nem lehetnek a hangszertest darabjai, hiszen azokat a leltár következetesen „frusta” (darab) néven jegyzi. nem tudunk másra gondolni, mint hogy a réz befúvócsőről lehet szó. A többes számot indokolhatja, hogy ennek néha kis, levehető fa- vagy csontcsövecské volt a végén, vagy az, hogy esetleg a készlethez eredetileg két vagy több nagyobb furulya is tartozott, amikből az egyik kivételével csak a cső maradt meg.

Különös, hogy e második készlet nagy furulyája és közepes furulyái

⁴⁹ Lásd *Lasocki* (2005), 419–512.

elefántcsonttal („cum ebore”) díszítettek. Reneszánsz furulyák között ilyen alig maradt fenn, viszont a barokkban szokás volt az illesztéseknél elefántcsont gyűrűket alkalmazni. Feltűnő az is, hogy e második készlet közepes furulyáiból *darabok* hiányoznak. A reneszánsz furulyák ugyanis egyetlen darabból álltak, csak a méteresnél nagyobbakat esztergálták két részben, de azokat a készítés során azután összeragasztották. A basszet, vagy annál nagyobb hangszerek⁵⁰ legalsó lyukához billentyűt alkalmaztak, melyet a „fontanelle”, egy perforált fahenger védett; ha valóban reneszánsz furulyakészlet volt a váci hagyatékban, csakis e fontanelle-ek hiányozhattak („desiderantur”) a közepes furulyákról. De ha a közepes furulyák ilyen nagyok voltak, akkor a nagyok legalább 120 cm-esek kellett, hogy legyenek, s evel egybevág, hogy a reneszánsz furulyák között csak az ilyen nagyokhoz tartozott fúvócső. A hegedűk és brácsák úgy 60–70 cm hosszúak. A szokványos (tenor-) harsonák összeszerelt állapotban nagyjából egyméteresek. A hét rézfúvóst, illetve öt vonóست tartalmazó láda minimális mérete ennél fogva körülbelül 100×50×40 cm kellett, hogy legyen, a „közepes” (mediocris) jelző alapján arra gondolhatunk, hogy a furulyakészletek ennél kisebb, de a fuvolákénál nagyobb ládákban voltak. A barokk fuvolák tokjai általában valóban rekeszekre osztott, bélelt, arasznyi ládikák voltak, kívülről lapos téglatest formájúak, nem meglepő, hogy „cistulaként” szerepelnek. Ha 120 cm-es basszusfurulyát tartalmazott a láda, akkor ugyan hosszúkás alakú, keskeny kellett hogy legyen, de egy ilyen lehet közepesnek nevezni az arasznyi fuvolatok és a vonósokat-rezeseket tartalmazó ládák mellett?

Ez is egy további felmerülő lehetőségre utal, arra, hogy a második készletben esetleg nem is reneszánsz, hanem barokk furulyák lehettek. Ugyan a különböző méretű barokk furulyákból álló, ismert készletek és a furulyaegyüttesre írt barokk darabok száma igen csekély, de mivel a barokk furulyák mindig több részesek voltak, s már a 80 cm-es, kisebb basszusokat is fúvócsővel szólaltatták meg, és gyakori volt az elefántcsonttal való díszítés, ezért ez a lehetőség még valószínűbb. Ráadásul, a barokk basszusok szétszerelhetők, így egy öt furulyát, közte basszust is tartalmazó tok mérete akár 50×30×10 cm-nyi is lehet, ami igazán „közepes” méret a harántfuvola ládikája és a vonós-rézfúvós együtteseket tartalmazó ládák között. És amennyiben a tokok valóban eredetiek — amit a bőrborítás ténye is sugall —, az is a készletek barokk eredetét támasztja alá. De miért lehettek efféle hangszerek az Althannok birtokában?

Az Árkádiai Akadémia

Krisztina, svéd királynő (1626–1689) nem csupán Svédország politikai súlyát növelte jó diplomataként, de művészet- és filozófiapártolóként is kitűnt. Descartes hatására azután 1654-ben katolikus hitre tért, lemondott a trónról és 1656-ban Rómába költözött. Irodalmi szalont tartott fenn, zeneszerzőket (Alessandro Scarlatti, Stradella, Corelli), operaelőadásokat szponzorált. Halála után egy évvel, 1690-ben az ő emlékére szervezték meg az *Accademia degli Arcadit*, melynek célkitűzése az olasz költészet, különösen az operalibrettók klasszikus-pásztori szellemben való megújítása volt.⁵¹ A múzsák, Apolló, Hermész és Pán szelleméhez akartak visszatérni, miközben Descartes racionalizmusa is hatott rájuk. Árkádia, a szervezet névadója egy peloponészoszi

⁵⁰ A reneszánsz furulyák Adrian Brown által bevezetett méret szerinti nevezéktanát és a fennmaradt hangszerek áttekintését lásd *Bali* (2007a) 48–54.

⁵¹ A szervezet még ma is működik, „Accademia Letteraria Italiana” néven.

tartomány volt, melynek lakói az őket körülölelő görög civilizációhoz képest primitív, „paradicsomi” állapotban éltek (ebben később Ovidius a faragatlanság, Vergilius viszont az aranykor megtestesülését látta).

Az árkádiai akadémia, melyet tizennégy költő alapított (köztük Gian Vincenzo Gravina, Giovanni Mario Crescimbeni, Paolo Coardi), gyorsan növekedett, hamarosan „coloniákat” alapítottak itália-szerte, s az 1710-es években a szervezet már összesen több, mint ezer tagot számlált.⁵² Költők mellett zenészek, arisztokraták, uralkodók⁵³ és magas rangú papok (még pápák is⁵⁴) is tagjaik lettek. Az Accademia társadalmi rangra és vagyoni helyzetre tekintettel nem volt; ebben a felvilágosodás eszmevilágához tartozott. A tagok pásztori álnevet kaptak, kertekben és ligetekben tartották gyűléseiket; jelvényük egy hét nádcsőből kötözött pánsíp volt. Zeneszerző tagjai között volt Corelli („*Arcomelo Erimanteo*”), Alessandro Marcello („*Eterio Stinfalico*”), Benedetto Marcello („*Driante Sacreo*”) Alessandro Scarlatti („*Terpandro Azeriano*”), a két Bononcini, és még sokan mások. Legnevesebb költője a Pietro Metastasio írói néven alkotó Pietro Antonio Domenico Trapassi (1698–1782, „*Artino Corasio*”), aki számos neves opera librettóját írta, és színdarabjai nagy népszerűségnek örvendtek német nyelvterületen is.



4. kép: az Accademi degli Arcadi címere (Crescimbeni: *Storia dell' Accademi degli Arcadi*, 1712. Az 1804-es londoni kiadásból, 60. oldal)

A magyarországi katolikus főpapság — melynek kinevezése lényegében a bécsi udvar kezében volt, és így leginkább udvarhű magyar és külföldi főurakból állt — nagy része Rómában tanult. Mivel a zene és költészet a diplomácia, a reprezentáció, a kapcsolattartás része volt, ezért igyekeztek a római főúri körök udvari életébe bejutni, illetve, Magyarországon a saját udvari életüket a római minták szerint szervezni. Bár e réteg számban csekély, de hazai kulturális hatása igen jelentős: barokk kori egyházi

⁵² Korai történetét maga az egyik alapító írta meg, lásd *Crescimbeni* (1712). Tagjainak tízezres névsorát 1977-ben publikálta akkori vezetője: *Giorgetti Vichi* (1977).

⁵³ Habsburg II. József, III. Károly nápolyi király;

⁵⁴ XIV. Kelemen, VIII. Pius

építészetünk, festészetünk az ő kapcsolataik révén hozzánk jött itáliai mesterek meghatározó kezenyomát viseli; s a nyugatról jött eszmék között az Árkádiai Akadémia irodalmi-kulturális hatása volt a legjelentősebb. Metastasio színdarabjai a jezsuiták által szervezett iskolai színjátszás alap-repertoárjába tartoztak, s Árkádia hatása alatt állt több későbbi nagy költőnk is, köztük Csokonai és Kazinczy. Számos, Rómában tanult és az Árkádiai Akadémiával kapcsolatban állt alacsonyabb rangú pap is az olaszos műveltség szellemében tanított Magyarországon; még a korabeli természettudományos képzésben is kimutatható az általuk közvetített itáliai hatás.⁵⁵

Az Árkádiai akadémia első magyar tagja Kollonich Zsigmond (1677–1751, „*Eroteo Nasilio*”), későbbi váci (1709–1715), majd bécsi püspök volt, aki római tanulmányainak befejezése után, 1699-ben lépett be a szervezetbe. További magyar tagok voltak többek között Desericzky Ignác, Faludi Ferenc, Hannulik János költők, Gánóczy Antal és Patachich Ádám⁵⁶ nagyváradi, Migazzi Kristóf váci, Pyrker János egri püspök, és — Michael Friedrich valamint Michael Karl Althann is („*Teodalgo Miagrano*” illetve „*Adromene Inuntino*” pásztori néven).⁵⁷

A barokk furulya Itáliában

A nagybarokk furulya itáliai megjelenése több kérdést felvet. Míg a francia zenekari reform hangszerei közül az oboa és a fuvola csupán 1700 körül érkeztek meg Itáliába,⁵⁸ addig a háromrészes nagybarokk furulya első ábrázolása a Bartolomeo Bismantova, ferrarai pap és fúvós-játékos által írt zenei összefoglalóban bukkan fel először. Bismantova műve, a *Compendio musicale* egy 1677-es metszőpéldányban maradt fenn;⁵⁹ nem tudunk róla, hogy végül is kiadásra került volna. Általános zenei ismeretekén túl több hangszerrel is foglalkozik, közte „flauto italiano” néven említve a furulyát, és „flauto francese” néven említve a (francia) flageoletet. Mint fentebb írtam, a ma általánosan elfogadott teória szerint a furulya háromrészes, szűkülő furatú nagybarokk alakja a francia zenekari reform során, az 1660-as években született, az Hotteterre-műhelyben, németalföldi előképek⁶⁰ után, a fagottal, az oboával és a fuvolával együtt, a mainál majdnem nagyszekunddal mélyebb *a*-ra hangolva, *f'* alaphanggal. A Bismantova-könyvben szereplő hangszer fogástáblázata alapján furatát tekintve nagybarokk típusú, és a képen látható külső formája is nagybarokk hangszerre utal, viszont *g'* alaphangú!

A rejtély feloldására két lehetőség kínálkozik. A kevésbé valószínű megoldás szerint a háromrészes nagybarokk furulyaforma Itáliában született meg, és innen került Franciaországba. Viszont egyetlen ilyen átmeneti hangszer sem maradt fenn (szemben a Németalföldről származókkal), és az 1630 utáni hatvan-hetven évből semmilyen itáliai furulyazene sem ismert. A valószínűbb magyarázat szerint a Franciaországból érkezett új hangszerformát az itáliai készítők eleinte a korabarokk olasz hagyományaihoz igazították. A 17. század első harmadából származó olasz zenében használt

⁵⁵ Lásd pl. *Sárközy* (1991), 118–125. és (1983), 238–251.

⁵⁶ Aki Nagyváradon „Kis Árkádiát” szervezett, lásd *Tani* (2005), 50.

⁵⁷ További árkádikus magyarokról lásd *Kovács S.* (1990), 711–723.

⁵⁸ *Sardelli* (2005), 3–15.

⁵⁹ Facsimile kiadása: S.P.E.S., Firenze, 1978. Vázlatos ismertetése: *Bali* (2007a) 102.

⁶⁰ Vsz. Richard Haka kétrészes szopránfurulyái tartoznak ide; egyikük színes fotóját lásd *Bali* (2007a), 207.

furulya⁶¹ a darabok többségében *g'*-alt volt (csupán néhány mű esetében *c'*-tenor, vagy valamilyen „piccolo”, azaz szoprán- vagy szopráninó-furulya); elképzelhető, hogy a hangolás hagyománya még élt a hangszerkészítők és muzsikuskok emlékezetében, annak ellenére, hogy a nagy 1630-as pestisjárvány után a fúvós hangszerek használata erősen visszaszorult Itália zenei életben.⁶²

Bismantova, mint cornett-játékos, fél lábbal a régi hagyományban állhatott, könyvében már nem térhetett ki a hivatásos zenei életnek az új, franciás gyakorlatára — amikor a dokumentumokban „oboistaként” nyilvántartott fafúvósok szólaltatták meg a furulyát és a fuvolát váltóhangszerként — mely nagyjából szintén 1677-től dokumentált. Az első adatok francia és német játékosokról szólnak Torinóban, Mantovában, de úgy tűnik, született olasz muzsikuskok is hamarosan oboáztak-fuvoláztak. Ugyanakkor Itália különböző városaiban más-más időpontban jelentek meg a francia hangszerek: jelenlétük Rómában 1698-tól, Nápolyban nagyjából 1700-tól, Velencében csak 1704-től dokumentált.⁶³

Amíg Angliában az első furulyavirtuózkok már a furulya szigetországi megjelenésekor (1673) színre léptek — például az első, a furulyát Angliában népszerűsítő francia muzsikusk, Jacques (angolosítva „James”) Paisible a hangszer kiemelkedő virtuóza volt⁶⁴ — s már a 17. század utolsó éveiben megindult az olasz stílusú furulyaszónáták kereskedelmi forgalmazása is (sőt, az angol szerzők művei⁶⁵ után már 1702-ben megjelentek Corelli mindössze két évvel korábbi sonata da camerainak furulya-átiratai is⁶⁶), addig Itáliában először csupán az egyszerű, „váltóhangszeres” szólamok bukkantak fel. A furulya szólóirodalma is csak később kezdett nyomdába kerülni, és egy-két izolált példától eltekintve a virtuóz furulyajáték csak még később bontakozott ki.⁶⁷ Míg a vokális művek furulyaszólamairól mind a mai napig nincs olyan áttekintésünk, ami alapján megrajzolhatnánk a nagybarokk kor hivatásos furulyajátékának itáliai térképét, ám a tisztán hangszeres darabok — nyomtatványok és kéziratok — köre ismert,⁶⁸ szerzőik tanulmányozása érdekes képet ad ki.

Mivel az amatőr furulyázás Angliában (és kisebb mértékben Németalföldön, és Észak-Németországban) óriási méreteket öltött, ezért a furulyakották özöne jelent meg londoni és amsterdami nyomdában. Az olasz szerzők furulya- és fuvolaműveinek többsége is Londonban vagy Amsterdamban látott napvilágot;⁶⁹ szerzőik közül néhányan Észak-nyugat Európában is éltek (pl. Barsanti, Sammartini, Locatelli). Az Itáliában élt furulya-fuvola szerzők néhány kivétellel (a londoni évei előtt Milanóban élő, francia származású Sammartini, a szintén milanói Brivio, a firenzei Bitti és a „Pármai Kézirat” valószínű tulajdonosa, a fúvós-játékos Paolo Antonio Parensi) két

⁶¹ A teljes fennmaradt repertoár elemzését lásd *van Heyghen* (1995), más szempontok szerinti összefoglalását *Bali* (2007a) 78–80.

⁶² Franciaországban a nagybarokk furulyának nem volt az olasz korabarokk átmeneti furulyájához hasonló előzménye.

⁶³ NG: „Oboe”; *Sardelli* (2005), 4.

⁶⁴ A kereskedelmi forgalomba kerülő, nyomtatott művei az amatőröknek szóltak, viszont pár éve kézirat formájában előkerültek saját használatára írt virtuóz darabjai. Lásd *Lasocki* (1982b).

⁶⁵ *Williams, Topham, Parcham, és mások*, lásd *Bali* (2007a), 113–115.

⁶⁶ Walsh kiadása, facsimiléjének címlapját lásd *Bali* (2007a), 114.

⁶⁷ *Sardelli* (2005) 7–9.

⁶⁸ *McGowen* (1978), *Sardelli* (2005), *Portell* (2007), *Bali* (2007a) 110–119 és 125–127.

⁶⁹ Itáliában csupán néhány furulyakottát nyomtattak ki (*Marcello, Veracini, Bellinzani, Valentine*), és majd mindegyikük megjelent később valamelyik észak-európai kiadónál is.

földrajzi térségbe koncentrálnak: Velencébe és környékére, valamint délebbre, Rómába és Nápolyba.

Velencében a Vivaldi által irányított Ospedaléban 1704-től folyt fafúvós hangszerek tanítása. Maga Vivaldi volt a furulyára-fuvolára író olaszok közt a legizgalmasabb, legsokszínűbb, legtermékenyebb. Az Ospedaléhoz köthető továbbá a fuvolaszonátákat író Carlo Tessarini és a furulyaszonátákat komponáló, német származású oboista Ignazio Sieber is. Egy ismeretlen kezektől származó velencei kéziratban⁷⁰ öt anonim furulyaszonáta, egy (a Velencéhez közeli) Padovában keletkezett, ma Bécsben őrzött kéziratban⁷¹ egy anonim, egy másik hasonlóban⁷² pedig Garzaroli (aki később Bécsben volt oboista) hat műve található. A velencei bencés szerzetes, Diogenio Bigaglia furulya- és furulyán is játszható hegedűszonátái Itálián kívül kerültek nyomdába, viszont Velencében jelentek meg Veracini furulyán is játszható hegedűszonátái (Frigyes Ágost szász választófejedelemnek dedikálva) és a Velencétől nem messze fekvő Udine dómkarnagya, Bellinzani furulyaszonátái. Végül velencei, sőt velencei nemes volt a két Marcello is, Alessandro és Benedetto. Benedetto furulyaszonáta-kötetet jelenttetett meg, Alessandro pedig egy különös concertót komponált furulyákra és vonósokra, amiről alább részletesebben lesz szó.

Bismantova zenei összefoglaló könyvén kívül egyetlen itáliai barokk forrás foglalkozik a furulya játéktechnikájával: egy 1630-ra datált, kéziratos furulyaiskola; de a mű felépítése, példaanyaga, díszítésekhez való viszonya egybehangzóan száz évvel későbbi eredetre utal: az évszám talán csak elírás, másolási hiba. Stílusa alapján írója venetói volt, tehát ez a munka is Velence környékéhez köthető.

Árkádia és a fúvós hangszerek

Mint említettem, Alessandro és Benedetto Marcello is tagjai voltak az Árkádiai Akadémiának. És ami legszebb az itáliai furulyazene áttekintésében, hogy nem csak ők, hanem szinte az összes római és nápolyi fúvós-szerző vagy maga is tagja volt az Akadémiának, vagy egy árkádikus főúr szolgálatában állott. Így az olasz barokk furulya-fuvolazene kétharmad része az Accademia degli Arcadihoz kapcsolódik!

Árkádiánus volt Giovanni Bononcini („Divertimenti da Camera”), Leonardo Vinci (fuvolaszonáták), Giuseppe Valentini (furulyaszonáták és egy concerto) és Alessandro Scarlatti (tucatnyi furulyás kantáta és sok concerto). Az árkádia-tag Ruspoli bíboros római udvaránál találjuk a barokk harántfuvola első római említését (1698), nála muzsikál Antonio Caldara (kantáták furulyával), Quirino Colombani (furulya- vagy oboaszonáta), Francesco Gasparini (fuvolaverseny), az angol oboista, a Vivaldi mellett legtermékenyebb itáliai furulya-szerző, Robert Valentine (eredeti nevén Follentine, tíz sorozatnyi furulyaszonáta és duett, és sok furulyás kamarazene). Sőt, Händel is megfordult Ruspolinál itáliai tartózkodása során. Händelt egy szintén árkádikus másik nagy római mecénás, Ottoboni bíboros is támogatta, aki Corellit és tanítványát, Giovanni Battista Somist (fuvola-concertók) is patronálta. Ottoboni köreiből került ki Giuseppe Boni (fuvolaszonáták és divertimentók), az Amsterdamban élő Pietro Locatelli (fuvolaszonáták) és a Londonba került Nicola Francesco Haym (fuvolaszonáták) is.

⁷⁰ Bibl. dell'Accademia Querini-Stampa Ms. Cl. VIII, Cod. 27

⁷¹ Bécs, Österreichische Nationalbibl. Estense coll. No. 66

⁷² Bécs, Österreichische Nationalbibl. Estense coll. No. 32

Nápolyban Alessandro Scarlatti és Leonardo Vinci mellett Francesco Mancini (furulyaszonáták és concertók), Domenico Sarri (furulyaszonáták és egy concerto), Giovanni Battista Mele (egy furulyás concerto) és Giovanni de Santis (fuvolaszonáták) komponált furulyára vagy fuvolára. Nápolyban kezdte karrierjét Giovanni Ferrandini (fuvolaszonáták) és néhány évet itt töltött a fiatal Johann Adolf Hasse is (fuvolaszonáták, trioszonáták, fuvolás kantáták).

A két Althann épp azokat az éveket töltötte Nápolyban, amikor az árkádikus élet és a furulyázás ott a zenitjén volt. A fiatal Metastasio Nápolyban élt 1730-ig, színdarabjait nápolyi szerzők zenésítették meg; egyik színművét, a Sarri által megkomponált „Didone Abbandonátát” Michael Friedrich Althann-nak, az 1722-től a Habsburg császár által kinevezett alkirálynak ajánlotta.⁷³ Metastasio és az Althannok kapcsolata a későbbiekben is fennmaradt: a költőt Johann Michael von Althann (1679-1722) gróf felesége, Maria Anna Pignatelli, III. Károly spanyol király egykori udvarhölgye ajánlja be VI. Károly bécsi udvarához, és később, már a gróf halála után Metastasio „a közönségesen csáktornyai Vénusznak nevezett szép Pignatelli Belriguardo Anna hercegnő” meghívására 1741 második felét Csáktornyan,⁷⁴ az Althann-kastélyban tölti.

Mint nápolyi „viceré”, Michael Friedrich von Althann fizette a jókora, vagy húsz énekesből és majdnem ugyanennyi zenészből álló együttest, melynek 1725-ben bekövetkezett haláláig Alessandro Scarlatti volt a vezetője; posztját a szintén elsőrangú komponista, Francesco Mancini örökölte. Épp Althannék nápolyi éveire esik a furulyaconcerto-irodalom egyik különös gyöngyszemének, egy 25 concertóból álló kötetnek az összeállítása (benne Scarlatti, Mancini, Barbello, Mele, Sarri, Valentini művei) és Robert Valentine nápolyi tartózkodásának utolsó szakasza is, és akkoriban jelentek meg Londonban Mancini furulyaszonátái is (1724; a nápolyi angol követ támogatta őt is, akárcsak Valentine-t). S ugyan nem e városban éltek, de Nápolyban maradtak fenn Tartini és Montenari piccolo-furulyára írt versenyműveinek kottái. A két Althann tehát nemcsak hogy ismerhette a furulyát, mint hangszert, hanem udvaruk (Vivaldi velencei Ospedaléja mellett) az itáliai furulyázás legaktívabb központja volt.

Lévén a furulya a „legpásztoribb” instrumentum a barokk világban — pásztori-erotikus és ugyanakkor transzcendens szimbolikája színművekben, festményeken, zeneművekben a 15-16. századtól európa-szerte feltűnő — az árkádiai akadémia szellemi vonzalma e hangszerhez nem meglepő. Scarlatti furulyás kantátáinak szövegei kivétel nélkül árkádiai jeleneteket dolgoznak fel, akárcsak Händel Itáliában komponált furulyás kantátái (akinek egyetlen kétfurulyás trioszonátája is Rómában született). Érdekes az is, hogy a kettőnél több furulyát alkalmazó itáliai művek mind az árkádikusok legbelső köreihez köthetők. Scarlatti írt egy három furulyás concertinót, melynek szólamai feltűnően könnyűek; Benedetto Marcello írt egy darabot öt fúvós hangszerre, mely viszont sajnos elveszett.⁷⁵ És Alessandro Marcello komponált egy művet hét furulyára (két-két szoprán, alt, tenor és egy basszus, természetesen barokk furulyák), melynek szintén feltűnően könnyű szólamaihoz sordinált vonósok játszottak colla parte: nyilván egy akadémiai találkozón játszották az akadémia tagjai, s a hivatásos vonósok diszkrét kísérete segítette át a tévesztéseken a zeneileg amatőr tagokat. A furulyák száma (hét) pedig az árkádiai akadémia jelvényének hétcsövű pánisójára utalhatott.

⁷³ Zrínyi (1905); idézi Kovács (1990), 5-6. füzet, 720.

⁷⁴ Čakovec, ma Horvátország területén, Varasd közelében.

⁷⁵ Selfridge-Field (1984), 272.

A római hangszerkészletben látható reneszánsz furulyakészlet fennmaradt darabjai egy barokk kori gyűjteményből kerültek mai helyükre. Ez a gyűjtemény pedig épp a Marcello-családé volt. E hangszerek, régi, összetartozó sípok lévén, az árkádikusok számára külön rituális értékkel is bírhattak, még az is lehet, hogy a több furulyás kompozíciók ötletét e reneszánsz furulyakészlet adta a Marcellóknak. Elképzelhető, hogy ambíciózus német akadémiai pásztortársaik, az Althannok, hozzájuk hasonlóan gyűjteményük szimbolikus díszeként birtokoltak régi furulyakészletet (akár Itáliában tettek rá szert, akár német családi örökségük volt), de az is, hogy barokk furulyakészletet vásároltak, az Alessandro Marcellóéhoz hasonló társas muzsikáláshoz.

4. Más főúri udvarok

Bécs, a minta

A barokk furulya bécsi jelenléte egy még kevésbé kutatott fejezete a zenetörténetnek; megírására így e dolgozat kapcsán nem is vállalkozhattam, csupán egyes pontjait tudom vázolni a bécsi furulyajáték történetének, és néhány bizonyítékkal tudom alátámasztani, hogy a 18. században is jelen volt e hangszer a császári városban. Mindez azért érdekes, mert a hazai arisztokrácia zenei életének Bécs meghatározója és mintája volt. A bécsi udvari cappella hatalmas méretű volt, gyakran százhusznál is több énekest-muzsikust foglalkoztatott; és több uralkodó is (I. Lipót, I. József, VI. Károly) nem csupán zenekedvelő volt, de maga is komponált.

A korabarokk hamar megjelent Bécsben, és a furulyát használó korabarokk művek⁷⁶ egyik legnagyobb csoportja épp Bécshez és vonzási köréhez (Innsbruck, Kromerž) köthető. Sőt, miután az 1630-as itáliai pestisjárvány okozta hanyatlás miatt Itáliában eltűntek a fúvós szólamok a művekből, éppen e körben születtek meg a közép-barokk legfontosabb olaszos furulyadarabjai. Bécs hamar beleszeretett az itáliai korabarokk muzsikába, és sokáig meg is maradt mellette; általánosan ismert, hogy zenei világa a 18. század elején konzervatívnak számított.⁷⁷

A barokk furulyázás angliai divatja mellett a furulya nem tűnik jelentős hangszernek a német nyelvterületen, de azért néhány városban (főként Lipcsében és Hamburgban) fontos darabokat komponáltak e hangszerre. Bécsben ugyan nem születtek Bach, Schickhardt, vagy Telemann műveihez hasonló jelentőségű darabjai a furulyások repertoárjának; de az operaház programján számos olyan darab szerepelt, amelyben furulyaszólamok is voltak. Több, Bécsben működő oboista furulyázott is, köztük például a furulyaszónátákat komponáló Garzaroli⁷⁸ vagy a Velencéből is ismert Siebert. A Hofkapelle 1706-os hangszer-inventáriumában majdnem hatvan furulya szerepelt⁷⁹ (igaz, ezek egy része Itáliából zsákmányolt reneszánsz hangszer volt), és több bécsi festmény is ábrázol furulyajátékosokat.⁸⁰ A barokk furulyázás megjelent a bécsi iskoladrámákban is,⁸¹ és jelen volt a monarchia más nagy városiban is, például Prágában (például Zelenka műveiben is felbukkan).

Az Esterházyak

A főúri rezidenciális zenélés méretének és színvonalának tekintetében az Esterházyak messze előrébb jártak a többi hazai udvarnál. A zene iránti igény a fraknói ág Pozsonyban lakó grófjaiban és főként a kismartoni (és később, a 18. század utolsó harmadától a fertői) kastélyban lakó hercegekben generációkon át különösen erős volt, s e családok elég gazdagok is voltak ahhoz, hogy az ország legnagyobb és legszínvonalasabb együtteseit tartsák fenn. Uradalmaikat a török lényegében

⁷⁶ Melii, Arrigoni, Cesti, Bertali, Schmelzer, Biber, Benevoli, Poglietti; lásd *van Heygen* (1993), 9–11.

⁷⁷ Lásd például *Wörner* (1993/2007), 227.; vagy *Sadie* (230).

⁷⁸ *McGowan* (1978) 26–27.

⁷⁹ *Stradner* (1987)

⁸⁰ Például Kupezky két képe, lásd alább, a fennmaradt hangszerekről szóló fejezetben.

⁸¹ Lásd alább, a katolikus templomokról szóló fejezetben.

megkímélte; Bécs közelsége mind a reprezentatív társadalmi élet, mind az elsőrangú muzsikások meghívásának tekintetében nagy előny volt.

Mint később látni fogjuk, a kevés hazai furulya-kotta között találjuk a herceg Esterházy Pál által kiadott „*Harmonia caelestis*” (1711) egyes darabjait: ám a hazai furulyázás szempontjából mindössze ennyi derült ki velük kapcsolatban. Kiemelkedő volta miatt az Esterházy-udvarok zenei élete a még leginkább feltárt területe a hazai barokk kori muzsikálásnak; de hiába néztem végig a Hárich, Tank, Pratl, Renner Klára és mások által publikált teljes anyagot⁸², hiába vettem fel a kapcsolatot a fennmaradt kottákat katalogizáló James Armstronggal, sehol nem akadt sem furulyákra, sem további kottára, sem furulyázásra utaló jel. Különös, hogy ezt, az akkor újdonságnak számító hangszert ne akarták volna otthoni együtteseikben is megszólaltatni; Esterházy Pálnak pedig még hangzó élménye is kellett, hogy legyen róla, hiszen több olyan operát is hallhatott Bécsben, melyben furulyák is szerepeltek (például a herceg jelen volt Cesti „*Il pomo d'oro*” című hatalmas művének bemutatóján, melynek egy tételében furulyák is megszólalnak).

Ugyanakkor Esterházy Mihály herceg idején, az 1713 és 1721 közötti időszakban, az egy évig Franz Rumpeling, majd Wenzel Zivihoffer által irányított kismartoni együttesben valamennyi zenészlistában a katonazenészek között felbukkan két „*Tárogató-spieler*”.⁸³ Az együttes névsora ezen időszakban meglepő módon évről évre szinte azonos, és mindvégig ott van ez a két névtelen sípos. A „*tárogató*” szó a 16. század óta dokumentált, és a 19. századtól kezdve egyértelműen „*töröksíp*”, keleti schalmeifélet jelöl.⁸⁴ A töröksíp a kuruc hadsereg jelző-hangszereként is szolgált, és evvel kapcsolatban a „*tárogató*” szó kuruc nosztalgiája napjainkig sugárzik. Meglepő lenne, ha két évvel a szatmári béke után, a bécsi udvarral jó kapcsolatokat ápoló Esterházy Mihály herceg ezt a hangszert vezette volna be együttesénél. Ám a „*tárogató*” szó korai jelentését nehéz rögzíteni; etimológiája mögött valószínűleg a „*tár*”, „*kitár*” gyakorítóképzős alakja van, és arra utal, hogy a játék során a játékos ujjaival kitarogatja a lyukakat,⁸⁵ ezért mindenféle, játszólyukkal ellátott fúvóst jelölhetett. Az 1713–21 közötti időkből az együttesben a kappelmeister és orgonista, lantos, és négy énekes mellett a Lindt család tagjait találjuk „*instrumentalistaként*” (valószínűleg főként vonósokon játszottak, egyiküket mindvégig hegedűsként említik), valamint egy trombitás-timpanis csoportot. A francia királyi udvar zenészeit három csoportba osztották, a „*chappelle*” (kápolna), a „*chambre*” (szoba) és az „*écurie*” (istálló) név alatt említettre; az utóbbi, főként katonazenét játszó szervezeti egységbe tartoztak a fafúvósok, akik amúgy a templomi és kamarazenei szolgálatokon is oboáztak-fuvoláztak. Feltűnő az analógia; és ennek alapján elképzelhetőnek tűnik, hogy a „*tárogató*sok” fafúvósok, francia mintára az adott darab követelményeinek megfelelően oboán, fuvolán, furulyán játszó zenészek lehettek. Sőt, talán a számadáskönyvben a két tárogatós egyszerűen egy „*biankó*” tétel volt; a muzsikások nevének elhallgatása arra utal, hogy alkalmanként mást és mást hívtak Bécsből vagy Pozsonyból szükség szerint a ritkábban előforduló szólómokra (hiszen Magyarországon először, még néha operát is játszottak). Ráadásul egy évtizeddel később is fafúvósok csupán rövidebb ideig történő, szakaszos alkalmazásával találkozunk. Ha helytálló a rejtélyes „*tárogató*” szó ilyen megfejtése, akkor nem kizárt, hogy ezek a muzsikások időnként akár furulyát is megszólaltathattak.

