

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Doktori Iskola

**Ludmány Emilné
Papp Györgyi**

**A vonósnégyes klasszikus modelljének
megszületése**

**Haydn Op.33-as vonósnégyes sorozata,
mint fordulópont a kvartettirodalomban**

DLA értekezés

Témavezető:

Prof. Bánfalvi Béla hegedűművész, egyetemi tanár

Teoretikus konzulens:

Prof. Dr. Kamp Salamon karnagy, egyetemi tanár

2014

Tartalomjegyzék

Bevezetés	4
Az Op.33-as ciklus keletkezésének életrajzi vonatkozású előzményei	5
A vonósnégyes műfaj kialakulása és az Op.20-as kvartett-ciklus	9
Az opera műfaj hatása	13
Az Op.33-as ciklus keletkezési körülményei	20
A ciklus felépítése	24
Műelemzések	27
Első tételek	27
G-dúr kvartett, Nr.5 I. Vivace assai	27
Esz-dúr kvartett, Nr.2. I. Allegro moderato	33
h-moll kvartett, Nr.1. I. Allegro moderato	36
C-dúr kvartett, Nr.3. I. Allegro moderato	42
D-dúr kvartett, Nr.6. I. Vivace assai	46
B-dúr kvartett, Nr.4. I. Allegro moderato	48
Lassú tételek	55
G-dúr kvartett, II. Largo e cantabile	56
Esz-dúr kvartett, II. Largo e sostenuto	58
h-moll kvartett, II. Andante	60
C-dúr kvartett, II. Adagio ma non troppo	64
D-dúr kvartett, II. Andante	65
B-dúr kvartett, II. Largo	67
A Scherzo tételek	71
G-dúr kvartett, III. Scherzo, Allegro	72
Esz-dúr kvartett, III. Scherzo, Allegro	74
h-moll kvartett, III. Scherzo, Allegro di molto	76
C-dúr kvartett, III. Scherzo, Allegretto	78
D-dúr kvartett, III. Scherzo, Allegretto	79
B-dúr kvartett, III. Scherzo, Allegretto	80
Finale tételek	82
G-dúr kvartett, IV. Allegretto	82
Esz-dúr kvartett, IV. Presto	84

h-moll kvartett, IV. Presto	88
C-dúr kvartett, IV. Rondo, Presto	89
D-dúr kvartett, IV. Allegretto	93
B-dúr kvartett, IV. Presto	95
Összefoglalás	101
Újítások és különlegességek az Op. 33-as ciklusban	101
„Exemplum classicum”	104
Befejezés	108
Irodalomjegyzék	110
Kottapéldák jegyzéke	114
Képek jegyzéke	115

Bevezetés

Joseph Haydn 1781. december 3-án kelt leveleiben – melyeket különböző arisztokratáknak és jómódú zenekedvelőknek küldött – szerepel az a zenetörténészek által sokat vitatott és boncolgatott mondat, mely szerint előfizetőinek figyelmébe ajánlja „egy hat kvartettből álló művét két hegedűre, brácsára és koncertáló gordonkára, *új, egészen különleges stílusban.*” Ezt a kijelentést sokan pusztán üzleti fogásnak, mai szóval élve reklámnak tekintik, azt állítják, hogy a tíz évvel korábban megjelenő Op.20-as kvartett sorozat ekkorra már széles körben ismert volt, ezért az új művekhez fűzött megjegyzés csak az érdeklődés felkeltését célozta.

Ezzel az elképzeléssel szemben Charles Rosen „stílus-forradalom”¹-ként definiálja az Op.33 újításait, Somfai László szerint pedig a sorozat megjelenése „a vonósnégyes műfaj történetének egészen kivételes jelentőségű pillanata, a vonósnégyes klasszikus modelljének megmintázása. Az Op.33 megjelenésétől szinte egyik pillanatról a másikra és éppen e hat Haydn kvartett kimutatható hatására, konszenzus jött létre Európa zeneszerzői között: a vonósnégyes meghatározott kompozíciós fegyelmet, kivételes gondosságot, a hangversenyszerű és technikai igényességű kamarazenében az első helyet jelentette ezentúl.”²

Haydnt a vonósnégyes „atyjának” szokták nevezni. Az ő zeneszerzői műhelyében születik meg az a „bécsi-klasszikus” stílusú vonósnégyes, amit aztán Mozart és Beethoven színesítenek és tökéletesítenek a maguk idejében saját zenei nyelvezetükkel. „A haydni formák, melódiatípusok szerkesztőelvek többnyire itt születtek. A népzene itt szívódott fel a magasrendű zenei szövetbe. Új tételtípusok (pl. scherzo) itt mertek megszületni. A kvartett Haydn legmerészebb kísérletezéseinek vázlatkönyve, útikalauza. Egy-egy opusz majdnem mindig programba foglalhatóan konkrét továbblépés korábbi stílusától. Ez a műfaj az Op.1-től

¹ CH. ROSEN: *A klasszikus stílus* (Zeneműkiadó Budapest, 1977) 162. o.

² SOMFAI L.: *Joseph Haydn vonósnégyesek Op.33 Nos.1-6, Hob.III: 37-42* (Hungaroton SLPX 11887-89, 1979)

103-ig kísérté, és a 77 kvartett olyan hagyaték, amelyhez hasonlót keveset tudunk említeni az egész zeneirodalomban.”³

Az Op.33-as sorozat Haydn vonósnégyesei közt is különleges helyet foglal el.

Dolgozatomban két alapkérdésre keresem a választ. Az első: nevezhető-e valóban gyökeresen újnak, és ha igen, miben új az Op.33 sorozat stílusa? A második: minek köszönhető, hogy a hat vonósnégyes megjelenése után hamarosan „exemplum classicum” a „klasszika mintapéldánya” lett?

Az Op.33-as ciklus keletkezésének életrajzi vonatkozású előzményei

Az 1770-es évek Európájában „még él a főúri rezidenciák körül virágzó zenei élet, ahol tehetősebb fejedelmek vagy főurak teremtik meg a gazdasági lehetőséget ahhoz, hogy egy-egy nagytehetségű zeneszerző vagy zeneszerzői csoport szabadon kísérletezhessen. Példa erre Mannheim, ahol Karl Theodor pfalzi választófejedelem uralkodása idején a J. Stamitz⁴ vezette híres zenekar és zeneszerzői kör működött, Fr. X. Richter,⁵ A. Filtz,⁶ I. Holzbauer,⁷ C. G. Toeschi,⁸ és Fr. Beck⁹, vagy említhetjük Kismartont és Eszterházát is, ahol Haydn művészi fejlődése köszönhetett sokat Esterházy Miklós herceg pártfogásának.”¹⁰ Tekintsük át, milyen események befolyásolták Haydn szakmai fejlődését abban a kerek húsz esztendőben, amely az Esterházy családhoz való elszegődése (a szerződés-kötés időpontja 1761. május 1.) és az Op.33-as sorozat keletkezése, vagyis 1781 nyár-ősz között eltelt.

³ SOMFAI L.: *Mozart »Haydn« kvartettjei* in *Zenatudományi Tanulmányok V.* (Akadémiai Kiadó Budapest, 1961) 233.o.

⁴ Johann STAMITZ 1717-1757

⁵ Franz Xaver RICHTER 1709-1789

⁶ Anton FILTZ 1733-1760

⁷ Ignatz HOLZBAUER 1711-1783

⁸ Carlo Giuseppe TOESCHI 1731-1788

⁹ Franz BECK 1734-1809

¹⁰ SOMFAI L.: *A bécsi klasszicizmus előfutárai* in *Európa zenéje I.* (Népművelési Intézet Budapest, 1961) 44. o.

Mindenekelőtt fontos tudatosítanunk, hogy Haydn nem szolga volt az Esterházy hercegeknél, hanem hivatásos alkalmazott, belső tisztviselő, „évi 1000 gulden fizetéséhez különböző természetbeni juttatások járultak, többek között arannyal kivarrott kék udvari egyenruha, valamint étkezés a tisztviselők asztalánál.”¹¹ Az Esterházy udvarban alkalmazott fizetési rangsor jól érzékelteti, hogy Miklós herceg mennyire megbecsülte udvari muzsikusát. „Megvizsgálva a Haydn korabeli pénzek fizetőértékének egymáshoz viszonyított arányát, értékes információkat nyerhetünk: a hercegi udvarban a jószágigazgató és a herceg háziorvosa kapták a legmagasabb illetményt, évi 2200 guldent. Ezután következett Haydn néhány év alatt 1000 guldenre emelkedő fizetése, aki ezzel Esterházy herceg harmadik legjobban fizetett alkalmazottja lett. Az eszterházi uradalom legfőbb bírója példának okáért csak 800 guldent, a főerdész 900 aranyforintot, egy egyszerű szolga pedig csupán 150 aranyforintot kapott évente.”¹²



1. kép: Esterházy Miklós herceg

Szerződésének egyik pontja kötelezte őt arra, hogy „minden reggel és délután jelentkezzék a hercegnél annak megtudakolására, hogy szükség van-e zenei szolgálataira.”¹³ Nyilvánvaló tehát, hogy a tehetséges és ambíciózus fiatal zeneszerző szolgálatának első idejében szinte soha nem saját kedvére komponált, hanem hercegi gazdája kívánságára. Részletes szerződésbe foglalt számos egyéb teendője mellett – rendszeres kamarazene szolgáltatás, az alá beosztott muzsikuskok, valamint a zenei gyűjtemény és a hangszerek felügyelete, az énekesek betanítása – másra nem is nagyon maradhatott ideje.

¹¹ J. WEBSTER-G. FEDER: *Haydn élete és művei* (Rózsavölgyi és Társa Budapest, 2009) 18.o.

¹² M. HUSS: *Joseph Haydn – Klassiker zwischen Barock und Biedermeier* (Edition Roetzer Eisenstadt, 1984) 46. o.

¹³ J. WEBSTER-G. FEDER: *Haydn élete és művei* (Rózsavölgyi és Társa Budapest, 2009) 21.o.

Szolgálatának első néhány évében Haydn szinte kizárólag hangszeres műveket komponált, főként kamaraműveket és szimfóniákat. A rendelkezésére álló zenekar kb. 13-15 játékosból állt, a tagok között azonban egészen kitűnő virtuózok is helyet foglaltak. A koncertmester a kiváló hegedűs, L. A. Tomasini¹⁴ – akit még Pál Antal herceg hozott magával lakájként Olaszországból – amellet, hogy kivételes képességű hegedűs, egyben kiváló zeneszerző is volt, (különösen baryton-hegedűbasszus triói jelentősek). Meg kell még említeni J. Weigl¹⁵ nevét: ez a tehetséges csellista nyolc évig játszott Haydn zenekarában, majd 1769-től a bécsi udvari zenekar tagja lett. Számos versenymű keletkezett számukra ebben az időszakban: 2-3 hegedűverseny, a C-dúr gordonkaverseny, továbbá különböző koncertek nagybőgőre, kürtre, fuvolára, fagottra. Sajnos a versenyművek jelentős hányada elveszett, de a fennmaradt koncertek igényes zeneisége és csillogó virtuozitása ékesen bizonyítja, hogy a Haydn rendelkezésére álló zenei együttes milyen ragyogó hangszerekből állt.

Szinte a versenyművekhez sorolhatjuk az ugyancsak ebben az időszakban keletkezett *Napszak szimfóniákat* (Hob.I: 6.7.8.) is, hiszen az egyes szólók eljátszása olyan magas szintű virtuozitást igényel, hogy a műveket nevezhetnénk akár *sinfonia concertante*-nak is.

Miklós herceg kiváló baryton játékos volt,¹⁶ és az 1760-as évek közepétől személyesen is csatlakozni kívánt a heti rendszerességgel megtartott kamarazenei estekhez. Ezért olyan kamaraművek komponálására utasította udvari zeneszerzőjét, melyekben a baryton könnyen játszható, de meghatározó szerepet tölt be. Az 1770-es évek közepéig, tehát nagyjából tíz év alatt Haydn 126 *baryton-brácsa-cselló triót* és még számos vegyes összeállítású darabot komponált a herceg számára.¹⁷

¹⁴ Luigi Aloysius TOMASINI 1741-1808

¹⁵ Joseph Franz WEIGL 1766-1864

¹⁶ A baryton a viola gambához hasonló, de annál nagyobb hangszer, jellemző rá a fogólap alatt kifeszített fémhúrok sora, amit a játékos bal kezével tud pengetni, miközben vonóval is megszólaltatja a hangszert.

¹⁷ J. WEBSTER- G. FEDER: *Haydn élete és művei* (Rózsavölgyi és Társa Budapest, 2009) 21.o.

G. J. Werner¹⁸ halála után, 1766 márciusától Haydn lett az Esterházy udvar első karmestere, s ezután a templomi zene komponálása is az ő feladata lett. Vokális művet ezt megelőzően csak bizonyos ünnepi alkalmakra írt, ám ettől kezdve sorra születnek a nagyszabású egyházi kompozíciók: a *Missa Sunt bona mixta malis* (Hob.XXII:5), a *Missa Sancti Nicolai* (Hob.XXII:6), a *Stabat mater* (Hob.XX:1), a *Salve regina* (Hob.XXIIIb:2) stb.¹⁹

1766-tól Miklós herceg érdeklődése a hangszeres zene iránt érezhetően csökkent, helyette egyre több operaelőadást kívánt hallgatni új rezidenciáján. Az eszterházi kastélyban 1766 és 1780 (az Op.33 keletkezése) között a hercegi udvar számára, illetve „magasrangú vendégek látogatását kísérő ünnepségekre Haydn mintegy 20 színpadi művet, (operákat, marionett-operákat, kísérőzenéket) komponált.”²⁰ Az a tény, hogy hercegi gazdája kívánsága nyomán a zeneszerző figyelme „1766-tól kezdve a vokális zene felé fordul, [azt eredményezte,] hogy az expresszív mélység igénye az egyházi művekben, a drámai hatás az operákban [...] együttesen ösztönzőleg hatott hangszeres zenéjére.”²¹

Ennek az időszaknak a zenei terméséhez többek közt közel 30 szimfónia is hozzátartozik, melyek stílusa szintén jelentős változást mutat, ez ugyancsak a színpadi műfajjal való közeli kapcsolatára vezethető vissza. Ezek a szimfóniák hosszabbak és szenvedélyesebbek, mint a korábbiak. Hosszú kihagyás után ismét foglalkozik a vonósnégyes műfajával is, három év alatt három ciklust komponál: Op.9 (1769-70), Op.17 (1771) és Op.20 (1772).

¹⁸ Gregorius Joseph WERNER 1693-1766

¹⁹ J. WEBSTER-G. FEDER: *Haydn élete és művei* (Rózsavölgyi és Társa Budapest, 2009) 23.o.