⁸² Hárich (1975); Tank (1991); Pratl (2009); Rennerné (2002a)

⁸³ Tank (1991) 155–157.

⁸⁴ Sárosi (1998) 95–97; és (2008) 43.

⁸⁵ A TESZ feleslegesen tételezi fel a billentyűket.

A kismartoni udvari zenével és fúvós hangszerekkel kapcsolatban mindenképp meg kell említeni Esterházy Pál Antalt herceget (1711–1762, uralkodott 1734-től), aki maga is amatőr hegedűs, lant-játékos és fuvolista lévén⁸⁶, jelentős mennyiségű fuvolakottát is összegyűjtött: fuvolaversenyeket és szonátákat, köztük Vivaldi és Händel számos darabját; de Hotteterre fuvolaiskolája, Boismortier, Michel de la Barre és Naudot darabjai is megvoltak gyűjteményében. Egyedül az ő udvarában bukkan fel francia barokk zene a korabeli Magyarországon⁸⁷ (aminek a jelenléte azért is különösen érdekes, mert a bécsi udvar — miközben udvartarásával Versailles-t utánozta — zenében elfordult a francia stílustól, valószínűleg nem kis részben a francia felvilágosodás világától való ódzkodás miatt). Pál Antal zenekarának névsorában már 1737-ben külön fuvolista és oboista szerepel;⁸⁸ hogy kezükben furulya is megszólalt-e, nem tudjuk; mint láttuk, erre utaló kotta vagy egyéb nyom nem ismeretes.

Prímási és püspöki zenekarok Pozsonyban

A jelentős világi reprezentáció az egész akkori felső klérust jellemezte; hiszen tevékenységük inkább a politika, mintsem a magányba vonuló lelki élet terepén zajlott. Furcsa ellentmondás feszül ebben: palotájuk, zenés-táncos estélyeik zenei színvonala felülmúlta a székesegyházaikét (jól mutatja ezt az Althann-inventárium, amelyik egy akkori mértékkel nagy számú, korszerű zenekarról tanúskodik, míg a viszonylag szűk és omladozó váci püspöki templomban⁸⁹ foglalkoztatott zenei együttes kicsi volt), és ugyan a főpapok világi pompája néha az alsóbb klérus körében kritika tárgya lett,⁹⁰ de társasági életük valószínűleg láthatatlan, vagy inkább kegyesen „meg nem látott” maradt az egyszerű hívek előtt (Vácott például az Althannok emléke a néphitben a mai napig szent életű, vezeklő, utolsó fillérjeit is a szegények közt szétosztó jóságos atyaként maradt fenn⁹¹). Pedig hazánkban, a tehetősebb nyugati udvaroktól eltérően a templom és a palota gyakran zenei szempontból szoros kapcsolatban állt; a templom zenészei játszottak a palotában is, és az inventáriumok hangszer-állományairól sem lehet egyértelműen eldönteni, hogy hová tartoztak, a temploméi voltak-e vagy a püspök magántulajdonát képezték.

A korabeli magyarországi rezidenciális zenei élet nagy központja Pozsony volt;⁹² az itt palotát fenntartó arisztokrácia, közülük is különösen az itt lakó esztergomi

⁸⁶ Akárcsak a vele szinte egyidős Nagy Frigyes porosz király (1712–1786, uralkodott 1740-től).

Esterházy Pál Antal családja amúgy valószínűleg az Árkádiával is kapcsolatban állt: valószínűleg az ő özvegye volt a később az Akadémia tagjai között jegyzett „Esterházy contessa ungherese”, pásztori néven „Leucinda Abidena”; lásd Kovács (1990) 711–723.

⁸⁷ Sőt, e nagy francia hullám első hírnöke korábról származik: Michel de la Barre trioszonátái (2 harántfuvola vagy hegedű vagy oboa, continuo) már Esterházy Mihály idején kerültek be a kottatárba!

⁸⁸ Pratl (2009) 41.

⁸⁹ A Szent Mihály templom; ma mindössze a főtéren kibontott romos alapok formájában látható.

⁹⁰ Például a pécsi káptalan bepanaszolta Wilhelm Nesselrode püspököt a királynál, hogy az egyházi jövedelmeket fényűzésre és zenére pazarolja, lásd Bárdos (1976), 14–15.

⁹¹ Pálos Frigyes prépost úr, a váci egyháztörténeti múzeum igazgatójának szóbeli közlése; lásd még pl. Karcsu (1880), I. kötet 84., 109; vagy Chobot (1917) 615., 622.

⁹² A város 18. század végi állapotáról korabeli utazók leírásaiból tájékozódhatunk, lásd G. Györffy (1991), 34–102

érsekek⁹³ számos zenészt fizettek, mint erről Zenetudományi Intézet pozsonyi zenészeket összegyűjtő adatbázisa⁹⁴ is tanúskodik. A vizsgált időszakunkba eső primás püspökök közül eddig nem került elő adat Szelepcsényi György (primás 1666-tól), Szechenyi György (1685–), Kollonich Lipót (1695–) pozsonyi muzsikusaikról⁹⁵; viszont Keresztély Ágost (1707–), Esterházy Imre (1725–), Csáky Miklós (1751–) és Barkóczy Ferenc (1761–) zenekarairól egyre többet tudunk⁹⁶. A szász származású Keresztély Ágost⁹⁷, azaz Christian August — aki még pappá szentelése előtt katonaként részt vett Buda visszafoglalásában, később, már primásként kulcsszerepe volt a hazai vallási életet hosszútávon meghatározó rendeletek, a Pragmatica Sanctio, Commissio Articularis és a Carolina Resolutio megalkotásában — igen fontosnak tartotta a politikai életben való pozíciókat.⁹⁸ Ez magyarázhatja a társasági élet fejlesztésének az igényét, zenekar megfizetését. Utódai közül Esterházy Imre együtteséről van a legtöbb adat, négy trombitásának és tizenkét muzikusának a nevét ismerjük⁹⁹. Az egri püspökből hercegprimássá lett Barkóczy olasz kasztrált énekeseit is magával vitte Pozsonyba. A primási palota Barkóczy idejéből származó, valószínűleg 1768-ra datálható inventáriumában¹⁰⁰ rengeteg kotta (közte például 130 világi ária, három menüettes könyv – „Libri compacti cum Minuetis”, 77 hangszeres darab) mellett hangszerek is szerepelnek: rezeseken és vonósokon kívül két harántfuvola, két oboa és egy fagott, valamint „cymbalum” és „cythara”. Sajnos ezen együttesekkel kapcsolatban eddig egyetlen, furulyára utaló dokumentumra sem bukkantam.

A primások mellett más püspökök is tartottak Pozsonyban zenészeket. *Csáky Imre* (1672–1732)¹⁰¹ — körösszegi és adorjáni gróf, 1699-től királyi tanácsos, 1702-től esztergomi kanonok és bihari főispán, 1703-tól püspök, 1710-től kalocsai érsek, 1712-től pozsonyi prépost, 1717-től bíboros (az 1721-es pápaválasztáson még néhány szavazatot is kapott) — főként Pozsony közelében, magyarbéli kastélyában lakott. Együttese az egyik legkorábbi és a maga idejében a legjelentősebb cappella volt, mely gyakran elkísérte a püspököt az ország távolabbi városaiba is. Csáky Imre hangszereit és kottáit listázza két, az 1720-as évekből származó pozsonyi eredetű inventárium.¹⁰² Az egyik, 1728-ra datált listában elsősorban a kották figyelemre méltóak: nagy mennyiségben világi darabok, olasz („Wälsche”) áriák, concertók, szonáták, szvitek. Többségüknél a kotta eredetét is feltünteti: Habsburg/német főuraktól, Rómából, Velencéből, Nápolyból érkeztek a művek. A másik inventárium valószínűleg folyamatosan bővült 1723-tól kezdve,¹⁰³ ebben a kották vázlatosabban, műfajok szerint összefoglalva szerepelnek, viszont az előző inventáriummal szemben, amelyik csak néhány vonóst említ, itt számos hangszerrel találkozunk:

⁹³ Az esztergomi érsekség a török időkben hivatalosan Nagyszombatra tette át székhelyét. *Sas* (2005).

⁹⁴ www.zti.hu/pozsonyizeneszek

⁹⁵ Viszont úgy tűnik, bécsben alkalmazta Fuxot: *Sas* (2005).

⁹⁶ Batthyány József (primás 1776-tól) nagyhírű zenekara már egyértelműen a bécsi klasszika világába tartozik.

⁹⁷ KL: „Keresztély”

⁹⁸ Erről tanúskodik, hogy az ő kérésére lett 1714-től a mindenkori esztergomi érsek a Német-Római Birodalom hercege. Ez a „hercegprimás” név magyarázata.

⁹⁹ www.zti.hu/pozsonyizeneszek

¹⁰⁰ Bárdos Kornél hagyatéka, MTA ZTI

¹⁰¹ KL: „Csáky” címszó

¹⁰² Szepesmindszenti levéltár, [7320]: 1728 Inventarium Musicalium, et / Instrumentorum Musicalium / Emerici Card. Csaky fr. 3 M. / Fasc. VI. No: 53., 214^r–215^r illetve 216^r–217^r

¹⁰³ Sas Ágnes kutatásai alapján még 1729-ben is került bele darab.

„Was Sich in In den Musicalisch[en]
Instrumenten befindet.

Erste 5 geigen, davon hat d[er] barna 1
2 Pasetl
1 Fagoth Prätschen
2 Fagoth u. Francösche[n] Tahn
1 Schalamu Fagoth
3 Hautboien
4 flauten eine hat d. H. Capelmaiß[ter]
2 Silberner Trompeten ohn Mundstücke
2 par brauchbahre waldhorn mit 1 par Krumbögen, und 1 par alto wahr nicht mehr zur
Music träglich sein.
Mehr ein neue trompete ohne quasten
Item ein alto mit quasten.
2 Clarinet
1 Schalamu.
1 par Paucken
1 Kleiner Corneth Fagoth
sambt 2 Hauthboien welche [nicht] mehr brauchbar sein.”

Mint látható, ez egy korszerű, már klarinétokkal is felszerelt, jókora együttes instrumentárium. A „4 flauten”, amiből az egyik a karmesteré — aki ekkor még valószínűleg Wenzel Zivilhoffer¹⁰⁴ volt — takarhat furulyát, sőt, a korabeli szóhasználat értelmében inkább kell furulyára, mint fuvolára gondolnunk. Ám az előző inventárium Bécsben vásárolt harántfuvola-szvitet („Parthia flautraversie”) említ, és furulyakotta nem ismerhető fel a listában; ez annak a lehetőségét veti fel, hogy e 4 „flauta” némelyike harántfuvola lehetett, nem furulya; esetleg egy pár volt mindegyikből, mint azt több templomi inventáriumban látni fogjuk alább.

És a pozsonyi zenész-listában a munkaadók között felbukkan *Michael Karl Althann* neve is. Az általa alkalmazott zenészek között 1747-től szerepel fafúvós is (Johann Franz Wagner, „tibicien”). Az együttes — mely néha koncerteken („Academie”) is fellépett — Althann valószínűleg Pozsonyban működött, így érthető, hogy Vácott viszonylag kevés templomi zenésztől tudunk.

A Zenetudományi Intézet pozsonyi zenész-adatbázisából amúgy az is kiviláglik, hogy a 17. század legvégétől találunk oboistákat a katonazenészek között.¹⁰⁵ Mint tudjuk, a versailles-i kastély zenei együttesében is a fafúvósok az „écurie” tagjai közé számítottak; ezért nem kizárt, hogy a pozsonyi, katonazenészként fizetett oboisták is szükség esetén furulyán is játszhattak. A hangszerkészítés terén már az 1720-as évektől találunk pozsonyi hegedűkészítőt, ám fafúvós-készítők csupán jóval a barokk furulya korszaka után, a 19. századból ismertek innen (akkor viszont a Monarchia leghíresebb mestereit találjuk közöttük¹⁰⁶).

¹⁰⁴ Sas Ágnes kutatásai szerint Zivilhoffer, miután 1721-től nem szerepel a kismartoni Esterházy-udvar zenészei között, két évnyi nélkülözés után Csákyánál kap munkát; és vsz. 1729/30-ig él.

¹⁰⁵ Sebastian Angemacht (1694–1729), Philip Jacob Fux (1692–1737), Johann Jacob Schultz, Pfeifer (1729), Johann Georg Schulteis (1742).

¹⁰⁶ Schöllnast, Ziegler.

További együttések

A pozsonyi zenei élet fontos tényezője volt a 18. század legelejétől a stomfai kastélyt birtokló Pálffy-család is. Furulyára utaló nyomot nem találtam sem velük kapcsolatban, sem a Pozsonyban lakó Erdődy-családnál. Jelentősebb zenei együttést tartott fenn Egerben a később zenészeivel együtt Pozsonyba költöző Barkóczy Ferenc (püspök 1755-től), és Pécssett Wilhelm Nesselrode püspök (†1732). Nesselrodét udvari fényűzése és drága zenészei miatt a káptalan bepanaszolta a királynál. De furulyára, furulyázásra utaló nyom egyiküknél sem került eddig elő. Szóba jönnek még a furulyakorszakban élő árkádikus magyar főpapok: Gánóczy Antal (~1728–1790) és Patachich Ádám (1715–1784) nagyváradi és Migazzi Kristóf (1714–1803) váci püspökök; de eddig sajnos velük kapcsolatban sem bukkantam értékelhető adatra. Migazzi, aki az Althannokat követte a váci püspöki katedrán, elsősorban az építkezésekkel volt elfoglalva, a zenei élet szemlátomást hanyatlott az ő idején.

Felmerül még a kérdés, hogy az Althann-inventáriumokban kimutatott váci furulyakészletek valamelyike nem kerülhetett-e váci elődjük, a szintén árkádikus¹⁰⁷ Kollonich Zsigmond révén Vácra? Valószínűleg nem. Kollonich (1677–1751) ugyanis 1693-tól csak bő hat éven át tartózkodott Rómában, 1700-ban visszatért Magyarországra. 1699-ben lépett az Árkádiai Akadémia tagjai közé, s mint láttuk, akkoriban Rómában még épp csak hogy megjelentek a barokk furulyák, fuvolák és oboák. És ugyan a váci püspöki címet 1709-ben elnyerte, de csak a Rákóczi-szabadságharc után, 1712-től tartózkodott Vácott; nagy erővel próbálta elindítani az újjáépítést, közben küzdött a helyi protestánsokkal (akiket ki is tiltott a városból), és nehéz tárgyalásokat kellett folytatnia a városi elöljáróságokkal a haszonvételi jogokról. Ám már négy év múlva, 1716-ban bécsi püspökké nevezték ki; amennyiben voltak értékes hangszerei, bizonyára elvitte magával, nem lett volna értelme azokat Vácott hagynia.

¹⁰⁷ És Althann Károlyhoz hasonlóan máltai lovag!

5. Katolikus templomok

A katolikus egyház a török kor királyi Magyarországon (a Felvidék és a Dunántúl északnyugati része) és később, a török kiűzése után a teljes országban a Habsburg birodalom államvallásaként támogatott helyzetben volt.¹⁰⁸ Az akkoriban európaszerte megfigyelhető erős ellenreformációs törekvések nem csupán a protestánsok törvények és rendeletek általi visszaszorításában, hanem hatalmas, látványos templomok és kolostorok építésében, a bennük folyó zenei és szellemi élet támogatásában, az oktatás fejlesztésében is megjelentek. Ezért nem meglepő, hogy a töröktől visszafoglalt területeken nagyon hamar megindultak az egyházi építkezések, s a felépült iskolák és templomok a zenei és szellemi élet fórumaivá váltak, sőt, templomokban a zene néhol a liturgikus kereteken túllépve hangverseny-féleként is megszólalt.¹⁰⁹

A katolikus istentisztelet legfontosabb formája a mise; zenéje — melynek alaprétegét mindvégig az egyszólamú ének („gregorián”) adta — a kezdet kezdetétől tükrözte az ünnep jellegét: nagyobb ünnephez díszesebb zene társult. Vizsgált korszakunkban hazánkban a korabeli német terminológia szerint¹¹⁰ az alapvető gregorián éneket „korális”, a művészi polifóniát „figurális” zenének hívták; s ekkoriban terjedt el széles körben a népének is, mely nemliturgikus szövegeket és új dallamokat adott a mise hagyományos zenei műfajaihoz. A barokk kor hangszerekkel gyarapított egyházi figurális zenéjének előadóegyüttesei európaszerte, így Magyarországon is többnyire szólamonként egy-egy énekesből és hangszeresből álltak.

A misék hangszerhasználatát püspöki rendeletek szabályozták; ebben hazánk a bécsi birodalmi gyakorlathoz igazodott: kisebb ünnepeken az énekesek és a continuo együtteséhez két hegedű, nagyobb ünnepeken ezeken felül rézfúvósok, kürtök, illetve trombiták és üstdobok társultak. Az énekesek többnyire a templom alkalmazásában álltak, a hangszereket általában a városi zenészek szolgáltatták meg; az iskolákkal is összekapcsolt templomokban gyakran a tanulók közül került ki az előadók egy része. A miséken a miseordináriumokon kívül a középkori *conductus*ok funkcióját betöltő vonulási zenék, „intradák” és kisebb énekes/hangszeres motetták, áriák szolgáltattak meg. A barokk kibontakozásával egyre inkább helyettesítettek egyes *proprium*-tételeket hangszeres zenével vagy a liturgikustól eltérő szövegű áriával, sőt a reneszánszból is ismert gyakorlat szerint „odaillőként” értelmezhető szövegű világi darabok is helyet kaphattak az istentiszteletben.

A hazai templomok zenei életében Bécs központi szerepe abban is érvényesült, hogy onnan szerezték be a kottákat, hangszereket,¹¹¹ sőt a rangosabb, vezető muzikusokat is; és több hazai szerzetesrend esetében is központnak számított a bécsi vagy Bécs közeli rendház. Ezért a 18. század második negyedére már összetételét és repertóriumát tekintve egymáshoz hasonló, az átlagos európai színvonalától alig elmaradó együtteseket találunk az ország néhány nagyobb városának templomában.¹¹² Mint alább is látni fogjuk, néhány inventárium pedig feltűnően gazdag kotta- vagy hangszerállományt mutat; ezek mögött egy-egy különösen zenekedvelő püspök vagy szerzetes áll.

¹⁰⁸ Kosáry (1980) 70–82.

¹⁰⁹ Szacsvai-Kim (2011), Sas (2011a)

¹¹⁰ Lásd pl. Speer (1687)

¹¹¹ Ennél fogva érdekes lenne a bécsi kereskedők esetleg fennmaradt számlakönyveit végignézni; talán több hazai furulya és furulyakotta nyoma felbukkanna.

¹¹² Pozsony, Győr, Eger, Gyulafehérvár. Sas (2011a), Szacsvai-Kim (2008)

A furulya után nyomozva a templomok és szerzetesrendek fennmaradt dokumentumait is át kell tekinteni. E hatalmas iratanyagban elvétve fordulnak csak elő a zenét érintő bejegyzések. Feltárásuk évtizedek óta folyamatban van, a szerzetesrendek, a nagyobb magyar városok és főbb templomaik zenei életének dokumentumai gyakran már mai átírásban, összegyűjtve, több esetben kinyomtatva is elérhetők. Munkám során főként magyar, szlovák és német kutatók már kiadott könyveire, még publikálatlan kézírataira és személyes közléseikre támaszkodhattam.

Bárdos Kornél *Győr, Eger, Sopron, Székesfehérvár, Veszprém, Tata* zenei életével foglalkozó monográfiáiban a katolikus zenei élet köréből mindössze két, talán furulyára utaló pontot találtam (elemzésüket lásd alább). Renner Klára egyes *budai és pesti*, valamint *kalocsai* templomaival foglalkozó cikkeiben is csupán egyetlen egy, valószínűleg furulyát jelentő leltári itemre bukkantam (lásd ezt is alább). Nincs furulyára utaló nyom M. Tóth Antalnak a *veszprémi* kottatárát feldolgozó könyvében, sem Varga Lászlónak a *váci székesegyház* kottatárát feldolgozó ezidáig kiadatlan jegyzékében, sem a Renner Klára hagyatékában lévő *gyulafehérvári* (1730 és 1805) és *zágrábi* (~1782) inventáriumokban. Semmit sem találtam a *pozsonyi Szent Márton dóm* (1700) és a *poroszkai* templom (1692) Jana Kalinayová által publikált leltárában.¹¹³ Nincs furulya vagy fuvola a *pannonhalmi* apátság Kaczmarczyk Adrien által leírt inventáriumában és kottáinak feliratai között sem, és nem említik pálos vagy ferences inventáriumok¹¹⁴ sem. A székesfehérvári István Király múzeum nagyobb mennyiségű, a Fejér megyei kastélyokból összehordott, feldolgozatlan kottaanyagot őriz; de furulyakotta itteni felbukkanása kevésbé valószínű, hiszen a török idők során lepusztult területen csak a 18. század második felében épültek fel az első kastélyok.¹¹⁵

Mindazonáltal e sok negatív eredmény nem cáfolja a furulya hazai jelenlétét. Több helyütt tudunk a kottatárak régi anyagának selejtezéséről is, s a fennmaradt inventáriumok száma elég csekély a vizsgált időszak hosszához és a templomok nagy számához képest. Ráadásul az inventáriumok jó részénél csak magyar fordításban közölt, vagy valamilyen szempontból átfogalmazott szöveggel találok; az eredeti források visszakeresése és további inventáriumok vizsgálata hozhat újabb eredményeket. Annál is inkább, mert a piaristák és jezsuiták leltáraiból meglepően nagy számban kerültek elő a hazai furulyázásra vonatkozó adatok.

Piaristák

A Kalazanci Szent József által alapított piarista rend a 16. század végén kezdi meg működését Rómában, s 1621-től emelkedik fogadalmas szerzetesrenddé. 17. századi története kalandos, de a hatvanas évektől a 18. század végéig az európai gimnáziumi oktatás egyik legfontosabb művelője; Magyarországon 1642-től van jelen. 28 korabeli hazai székhelyük¹¹⁶ közül nem ismerek zenei inventáriumot az alábbi 14 rendházból és két misszióból: *Breznóbánya* (1673/1673), *Korpona* (1720/1820), *Mosonmagyaróvár*

¹¹³ Ez utóbbiban amúgy feltűnően sok kotta szerepel a Bécs és Kromeřiz körébe tartozó, izgalmas olaszos szerzők, Biber és Schmelzer műveiből. Sok darabnál nincs megadva a lajstromban a hangszerelés – és ebben a szerzői körben furulyaszólamokat is komponáltak – de sajnos, a rendelkezésre álló információk alapján egyetlen furulyás darab sem sejthető közöttük.

¹¹⁴ Dr. Richter Pál szíves közlése.

¹¹⁵ *Entz és Sisa* (1998), 17.

¹¹⁶ Az alábbiakban zárójelben, ferde vonallal elválasztva a rendház illetve az iskola alapítási évét adom meg.

(1739/1739), *Máramarossziget* (1730/1731), *Medgyes* (1740/1740), *Nagykároly* (1725/1727), *Pest* (1717/1717), *Rózsahegy* (1729/1735), *Szeged* (1720/1721), *Szepesbéla* (1674), *Veszprém* (1711/1711), *Tokaj* (1727/1727), valamint *Craiova* (misszió, 1736) és *Murány* (misszió, 1667).

Nincs fuvolaféle¹¹⁷ *Podolin* (1642/1643) 1691 és 1702 között készült hatalmas, majdnem 700 zeneművet is tartalmazó inventáriumának hangszerei között. *Kecskemét* (1715/1715) 1759-es leltárában csak 4 oboa reprezentálja a fafúvósokat. A *váci* piaristáknál (1714/1714) ugyan az 1759-es inventáriumban van egy harántfuvola-concerto, de a hangszerlistákban nincs fuvolaféle egészen az 1804-es inventáriumig, ahol egyértelműen harántfuvolát („flautraversæ ex ebano cum 3 mutationibus”) találunk. *Nyitrán* (1698/1698) 1759-ben még nincs fuvola-féle, 1778-ban felbukkan egy pár harántfuvola, amiből 1804-ben már csak egy darab van meg. *Trencsénben* (1776/1776) 1778-ban és *Kisszebenben* (1740/1740) 1782-ben csak harántfuvolát találunk.

Részletes leírásra érdemes *Pozsonyszentgyörgy* (1685/1687), *Beszterce* (1717/1729) és *Nagykanizsa* (1765/1765) egy-egy inventárium, melyekben jelző nélkül szerepel „flett” vagy „flauta”.¹¹⁸ E három forrás esetében teljes biztonsággal nem eldönthető, hogy furulyáról vagy harántfuvoláról van-e szó; bár mindhárom esetben az hangszerkészlet régies, nincsenek benne klarinétok; mindegyik esetben, de leginkább a korai, német kultúrkörbe tartozó 1696-os pozsonyszentgyörgyi inventárium esetében felettebb valószínű, hogy a „flett” vagy „flauta” furulyát takar.

Pozsonyszentgyörgy 1696¹¹⁹

„Organum cum 18 mutationibus	
Positivum cum 6 Mutationibus	
Instrumentum magum per modum alæ cum mutationibus	2
Clavicordium	1
fides pro discanto Vien.	2
fides pro Alto Vienn.	1
Tubæ campestris	2
Tuba ductilis pro basso	1
Tubæ Marinæ antiquæ	3
Tympana	2
Rastra musicalia	4
<i>flett</i>	2”

¹¹⁷ E bekezdés inventáriumait *Rennerné* (é.n.)-ből ismerem.

¹¹⁸ A bennük található fuvolafélék nebeinek dőlt betűs kiemelése tőlem.

¹¹⁹ *Kalinayová* (1995) No. 16, 151–153.

Beszterce 1759¹²⁰

„Organum portabile	1
Tubæ æneæ cum 2 orificiis	2
Tympanorum par bacillis	1
Tubarum ductilum par cum uno orificio et 2 frustis apositariis	1
fides magnæ vulgo Bastl	1
fides vulgo Bracsa cum plectro	1
Viol di amor absque plectro	1
Huboa absque orificio minor	1
<i>Par flautarum</i>	1
Fagot absque orificio	1”

Nagykanizsa 1775¹²¹

„Habet organum cum 4 mutationibus
4 tubas cum orificiis et dependentiis,
cornua duo, tympana duo cuprea,
violon minus, fides quadruplices
unam violam de amor,
duas flautas, duo clavichordia,
unum cimbalum”

Három piarista ház szolgál a legfontosabb adatokkal: az igen korai alapítású *privigyei* (1666/1666), a kutatásom szempontjából későinek számító *tatai* (1756/1756), végül pedig a *debreceni* (1718/1721). Az 1788-as *privigyei* leltár a nagyszombati jezsuita leltárhoz hasonlóan megkülönböztet „flautæ”-t és „flautraversæ”-t; az előbbi, a másik item „traverso” jelzője miatt nem jelenthet mást, mint furulyát.

Privigye, 1788¹²²

„Organum 11 mutationum	1
Clavicordia	2
fides	4
Alto viola	1
Violoncello	1
Tubæ	4
Litui	4
Oboæ	2
<i>flautæ</i>	2
<i>flautraversæ</i>	2
Fagot	2
Tympana	2
Bracsa	1”

E két hangszerpár amúgy megvan még az 1790-es leltárban is, az 1806-osból viszont már mindkettő hiányzik. Az 1690-es évekből származó *privigyei* inventárium első rétege viszont csak billentyűsöket, vonósokat és rezeseket tartalmaz, ám a leltár 1692-93 között írott folytatásában már új szerzeményként szerepel két „flet”, cinkek

¹²⁰ Rennerné (é.n.)

¹²¹ Rennerné (é.n.)

¹²² Rennerné (é.n.)

társaságában. Ezt a leltár-részletet először a kották végére írták be (p. 51), majd átmásolták a korábbi leltár folytatásaként is (p. 29):

Privigye, ~1690 — 1692/3,¹²³ p. 29:

„Organum positivum quinquw muta[tio]num	1
Organum regale antiquum	1
fides discanti, quarum tres bonæ, et totidem malæ	6
fides pro tenore	1
Bassus	1
Tubæ marinæ ligneæ	2
Tympana cuprea	2
Clavichordium vetus	1”
(később hozzáírva:)	
„Tres Tubæ ductiles novæ scilicet	1
Tuba Alti cum suo orificio	1
Tuba Tenoris cum suo orificio	1
Item Cornet	2
<i>Item flet</i>	2
Item Violon cum sua Theca	1
Item pro Violetta fides	1
Unum orificium pro Clarino	1
item unum orificium pro clarino	1
Item novæ fides emptæ sunt 4fl.	1”

p. 51, „Inventarium Chori Collegij Prividiensis Scholarum Piarum tam Instrumentorum novum quam Partium Musicalium ab anno 1692 usque ad Annum 1693”:

„Instrumenta nova Musicalia quæ non pridem Accesserunt	
1. Tubæ ductiles novæ cum orificiis 3 (1 Alti, Tenoris, Tuba quarti)	
2. Tubæ Campestræ antiquæ	2
3. Cornet, seu Cinczk	2
4. <i>flet</i>	2
5. fides pro Violetta	1
6. Violon cum suo Puzdro	1
7. fides pro Alto	1”

A korai dátum és a cinkekkel nagyjából egy időben történő beszerzés valószínűvé teszi, hogy a két „flet” is furulya. Hogy azonosak-e a későbbi inventáriumok flautáival, nem tudjuk.

Meglepő, hogy a már a furulya nyugat-európai korszakának lezárulása után alapított tatai rendházban (1765/1765) felvett két, különböző, 1778-as lista is¹²⁴ megkülönböztet „flautát” és „flautraversát”. Ez azt mutatja, hogy vagy az egész hangszerkészletet együtt kapták valahonnan, vagy pedig a furulya még 1765 után is szerephez jutott e zenekarban. Ez utóbbi a valószínűbb, hiszen annak idején a nem használt, elavult kottákat és hangszereket egyszerűen kidobták.

¹²³ Kalinayová (1995), No. 13., 86–109.

¹²⁴ Mindkettő *Rennerné* (é.n.)

Tata, 1778:

„Violin	1
Tubæ	2
fides	1
Cornua	4
Oboæ	2
<i>flautraversæ</i>	2
<i>flautæ</i>	2
fagott	2
Orificia pro tuba ænea	
Pro fagot, et obois	6”

Tata, 1778 másik inventárium:

„Violon	1
Violoncello	2
fidis	2
Tubæ	3
Cornua	4
Oboe	2
<i>flautraversæ</i>	2
<i>flautea</i>	2
Fagot	2”

Debrecen piarista házának (1719/1721) fennmaradt leltárai a legizgalmasabbak; elemzésük a furulya-használatot illetően megvilágító erejű. Az 1730 körül készült inventáriumában az alábbi hangszerfelsorolást találjuk:

Debrecen, ~1730¹²⁵

„Viola d’Amor cum plectro	1
fides	6
Plectra simplicia	4
Plectra ex Hebano	2
<i>flautæ ex Dis par</i>	1
<i>flautæ ex F paria</i>	2
Tubæ novæ ex D cum Circulis ad C par	1
Litui ex Dis cum Circulis ad C par	1
Orificium pro Lituis	1
Violon	1
Clavis pro Violon Ferrea	1
Timpana par	1
Clavis pro Timpanis ferrea	1
Bacilli pro Timpanis par	1
Clavicordium	1”

Elgondolkodtató a „Disz” alaphangú és a két „F” alaphangú flauto-pár jelenléte. A harántfuvola a 18. században kizárólag *d’* alaphanggal létezett, illetve, a század második felében, főként az amatőr muzsikálásban ritkán használatos volt a terccel

¹²⁵ Rennerné (é.n.)

mélyebb hangolású „flûte d’amour”.¹²⁶ A leggyakoribb, szinte egyeduralkodó barokk furulya-féle viszont az *f’*-alt volt. Így szinte biztos, hogy a két pár „flautæ ex F” altfurulyákat fed. Az „ex Dis” flauták lehetnek harántfuvolák — és akkor a „Disz” az írrok tévesztése,¹²⁷ helyesen „D” lenne; de esetleg ezek is lehetnek furulyák — mélyebb, francia hangolású altok, vagy magasabb hangolású voice flute-ok.

Feltűnő az is, hogy a fafúvósokat csak e „flauták” képviselik, nincs oboa. Az 1757-es leltárban már fagott és oboa is megjelenik, és „flauták” helyett egy „flauta traversát” találunk. figyelemre méltó, hogy az írrok kiírja a „traversa” jelzõt, pedig nincs is mellette más fuvola-féle.

Debrecen, 1757¹²⁸

„Fagotha comparata Anno 1756	1
fides meliores communis sortis, ex quibus una habent capsam	4
Fractæ	1
Alta viola	1
Item emptæ cum capsam fides Anno 757 nobiliaries	1
Bassetl novum	1
Item antiquum fractum	1
Huboæ	1
Viola d’ Amore confracta	1
Cornua antiqua sine orificiis	2
Tubæ meliores	2
Antiquæ fractæ sine nullo oroficio	2
Tympana lacera	2
<i>flauta travers[a]</i>	1
Tambura Turcica	1
Cythara nova	1
Organum	1”

Az 1730 körüli leltárban szereplő kottagyűjtemény zavarba ejtően óriási, ám a vokális anyagot felsoroló részekben csak egyetlen fejezetben bukkannak fel a „flautók”, mégpedig pont a karácsonyi daraboknál („De Nativitate Christi Domini”), ahol a 11 ide sorolt itemből 4 is tartalmaz fuvolafélét:

- „Vagit infans Ab Alto Solo *flauti* 2bus et Org. ex F”
- „Dulcis Jesu ab Alto Solo *flauti* 2bus et Org. ex F”
- „Dorminata ab Alto S. 2bus Violinis seu *flautæ* et Org.”
- „Dormi Jesule a 2bus CC. Violinis 2bus v[el] Hobois v[el] *flautis* et Org.”

A kottalista tartalmaz 11 hangszeres „Sonatát” (vonósok és continuo, néhol trombiták) és 13 „Parthiát”¹²⁹ is. Ezek között is van két, fuvolafélét említő item:

- „Concerto a *flautis* 2bus o violone ex B”
- „Parthia a Violino, o *flautaversi* in Violino 2do con Basso ex G”

A „traverso” jelző megkülönböztető használata ismét arra utal, hogy a jelző nélküli

¹²⁶ *Solum* (1992); *Meylan* (1974); New Grove: „Flute”

¹²⁷ Talán azért, mert a kisujjhoz tartozó, egyetlen billentyűt lenyomva állapította meg a magasságot?

¹²⁸ *Rennerné* (é.n.)

¹²⁹ Szvit, vagy egyszerűen töbttételes hangszeres darab. Lásd NG: „Parthia”

„flauta” furulya lehet mindkét műcsoportban. Ráadásul a megadott hangnemek (F, F illetve B) a jellegzetes furulyazene-hangnemek, míg a fuvola-szvit hangneme (G) nem annyira.

A debreceni kotta-lista a korabeli katolikus zenei élet és ezen belül a furulyahasználat kérdésében sokat elárul. Egyrészt azt látni, hogy a misekompozíciók csak az anyag kis részét teszik ki, nagyobbik részük liturgikus tételek (Salve regina, litániák) és áriák, sonáták, koncertók gyűjteménye. Ezek a „kiegészítő” darabok a listában ünnepkörök illetve funkció szerint vannak elrendezve. A debreceni listából világosan kirajzolódik, hogy a hangszerválasztás nem csupán a *gregorián — stile antico polifónia — hegedűk hozzáadása — nagy ünnepek „cum tubis & tympanis”* rangsora mentén illeszkedik az ünnepekhez, hanem egyes időszakoknak is megvannak a saját hangszereik. A rezonáns húrjaitól édes-szomorú aurájú viola d’amore (mely a leltárok többségében megjelenik¹³⁰) például világosan Nagyböjthöz kötődik, a furulya pedig Karácsonyhoz.

Egy plébániatemplom

A furulyák pásztori szimbolikája a zenében és a képzőművészetben reneszánsztól kezdve kimutatható¹³¹. A későbbiek során látni fogjuk, hogy az elenyésző mennyiségű, eddig előkerült magyarországi furulyaszólamok esetében is szignifikáns ez a kapcsolat. Bárdos Kornél hat hatalmas, a korszak hazai zenei életét feldolgozó könyvében¹³² a furulya említése mindössze egyszer szerepel: az egri ferencesek 1761-es karácsonyi miséje kapcsán, amikor is orgonakísérettel játszottak furulyások, s a víg zenebona miatt a püspöki helynök megdorgálta őket. Hat évvel később pedig a minoriták karácsonyi miséjén szólal meg „pásztorsíp”.¹³³ A Pest belvárosi plébániatemplom 1756-os inventáriumában az alábbi hangszerek szerepelnek:¹³⁴

Pest, belvárosi templom, 1756:

„In chor Organum 8 mutationum
Positivum unum,
Tympanorum paria duo cum suis baccillis,
Tubæ 12, quarum 4 novæ, et 8 antique;
cornuum par unum;
tubæ ductiles 5;
Tubarum inflexa adiamenta;
Tybia una;
fides violin 6;
Violin 2;

¹³⁰ Debrecenben 1730 körül még új lehetett, hiszen ez nyitja a hangszerek listáját; az 1757-es listában viszont már törött („confracta”) állapotban szerepel.

¹³¹ Bali (2007a) 18–19.; Rowland-Jones (1998); Rowland-Jones (1999)

¹³² E kötetek Eger, Győr, Pécs, Sopron, Székesfehérvár, Tata zenei életét dolgozzák fel. Bárdos (1976); (1978); (1980); (1984); (1987); (1993)

¹³³ Bárdos (1987), 115. és 117. A minoriták egy része ráadásul az Árkádia-mozgalommal is kapcsolatban állt: Accademiának Itáliában már viszonylag korán külön „minorita kolóniája” is volt! E kolónia magyar kapcsolatai még nem feltártak.

¹³⁴ Rennerné (1992), 35., 52. sz. lábjegyzet.

Bassedl 2;
 Fagoth 2,
 Litui 2;
flautuarum par 1;
 Lyripipium pro Nativitate Domini”

Az utolsó item rejtélyes hangzású „Lyripipiuma” egyszerűen duda, mint azt számos 19. század eleji írásos forrás bizonyítja.¹³⁵ S a szövegből az is kiderül, hogy Karácsony ünnepén használták. Az előző item flautái esetében felmerül a kérdés, hogy a „pro Nativitate Domini” határozó értelmezési tartománya erre is kiterjed-e. Ha igen, akkor igen valószínű, hogy itt is furulyáról van szó. S ez ugyan kétségtelen bizonyítéknak nem tekinthető, de mint feltételezést, a fentebb látott piarista inventáriumok analógiája is támogatja. 1768-ban amúgy a duda („1 alter Tudl-Sack”) még megvolt, a „flauták” már nem.

Jezsuiták

Pater Ignato Müllner (1678–1750) jezsuita szerzetes¹³⁶ sokfelé utazott, és hatalmas, tudományosan megalapozott kottagyűjteményt halmozott fel. Több, mint ezer (!) művet tartalmazó inventáriumának¹³⁷ alap-rétegét a címlap tanúsága szerint 1711-ben vetette papírra. Ebben nem kevesebb, mint 13 darab hangszerei között szerepel „flautta”, ami a korai időpont, és a kontrasztként, a — szerencsére a szintén az alap-réteghez tartozó — egyik kompozíció¹³⁸ „flute Travers” hangszer-megjelölése alapján szinte biztosan furulyát jelöl.

p. 16: „Motetteta De Virginibus, Mart. Viduis”:

— № 2: Aufschneider: Catharina te laudare; A[lto] S[olo]. 2 flautty. 2 V[iolini]. Organo, Violone

p. 34: „Sonata cum, et sine Clarinis”

— № 3: Thallman: flautta Sola. 2. Violini. Organo, Violon.

— № 4: Thallman: flautta Sola. 2. Violini. Organo, Violon.

— № 6: Zächer: flautta Sola. Con Organo, Violone.

p. 37–38: „Cantilena De B. V. Pro Adventu.”

— № 5: Merkl: [...] ¹³⁹ A[lto] S[olo]. 2 flautt. Viol. 2. Violis. Org. Viol.

— № 11: Aufschneider: [...] A[lto] S[olo]. 2. V[iolini] o’ flautt. Viola. Org.

— № 21: Stieff: Mein Trost C[anto] è A[lto] S[olo]. 2 flautt. 2. V[iolini] Org. Viol.

— № 22: Aufschneider: [...] C[anto] S[olo]. 2 flautt. 2. V[iolini]. 2 Violis. 3. Baß.

— № 30: Aufschneider: O, [...] Barmherzigkeit C[anto] S[olo]. flautt. 2. V[iolini]. Org.

— № 32: Aufschneider: Maria voller Gnaden [...] C[anto] S[olo]. flautt. 2. Hautb[ois]. Org.

¹³⁵ Pl. Miller (1825) 103.; Nagy (1839) 178.; Dankovszky (1833) 258.

¹³⁶ Szacsvai-Kim (2004).

¹³⁷ Budapest, Egyetemi könyvtár, Kézirattár, F 31. Több publikációban — sajnos tévesen — a „budai jezsuiták 1711-es inventáriumaként” szerepel.

¹³⁸ „Supplementum Salve Regina N.30”, № 63: Reutter: C[anto] S[olo]. 2. Violinis a’ Flute Travers. Baßi 3.

¹³⁹ A címek folyóírását csak néhol sikerült kiolvasnom.

p. 39: „Cantilena De Nativitate Dni.”

— № 13: P. G. Wagner: Komt [...] ihr [...] A[lto] S[olo]. flauttis 2. Viola. Org.

— № 17: Aufschneider: [...] C[anto] S[olo]. 2. flauttis 2. Violis. Org. Viol.

— № 23: Fux: [...] C[anto] S[olo]. 2. flautta S[olo]. 2. V[iolini]. Viol. Org

A művek osztrák és délnémet szerzőktől származnak: hat darab Benedict Anton Aufschneider (Georg Muffat utódként udvari karmester Passauban¹⁴⁰), kettő Franz Daniel Tallmann (bécsi udvari komponista¹⁴¹), valamint egy-egy Merkl, Stieff, továbbá Gotthard Wagner (bencés szerzetes¹⁴²), Johann Joseph Fux (a bécsi udvari zenekar vezetője¹⁴³) és Johann Michael Zacher (a bécsi Stephansdom karmestere¹⁴⁴) műve. Úgy tűnik, hogy Müllner elsősorban zeneirodalmi, zenetörténeti gyűjtőszendélyétől vezetette halmozta fel ezt a korabeli mércével elképesztő méretű kollekciót, a darabok megszólaltatására semmi sem utal. Ezek alapján e jegyzék sajnos inkább a bécsi, mintsem a magyar furulyázás bizonyítéka.

A jezsuita rendi inventáriumok¹⁴⁵ többsége az 1773-as felosztás idején keletkezett, bár azért akad közöttük a 18. század első feléből származó is. A 18 ma ismert lista közül összesen két, a legkésőbbiek közé tartozó inventáriumból kerülnek elő fuvolafélék, s oboát is csak további három jelez. Az 1773-as *kolozsvári* leltárban rezesek és vonósok mellett egyetlen harántfuvola („flauta Traversa in Futrol cum Suis 2 Mutationibus”), 3 oboa, 2 klarinét, egy fagott szerepel. Van még klavikord, mandora,¹⁴⁶ viola d’amore és 2 spinét is. Később a már felosztott rend javai a helyüket átvevő piaristákhoz kerültek; az általuk jegyzett 1787-es és 1799-es listákban már nincsenek meg a fafúvósok.

A másik, fuvolaféléket felvonultató jezsuita inventárium az 1773-as *nagyszombati*. Mint látható, benne a piaristák leltáraihoz hasonló hangszerpark tükröződik, és két furulya és egy fuvola sejtethető a flauták neve mögött.

Nagyszombat, jezsuiták, 1773:

„Organi cum pedali	1
Violon	2
Violini	7
Viola	1
Tubæ æneæ antiquæ	8
Cornua cum mutationibus	2
Hautboe	2
<i>flauti</i>	2
<i>flautto Traverso</i>	1
Fagotto	1
Tympana cuprea	4”

¹⁴⁰ NG: „Aufschneider”

¹⁴¹ *Szacsvai-Kim* (2004).

¹⁴² NG: „Wagner, Gotthard”; *Walther* (1732), 644.

¹⁴³ NG: „Fux, Johann Joseph”

¹⁴⁴ NG: „Zacher”

¹⁴⁵ A teljes ismert anyagot modern átírásban közli *Szacsvai-Kim* (1998)

¹⁴⁶ Gitár hangolású lantféle.

Mint láttuk, a fentebb vizsgált magyarországi, egyes vendégszavakat leszámítva alapján latin nyelvű inventáriumokban az együtt szereplő „flauto” és „flauto traverso” megkülönböztetése alapján következtettem az előbbi szó furulya jelentésére. De ennél tovább mehetünk: német nyelvterületen a „flauto” szó önmagában, jelző nélkül szinte mindig furulyát¹⁴⁷ jelentett, míg a harántfuvolát majdnem minden esetben jelzős szerkezet, „flauto traverso”, vagy „Queer-flöte” jelölte. Egyértelműen ezt a szóhasználatot találjuk például Bach műveinek hangszermegjelöléseinél,¹⁴⁸ Walther zenei lexikonjában,¹⁴⁹ vagy Majer zenei enciklopédiájában;¹⁵⁰ még Quantz, a legnagyobb német harántfuvola-játékos fuvolaiskolájának a címében is jelzős szerkezettel, „flöte traversière”-ként szerepel a fuvola.¹⁵¹ Ennek alapján még bátrabban feltételezhetjük, hogy az annak idején minden tekintetben a német kultúrkörhöz tartozó Magyarország területéről fennmaradt inventáriumok „flautói” és „fletjei” mind furulyák voltak.

Mint láttuk, ferences inventáriumok nem tartalmaztak furulyának vehető hangszert; de az egri minoriták naplójában szerepel néhány bejegyzés, melyek esetleg furulyát sejtetnek; például 1755-ben, június 29-én¹⁵²

„Magister Lector Canonum Nicolaus cum suis clericis produxit Musicam in Harfa fidibus et flautis”

A napló írója a hangszer- és kottaleltárak készítőivel szemben nem biztos, hogy zeneértő volt; ezért ezt az adatot, és a napló négy további, Bárdos Kornél által csupán „fuvolaként” lefordított utalását nem vehetjük a furulyázás kétségtelen bizonyítékának.

Talán nem túl nagy merészség azt feltételezni, hogy az itt feltárt eseteken kívül további szerzetesi és plébániatemplomokban is használhattak furulyát, elsősorban a karácsonyi darabokban. Míg a barokk zene legprogresszívebb színhelyein, a francia udvarnál, Angliában, a német és itáliai egyházi és világi zenében a furulyázás 1730 körül már hanyatló szakaszában volt, addig a perifériákra később érkezett meg e hangszer divatja. Az első, furulyával is foglalkozó zenei tankönyv Skandináviából 1744-ből, Spanyolországból 1752-ből származik. Ebbe a képbe jól illeszkedne egy, a század közepén még meglévő magyarországi furulyázási gyakorlat.¹⁵³ A zenei centrumokhoz képesti késés amúgy a cinkék, harsonák és viola d’amorék hazai megjelenésében is nyomon követhető. A század második felének újításai viszont — a bécsi udvar által erősen támogatott ellenreformáció kibontakozásának köszönhetően — már nagyon hamar megjelentek itthon is; ezt a hangszerlistákban például a klarinétok és angolkürtök korai felbukkanása jelzi.

Kik szólaltathatták meg a furulyákat a katolikus templomokban? Erre nézve eddig semmilyen dokumentumot nem ismerek. A nagybarokk vokális művek furulyaszólamai néhány kivétellel játéktechnikailag és zeneileg igen egyszerűek. Az is

¹⁴⁷ Mint ahogy azt általános megállapításként már *Donington* (1975/1978), 93. is megjegyzi.

¹⁴⁸ *Schmieder* (1971)

¹⁴⁹ Lásd fentebb, az Althann-inventáriummal foglalkozó fejezetben.

¹⁵⁰ *Majer* (1732)

¹⁵¹ *Quantz* (1752)

¹⁵² *Bárdos* (1987), 123. old. 30. lábjegyzet.

¹⁵³ A perifériák elhúzódó furulya-használata magyarázat lehet arra is, hogy a központokban a hangszerészek furulya-készítése nem hanyatlott olyan tempóban, mint a furulya zenei jelentősége; s míg a furulyázás eljutott a perifériákra, addig a hangszerkészítés ottani kifejlődése nem jellemző.

lehetséges, hogy a rézfúvósokat a templomban is megszólaltató városi zenészek, vagy a templomi együtteshez tartozó hegedűsök játszottak rajtuk, mint az számos német példából ismeretes. És ugyan az elemi iskoláknak és gimnáziumoknak nem volt zeneoktatási programja, a zenét csak egyetemeken, elméleti tudományként oktatták, de gyakoriak a híradások arról, hogy szünetben, tanítás után a gyerekek hangszereken is tanultak, sok helyütt intenzív zenei élet jelei tűnnek fel. A jezsuita iskoladrámákkal kapcsolatban¹⁵⁴ ugyan eddig nem került elő a furulya használatára utaló semmilyen jel, de szerepe a hazai iskoladrámákban mégsem zárható ki, hiszen a mintául szolgáló Bécs iskoladrámáiban¹⁵⁵ 1710 körül már találkozunk vele. Az iskoladrámák fennmaradt kottái mutatják a tanulók által elért zenei színvonalat; ennek alapján bizonyosra vehető, hogy mindenütt voltak olyanok, akik számára nem jelenthetett nehézséget egy egyszerű furulyaszólam eljátszása.

¹⁵⁴ *Gupcsó* (1997)

¹⁵⁵ *Kramer* (1961)

6. Protestánsok

A barokk furulyát keresve azok a protestáns gyülekezetek jönnek szóba, ahol figurális zenei együttes működött. A reformátusok puritán szelleme elutasította ezt a zenét; az evangélikusok között kell körülnéznünk¹⁵⁶. A lutheri vallás Magyarország területén leginkább a németajkúak körében élt, a felvidéken és különösen az erdélyi szászoknál. A fejlett, többszólamú zenei gyakorlat csak a német közösségekben tudott megjelenni: a kisebb lélekszámú magyar és szlovák nyelvű evangélikus gyülekezetek rosszabb helyzetűek, szegényebbek és kialakulatlanabbak voltak. A Habsburgok által támogatott ellenreformáció a protestáns istentisztelet tartását csak bizonyos városokban („artikuláris helyek”)¹⁵⁷ engedélyezte, sok helyütt tilos volt kőtemplomot emelni.

A lutheránus egyházzeneben a 17. század első felében olasz hatásra jelent meg a „Geistliches Konzert” műfaja, mely a Luther által kijelölt elv szerint¹⁵⁸ a zenét az exegézis hatásos formájaként használja. E repertoárban, ahol Schütz és Schein művei úttörőek voltak, kezdettől fogva az itáliai korabarokk gazdag hangszervilágát alkalmazták; a sokféle hangszer között furulyákat is találunk.¹⁵⁹ A Geistliches Konzertből a 17. század második felében kifejlődött a többtétéles kantáta műfaja, és elterjedt az a gyakorlat, hogy az istentiszteletben a prédikációhoz kapcsolódva minden vasárnap és minden ünnepen megszólalt egy kantáta. Egyes szerzők igen termékenyek voltak e műfajban: Telemann több, mint 2000 kantátát írt, melyek közül két teljes évfolyamot nyomtatásban is kiadott; lipcsei barátai közül Graupner jó 1400, Stölzl 12 évfolyamnyi (több mint 600) kantátát komponált. E műfaj mesterei folytatták a sokszínű hangszerhasználat korabarokk gyakorlatát, és darabjaikban az újonnan elterjedt francia fúvósokat és a rézfúvósok mindegyikét megtaláljuk. Így a furulya szerepel Buxtehude, Hammerschmidt, Zachow, Schelle, Knüpfer, Kuhnau, Weckmann, Fasch, Röllig néhány művében, Bach két tucatnyi darabjában, Telemann majdnem száz kantátájában.

A protestáns egyetemeken sem volt a gyakorlati zene az oktatás része; de a zene kitüntetett lutheri szerepe folytán szinte mindegyik intézménynek volt zenei igazgatója, és sok egyetem mellett működött „collegium musicum”, mely egy viszonylag nyitott, leginkább az egyetemi ifjúságból verbuválódott zenei műhely volt, a gyakorlati zenei tudás továbbadásának a helyszíne, mely ugyanakkor kantáta-előadások és városi koncertek előadó-gárdáját is adta. Kifejezetten egyetemi collegium musicum¹⁶⁰ működött Jenában, Halléban, Rostockban, Helmstedtben és Würzburgban; de a leghíresebb a Telemann által 1702-ben alapított lipcsei egyesület volt, melynek elnöke a mindenkor Tamás-kántor volt — az 1720-as évek közepétől történetesen maga Johann Sebastian Bach.

A pietizmus vallási megújulási eszméi az 1670-es évektől kezdtek elterjedni és az egyházi zenét sem hagyták érintetlenül. Nyomukban néhol a vasárnaponkénti

¹⁵⁶ Az e fejezetben leírt vizsgálódásaim keretét Sas Ágnes barokk kori evangélikus egyházzenéről írott tanulmánya adta: *Sas* (2003).

¹⁵⁷ A szó mögött az „articulus”, azaz „törvénycikk” szó áll, utalva az ezen helyeket kijelölő 1681/XXVI. törvénycikkre. Szövegét lásd: <http://www.1000ev.hu/index.php?a=3¶m=4300> (2011. október 8.)

¹⁵⁸ *Barthel* (1997) 3–9.

¹⁵⁹ Schütz és Schein művei között is.

¹⁶⁰ NG: „Collegium musicum”. Polgári collegium musicum működött Németországban Memmingen, Freiberg, Ulm, Hof és Augsburg városában. Erdélyben a század második felében alakult collegium musicum Medgyesen és Brassóban.

fényűző kantáta-éneklést szűkebb területre szorította vissza a népének, egyebütt csupán a más stílusú szövegekre alapultak az új kantáták.¹⁶¹ Magyarországon a pietizmus először Erdélyben tűnt fel, még a 17. században; s ugyan csak később jelent meg a Felvidéken, de ott sikerült már az 1710-es évek végétől vezető irányzattá válnia (míg Erdélyben még a század második harmadában is a régi istentiszteleti és oktatási rend érvényesült). S a felvilágosodás 18. század közepén megjelenő eszméi az evangélikus egyházon belül szintén a figurális egyházzene visszaszorulását hozták.

Magyarországon az evangélikus templomoknak általában nem volt lehetőségük saját együttest fenntartani, hanem a templomhoz tartozó, rendszerint német mintára, alapos zenei képzést adó iskola diákjai és a városi muzsikások álltak be az egyház által fizetett cantor és orgonista által irányított produkciókba; bár gyakran a katolikus, udvarhű városi előljárók korlátozták a városi zenészek ilyen szerepvállalásait.

Nyugat-Magyarországon lényegében csak a soproni gyülekezet volt olyan helyzetben, hogy a furulya korszakában figurális zenével büszkélkedhetett. A Felvidéken a barokk furulya szempontjából elsősorban Pozsony és Kassa jön számításba. És végül meg kell vizsgálni Erdély külön szigetként létezett zenei életét.

Sopron

A hazai városok között az akkoriban úgy tízezres Sopron különleges státuszt élvezett¹⁶²: nem foglalta el a török, s mivel még a 16. században, I. Ferdinánd alatt hűséget fogadott Bécsnek, ezért lényegében szabad nyugati kereskedelmet folytathatott, fejlődése és kultúrája is nyugati típusú lehetett, de el kellett viselnie a Habsburg elnyomást. Már korán lutheránus többségű lett, s a 17. század folyamán szinte kizárólag lutheránus. Szabad királyi város; főleg német nyelvű, de lassan emelkedik a magyar ajkúak száma is. A városi tanács fizeti a toronyzenészeket, de támogatja a felekezeti zenélést is. A 18. század végéig a toronyzenészek muzsikálnak a színházban is, de közreműködnek a templomokban is.

Zenei szempontból legjelentősebb hely az evangélikus templom. Andreas Rauch (1592–1656) és Johannes Wohlmuth (1643–1724) orgonisták alatt zenei életének színvonala igen magasra emelkedett. Sajnos, furulya jelenlétét nem sikerült kimutatni az ő idejükből. Bárdos Kornél listázza a 17. század közepi kottaállományt,¹⁶³ de a lajstrom kétharmada esetében sikerült kizárom a furulya jelenlétét (a maradék egy része már azonosíthatatlan, más részéről nem sikerült elég információt találnom). Bárdos azt is feltételezi, hogy az 1671-től jegyzett nagypénteki passió-előadásokon Sebastiani vagy Selle passiói szólalhattak meg. De ez sajnos csak feltételezés, amit semmi sem bizonyít; pedig kutatásunk szempontjából szép lenne, ha igaz lenne, mert Selle János-passiójában vannak furulya-szólamok is.

Sopron a 17. század elejétől fogva jó kapcsolatokat ápolt Regensburggal, s e kapcsolatokon keresztül a soproni zenei élet is több Regensburgból származó elemmel gazdagodott. Két muzsikus is onnan jött, Knogler Dániel és Michael Kosseck. Számos nagybarokk kantáta és egyéb mű kottáját hozták magukkal, sőt köztük furulyás

¹⁶¹ Érdekes módon a pietizmus egyik fellegvára a lipcsei egyetem volt; miközben az ugyancsak lipcsei Tamás-templomban Bach mindenki mást — nem csupán mesterségbeli tudásban, de méreteiben és zenei, hangszerelési gazdagságában is — felülmúló kantátái szólaltak meg.

¹⁶² Lásd Bárdos (1984), 9–12. és Kosáry (1980).

¹⁶³ Bárdos (1984), 62–63.

darabok is szerepelnek. E kottákról és a két muzsikusról alább, a fennmaradt kottákkal kapcsolatban sok érdekességet leírok; itt csupán annyit mondanék, hogy sajnos, e kották jelenléte sem bizonyítja, hogy Sopronban bárki is furulyázott volna annakidején.

Pozsony

A soproni mellett a *pozsonyi* volt a nyugati országrész legjelentősebb evangélikus gyülekezete. Első templomuk 1638-tól az 1672-es, I. Lipót-féle templom-visszaadási rendeletig működött¹⁶⁴. Samuel Friedrich Capricornus (1651–7), majd Johann Kusser (1657–72, a neves szerző apja) vezetése alatt a gyülekezet zenei élete elképesztő magasságokba emelkedett. Viadana, Michael Praetorius, Schütz, Schein, Hammerschmidt, Giovanni Valentini, Carissimi és mások művei szólaltak meg. 1651-es, 1652-es és 1657-es inventáriumuk, valamint Capricornus saját tulajdonában lévő kottáinak jegyzéke fennmaradt.¹⁶⁵ Az 1651-es és az 1657-be, Capricornus távozásakor felvett leltárban szerepelnek hangszerek is:

Pozsony, evangélikusok, 1651

- „1. *Eine große und 1. kleine flöt. Aber zimlich verderbt.*
- 2. *Fünf ander flöten in einem Futral.*
- 3. Ein altes Cink.
- 4. Ein quart posaun.
- 5. Fagott.
- 6. Viol. d’Gamba, und ein Viol. d’braccio, alle ohne bogen und halb besayt.
- 7. Eine große Baßgeigen.
- 8. Ein Lauten.”

Pozsony, evangélikusok, 1657

- „1. *1 grosse flöt.*
- 2. 1 Cornetto
- 3. 1 Quart Posaun.
- 4. 1 Fagott.
- 5. 4 Violen di Gamba ohne Sayten, Str. und Bögen.
- 6. 2 Grosse Bass-Violen
- 7. 1 Viol da braccio.
- 8. *3 flöten.*
- 9. Ein Lauten
- 10. Cymbelen
- 11. *1 kleine flöt*
- 12. eine Alt Posaun
- 13. ein quart Fagott.
- 14. ein kleine Bass-viol mit 6. Sayten
- 15. Zwo Heer Pauken”

A listák dátuma alapján világos, hogy nem barokk, hanem reneszánsz típusú

¹⁶⁴ NG: „Bratislava”

¹⁶⁵ Kalinayová (1995), 39–73.

hangszerekkel állunk szemben. Ennek ellenére érdeken végiggondolni, hogy vajon furulyákat vagy fuvolákat fednek a „flöt” szavak? Mint az Althann-inventáriumról szóló fejezetben láttuk, a reneszánsz harántfuvolákból mindössze két különböző méret volt használatban, ezért ahol több, különböző méretű hangszerből álló készlettel találkozunk, az biztosan furulyákból áll. Itt viszont csak két méret állapítható meg. Ezúttal a többi, 17. századi német nyelvű inventáriumhoz kell fordulnunk. Az 1630 előtti, ajaksípokra vonatkozó inventáriumokat David Lasocki adta közre.¹⁶⁶ A német nyelvű leltárak kezdettől fogva (az első említések a 16. század első feléből származnak) egyértelműen megkülönböztetik a furulyákat (a „flöte” szó valamilyen alakja) a fuvoláktól (a „Quer” vagy „Zwerch-Pfeife” valamilyen alakja) Itt csak az 1600 és 1630 közötti, furulyákat és harántfuvolákat egyaránt tartalmazó hat inventárium szóhasználatát közlöm:

1606, Kremsmünster:	<i>fleutten / Zwerchpfeiffen;</i>
1607, Stralsund:	<i>flöten / querpfeiffen;</i>
1609, Nürnberg:	<i>flöden / Zwerch Pfeiffen;</i>
1613, Kassel:	<i>flöten / Zwerchflöten, zwerpfeiffen</i>
1625, Neisse:	<i>flöten / zwerpfeiffen;</i>
1629, Drezda:	<i>flutten / querpfeiffen</i>

Továbbá a korszak legnagyobb zeneelméleti munkája, a Michael Praetorius által írott Syntagma Musicum is „flöten” vagy „Plockflöten” (lat. „fistula”, ol. „flauto”, ang. „Recorder”) néven említi a furulyákat, míg a harántfuvolákat csak a keresztben való tartásra utaló jelzős szerkezettel „Querflöten”, „Querpfeiffen” (ol. „Traversa” vagy „Piffaro”) említi. Ezek is egyértelműen alátámasztják azt a szakmai konszenzust, hogy a 17. századi szövegekben a „flöte” és alakváltozatai furulyát jelentenek.

Ráadásul az inventárium kottái között¹⁶⁷ olyanok is vannak, melyek furulyaszólamot tartalmaznak (Schein: *Opella Nova*; Picchi: *Canzoni da sonar*; Hammerschmidt: *Musikalische Andachten*). Megszólaltak-e ezek a darabok Pozsonyban? Sajnos nincs rá bizonyíték. Meglepő módon a hangszerek egy lényeges részét használhatatlan állapotban említi a lista; lehetséges, hogy ezek a zeneszerszámok korábról maradtak a templomban, és a Capricornus alatt játszó muzikusok a város, vagy a saját tulajdonukban lévő hangszereket használták.

A 18. században azután ama kevés gyülekezet közé tartozott a pozsonyi, amelyik egy ideig — nagyjából 1720-tól 1760-ig saját templomi együttest tartott fenn¹⁶⁸. A templom 1718-as inventárium¹⁶⁹ orgona, csembaló („flügel”), üstdob és vonós hangszerek mellett három tucat kottát is tartalmaz, főként nyomtatványokat. Az arra elegendő információt biztosító itemek azonosítását Jana Kalinayová elvégezte; az általa megadott címléírások egyikében sincs furulyára utaló nyom; e darabok mindegyike kizárólag „a cappella” (continuóval), vagy csak vonósokat alkalmaz kísérőhangszerként. Feltehetően a pietizmus tanainak következtében a hangszerjáték elsorvadt; 1730-ban már nem volt figurális zenére alkalmas állapotú hangszerpark sem a templomban. 1760-ban felújítottak négy hegedűt és egy bőgőt, a nagyobb ünnepeken ettől kezdve

¹⁶⁶ Lasocki (2005)

¹⁶⁷ Melyek többségét Jana Kalinayová azonosította: *Kalinayová* (1995).