²⁰ D. BARTHA-L. SOMFAI: *Haydn als Opernkappelmeister* (Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften Budapest, 1960)

²¹ J. WEBSTER-G. FEDER: *Haydn élete és művei* (Rózsavölgyi és Társa Budapest, 2009) 28.o.

A vonósnégyes műfaj kialakulása és az Op.20-as kvartett-ciklus

A vonósnégyes műfaját Németországban G. Ph. Telemann²² honosította meg, aki 1730-tól *quadro* címen komponált vonós hangszerekre négyszólamú darabokat, melyek a basszuscontinuós, szigorú szerkesztési elveken alapuló triószonátából alakultak ki. A négy vonós hangszerre komponált művek Dél-Németországban, Ausztriában és Bohémiában (a mai Csehország) lettek először népszerűek, Fr. Aspelmayr,²³ K. Dittersdorf,²⁴ J. B. Vanhal,²⁵ F. Gassmann,²⁶ Fr. X. Richter és még Haydn is rengeteg négyszólamú darabot írt, amiket általában *divertimento*-nak neveztek. Ezzel a címmel „ebben az időben a hangszeres zenét jelölték általában, amibe belefért a hangszerelés, a stílus és a karakter számtalan variációja.”²⁷ „Az 1750-es és 1780-as évek zenei stílusának minden vetületében, az általános címek, fogalmak és elgondolások terén fejlődés tapasztalható a konkrét meghatározások igénye felé. A kompozíciók címei átalakultak, partitúról és divertimentóról a konkrétabb szonátára, kvartettre módosultak [...] sőt, minden mű majdnem műfajjává vált önmagában. Nem az előadók számát adták hozzá a címhez, mint például Divertimento a3 vagy a4, hanem a hangszerek száma határozta meg azt, mint Trió, Kvartett vagy Kvintett.”²⁸ J. Webster szerint az 1750-80-as intervallumból származó *Divertimento á quattro* címmel ellátott darabok már minden értelemben vonósnégyesnek mondhatók, a címük kivételével.²⁹ „Ezek a korai vonósnégyesek felépítésükben, stílusukban nagyon sokfélék: F. X. Richter Op.5-ös hat vonósnégyesből álló sorozatában (1765-67) a művek három tételre, Haydn Op1. és Op.2. ciklusában (1757-62) öt tétel szerepel, menüettel a

²² Georg Philipp TELEMANN 1681-1767

²³ Franz ASPELMAYR 1728-1786

²⁴ Karl DITTERSDORF 1739-1799

²⁵ Johann Baptist VANHAL 1739-1813

²⁶ Florian GASSMANN 1729-1774

²⁷ GROVE MUSIC ONLINE: *String quartet* (utolsó megtekintés: 2014. január 20.)

²⁸ J. WEBSTER: *Towards a History of Viennese Chamber Music in the Early Classical Period* (Journal of the American Musicological Society) 247. o.

²⁹ U. o. 248. o.

második és negyedik helyen. Az 1769-70-ben komponált Op.9-es kvartettekben születik meg a négyteteles forma.”³⁰

1772-ben, az Op.20-as, *Nap-kvartettek* sorozat keletkezése idején a zenei klasszika közös nyelvezete már kialakult, a mannheimi mesterek,³¹ a Bach fiúk³² és mások³³ által elindított változás nyomán már jó néhány meghatározó mű jelzi a gálans stílus térhódítását. Ennek ellenére az 1770-es évek elején a konzervatív stílus még stabilan tartja magát a bécsi udvarban, ahol Ch. Burney³⁴ angol zenetudós naplója szerint „a század első felének, Händelnek,³⁵ Fuxnak³⁶ stílusát övezi tisztelet.”³⁷

Haydn, bécsi tartózkodásai idején gyakran felkereste barátját, F. Gassmann udvari muzsikust, akit II. József császár éppen ebben az időszakban az udvari zeneműtár – legnagyobbbrészt barokk kottatárának – rendszerezésével bízott meg. Feltehetően Haydn is áttekinthette ezt a régi, kontrapunktikus anyagot, és minden bizonnyal ez a magyarázata annak, hogy az Op.20-as sorozat darabjainak szerkezete – a jól felismerhető és markánsan kifejezésre jutó haydn-i originalitás és sziporkázó ötletgazdagság ellenére, vagy inkább a mellett – például a fúga-finálékban a barokk formákat idézi. Ha úgy tetszik, egyfajta tisztelgés a régi mesterek tudása előtt. Ennek egyik legékezebb jele, hogy a hat kvartett közül háromnak (Nr.2, Nr.5 és Nr.6) az utolsó tétele fúga („a 4, a 2, a 3 soggetti”), s emellett jól érzékelhető, hogy az egész ciklus gazdag, eredeti és fantáziadús zenei anyaga milyen tudatos és szigorú szabályok szerint építkezik. Ezekben az években kvartett-komponálási stílusára már jóval kevésbé jellemző az első hegedű dominanciája. Nem tudhatjuk, mikor keletkeztek a mannheimi iskolához tartozó Fr. X. Richter Op.5-ös vonósnégyesei és hogy Haydn ismerte-e ezeket, de a következő (a Richter kvartettekre vonatkozó) idézet

³⁰ PÁNDI M.: *Hangversenykalauz III. Kamaraművek* (Hatágú Síp Alapítvány Budapest, 1995) 21.o.

³¹ Johann Wenzel Anton STAMITZ (1717-1757) és fiai: Anton (1750-1796) és Carl (1745-1801)

³² Carl Philipp Emanuel (1714-1788) és Johann Christian BACH (1735-1782)

³³ Franz Xaver RICHTER, Frantisek BENDA 1709-1786

³⁴ Charles BURNEY 1726-1814

³⁵ Georg Friedrich HÄNDEL 1685-1759

³⁶ Johann Joseph FUX 1660-1741

³⁷ SOMFAI L.: *Haydn: D-dúr vonósnégyes Op.20.* in *A hét zeneműve* (Zeneműkiadó Budapest 1975/2) 31.o.

tökéletesen ráillik az Op.20-as ciklusra is. „Ezekben a kvartettekben már jelentős kísérlet történik a hangszerek egyenrangúságának megvalósítására: bár a gordonka még nem játszik jelentős szólamot, a prímhegedű egyeduralmának vége szakadt. Az új műfaj kereteiben mindamelllett a régi stílus egyes elemeit is megtartotta a zeneszerző, erre mutatnak a vonósnegyesek kontrapunktikus zárótételei.”³⁸

Az Op.20-ban is tetten érhetjük a „prímhegedű egyeduralmának vége szakadását,” hiszen amire eddig nem volt példa, a Nr.2-es C-dúr kvartett meglepő módon cselló szólóval indul, ráadásul az első hegedű csak akkor lép be a hetedik ütemben, mikor a cselló már eljátszotta mondanivalóját.

1. kottapélda

Az Op.33-at megelőző három kvartett-ciklust áttekintve néhány dolgot szükséges összefoglalnunk:

1. Ebben a három sorozatban kristályosodott ki végleg a négytétéles: gyors-lassú-menüett-gyors mintát követő kvartett típus, bár a menüett még sok esetben megelőzi a lassú tételt.

³⁸ PÁNDI M.: *Hangversenykalauz III: Kamaraművek* (Hatágú Síp Alapítvány Budapest, 1995) 30. o.

2. Ezekben az opuszokban az egyes darabokat Haydn még *Divertimento*, illetve *Divertimento a quattro* címmel adja közre. Az Op.33 lesz az első ciklus, melynek darabjait a szerző *kvartetteknek* nevezi már említett híres ajánlóleveleiben. Az Op.33 megjelenése után, illetve annak hatására keletkezett vonósnégyesek szerzői már mind ugyanezzel a címmel jelentetik meg műveiket, s ez – bár külsőségnek tűnik – ismét a sorozat műfajtörténeti jelentőségét húzza alá.³⁹
3. A három sorozatban, de főleg az Op.20-ban megtalálhatjuk mindazokat a vonásokat, amelyek a műfaj későbbi jellemzőivé váltak: megnőtt a művek terjedelme, az expresszív elemek megjelenésével érzelmesebb, kifejezőbb lett – eleinte a lassú tételek – később az egész mű hangvétele. Ez abban is megmutatkozik, hogy (amire korábbi vonósnégyesekben nem volt példa) néhány tétel tempójelzése nem pusztán a tempó gyorsaságára, de a zenei tartalom kifejezésére is utasítást ad, például: *Un poco adagio e affettuoso (kissé lassan és érzelmesen, Op.20 Nr.4. D-dúr, 2. tétel)* vagy *Affettuoso e sostenuto (ézelmesen és visszatartva, Op.20 Nr.1. Esz-dúr, 3. tétel)* vagy szintén a D-dúr kvartettben: *Menuet alla Zingarese, vagyis Cigányos menüett.*

Megállapíthatjuk tehát, hogy az 1770-es évekre Haydn hangszeres zenéjének stílusa mindamelllett, hogy az állandó kísérletezés következtében jelentősen változott, nagyfokú mesterségbeli tudásról, a magabiztos és egyéni nyelvezet megszilárdulásáról, kiapadhatatlan, eredeti zenei ötletgazdagságról tanúskodik. Ő maga így nyilatkozik erről idősebb korában életrajzírójának, Griesingernek:⁴⁰ „Hercegem meg volt elégedve

³⁹ Az Op.33 egy Melk-ben őrzött kéziratán a *Divertimento a quattro* cím olvasható, de a szerző leveleiben leírt elnevezést mégis autentikusabbnak kell elfogadnunk.

⁴⁰ M. HUSS: *Joseph Haydn – Klassiker zwischen Barock und Biedermeier* (Edition Roetzer Eisenstadt, 1984) 96. o.

Georg August GRIESINGER (1769-1845) A Haydn kutatás fontos forrása Griesinger követségi tanácsosnak – Haydn időskori barátjának – visszaemlékezései, aki „a száz udvar diplomatájaként tevékenykedett Bécsben, és összekötőként működött Haydn és a lipcei Breitkopf & Härtel kiadó között. Nem sokkal azután, hogy 1799-ben Haydn-nal megismerkedett, nekilátott találkozásai rendszeres feljegyzéséhez, melyeket később felhasznált biográfiai értekezéséhez. Ez a könyv 1810-ben jelent meg *Biographische Notizen über J. Haydn* címmel.”

munkáimmal, sikerem volt, mint a zenekar vezetőjének alkalmam volt kísérletezni, megfigyelni, hogy mi fokozza és mi gyengíti a hatást, vagyis javítani, pótolni, törölni és merni. A világtól el voltam szigetelve, környezetemben senki sem tehetett önmagam iránt kétkedővé, és nem gyötörhetett, így aztán eredetivé kellett válnom.”⁴¹

Az opera műfaj hatása

Miután „Pompakedvelő” Miklós herceg Eszterházán megvalósította a maga „Versailles”-át, egyre inkább az opera került érdeklődésének középpontjába. A hercegi család tagjai csak a téli hónapokat töltötték Bécsben, az év többi részében Eszterházán, az új kastélyban tartózkodtak, ahol vendégeik és saját maguk szórakoztatására számos színi előadást rendeztek.



2. kép:Az eszterházai kastély; B.G. Pesci olajfestménye, 1780.

1769-től a herceg valamennyi nyári szezonra színházi együttest szerződtetett. „1772 és 1777 között a Carl Wahr által vezetett híres társulat vert gyökeret Eszterházán: elsősorban vígjátékokat és más szórakoztató darabokat adtak elő, de Shakespeare tragédiáinak előadására is

⁴¹ K. GEIRINGER: *Joseph Haydn* (Gondolat Kiadó Budapest, 1969) 61. o.

vállalkoztak.”⁴² 1777-től ez a társulat Pozsonyba szerződött, így az 1778-as évadban három másik együttes szerepelt Eszterházában. „Az évet a Pauli–Mayer társulat indította, január 24-től március 3-ig Albert Bienfait-t és Franz Christel-t szerződtették, akik [másokkal együtt] ötszemélyes pantomim-előadásokat tartottak, és október 30-án kezdte el működését a Franz Diwald társulat.”⁴³ Eleinte jóval több prózai darab került színre, mint opera, valószínű, hogy egyes prózai darabokhoz Haydn komponált kísérőzenét. Az operaelőadások száma azonban évről-évre növekedett, „naponta új – viszonylag sok egy- és két-felvonásos – művet állítottak színpadra. Pauli és Mayer nyolc hónap alatt 130 előadást rendeztek, és csak 11 darabot ismételték meg. Diwald és együttese két hónap alatt 50 darabot adtak elő és csak hármat játszottak el kétszer.”⁴⁴ 1786-ban 124-125 előadás (kb. kétnaponta egy!) volt, ami jól demonstrálja Miklós herceg csillapíthatatlan igényét a műfaj iránt. Ilyen körülmények között természetesen lehetetlen lett volna, hogy valamennyi zenét Haydn komponálja, ezért Bécsből és – különböző ügynökök révén – egész Európából szerezték be az előadandó operákat, melyeknek legnagyobb része természetesen vígopera, *opera buffa* volt. J. Webster adatai szerint „1776 és 1790 között 13 produkcióval Cimarosa⁴⁵ volt az a zeneszerző, akitől a legtöbb operát játszották, őt követte sorrendben Anfossi,⁴⁶ Paisiello,⁴⁷ Sarti⁴⁸ és Haydn 7-7 darabbal, további 24 (!) szerző pedig ennél kevesebb bemutatóval.”⁴⁹ Ez az elképesztő számadat nem csak az Esterházy hercegi udvar, hanem egész Európa lelkesedését is tükrözi a műfaj iránt.

Minden egyes új opera-bemutatóval kapcsolatos feladat – kották beszerzése, másolása, az énekesek és a zenekar betanítása, ha a szükség úgy hozta: áthangszerelés, az előadás vezénylése – Haydnra hárult, sőt a

⁴² J. WEBSTER- G- FEDER: *Haydn élete és művei* (Rózsavölgyi és Társa Budapest, 2009) 24.o.

⁴³ H. BELITSKA-SCHOLTZ: *Die Theaterpflege der Fürsten Esterházy, J. Haydn in seiner Zeit* (Edition Roetzer Eisenstadt, 1982) 245. o.

⁴⁴ U. o. 245. o.