¹⁶⁸ Sas (2003), 2.3: Hangszerekek

¹⁶⁹ *Kalinayová* (1995), 167–171.

hangszerek is újra megszólalhattak. Barokk furulyára tehát itt sem bukkantam, és nem is tűnik valószínűnek, hogy a templomi zenében valaha is megszólalt.

Kassa

A kassai evangélikus gyülekezetnek¹⁷⁰ az 1730-as években már volt orgonája, és később Georg Kopp egyetlen énekhangra írt, continuo-kíséretes kantátáin kívül hangszer-kíséretes darabok is megszólaltak. 1760-ban Fajkó Ábrahám kántor általa beszerzett kottákat lajstromozott¹⁷¹. Ebben meg nem nevezett esküvői és temetési darabokon, számos szerző, sőt cím nélkül említett árián kívül szerepel néhány érdekes item:

— „M. Johann Samuel Bajer Jahrgang”, valószínűleg Johann Samuel Beyer „Geistlich-Musikalische Seelen-Freude” című 72 darabos áriagyűjteménye, melyben a kísérő hangszerek közt fúvósok is felbukkannak.¹⁷²

— „Tobias Volckmars Gott gefällige Musikfreude auf einige Sontage: Voce Solo, 2 violin, Viola et Org”. Volckmar¹⁷³ hirschbergi orgonista tizenöt darabos gyűjteménye pont a Fajkó által elhallgatott fúvós-szólamai miatt érdekesek. A darabok ugyanis egy-egy fúvós-szólamot is tartalmaznak, a kívánt hangszerek: vadászkürt, trombita, fuvola, angolkürt¹⁷⁴ („Corne d’Anglois”) és — furulya. Természetesen egy kotta megléte itt sem bizonyítja a hangszer használatát.

— „Telemansche Sachen” illetve „Melantes Sachen” (a „Telemans” anagrammája) alatt összesen 11 darabcímet találunk és 15 ünnep felsorolását, melyek nyilván további kantátákat fednek, rendeltetési napjuk szerint nyilvántartva. A 11 darabcím nagy részét tudjuk azonosítani a Telemann-műjegyzékekben, de egyikük sem szerepel a két, nyomtatásban is megjelent kantáta-kötetben¹⁷⁵, így biztos, hogy a művek nem egyszerűen az elterjedt nyomtatványokból, hanem valamilyen érdekesebb úton kerültek Kassára. Sok köztük a basszushangra szánt darab, és két kantáta („Ich hoffe darauff” és „Jesu, meine Seelen Weyden”) nagy apparátust használ, benne két harántfuvolával, két oboával. Fajkó felsorolásában több olyan ünnep is szerepel, amire Telemann furulyás kantátát is komponált, sőt, még a „Harmonischer Gottesdienst” 1725/6-ban nyomtatásban megjelent kötetében is találkozunk ilyennel.¹⁷⁶ Ám hogy az ünnepenként vagy vasárnaponként meglévő 20–40 Telemann-kantáta melyike lehetett a lajstromban, azt tippelni sem lehet, így furulya meglétére sem következtethetünk.

Akár használtak furulyát a kassai gyülekezetnél, akár nem, mindenképpen meglepő a fúvósokat használó kották nagy száma. Az 1776-os kassai evangélikus hangszer-leltár mindössze 3 hegedűt, két kürtöt, egy bőgőt említ; de ez már egy másik zenetörténeti stíluskorszak ideje, nem tudunk belőle a korábbi évek hangszer-állományára következtetni.

¹⁷⁰ Sas (2003) 3.2: Istentiszteletek többszólamú zenével

¹⁷¹ A lajstromot Bárdos Kornél átírásában láttam, Bárdos Hagyaték, MTA ZTI

¹⁷² Sajnos nem sikerült kiderítenem, hogy milyen hangszerek.

¹⁷³ Walther (1732). 641.

¹⁷⁴ Ez a valószínűleg egy szintén sziléziai mester, a boroszlói T. Weigel által megalkotott hangszer, az angolkürt első, kottában való említése.

¹⁷⁵ „Harmonisches Gottes-Dienst” (1725/26) és „Fortsetzung des Harmonischen Gottes-Dienstes” (1731/32)

¹⁷⁶ Mint alább szó lesz róla, e vaskos gyűjtemény egy példánya Magyarországon is fennmaradt.

Erdély

Sajnos az erdélyi könyvtári állományok, levéltárak, múzeumok kevés kivétellel még jóval kevésbé feldolgozottak, mint a nyugat-európaiak, így a kutatás során rengeteg kérdésbe akadtam. Nem tudtam a helyi, kisebb szerzők műveiről elegendő információt begyűjteni, pedig a nagyobbak művei között talált furulyás kantáták nyomán a barokk kori furulyázás ottani jelenléte egyértelmű. További kutatások szükségesek e terület tisztázásához, de gyorsan elérhető eredmény sajnos nem remélhető.

Az erdélyi szász evangélikusok zenei életük tekintetében is zárt, szigetszerű világot alkottak, mely ugyanakkor az átlagos hazai nívónál fejlettebb volt, és nyugati, anyaországi kapcsolatokkal is bírt.¹⁷⁷ A 18. század második feléig fennmaradt a latin nyelv a liturgiában és az oktatásban, és a pietizmus hatása is sokkal enyhébb volt, mint nyugaton. A térség központja Nagyszeben (Hermanstadt) volt, de jelentős zenei élet folyt Brassóban (Kronstadt) és kisebb városokban is. Úgy tűnik, hogy a repertoár nagy része városról városra terjedt, sok művet több helyütt is megtalálunk.

A nagyszebeni komponisták közül talán legfontosabb id. Johannes Sartorius (1682–1756), aki néhány évnyi kántorság (1706–1710) után élete végéig a komponálással felhagyva, egy kisebb település lelkészeként szolgált. 1702 és 1709 között komponált „dictum”-évfolyama¹⁷⁸ 1716-ban jelent meg nyomtatásban Nagyszebenben. E sorozat rendkívüli népszerűségét nem csupán elterjedtsége adta, hanem az is, hogy mintául szolgált a térség lutheránus egyházzeneje számára.

E gyűjtemény darabjai között vannak furulyát használó kantáták, sőt, az „alt-flöte” is felbukkan, az a furulyafajta, amit Majer 1732-es zenei tankönyve alapján mai terminológiával tenor-furulyának neveznénk.¹⁷⁹ Sartorius kottáihoz sajnos nem jutottam hozzá, a műveivel foglalkozó Franke-féle alap-tanulmány¹⁸⁰ pedig csupán általánosságban beszél a hangszerelésről,¹⁸¹ de nem köti össze elég részletesen a darabok jegyzékével. Mivel a darabok egy viszonylag elzárt közegben, helyi szerző tollából keletkeztek, ezért ebben az esetben szinte biztosra vehetjük a furulya tényleges használatát a 18. század eleji Nagyszebenben. És e kantáták elterjedése és mintaszerepe révén a furulya szélesebb körű használatát is feltételezhetjük, és bizakodhatunk további adatok napvilágra kerülésében.

E kutatással eddig nem sikerült tovább jutnom. Nincs ugyanis furulyára utaló nyom a nagyszebeni evangélikus egyház ezres nagyságrendben fennmaradt kottái között,¹⁸² sem azon erdélyi szerzők — Gabriel Reilich és Daniel Croner¹⁸³ — művei között, akinek műjegyzékéhez hozzájutottam.

¹⁷⁷ Sas (2003), 5. Az erdélyi szász gyülekezetek sajátos többszólamú zenéje.

¹⁷⁸ A kantátát „dictumnak” nevezték az erdélyi szászoknál, lásd Franke (1999).

¹⁷⁹ Majer (1732), 29.

¹⁸⁰ Franke (1999).

¹⁸¹ Franke (1999), 138–139.

¹⁸² Killyen (1998).

¹⁸³ NG: „Reilich, Gabriel” és „Croner, Daniel”.

7. Az amatőr furulyázás

Főurak

A barokk kori Magyarország a kulturális élet egyéb területeihez hasonlóan az amatőr muzsikálásban is jelentős lemaradást mutat a nyugat-európai, különösen az angol viszonyoktól. Ennek oka egyrészt a polgárosodás alacsony foka, a kultúrára fordítható anyagi eszközök szűkössége, de szellemi okokat is találunk. A német nyelvű, németországi gyökerű arisztokrácia itt is igyekezett német típusú kultúráját megteremteni a maga számára. Ez a magyar nemesség számára csak ritkán jelentett követendő példát, sőt, a Habsburg hatalmi törekvésekkel összekapcsolódó kulturális hatásként inkább elutasítást szült. Ehhez még az is társult, hogy a reformátusok és a lutheránusok egy része elvi kifogásokkal élt a „hívságos” zenével szemben. És régebbi kulturális-zenei hagyományok sem léteztek Magyarországon: Mátyás király udvarának nyugati színvonalú zenei élete rövid fellángolás volt csak. És ugyan egy-két nagy nevű mester egyszer-egyszer megjelent hazánkban, de a nyugati típusú zenei élet folyamatos jelenlétként sohasem létezett. Így arisztokratáink jó részénél a zene elsősorban töröksípon, dudán, hegedűn, tekerőlanton játszó cigányzenészek alkalmazását jelentette; kevés kastélyban szólalt meg nyugati muzsika.

Ennek megfelelően muzsikáló főuraink listája igen rövid,¹⁸⁴ és főként lanton vagy billentyűs hangszeren próbálkozó amatőröket tartalmaz, a hegedű- és harántfuvola-játék csupán egy-két, viszonylag késői esetben bukkan fel. Amatőr furulyázás igen halvány lehetőségét az eddig feltárt adatok között csak a fent tárgyalt Althann-inventárium, továbbá Amadé László személye veti fel.

A Pozsony Vármegyéből származó báró Amadé László (1703–64) a nagyszombati egyetemen tanult, majd Grazban doktorált. 1734-től lovassági kapitány, 1751-től császári és királyi kamarás. A barokk kor egyik legkitűnőbb magyar költője volt, akit rokona, Esterházy Imre esztergomi érsek is támogatott.¹⁸⁵ Amadé egyik versében, „A házasság által elvesztett szabadságnak megsiratása”, az alábbi versszakot találjuk¹⁸⁶:

„Bővelkedett házom gyakran muzsikával,
Szép egy pár hegedű ébán vonyójával
Fogasomon függött flauta furuglyával,
Ugyan újult szobám ezeknek hangjával.”

Amadé maga is szerzett dallamokat verseihez; közülük nem egy mind a mai napig fennmaradt. Zenei tanulmányokat akár a nagyszombati, akár a grazi évei alatt folytathatott. A versbéli „flauta” a korabeli szóhasználat értelmében elsősorban furulyát jelent. De hogy Amadé maga tényleg játszott-e a megénekelt hangszereken, vagy csupán a barokk vanitas-csendéleteket megjelenítő költői kép és az alliteráció kedvéért ír ezekről, nem tudjuk.

¹⁸⁴ Sas (2001b) 224–227.

¹⁸⁵ KL: „Esterházy”

¹⁸⁶ N^o CXLIV, *Amadé* (1892), 385.

Peregrinusok

A furulya világával való érintkezésre a legtöbb lehetőség a külföldet járt hazánkfiak esetében nyílt. Az imént leírt kulturális lemaradás fényében meglepő, hogy milyen sokan tanultak hosszabb-rövidebb ideig külföldi egyetemeken. A diákok amúgy gyakran több egyetemen is megfordultak; a külföldi egyetemjárásnak kialakult egy hagyományos útvonala.

A hazai egyetemlátogatásról átfogó kimutatást csupán Erdéllyel kapcsolatban találtam,¹⁸⁷ ebből kiderül, hogy a 17-18. században e térségből nagyjából évszázadonként 2000 külföldre menő diákról tudunk! Vagyis évente átlagosan húsz erdélyi diák indult európai tanulmányokra. A diákok között alig van nemesi származású; többségük protestáns lelkész vagy lelkész-jelölt. A 17. században egyharmaduk, közte az evangélikusok többsége, a klasszikus wittenbergi egyetemet választja, fele más német egyetemre, vagy Németalföldre (a reformátusok) megy. A katolikusok egyetemjárása ennek csak jó tizedét teszi ki, és főként Bécsbe vagy Grazba vezet. A 18. században a wittenbergi egyetem népszerűsége csökken, és a korszerű, pietista és a felvilágosult eszméktől áthatott jénai, hallei, és göttingeni egyetemek vezetik a listákat. A külföldön tanuló diákok kétharmada németajkú, szászföldre valósi. Ennél fogva az erdélyi németek körében az egyetemi iskolázottság aránya 3–4-szerese a magyarlakta területekének, ahol nagyjából csupán 1100 lakosra jut egy egyetemen kiművelt fő.

A barokk korban az egyetemeken a zene csak mint filozófiai diszciplína szerepelt, a gyakorlati muzsika oktatása nem volt része a tananyagoknak. Ugyanakkor az egyetemeken gazdag zenei élet folyt. Az angol college-ok kórusai mellett a német egyetemek előző fejezetben említett Collegium Musicumait érdemes kiemelni, melyek a zeneoktatás funkcióját is betöltötték. A zene Luther által meghatározott igehirdetési szerepébe a lutheránus lelkész-növendékek így a mindennapi gyakorlat során nyertek bevezetést. Mivel a fentebb leírtak szerint a német egyetemekre menő diákok főként a német evangélikusok köréből kerültek ki, így az egyetemen látott zenei gyakorlat hazai lecsapódása épp az előző fejezetben leírt, a hazai viszonyokhoz képest gazdag evangélikus templomi figurális zene. És mint láttuk, ennek a furulyák használata éppúgy része volt, mint Németországban, csak a szűkebb anyagi lehetőségek és a vallási elnyomás szorításában lényegesen kisebb jelenléttel. Lévéen a furulya alkalmi, hangulatfestő váltóhangszer a figurális repertoárban, a sanyarú körülmények nyilván előbb éreztették hatásukat esetében, mint az alaphangszernek számító hegedűknél.

A reformátusok elsősorban a kálvinista Hollandia egyetemeire mentek, de útközben betértek német egyetemekre is, és többen átlátogattak Angliába is. A kálvini hit zenei cífraságokkal szembehelyezkedő puritanizmusa miatt ezektől a diákoktól túl sok adatot nem remélhetünk a furulyázásra vonatkozóan; de azért érdemes világotat közelebbről megismerni.

Magyar egyetemisták Angliában

Amint az első fejezetben említettem, Angliában az 1670-es évek második felétől a furulya hatalmas divatja bontakozott ki. A köztársaság utáni restauráció során a francia udvart igyekeztek követni, és e szellemben francia muzsikusokat hívtak a londoni

¹⁸⁷ Tonk és Szabó (1993)

udvarhoz is. A Robert Cambert társaságában érkezők között volt Jacques Paisible is, aki többek között furulyán is virtuózul játszott. A barokk furulya az ő, és kollégái tevékenységének köszönhetően annyira lenyűgözte Angliát, hogy a hivatásos zenei élet és az amatőr zenei világ is megtelt furulyával. A bevezetésben említett Purcell, Händel, és mások vokális művei és a londoni operaelőadások szüneteiben felhangzó furulyaversenyművek mellett érdemes az első előfizetéses házikoncerteket is említeni, melyeken a furulya is állandó szereplő volt; a technikailag igényesebb furulyaszonáták és furulyás kamarazene valószínűleg főként e koncertek céljaira íródott.¹⁸⁸ Száz év alatt vagy 50 furulyaiskola és több, mint 120 slágergyűjtemény jött ki londoni nyomdákából, s furulyaszonáták, duettek és trioszonáták özöne jelent meg. Az amatőr furulya társadalmi szerepét mutatja Hawkins zenetörténet-könyvének (1776)¹⁸⁹ egy csípős megjegyzése:

„[...] a flute was the pocket companion of many who wished to be thought fine gentlemen. The use of it was to entertain ladies, and such as had a liking for no better music than a Song-tune, or such little airs as were then composed for that instrument; and he that could play a solo of Schickhard of Hamburg, or Robert Valentine of Rome, was held a complete master of the instrument”

Azaz

„ [...] furulya volt sokak zsebében, akik finom úriembernek szerettek volna látszani. Hölgyek szórakoztatására használták, olyanokéra, akik nem igényeltek jobb zenét dalocskáknál és furulyára komponált kis slágereknél; ha valaki már képes volt egy szólót eljátszani a hamburgi Schickhardtól vagy a római Robert Valentine-tól, az a hangszer valóságos mesterének számított”

Angliában a barokk furulya korában nagyjából 60 magyar diákot sikerült Gömöri Györgynek az egyetemek számadáskönyvei és könyvtári tagnyilvántartásai alapján felkutatnia.¹⁹⁰ Legnagyobb részük református lelkész, csupán néhányan jöttek orvostant, jogot, vagy filozófiát tanulni. Általában vendéghallgatóként voltak jelen, „végzettséget” nem szereztek, hiszen ahhoz be kellett volna iratkozni, ami az anglikán hit elfogadását követelte volna meg. A magyarok fele az oxfordi egyetemet, hatoda a másik híres angol egyetemet, a cambridge-it látogatta, egyharmaduk pedig az újabb alapítású londoni Gresham-kollégiumban tanult. Közülük néhányan épp csak megfordultak valamelyik városban, voltak, akik egy-két trimesztert hallgattak, de néhányan több iskolában is hallgattak kurzusokat, sőt, volt, aki éveket is eltöltött a szigetországon. A magyarok szűk kétharmada Erdélyből jött, bő egyharmada Magyarországról. Szinte mindannyian nagyobb nyugati peregrinációs út részeként hajóztak és a csatornán: végzettségüket vagy doktorátusukat német, vagy inkább németalföldi egyetemen szereztek, de az angliai tapasztalatok vagy kapcsolatszerzés céljából érdemes volt rövidebb időt Angliában is eltölteni. Az angliai látogatás egyfelől hagyománnyá lett a magyar peregrinusok között, de a Németalföldön tanító Lord Paget, volt konstantinápolyi követ tevékenysége is segített ebben, aki több növendékét is elvitte megnézni az angol egyetemeket. A törökkel folytatott harcoktól pusztuló ország, és benne a Habsburg katolizálástól elnyomott protestánsok, — akiket nem

¹⁸⁸ Lasocki (1982a)

¹⁸⁹ Hawkins (1776)

¹⁹⁰ Az angol egyetemjárás alábbi összefoglalását az ő tanulmánya alapján tárgyalom: Gömöri (2005)

ritkán gályarabságra ítélték hitükért — többször is sikerrel folytattak gyűjtést nyugati, gazdagabb hittársaik körében. A barokk furulya korából is ismerünk ilyen adománygyűjtő utakat, melyeket az enyedi kollégium újjáépítése, vagy a debreceni egyházközség támogatására szerveztek, s az adománygyűjtők Angliába is eljutottak.

Az angliai egyetemjárás kevésbé jelentős tényező a korabeli magyar szellemi életben, mint a németalföldi (Leiden, Franeker, Utrecht), vagy különösen a német egyetemek látogatása: ezek egytizedét sem teszi ki. Ráadásul a barokk furulya korszakában már az angol egyetemet látogatók viszonylag kis száma is folyamatosan apadt. A kint maradtakból ugyanakkor Londonban magyar kolónia alakult ki a 18. század folyamán.¹⁹¹ Angliában is a tudományos élet latin nyelve biztosította a kommunikációt; peregrinusaink csupán igen kis hányada tudott angolul. Ez azt is jelenti, hogy kevésbé tudtak integrálódni a helyi társadalmi életbe. További távolságot jelentett a kálvinista-anglikán vallási különbség, és a többnyire nem túl magas anyagi színvonal; csupán kis részük volt nemes, a többség számára itthoni családjuk vagy gyülekezetük nagy nehézségek árán gyűjtötte össze a tanuláshoz szükséges pénzt.

Mindezek figyelembevételével nagyon kevés olyan diák marad a hatvanas listából, akinél egyáltalán felmerül, hogy megérintette az angol furulya-divat, netán hangszer és hozzá tartozó kottát vásárolt volna. A hosszabban ott tartózkodók esetében azért nem kizárható a furulyázással való valamilyen kapcsolat lehetősége, hiszen, mint láttuk, ez az amatőr muzsikálási divat mélyen beleivódott az angol társadalmi életbe. Sajnos nagyon kevés írásos dokumentuma maradt ezeknek az angliai látogatásoknak, és a volt diákok többségének homályba vész az életrajza: komoly, több országa kiterjedő levéltári kutatás kellene a néhány, kevés reménnyel kecsegtető adat felleléséhez. Az általunk vizsgált időszakból néhány levélen és néhány „albumon”, azaz a kapcsolati hálót reprezentáló emlékkönyvön kívül mindössze két jelentős angliai peregrinációs dokumentum ismert: Berthlen Mihály útinaplója és Teleki Pál levelei és egyéb iratai.¹⁹²

Bethlen Mihály — az erdélyi kancellár Bethlen Miklós fia — 1691 és 1695 között Borosnyai Nagy János kíséretében beutazta szinte egész Európát, Angliában 1694 első felében járt. Útinaplójában¹⁹³ három, az évből származó bejegyzésben esik szó muzsikáról: Londonban május 10-én, Augustában augusztus 8-án, Velencében október 8-án hallott zenét. Az angliai beszámolót érdemes szemügyre venni:¹⁹⁴

„Anno 1694. Die 10. Maji a királyné születése napja celebráltatik, akinek is aggratulálnak: az érsek a püspökökkel, hercegek, grófok, bárók feleségekkel, muzsikások, dobosok, síposok, trombitások, hegedűsök, és azután délután a király a királynéval kimegyen edgy szép muzsikaszónak hallgatására, amely állott síp, trombita, virgina, nagy és kicsinyd hegedűkből, kik 20 vagy 25 valának, ott előttök udvaroltak az urak, nagy hosszú farkú szép dámákkal”

1694-ben, a királynő születésnapjára Henry Purcell komponált darabot: „Come, ye sons of art, away” kezdetű ódát. Ebben a „sípok” közt furulyák is megszólalnak. Vajon ezt hallhatta-e Bethlen Mihály? Az akkor trónon lévő királynő, II.

¹⁹¹ Gömöri (1993), 523.

¹⁹² Weszprémi Csanádi István (1723–1799) 1958-ban kiadott angol nyelvű naplója Gömöri (2005) szerint Sükösd Mihály hamisítványa.

¹⁹³ Bethlen (1981)

¹⁹⁴ Bethlen (1981), 104.

Mária születésnapja április 30-ra esik. Hogy mikor ünnepelték meg 1694-ben, azt nem sikerült kiderítenem; hogy pont másfél héttel utána, egy hétfői napon legyen az udvari ünnepség, az valószínűtlen. De Bethlen Mihály naplójában a dátumok megbízhatósága kérdéses: ugyanis feljegyzései 1694. április 15-ére teszik Nagycsütörtököt, pedig az abban az évben valójában egy héttel korábban, április 8-án volt. A leírásból amúgy az sem egyértelmű, hogy ő maga jelen volt-e a délelőtti ünnepségen; a délutáni muzsika leírása már részletesebb, inkább hangzik úgy, mintha szemtanú tollából származna. Tehát Bethlen Mihály esetleg hallhatott furulyát Angliában, de amint szemlélatomást nem különösebben érdekelték a zenélés részletei, úgy a furulyára sem figyelt fel.

A másik, a vizsgált korszakunkba tartozó nagyobb dokumentumköteg Teleki Pálnak (1677–1731), Teleki Mihály erdélyi főgenerális fiának négy éves tanulmányútjáról fennmaradt levelezése, számlái és albumbejegyzései.¹⁹⁵ Teleki Pált anyja — az akkor már özvegy Vér Judit — küldi tanulmányútra, és Zalányi Boldizsárt (†1706) adja mellé, kísérőként, sőt „Ephorusként”, azaz vallási előljáróként. 1697 nyarán két hónapot töltöttek Angliában. Sajnos a teljes publikált dokumentum-anyagot végignézve nem találtam egyetlen zenei utalást sem. Viszont idézem Vér Juditnak az útra kelő fiúhoz és társához intézett utasításait („Instructio ad Paulum Teleki de Szék et Ephorum ejus Balthasarem Zalányi cum bono Deo peregrinationi se se accingentes”).¹⁹⁶

Az anya először felhívja fia figyelmét, hogy bölcsességet meg tanulni, avégett, hogy hazáját szolgálja; és átok terhe mellett köti lelkére, hogy református vallását el ne hagyja. Ezután felszólítja a paráznaságtól, részegeskedéstől és szerencsejátékoktól való tartózkodásra, és arra, hogy ne henyéljen, és kerülje a rossz társaságot. Majd így folytatja:

„3. [...] Szokott Pestise azoknak az Nemzeteknek az Academiákban tanuló Iffiak tobzódása, kardoskodása, Generositásnak és Cavalléri névnek színe alatt éjjel nappal való grassálása, latorkodása. De azoktul mint a tüztül jo eleve örizkedgyék, sőt ha meg csufoltatnékis mértékletes, jámbor erkölcséért a rossz, fajtalan Iffiaktul, azzal ne gondollyon, csak Lelki ismértinek tisztaságát és jo emlekezetet a joknal tarthassa meg. Egy szoval kivanyon inkább és kövesse az Öregek barátságát, társalkodását, mint sem az Iffiakét, hanem ha az Iffiak jámbor erkölcsel és szép Tudományal legyenek ékessek.

4. Zalányi Uram az én Anyai Személyemet viseli előtte s mellette, mikor ellene vét, en ellenem és velem edgyütt az ő jóvára igyekező edes Attya egész Háza ellen vét. Az Ephorus a Præceptornál fellyeb valo becsületet és tisztességet érdemel. Az haszontalan kölcséget távoztassák el. [...]

5. Mivel az emberek nem egy humoruak, a magyarok Ceremoniájais más nemzetek előtt nevetseg többire. Azért ne mindekor igyekezze magát Teleki Pál ki jelenteni és az Ephorus előtt valo eminentiára vigjázni, henem ha lehet, ugy visellyek magokat, mint ha csak társak volnának. Mert ha meg tudgjak, hogy edgjik Urfi, a másik Ephorussa, kárát s gjalázattyát vallyák gjakoron.”

E három bekezdésből egyrészt kirajzolódik a félelem a nyugati egyetemi ifjúság világától és a hazai, provinciális viselkedési normák fenntartásának¹⁹⁷ és ugyanakkor

¹⁹⁵ Gyűjteményes kiadásuk, jegyzetekkel és tanulmánnyal: *Font* (1989).

¹⁹⁶ *Font* (1989), 7-8.

¹⁹⁷ A két világ, Európa és a korabeli Magyarország szemléletbeli különbségét másutt is láthatjuk. A

elrejtésének igénye, másrészt a 18 éves úrfi erős felügyelete az út során.

A peregrinusok kutatásával abban a reményben kezdtem foglalkozni, hogy ők, hosszabban tartózkodva Angliában, az akkori ottani társasági divat egyik elemével, a furulyázással talán kapcsolatba kerülhettek, netán hangszeret és kottát vásárolhattak. Vér Judit levele rávilágít, hogy ezt nem csupán nyelvi és anyagi nehézségek, de erkölcsi korlátok is gátolhatták. A reformátusoknak eleve fenntartásaik voltak a zenével szemben; még a nem is kálvinista Németországban is az operaházakat gyakran az „ördög szentélyeiként” emlegették. Az angol furulyaiskolák és air-gyűjtemények márpedig elsősorban operákból és korabeli divatos slágerekből veszik dallamaikat, olyan címekkel, mint amilyeneket például a Salter-féle füzetben¹⁹⁸ találunk: „Twas Woman mad me love”, „Joy to the bridgeroom”, „Hey Boyes up go we”, „How pleasant are the charmes of Love”. Íme: kártya, nők, szórakozás.



5. kép: a Salter-féle „Genteel Companion” címlapképe (1683)

Érdeemes szemügyre venni a kiadvány címlapképét, melyhez egy másik korabeli furulyatankönyv¹⁹⁹ bevezetőjéből idézhetünk:

„As all Instruments have found great access as well as Improvements of late years in this Nation, this of the *Recorder* hath not found the least encouragement, being received into the favour of Ladies, and made the Gentlemans *Vade Mecum*”

A furulya, „mint a hölgyek kedvence”, a „gavallérok elmaradhatatlan kelléke”: magáért beszél e világ, szembeállítva Vér Judit intelmeivel. Nem csodálkozhatunk azon, hogy a Londonban tanári felügyelettel időző Teleki Pál nem furulyára költötte pénzét.

peregrinus-levelekből kirajzolódik, hogy a többi európai népek karakteréről magabiztos öntudattal kialakított sztereotip képek éltek hazánk fiaiban, és olyan erővel, hogy a külföldön járók is ezeket a kliséket adták tovább. Ezek szerint a spanyol „latorkodik”, a német „tobzódik”, a francia „fertelmeskedik”, a horvát „árulkodik”, stb. A kezdődő kapitalizmust értetlenséggel szemlélik, és ridegnek, szívtelennek látják. Lásd *Jankovics* (1993).

¹⁹⁸ *Salter* (1683)

¹⁹⁹ *Hudgebut* (1679)

Ugyan egyelőre nem ismerünk tőlük furulyázásra utaló dokumentumokat, de további kutatás kedvéért érdemes felsorolni néhány nevet, akik hosszabban tartózkodtak Angliában, és az előbb leírtak ellenére esetleg mégis a furulyázás közelébe kerülhettek:

— A Magyarországról származó *Zádori István* (1654–?) egy levelének tanúsága szerint kilenc hónapon át volt Oxfordban.²⁰⁰

— A felvidéki *Otrokocsi Fóris Ferenc* (1648–1718) kétszer is, 1676-ban, majd 1690–91 között jár Oxfordban. Itthon katolizál, majd a nagyszombati egyetemen jogot tanít és levéltáros.²⁰¹

— A magyarországi *Gyöngyösi Árva Pál* (1668–1743) Oxfordban, majd Cambridgeben tartózkodik 1698–99 között; itthon tanár, lelkész, 1725-től Frankfurtba számúzik.²⁰²

— Az erdélyi gróf *Bethlen Imre* (1698–1765) jogot tanul 1720–21 között Oxfordban és Londonban. Hazatérte után dobokai főispán lesz.²⁰³

— Az erdélyi *Székelyhidi Nethlebius Mihály* (1706–?) ugyan évekig él Angliában (1742–44), de nagy nyomorúságban tölti napjait.²⁰⁴

— A magyarországi *Sinai Miklós* (1730–1808) két évet tölt Oxfordban (1755–57), majd Debrecenben tanár, s csak a hatóságok ellenállása miatt nem szentelik püspökké.²⁰⁵

— 1703-ban jár Oxfordba *Dobozi István* (1681–1710), később Rákóczi angliai és hollandiai követe lesz, és *Herczegh János* (1676–1713), később orvos és tanár Debrecenben.²⁰⁶

— Az 1675 körül egy évet Angliában töltő magyarországi orvos, *Zombori György*.²⁰⁷

— A Halléban orvosdoktori címet szerzett erdélyi ifj. *Pápai Páriz Ferenc* (1687–1737), aki 1716 és 1719 között, majd párizsi és svájci tartózkodás után 1726-ig újra Angliában élt.²⁰⁸

— A magyarországi *Almási Péter* (1648?–?) 1674-ben felbukkan Angliában, tanítási engedélyt kér és kap; londoni albumbejegyzései vannak 1676-ból és 79-ből, sőt, még 1681-ben dedikált valakinek Londonban egy könyvet, csak ezután tért haza Kassára, utána semmit sem tudunk róla.²⁰⁹

— Leendő magyarországi lelkészek (Tihany, Debrecen, Miskolc, Besztercebánya, Neszemély) egy kis csapata 1676–77-ben együtt tanul Londonban: *Bátorkeszi István* (1640–?), *Jablonzai P. János* (1639–?), *Köpeczi K. Balázs* (1640–?), *Nikléczi Boldizsár* (1636–1704), *Szomodai János* (1624–?).²¹⁰

— Az erdélyi *Rozgonyi P. János* (1653–1710) lelkész, Apafi Mihály udvari papja valószínűleg szintén 1677-ben járt Angliában. Angol nyelvtudását valószínűsíti, hogy számos angol könyv volt tulajdonában.²¹¹

²⁰⁰ *Gömöri* (2005) № 46.

²⁰¹ *Gömöri* (2005) № 49.

²⁰² *Gömöri* (2005) № 52 és 172.

²⁰³ *Gömöri* (2005) № 62.

²⁰⁴ *Gömöri* (2005) № 63.

²⁰⁵ *Gömöri* (2005) № 67.

²⁰⁶ *Gömöri* (2005) № 85, 86.

²⁰⁷ *Gömöri* (2005) № 146.

²⁰⁸ *Gömöri* (2005) № 174.

²⁰⁹ *Gömöri* (2005) № 281.

²¹⁰ *Gömöri* (2005) № 282–286.

²¹¹ *Gömöri* (2005) № 287.

— *Medereus Azarel*, 1682–83-ban beutazta Európát, és Angliában is megfordult; 1685-ben nemesi rangot nyert, később brassói jegyző lett. Sógora, a sokoldalú tudós *ifj. Kölesséri Sámuel* (1663–1732) 1683-ban járt Angliában, és Royal Society első magyar tagja lett.²¹²

— *Vécsei M. István* valószínűleg 1689-ben járt Angliában, és mélyebb angol kapcsolatokra utal, hogy Franekerben kiadott könyvét Orániai Vilmos angol királynak ajánlja.²¹³

— Az erdélyi *Vásárhelyi Baba Ferenc* (1695?–1740), kétszer is, 1720-ban és 1722/3-ban is volt Angliában. Utána éveket töltött Németországban, majd több magyarországi és erdélyi városban működött lelkészként.²¹⁴

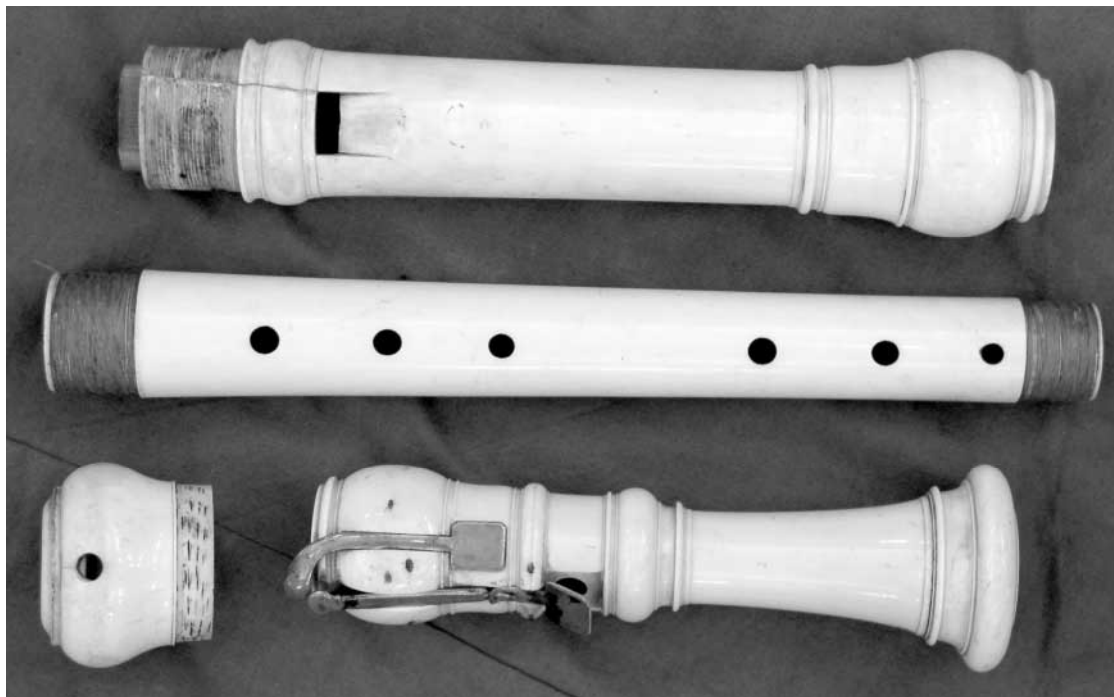
²¹² *Gömöri* (2005) № 289, 290.

²¹³ *Gömöri* (2005) № 293.

²¹⁴ *Gömöri* (2005) № 302.

8. Hangszerek

*Barokk basszusfurulya*²¹⁵



6. kép: elefántcsont basszusfurulya (a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem tulajdona)

Három részes, elefántcsont hangszer, két ezüst billentyűvel az I. és # II. fok megszólaltatásához (az utóbbi inverz mozgású, azaz lenyomáskor nyitja a lyukat). A befúvás sapkán és fúvócsövön át történt; a sapka megvan, de fémgyűrűje, valamint a befúvócső hiányzik. Teljes hossza 86,5 cm. A szélcatorna végig felrepedt (valaki pillanatragasztóval ragasztotta meg, megállítva evvel a továbbrepedést), ezért a — minden bizonnyal eredeti, fából készült blokkot nem lehet rendesen a helyére ütni. Emiatt a hangszer ugyan megszólaltatható, de kivételes kvalitásai ellenére sem alkalmas művészi játékra.²¹⁶ Alaphangja emiatt csak hozzávetőlegesen mérhető: körülbelül g ($a = 440$ Hz).

A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem tulajdona; jelenleg a Magyar Nemzeti Múzeum hangszertárában őrzik. Eredetéről egyik intézményben sem tud senki. Mindhárom darabján a valószínűleg tussal felírt 1759-es leltári szám olvasható, az írás, stílusa alapján, a 20. század első feléből származónak tűnik; a számozás nem illeszkedik a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem mai leltári rendszerébe.

Az ablak alatt, a mesterjel felett indás díszítés nyoma látszik. A hangszer kiképzése, az indás díszítés alatt és a láb részen „D” mesterjel látható. A hangszer jellegzetes formavilága, a mesterjel és az az indás dísz — voltaképp stilizált betűkből szőtt J.C.D monogram, mely csupán a legértékesebb, exkluzív Denner-hangszereken

²¹⁵ Színes fényképei: *Bali* (2007a) 214.

²¹⁶ Mivel az elefántcsont különösen sokat mozog a nedvesség hatására, ezért nem is szabad kísérletezni a hangszer játék céljára való restaurálásával.

található — együtt arra utal, hogy a nürnbergi Denner-műhelyből származik.²¹⁷

Nürnberg a reneszánsz időktől fogva a legfontosabb német fúvós hangszerész-központ volt. A nagybarokk korban Johann Christoph Denner (1655–1707) honosította meg a francia fúvóskészítést Németországban,²¹⁸ s az ő és leszármazottainak hangszerészeti jelentősége csak a francia fúvóshangszer-reform véghezvivőéhez, az Hotteterre-ékéhez mérhető. 1696-ban nyitotta meg műhelyét, hírneve gyorsan terjedt és hamarosan gazdag és tekintélyes, a város vezetésében is szerepet vállaló polgár lett. Testvére, Johann Carl Denner (1660–1702) is hangszerészként működött, s fia, Jacob Denner (1681–1735) nemcsak hangszerkészítő, hanem első osztályú oboista is volt. Hangszerüket nem lehet teljes bizonyossággal megkülönböztetni, nagyon hasonlítanak egymáshoz, ráadásul a Johann Christoph által használt szignum (I.C.DENNER) halála után is, egészen a század közepéig használatos volt. E jel oboa- és fagottfélék mellett sok fennmaradt furulyán is látható, köztük van 25 *f*-, 8 *g*-basszus, 1 tenor, 1 voice-flute (vagy magas hangolású tenor), 8 alt (közte 2 *g*'), egy *d*'-szoprán és egy *a*'-szopraninó. A kisebb furulyák faanyaga főleg buxus, szilva, körte, de akad elefántcsont és ében is. A basszusfurulyák főleg juharból, cseresznyéből vannak, de még ezek között is van több buxus és elefántcsont is. Valószínűleg Jacob Denner munkája (fuvolák, oboa- és fagottfélék mellett) 12 *f*'-alt, 8 tenor, egy voice-flute; s pontosabb azonosításra vár még 4 Denner-alt, 4 basszus, egy voice-flute és 2 szopraninó.

A fennmaradt, összesen 37 Denner-basszusfurulya adatai különböző mélységben kerültek eddig nyilvánosságra. Köztük mindössze két további hangszer anyaga elefántcsont, a müncheni Stadtmuseum Mu 173 jelű furulyája és egy névtelenségbe burkolózó német gyűjtő egyes forrásokban nagybasszus-furulyaként leírt, de valószínűleg normál basszus-méretű hangszere.²¹⁹ A müncheni furulya adatai és fotói hozzáférhetők;²²⁰ ezek alapján úgy tűnik, szinte minden tekintetben szinte pontos ikertestvére a budapestinek (összehasonlító elemzésükre később térek vissza), a magángyűjteményben lévőről viszont semmit sem tudunk, és nincs rá remény, hogy a közeljövőben bármit is megtudhatunk róla. A többi hangszernek legalább az anyaga és a hossza megtalálható a Nicolas Lander által fenntartott és folyamatosan fejlesztett internetes adatbázisban.²²¹ Ezek alapján megállapítható, hogy egyetlen fennmaradt Denner-basszusfurulya sincs annyira közel hangmagasság tekintetében sem a budapestihez, mint a müncheni.

A hangszerek egyharmadának a fotója különféle kiadványokban és internetes oldalakon elérhető. Érdekes az esztergált díszek formavilágát, a billentyű és a labium kialakítását összehasonlítani. Megállapítható, hogy e formai jegyek alapján a Denner-basszusok között a budapesti és a müncheni hangszer egy jól körülhatárolt csoportba tartozik, melynek tagjai valószínűleg Johann Christoph Denner viszonylag korai időszakában, a századforduló környékén készültek.²²² E csoporton belül közelebről rokonaik a Vermillion (USA), Shrine múzeum 3605, és a „Bogenhausener

²¹⁷ Készítőjét elsőként én határoztam meg. Fotóját könyvemben, *Bali* (2007a), legalapvetőbb adatait a Lander-féle adatbázisban (<http://www.recorderhomepage.net/original.html>) tettem közzé; jelen leírás a hangszer eddigi legrészletesebb ismertetése.

²¹⁸ *Bali* (2007a), New Grove: „Denner”, *Kirnbauer* (1992a); *Young* (1967), (1982); *Marvin* (1972)

²¹⁹ Egy harmadik hangszer a velencei Conservatorióban valószínűleg nem a Denner-műhelyből származik.

²²⁰ *Wackernagel* (2005), 67–71 és 344–345.; *Weber* (2007), 28–30.

²²¹ <http://www.recorderhomepage.net/original.html>

²²² *Wackernagel* (2005) 70.

Künstlerkapelle” egykori hangszereit²²³ őrző bajorországi privát gyűjteményben lévő egyik Denner-basszusa²²⁴ (mindkét hangszer 103 cm); távolabbiak a Konstanz (CH) 1141 és a Nürnberg MI 88 jelű²²⁵ hangszerek (mindkettő 93 cm). A budapesti basszusfurulya amúgy formai szempontból e csoport ismert részének a legarányosabb, legszebben sikerült példánya.

És most hasonlítsuk össze a budapesti és a müncheni hangszert (a méretek mm-ben vannak megadva):

	Budapest LFZE	München Mu 173
hangzó hossz	780	783
teljes hossz	865	873
<i>fejrész</i>		
hossza a blockvonalától	245	248
szélsatorna hossza	58	56,5
ablak	21 × 8	20 × 8
részű hossza	24	22,5
block átmérő	36	36
<i>középrész</i>		
hossza	300	298
a lyukak távolsága a blokkvonalától:		
h	(255)	263
i	289	293,5
ii	330	332,5
iii	368	369,5
iv	457	456
v	498	498,5
vi	534	536
<i>lábrész</i>		
hossza	235	237
alsó nyílása	27	26,5

Mint látható, a számszerű eltérések egészen kicsik. A legnagyobb különbséget a külső hossz mutatja, de ennek akusztikai jelentősége nincs, pusztán a sapkák kissé eltérő formája okozza. A budapesti basszus hüvelyklyukát egy kis csontszelence beépítésével később leszűkítették, ezért e lyuk eredeti helye pontosan nem állapítható meg. A többi játszólyuk helyének eltérése jelentéktelen, egyszerűen a hangolási folyamat során keletkezhetett. Az alsó nyílás méretkülönbsége sem szignifikáns, mivel a lábrész vége tágul; a nyílás pontos mérete a hangolási folyamatnak a belső furat egészével és a síp finom-kiképzésével összefüggő része, melynek főként a magas hangok intonációjára van kihatása.

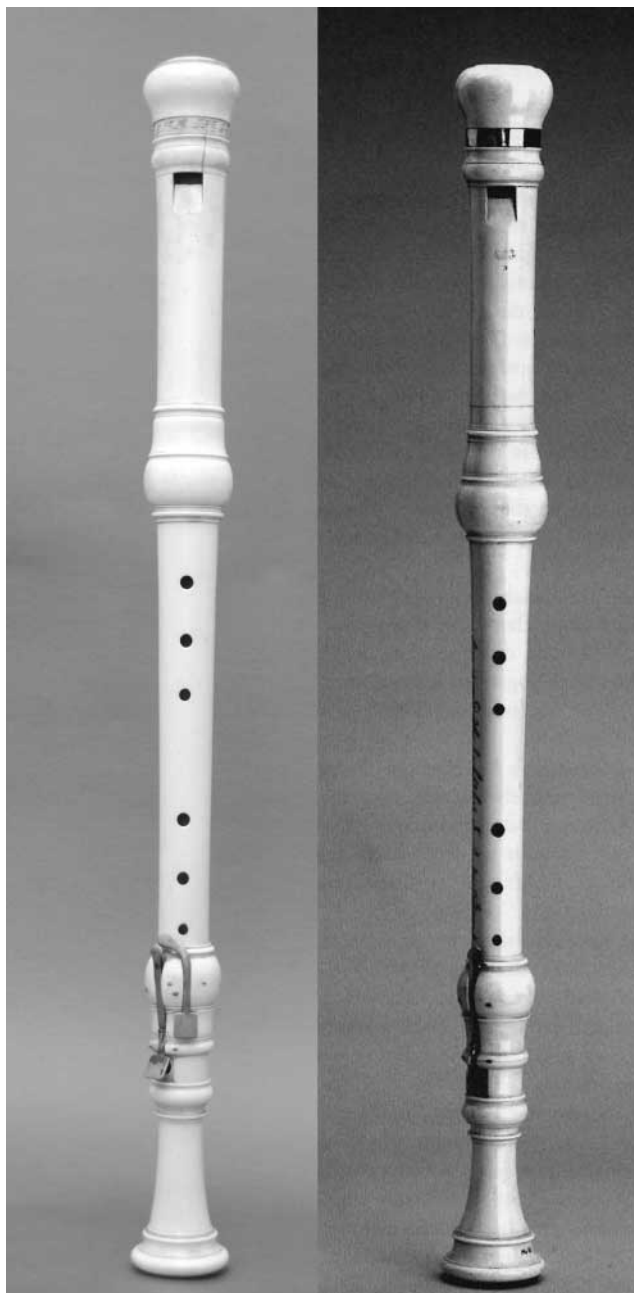
Világos tehát, hogy a két hangszer szigorúan azonos modellt képviselt, valószínűleg még alapjagjuk is pontosan megegyezett, és ugyan anyaguk

²²³ Ez egy régizenetét játszó 19. századi amatőr társulat volt, Lásd *Kirnbauer* (1992a) 37–67., (1994)

²²⁴ *Young* (1982), XVII/a kép

²²⁵ *van der Meer* (1988), 130.

összehasonlítására nem volt módom, de részletmegoldásaik alapján szinte biztos, hogy igen közeli időpontban készültek. A tökéletes akusztikai egyezés dacára a külső forma kisebb eltéréseket mutat: a müncheni furulya kidudorodásai erőteljesebbek, és az esztergált gyűrűk is néhány apróságban különböznek (különösen a hangszertalpon). Ez magyarázható azzal, hogy a műhelyekben a külső kiképzést végezték a kevésbé tapasztalt tanoncok, a mester a hangszer modelljének megtervezése után az egyes példányok finombeállítására és hangolására tartogatta saját, nem pótolható munkaerejét. Lehet, hogy a budapesti és a müncheni hangszer külső formája a műhely két különböző dolgozójának a munkája volt.



7. kép: a budapesti és a müncheni basszusfurulya összehasonlítása
Bali (2007a), 214. és *Wackernagel* (2005), 68. alapján

A legnagyobb különbség azonban a sapkáknak van. A budapesti sapka két részből áll, a közepe kivehető, finom csavarmenettel illeszkedik a perembe. A csavarmenetes toldás gyakori az elefántcsont hangszeren: hiszen az alapanyag annyira drága volt, hogy kisebb, vagy esetleg üreges darabjait is ki kellett használni. A nedvesség hatására erősen mozgó anyag pedig nem tűrte a ragasztást, maradt a csavarmenet. A müncheni furulya sapkájánál egyetlen publikáció sem szól annak kétrészes voltáról; de ez nem zárja ki ezt a lehetőséget: a budapesti hangszer vizsgálatánál magam is nehezen vettem észre.

Egyedülálló a budapesti hangszeren, hogy a sapkán két nyílás is van a befúvócső számra. Az egyik a sapka tetején, a szimmetriatengelyben, a másik pedig a sapka szélén, a tengelyre merőlegesen. E két lyuk zavarba ejtő. Melyik nyílás a későbbi? Miért kellett újat készíteni? Szinte valamennyi ismert Denner-basszuson a tengelyben van a befúvónyílás; az oldalt elhelyezkedő lyuknak az a haszna, hogy a hangszer fúvócső nélkül, közvetlenül szájhoz véve is használható. Ám a müncheni hangszeren is oldalt van a befúvónyílás. A hangszert legrészletesebben leíró Bettina Wackernagel a sapka szimmetriatengelyében csak egy mélyedést említ; talán annál a hangszernél rögtön oldalra került a befúvócső, és a budapestit még a Denner-műhelyben ehhez alakították? Összetartozhatott-e vajon ez a két hangszer?

A barokk korból fennmaradt furulyák között kirívó a basszusok nagy száma,²²⁶ különösen annak fényében, hogy kifejezetten basszusfurulyát előíró kotta az egész barokk korból igen kevés van. Viszont az amatőr házimuzsikálásban, főleg Németországban szokásban volt a continuót basszusfurulyával játszani, billentyűs hangszer közreműködése nélkül (a számozott basszus játéka ugyanis technikailag igényesebb; mélyebb előtanulmányokat igényel, mint egy basszusvonal egyszerű elfurulyázása). Ez a szokás sokmindent megvilágít. Az elefántcsont a legdrágább furulya-alapanyag, szép hangot ad, de nem visz olyan jól a hangja, mint egy buxusfa hangszeré. Nehéz, ezért fárasztó kézben tartani, és erősen reagál a nedvességre, ezért könnyen reped. Hivatásos játékosnak nem érte meg ilyet vásárolni, viszont a leggazdagabb amatőrök státusszimbólumként vehették. A barokk kori basszusfurulyák közül ma másfél száz ismert, közöttük mindössze hat készült elefántcsontból: a két, imént ismertetett Denner hangszeren kívül a már említett német magángyűteményben lévő, a velencei Conservatorio azonosítatlan készítőjétől származó, és egy tokyói magángyűtemény Gahn-hangszeré; s tudunk még egy Rippert-hangszerről, ami elveszett a II. világháború során.

A billentyűs hangszer nélküli furulyás kamaramuzsikálás — egy vagy két altfurulya kísérete basszusfurulyával — lehetővé tette, hogy ne kelljen az együttest a korabeli hangolási standardekhez igazítani. Nincs arról adat, hogy „g”-basszus létezett volna a barokkban: bizonyára e most tárgyalt két hangszeren is *f* hangolás szerint játszottak. A budapesti és müncheni basszus alaphangja minden korabeli hangolásnál magasabb: a francia hangolásnál majdnem nagyterccel, a Kammertonnál kisterccel, a Chortonnál majdnem kisszekunddal. Bizonyára hozzájuk tartozó, magas altfurulyák kísérésére használták ezeket. A magas hangolásnak több haszna is volt. Mivel a mérettel köbösen változik a térfogat, ezért egy nagytercnyi különbség majdnem kétszeres anyagmennyiséget jelent, ami ár, és a játékos kezét terhelő súly tekintetében is tetemes (ráadásul a nagyobb, egy basszusfurulyát kiadó darabok egészen ritkák

²²⁶ Bali (2007a) 91–92. és 113.

lehetek, így a súlyra kétszeres anyagmennyiség árban még nagyobb különbséget eredményezhetett). A Denner-műhelyből egyetlen egy elefántcsontból való magas g-alt maradt fenn, melyet ma a berlini hangszermúzeum őriz (Id. No. 5428); hogy e furulyák bármelyikéhez tartozott-e, nem tudjuk; az összehasonlításhoz nem állt elegendő adat a rendelkezésemre.

A furulyaszonáták és trionszonáták eljátszásához nem szükséges egyszerre két basszusfurulya. S ugyan néhány adat azt mutatja, hogy a 17-18. században néha többszörözött furulyaszólamok is megszólaltak, esetenként még a hivatásos zenei életben is; így — különös tekintettel a két elefántcsont basszusfurulya hasonlóságára és kivételesen pontos méret-egyezésére — mégis lehetséges, hogy egyetlen készlet darabjai voltak.

A müncheni basszus — több más, ma is szintén Münchenben lévő szép barokk furulyával együtt — valószínűleg kezdettől fogva a bajor uralkodó család, a Wittelsbach-dinasztia valamelyik ágának tulajdonában volt. II. Miksa Emmanuel maga is furulyázott, akár az övé is lehetett, de később a pfalzi és zweibrückeni udvarból is kerültek Münchenbe hangszerek.²²⁷ Amennyiben a budapesti basszus a münchenivel együtt a Wittelsbach-családnál kezdte pályafutását, úgy több lehetséges útja is felmerül hazánkba kerülésének. I. Lipót Habsburg császár felesége a pfalzi Wittelsbach-ágba tartozó Eleonóra Magdolna volt, de Ferenc József anyja, Zsófia Friderika is Wittelsbach-lány volt (szintén a pfalzi ágból), sőt felesége, Erzsébet királyné is (a müncheni ágból).

Ha nem a Wittelsbachoknál, akkor is mindenképpen hasonló társadalmi rangú udvarnál kereshetjük tovább a budapesti basszus eredetét. 1757-ben, amikor a Habsburg csapatok Hadik András vezetésével elfoglalták Berlint, akkor egy, a hadizsákmányban lévő, Nagy Frigyes udvarából származó elefántcsont harántfuvola Jósika tábornokhoz került, tőle pedig hamarosan a piarista rendhez,²²⁸ amint az a hangszer eredeti tokjába ragasztott papírdarabon olvasható. Ugyan erre nézve semmilyen írásos adat nincs, de elképzelhető, hogy a basszusfurulya is hasonló úton juthatott hazánkba.

Mint láttuk, az Árkádiai Akadémia egyes köreiből szokás volt furulyaegyüttessel muzsikálni. Denner és más nürnbergi készítőik hangszerei szép számmal kerültek Itáliába, így az sem kizárható, hogy egy ottani arisztokrata rendelte a maga számára.²²⁹ Így az Althann-inventárium „flauton cum ebore” tétele esetleg szintén takarhatja ezt a hangszert, bár, ebben az esetben kérdésessé válik az adott prepozíció („cum”, azaz „-val, -vel”) használata.

A budapesti basszusfurulya egy további rejtélyt is tartogat. Lábrészén két billentyű is van. Két billentyűs basszusfurulya ezen kívül további hét, németalföldi készítésű ismert (öt a Boekhout, kettő a Rottenburgh műhelyből), de ezek mindegyikénél a

²²⁷ Wackernagel (2005), 70.

²²⁸ Radnóti (2006.), 32–34. A rend 350 éves magyarországi fennállását ünneplő 1992-es kiállításra a piaristák el akarták vinni ezt — az akkor még az ő tulajdonukban lévő — hangszert, de a Budapesti Történelmi Múzeum munkatársai nem tartották elég érdekesnek (!). Felfigyelt rá viszont Domokos György, a piarista gimnázium akkori olasztanára, és szólt róla nekem; én pedig, miután kikértem a barokkfuvola legfőbb nemzetközi szaktekintélyének, Barthold Kuijkennek a véleményét, a Magyar Nemzeti Múzeumnak szoltam, akik meg is vásárolták a piaristáktól.

²²⁹ Mint láttuk fentebb, a velencei Conservatorio hangszerei között is van egy elefántcsont basszusfurulya.

billentyű a 3. lyuknál van, és pusztán azt a célt szolgálja, hogy ez a lyuk akusztikailag kedvezőbb pozícióba kerülhessen.²³⁰ A budapesti basszus második billentyűje viszont a #II. fok megszólaltatásához szolgál. Ilyen billentyűt először a barokkfuvolán találunk, és a 19. századi furulyaféléken — azaz a csákányokon²³¹ és angol flageoleteken — általánosan elterjedt. Ilyen billentyűvel ellátott basszusfurulya ezen kívül mindössze egyetlen egy ismert, a lipcsei hangszermúzeum 1146 jelű, a potsdami Johann Gottfried Martin által 1810–1820 körül épített, ebonizált juharfa basszusfurulyája.²³² Ezen három további billentyű is található: a minden basszusfurulyán meglévő I. fok és Boekhout által bevezetett, a 3. lyuk pozícióját javító billentyűkön kívül egy VIIb (inverz) segédbillentyű. A #II. billentyűvel együtt ez is a korai 19. századi hangszerészet világába tartozik, s ilyenformán a több billentyűs csákányokon is néha megjelent a szinte kötelező #II. billentyű mellett.

A budapesti basszusfurulya #II billentyűjének a szára ívesen hajlik, a Quantz által feltalált IIIb fuvola-segédbillentyű alakját idézi. Anyaga ezüst, és a lyukat fedő klapni alakja ugyanolyan, mint a bizonyára eredeti, a többi Denner-basszussal egyező I. billentyűjé. De rugójának anyaga és kiképzése más. Biztos, hogy nem készítésekor, hanem csak később került a hangszerre. 19. század eleji eredetét nem csupán a Martin-féle lipcsei basszusfurulya analógiája sugallja, hanem az is, hogy a furulyán egy másik, szintén a 19. század elejére utaló átalakítást is végeztek. Az oktávvtó hüvelyklyukat egy csontszelence beépítésével leszűkítették, így nem volt szükség a „körmözés” technikájára az oktávvtóhoz. A szűkített oktávvtó lyuk az úgynevezett „pozsonyi” csákányok 1820 körül megjelenő jellegzetessége.

A #II. billentyű és az oktávvtó lyuk szűkítése azt mutatja, hogy a basszusfurulyát a 19. század második negyedében használták, és egy csákány-játékos tulajdonában lehetett, aki modernizáltatta, hogy hangszerének megszokott módján szólaltathassa meg. Talányos, hogy ki és mit játszhatott rajta, miért készítette el az átalakítást. A hangszer jelenlegi állapotában nem lehet megállapítani, hogy a magas hangok fogásai a 3. lyuk helyzetét korrigáló billentyű hiányában működtek-e rajta. A csákány-irodalom²³³ nem tartalmaz basszus fekvésű hangszerre írt szöveget, így valószínű, hogy az amatőrök számára kiadott, nagy számban fennmaradt egyszólamú csákány-átiratok szólaltak meg rajta.

²³⁰ Ezáltal a hangszer hangterjedelme megnő, és mint azt Boekhout korabeli hirdetései is írják, az altfurulyán megszokott fogások használhatók a basszus 2–3–4. regiszterében is.

²³¹ A flageoletokról és csákányokról lásd *Bali* (2007a) 140–151.

²³² *Heyde* (1978) 52–53. és 4. képtábla.

²³³ Áttekintését lásd *Betz* (1992).

*Barokk tenorfurulya-töredék*²³⁴



8. kép: barokk tenorfurulya töredéke, MNM 1977.12. Forrás: *Bali* (2007a), 217.

Magyar Nemzeti Múzeum, 1977.12. Egy elefántcsont furulya fej- és középrésze; az alsó csap letörött, a lábrész hiányzik. A fejrész két, csavarmenettel összeillesztett darabból áll. A hangszerre Gát Eszter bukkant rá 1977-ben: az Iparművészeti Múzeumban volt, egy, a restaurációhoz nyersanyagot tartalmazó ládában. Nyilván sérült volta miatt értéktelennek tartották, és csak mint elefántcsont-forrásra tekintettek rá.



9. kép: az MNM 1977.12.-es tenorfurulya lecsiszolt mesterjele, és a fölébe ütött címerpajzs

A hangszer fejrészen és középrészen besütött címerpajzs látható. A fejrészen ez alól egy indás iniciálé bontakozik ki. Szemlátomást lecsiszolták, de súroló fényben

²³⁴ Színes fotója: *Bali* (2007a) 217.

még látni: Johann Benedict Gahn (1674–1711), egy híres nürnbergi mester jele. Gahn²³⁵ 1698-ban kapta meg mesterlevelét; elhunyt mestere, Franz Zick özvegyét vette nőül, s amikor 36 évesen tüdővészben meghalt, műhelyét Zick fia, Christoph vette át. Gahn a különleges, reprezentatív luxus-furulyák mestere volt; majd három tucatnyi fennmaradt furulyája közül 23 elefántcsontból készült, és egyharmaduk külső megjelenése elég feltűnő: halfejben végződik és akantuszlevelekkel díszített (valószínűleg az egyik nürnbergi képfaragóval készítette el a formákat; e mester dolgozhatott más furulyakészítőknek is, sőt, gambákon, és ládikákon is felismerhetőek az egyértelműen az ő kezétől származó motívumok). Furulyáiból egy szopráninó, egy *d''*-, 2 *c''*-szoprán, 22 *f'*-, 4 *g'*-alt, két tenor, és egyetlen basszus ismert. Sok elefántcsont hangszere hat darabból áll: a fejrész kettő, a lábész három, egymáshoz csavarmenettel rögzített részre szedhető. Valószínű, hogy a Budapesti hangszer is ilyen lehetett; fejrésze legalábbis kétrészes.

A másik tenor egy japán magángyűjteményben van, provenienciája nem tudható; sajnos nem valószínű, hogy belátható időn belül részletesebb információk kerüljenek róla napvilágra.

A budapesti tenor-töredék teljes hossza 505 mm, ebből a fejrész hangzó hossza 178 mm, a középrész 266 mm. Más hangszerekkel összehasonlítva lyuktávolságait és arányait, becsléseim szerint egy kb. $a = 420$ Hz-es *c'*-tenor lehetett. Ez a hangmagasság megfelel a Gahn-furulyák átlagos hangolási magasságának, és nagyjából azonos a korabeli középnémet Kammertonnal. Az imént ismertetett Denner-basszussal ellentétben így egy, akár a hivatásos zenei életben is használható furulya lehetett.

A Gahn-furulyák különös kinézetük és drága alapanyaguk folytán régóta a múzeumok nevezetes látványosságai és a régiséggyűjtők keresett kedvencei (sajnos, akusztikai szempontból nem tartoznak koruk legjobb hangszerei közé), ezért a fennmaradt hangszerek földrajzi elhelyezkedése nem ad információt korabeli elterjedtségükre nézve. Nem túl kiemelkedő zenei kvalitásaik és drága anyaguk, különös díszítettségük miatt valószínű, hogy gazdag amatőrök, elsősorban német főurak lehettek vásárlói. Az Iino-féle tokyói magángyűjteményben lévő négy elefántcsont hangszernek (két alt, egy tenor, egy basszus) csupán méreteit ismerjük. Ennek alapján nem lehet kizárni, hogy közülük három (alt, tenor, basszus) egyetlen készlet darabjai lehettek, de ennek állításához ez az információ azért kevés. Mindenesetre a tokyói gyűjteményben van az egyetlen ismert Gahn-basszus, és a budapesti mellett a másik ismert tenor.

Érdeemes szemügyre venni a budapesti Gahn-tenoron található jeleket. Furcsa, hogy a készítő jelét lecsiszolták, és felülbélyegezték. A felülbélyegző jegy egy címerpajzs, ferde vonalkázással kitöltve, bár nem látni pontosan, hogy volt-e még a belsejében valamilyen mintázat. A két különféle helyen is beütött jel mindkétszer pontatlan kivitelű, beütéskor szemlátomást elcsúszott a szerszám. Valószínű, hogy tulajdonosi jel lehet, és az is valószínű, hogy az e jelet beütő nem volt vele tisztában, hogy az általa eltüntetett jel a 18. század elejének egy rangos mesteréé volt, mely a hangszer értékét bizonyította. Azt hihette, hogy egy korábbi tulajdonos címere volt.