⁴⁵ Domenico CIMAROSA 1749-1801

⁴⁶ Pasquale ANFOSSI 1727-1797

⁴⁷ Giovanni PAISIELLO 1740-1816

⁴⁸ Giuseppe SARTI 1729-1802

⁴⁹ J. WEBSTER- G. FEDER: *Haydn élete és művei* (Rózsavölgyi és Társa Budapest, 2009) 26. o.

kosztümök és színpadi díszletek tervének kidolgozásában is részt kellett vennie. „Az 1776 és 1790 közötti 15 évben összesen 88 operaprodukcióért felelt ily módon, ami szinte teljes idejét lefoglalta. Csak később, mikor egy színpad-tervezőt és egy librettistát is szerződtettek, engedhette meg magának Haydn, hogy kizárólag zenei feladatokra koncentráljon. 1777 és 1783 között hat, vagyis évente egy saját színpadi művet komponált.”⁵⁰ Ugyanebben az időszakban három marionett-operát is írt, ezek sajnos elvesztek az 1779-es tűzvészben. „Csak csodálhatjuk Haydn teljesítőképességét, hiszen ezzel egy időben [...] 30 szimfóniát, két tucat vonósnegyest, valamint számos zongoraszonátát komponált, és tanította privát növendékeit, akik az immár világhírű komponista kedvéért utaztak Eszterházára. E nagyüzem csúcspontját az 1786-os évben érte el, amikor Haydn 125 előadást vezetett – ma a legszorgalmasabb karmester is alig tudná ezt a penzumot túlszárnyalni.”⁵¹

Mivel szinte minden idejét az operával való elfoglaltság töltötte ki, nem véletlen, hogy hangszeres zenéjében is érezhető a színpadi műfaj hatása. Az opera alapját és lényegét a dialógusok képezik, ezekből alakul, formálódik a cselekmény, amiben minden szereplő jól érzékelhető, egymástól elkülöníthető karakterrel rendelkezik: szerelmes leány és ifjú, gazdag, házasodni kívánó, öregedő férfi, cserfes szobalány, álnok és gonosz bajkeverő, stb. S bár az operák librettói gyakran egy-egy sikeres színdarab alapján készültek – tehát a két műfaj színpadi kifejezésben egyenlőnek mondható, – mégis a zenei karakterábrázolás lehetősége révén egy tehetséges zeneszerző az opera szereplőinek egyéni jellemét hihetetlen módon fel tudja erősíteni. Hogy csak néhány példát említsünk: a tiszta szerelem vágyakozását lágy dallam és konszonáns harmóniák, a gonosz álnokságot sötét tónusú hangszerelés, diszsonáns hangzatok kísérik. A színpadi társalgás hangszerekre átültetett változata jelenik meg az Op.20 Nr.2-es C-dúr kvartett lassú tételében, melynek megszólalásakor akár a színházi nézőtérén is érezhetné magát a hallgató.

⁵⁰ J. WEBSTER- G. FEDER: *Haydn élete és művei* (Rózsavölgyi és Társa Budapest, 2009) 26. o.

⁵¹ M. HUSS: *Joseph Haydn – Klassiker zwischen Barock und Biedermeier* (Edition Roetzer Eisenstadt, 1984) 97-98. o.

Az *Adagio* tempójelzésű tétel címe *Capriccio*, ami azt jelenti: szeszély. És valóban, a tétel nem szokványos lassútétel-forma, felépítése az opera műfajához áll közel. A korabeli hangszeres kamarazenedében szokatlan módon négyütemes, forte, drámai unisono-val kezdődik, hasonló módon, mint egy opera ária zenekari bevezetője.

The image shows the first four measures of a musical score titled 'Capriccio' with the tempo marking 'Adagio'. The score is written for four staves (two treble and two bass clefs). It begins with a forte dynamic and features a unison melody with trills in the upper voices. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

2. kottapélda

Ezután a cselló *arioso*-ja következik – az indító unisono dallam immár piano dinamikával jelenik meg, – melyet a felső szólamok harmóniai egyenletesen lüktető mozgással kísérek.

The image shows measures 5 through 8 of the musical score. The cello part (third staff) begins with a piano dynamic and a rhythmic accompaniment of eighth notes. The upper voices continue with their melodic lines, now in a more harmonic and rhythmic accompaniment style.

3. kottapélda

A 9. ütemben indul az első hegedű *recitativo*-ja, melyet a többi szólam hol unisono csatlakozással, hol pedig harmóniai alátámasztással kommentál.

The image shows measures 9 through 12 of the musical score. The first violin part (top staff) begins at measure 9 with a *recitativo* style, marked with dynamics like *f*, *mezzo forte*, and *ff*. The other instruments provide harmonic support, with some parts marked *p* and *solito voce*.

4. kottapélda

A tétel első fele (33 ütem) tehát hű marad a *Capriccio* címhez: jellemző rá a különböző részek szeszélyes váltakozása, a dallamok elindulnak, de megtorpannak, sokszor nem az következnek, amit várnánk. A 34. ütemben viszont váratlanul egy gyönyörű, 12 ütemes szoprán ária bontakozik ki az első hegedű szólamban, melyet a másik három játékos hangszerének különböző karakterével kísér: a második hegedű intim ellenszólamot, a brácsa szextolás harmóniafelbontást, a cselló pedig a funkciók váltását jelző basszushangokat játszik.

The image shows a musical score for a 12-measure soprano aria. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line in the first staff, a piano accompaniment in the second staff, and a cello/bass line in the third staff. The piano part includes dynamic markings like 'piano assai' and 'più forte'. The cello/bass part has a 'p' marking. The system is numbered 33, 35, 37, 39, 41, 43, and 45.

5. kottapélda

Ezt követően a tétel befejezéséig, az eddig használt elemek változtatják egymást: hegedű kadencia – recitativo,

Musical score for Example 6, measures 45-47. The score is in 3/4 time and features a violin part with a melodic line and a piano accompaniment. The piano part includes a complex rhythmic pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand. The violin part has a melodic line with some grace notes and a final cadence.

6. kottapélda

Arioso a második hegedű szólamban,

Musical score for Example 7, measures 50-53. The score is in 3/4 time and features a violin part with a melodic line and a piano accompaniment. The piano part includes a complex rhythmic pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand. The violin part has a melodic line with some grace notes and a final cadence. The score includes dynamic markings such as *sf*, *pp*, and *p*, and a *solito voce* marking.

7. kottapélda

és unisono menetek.

Musical score for Example 8, measures 53-55. The score is in 3/4 time and features a violin part with a melodic line and a piano accompaniment. The piano part includes a complex rhythmic pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand. The violin part has a melodic line with some grace notes and a final cadence. The score includes dynamic markings such as *f* and *pp*.

8. kottapélda

Figyelemre méltó még a darab lezárása, illetve a következő tétellel való viszonya.

The image shows a musical score for a piece titled "Menuet Allegretto". It consists of two systems of staves. The first system includes a piano part with dynamics such as [ppp], pianissimo, and pp, and a bass part with a dynamic of pp. A section is marked "Segue subito il Menuet". The second system shows the beginning of the "Menuet Allegretto" in 3/4 time, with a dynamic of p.

9. kottapélda

A *Capriccio* tétel hangneme c-moll, tehát a 63. ütem G-dúr zárata a c alap tonalitás domináns hangneme, ily módon a zárlat nyitva marad. Az azonnali folytatásra a szerző írásban is utasít: „segue subito il Menuet”, azaz: „rögtön következik a menüett.” (A menüett C-dúrban van, aminek a G-dúr zárlat szintén domináns hangneme.) Ez az eljárás, amit korábban vonósnégyesekben nem alkalmaztak, szintén a megnövekedett és intenzív opera-komponálás hatását jelzi. A korabeli lassú-gyors kétrészes opera- illetve koncertáriákban a két rész között a legtöbb esetben így komponálja meg az átmenetet a szerző. Íme, egy példa: Lisetta áriája Haydn *Il mondo della luna* című operájából. (Az ária első fele Andante tempójelzésű.)

The image shows a musical score for Lisetta's aria from Haydn's opera "Il mondo della luna". It features piano and vocal staves. The piano part includes dynamics like p, f, and [Presto]. The vocal part has lyrics in Italian: "o - gnu - ni - di - rà. lo - ma - li - zia in sen - non ho: So - no".

10. kottapélda

Ch. Rosen megállapítása szerint „[Haydn] a vígoperai stílusból nem formai szabadságot merített (éppen neki ezt nem kellett megtanulnia), hanem a drámai jelentés szolgálatának a különböző módjait sajátította el.”⁵² Megítélésem szerint Haydn-nak az opera műfajjal való szoros kapcsolata az egyik legfőbb tényező, ami az Op.33-as kvartettciklus *új és különleges* stílusának kialakulását a leginkább befolyásolta.

Az Op.33-as ciklus keletkezési körülményei

1779 januárjának első napján Haydn új szerződést kötött Esterházy Miklós herceggel, melyben már nem szerepelt az a korábbi tilalom, hogy műveit önállóan értékesíthesse, vagy más számára a herceg engedélye nélkül komponálhasson. Az új szerződés megkötése valószínűleg kapcsolatban van azzal a ténnyel, hogy 1778-ban Ausztriában az Artaria és Társa cég, amely eddig főleg műkereskedelemmel és térképészettel foglalkozott, elindította tevékenységét a kottanyomtatás terén is. Haydn első műve, mely a kiadónál 1780 áprilisában jelent meg, egy hat darabból álló billentyűs-szonáta sorozat, melyet a kiválóan zongorázó testvérpárnak, Katharina és Marianna Auenbruggernek dedikált. Ezt követően, az 1780-as években egymás után jelentek meg Haydn művei nyomtatásban, hatalmas sikert aratva Bécsben és Európa számos nagy városában. 1781 októberében, majdnem tíz esztendő szünet után (1772-ben keletkezett az Op.20-as kvartett sorozat) komponált négy vonósnegyest, amit rögtön felajánlott bécsi kiadójának, az olasz származású August Artariának, majd december elejére kiegészítette további két darabbal a sorozatot, hogy az a kor szokásainak megfelelően teljes legyen.⁵³ 1782 januárjában ismét eladta a műveket, ezúttal J. J. Hummelnek,⁵⁴ aki Berlinben és Amszterdamban foglalkozott kottakiadással.⁵⁵

⁵² CH. ROSEN: *A klasszikus stílus* (Zeneműkiadó Budapest, 1977) 167.o.

⁵³ J. HAYDN: *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen* (Dénes Bartha: Kassel, 1965) 38a levél

⁵⁴ Johann Julius HUMMEL 1728-1798

⁵⁵ CH. HEITMANN: *Preface* in J. Haydn: *Streichquartette opus 33* (G. Henle Verlag München, 2009) VI. old.

Az 1780-as évekre Haydn már Európa-szerte ismert zeneszerző, számíthat rá, hogy bármely kiadó szívesen megjelenteti új művét. Ő azonban nem elégszik meg azzal, hogy Artariának, eddigi bécsi kiadójának, és Hummelnek eladja a kvartetteket, hanem azoknak kézírással másolt példányait közvetlenül is felajánlja különféle ismert zenerajongóknak és mecénásoknak, példányonként hat dukátért.

A december 3-i dátummal keltezett levelekből, – melyeknek csak az aláírása származik Haydntól, a többi részét egy munkatársa írhatta, – kettőt ismerünk: az egyiket Öttingen-Wallenstein hercegnek küldte, a másikat J. C. Lavater⁵⁶ tudós írónak Svájcba: „Mint a zeneművészet magas pártfogójának és szakértőjének, bátorkodom egészen új kvartettjeimet 2 hegedűre, brácsára és koncertáló gordonkára, hercegi Főméltóságodnak előjegyzésre felajánlani, tisztán másolt kéziratban, 6 dukátért. Ezeket egyfajta egészen új, különleges stílusban írtam, miután 10 éve nem írtam már ilyesmit. A magas külföldi előfizető urak megkapják példányaikat, mielőtt itt Bécsben közreadom azokat. Magamat magas jóindulatába ajánlva, kegyes hozzájárulásának reményében maradok a legmélyebb tisztelettel...”⁵⁷ „Ezen a napon nyolc-kilenc hasonló szövegű levelet küldhetett el, mert ötven dukát joggal remélt összeg elvesztését panaszolja fel kiadójának, Artariának 1782. január 4-én keltezett levelében.”⁵⁸

Révész Dorrit úgy gondolja, „Haydn decemberben, szóban állapodhatott meg Artariával, hogy a nyomtatott kiadással várakozik, míg a netán jelentkező előfizetők igényeit Haydn kézíratos másolatokkal kielégíti.”⁵⁹ J. Webster szerint „Artaria valószínűleg nem tudhatott arról, hogy Haydn önállóan is értékesíteni kezdi műveit, így jó üzletember révén, nem várakozott soká és hamarosan, már 1781. december 29-én hirdetni kezdte a *Wiener Zeitung*-ban, négy guldenes áron Haydn új kvartettjeit, éspedig azzal a megjegyzéssel, hogy azokat négy hét alatt közrebocsátja.

⁵⁶ Johann Caspar LAVATER 1741-1801

⁵⁷ SOMFAI L.: *Joseph Haydn élete képekben és dokumentumokban* (Zeneműkiadó Budapest, 1977) 85. o.

⁵⁸ SOMFAI L.: *Haydn vonósnégyesek Op.33 Nos.1-6, Hob:37-42* (Hungaroton SLPX 11887-89, 1979)

⁵⁹ BARTHA D.-RÉVÉSZ D.: *Joseph Haydn élete dokumentumokban* (Európa Könyvkiadó Budapest, 2008) 67. o.

Ezzel persze jóformán lehetlenné tette Haydn magánvállalkozását: a kéziratok másolt példányok árusítását.⁶⁰ Január 4-én kelt levelében Haydn a remélt haszon elvesztése miatt felháborodottan támad Artariának, még azt a mondatot is leírja, hogy „e lépése lehetlenné teszi további üzleti kapcsolatainkat.”⁶¹ Két hét múlva, január 20-án már barátságosabb hangot üt meg, ügyes diplomáciai érzékkel igyekszik kiengesztelni a kiadót, akit „Kiváltképp nagyra becsült Nemzetes Uram”-nak szólít (az előző levél megszólítása csupán „Monsieur!”).

„Igen bánom, hogy önnek küldött utolsó levelem írásakor úgy fejembe szállt a vér. Nem kevésbé remélem, hogy jó barátok maradunk. Annyi bizonyos, hogy kvartettjeimet kinyomtatás végett adtam át Önnek, de eszembe se jutott, hogy Ön ezt az újságban rögvest közhírré teszi. Most már így esett, máskor mindketten óvatosabbak leszünk...”⁶²

Egy későbbi levél tanúsága szerint így is 16 kéziratot talált gazdára igen rövid idő alatt, ami a kvartettek hihetetlen népszerűségét mutatja.