Az utólag beütött címerpajzs alakja sajnos nem jellemző sem korra, sem tájegységre.²³⁶ Több muzeológust és művészettörténészt kerestem fel e címer fotójával, kérdezve, hogy nem találkoztak-e további tárgyakon ehhez hasonlóval, de egyikük sem emlékezett ilyesmire. A furulya mindkét részén, hátul egy-egy hét vonalkából álló csillag is található. Ennek alapján azt tartom valószínűnek, hogy e hangszer egy

²³⁵ Bali (2007a), 99., Young (1993), és a Lander-adatbázis: www.recorderhomepage.net/original.html.

²³⁶ Dr. Bertényi Iván szakvéleménye szerint

furulyapár egyik darabja lehetett, s a csillagra azért lehetett szükség, hogy a tokból kivéve az egyes darabokat, ne keveredjenek a különböző hangszerekhez tartozó darabok.²³⁷ A középrész hátoldalán egy teljesen szétfolyt lila körpecsét nyoma is látszik. A lila festék 20. századi eredetet valószínűsít, a pecsét alakja a század első felének egyházi intézményeit idézi. E téren sem jutottam tovább egyelőre.

Mindezek alapján elképzelhetőnek tartom, hogy egy magyarországi főúri vagy szerzetes-templomi együttes egyik hangszeréről lehet szó.

*Barokk altfurulya töredéke*²³⁸



10. kép: Stanesby altfurulya töredéke, MNM 1982.75. Forrás: *Bali* (2007a), 217.

Magyar Nemzeti Múzeum 1928.75. Egy elefántcsonttal díszített ébenfa altfurulya közép- és lábrésze; együttes hossza (a felső csappal együtt) 33,5 cm. A középrész faanyaga megviseltebb: mintha nedvesebb helyen tárolták volna egy ideig. A mesterjel a középrészen (a harmadik és negyedik lyuk között) és a lábrészen is: „STANESBY”, alatta delfin.

A két Thomas Stanesby — apa és fia — a legkiválóbb angol fafúvós hangszerkészítők közé tartoztak. A Franciaországból 1688-ban Londonba költözött Pierre Jaillard (angolosított nevén Peter Bressan, 1663–1731) mellett ők készítették a barokk kor legjobb furulyáit. Az idősebb Stanesby, „Thomas I” (1668–1734) 1691-ben kezdte meg működését. Furulyái Bressan hangszereihez hasonlóan francia hagyományok alapján készültek, viszonylag széles furattal, jól zengő mély hangokkal. „Thomas II” (1692–1754) apja tanítványa és stílusának folytatója volt. Művelt lehetett, még zene-filozófiai munkákat, Mersenne és Kircher műveit is tanulmányozta. 1706-ban nyitotta meg önálló műhelyét. Sok luxushangszert épített, s különösen harántfuvoláival lett nagyon híres és sikeres Európa-szerte. Ugyan megnősült, de feleségét korán elvesztette, s így, utód híján halála után műhelyét egy tanítványa, Caleb Gedney vitte tovább.

Furulyáik közül mindössze három tucatnyi maradt fenn (6 szoprán, 21 alt, 7 tenor és egy basszus). Közülük a mindössze 9 hangszeren felbukkanó „STANESBY IUNIOR” felirat csak az idősebb Thomasnak való tulajdonítást zárja ki; még akár a műhelyt továbbvivő Gedney művei is lehetnek. Altfurulyáik nemcsak, hogy külső megjelenés, esztergált ornamentika, sőt méretek tekintetében is egyetlen, kiforrott modellt képviselnek, mely a legtermékenyebb, és hírnévben talán még a Stanesbyket is megelőző Bressan legelterjedtebb altfurulya-modelljétől is szinte csupán a mesterjelzésében különbözik. A budapesti altfurulyán látható delfin²³⁹ további három hangszeren

²³⁷ Szinte lehetetlen olyan hangszerpárokat készíteni, melyek darabjai az intonáció romlása nélkül kicserélhetők.

²³⁸ Színes fotója: *Bali* (2007a) 206.

²³⁹ Barokk kori fafúvósok mesterjegyei közül az ívelt, kapitálissal írt vezetéknev és alatta delfin-ábra Stanesby-hangszereken kívül Jean Jacques Rippert párizsi hangszerein található (igaz, kissé más

szerepel (Párizs, E 980.2.82 — alt;²⁴⁰ Genf, Piguet-gyűjtemény — alt; Brüggengyűjtemény — tenor); mivel a Brüggengyűjtemény tenorfurulyáján ez a „JUNIOR” felirattal együtt látható, ezért lehetséges, hogy a budapesti hangszer, és vele együtt a többi delfines Stanesby-furulya is az ifjabbik Thomas (esetleg már Gedney vezette) műhelyéből való.



11. kép: az MNM 1982.75. Stanesby altfurulya mesterjele. Forrás: *Bali* (2007a), 217.

A fennmaradt három tucat Stanesby-furulya többsége ma is Angliában van, s ami nem, az mind a 20. század folyamán, gyűjtők és múzeumok vásárlásai²⁴¹ során került el a szigetországból. Bressan majd 80 fennmaradt hangszerének nagy része is Angliában volt használatban. S ugyan ma a világ számos pontján vannak hangszerei, de korabeli importra közülük legfeljebb egy tucatnyi esetében gondolhatunk. Ennek egyik oka, hogy mivel Angliában, Franciaországban, Németalföldön és Németországban szinte azonos szinten volt a fafúvóskészítés (Itáliában főleg német műhelyekből vásárolták a fafúvósokat²⁴²), ezért olcsóbb és egyszerűbb volt mindenütt a helyi készítő hangszereit venni. Ráadásul a francia és angol kamarazenei hangolás negyed hanggal mélyebb volt a Németországban leginkább elterjedtnél. A fennmaradt Bressan és Stanesby altfurulyák szinte mind az $a' = 400\text{--}410$ Hz-es tartományba esnek, míg a fennmaradt nürnbergi furulyák túlnyomó többsége $a' = 415\text{--}421$ környékére van hangolva. Ezzel összhangban, német területen csak a francia hangolást preferáló Berlinben találunk Bressan-furulyákat.²⁴³

formában). Rippert a furulyakészítés kezdetétől, az 1660-as évek végétől egészen 1724-ig működött, és a legjobb párizsi mester hírében állott. Stanesby esetleg hozzá fűződő kapcsolatáról eddig semmilyen adat sem került elő.

²⁴⁰ Fényképe *Bali* (2007a) 97.

²⁴¹ Gyűjtők: G. Thibault de Chambure — Párizs, Fr. Brüggem — Amsterdam, R. Clemencic — Bécs, H. Iino — Tokyo; múzeumok: Washington, New York, Új-Zéland. Sotheby-árveréseken az utóbbi háromnegyed évszázadban is elkelt összesen három darab.

²⁴² *Sardelli* (2005), 45–54.

²⁴³ A mély, francia a' berlini használta Heitz furulyáinak hangolásában is tükröződik. Ide illik a Magyar Nemzeti Múzeumba került, fentebb leírt fuvola is, melyen történetének tanúsága szerint, Berlinből való elhozatala óta lényegében nem játszottak, ennek megfelelően dugója valószínűleg az eredeti pozícióban van; márpedig, evvel a dugópozícióval csak a fuvola legmélyebb, francia hangolást adó középrése passzol össze intonáció tekintetében.

A budapesti furulya ugyan töredékes, de a fennmaradt két darab méretei és lyuktávolságai alapján teljesen beleillik a fentebb leírt Bressan-Stanesby modellbe; köztük egy viszonylag magasabb hangolású, $a' = 406-410$ Hz-es hangszer lehetett. Lábrészének két szakasza elefántcsont borítású. Ez a díszítési mód igen elterjedt volt a Bressan-Stanesby modellek között, de a pontos kivitelezés, az elefántcsont területek aránya hangszerrel kapcsolatban változott. Ami különös, a budapestivel azonos ornamentáció legalább öt Bressan-alton megfigyelhető.²⁴⁴

Hogyan kerülhetett ez a hangszer Budapestre? A múzeumi leltár semmit sem mond a provenienciáról; amint azt a leltári szám is tanúsítja, 1928-ban került a gyűjteménybe, s a korabeli leltárkönyvben az alábbi bejegyzés is szerepel:

„Fuvola, készítette STANESSY, amely név kétszer benyomva fordul elő. XIX. sz.”

A Nemzeti Múzeumba való bekerülésekor valószínűleg már hiányzott a furulya fejrésze, mert ugyan az 1928-as bejegyzés nem említi, hogy hiányos lenne, de mivel a Bressan-Stanesby modellek mindhárom része szignált, ezért, ha teljes lett volna, a bejegyzés nem kettő, hanem három példányban benyomott mesterjelet említene.

Az elefántcsont díszek felidéznek az Althann-inventáriumot; de ez a lehetőség kevésbé valószínű; nem tudunk Stanesby-furulyák Itáliába-kerüléséről. Francia ízlésű barokk muzsika 18. század eleji magyarországi jelenlétéről az Esterházy-udvar néhány kottáját leszámítva nincs adat; így valószínű, hogy ez a furulya a hangolási különbségek miatt soha nem szerepelt hazai együttesben. Ide kerülhetett családi örökségként vagy emléktárgyként, szinte biztosan Angliát járt személytől. Ha olyasvalakié volt, aki játszott is rajta, akkor leginkább valamelyik Angliában járt nemesre gondolhatunk; sajnos, mint láttuk, ezt a lehetőséget eddig semmilyen írásos dokumentum nem támasztja alá: nem tudunk olyan 18. század eleji peregrinusról, akit az angliai furulyadivat megérintett volna. E feltételezést alátámasztaná, ha valahol egy korabeli angol kotta felbukkanna. Nos, az angol air-gyűjtemények és furulyaiskolák óriási áradatából Közép-Európában eddig mindössze két füzetkéről tudunk, mindkettő Bécsben van,²⁴⁵ provenienciájukról sajnos semmit sem sikerült kiderítenem.

*Barokk altfurulya*²⁴⁶



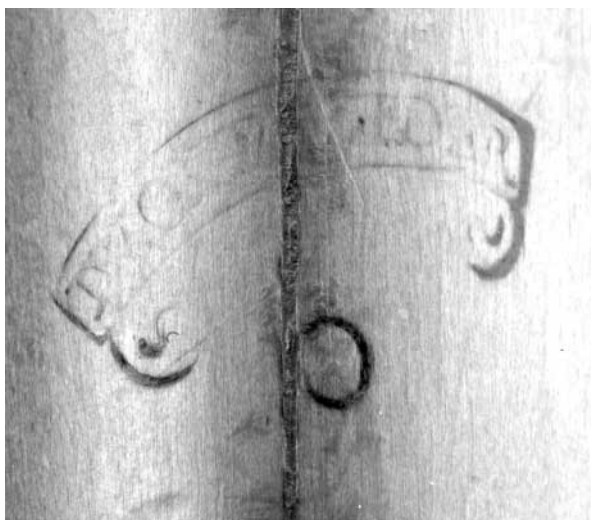
12. kép: Oberlender Altflöte, MNM 1860.3. Forrás: *Bali* (2007a), 210.

Magyar Nemzeti Múzeum 1860.3. Mindhárom részén a mesterjel: ferdén elhelyezett szalagba írva „I.W.OBERLENDER”, alatta „O” betű. Buxusfából készült, egyszerű, standard modell. Hossza 503 mm, hangolása $a' = 421$ Hz. (A hangszer hüvelyklyukának pereme két oldalt kopott; ez azt mutatja, hogy az oktáv váltáshoz annak idején is a ma is leginkább elterjedt „körmözéses” technikát alkalmazták.)

²⁴⁴ Oxford, Bate 112 ; Washington DM 0127; Stockholm F 173; Brügggen XI; Bourg-en Bresse 97.23.01

²⁴⁵ *Portell* (2007), 184.: Item C/78, C/81.

²⁴⁶ Színes fényképe: *Bali* (2007a), 205.



13. kép: az Oberlender Altfurulya mesterjele, MNM 1860.3. Forrás: *Bali* (2007a), 210.

Az Oberlender-család a Dennerek mellett a talán legfontosabb hangszerész-dinasztia volt Németországban.²⁴⁷ Az alapító, és egyben a legjelentősebb hangszerész a családban Johann Wilhelm (I) Oberlender (1681–1763). 1705-ben kapott esztergályosi működési engedélyt, 1710-től említik fuvolakészítőként. Hamarosan nagy névre tett szert, a városi tanács tagja, majd az esztergályos céh mestere lett. A század közepétől, előrehaladt kora miatt már nem maga dolgozott, műhelyét Salomon Heckel (1719–91) vette át. Közte és Johann Wilhelm (I) szintén hangszerész fiai, a Denner-műhelyben dolgozó Johann Wilhelm (II) Oberlender (1712–1779), és Wendelin Oberlender (1714–1751) közt viták voltak a név használatának jogáról; Heckel kizárólagos jogot formált rá. Egyéb fafűvósok között harminc Oberlender-furulyát ismerünk (egy szopráninó, 26 alt — köztük 4 g — , és 3 basszus), melyek Johann Christoph Denner és a vele együtt a nürnbergi francia hangszerépítést elindító Johann Schell (1660–1732) műveit utánozzák. Anyaguk főként buxus, ritkán juhar, szilva, de egyharmaduk elefántcsont. Néhány közülük a Gahnnal kapcsolatban említett ismeretlen nürnbergi képfaragó kezében nyerte el külső formáját.²⁴⁸ Nehéz eldönteni, melyik hangszer kié is pontosan a műhelyből: valószínűleg szinte mindegyik Wilhelm (I) és Heckel műve; Wilhelm (II) és Wendelin munkáit pedig a Denner névvel szignáltak közt kell keresnünk.

Az Oberlender-hangszerek többsége német nyelvterületen kelt el, bár távolabbra is eljutott néhány példányuk.²⁴⁹ Egy sallangmentes, nem reprezentatív, használati célra készült furulyájának Magyarországi felbukkanása a legkevésbé sem meglepő; ha egy hazai főúri vagy templomi együttes birtokában volt furulya, az leginkább német készítésű, leginkább nürnbergi, leginkább a biztos minőséget hozó Oberlender márkájú lehet. És fordítva is: a budapesti Oberlender-furulya egy érv a magyarországi barokk kori furulyázás léte mellett. A hangszer amúgy 1860-ban került a múzeum gyűjteményébe. Fáy István 1853-as, a „Déliabáb” című pesti lapban megjelent cikkében a tárogatóra, mint emblematikus régi magyar hangszerre hívta fel a figyelmet. Még az évben valaki a birtokában lévő (mint később kiderült, hamisított) töröksípot a Nemzeti Múze-

²⁴⁷ *Bali* (2007a) 99–100., NG: „Oberlender”; *Nickel* (1971)

²⁴⁸ Egy díszes Oberlender-furulya színes fényképét lásd *Bali* (2007a) 218.

²⁴⁹ Norvégia, Anglia, Itália

umnak ajándékozta, és erről az újságban beszámolt. Ettől kezdve több, tárogatónak nézett hangszert is beadtak a múzeumba, köztük az Oberlender-altfurulyát.²⁵⁰ A leltári bejegyzés 1860. január 9-én történt:

„1860.3. Fuvola vagy furollya. Patay József ajándoka”

A két, talán közös eredetű, de különböző címerű Patay-családot áttekintve²⁵¹ két Patay József jöhet szóba. Az egyik a Szatmár megyei Taktabájon (innen a család mellékneve, „báji”) 1804-ben született Patay József, később gombai (Monor mellett) földesúr, aki az 1848-as szabadságharc Honvédelmi Bizottmányának tagja, a reformkori ellenzék egyik vezére és Kossuth kortese volt. Halálának dátuma sajnos nem ismeretes, csak feltételezhetjük, hogy még élt 1860-ban. Felmenői a 17. század közepe óta Szatmár és Ugocsa megyékben földbirtokosok voltak.

A másik Patay József az 1810-es években született; 17. század elejétől nyilvántartott családja eredetileg Pozsony környékéről származik, de Patay János, József dédapja a 18.század közepén Nagykőrösre költözött, s ettől fogva ez a Patay-család is Pest megyében élt. Sajnos egyik család esetében sem tudok zenei vagy egyéb kulturális tevékenységet felmutatni; a furulya 1860 előtti útja homályba vész.

Festett furulyák

Vannak-e ikonográfiai bizonyítékai a magyarországi barokk furulyázásnak? Eddig nem találtam ilyet.



14. kép: zománckép a Szlovák Nemzeti Múzeum ékszeres ládikáján. Forrás: *Kalinayová* (1996) 47.

Pozsonyban, a Szlovák Nemzeti Múzeumban őriznek egy 18. századi ékszeres ládikát. Egy rajta található zománckép bájos udvarlási jelenetet ábrázol, mely a 17. század végi angol furulyaiskolák címlapképeinek hangulatát idézi. A gavallér furulyázik, a hölgy elhajítja legyezőjét. Fotóját közli egy pozsonyi kiállítás katalógusa;²⁵² de azt sajnos nem tudni, hogy maga a doboz Magyarország területén készült-e.

²⁵⁰ *Gábry* (1998), 9–10.

²⁵¹ Lásd „Patay” és „Patay (báji)” címszavak az alábbi két munkában: *Nagy* (1858) és *Kempelen* (1911)

²⁵² *Kalinayová* (1996) 47.



15. kép: Kupezky: Furulyajátékos (Szépművészeti Múzeum, Budapest)

16. kép: Kupezky: Furulyajátékos (Hamburger Kunsthalle)

források: <http://www.kunst-fuer-alle.de>

Mint könyvemben leírtam, a budapesti Szépművészeti Múzeumban található, Jan Kupezky (1667–1740) — protestáns menekült cseh szülőktől feltehetőleg Pozsony mellett született, Rómában, Bécsben, illetve Nürnbergben működő mester — által festett, furulyajátékost ábrázoló képe nem Magyarországon, hanem Bécsben készült, 1709 és 1723 között, és Christian Ludwig von Hagedorn egy 1755 decemberében írt levele szerint Johann Zetz bécsi muzsikust ábrázolja.²⁵³ Kupezky több muzsikuspórtret is festett Bécsben, köztük van még egy furulyást ábrázoló festménye.²⁵⁴

Szintén valószínűleg Bécsből származik az a szépia-tintás, az uppsalai könyvtárban őrzött rajz,²⁵⁵ mely Lipót császár török feletti győzelmét ünnepli. A képen, állítólag, Lipót császár mellett fia, I. József és Sobieski János látható; s oldalt, egy asztalon különféle hangszerek társaságában egy barokk altfurulya is felbukkan. Magyar történelmi vonatkozásai dacára nyilván nem értékelhető a hazai furulyázás bizonyítékaként.

A székesfehérvári Nepomuki Szent Jánosról elnevezett, egykori jezsuita templomban a Franz Caspar Sambach (1715–1795) — sziléziai származású bécsi festő, Donner-tanítvány — által 1749/50-ben festett freskókon felbukkannak fafúvós hangszerek látszó tárgyak. Egyes részleteiket furulyákról, másokat oboákról kölcsönzik, de leginkább sosem létezett furcsa hibridek. A festő nyilván látott fafúvósokat, és tanonc korában talán dekoratív hangszercsendéleteket is kellett hogy fessen; de ő maga bizonyára nem volt furulya-játékos, s Fehérvárott dolgozva nem is lehettek kéznél utánzásra váró modellek. Ennélfogva e freskók, jóllehet furulyák elemeit ábrázolják, nem bizonyítják, inkább kérdésessé teszik az ottani furulyázást.

²⁵³ A kép amúgy 1900-ban került a múzeum gyűjteményébe, vásárlás útján (Gosztola Annamária szíves közlései).

²⁵⁴ Hamburger Kunsthalle, No. 685.

²⁵⁵ Uppsala: Universitetsbibliotek, Davidsson 6336 a, H 158.; beszámol róla a Lander-féle adatbázis: <http://www.recorderhomepage.net/artanon.html#17C>

Amúgy Hoffer Pál — az 1748-tól egészen 1771-ben bekövetkezett haláláig a jezsuitáknál szolgáló orgonista — Bárdos Kornél által átírt hagyatéki leltára²⁵⁶ is mindössze „1 öreg cselló, 1 trombita, 2 régi oboa, 2 klarinét, 1 fagott, 2 pár vadászkürt, 2 hegedű, 1 brácsa, 1 klavikord, 1 cimbalom” meglétéről tanúskodik.



17. és 18. kép: Sambach fafúvós-ábrázolásai a székesfehérvári jezsuita templomban (Lits Zsuzsa fotói)

További hangszerek nyomában

A hazai zenei életbe a kották és hangszerek többsége Bécsen keresztül érkezett. Nem meglepő módon, a ma osztrák gyűjteményekben lévő barokk furulyák elsöprő többsége²⁵⁷ nürnbergi: Denner, Schell, Oberlender. Leginkább tőlük származó furulyákat használhattak Magyarországon is.

A 18. század második felében a zenekari piccolo-szólamokat elsősorban szoprán vagy szopraninó-furulyákon játszották. Mivel e klasszikus repertoár hazai korabeli játszottsága sokszorosan meghaladja a barokk repertoárét, ezért igen valószínű, hogy piccolóként használt kisebb furulyák léteztek Magyarországon is. Ugyanakkor, ha azt vesszük, hogy a 19. század első felében működő pozsonyi Schöllnast által készített összesen majdnem másfél ezer (!) csákányból mindössze hat darab maradt fenn, akkor nem csodálkozhatunk azon, hogy a néhány darab piccolo mindegyike elveszett.

Amikor könyvemet írtam, próbáltam minél több magyarországi furulyát fellelni. A Magyar Nemzeti Múzeum hangszertárának vezetőjével, Radnóti Klárával közösen írt e-mailben fordultunk az összes hazai közgyűjteményhez, s kértük, hogy amennyiben furulya, vagy furulya-töredék van a birtokukban, jelezzék. Mivel e

²⁵⁶ Bárdos (1993), 29.

²⁵⁷ A bertechsgadeni esztergályosok (Walch és Öggl dinasztia) hangszerei félig a népi furulya kategóriájába tartoznak.

hangszer nem közismert, a levélhez jókora képmellékletet is készítettem, az esetleg remélhető formák bemutatására. Csak negatív válaszokat kaptunk. A levelet elküldtük felvidéki és erdélyi múzeumoknak is (ez utóbbi körben a nagyszebeni múzeum munkatársa, Guttman Márta segítségét is igénybe vettük), az eredmény itt is negatív volt.

Amikor Nagyszebenben jártam az ott megtalált reneszánsz furulyák ügyében,²⁵⁸ akkor végigböngésztem a Brukenthal múzeum jelenlegi gyűjteményét és 1803-as inventáriumát, kérdeztem az erdélyi barokk zene legfőbb ismerőit, Ursula és Kurt Philippit, a neves orgona-restaurátort, Hermann Bindert, a legfőbb erdélyi barokk furulyást, Majó Zoltánt — nem találtam semmit és senki sem tudott Erdélyben fennmaradt barokk kori furulyáról.

A felvidéken esetleg fennmaradt furulyák után először a pozsonyi származású, Budapesten élő zenetudós, Czagány Zsuzsa segítségével kutattam. Felvidéki kapcsolataim keresztül semmilyen pozitív információhoz nem jutottunk. Később, egyik volt tanítványom a miskolci egyetemen, a felvidékről származó Kovács Attila szakdolgozati témául a felvidéki barokk furulyázás nyomainak felkutatását választotta.²⁵⁹ A legfontosabb szóhajóhető városok múzeumait végigjárva, e-mail sorozatokat küldve, több múzeológussal beszélve megtudta, hogy a teljes felvidéki hangszeranyagot a Szlovák Nemzeti Múzeum az alsókorompai (Dolná Krupá) múzeumba gyűjtötte össze, környezetükből kiszakítva, a provenienciára vonatkozó iratoktól szeparálva. Kovács Attilát — felújítási munkálatokra hivatkozva — nem engedték be a raktárba. 2010. januárjában Bécsben említettem ezt a Svájcban élő furulyaművésznek, Nikolaj Tarasovnak — aki a furulyával foglalkozó zenetudomány egyik kiemelkedő alakja — és ő azt mondta, hogy sikerült darabról darabra végignéznie e gyűjteményt, és egyetlen egy furulya sincs benne. Se reneszánsz, se barokk, de még 19. századi csákány sem.

Végigjártam a budapesti bizományi áruházakat és régiségboltokat is; a boltok vezetőivel és a bolhapiacokat jól ismerő régiségkereskedőkkel és gyűjtőkkel vettem fel a kapcsolatot. Mutattam nekik a korábban a gyűjteményeknek szétküldött, a keresett tárgyakat ábrázoló fotókat, de senki nem látott efféléket korábban sem a hazai régiségpiacon.

²⁵⁸ Lásd *Bali* (2007b), (2007c), (2010)

²⁵⁹ *Kovács A.* (2009)

9. Kották

Az előzőekben leírtak szerint Magyarországon fennmaradtak barokk furulyák, inventáriumokból furulyákra és furulyakották jelenlétére utaló itemek kerültek elő, de vajon vannak-e kották? Igen, néhány furulyakottát sikerült találni, de sajnos, egyik esetében sem igazolható, hogy Magyarországon játszották volna, sőt, egy részük esetében inkább ellenérveket találunk rá.

Kották Sopronban

A Bárdos Kornél-féle Sopron-könyv végén található, Vavrincez Veronika által készített katalógusnak több darabjánál találjuk az ígéretes „fl” hangszernév-rövidítést; egy esetben még a biztosan furulyát jelentő „fl a bec” is előfordul. Végignézve a reménykeltő kották fotokópiáit, összesen három biztosan, és egy további, valószínűleg furulyára készült darabot találtam:²⁶⁰

— № 602. Christoph Stolzenberg: „Das ist je gewissen wahr, sterben wir” kantáta Karácsony II. napjára (K 006) „à Soprano, Alto, Tenore, Basso, 2 Schalmoa, 2 flauten, Violono con Continuo di Sig. C. Stolzenberger”. Kézirat, 9 db szólam. A vízjel lehajló ág pár „I” betűvel, s ugyanaz fordítva, „G”-betűvel. Nem sikerült azonosítanom.



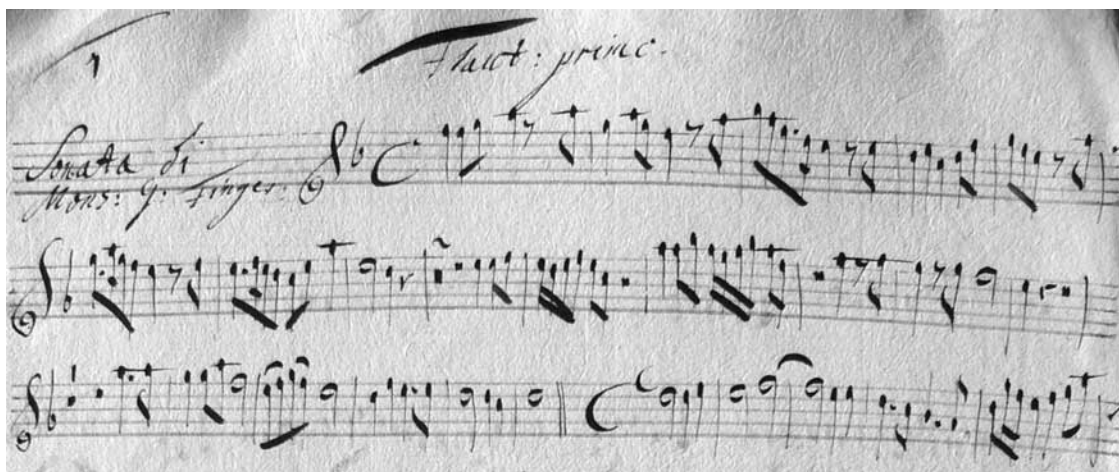
19. kép: Stolzenberg: Das ist je gewissen wahr – kantáta. A furulyaszólam kezdete (Sopron, Evangélikus Levéltár, K 006.)

²⁶⁰ Az alábbiakban a Bárdos-Vavrincez-féle katalógus számai szerint hivatkozom a művekre és zárójelben adom meg soproni evangélikus könyvtári jelzetüket.

Mint láttuk, a „flauto” önmagában szinte mindig furulyát jelent; ráadásul itt a flauto-szólamok francia violinkulcsban (G1) vannak,²⁶¹ ami egyértelműen furulyára utal. Franciaországban eleinte valamennyi diszkant szólamot ebben a kulcsban írtak, de először a hegedű, majd az 1730-as évektől a fuvola esetében is fokozatosan áttértek az olasz violinkulcs (G2) használatára.²⁶² A furulya addigra eltűnt a francia kottákból; viszont a furulyaszólamok francia violinkulcsos írásmódja Németországban a 18. század elejétől mindvégig fennmaradt. Így írta furulyaszólamaival Bach és Telemann,²⁶³ erről a notációs szokásról tudósít Majer,²⁶⁴ sőt, mint láttuk, még Mátray Gábor is említi a 19. század elején.²⁶⁵ Ráadásul a mű a karácsonyi ünnepkörhöz tartozik, és a flautók mellett chalumeau-kat alkalmaz. Ezek a szimplánadás, klarinétszerű, de rusztikusabb hangú, 17. század végi hangszerek szintén a pásztori szimbolika jellegzetes kellékei.

— № 129. Gottfried finger: két Sonata két furulyára, két oboára és continuóra (J 026). Kézirat.

A Bárdos-Varinecz jegyzék egyetlen műként tekinti a két rövid, de egyenként is négytétéles darabot. Lits Zsuzsa állapította meg,²⁶⁶ hogy két darabról (F-dúr és g-moll) van szó, melyek egy 1698-as, négy finger és két Keller-szonátát tartalmazó amsterdami nyomtatványban²⁶⁷ is megtalálhatók. finger akkoriban Angliában élt, valószínű, hogy e másolat a nyomtatott kotta alapján készült. Papírja a vízjel alapján (két keresztbe tett kulcs a címerpajzsban, felette „R” betű) regensburgi, datálnom eddig nem sikerült. A flauto-szólamok természetesen francia violinkulcsban vannak.



20. kép: finger: Sonata. Az I.furulyaszólam kezdete (Sopron, Evangélikus Levéltár, J 026.)

²⁶¹ A Bárdos-Vavrinecz katalógusban sajnos mindhárom furulyás darab esetében hibásan, olasz violinkulcs szerint átírva.

²⁶² Amint az a firenzei S.P.E.S és a francia Fuzeau kiadó monumentális facsimile-sorozatainak köteteit végiglapzva azonnal szembeötlők.

²⁶³ Teske-Spellerberg (1991)

²⁶⁴ Majer (1732)

²⁶⁵ Lásd az Althann-inventáriumról szóló fejezetben.

²⁶⁶ Lits (2009)

²⁶⁷ 6 Sonates à 5 parties: 2 flûtes & 2 hautbois ou violons. &bc. Composés par Mrs. Finger & Keller (Estienne Roger, Amsterdam, 1698).

— № 903. Anon.: [concerto] „flaut A Becc”, violino, basso (J 023).

Három tételes (Allegro — Largo — Vivace): a két szélső F-dúrban, a középső d-mollban. Az első tétel concerto-jellegű, a második kettő bináris forma, sarabande illetve menuet-karakterrel. 1720-30 körüli, német-olasz stílus, minősége alapján gyakorlott kisebb mester műve lehet, azonosítani eddig nem sikerült. A furulyaszólam francia violinkulcsban van. A papíron vízjel nem látható.



21. kép: Anon: [Concerto]. A furulyaszólam kezdete (Sopron, Evangélikus Levéltár, J 023.)

E három, biztosan furulyára írt darab mellett van egy további is a Sopronban fennmaradt anyagban, mely valószínűleg furulyakotta:

— № 908. Anon.: Ouverture. „flauto à Violino Con Liuto” (J 024).