3. kép: az Op.33-as vonósnegyesek 1782-es amszterdami kiadásának címlapja

A sorozat elnevezései közül egyik sem Haydntól származik. A „Hajadon (Jungfern) kvartettek” cím J. J. Hummel 1782-es amszterdami kiadásának címlapján levő allegorikus nőalak nyomán keletkezett; a „Glistcherzi” a menüettek scherzo elnevezésére utal, amit itt először alkalmaz a szerző; az „Orosz kvartettek” nevet pedig az eredeti kiadás egy későbbi megjelenésének ajánlása alapján – „Dedies au gran Duc de Russie” – kezdték használni.

⁶⁰ J. WEBSTER-G. FEDER: *Haydn élete és művei* (Rózsavölgyi és Társa Budapest, 2009) 29. o.

⁶¹ BARTHA D.-RÉVÉSZ D.: *Joseph Haydn élete dokumentumokban* (Európa Könyvkiadó Budapest, 2008) 67. o.

⁶² U.o. 69. o.

Ez valószínűleg azzal a koncerttel függ össze, amit 1781 karácsonyának első ünnepnapján Pál orosz nagyherceg, (akit 1797-ben I Pál néven cárrá koronáztak) és felsége, Maria Fedorovna tiszteletére, a császári család jelenlétében rendeztek meg Bécsben, és ahol Haydn koncertmestere, Luigi Tomasini, a kvartett-szerzőként is rangos Franz Aspelmayr, valamint Thaddeus Huber és Haydn csellistáinak egyike, Joseph Franz Weigl adták elő a művet.



4. kép: Pál orosz nagyherceg és Maria Fedorovna

A források különböző elnevezéseket használnak az Op.33-as sorozat műfaji meghatározására is. A melki kéziratban a *Divertimento a quattro*, az eredeti Artaria kiadásban a *Quatour*, elnevezés szerepel, Haydn maga pedig a *kvartetten* vagy a *quadro* nevet használja leveleiben.⁶³

⁶³ CH. HEITMANN: *Preface* in J. Haydn: Streichquartetten opus 33 (G. Henle Verlag, München, 2009) VI. old.

A ciklus felépítése

Az Op.33-as sorozatot szemügyre véve érdemes a nagy formától a kisebbek felé haladni, hogy szerkezetét teljesen megérthessük. Tekintsük át először az egyes művek egymáshoz való viszonyát a sorozaton belül. Somfai László szerint a „tudatos rend” páratlanul ritka jelensége figyelhető meg az Op. 33-as ciklus felépítésében. „Magasrendű alkotói tudatosság külső jele az a szinte mértani pontossággal eltervezett arány-egyensúly, amelyet *a négy tétel sorrend-, tempó-, tonalitás-, metrum-összefüggése* kifejez, amelynek sokoldalú rendje semmi esetre sem lehet véletlen.”⁶⁴

Autográf létezéséről nem tudunk, így nincs Haydntól származó világos utasításunk a kvartettek egymást követő sorrendjére vonatkozóan. Az eredeti, Artaria féle kiadásban a kvartettek a következő sorban követik egymást: G-dúr, Esz-dúr, h-moll, C-dúr, D-dúr és B-dúr. I. Pleyel,⁶⁵ aki személyesen is ismerte Haydnt, egy másik elgondolás szerint állította sorba a kvartetteket az 1801-ben megjelent párizsi Sieber⁶⁶ kiadás nyomán: h-moll, Esz-dúr, C-dúr, B-dúr, G-dúr és D-dúr. A. van Hoboken⁶⁷ *Katalógusában* is ebben a sorrendben számozza meg a darabokat, III: 37-42-ig. L. Finscher szerint így a ciklus teljesen világos rend szerint két csoportra tagolható.

h-moll	Allegro moderato 4/4	SCHERZO Allegro di molto	Andante D-dúr, 6/8	Finale Presto, 2/4
Esz-dúr	Allegro moderato 4/4	SCHERZO Allegro	Largo B-dúr, 3/4	Finale Presto, 6/8
C-dúr	Allegro moderato 4/4	SCHERZO Allegretto	Adagio F-dúr, 3/4	Finale Presto, 2/4
B-dúr	Allegro moderato 4/4	SCHERZO Allegretto	Largo Esz-dúr, 3/4	Finale Presto, 2/4
G-dúr	Vivace assai 2/4	Largo cantabile g-moll, 4/4	SCHERZO Allegro	Finale Allegretto, 6/8
D-dúr	Vivace assai 6/8	Andante d-moll, 4/4	SCHERZO Allegretto	Finale Allegretto 2/4 ⁶⁸

⁶⁴ SOMFAI L.: *A klasszikus kvartetthangzás megszületése Haydn vonósnégyeseiben* in Zenatudományi tanulmányok VIII. (Akadémiai Kiadó Budapest, 1960) 352.o.

⁶⁵ Ignaz Joseph Camille PLEYEL 1757-1831

⁶⁶ Georges-Julien SIEBER 1775-1847

⁶⁷ Antony van HOBOKEN 1887-1983

⁶⁸ L. FINSCHER: *Joseph Haydn und seine Zeit* (Laaber Verlag Laaber, 2000) 409. o.

A táblázatból az alábbi tempó-, hangnem-, és ritmikai összefüggések, szabályszerűségek figyelhetők meg. „Tempó: ha az első tétel nagyobb terjedelmű, 4/4-es *Allegro moderato*, akkor utána pihentetésként Scherzo következik, ha azonban az első tétel *Vivace assai* tempójú, akkor utána második tételként 4/4-es lassú tétel áll. Abban az esetben, ha a lassú tétel áll a harmadik helyen, az utolsó tétel mindig *Presto*. Azoknak a zárótételeknek, melyek előtt *Scherzo* áll, a tempója csak *allegro*.

Tonalitás: ha a lassú tétel az alaphangnemhez egészen közeli tonalitású, vagyis dúr vagy moll variáns-hangnemű, akkor a lassú tétel következik az első után. Ha távolabbi, rokon hangneműről van szó, akkor a lassú tétel a harmadik helyre kerül.

Ritmika: azok a lassú tételek, amelyek a harmadik helyre kerülnek, tehát a közönség már fáradtabb hallgatásukkor, élénkebb ütemfajtaban állnak: 6/8, 3/4 stb. Azok a lassú tételek, melyek második helyen csendülnek fel, tehát a gyorsabb, *vivace assai* tempójelzésű tétel után következnek, 4/4-es metrumuak.”⁶⁹

A tételrendek szempontjából okvetlenül logikusabb Pleyel és Hoboken jegyzékének elrendezése, mint az eredeti Artaria kiadás sorrendje. Az első tétel – mindig az adott kvartett intellektuálisan legérdekesebb, leghosszabb lélegzetvételi darabja, „a szellemes és ötletekben gazdag művészi kidolgozottság bemutatása,”⁷⁰ – mind a hat vonósnégyes esetében szonátaformában íródott. A lassútételek – „a szenvedélyek és érzelmek megvalósítói,”⁷¹ – változatos formájúak, a menüettek helyét felváltják a *scherzo* elnevezésű tételek, „az elemi és társasági tánc karakterek stilizált megjelenítői.”⁷² A zárótételekben pedig megjelenik a Haydn által később nagy előszeretettel alkalmazott, eddig alig használt rondó-forma (Esz-dúr, C-dúr, B-dúr kvartettek zárótételei), az eddig zárótételként nem alkalmazott szonáta-forma, variáció és kettős-variáció (h-moll, G-dúr, D-dúr kvartettek zárótételei). „A két utolsó műben a saroktételek ütemmutatói komplementer

⁶⁹ SOMFAI L.: *A bécsi klasszicizmus előfutárai, Haydn in Zenetörténeti és Esztétikai Akadémia, Európa zenéje I.* (Népművelési Intézet Budapest, 1961) 50. o.

⁷⁰ L. FINSCHER: *Joseph Haydn und seine Zeit* (Laaber Verlag Laaber, 2000) 410.o.

⁷¹ U.o. 410. o.

⁷² L. FINSCHER: *Joseph Haydn und seine Zeit* (Laaber Verlag Laaber, 2000) 410. o.

helyezkednek el, tehát a G-dúr kvartett első tételét 2/4-es, az utolsó tételét 6/8-os metrumban komponálta Haydn, míg a D-dúr mű első tétele 6/8-ban, zárótétele pedig 2/4-es metrumban áll.”⁷³

Szabolcsi Bence így ír az Op. 33 felépítéséről: „A vonósnégyes egyensúlya két stiláris pilléren nyugodott: a tartalmi rend és a szövés mód arányos rendjén. A mérsékelt mozgalmat folytatni a nyugodtan szemlélődővel, feloldani táncszerű lüktetésbe s végül ráduplázni a még mozgalmassabbal: íme, a klasszikus vonósnégyes – vagy szimfónia – mozgásszémája (amely persze módosulhatott a belső tételek sorrendi cseréjével.)”⁷⁴

Somfai László szerint „félreérthetetlenül azzal a tudatos törekvéssel állunk szemben, hogy a mű egymást követő tételei a hallgató éberségét maximálisan fel tudják fokozni, hogy az teljes koncentrátsággal tudja végighallgatni a kompozíciót. Ez egyben zeneszerzői magatartás is, abszolút tökéletességre való törekvést is jelent.”⁷⁵

„[Haydn] műveinek belső aránya megteremti a „klasszikus” építkezést, harmóniavilága egyre logikusabb [...], excentricizmusa megtartotta eredeti jellegét, de olyan egységes, nagyszabású koncepciót öltött, amilyenről az 1760-as évek zeneszerzői nem is álmodtak.”⁷⁶

⁷³ L. FINSCHER: *Joseph Haydn und seine Zeit* (Laaber Verlag Laaber, 2000) 410. o.

⁷⁴ SZABOLCSI B: *Haydn, a jövő zenésze: Az utolsó vonósnégyesek* in *Zenetudományi tanulmányok VIII.* (Akadémiai Kiadó Budapest, 1960) 47. o.

⁷⁵ SOMFAI L.: *A bécsi klasszicizmus előfutárai, Haydn in Zenetörténeti és Esztétikai Akadémia, Európa zenéje I.* (Népművelési Intézet Budapest, 1961) 50. o.

⁷⁶ CH. ROSEN: *A klasszikus stílus* (Zeneműkiadó Budapest, 1977) 156. o.

Műelemzések

Első tételek

Vizsgálódásunkat az első tételek elemzésével kezdjük. Bár mind a hat tétel szonáta formában íródott, mégis szükségesnek látszik egyenként megvizsgálni őket, mert ez a nagyszabású forma kínálja a szerző számára a legváltozatosabb lehetőségeket a különféle zenei ötletek kibontására.

A művek sorrendjét illetően az elemzés során a *G. Henle Verlag, München 2009* kiadást követtem. Ennek alapján az egyes kvartettek az első, *Artaria kiadás* - szerinti sorrendben követik egymást, de a címben a londoni, *Pleyel-féle* számozást is feltüntettem. A kottapéldák szintén a *Henle*-kiadásból valók.

G-dúr kvartett, Nr.5 I. Vivace assai

A főtéma, mely a harmadik ütemben indul, szabályos, kétszer négyütemes periódus, harmóniai alátámasztása is szinte közhelyszerűen egyszerű: első két ütem I fok, 3-4. ütem V fok, utána ütemenként: VI-IV-V7-I fok.

A szerkesztés is egyszerű: a két hangszerpár (I-II hegedű illetve brácsa-cselló) négy ütemig párhuzamosan mozog, utána könnyedén imitálják egymást.

11. kottapélda

Ha a tétel valóban így kezdődne, nem is lenne benne semmi rendkívüli, Haydn tételindítása azonban rögtön meghökkenti a hallgatót:



12. kottapélda

Mi is történik valójában? A G-dúr alaphangnemhez képest két harmóniát, egy dominánsszeptimet és egy első fokot hallunk.⁷⁷ Ez a harmóniai lépés és azok dallami összekötő motívuma megegyezik a főtéma utolsó két ütemének anyagával (lásd: 11. kottapélda). Ez a kis kétütemes motívum a szerző által előírtan *pianissimo* hangzik fel, s mire a hallgató felocsúdik meglepetéséből, *poco forte* indul a főtéma.

„Mindenféle beszéd, előadás sikerének első mozzanata a cím, az indítás.”⁷⁸ Ez a frappáns, merész, meghökkentő indítás eleve felkelti a hallgató érdeklődését, hiszen nem azt hallja, amit vár. Ez a kis motívum még kétszer jelenik meg a tétel folyamán a legváratlanabb pillanatban, célja mindig a hallgató figyelmének ébrentartása.

A főtémát egy szokatlanul hosszú, 14 ütemes zenei anyag követi:



13. kottapélda

⁷⁷ Ugyanezzel az V7-I. merész indítással találkozunk később Beethoven I. szimfóniájában. A 19. századi romantikus szerzők, különösen Schumann nagyon kedvelte az ilyen „in medias res” indítást.

⁷⁸ BENCÉDY J.: *Retorika* (Tinta Könyvkiadó Budapest, 2010) 23.o.

Szerkezete annyira aszimmetrikus – tele váratlan szűkítésekkel és bővítésekkel (2+2+1+1+3+1+1+3 ütem) –, hogy már szinte szabályosnak tűnik. A hosszú átvezetéssel Haydn addig csigázza érdeklődésünket, míg kiderül, hogy nem is új anyagot vezetett be, hiszen utána megint a főtéma csendül fel, csak most tág szerkesztésben harmonizálva.

A 25. ütemtől ismét felhangzik a főtéma és a már ismert aszimmetrikus, immár 16 ütemesre bővült átvezető rész, mely után végre megjelenik a melléktéma, mely egyszerű harmóniáival, lágy, melodikus karakterével igazi ellentéte a főtémának.

The image shows a musical score for Example 14, consisting of three staves. The top staff is the melody, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a piano (*p*) dynamic marking. The middle staff is the right-hand accompaniment, and the bottom staff is the left-hand accompaniment, both starting with a piano (*p*) dynamic marking. The music features a main theme with a characteristic 2+2+1+1+3+1+1+3 rhythmic pattern.

14. kottapélda

A meglepetés itt sem marad el, hiszen a melléktéma első nyolc üteme és az azt követő átvezetés merész harmóniamenete után a melléktéma helyett megint a főtémát halljuk, de most piano dinamikával.

The image shows a musical score for Example 15, consisting of three staves. The top staff is the melody, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a piano (*p*) dynamic marking. The middle staff is the right-hand accompaniment, and the bottom staff is the left-hand accompaniment, both starting with a piano (*p*) dynamic marking. The music features a main theme with a characteristic 2+2+1+1+3+1+1+3 rhythmic pattern.

15. kottapélda

13 ütemen keresztül tart ez a halk, a főtéma motívum-töredékeire épülő - eközben e-mollba moduláló - váratlanítás, s ekkor a legváratlanabb pillanatban szinte belehasít *fortissimo* egy B-dúr szext hangzat, s ez modulál át az előzményekhez képest rövid zárlathoz.

Ezek a váratlan effektusok, mint már korábban utaltunk rá, nyilvánvalóan az opera műfaj hatásának köszönhetők.

16. kottapélda

A tanulmányainkból ismert, várakozásunknak megfelelő zárótéma itt hiányzik, helyén egy hatütemes harmóniamenetet hallunk, mely előkészíti a visszatérést:

17. kottapélda

A kidolgozási szakasz tág lehetőséget nyújt a szerzőnek arra, hogy az expozícióban használt négy különböző zenei anyagot szabadon variálja. Ez önmagában is elegendő lenne, hogy váratlan fordulatokkal lepje meg a hallgatót, Haydn azonban még a maga korában szokatlanul merész modulációkkal is fokozza a meglepetést, íme két példa:

18. kottapélda

vagy

Example 19 shows a musical score for measures 148-157. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano (pp) introduction in measures 148-150, followed by a forte (ff) section in measures 151-157. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment, while the violin part has a melodic line with various ornaments and dynamics. The score is written for violin and piano.

19. kottapélda

A tétel valamennyi sziporkázóan szellemes, kifinomult ízléssel megoldott merész újdonságát lehetetlen felsorolni, még három részletet azonban vizsgáljunk meg. Az első a visszatérés előkészítése:

Example 20 shows a musical score for measures 166-175. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano (p) introduction in measures 166-170, followed by a piano (pp) section in measures 171-175. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment, while the violin part has a melodic line with various ornaments and dynamics. The score is written for violin and piano.

20. kottapélda

Láthatjuk, hogy Haydn a 170. ütemtől az expoziáció záró-motívumát használja fel. Ez a piano dinamikájú kétszer négy ütem önmagában is meglepő modulációkkal éri el a kívánt hangnemet, de a negyedik ütem után beiktatott majdnem két teljes ütemnyi szünet (174-175. taktus) csak tovább fokozza a várakozást. A második négy ütem elhangzása után ismét két teljes taktus szünet következik, s a hallgató most már teljesen biztos abban, hogy megérkeztünk a főtémához. Ehelyett azonban pianissimo dinamikával megint a tételt indító tématorodék hangzik fel, s csak ezután indul újra a főtéma.

A következő egy szokatlan, szinte Schubertig előremutató hangnembváltás. A szituáció ugyanaz, mint az expozíció 78. ütemében (16. kottapélda): az előzmény ismét a főtéma töredékét felhasználó nyolcad lüktetés piano dinamikában, majd a G-dúr előkészítő késleltetett domináns-szeptim zárlat, mely után G-dúr helyett – forte utasítással – egy váratlan Esz-dúr akkord következik.

The image shows a musical score for Example 21, measures 288-295. It features a piano introduction in G major. The melody consists of eighth-note patterns. The bass line has a steady eighth-note accompaniment. At the end of the sequence, there is a delayed resolution of a dominant-seventh chord, which then resolves to an E-flat major chord, marked with a forte dynamic.

21. kottapélda

A tétel utolsó 16 ütemében a két hegedű finoman lüktető, ereszkedő tercmenete alatt a brácsa és a cselló felváltva idézi a főtéma záró motívumát, míg végül megérkeznek az alaphangnemre. Itt még egy meglepetés következik: ismét elhangzik pianissimo a tételt indító motívum töredék, majd ugyanaz, szinte még halkabban, unisono. Ha ezután ismétlés következik, úgy ez a zárlat megegyezik a tétel indításával, tehát organikusan illeszkedik a zenei folyamatba, ha ellenben a darab lezárul, úgy a zárlat nyitva hagyja a tételt, ami ugyanúgy a semmibe száll, ahogyan az elején a semmiből érkezett.

The image shows a musical score for Example 22, measures 296-312. It features a piano introduction in G major. The melody consists of eighth-note patterns. The bass line has a steady eighth-note accompaniment. At the end of the sequence, there is a delayed resolution of a dominant-seventh chord, which then resolves to an E-flat major chord, marked with a forte dynamic.

22. kottapélda

Esz-dúr kvartett, Nr.2. I. Allegro moderato

A tétel elhangzása után a hallgatónak egyértelműen és megnyugtatóan az az érzése, hogy egy szabályos szonáta formájú tételt hallott. A darabban a szonáta formát jellemző *harmóniai rend* valóban az ezekre az évekre kialakult szabályok szerint épül fel. Itt most szükséges felidézünk Ch. Rosen leírását a szonáta formáról, mert általános megállapításai az Op.33-as sorozat más darabjaira is érvényesek lesznek: „A tétel a keretet és a mindenkori alapot adó pontos tempó és tonalitás meghatározásával indul. Az első szakasz, az *expoziáció* két eseményt tartalmaz: a dominánsba történő modulációt és a végső domináns kadenciát [...] Ezeket az eseményeket a szerző szándékainak megfelelő számú dallam kísérheti. A második szakaszból szintén két esemény emelkedik ki: az alaphangnemhez való visszatérés és a tételt záró kadencia.”⁷⁹

Az Esz-dúr kvartett első tétele valójában *egyetlen* témára épül fel:



23. kottapéllda

Ez a négyütemes, cantabile, pastoral jellegű dallam – a maga egyszerű vonalával és a legegyszerűbb harmóniai alátámasztással – uralja az egész tételt. A következő rész is kizárólag a téma nyolcad-két tizenhatod motívumát használja.



24. kottapéllda

⁷⁹ CH. ROSEN: *A klasszikus stílus* (Zeneműkiadó Budapest, 1977) 138-139. o.

Ezután ismét elhangzik a téma változatlan formában, majd egy átvezető rész következik, ami szintén ugyanazokból a zenei motívumokból építkezik.

25. kottapélda

A domináns (B-dúr) hangnemben jelentkező anyag fogalmaink szerint nem nevezhető melléktémának:

26. kottapélda

Az első két ütem a maga nyolcad lüktetésével, a két hegedűben a főtéma ritmusát idéző motívumával ki sem mozdul a domináns hangnemből, a 23. ütemben induló elsőhegedű szóló sem nevezhető dallamnak, mint ahogy a 25-26-27. ütemek koloratúrája sem. A zenei terület harmóniai funkciója egyértelműen a domináns hangnem megerősítése. Az expozíciót lezáró négy ütem is burkolatlanul a főtéma motívikáját és ritmusát idézi:



27. kottapélda

A viszonylag hosszú kidolgozási rész sem hoz új anyagot, a szerző a főtéma ritmus-töredékeiből változatos, modulációkban, harmóniakban és ritmusjátékokban gazdag zenei területet alkot.



28. kottapélda

A tétel befejezése is ugyanazzal a pátoszmentes, joviális hangvétellel történik, amit már az első rész végén is hallottunk.



29. kottapélda

A lényegében lírikus hangvétellű tétel felépítése pontosan megfelel a szonátaforma követelményeinek, mon tematikus zenei anyaga azonban szabad, szinte improvizatív, melyben a statikus és dinamikus részek váltogatják egymást.

h-moll kvartett, Nr.1. I. Allegro moderato

Az Esz-dúr kvartett elemzésekor már idéztük Ch. Rosen általános definícióját a klasszikus szonátaformára vonatkozóan, s az ott megfogalmazottak tökéletesen illenek a h-moll kvartett nyitó tételére is, egy mondatot kivéve: „ezeket az eseményeket a szerző szándékainak megfelelő számú dallam kísérheti.” Az Esz-dúr vonósnégyes első tételének különlegessége, hogy egyetlen négyütemes melódia dallam- és ritmüstörredékeiből építkezik.

A h-moll vonósnégyes első tételében Haydn ezt még tovább redukálja: a darab folyamán *egyetlen összefüggő dallam sem bukkan fel*. A tételt jellemző melodika mesteri arány- és formaérzékkel, mozaikszerűen összeillesztett, különböző karakterű dallam-motívumok összessége. Ch. Rosen szavait használva: „az eseményeket a szerző szándékainak megfelelően” ebben a tételben négy dallam-motívum kíséri.

Az első:

Allegro moderato

p *cresc.* *f*

p *cresc.* *f*

p *cresc.* *f*

p *cresc.* *f*

30. kottapélda

a második:

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

31. kottapélda

a harmadik:

p *f* *p* *f*

p *f* *p* *f*

p *f* *p* *f*

p *f* *p* *f*

32. kottapélda

és a negyedik, mely a prím hegedű szólamban lényegében az első motívum folytatása, de később – mint látni fogjuk – önálló szerepet is kap:

Allegro moderato

p *cresc.* *f*

p *cresc.* *f*

p *cresc.* *f*

p *cresc.* *f*

33. kottapélda

Haydn ezeknek a zenei motívumoknak és összekötő anyagoknak a kombinálásával alakítja ki azokat a Ch. Rosen által említett harmóniai területeket, melyek a szonátaformát jellemzik. A tétel első két üteme máris egy igazi harmóniai meglepetés, ugyanis az első hegedű dallam-motívumát a második hegedű nyolcad hangjai kísérik, ám a kettő összhangzásából inkább D-dúr, mint h-moll tonalitás hallható ki. Ennek oka, hogy a második ütemben az első hegedű – hangsúlyos helyen, a második ütésre – egy Á hangot játszik.

34. kottapélda

A második ütem közepén a szekund hegedű a második G hang után nem Á, hanem Fisz hangra lép, ezzel h-moll felé fordítva mégis a tonalitást, és a csatlakozó másik két szólam mindjárt meg is erősíti a h-moll alaphangnemet.

35. kottapélda

A cselló szólam háromszor megismételt motívumának Á hangja mindannyiszor sűrűlódik, – előbb a brácsa, majd az első hegedű – Áisz hangjával, ezzel mintegy tovább lebegtetve a tonalitást. A csellót kísérő másik három szólam staccato nyolcad hangjai hangmagasságban és dinamikában egyaránt emelkednek, majd fokozatosan dallammá válnak a negyedik ütem végére. „Lehetetlen megállapítani, hogy a 3-4. ütemben a hegedű hol veszi át a főszerepet, és a cselló hol lép alárendelt helyzetbe,

hiszen a zenei anyag oszthatatlan egységet alkot. Mindössze az nyilvánvaló, hogy a harmadik ütemben a hegedű kíséretként indul, és a negyedik ütemben mint dallam zár le. Előttünk áll a klasszikus kontrapunkt igazi megvalósulása.”⁸⁰ Az ötödik taktusban a hangszerek egymás után lépnek be, felépítve egy második fokú kvintszext harmóniát, mely végre megerősíti az alaphangnemet, ugyanazt a nyolcad lüktetést idézve, melyet már a harmadik ütemben hallottunk.

36. kottapélda

Az első két ütem talányos harmonizálását Haydn a tétel folyamán még kétszer, de más-más féle módon teszi egyértelművé. Kihasználva, hogy maga a dallam mindkét hangnemben értelmezhető, az expozíció domináns területének elején először D-dúrban mutatja be. Ez ismét váratlan fordulat, hiszen a témát megelőző domináns zárlat után a hallgató h-mollt és nem D-dúrt várna.

37. kottapélda

⁸⁰ CH. ROSEN: *A klasszikus stílus* (Zeneműkiadó Budapest, 1977) 163. o.

A visszatérés pillanatában pedig ugyanezt a hegedű melódiát már két hangszer kíséri, a második hegedű Áisz hangjával egyértelművé téve a h-moll tonalitást.

38. kottapélda

A visszatérés első négy üteme szinte hangról-hangra megegyezik a tétel első négy ütemével, a folytatásban azonban a két-nyolcadas imitáló motívum – a piano alapdinamikához képest – forte dinamikával szinte berobban a hangzásba.

39. kottapélda

Négy ütemen keresztül azonos módon – halkan előkészítve két forte hangzat – változnak a harmóniák, fokozatosan bevezetve a 72. ütem h-moll indulását megelőző zárlatot, sőt az utolsó két ütemben még tovább redukálja a mozgást a két-nyolcados motívumra, meredeken zuhanó, forte – piano – pianissimo dinamikával. Elképesztően erős és drámai hatás!

Még egy részletet érdemes megemlíteni a tételből, amely a hangzás szempontjából figyelemre méltó. A kidolgozási rész 7. ütemétől kezdve a primhegedű tizenhatod figurációja és a többi szólam homofón lüktetése egyértelműen egy barokk concerto hangzását idézi, bizonyítva, hogy Haydn mindig újat kereső művészetébe milyen szervesen tud beilleszkedni az előző, barokk kor zenei nyelvezete és hangzásvilága is.

40. kottapélda

C-dúr kvartett, Nr.3. I. Allegro moderato

Korábban már idéztük azt a retorikai tételt, miszerint a jó indítás az előadás (beszéd, színdarab, zenemű) sikerének első mozzanata. A C-dúr kvartett indulásánál meghökkentőbbet aligha lehet elképzelni:



41. kottapélda

Mi is történik valójában? Elindul két hang staccato, nyolcad lüktetéssel, piano dinamikában. A helyzet annyira halk és statikus, hogy a hallgatónak szinte előre kell dőlni, hogy halljon valamit: figyelme rögtön fogva van. A második ütemben csatlakozik egy harmadik hang, ez új szín, de lényegében még mindig nem történik semmi, a várakozás tovább feszül. A harmadik ütemben mindhárom hangszer hirtelen erősíteni kezdi a hangerőt. Ez a crescendo még tovább csigázza a feszültséget, éreztetvén, hogy most már valami történni fog, s valóban, a negyedik ütemben – a cselló csatlakozása után – mind a négy hangszer forte dinamikán kezd játszani, és megerősíti a C-dúr hangnemet.

A szólamvezetések is érdekesek: a negyedik ütem tág fekvésből indul (tutti orkesztrális hatás) a két középszólam végig középfekvésben marad, ám az első hegedű virtuóz anyaga két taktus alatt két oktávot zuhan, míg a cselló szólam két oktávot emelkedik, s így a négy hangszer a hatodik ütemben szűk fekvésben, de forte dinamikában zár. Utána fél ütem teljes csend!

A következő hat ütemben pontosan ugyanaz megismétlődik, csak a tételindító C-dúr után minden átvezető moduláció nélkül az alaphangnem második fokán, d-mollban.

42. kottapélda

A teljes elbizonytalanítás és várankoztatás kedvéért Haydn úgy tesz, mintha harmadszor is nekikezdené, de hamar kiderül, hogy ez már az igazi C-dúr megérkezését készíti elő.