Hat tételes (Ouverture – Gavotte — Menuet – [Sarabande] – Aria Anglaise — Gigue) szvit, valamennyi tétel a-mollban. Két szólam, diszkant és basszus; a felső szólam felirata „flauto à Violino”, ami furulyát sejtet ugyan, de olasz violinkulcsban áll (G2), és hangterjedelme $e' - c''$, azaz a legelső (egyetlen egyszer előforduló) hangja nem fér rá a közönségesen flautónak nevezett f' -altfurulyára; ráadásul van benne néhány $f\#'$ és $g\#'$, amelyek megszólaltatása az alsó lyukak megosztása nélkül készített korabeli altfurulyákon kellemetlen. Ezek a problémák nem jelentkeznek a terccel mélyebb fekvésű harántfuvolán. Ám a darab, stílusa alapján 1700 körülre tehető; stílusában lullysta, franciás, de szinte biztosan angol vagy német. Ez a stílus idegen a harántfuvola világától, a furulyáéhoz áll közelebb: a Bingham által publikált „Airs Anglois”,²⁶⁸ Demoivre és Dieupart világát idézi. Ezek a művek Londonban vagy Amsterdamban kerültek nyomdába, az ottani notációs szokásoknak megfelelően olasz violinkulcsban (G2) írott furulyaszólammal. Hangszerként soproni kotta esetében a korai időpont miatt tenorfurulya, vagy méginkább a „voice-flute”, azaz a fuvolával azonos fekvésű d' -tenor lehetősége merül fel²⁶⁹, annál is inkább, mert e lullysta stílusban például Dieupart kottaiban is szerepel ez a hangszer.

A szerzőségét illetően találhatunk földrajzilag közelebbi analógiát is: Johann

²⁶⁸ Lásd Bali (1998)

²⁶⁹ Az 1670–1710 közötti időszakban lényegesen több tenorfurulya-szólammal találkozunk vokális művekben is, mint később, Thieme (1986)

fischer (1646–1716/17?)²⁷⁰ Lully kopistájaként is működött egy ideig Párizsban, majd hazatérte után végül is 1677-től Augsburgban telepedett le. Művei közt hét, furulyára írott „Divertissement” is fennmaradt, négy nyomtatásban (Drezda, 1699, „Auff Violon/Hautbois oder fleutes douces zu gebrauchen”, olasz, azaz G2 violinkulccsal), három kéziratban („Partie pour la fleute douce”²⁷¹). Ugyan a soproni szvit a hét fischer-darab egyikével sem azonos, de feltűnően hasonlít rájuk; a művek stílusán felül a francia nyitány és az „Aria Anglaise” szerepeltetésében is. Elképzelhetőnek tartom, hogy e kompozíció is tőle származik. A papír vízjele bohócfélét ábrázol, kinyúló 7 ággal, végükön bogyókkal vagy csengőkkel, az ellentétes oldalon 3 hasonló ág. Pontosan ilyen vízjelet nem találtam, de hasonlók főleg Stuttgart környékéről ismertek.²⁷²



22. kép: Anon.: Ouverture. A furulyaszólam kezdete (Sopron, Evangélikus Levéltár, J 024.)

Honnan kerültek Sopronba ezek a kották, és játszották-e őket? Mint fentebb láttuk, a lutheránus vallási élet szempontjából kivételes helyzetű Sopron abban is kirítt a többi magyar város közül, hogy sokrétű kapcsolat fűzte Regensburghoz, a császári rezidenciális helyhez, melynek evangélikus vallási élete is jelentős volt, és zenei szempontból is kiemelten fontos német városnak számított.²⁷³ Ott működött többek között Christoph Stolzenberg (1690–1784) is, aki a protestánsokról szóló fejezetben említettekén kívül egyike volt azon komponistáknak, akik több teljes kantáta-évfolyamot is komponáltak. És Sopronba nem csupán jól képzett lelkészek kerültek Regensburgból, hanem muzsikuskok is. 1718-ban Knogler Dániel soproni diákot Regensburgba küldik tanulni két évre,²⁷⁴ hazatértétől vagy ötven éven át ő a soproni gyülekezet orgonistája. Ottani patrónusa Serpilius György szuperintendens, akinek egy Regensburgból 1724-ben Sopronba települő lelkész rokona, Serpilius Sámuel hivatja meg Michael Kosecket 1746-tól Knogler mellé kántornak. Regensburg gazdag kantáta-

²⁷⁰ NG: „Fischer, Johann”

²⁷¹ Eredeti kulcsaikat nem ismerem; fotokópiájukat nem láttam, csak a modern kiadást: *Woehl* (1950).

²⁷² *Piccard* (1961)

²⁷³ *Mettenleiter* (1866)

²⁷⁴ *Bárdos* (1984), 110–122.

éneklési hagyománya mindkettőjüket megfoghatta; mindketten hozhattak, vagy kapcsolataikon keresztül rendelhettek kottákat onnan. Akármelyikük révén is kerültek ide részei, de Stolzenberg megmaradt életművének legnagyobb részét — 115 kantátát — a soproni gyülekezet kottatára őrizte meg.²⁷⁵ A fennmaradt szövegkönyvek alapján már 1726-tól sok Stolzenberg-kantáta soproni előadása megállapítható.

A soproni 115 Stolzenberg-kantátából viszont csupán néhányban van valamilyen fafúvós szólam, és sem az oboás (8 darab), sem a fagottos vagy chalumeau-s művek (2–2 darab) előadását sem bizonyítja semmilyen adat. Halász Péter kutatásai szerint harántfuvolákat használtak Sopronban; ám teljesen valószínűtlen, hogy egy 2 furulya–2 chalumeau-s kantátát a nádas hangszerek fuvolára-cserélésével eljátszottak volna. Úgy tűnik, hogy Nyugat-Európában a vokális darabokban még furulya fuvolával való helyettesítése sem volt szokásos. Valószínűleg azért, mert bár a két hangszer egymást jelentősen átfedő hangterjedelme ezt sok esetben lehetővé tette volna, de használatuk szimbolikus értéke nem. A kottatár másik három darabja esetleg megszólalhatott Sopronban.

Knogler vagy Koseck: melyiküknek köszönhetjük a furulyakottákat? Mindegyik darab más papíron van, más kéztől való írással. A soproni evangélikus kottatári anyagban van majdnem harminc tisztán hangszeres mű is, melyek egy része a Bárdos-Vavrinecz katalógus szerint Koseck sajátkezű másolata, de az előbb tárgyalt furulya-művek egyike sem az ő írásával maradt fenn. És ugyan tudjuk, hogy a régebbi anyag egy jó részét Koseck kiselejtezte,²⁷⁶ de az valószínűtlen, hogy a vele együtt szolgáló kollégája által hozott darabokat szórja ki. A furulyadarabok közül kettő korai volta, és az, hogy Koseck másolatai közt nincs furulyadarab, inkább affelé hajlít, hogy Knoglernek köszönhetjük ezeket.

De bármelyikük is hoz(at)ta e kottákat, miért hoz(at)ta? Lehet, hogy maga is furulyajátékos volt, de az is lehet, hogy az ideutazásra készülvén beszerzett, összemásolt, összeszedett, amit csak tudott, hiszen lehetetlen volt előre felmérnie a későbbi lehetőségeket.

Tételek a Harmonia caelestisben

A Harmonia caelestis²⁷⁷ a régebbi zenei történetírás Esterházy Pál herceg (1635–1713) szerzeményeként tartotta számon; az újabb kutatások azonban kimutatták, hogy a herceg leginkább a kiadvány kitalálója, összeállítója és szponzoraként jön számításba; zenei képzettségének valószínűsíthető szintje elmaradt a darabok kompozíciós színvonalától. Néhány darab átvételének forrása is megkerült, és több további esetében sejthető, hogy dallama honnan származik. A mű 1711-ben jelent meg, igen kis példányszámban (77 darab); talán protokoll- vagy barátainak szóló ajándékul szánta a herceg? A nem partitúrát, hanem szólamokat közlő gyűjtemény funkcióját a közreadó, Sas Ágnes „katolikus énekeskönyvként” határozza meg,²⁷⁸ mely ugyanakkor a hivatásos zenészeknek is kínál előadási darabokat. Esterházy Pál politikai tevékenységének lezárulása után több vallásos könyvet írt és adott ki,²⁷⁹ sokuk a Mária-kultuszhoz tartozik; a

²⁷⁵ Lásd a Bárdos-Vavrinecz katalógus 520–634. számait; továbbá Halász (1988).

²⁷⁶ Sas (2003)

²⁷⁷ Sas (2001a).

²⁷⁸ Sas (2001a), 23.

²⁷⁹ Sas (2001a), 11.

Harmonia Cælestis is, szellemét tekintve e sorozatba illeszkedik.

Egy korábban ismert, azóta elveszett vagy lappangó kézírata 1699-ből származott; az 1700-ban készült metszőpéldánya viszont megvan, melyet 1680 és 1682 között készült papíron írtak. Mindenben, a kulcsok használatában is azonos a nyomtatott kiadással.

A gyűjtemény két darabja ír elő „flautót”:

— № 4: *Nil canitur iucundius*. Az előadó-apparátus 2 flauto, 2 viola, canto és basso continuo; valamennyi diszkant-szólam szopránkulcsban (C1) notálva. A flauto-szólamok hangterjedelmei *d'-g* illetve *d'-c*. A furulyák visszhangozzák a hegedűk által játszott frázisokat, majd a négy hangszer tuttiban egyesül. A mindenkori legfelső hangszeres szólam azonos a canto-szólammal. Jellegzetes gavotte-ritmusú, bár olaszos darab, Sas Ágnes a cseh Rovenský 1693/4-ben kiadott művei között akadt egy hozzá hasonló darabra.²⁸⁰

— № 18: *Dormi Jesu*.

Apparátusa 2 flauto, 2 violino, 2 canto és continuo. A furulyaszólamok violinkulcsban (G2) vannak lejegyezve, hangterjedelmük *g'-e*, *f#'-e*; az első hegedű violin- (G2) a második és az énekszólamok szopránkulcsban (C1) állnak. A kompozíció akkoriban elterjedt pastorale-dallamra készült. A bevezető hangszeres szonátában (a No. 4-es darabhoz hasonlóan) furulyák először echoként szólalnak meg, majd a négy-szólamú szakaszban a hegedűkkel együtt.

Sőt, e két, felirata szerint „flautót” alkalmazó darabhoz csatlakozik egy harmadik is: a № 5, *Dulcis Jesu* kezdetű számhoz tartozik egy megnevezetlen, a diszkanttal azonos, szopránkulcsos (C1) szólam, *d'-d* hangterjedelemmel. Legvalószínűbb, hogy ez is flauto-szólam lehet: ugyanis a kiírt nevű szólamok violák; trombita nem illene e konzervatív, csendes gamba-együttesbe, és sem a darab, sem a szólam jellege nem trombita-szerű. A hegedűvel való duplázás nem valószínű a gambák miatt; más diszkant-hangszer pedig nem bukkan fel a gyűjteményben.

A három darab hasonló stílusú, talán azonos helyről is származik; s mindhárom benne volt már az első, 1699-es változatban is. A „flauto” szó jelző nélküli használata, a darabok 17. század végi eredete, a hangszerelés konzervatív volta, a „Dormi Jesu” és a „Nil canitur” karácsonyi tematikája mind azt valószínűsítik, hogy e szólamok furulyára készültek.

Milyen furulyán szólalhattak meg? A Harmonia cælestis darabjai épp a 17. század utolsó évtizedében, a nagybarokk francia fúvósok első megjelenésének idején születhettek, ezért nehéz eldönteni, hogy még a korabarokk átmeneti furulya, vagy már a nagybarokk furulya világába tartoznak. A nagybarokk *f'*-alt a hangterjedelem és a francia violinkulcs hiánya miatt kizárható. A *c''*-szopránfurulya szóba jöhet, ezen mindhárom darab kifér, sőt, Walther több, mint harminc évvel későbbi lexikonja²⁸¹ „flauto” alatt elsődlegesen ezt a furulyafajtát érti; ám a szólamok szopránfurulyán játszva egy oktávval magasabban szólalnak meg a leírtnál. Ezt a hangszert egyébként a 18. században inkább „flauto piccolo”, kis furulya névvel illetik, és transzponáló hangszerként írják szólamát.²⁸² A három darab egyike, a „Dormi Jesu” flauto-szólamai

²⁸⁰ Sas (2001a), 30.

²⁸¹ lásd fentebb, az Althann-inventáriumról szóló részben.

²⁸² Pl. Bach: 103. kantáta, 1725; Händel: Vízizene, 1717.

kényelmesen kiférnek — a 17. század bécsi zenéjében is elsősorban használt furulyatípuson, azaz „flautón” — a *g'*-alton (bár a szólam hangzó magassága ekkor is egy oktávval a leírt felett lesz). Legvalószínűbbnek azonban az a lehetőség tűnik, hogy sok 1700 körüli német opera- és kantátaszólamhoz hasonlóan hangzó magasságban, *c'*-tenoron szólaltak meg.

De megszólaltak-e egyáltalán ezek a darabok Magyarországon? Mint fentebb írtam, az Esterházy-udvarokból eme darabok kottáján kívül a furulyázásnak semmilyen más dokumentuma nem került elő. Ugyanakkor a szólamok játéktechnikailag egyszerűen megoldható volta miatt nem kell külön fúvós-játékost keresnünk az udvarnál, egy ügyesebb hegedűs, vagy énekes is elboldogulhatott vele. De az is lehet, hogy Esterházy Pál számára fontos volt a kötet reprezentatív sokszínűsége; és ugyan e darabokat sosem játszotta az ő cappellája, de a kötetbe bevalógatta.

Nyomtatványok

Paricio Portell néhány éve megjelent könyvében²⁸³ összegyűjtötte a barokk furulya korabeli nyomtatott repertoárját. A történelmi Magyarország területéről mindössze az alábbi két item található benne:

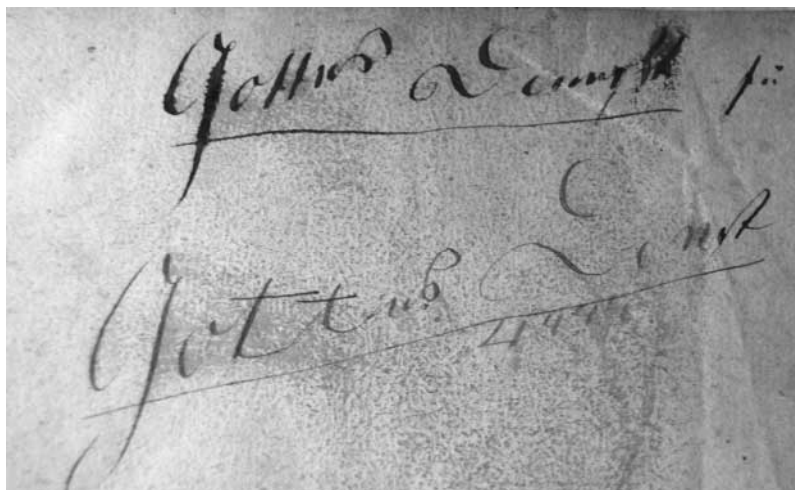
— A Budapest Józsefvárosi Evangélikus egyházközség könyvtára őriz egy példányt Telemann 1725-ös, Hamburgban kiadott kantátagyűjteményéből:

„Harmonischer Gottes-Dienst oder geistliche Cantaten [...] von einer Violine oder Hautbois oder flûte traverse oder flûte à bec, nebst dem General-Basse, begleitet wird [...] Hamburg, 1725/6.”

A kötet még az Attaignant-féle blokkszedéssel készült. Az év minden vasárnapjára és ünnepére tartalmaz kantátát. A művek mindegyike egyetlen énekszólamra és egyetlen szólóhangszerre készült; a szólóhangszerek a hegedű, oboa, harántfuvola („flûte traverse”) és furulya (a címlapon „flûte à bec”, a kötet belsejében, az egyes daraboknál „flûte douce”). A 72 kantátát tartalmazó gyűjtemény tizenhárom kantátájában van furulya, a szólam minden esetben francia violinkulcsban (G1) áll; és, csak a furulyaszólamok vannak francia violinkulcsban.

A budapesti példány egybekötve tartalmazza az eredeti három, egyenként is több száz oldalas kötetet. A kötés 18. századnak tűnik. Állapota a penészedést és rovarrágásokat leszámítva kifogástalan, úgy tűnik, hogy sosem volt használatban, így nem bizonyít semmit a hazai furulyázással kapcsolatban. A kottában semmilyen bejegyzés sem található, az egyetlen kézírásos nyom az egész kötetben a belső előzéklapon látható, alábbi két sor:

²⁸³ Portell (2005). A kötet természetéből fakad, hogy bár igen értékes lista, de sajnos nem teljes.



23. kép: bejegyzés a Józsefvárosi Evangélikus Egyházközség Telemann-kantátakötetében

A kötésen, kívül a gerincre ragasztott címke töredéke látható, rajta írás töredéke, de sajnos nem sikerült semmit kibogarászni belőle. A kötet provenienciájáról semmit sem tudni. Kertész Géza nyugalmazott lelkész úgy tudja, hogy Grünwalszky Károly lelkész idejében, talán a hatvanas években lettek rá figyelmesek, és annak idején elő is adtak belőle néhány művet. A barokk furulya korában a Józsefvárosi gyülekezet még nem létezett; bizonyára ajándékozással vagy az egyházra hagyott hagyaték részeként került a kotta mai helyére.

— A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem könyvtárában van²⁸⁴ Telemann furulyán is megszólaltatható duettjeinek egy példánya, az 1760 körüli párizsi kiadásból:

„SONATES / Pour deux flûtes Traversieres, / Deux flûtes Douces, / ou deux Violons / Par Mr. TELEMANN [...] Nouvelle édition a Paris [...] Mr. Le Clerc”

A hat Telemann-duettet tartalmazó füzet egybe van kötve öt másik, szintén hat-hat duettből álló füzettel. Ezek: Gronemann (Op.1, és Op.2), Taillart és Paton művei, valamint egy, címlapján Händelnek tulajdonított, de stílusa alapján minden bizonnyal apokrif gyűjtemény. A kötet-nyitó Telemann-rész címlapján tollal írott szöveg:

„Paris le 9 de fevrier 1781 / Monsieur Taillard achetta ce livre pour l’usage de Mons[ieu]r Le Chevalier de Lynch / Ant. Taillard / mait[re] de la flute / traversiere, rue St. André et / Arts a Paris”

vagyis, e könyvet Ant[oine] Taillard párizsi fuvola-tanár vásárolta 1781. február 9-én Chevalier de Lynch számára. Ez utóbbi személy pedig valószínűleg nem más, mint Jean-Baptiste Lynch (1749–1835), Bordeaux későbbi royalista polgármestere,²⁸⁵ akit Napoleon egyik legnagyobb ellenségének tartott. A kötet a Nemzeti Zenede könyvtárából került jelenlegi helyére; 1781 utáni sorsát nem kutattam. Nem is elsődlegesen furulyakotta, (bár, a kottasorok elején a francia violinkulcs is szerepel, a furulya számára, mint az több Telemann-mű esetében ismert), és a furulya-korszak után kerülhetett csak Magyarországra, ezért nem tekinthetjük a furulyázás hazai bizonyítékának.

²⁸⁴ Leltári szám: M 45708

²⁸⁵ http://fr.wikipedia.org/wiki/Jean-Baptiste_Lynch (2011. október 7.). A magyar „lincsel” ige etimológiája mögött nem az ő, hanem a viginiai William Lynch neve rejtőzik (TESZ: „lincsel”)

További kották nyomában

A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem könyvtárában találtam még Philipp Heinrich Erlebach „Harmonische Freude” című áriagyűjteményének (1710) második részéből az énekszólamos és basszust tartalmazó kötetet.²⁸⁶ E gyűjtemény első felében van néhány ária, ahol két furulya szerepel obligát hangszerként. Sajnos, e második kötetben vonósok mellett csak oboákat találunk; a kötet ráadásul a 20. század végén került mai helyére, eredete tisztázatlan. Így ez sem adalék a barokk furulya hazai történetéhez.

Több városunk kottatárában is vannak Händel-partitúrák,²⁸⁷ köztük olyanok is, melyek furulya-szólamos is tartalmazzak, például az „Alexanderfest”. Ezek azonban kivétel nélkül a 19. századi Händel-renaisszánsz²⁸⁸ hatására kerültek a gyűjteményekbe. Előadásuk során valószínűleg nem furulyáztak; bizonyára fuvolával, klarinéttal, angolkürttel pótolták az akkor már nem létező régi fafúvósokat. A Händel-darabok kottatárainkban való jelenléte — az ugyanabban az időszakban beszerzett Palestrina-művekkel és még egy-két későrenaisszánsz kompozícióval együtt — azt mutatja, hogy a magyar zenei élet a 19. században nem csupán a legújabb hangszerek beszerzésében, a kortárs zene nagy alakjainak hazai pódiumra-léptetésében, de a korai historizmus azonnali megjelenésében is felzárkózott a nyugathoz.

További nyomtatott kották után kutatva végignéztem a New Grove Lexikon elektronikus változatában felbukkanó összes magyar, szlovák és román könyvtári jelzetet, de a Bárdos-Vavrinecz jegyzékből ismert, fentebb tárgyalt finger-darab(ok)on kívül egyetlen furulyás item sem volt közöttük. A közép-európai könyvtárak és múzeumok állománya kevésbé feldolgozott, ezért remélhető újabb barokk furulyakották felbukkanása.

²⁸⁶ Leltári szám: R 4008.

²⁸⁷ Lásd például *Bárdos* (1984), jegyzék No. 808, (1980) No. 666 és 667, (1978) 417 és 418, (1976) No. 155.

²⁸⁸ *Bali* (2011); *Haskell* (1988).

9. Összefoglalás és következtetések

A barokk furulya Magyarországon

Az eddigiek alapján megállapítható, hogy a barokk furulya több helyütt is megjelent Magyarországon. Furulyák vagy furulyakották megléte kimutatható a rezidenciális zenei életből (Althann-inventárium, Harmonia caelestis, és talán a Csáky-inventárium), a katolikus templomi gyakorlatból (debreceni, tatai, privigyei, nagyszombati és pesti inventáriumok, amihez talán még hozzávehető a pozsonyszentgyörgyi, besztercei és a nagykanizsai), és az evangélikus egyházzeneiből (soproni, nagyszebeni, kassai, pozsonyi és pesti kották; reneszánsz vagy átmeneti furulyák Pozsonyban). A felbukkanások szinte kivétel nélkül német kulturális vonatkozásúak: a piaristák és jezsuiták hazai megtelepítése a Habsburg katolizálás-németesítés eszköze volt, és a protestánsok között is csupán a németajkú gyülekezetekben találtuk meg a furulyát is alkalmazó kantáta-játszás nyomait. A katolikus templomok inventáriumainak hangszerei és Sartorius nagyszebeni kantátái valószínűsítik, hogy egyes katolikus és lutheránus templomokban megszólalt a barokk furulya; a hazai furulyázás ezek alapján a nyugati divathullámhoz képest a többi európai perifériához hasonlóan néhány évtizednyi késéssel jelent meg,²⁸⁹ az evangélikusoknál hamarabb, a katolikusoknál később. A nyomok más részéről (elefántcsont basszusfurulya, Harmonia caelestis, soproni furulyakották) megállapítható, hogy nem bizonyítják a hazai furulyajáték meglétét. Nem sikerült eddig egyértelműen kimutatni az amatőr furulyázást sem az arisztokrácia, sem a külföldet megjárt, köztük Angliába is eljutott peregrinusok körében.

Úgy tűnik, hogy a furulya szerepe a hazai hivatásos zenei életben azonos a Nyugaton megfigyelhetővel: ritkán alkalmazott, hangulatfestő, többnyire a pásztori szimbolikához tartozó hangszer, melyet váltó-hangszerként szólaltatnak meg. Ugyanakkor, különlegesség-volta miatt a barokk furulya felbukkanása hazánkban jóval ritkább, mint Nyugaton. De ez e hangszer korszakának többi fafűvására is áll: a 18. század első felében a hangszer- és kotta-inventáriumok tanúsága szerint elsősorban a csak vonós hangszereket használó, kisebb apparátusok voltak használatban Magyarországon.

További kutatásoktól ugyan remélhető, hogy az összes vizsgált területen újabb adat bukkanjon fel, de nem valószínű, hogy a jelenleg rendelkezésre álló adatokból kirajzolódó kép lényegesen változzon. Érdemes lenne az Althannok nápolyi tevékenységéről és kapcsolatairól adatokat gyűjteni és alaposan végignézni a Felvidék, de főként Erdély 17-18. századi agyagait. Hatalmas, aprólékos munka, önmagában nem nagyon hatékony; a hazai, olasz és német kutatók 18. századdal foglalkozó zene-tudósok, levéltárosok együttműködésétől remélhetünk újdonságokat, több évtizedes időtávlatban.

A kutatás jelenlegi állása szerint tehát a néhány helyen felbukkanó furulya semmiképpen sem jelenti azt, hogy a hangszer általánosan elterjedt volna, jelen lett volna hazánkban. Pedig a hazai zenei élet számos ponton érintkezett a nyugati furulyás világgal. Ám az érintkezési pontok neuralgikusak voltak: az elnyomó német vagy katolikus; az igaz pietistával vagy kálvinistával szembenálló ortodox lutheránus vagy

²⁸⁹ Amiben a török hódoltság és a kuruc kor visszahúzó, az osztrák németesítés előmozdító hatással volt.

anglikán; a szegény peregrinussal szemben a „gentleman” világfi. A furulya a hazai kulturális-zenei élet mélypontján jelent meg Nyugat-Európában; a nagy hazai zenei fejlődés csak a barokk furulya kora utána indult be. A korszerű kultúra iránti igény egyszer csak megjelent Magyarországon — amiből a nyelvújítás és a reformkor is kinőtt — de a furulyadivatot épp átugorta.

A nevekről

A furulya neve mindegyik hazai dokumentumban a „flauto” szó, vagy valamilyen németesedett, szlávósodott, magyarosodott alakja: „flöte”, „flöt”, „flet(t)”, flauta; sőt, nem talákoztam a vizsgált korszakban hazánkban olyan esettel, amikor e nevek valamelyike önmagában, a keresztben tartásra utaló jelző („queer-”, „zwerch-”, „travers-”) nélkül egyértelműen harántfuvolát jelentene.

Mint könyvemben a III. függelék Dr. Király Péterrel közösen jegyzett fejezete részletesen leírja,²⁹⁰ a „furulya” szó különféle hangalakjai a 17. század első felétől dokumentáltak. Gyöke valószínűleg a román pásztorok nyelvéből eredő, sípot jelentő „fluiera” szó, mely a magyarhoz hasonlóan a szláv nyelvekbe is átment.²⁹¹ Úgy tűnik, hogy a magyar köznyelvben mindenféle fúvós hangszerre alkalmazták, a műzenéhez kapcsolódó dokumentumokban (leltárak, kották) azonban sehol sem találkozni vele. Így megállapítható, hogy az 1970-es években zenetudósok vitája nyomán kialakult mai szóhasználat²⁹² — mely a „furulya” szóval jelöli a reneszánsz és barokk kor műzenei hangszerét — történeti megalapozottságot nem tudhat maga mögött.

A 18. század második felétől kezdve költői művekben egyre gyakrabban felbukkan a „furulya” szó, és szinte mindig pásztori környezetben; például:

Bessenyei György: Hunyadi László’ trágédiája. (1771 előtt)

„Az halász hajója harsog a’ vizeken,
Keresi prédáját e’ párás térjeken.
A’ sásas rétekre sok marhák veretnek,
Rívó bögései gyakran kettőztetnek.
Éh szájok a’ fűbe széllyel harátsolnak,
Furullyája zendül köztök pásztoroknak.”

Faludi Ferenc: Tavasz (1779 előtt)

„Erdőkbül kimenni mezők térségére,
A lenyugvó napnak nézni szekerére,
Pásztor után sétálgatni,
Musicáját meghallgatni,
Corydon dudáját,
Mopsus *furugláját*.”

²⁹⁰ Bali (2007a) 231–232.

²⁹¹ Bali (2007a) 17.

²⁹² Bali (2007a) 17.

Ányos Pál: Bessenyeinek (1779)

„Ha pedig érkezik teste lankandtsága,
Nyögésekké válik szive nyájossága,
Nem játszik orcáján tündér pirossága,
S nem szól *furuglyáján* ifju buzgósága!”

Berzsenyi Dániel: A' balaton (1799–1802)

„Itt a' szazadokat látott vadomok feketednek
Mellyek ezer meg ezer göbölt kényünkre nevelnek
A' szilaj Arcasok heverészve legeltetik a' nyájt
'S a' kies estvéken nyögdetssel lassu *furullya*.”

Vörösmarty Mihály: Egy barátomhoz (1818)

„Ár hevesebb szekerén nyájásb sűgárra derűlvén
Fébus, 's a' kikelet fejt virágra keblét
Már Titirus szabadon hajt hűs ligetekre mezőkre
's Zengi *furúlláján* Pásztori énekeit
A' Faunok, Satirok kiterült lomboknak alatta
Bolyganak, hol fiain egy Philoméla keserg.”

A pásztori szimbolika a műzenei furulya sajátja is; különösen felmerül ez Amadé László fentebb idézett verse és a tizenöt éven át Rómában élt, majd Nagyszombatra költöző árkádikus, Faludi Ferenc esetében. Viszont a versek késői, a barokk furulya korszaka utáni dátuma valószínűvé teszi, hogy a valódi pásztorok kezében megszólaló, sajátmaguk által készített hangszer inkább lebeghetett a költők szeme előtt, mint a hazánkban korábban, fénykorának idejében is ritka műzenei furulya.

A népi furulya

Mint említettem, a régi, népi hangszerek feltűnően sokszor felbukkannak a nemesi portákon, mulatáshoz töröksíp, hegedűt, dudát használnak, de templomi inventáriumokban is látunk népi hangszereket. Dudást találunk 1660 körül Esterházy Pálnál,²⁹³ „Lyripium”, azaz duda szerepel az 1756-os pesti, „Tambura Turcica” az 1757-es debreceni, „Lyra rustica”, azaz tekerőlant az 1758-as Althann-féle váci inventáriumban. Külön érdekes a törökös zene jelenléte. A 18. század végén a bécsi klasszikus repertoárban olyan súllyal szerepel a „janicsárzene”, hogy zongorákat is pedálokkal kezelhető dobokkal-cintányérokkel látnak el.²⁹⁴ Valószínűleg ehhez a divathoz tartozik, hogy az egri minoritáknál egy ünnepi ebéd után tíz fiú törökös zenével szolgál a kertben.²⁹⁵ Mint fentebb említettem, a „tárogató” néven is emlegetett töröksíp a kuruc kor nosztalgikus hangszere, de meglepő módon nem csak a török kiűzése után, a Habsburgokkal folytatott hatalmi harcok során értékelődik fel, hanem korábban, a hódoltság idején is népszerű volt.²⁹⁶

²⁹³ Sas (2003), 13.

²⁹⁴ BR: „janicsárzene”

²⁹⁵ Bárdos (1987), 121.

²⁹⁶ Dr. Jankovics József bocsátotta rendelkezésemre az alábbi érdekes adatot. Keczer Menyhért Kasza várából 1668. szept. 14-én írta Csuti Benedeknek, akit megkérhetett, hogy valahonnan Erdélyből szerez-

A korabeli szövegekben gyakran találkozunk a cimbalom/cymbalum és a citera/cythara szavakkal. Ezek esetében sokszor nehéz eldönteni, hogy mikor van szó csembalóról (valószínűleg ezt a hangszert takarja az 1775-ös nagykanizsai templomi inventárium „Cimbalum” itemje), és mikor népi cimbalomról (például amikor 1702-ben Fehérvárott az engedély nélkül mulatozók hegedűit és cimbalját elkobozták²⁹⁷). Mikor gitárféléről vagy chitaronéről, azaz nagy lantról (talán 1757-es debreceni „Cythara nova” esetében) és mikor népi citeráról. Sárosi Bálint szerint²⁹⁸ a citera csak a 19. század második felében terjedt el a magyar nép között; ha helytálló ez a feltételezés, akkor gitár- vagy lantfélével találkozunk sok esetben, például amikor Egerben 1756-ban és 1762-ben a minorita szerzetesek „hegedűk, citera és fuvola zenéjével szórakoztatják a vendégeket”, vagy Barkóczy Ferenc püspök olasz kasztrált énekeseit kísérik „citerával és hegedűvel”.²⁹⁹

A furulyafélék minden népnél az őskor óta felbukkannak, bizonyára a magyaroknál is a legrégebbi idők óta használatosak. A szlovák, de különösen a román népzenében a fúvós hangszerek szerepe sokkal jelentősebb, mint a magyaréban. Hazánkban eddig nem folytak kutatások a népi hangszerek régmúltját illetően, pedig bizonyára lehet mit találni. Több szlovák múzeum gyűjteményében is vannak 17–18. századi, datált a népi furulyák.³⁰⁰ Akkoriban a mai Szlovákia Magyarország területének egy része volt; még ha netán elsősorban szlovák pásztorok használták is e régi hangszereket, akkor is meg kellett hogy legyenek hangszerek a mai Magyarország területén élő tótoknál is. És szlovák zenetudós kollégáink által feltárt emlékek megismerése és zenetörténeti kontextusba való beillesztése a mi számunkra is feladat. Mint láttuk, a barokk furulyázás nem volt nagyon elterjedt hazánkban, a reneszánsz furulyák jelenléte egyértelműbbnek tűnik. Érdekes további kérdés a népi hangszerek és a műzeneiek viszonya: vajon a hatnál több lyukú román népi furulyák³⁰¹ vagy a másfél méteresnél hosszabb szlovák fujarák³⁰² a műzenei furulyák hatására alakultak-e ki.

zen neki töröksípót: „Az sípokról én nem írtam, hanem kegyelmed írjon, hogy legyen két töröksíp, Erdélyben nemigen kaphatni, hanem ha Tömösvárral hozna ő kegyelme, mivel itt Egren is kerestettem, de nem kaptam.” (MOL, P 659, Teleki levéltár, 231. 16. fol.)