43. kottapélda

Az operai, színpadi hatás letagadhatatlan: a hallgató figyelmét felkelteni, meghökkenítő fordulatokkal összezavarni és felcsigázni, s a feloldást a végsőkig várankoztatni: ez a színpadi művek kedvelt indítása.

Az expozíció domináns területének könnyed témája szinte szándékosan kerüli a meglepetést, a szerző ezzel mintegy megköveti a hallgatót a tételindítás megannyi meglepetéséért.

The image shows four systems of musical notation for piano. The first system (measures 30-35) features a complex texture with multiple staves, including a right-hand treble staff with a melodic line and several left-hand staves with accompaniment. Dynamics include *fz* and *mp*. The second system (measures 36-41) shows a more rhythmic accompaniment in the left hand. The third system (measures 42-47) continues the rhythmic pattern. The fourth system (measures 48-53) features a melodic line in the right hand with a more active accompaniment. A *semplice* marking is present in the first system.

44. kottapéllda

A második téma finom karakterét az első hegedű hangjainak rövid előkéi fokozzák. Ezt az effektust Haydn a tétel folyamán sokszor alkalmazza, ettől a darab karaktere könnyed és intim lesz.

Íme néhány példa:

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system (measures 28-32) features a melodic line in the right hand with a simple accompaniment in the left hand. The second system (measures 33-37) continues the melodic line with a more active accompaniment. Dynamics include *fz*.

45. kottapéllda

46. kottapélda

47. kottapélda

A tétel befejezése méltó a kezdéshez: váratlan meglepetés, majd frappáns feloldás. Ha a darab a következő módon⁸¹ fejeződne be, a hallgatónak nem lenne hiányérzete, az következett, amit vártunk:

48. kottapélda

Ehelyett a 160. ütem domináns kadenciája után lezajlik ugyanaz, mint a darab elején, erős zárást és keretet adva a tételnek.

49. kottapélda

⁸¹ A 48. kottapélda utolsó két ütemét a dolgozat szerzője „komponálta”.

D-dúr kvartett, Nr.6. I. Vivace assai

A ciklusban mindössze két kvartett van, amelynek első tétele nem meglepetéssel (Nr. 3.4.5.) vagy talánnyal (Nr.1.) kezdődik. A már elemzett Esz-dúr kvartetten kívül a ciklus utolsó, D-dúr darabjának első tétele szintén kerüli az extravaganciát, a meghökkentést. Tiszta, egyszerű harmóniak, világos, érthető tagolás, könnyed, áttetsző hangszerelés jellemző rá.



50. kottapélda

Bár a tempójelzés gyors, mégsem érezzük mozgalmasnak, mert a tétel első 26 ütemében a pontozott negyed és a negyed-nyolcad ritmusképletek dominálnak, ami a hallgatóban félütemes, tehát mérsékelt lüktetés érzetét kelti. A tétel folyamán több alkalommal is, a cselló hosszú orgonapontja fölött, vagy az első hegedű kitarított hangja alatt halljuk a félütemes mozgást.



51. kottapélda

A nyugodt léptékű mozgás alól, ami a tételt jellemzi, csak két rövid terület kivétel: az expozíció 27-36. üteméig terjedő rész,

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system starts at measure 31 and the second at measure 30. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are some dynamic markings like 'p' and 'f' visible. The notation is in a key with one sharp (F#).

52. kottapélda

és ennek analógiája a visszatérés 116-123. ütemeiben.

A kidolgozás 78. ütemétől kezdődő területet érdemes még részletesebben bemutatni (lásd: 53. kottapélda).

Az idézet elején egy ál-visszatérés tanúi lehetünk. Először valódi visszatérésnek is érezhetnénk, hiszen a 83. ütemig hangról-hangra megegyezik a főtéma 5-11 üteméig terjedő területével, ám a 85. ütemben induló pianissimo dinamikájú bővítmény olyan terjedelmes (14 ütem), hogy joggal érezhetjük még a kidolgozás részének. Csak a 99. ütemtől csendül fel újra – most már eredeti hangnemben és hangszereléssel – igazi visszatérésként a főtéma második fele.

A betoldott 14 ütem különleges harmóniamenetével olyan érzetet kelt bennünk, mint amikor valaki beszélgetés közben megismétli, amit először kijelentett, ám másodszer egy olyan gondolatot fűz hozzá, ami egész mondanivalójának új értelmet, irányt és távlatot ad.

Ez a tétel abban különbözik a ciklusban hallható másik öt első tételtől, hogy míg azokban sokszor szinte lehetetlen megállapítani, hol végződik egy téma és hol kezdődik az átvezetés, itt a téma-átvezetés-melléktéma-átvezetés-zárótéma felépítésű szonáta-forma jól elkülönülten felismerhető. Az egész tétel egy könnyed, fesztelen, kedélyes társalgás, négy művelt, finom, egyenrangú ember vidám beszélgetése.

53. kottapélda

B-dúr kvartett, Nr.4. I. Allegro moderato

A 4/4-ben komponált tétel hiányos fél-ütemmel kezdődik piano dinamikában, az első hegedű orgonapontja alatt megszólaló nyolcad lüktetéssel. A harmónia egy domináns-szekund akkord, mely a következő ütem első ütésén oldódik első fokú szext akkordra, forte dinamikában. Mivel az ezután háromszor megismételt V7-I kadenciális lépés közül csak a harmadik esik igazi ütemsúlyra (a második ütem első ütésére), stabil B-dúr alaptonalitás érzetünk csak itt, másfél ütem elteltével alakul ki.

Allegro moderato

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello

54. kottapélda

Itt is ugyanazt a formai felépítést figyelhetjük meg, mint a C-dúr kvartett első tételében: piano kezdet (a figyelem felkeltése), forte folytatás (a figyelem megragadása), gyors végkifejlet, utána csend.⁸² Ez egy újabb hangnemben megismétlődik, lényegében a tétel csak ezután kezdődik.

55. kottapélda

Ez a tétel is a színpadi gyakorlatban gyökerező *in medias res* indítás módszerét követi. A domináns-szekund hangzattal való tételkezdés az operai *recitativók* kedvelt indítása, és mindig azt az érzetet kelti a hallgatóban, mintha éppen abban a pillanatban kapcsolódnánk be egy, már javában zajló eseménybe.

⁸² Itt utalunk ismét arra a retorikai alaptételre, miszerint „mindenféle [...] előadás sikerének első mozzanata [...] az indítás.” Lásd: 28. oldal, 78. lábjegyzet

Íme egy példa az 1777-ben keletkezett *Il mondo della luna* című operából; Ecclitico recitativójának kezdete az első felvonásban:

[Recitativo]

[Verbreitete Lesart.]

56. kottapélda

Ha ezek után szemügyre vesszük az exozíció tonikai területét, (lásd az 55. kottapéldát), meglepődve állapíthatjuk meg, hogy egyetlen főtémának nevezhető dallamot, vagy akárcsak dallam-töredéket sem tartalmaz. A 4-7. ütem közepéig szinte csak tonika-domináns váltásokat hallunk, miközben egy-egy helyen a két hegedű a saját akkordhangját körülírja, ez azonban nem nevezhető dallamnak, mint ahogy a következő négy ütem történései sem. Miért nincs mégis hiányérzetünk, miért érezzük kielégítőnek ezt a dallam nélküli főtémát?

Ennek több oka van. Az első helyen a formai arányok tökéletes elrendezését kell említenünk. Az első négy ütem⁸³ kétszer két ütemre bontható, a negyedik ütem közepén induló kilencütemes szakasz pedig egy világosan négy egységre osztott periódust alkot. Mivel ez a tagoltság első hallásra érthető, szinte föl sem tűnik a dallam hiánya, bőven kielégítőnek érezzük a megjelenő néhány motívumot.

A másik ok, ami miatt nincs hiányérzetünk az említett szakaszban, a motívumok (első hegedű 1. és 3. ütem, 7-11. ütem) és motívum-töredékek (első és második hegedű 4-7. ütem, tutti 11-12. ütem) változatosságával magyarázható. Erre a területre szó szerint ráillik J. Webster megállapítása: „Az Op.33-at gyakran iskolapéldájának tekintették annak, amit Haydn a *motivische Arbeit* tekintetében nyújtott (amin a zenei funkciók rugalmas váltogatását és a motivikus anyag döntően homofón szólamvezetéssel történő kibontását értették.”⁸⁴ A B-dúr kvartett első 13 ütemének meghatározó építőelemei: a világos forma, a homofon, lüktető nyolcad

⁸³ A tétel folyamán minden formai rész ütem közepén indul és ütem közepéig tart.

⁸⁴ J. WEBSTER-G. FEDER: *Haydn élete és művei* (Rózsavölgyi és Társa Budapest, 2009) 74. o.

ritmus, a túlnyomórész tonika-domináns hármashangzatok és néhány, dallamnak nem nevezhető motívum.

Négyütemnyi átvezető moduláció után kezdődik az exozíció domináns területe, amely minden szempontból ellentéte az előző résznek. Haydn, mintha kárpótolni akarná a hallgatót: a lüktető nyolcad mozgást széles ívű cantabile, a tonika-domináns akkordváltásokat kromatikus dallamvezetés, az apró motívumokat áradó dallamvonal váltja fel. A 21-23. ütemben még egy kánon is megjelenik a két hegedű szólamában.

The image shows a musical score for Example 57, covering measures 19 to 23. It consists of three systems of staves. The first system (measures 19-20) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting line. The second system (measures 21-22) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 23) concludes the passage with a final cadence. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

57. kottapélda

Az exozíció záró szakasza lényegében egyesíti az előző két nagy terület jellemzőit: a ritmikus tizenhatod mozgás fölött ismét megjelenik az előző ütemekből már ismert kánon dallam.

The image shows a musical score for Example 58, covering measures 24 to 28. It consists of two systems of staves. The first system (measures 24-25) shows the continuation of the melodic and harmonic material. The second system (measures 26-28) features a prominent rhythmic pattern of sixteenth notes in the treble clef, with a corresponding bass line. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

58. kottapélda

A viszonylag terjedelmes kidolgozási szakaszban improvizatív moduláció zajlik. Az első hegedű folyamatos tizenhatod figurációit váltakozó kombinációban, 2+1-nyolcados ritmikával kíséri a többi szólam, amit a motivische Arbeit kapcsán már ismerünk az expozíció 11-12. üteméből.

59. kottapélda

A visszatérést megelőző szakasz történései is figyelemre méltóak.

60. kottapélda

Kontrasztként az előző mozgalmass szakaszra, a 48. ütem közepén ismét megjelenik a tételt indító domináns-szekund akkord fölötti piano-forte motívum Esz-dúrban, de világosan érezhető, hogy ez még nem az igazi

visszatérés. Az 50. ütemben ugyanez a motívum c-moll felé modulál, de mivel a folytatás az első hegedűben a melléktémát idézi, úgy érezhetjük, a visszatérés még jócskán várat magára. Amennyiben Haydn az 52. ütemben az 51. ütem analógiájára, piano dinamikában, a melléktéma motívumát vezetné tovább, ez a szekvencia még hosszan folytatható lenne. Az 52. ütemben azonban hirtelen megjelenik a valódi visszatérés, aminek váratlansága ismét a vígoperák fordulatait idézi.

Láthatjuk tehát, hogy a Haydn kezében tökéletessé csiszolt szonátaforma milyen változatos formákban jelenik meg a ciklusban. A hat tételt végigelve legfeltűnőbb jelenség a tematikai szűkszavúság. Haydn kevés témából, koncentrált motivikus munkával is tökéletes szonátatételeket tud alkotni. A C-dúr kvartett első tétele két témára épül, az Esz-dúr nyitó tételében már csak egy témát tudunk felfedezni, míg a h-moll tétel témának szinte nem is nevezhető motívumokból épül fel. „[...] alapötletei tömörek, az első pillanatban közlésre kerülnek, és rögtön érződik rajtuk egy rejtett belső energia [...] Közvetlen konfliktust exponálnak, és ennek a konfliktusnak a teljes kimerítése és feloldása a mű: ez Haydn gyakorlatában a szonáta-forma.”⁸⁵

A szonátaforma arányaiban jelenlevő négysorosság, a forma részeinek egymáshoz viszonyított aránya (A megismételve, B és A repríz) „temperamentum, mondanivaló, komponálási technika kérdése, tehát bepillantást enged a formán keresztül a zeneszerző legsajátosabb alkotásmódjába.”⁸⁶ Haydn zeneszerzői technikájában a kidolgozási résznek igen fontos szerepe van. „Az expozíció (nem egyszer) sovány tematikus anyagából hatalmas kidolgozások fejlődnek, amelyek néha már majdnem terjedelemben is meghaladják az expozíciót.”⁸⁷

⁸⁵ CH. ROSEN: *A klasszikus stílus* (Zeneműkiadó Budapest, 1977) 168. o.

⁸⁶ SOMFAI LÁSZLÓ: *Mozart „Haydn”- kvartettjei* in *Zenetudományi tanulmányok V.* (Akadémiai Kiadó Budapest, 1961) 247. o.

⁸⁷ U. o. 248. o.

Hasonlítsuk össze az Op.20-as és az Op.33-as sorozat első tételeinek felépítését Somfai László táblázatai alapján:

Op. 20

Esz-dur	39	32	36	
C-dur	47	33	26	
g-moll	94	63	79	26
D-dur	112	113	81	
f-moll	48	36	51	24
A-dur	64	57	54	

Op. 33.

h-moll	37	21	33	
Esz-dur	32	30	27	
C-dur	59	49	46	17
B-dur	31	20	34	5
G-dur	95	86	90	34
D-dur	58	42	54	16

5. kép: Somfai László összehasonlító ábrája

A két táblázatból kiolvasható, „hogy míg az Op.20-as kvartettekben az expozíció és a kidolgozási rész aránya 1:1, addig az Op.33-as első tételekben 3:2, sőt a megrövidült reprízhez képest öt kvartettben még hosszabb is a kidolgozási rész. Az elemi négyesorosság-érzés tehát a terjedelemben is szinte pontos arányokat hoz létre.”⁸⁸

A koncentráltság érzetét kelti bennünk az átvezető részek és figurák átalakulása. Az Op. 20-as ciklus darabjaihoz képest „[...] tíz évvel később Haydn ökonomikusabb. A frázisvégek magukban foglalják, előkészítik a következményeket. Új témák (vagy régi témák új variánsai) lépnek fel átvezetés nélkül: nem szorulnak bevezetésre, hanem organikusán beépülnek. Ennek részben az az oka, hogy a formai tagolás szisztematikusabb lett.”⁸⁹ „Ennek a formának a szabadsága már nemcsak egy szeszélyes fantázia laza keretekbe foglalt megnyilvánulása, amint azt az 1760-as évek néhány darabja mutatja, hanem a teremtő képzelet logikájának közvetlen játéka.”⁹⁰

⁸⁸ SOMFAI LÁSZLÓ: *Mozart „Haydn”- kvartettjei* in Zenetudományi tanulmányok V. (Akadémiai Kiadó Budapest, 1961) 247. o.