²⁹⁷ *Bárdos* (1993), 173.

²⁹⁸ *Sárosi* (1998), 40.

²⁹⁹ *Bárdos* (1987), 121. Mint fentebb említettem, a minorita napló „flauto” szavait sajnos nem tekinthetjük a furulya kétségtelen bizonyítékának.

³⁰⁰ *Kovács A.* (2009)

³⁰¹ A román népi hangszerekről szóló alap-mű mind a mai napig *Alexandru* (1956).

³⁰² *Elschek* (1978).

Képek jegyzéke

- 1. reneszánsz furulyák (Prætorius: Syntagma Musicum III. kötet, 1620, a IX. képtábla részlete)
- 2. barokk furulya („flûte douse”; Johann Christoph Weigel rézmetszetének részlete a „Musicum Theatrum” sorozatból, ~1722)
- 3. az Althann-inventárium (1756(58))
- 4. az Accademi degli Arcadi címere (Crescimbeni: Storia dell’ Accademi degli Arcadi, 1712. Az 1804-es londoni kiadásból, 60. oldal)
- 5. a Salter-féle „Genteel Companion” címlapképe (1683)
- 6. elefántcsont basszusfurulya (a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem tulajdona)
- 7. a budapesti és a müncheni basszusfurulya összehasonlítása *Bali* (2007a), 214. és *Wackernagel* (2005), 68. alapján
- 8. barokk tenorfurulya töredéke, MNM 1977.12. Forrás: *Bali* (2007a), 217.
- 9. az MNM 1977.12.-es tenorfurulya lecsiszolt mesterjele, és a fölébe ütött címerpajzs
- 10. Stanesby altfurulya töredéke, MNM 1982.75. Forrás: *Bali* (2007a), 217.
- 11. az MNM 1982.75. Stanesby altfurulya mesterjele. Forrás: *Bali* (2007a), 217.
- 12. Oberlender Altfurulya, MNM 1860.3. Forrás: *Bali* (2007a), 210.
- 13. az Oberlender Altfurulya mesterjele, MNM 1860.3. Forrás: *Bali* (2007a), 210.
- 14. zománckép a Szlovák Nemzeti Múzeum ékszeres ládikáján. Forrás: *Kalinayová* (1996) 47.
- 15. Kupezky: Furulyajátékos (Szépművészeti Múzeum, Budapest) forrás: <http://www.kunst-fuer-alle.de>
- 16. Kupezky: Furulyajátékos (Hamburger Kunsthalle) forrás: <http://www.kunst-fuer-alle.de>
- 17. és 18. Sambach fafúvós-ábrázolásai a székesfehérvári jezsuita templomban (Lits Zsuzsa fotói)
- 19. Stolzenberg: Das ist je gewissen wahr – kantáta. A furulyaszólam kezdete (Sopron, Evangélikus Levéltár, K 006.)
- 20. finger: Sonata. Az I.furulyaszólam kezdete (Sopron, Evangélikus Levéltár, J 026.)
- 21. Anon. [Concerto]. A furulyaszólam kezdete (Sopron, Evangélikus Levéltár, J 023.)
- 22. Anon.: Ouverture. A furulyaszólam kezdete (Sopron, Evangélikus Levéltár, J 024.)
- 23. bejegyzés a Józsefvárosi Evangélikus Egyházközség Telemann-kantátakötetében

Köszönetnyilvánítás

Dr. James Armstrong (College of William & Mary, Williamsburg), Arnóth Ádám (KÖH), Askercz Éva (Sopron), Balogh Vera (Budapest), Dr. Batta András (LFZE), Dr. Bertényi Iván (ELTE BTK), Hermann Binder (Nagyszeben), Csörgő Katalin (Budapest), Dr. Csörsz-Rumen István (MTA ITI), Dr. Czagány Zsuzsa (MTA ZTI / Pozsony), Dr. Dobszay Ágnes (LFZE), Dvorszky László (Budapest), Dr. Domokos György (PPTE BTK), Dr. Faludy Judit (MTA MTI), Farkas Éva (Budapest), Farkas Zoltán (MTA ZTI / Magyar Rádió), Dr. Ferenczi Ilona (MTA ZTI / LFZE), Dr. Fontana Eszter (Universität Leipzig), Dr. Gádor Ágnes (LFZE), Dr. Gosztola Annamária (Szépművészeti Múzeum), Dr. Gömöri György (Cambridge), Gupcsó Ágnes (MTA ZTI), Guttmann Márta (Nagyszeben, Brukenthal Múzeum), Dr. Hubert Gabriella (Evangélikus Könyvtár, Budapest), Dr. Konstantin Ittu (Nagyszeben, Brukenthal Múzeum), Dr. Ittész Nóra (MTA NyTI), Dr. Jankovics József (MTA ITI), Dr. Jana Kalinayová-Bartová (Univerzita Komenského, Pozsony), Kertész Géza (Budapest), Koller Éva (MTA ZTI), Koltai András (OP), Dr. Király Péter (Kaiserslautern), Hans Maria Kneihls (Universität für Musik und darstellende Kunst, Bécs), Kovács Attila (Miskolc), Nicolas Lander (Perth, Australia), Dr. David Lasocki (Indiana University, USA), ifj. Lator László (Budapest), Dr. Lax Éva (ELTE BTK), Lits Zsuzsa (Székesfehérvár), Dr. Sabin Luca (Nagyszeben, Brukenthal Múzeum), Majó Zoltán (Kolozsvár), Malina János (Magyar Haydn Társaság), Dr. Mezei János (LFZE), Dr. Mizsei Zoltán (LFZE), Molnár Zoltán (ELTE BTK), Pálos Frigyes (Váci Egyháztörténeti Múzeum), Patay Péter (Budapest), Péteri Judit (Budapest), Pétery Dóra (Budapest), Kurt Philippi (Kolozsvár / Nagyszeben), Ursula Philippi (Kolozsvár / Nagyszeben), Dr. Radnóti Klára (MNM), Dr. Richter Pál (MTA ZTI, LFZE), Ritoók Pál (Magyar Építészeti Múzeum), Sas Ágnes (MTA ZTI), Somogyi Klára (LFZE), Stadler Vilmos (Budapest), Rahel Stoellger (Universität für Musik und darstellende Kunst, Bécs), Szabó Bertalan (Józsefvárosi Evangélikus Gyülekezet, Budapest), Szacsvai-Kim Katalin (MTA ZTI), Szalay Borbála (Bécs), Széplaki Zoltán (Miskolci Egyetem), Tamás Ábel (ELTE BTK), Nikolaj Tarasov (Stuttgart), Dr. Tímár Ágnes (O. Cist), Varga László (Vác), Dr. Vidovszky László (PTE).

Bibliográfia

lexikonok:

- BR: *Brockhaus–Riemann Zenei lexikon*, magyar változat (Zeneműkiadó, Budapest, 1983)
- KL: *Magyar Katolikus Lexikon* (Szent István Társulat, Budapest, 1993–2010)
- NG: *New Grove lexikon*, második kiadás (Macmillan, New York, 2001–2002)
- TESZ: *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára* (Akadémiai Kiadó, Budapest 1984)

internetes adatbázisok:

- www.zti.hu/pozsonyizeneszek: Sas Ágnes, Galván Károly, Székely Mária (2004): Pozsonyi zenészek anyakönyvi adatai
- www.recorderhomepage.net: a Nicolas Lander (Ausztrália) által fenntartott, a furulyával foglalkozó legnagyobb weblap- és adatbázis-gyűjtemény

könyvek és cikkek:

- Alexandru, Tiberiu (1956): *Instrumentele muzicale ale poporului român* (Bucharest)
- Amadé László (1892): *Várkonyi báró Amadé László versei*. (Budapest)
- Baak Griffionen, Ruth van (1991): *Jacob van Eyck's Der fluyten Lust-Hof* (VNM, Utrecht)
- Bali János (1998 közr.): *34 English Airs* (Editio Musica Budapest, 1998)
- Bali János (2007a): *A furulya* (Editio Musica, Budapest,)
- Bali János (2007b): „Four unknown Renaissance Recorders” in: *Brukenthal Acta Musei II.1* (Muséul Național Brukenthal, Nagyszeben) 190-198.
- Bali János (2007c): „Vier kaum beachtete Renaissanceblockflöten” *Tibia* 2007/2 419-425.
- Bali János (2010): „Furulyák a nagyszebeni múzeumban” *Magyar zene* 2010/1, 74–83.
- Bali János (2011): „Régi, historikus, autentikus — modern, modern. Modern!” *Muzsika*, 2011. szeptember, 28-31.
- Bárdos Kornél (1976): *Pécs zenéje a 18. században* (Akadémiai Kiadó, Budapest)
- Bárdos Kornél (1978): *A tatai Esterházyak zenéje 1727-1846* (Akadémiai Kiadó, Budapest)
- Bárdos Kornél (1980): *Győr zenéje a 17–18. században* (Akadémiai Kiadó, Budapest)
- Bárdos Kornél (1984): *Sopron zenéje a 16–18. században* (Akadémiai Kiadó, Budapest)
- Bárdos Kornél (1987): *Eger zenéje 1688-1892* (Akadémiai Kiadó, Budapest)
- Bárdos Kornél (1990 szerk.): *Magyarország zenei története II. 1541-1686* (Akadémiai Kiadó, Budapest)
- Bárdos Kornél (1993): *Székesfehérvár zenéje 1688-1892* (Akadémiai Kiadó, Budapest)
- Barthel, Dietrich (1997): *Musica Poetica* (University of Nebraska Press)

- Bethlen Mihály (1981) *útinaplója* (Magyar Helikon, Budapest)
- Berney, Boaz (2005): „Renaissance Transverse flutes: A Re-examination of the Surviving Instruments” in David Lasocki szerk.: *Musicque de Joye* (STIMU, Utrecht) 61-76.
- Betz, Marianne (1992): *Der Csakan und seine Musik* (Hans Schneider, Tutzing)
- Bismantova, Batolomeo (1677/1978): *Compendio musicale* (kézirat. Facsimile kiadás: S.P.E.S, firenze)
- Brown, Adrian (2005): „A List of Surviving Renaissance Recorders” in David Lasocki szerk.: *Musicque de Joye* (STIMU, Utrecht) 533-538.
- Chobot Ferenc (1915-17): *A váci egyházmegye történeti névtára* (Vác)
- Crescimbeni, G. M. (1712): *Storia dell' Accademia degli Arcadi* (Roma)
- Dankovszky Gergely: (1833) *Magyaricæ linguæ lexicon critico-etymologicum* (Pozsony)
- Donington, Robert (1975/1978): *A barokk zene előadásmódja* (ford. Karasszon Dezső, Zeneműkiadó, Budapest)
- Elschek, Oskár (1978): „Fujara. Ein slowakisches Volksinstrument zwischen gestern und morgen” *Tibia* 1978/2, 89-94.
- Entz Géza és Sisa József (1998) szerk.: *Fejér megye művészeti emlékei* (MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Székesfehérvár)
- Erdélyi Sándor (1987): „Informatio at the Episcopate of Vác by the Poson Capitular on Its Own Musicians” *Studia Musicologica* 1987. (29)
- Farkas Zoltán (2001): „A magyarországi városok zenéje a 18. században” in: Kárpáti János szerk.: „*Symphonia Hungarorum*” *Magyarország zenekultúrájának ezer éve* (Budapest) 88-101.
- Ferenczi Ilona (2001): „A reformáció és az ellenreformáció korszakának zenéje” in: Kárpáti János szerk.: „*Symphonia Hungarorum*” *Magyarország zenekultúrájának ezer éve* (Budapest) 64-75.
- Franke, Erhard (1999): „Sartorius, Vater und Sohn, und ihr Beitrag zur evangelischen Kirchenmusik Siebenbürgens im 18. Jahrhundert” in: Karl Teutsch szerk.: *Beiträge zur Musikgeschichte der Siebenbürger Sachsen* (Kludenbach), 48–119.
- Font Zsuzsa (1989): *Teleki Pál külföldi tanulmányútja. Levelek, számadások, iratok 1695–1700* (Szegedi Oktatástörténeti Munkaközösség, Szeged)
- Gábry György (1969): *Régi hangszerek* (Corvina, Budapest)
- Gábry György (1998): „A tárogató” in: *A tárogató: történet, akusztikai tulajdonságok, repertoár, hangszerkészítők* (Musica Pannonica 3; Budapest – Oberschützen), 9–21.
- Gömöri György (1993): „Magyar peregrinusok a XVII. századi Agliában” in: Békési Imre és mti szerk.: *Régi és új peregrináció. Magyarok külföldön, külföldiek Magyarországon* (Nemzetközi Magyar filológiai Társaság – Scriptorum Kft. Budapest és Szeged), 522–528.
- Gömöri György (2005): *Magyarországi diákok angol és skót egyetemeken 1526–1789* (ELTE Levéltár, Budapest)
- G. Györffy Katalin (1991): *Kultúra és életforma s XVIII. századi Magyarországon* (Akadémiai Kiadó, Budapest)
- Giorgetti Vichi, A. M. (1977): *Gli Arcadi dal 1690 al 1800: Onomasticon* (Accademia Letteraria Italiana, Róma)
- Glatz Ferenc (1995 szerk.): *A magyarok krónikája* (Officina Nova, Budapest)

- Griffionen, Ruth van Baak (1991): *Jacob van Eyck's Der fluyten Lust-Hof* (VNM, Utrecht)
- Griscom, Paul és Lasocki, David (2003): *The Recorder. A Research and Information Guide* (Routledge, New York és London)
- Gupcsó Ágnes (1997): „Musiktheater-Aufführungen an Jesuiten- und Piaristenschulen im Ungarn des 18. Jahrhundert” in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 38, 1997. 315–344.
- Halász Péter (1988): „Christoph Stolzenberg 1739-es kantátaévfolyamának soproni adaptációja” *Zenatudományi dolgozatok*, 1988, 73-84.
- Halfpenny, Erik (1960): „Further Light on the Stanesby Family” *The Galpin Society Journal* 13. 1960
- Hansell, Sven Hostrup (1966): „Orchestral Practice at the Court of Cardinal Pietro Ottoboni” *JAMS* 19, 1966, 398-403.
- Hárích János (1975): „Inventare der Esterházy-Hofmusikkapelle in Eisenstadt” in: *Haydn Jahrbuch IX* (1975) 5-125.
- Haskell, Harry (1988): *The Early Music Revival. A History* (Thames & Hudson, London)
- Hawkins, sir John (1776): *A General History of the Science and Practice of Music* (London)
- Heyde, Herbert (1978): *flöten* (VEB Deutscher Verlag für Musik, Lipcse)
- Heyghen, Peter van (1995): „The Recorder in Italian Music, 1600-1670” in: David Lasocki szerk.: *The Recorder in the 17th Century* (STIMU, Utrecht)
- Hudgebut, John (1679): *A Vade Mecum For the Lovers of Music* (London)
- Jankovics József (1993): „A magyar peregrinusok Európa-képe” in: Békési Imre és mti szerk: *Régi és új peregrináció. Magyarok külföldön, külföldiek Magyarországon* (Nemzetközi Magyar filológiai Társaság – Scriptum Kft. Budapest és Szeged), 556–564.
- Kačič, Ladislav (2000): „Musik bei den Tyrnauer Jesuiten im 18. Jahrhundert” *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 41, 2000. 177-198.
- Kaczmarczyk Adrien (1987): *Pannonhalma liturgikus zenéje a 17. századtól a 19. század első feléig* (szakdolgozat, Zeneakadémia, Budapest, 1987.)
- Kalinayová, Jana és szerzőtársai (1995): *Musikinventare und das mehrstimmigen Musik in der Slowakei im 16. und 17. Jahrhundert* (Slowakisches Nationalmuseum, Pozsony)
- Kalinayová, Jana (1996 szerk.): *Poklady hudobnej minulosti. Katalóg k výstave* (Slovenské narodné múzeum, Pozsony)
- Kalinayová-Bartová, Jana (2005): „Repertoire und Aufführungspraxis der mehrstimmigen Musik in der Slowakei im 17. Jahrhundert” *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 46, 2005. 51-67.
- Karcsu Arzén (1880): *Vác város története* (Vác)
- Kempelen Béla (1911): *Magyar nemes családok, I–XI.* (Budapest, 1911–1932)
- Killyen, Johannes (1998): *Inventar des Musikarchivs des Landeskonsistoriums der evangelischen Kirche A. B., Hermannstadt* (kézirat)
- Király Péter (2003): *Magyarország és Európa. Zenetörténeti írások* (Balassi, Budapest)
- Király Péter (1993): „A XVI–XVII. században külföldi egyetemeken járt magyarországi diákok és a zene” in: Békési Imre és mti szerk: *Régi és új peregrináció. Magyarok külföldön, külföldiek Magyarországon* (Nemzetközi

- Magyar filológiai Társaság – Scriptum Kft. Budapest és Szeged), 589–596; vagy *Király* (2003), 81–95.
- Kirnbauer, Martin (1992a): „Überlegungen zu den Meisterzeichen Nürnberger 'Holzblasinstrumentenmacher' im 17. und 18. Jahrhundert” *Tibia* 1992/1, 9-20.
- Kirnbauer, Martin (1992b): „'Das war Pionierarbeit' – Die Bogenhausen Künstlerkapelle, ein frühes Ensemble alter Musik” *Alte Musik: Konzert und Rezeption. Sonderband der Reihe "Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis" zum 50. Jubiläum des Vereins der "Freunde alter Musik in Basel"* (Winterthur, 1992) 37-67.
- Kirnbauer, Martin (1994): „Die Holzblasinstrumente der 'Bogenhausen Künstlerkapelle'” *flöten, Oboen und Fagotte des 17. und 18. Jahrhunderts* (Michaelstein) 21-30.
- Kosáry Domokos (1980): *Művelődés a XVIII. századi Magyarországon* (Akadémiai Kiadó, Budapest, 1980)
- Kosáry Domokos (1990): *Újjáépítés és polgárosodás 1711–1867* (Háttér, Budapest, 1990)
- Kovács Attila (2009): *Amit ma a felvidéki reneszánsz és barokk furulyázásról tudhatunk* (Szakdolgozat, Miskolci Egyetem, 2009)
- Kovács Sándor Iván (1990): „Kutattam Árkádiában én is...” *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1990, 5-6. füzet, 711-723.
- Kramer, Waltraute (1961): *Die Musik im Wiener Jesuitendrama von 1677-1711* doktori disszertáció (Bécs)
- Lasocki, David (1982a): „Professional Recorder Playing in England, 1500–1740” I. rész: *Early Music*, 1982 január, 23-29., II. rész: 1982 április, 183-191.
- Lasocki, David (1982b): „The Detroit Recorder Manuscript” *American Recorder* 1982. augusztus, 95–102.
- Lasocki, David (2003): „Spuren aus der Renaissance” *Windkanal* 2003/4, 7-12.
- Lasocki, David (2005): „A Listing of Inventories and Purchases of flutes, Recorders, flageolets and Tabor Pipes, 1388-1630” in David Lasocki szerk.: *Musicque de Joye* (STIMU, Utrecht) 419-512.
- Lasocki, David (2009): „The Recorder in Print: 2007. What's been written about the Recorder in other Publications around the World” *American Recorder*, 2009. május, 12-24
- Lits Zuzsanna, Virágné (2009): *Gottfried finger élete és munkássága* (szakdolgozat, Miskolci Egyetem, 2009)
- Majer, Joseph Friedrich Bernhard Caspar (1732): *Museum Musicum Theoretico-Pacticum* (Schwäbisch-Hall)
- Malina János (2001): „Az Esterházy hercegi udvar zenéje” in: Kárpáti János szerk.: „*Symphonia Hungarorum*” *Magyarország zenekultúrájának ezer éve* (Budapest) 76-87.
- Mátray Gábor (1828/1984): *A Muzsikának Közönséges Története és egyéb írások* (Magvető, Budapest)
- Marvin, Bob (1972): „Recorders & English flutes in European Collections” *The Galpin Society Journal*, 25 (1972), 30-57.
- McGowan, Richard A. (1978): *Italian Baroque Solo Sonatas for teh Recorder and the flute* (Detroit)
- van der Meer, John Henry (1988): *Hangszerek* (ford. Karasszon Dezső, Zeneműkiadó, Budapest)

- Mettenleiter, D. (1866): *Musikgeschichte der Stadt Regensburg* (Regensburg)
- Meylan, Raymond (1974): *Die flöte* (Hallwag, Bern és Stuttgart)
- Miller, Jacob Ferdinand (1825): *Cimeliotheca Musei Nationalis Hungarici* (Buda)
- M. Tóth Antal (2007): *A veszprémi székesegyház 18–19. sz-i zenéje* (Veszprémi Érseki Könyvtár, Veszprém)
- Müller-Busch, Franz (1991): „Alessandro Scarlatti Kantaten mit obligaten Blockflöten” *TIBIA* 16 (1991/1) 337-346.
- Nagy Iván (1858): *Magyarország családai czimerekkel és nemzékrendi táblákkal* (Pest, 1858-1868)
- Nagy János (1839): „Tiszta magyar gyökök” in: *Nyelvtudományi pályamunkák* (Magyar Tudós Társaság, Buda)
- Nagy J. Győző és Klekner Tibor (1941): *A két Althann váci püspöksége 1718-1756* (Vác)
- Nickel, Eckehardt (1971): *Der Holzblasinstrumentenbau in der Freien Reichsstadt Nürnberg* (München)
- Pandula Attila (2008): „A ’váci’ Althannok címerei” *Magyar Sion, új folyam* 44. 2008/1, 120-139.
- Pasquale, Marco di (1982 közr.): *Sinfonie di Varii Autori (MS. Parma)* (S.P.E.S, firenze, 1982)
- Piccard, Gerhard (1961): *Die Wasserzeichenkartei Piccard im Hauptstaatsarchiv Stuttgart* findbücher, Nos. 1–17 (Kohlhammer, Stuttgart)
- Polk, Keith (1999): *German Instrumental Musik of the Late Middle Ages* (Cambridge University Press)
- Portell, Patricio (2007): *Répertoire de la musique imprimée (1670-1780) pour la flûte à bec, le flageolet et le galoubet* (J. M. Fuzeau, Courlay)
- Pratl, Joseph (2009): *Acta Forchtensteiniana: Die Musikdokumente im Esterházy-Archiv auf Burg Forchtenstein* (Schneider, Tutzing)
- Prætorius, Michael (1619): *Syntagma Musicum III. De Organographia*
- Quantz, Johann Joachim (1752): *Versuch einer Anweisung, die flöte traversière zu spielen* (Berlin)
- Radnóti Klára (2006): *Musica instrumentalis* (Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest, 2006.)
- Rennerné Várhidi Klára (1990): „Fejezet Kalocsa XVIII. századi zenetörténetéből” *Zenetudományi dolgozatok* 1990-1991. 49-74.
- Rennerné Várhidi Klára (1992): „A pesti belvárosi főplébánia-templom zenei élete a 18. században” *Zenetudományi dolgozatok* 1992-1994. 23-66.
- Rennerné Várhidi Klára (1998): „Das Musikleben einiger bedeutender Kirchen im Pest-Buda des 18. Jahrhunderts” *Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricæ*. 39. 1998/1. 53-122.
- Rennerné Várhidi Klára (2000a): „Adatok az újlaki és a tabáni plébániatemplom zenei életéhez a XVIII. században” *Magyar egyházzene*. 8. 2000-2001/2-3. 263-278.
- Rennerné Várhidi Klára (2000b): „A pesti szerviták Szt. Anna-templomának zenei élete a 18. században” *Magyar zene*. 38. 2000/1. 53-66.
- Rennerné Várhidi Klára (2002a): „Az Esterházy grófok pozsonyi udvarának zenei élete a 18. században.” *Magyar zene*. 40. 2002/4. 443-465.
- Rennerné Várhidi Klára (2002b): „Über das Musikleben der Neustifter und Tabaner /Buda/Ofen/ Pfarrkirche im 18. Jahrhundert.” *Studia musicologica Academiae*

- Scientiarum Hungaricæ*. 43. 2002/1-2. 17-39.
- Rennerné Várhidi Klára (é.n.): kéziratok hagyaték az MTA ZTI-ben
- Rowland-Jones, Anthony (1998): „Jesus Christ and the Recorder” *Recorder Magazine* 18. 1998., 127-129.;
- Rowland-Jones, Anthony (1999): „The Nativity Shepard’s Gift” *Recorder Magazine* 19. 1999., 124-125.
- Sadie, Julie Anne (1984 szerk.): *Companion to Baroque Music* (University of California Press, Berkeley és Los Angeles)
- Salter, Humphrey (1683): *The Genteel Companion; Being exact Directions for the Recorder* (London)
- Sági Vilmos Dr. (1983 szerk.): *Vác története*. Studia comitatensia 13-14 (Pest Megyei Múzeumok Igazgatósága, Szentendre)
- Sardelli, Federico Maria (2005): *Vivaldi’s Music for flute and Recorder* (M. Talbot fordítása; Ashgate, Aldershot)
- Sárközy Péter (1983): „Et in Arcadia Ego” *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1983, 1-3. füzet, 238-251.
- Sárközy Péter (1991): „Róma szerepe a XVIII. századi magyar kulturális megújulásban” in: *A katolikus egyház Magyarországon* (Magyar Katolikus Püspöki Kar Egyháztörténeti Bizottsága, Budapest) 118-125.
- Sárosi Bálint (1998): *Hangszerek a magyar néphagyományban* (Planétás, Budapest)
- Sárosi Bálint (2008): *A hangszeres magyar népzenei hagyomány* (Balassi, Budapest, 2008)
- Sas Ágnes (2001a közr.): *Esterházy Pál: Harmonia caelestis* (MTA ZTI Budapest)
- Sas Ágnes (2001b): „Főúri zenei intézmények, arisztokrata mecénások” *Zenatudományi dolgozatok 2001-2002*, 171-223.
- Sas Ágnes (2003): „Das Musikleben der evangelischen Kirchen und Bethäuser in Ungarn im 18. Jahrhundert”, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricæ* 44/3-4, 2003. 337-392.
- Sas Ágnes (2005): „Kirchenmusikzentren und Erzbischöfliche Hofkapellen in Ungarn im 18. Jahrhundert” *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricæ* 46/1-2, 2005. 81-98.
- Sas Ágnes (2006): „Bárdos Kornél városmonográfiáinak 18. századi fejezeteiről” *Zenatudományi dolgozatok 2006-2007*,
- Sas Ágnes (2011a): „Ének és hangszeres zene a plébániatemplomokban” kiadatlan kézirat, 2011.
- Sas Ágnes (2011b): „Székesegyházi és főpapi együttesek” kiadatlan kézirat, 2011.
- Selfridge-field, Eleanor (1984): *Venetian Instrumental Music from Gabrielli to Vivaldi* (Dover, New York, ³1984)
- Schmieder, Wolfgang (1971): *Thematisch-systematisches Verzeichnis der Werke Johann Sebastian Bachs* (Breitkopf & Härtel, Lipcse)
- Solum, John (1992): *The early flute* (Clarendon Press, Oxford)
- Speer, Daniel (1687): *Grund-richtiger / kurz / leicht und nöthiger Unterricht der Musikalischen Kunst* (G. W. Kühnen, Ulm)
- Speer, Daniel (1697): *Grund-richtiger / kurz / leicht und nöthiger Unterricht der Musikalischen Kunst* (kibővített változat, G. W. Kühnen, Ulm)
- Stradner, Gerhard (1987): „Das Blasinstrumente in einem Inventar der Wiener Hofkapelle von 1706” in: *Studien zur Musikwissenschaft*, 38, 1987, 53-63.
- Szacsvai-Kim Katalin (1998): „Dokumente über das Musikleben der Jesuiten.

- Instrumenten- und Musikalienverzeichnisse zur Zeit der Auflösungen” *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 39, 1998. 283-366.
- Szacsvai-Kim Katalin (2004): „Das Noteninventar des Jesuitenpaters Ignatio Müllner” in: Ulrich Siegele szerk.: *Oberschwäbische Klostermusik im europäischen Kontext* (Lang; Frakfurt a. M., Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien)
- Szacsvai-Kim Katalin (2008): „Eighteenth- and Early Nineteenth-Century Hungarian Ecclesiastical Repertories” in: Rudolf Rasch szerk.: *The Circulation of Music in Europ 1600–1900* (Berliner Wissenschafts-Verlag, Berlin)
- Szacsvai-Kim Katalin (2011): „Die Musikalien- und Instrumenteninventare der figuralensembles im Ungarn des 18. Jahrhunderts” in: Thomas Hochradner, Dominik Reinhardt szerk.: *Inventar und Werkverzeichnis : Ordnung und Zählung als Faktoren der Rezeptiongeschichte* (Rombach, Freiburg, 2011) 127–154.
- Tani, Maurizio (2005): *La rinascita culturale del '700 ungherese* (Gregorian University Press, Roma)
- Tank, Ulrich (1981): *Studien zur Esterházyischen Hofmusik* (Gustav Bosse Verlag, Regensburg)
- Telemann, Georg Philipp (1995): *Curriculum vitae / Három önéletrajz* (ford. Székely András, Helikon, h.n.)
- Teske-Spellerberg, Ulrike (1991): „Der unbekannte Telemann: Obligate Blockfötepartien in seinen unverpflichten Kantaten” *Tibia* 16/4, 1991, 599-610.
- Thieme, Ulrich (1986): „Die Blockflöte in Kantate, Oratorium und Oper” I-II-III. rész: *Tibia* 11/2, 1986, 81-88; 11/3, 1986, 161-167; 12/4, 1987, 558-566.
- Tonk Sándor és Szabó Miklós (1993): „Erdélyiek egyetemjárása a középkor és a koraujkor folyamán” in: Békési Imre és mti szerk.: *Régi és új peregrináció. Magyarok külföldön, külföldiek Magyarországon* (Nemzetközi Magyar filológiai Társaság – Scriptum Kft. Budapest és Szeged), 491–500.
- Tóth István György. (2001 szerk.): *Millenniumi magyar történet* (Osiris, Budapest)
- Várnai Péter (1984): „Egy muzsikus a reformkorban” in: Mátray Gábor: *A Muzsikának Közönséges Története és egyéb írások* (Magvető, Budapest) 361-547.
- Wackernagel, Bettina (2005): *Holzblasinstrumente; Bayerisches Nationalmuseum, München* (Schneider, Tutzing)
- Walther, Johann Gottfried (1732): *Musicalisches LEXICON* (Lipscse)
- Waterhouse, William (1993): *The new Langwill Index* (Bingham, London)
- Weber, Rainer (2007): „Einblicke in originale Blockflöten aus dem 16. bis 18. Jahrhundert” *Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch*, 15. évf., 2007. 28-30.
- Woehl, Waldemar (1950 közr.): *Johann fischer: Vier Suiten* (Bärenreiter, Kassel, Basel, New York)
- Wörner, Karl H. (1993/2007): *A zene története* (ford. Bösze Ádám és Ránki András, Vivace, Budapest)
- Young, Phillip T. (1967): „Woodwind Instruments by the Denners of Nürnberg” *The Galpin Society Journal*, 20 (1967), 9-16
- Young, Phillip T. (1982): „Some Further Instruments by the Denners” *The Galpin Society Journal*, 35 (1982) 78-85
- Young, Phillip T. (1993): *4900 Historical Woodwind Instruments* (Bingham, London, 1993)
- Zrínyi Károly (1905): *Csáktornya monográfiája*, (Csáktornya)