⁸⁹ CH. ROSEN: *A klasszikus stílus* (Zeneműkiadó Budapest, 1977) 165. o.

⁹⁰ U. o.168. o.

Lassú tételek

A lassú tételek elemzése előtt fontos kihangsúlyoznunk, hogy Haydn kiválóan játszott vonós hangszereken, elsősorban természetesen hegedűn, de emellett brácsán és barytonon is. Somfai László szerint a zongora csak második hangszere volt, és a hegedűt kezelte a legjobban,⁹¹ így születendő műveinek akusztikai, hangszerelési lehetőségeit, sőt technikai eljátszhatóságát is ellenőrizni tudta.

Azt is tudjuk, hogy kvartettjeinek bemutatásához ragyogó muzsikusok álltak rendelkezésére, elsősorban L. A. Tomasini, akinek kiváló képességei, briliáns virtuozitása ihlette Haydn hegedűversenyeit is. A korábbi, Op.9-es és Op.17-es kvartettekben – hasonlóan a versenyművekhez – még kadencia rögtönzésére⁹² is lehetőséget biztosít a szerző, ezt beiktatott koronák jelzik. Ezekben a korai vonósnégyesekben még nagyon gyakori a hegedűverseny-típusú tétel, mikor a második hegedű, a brácsa és a cselló együttese, mint szólistát kíséri az első hegedűt. Az Op.33-as ciklus idejére a négy hangszer viszonya gyökeresen megváltozott, Haydn kialakította a saját „társalgási” stílusát, a szólamok egyenrangúak lettek. Ez azonban csak a gyors tételekre jellemző, a lassú tétteleket továbbra is Tomasininek komponálta, a hat tétel közül öt (az Esz-dúr Largo-ját kivéve) a prím-hegedűs „áriájára” épül.

A lassú tételek formai szempontból az opusz legváltozatosabb darabjai. Míg az első tételek mindegyike szonáta-formában íródott, a lassú tételek majdnem mind más-más zenei formát képviselnek, csak két hasonló található közöttük. Vizsgáljuk meg most őket ilyen szempontból, ugyanabban a sorrendben, ahogy az első téttelekkel tettük.

⁹¹ SOMFAI L: *A klasszikus kvartetthangzás megszületése Haydn vonósnégyeseiben* in Zenetudományi Tanulmányok VIII. (Akadémiai Kiadó Budapest, 1960) 318. o.

⁹² U.o. 318. o.

G-dúr kvartett, II. Largo e cantabile

A tétel hangneme az azonos alapú g-moll. Formája egyszerű, három részes ABA forma, melyhez a visszatérésben egy 12 ütemes bővítmény csatlakozik. A tétel kézzelfogható példa a Tomasininek komponált „kíséretes hegedűszólóra” (Somfai L.)

The image shows a musical score for a quartet, titled "Largo e cantabile". It consists of three systems of staves. Each system has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The first system starts with a piano (p) dynamic. The second system features a forte (f) dynamic. The third system includes a first ending bracket with a repeat sign and a fermata. The score is a piano arrangement of a piece by Tomasin.

61. kottapélda

Az első rész kétszer nyolc ütemből áll, s az alaphangnemben, g-mollban zár. A második nyolc ütem F-dúrba modulál, mely a B középrész B-dúr hangnemének, a g-moll párhuzamos dúrjának dominánsa.

A nyolcütemes középrész, majd négyütemes átvezetés után variáltan tér vissza az A rész első nyolc üteme. Harmóniamenete megegyezik a tételindító ütemekével, ám a 37. ütem D-dúr kadenciája után Esz-dúr álzárlat következik, ezzel kezdődik a bővítmény.

Ez a 12 ütem a tétel eddigi motívum-töredékeinek (38-39, és 50. ütem), valamint új, improvizatív anyagoknak a laza szövedéke. Harmóniai szerepe a g-moll tonalitás érzet többszöri megerősítése.

62. kottapélda

A következő rész első két üteme megegyezik az első nyolcütemes periódus zárlatával: pianissimo elsőhegedű motívum, melyet a következő ütemben forte unisono játszik a teljes együttes. Az utolsó taktus oktáv lépése után – igazi meglepetésként – a záró, mély G hangot mind a négy játékos pengetve játsza. Ez az effektus még a mai hallgatót is meghökkenti, elképzelhetjük hát, milyen hatással lehetett a korabeli közönségre.

63. kottapélda

A szólamok kezelésében a tétel egyedülálló a ciklus hat lassú tétele között. Minden szólam egyértelműen meghatározott szerepet kap: az első hegedű éneklő a gyönyörű dalt, a másik három szólam a kísérő harmóniákat szolgáltatja, különböző, egyre sűrűsödő ritmikával: a cselló negyed-, a brácsa nyolcad-, a második hegedű tizenhatod mozgással. Ezek a szerepek a tétel végéig változatlanok maradnak, nem keverednek, nem sűrűsödnek vagy ritkulnak, nem imitálják egymást. Ez a Haydn részéről tudatos zeneszerzői megoldás az egész tételnek megnyugtató kiszámíthatóságot ad, mely pihentető kontraszt az első tétel ötlet-sziporkázásai után.

Esz-dúr kvartett, II. Largo e sostenuto

A tétel formai szempontból hasonló az előző lassú tételhez, de nem három, hanem öt részből áll:

A(B-dúr)–B(F-dúr)–A var.(B-dúr)–B var.(Esz-dúr)–A var.(B-dúr)+Coda

Az első A rész bemutatja a nyolcütemes melódiát, amit először a brácsa-cselló kettős zengő, mély tónusában hallhatunk.



64. kottapélda

Ezután változatlan formában a hegedűk is eljátsszák a periódust egy oktávval magasabban.

Rövid, négyütemes átvezetés után a domináns, F-dúr hangnemben hangzik fel a karakterében gyökeresen más B rész.

65. kottapélda

A 21. és 23. ütem forzato hangsúlyai éles kontrasztban állnak az előző szakasz piano cantabile anyagával. Az egész részre jellemző a hangulati szélsőség, csak az utolsó, melodikus jellegű anyag vezet vissza a tételt indító lágy dallamhoz.

A visszatérő részben a két középszólam játssza a kétszólamú dallamot. A téma lényegében változatlan, az első hegedű tizenhatodokból álló ellenszólam a dallam fölött jelenti a variációt.

66. kottapélda

A visszatérő B rész a 40. ütemben a szubdomináns, Esz-dúr hangnemben jelentkezik, és némileg kibővül.

A tétel végén három hangszer (első-, második hegedű és cselló) együtt szólaltatja meg a témát, a brácsa játssza hozzá ugyanazt az ellenszólamot egy oktávval lejjebb, mint az imént a prím hegedű.

A darabot hatütemes, egyre halkuló és megnyugvó coda zárja.

67. kottapélda

h-moll kvartett, II. Andante

A D-dúrban komponált tétel formája szonáta-forma, sőt bátran kijelenthetjük, „szabályosabb” szonáta-forma, mint akármelyik első tétel a ciklusban. A tanulmányainkból ismert szonáta-forma „prototípusban” az expozíció tonikai részében egy (főtéma), domináns részében kettő (melléktéma és zárótéma) jól elkülöníthető, karakterisztikus téma jelenik meg. Ilyen jellegű formát az első tételek közt egyet sem találunk, ebben az *Andante*-ban viszont minden megvalósul, amit a szonátaformáról megtanultunk. A nyolcütemes főtéma először az első hegedűben hangzik fel, amit aztán a cello – lényegében változatlan harmonizálással – megismétel, így egészen ki a főtéma egy grandiózus, 16 ütemes periódussá.

68. kottapélda

A domináns, Á-dúr terület első témája mindössze nyolc taktus, harmóniai szerepe a domináns hangnem megerősítése.

69. kottapélda

A harmadik téma rendkívül izgalmas. A 24. ütemben egyetlen é-hang pulzál az első hegedűben, melyhez a következő taktusban csatlakozik a második hegedű d-hangja. Ez a nagyszekund hangköz négy és fél ütemen keresztül lüktet, mialatt unisono játszik a brácsa-cselló páros. Dallamuk áisz-hangja három ütemen keresztül, minden taktus első ütemsúlyán disszonánsan feszül a két hegedű osztinató szekund hangközéhez. Ennek, és a 28-29. ütemek kromatikus menetének fájdalmas affektusa csak a 29. ütem második felében oldódik fel. A következő nyolc taktusban a hangszer-párok szerepet cserélnek, és a folyamat még egyszer lejátszódik. Ennek végén álzárlat és a kadencia után levezetés következik.

The image shows three systems of musical notation. The first system starts at measure 24. The second system starts at measure 31. The third system starts at measure 38. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The key signature is one sharp (F#). The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *p* (piano) and *fz* (forzando).

70. kottapélda

Az imént bemutatott zenei terület végtelenül egyszerű eszközökkel mélységes fájdalmat fejez ki, s ezzel mintegy előképe a hat évvel későbbi nagyszabású kompozíció, a *Megváltó utolsó hét szava a keresztfán* (Hob. III:50-56) című ciklus ötödik tételének (*Sitio!*):

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system starts at measure 47. The second system starts at measure 50. The key signature is one sharp (F#). The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *p* (piano) and *fz* (forzando).

71. kottapélda

A visszatérés előkészítése és a visszatérés pillanata annyira meglepő és a maga korában annyira újszerű, hogy mindenképpen meg kell említenünk.

A fisz-mollban induló 14 ütemes kidolgozási rész végül Cisz-dúrban zár: mindegyik hangszer felváltva, ereszkedve egy Cisz-dúr hármashangzatot játszik, ezt egymásnak átadják, a folyamat végére a faktúra négy oktávot zuhan, majd egy koronás hangon megáll a cselló legalsó, nagy cisz-hangján. Várakozás, majd egy nyolcad lüktetésű, emelkedő tutti unisono, D-dúr (!) hármashangzattal indul a visszatérés.

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of four staves, and the second system consists of five staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'ff' (fortissimo). The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation is complex, featuring many beamed notes and rests.

72. kottapélda

Későbbi korok zeneszerzői gyakran alkalmazták ezt a merész fordulatot, amit Somfai László „Beethoven stílusjegynek elkönyvelt félhangos eltolásnak”⁹³ nevez, Haydn ebben is – mint megannyi másban – a legelső úttörők közé tartozik.

⁹³ SOMFAI L.: *A klasszikus kvartetthangzás megszületése Haydn vonósnégyeseiben in Zenetudományi tanulmányok VIII.* (Akadémiai Kiadó Budapest, 1961) 355.o.

C-dúr kvartett, II. Adagio ma non troppo

A tétel – formáját tekintve – kidolgozás nélküli szonáta-forma. Az F-dúr hangnemű tétel első nyolc üteme a dallamilag és harmóniailag egyszerű, szerenád-szerű főtéma bemutatása.



73. kottapélda

Rövid, moduláló átvezetés után a domináns terület más arculatú, de nem kevésbé kedves témával jelentkezik.



74. kottapélda

Háromütemes, domináns-tonika lépést ismételtető motívum zárja a főrészt, ezután visszamodulál F-dúrba.



75. kottapélda

Ezen a ponton akár egy ismétlőjel is lehetne, hiszen a 30. taktusban kezdődő zenei terület ütemről ütemre megegyezik az eddig bemutatott anyaggal, Haydn azonban másodszor gazdag díszítésekkel látja el az első hegedű szólamát, és minimális mértékben a kíséretet is megváltoztatja anélkül, hogy a harmóniai renden módosítana.

A záró motívum itt is megjelenik, de utolsó üteme c-moll felé fordul. A következő hat taktus a kromatikusan emelkedő basszus szólam fölött váltakozó szeptim-kvintszext harmóniákkal éri el az alaphangnemet.

The image shows a musical score for a string quartet, specifically measures 54 through 63. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature is C minor (three flats) and the time signature is 3/4. The first system (measures 54-58) shows the first violin part with various ornaments and a bass line with chromatic ascending patterns. The second system (measures 59-62) features a prominent chromatic ascending bass line with dynamic markings of *fz* and *(fz)*. The third system (measures 63) continues the chromatic bass line and includes a final cadence.

76. kottapélda

A 65. ütemtől indul a visszatérés, mely már nem mozdul ki az alaphangnemből, s némi dallami variálással ismét lejátszódik az exozicció zenei folyamata.

D-dúr kvartett, II. Andante

A lírai hangvételű d-moll tétel némi melankóliát, ugyanakkor teljes megnyugvást sugároz, eseményeken és időn felülemelkedő, tökéletes nyugalmi állapotot nyújt.

Milyen zeneszerzői eszközökkel éri ezt el Haydn? Először is azzal, hogy a tétel formája hihetetlenül nagy léptékű. Egyszerű, háromtagú ABA

forma, de ezek találkozása a 11. és a 31. ütemben annyira szerves, hogy az egész tételt egyetlen nagy egységnek érezzük.

Vegyük szemügyre a darab első 14 ütemét, mivel az itt megfigyelhető sajátosságok és zeneszerzői megoldások az egész tételre jellemzőek lesznek!

77. kottapélda

Mitől érezzük „nagyléptékűnek” ezt a tételt? Elsősorban attól, hogy a harmóniai történések az egész mű folyamán általában ütemenként – néhányszor félütemenként, de előfordul, hogy kétütemenként – követik egymást. Szintén a „nagyléptékűség” érzetét erősíti, ugyanakkor nyugalmat és időtlen állandóságot sugároz az első hegedű hosszú, négy- és félütemes, pianissimo orgonapontja, mely alatt a basszus nagyobb léptékű hangjai és a két középszólam nyolcad legato, vagy puhán lüktető mozgása hallható. Ez az orgonapont még kétszer fordul elő a tétel folyamán: a 18. ütemtől három, a 31. ütemtől öt és fél(!) taktuson keresztül szól. Mivel ilyen nagy zenei- és időegységek tartoznak össze, így az alla breve ütemjelzés és az andante tempó ellenére jóval lassabbnak érezzük a tételt, mint amit ezek az előírások sugallnak.

A 45. ütem egy-kvartszext és öt-szeptim harmóniáján egy-egy korona jelzi az első hegedős számára a cselló orgonapontja fölött játszható, – a bevezetőben már említett – rögtönzött kadencia lehetőségét.

78. kottapélda

Az utolsó öt ütem hangulatát szintén az első hegedű szólam állandó dé orgonapontja határozza meg, melyet az utolsó három taktusban a cselló is megerősít. A tétel végül D-dúrban zár.

B-dúr kvartett, II. Largo

A tétel formailag nagy hasonlóságot mutat az Esz-dúr kvartett lassú tételével, hiszen ez is A (tonikai hangnem) B (domináns) A var.(tonika) B var.(tonika) A var.(tonika) formájú. Mivel a második B rész nem szubdomináns, hanem alaphangnemben van, ezért a tételt – hangnemi rendje alapján – határesetnek lehet nevezni az öttagú ABABA forma és a szonáta-rondó között. Ami miatt mégsem lehet egyértelműen az utóbbinak definiálni, az egyszerűen az a tény, hogy a második B rész (vagy közjáték) tematikus anyaga megegyezik az elsőével, mindössze a hangnemük más.

Az A rész nyolcütemes periódusában az első hegedű szólamában nemesen egyszerű dallamot hallunk, ami egy operai cavatinára⁹⁴ emlékeztet.

⁹⁴ Cavatina: [ol. Cavata kicsinyített formája] hangszerkíséretes lírai szólóének a 18.-19. századi operákban és oratóriumokban. Az áriától [...] dalszerűségében és egyszerű, egy- vagy kétrészes formájában különbözik. *BROCKHAUS-RIEMANN: Zenei Lexikon I.* (Zeneműkiadó Budapest, 1983) 304. o.

79. kottapélda

A második – B rész – motivikája erősen emlékeztet a főtéma anyagára, a kíséret ritmikája és főleg faktúrája miatt azonban teljesen új anyagnak érezzük.

80. kottapélda

A B-dúr közjáték harmóniamenete a 19. ütemben hirtelen b-mollra sötétül, a 20. és 21. ütemekben Desz-dúr felé modulál, és ott lezár. A következő négy ütemben Haydn egy merész modulációval éri el a visszatérő A rész Esz-dúr hangnemét.

81. kottapélda

A tétel hátralevő részében a már bemutatott módon és hangnemekben követik egymást az események. A második B rész analóg helyén Esz-dúr – esz-moll – Gesz-dúr modulációval talál ismét vissza az utolsó A rész Esz-dúr alaphangnemébe.

82. kottapélda

Korábban már szó volt a ciklus felépítésének hallatlan tudatosságáról. A 24. oldalon található táblázatból kitűnik, hogy a lassú tételek helyét a kvartetten belül mindig a mű belső egyensúlya határozza meg. A második tételként szereplő lassú tételek 4/4-es metrumban, és az alaphangnemhez közelebbi, azonos moll tonalitásban hangzanak. A harmadik helyen, mikor a

közönség már fáradtabb hallgatásukkor, élénkebb, 3/4 vagy 6/8 metrumúak, és távolabbi rokon hangnemekben szólalnak meg. Bárhol is kapjanak azonban helyet, a lassú tételek mindig a megnyugvás, a befelé fordulás, vagy ellenkezőleg: a kitérülködés, az érzelmek megjelenésének szinterei, így mindenképpen ellentétesek a gyors tételeknek. Míg azokban szinte egymást érik a váratlan fordulatok, formai aszimmetriák, addig a lassú tételek a pihenés percei az előzőek után, lírai, szerenád jellegű darabok, amik szándékosan kerülnek az események gyors torlasztását.

A Scherzo tételek

Haydn az Op.33-ban használja először önálló tételcímként a *scherzo*⁹⁵ megnevezést. Korábbi műveiben elvétve alkalmazta már a kifejezést, de sosem címként. Legtöbbször a tétel karakterére vonatkozó utasításokban találkozhatunk vele (pl. Allegretto scherzando). A *scherzo* szó tételcímként való alkalmazása valószínűleg a kortársakat is meglephette, azonban a pozitív fogadtatás ékes bizonyítéka a ciklusra ragasztott (nem Haydntól származó) *Gli Scherzi* elnevezés.

„Számos jelentős zenetörténész azon a véleményen van, hogy a *scherzo* elnevezés beethoveni értelemben semmiképpen sem illeti meg az Op.33 említett tételét,”⁹⁶ írja tanulmányában Somfai László. Ezt a feltevést meglehetősen igazságtalannak érzem, hiszen a hat tétel – a B-dúr *scherzo* kivételével – sem tempójában, sem ritmikájában, sem jellegében nem hasonlít Haydn korábbi menüettjeihez.

Az Op.33-ban található valamennyi *scherzo* tétel 3/4-es metrumban van, az ütem súly-viszonyok⁹⁷ és a hangnemi rend tekintetében is hasonló az elrendezés, mint a háromrészes menüettekben. Lényeges különbség azonban, hogy bár a tételek formája ABA, a középrész elején sehol sem szerepel a trió kiírás. Ezt nagyon figyelemreméltó jelzésnek érzem a szerző részéről, mert így a jól elkülönülő három részt *egy* nagy egységnek kezeli, még sokkal inkább, mint a hagyományos, Da Capo-s menüett formában. Joggal merülhet fel ezek után a kérdés: ha szinte minden egyezik, mi indokolja a másféle elnevezést?

Véleményem szerint a válasz magának a *scherzo* szónak *tréfa*, *móka*-ként való értelmezésében rejlik. Ha ebből indulunk ki és a mögötte lévő önfeledten játékos lelkiállapotra gondolunk, mindjárt indokoltabbnak érezzük ezt a címet. Ezt támasztják alá W. Steinbeck gondolatai is: „A *scherzo* szó jelentése a korabeli szóhasználatban nem csak »Scherz« (tréfa,

⁹⁵ Scherzo: olasz szó, jelentése: tréfa, móka

⁹⁶ SOMFAI L: *A klasszikus kvartetthangzás megszületése Haydn vonósnégyeseiben* in Zenatudományi Tanulmányok VIII. (Akadémiai Kiadó Budapest, 1960) 353. o.

⁹⁷ A menüett tétel súlyviszonyai: első ütés-főszúly, második ütés-mellékszúly, harmadik ütés-súlytalan

móka), hanem »Spiel« (játék) is. Gondoljunk csak olyan kifejezésekre, mint »i ragazzi scherzano« (a gyerekek játszanak), vagy »scherzi d'aqua« (víz-játék). És valóban, éppen Haydn scherzo-iban felfedezhető a játéknak egy különleges momentuma, éspedig: *tréfás (játékos) játék saját kompozíciós anyagával (scherzhaften Spielens mit der eigenen kompositorischen Substanz).*”⁹⁸

Arról se feledkezzünk meg, hogy bár ezek a tételek egyértelműen magukon viselik a menüettek jellemző stílusjegyeit, az új tételcím, mint látni fogjuk, számtalan lehetőséget nyújt azok szabad átformálására. Haydn jócskán él is ezzel a lehetőséggel, utánozhatatlan humorral és mesteri kompozíciós megoldásokkal varázsolja a kötött táncműveket végtelenül szellemes, tréfás karakterdarabokká.

G-dúr kvartett, III. Scherzo, Allegro

A G-dúr mű allegro tempójú Scherzo tétele rögtön egy összetett zenei tréfával indul.

83. kottapélda

Az első meglepetés, vagy inkább talány a hallgatóság számára, hogy vajon mi az ütemmutató? Bár Haydn 3/4-ben írta le, de a súlyviszonyokat tekintve, az első ütemeket egyértelműen 2/4-es lüktetésben érezzük. Az ötödik ütem formai bővítmény, ennek kromatikus menete sem nyújt ritmikai fogódzót. A hatodik és hetedik ütemekben végre egyértelművé válik a 3/4-es metrum, ám ekkor Haydn tréfából (scherzo!) beiktat egy teljes ütem *general pausa*-t, s csak ezután hozza piano dinamikában az V7-I zárlatot.

⁹⁸ W. STEINBECK: *Mozarts Scherzi, zur Beziehung zwischen Haydns Streichquartetten Op.33 und Mozarts Haydn quartetten* (Gesellschaft für Musikforschung Köln, 1982) 211. o.

Ugyanezt a ritmikai játékot – a 2/4-es és 3/4-es súlyviszonyok váltogatását – aknázza ki az A rész második felében is, például:

Example 84 is a musical score for a piano piece. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 19 and ends at measure 28. The second system starts at measure 29 and ends at measure 38. Dynamic markings include piano (p) and fortissimo (f). The music consists of a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

84. kottapélda

illetve a visszatérés előtt:

Example 85 is a musical score for a piano piece, continuing from Example 84. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 19 and ends at measure 28. The second system starts at measure 29 and ends at measure 38. Dynamic markings include piano (p) and fortissimo (f). The music consists of a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

85. kottapélda

Az A rész tréfái után a tétel B része meglepően egyszerű.

Example 86 is a musical score for a piano piece. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 39 and ends at measure 46. The second system starts at measure 47 and ends at measure 54. Dynamic markings include pianissimo (ppp) and fortissimo (f). The music consists of a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

86. kottapélda

Szinte iskolapéldája annak a mesteri arányérzéknek, ahogy Haydn tudatosan „adagolja” a meghökkentőt és a konvencionálist.

Esz-dúr kvartett, III. Scherzo, Allegro

Az Esz-dúr kvartett scherzo-ja – amely szintén allegro tempójelzésű – a G-dúr kvartett scherzo-jának pont ellenkezője, hiszen ennek vidám karakterű A részében semmi rendkívüli dolog nem történik.

The image shows the first system of a musical score for a Scherzo in E major, Allegro. It consists of four staves: two for the violin and two for the viola and cello. The music is in 3/4 time and features a lively, rhythmic melody in the upper voices with a steady accompaniment in the lower voices. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro'.

87. kottapélda

Annál meglepőbb a B rész szokatlan hangzása. Az első hegedű szólamának jónéhány hangköz lépésénél – a Haydn felügyelete alatt készült hiteles Artaria szólamkiadás szerint – az induló és az érkező hangot ugyanazzal az ujjal kell játszani. Ez csak csúszással oldható meg, s ezek a glissando-k pikáns, kissé „pityókás” hangulatot kölcsönöznek a résznek.

The image shows the second system of the musical score, starting at measure 35. It continues the four-staff arrangement. The first violin part features a complex rhythmic pattern with many slurs and accents. The second violin part has a similar but slightly different rhythmic pattern. The viola and cello parts provide a steady accompaniment. The key signature and time signature remain the same. The tempo is still 'Allegro'. There is a 'sul' istema corda' marking in the second system.

88. kottapélda

Itt ismét az operai és színpadi hatásra kell utalnunk, és a tétel jellemzésénél sem véletlenül használtam a „pityókás” jelzőt. Az 1774-ben keletkezett *Die Feuersbrunst* című Singspiel-ben az egyik szereplő, Hanswurst – kissé becsípett állapotban – áriájában tág hangközöket énekel, s ezt a kísérő zenekar első hegedű szólama vele játsza úgy, hogy ezeket a nagy ugrásokat csúszással köti össze, ezzel érzékeltetve az illető enyhén ittas állapotát.

31 Presto

I muß mi er - hän - kã!

36

muß mi er - trãn - kã! doch nã, doch ja, ja nã nã

89. kottapéllda

h-moll kvartett, III. Scherzo, Allegro di molto

Allegro di molto tempója miatt a h-moll mű Scherzo tétele emlékeztet legkevésbé a menüettekre. Bár 3/4-ben jegyezte le a szerző, sodró lendületű tempója miatt inkább egy-ben érezzük az ütemeket.

The image shows a musical score for a Scherzo in A minor, Allegro di molto. It consists of two systems of four staves each. The first system covers measures 9 to 18. The second system covers measures 19 to 28. The music is in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics, including a forte (f) dynamic in the second system.

90. kottapélda

A hallgatóság megtréfálására szánt móka természetesen ebből a tételből sem hiányzik. Az iménti kottapélda nyolcadik és kilencedik ütemében megjelenő fisz-gé hang unisonoval Haydn lebegteti a tonalitást: zárhatna h-mollban is, de végül D-dúrba modulál. Ebben még nincs igazi meglepetés, pusztán egy szellemes ötletként is felfoghatnánk, ám a visszatérés analóg helyén az unisono kezdetén a dinamika váratlanul pianóra vált, a hangmagasság kromatikusán ereszkedni kezd, és ezzel végképp elbizonytalanítja a hallgató tonalitás-érzetét.

The image shows a musical score for a Scherzo in A minor, Allegro di molto. It consists of two systems of four staves each. The first system covers measures 27 to 36. The second system covers measures 37 to 46. The music is in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics, including a piano (p) dynamic in the second system and a 'Fine' marking at the end.

91. kottapélda

Az A rész táncos jellege és viszonylag nagy hangközöket ugráló játékmódja után a B rész H-dúr tonalitása, sima, legato játékmódja és skálázó melodikája pihentető kontrasztot jelent.

92. kottapélda

Már ebben a részletben is megfigyelhetjük, hogy a 44. ütem végén a cselló szólamban induló, emelkedő skálát a 47. ütemben a brácsa folytatja, s így ketten együtt egy decima terjedelmű hangközt járnak be. A hangzásban mégsem a skála dominál, mert a két hegedű szólama gyönyörűen harmonizálja azt. Ezt az ötletet Haydn a második részben tovább fejleszti, hiszen a cselló-brácsa páros az 53. taktus utolsó hangjától az 58. taktus második hangjáig két oktávot, az első- és második hegedű kettős pedig az 54. ütem utolsó hangjától a 60. ütem utolsó hangjáig két és fél oktávot skálázik végig.

93. kottapélda

C-dúr kvartett, III. Scherzo, Allegretto

A C-dúr kvartett Scherzo tétele szintén kontraszt-hatásokra épül. A tétel elején mind a négy hangszer önmagához képest a legmélyebb fekvésben játszik. Egyszerű dallam, tiszta harmóniak, homofón ritmus jellemzi ezt a kicsit sötét, de mégsem komor hangvételű A részt, s ezt a karaktert tovább fokozza a szerző által kiírt sotto voce (fojtott hangon) utasítás, ami piano, legfeljebb mezzopiano dinamikát jelent.



The image shows a musical score for a Scherzo in C major, marked Allegretto and sotto voce. It consists of four staves. The first staff is the treble clef, and the other three are bass clefs. The music is in 3/4 time. The score includes various dynamics such as *f* and *sfz* (sforzando). The tempo and mood are indicated by the markings 'Scherzo', 'Allegretto', and 'sotto voce'.

94. kottapélda

A B rész ennek a karakternek pont az ellenkezője. Végig csak a két hegedű játszik magas, világos fekvésben. Rövid negyedek, staccato nyolcadok, trillák határozzák meg ennek a csupa fény szakasznak a jellegét, ami szöges ellentétben áll a fő rész borongós hangulatával.



The image shows a musical score for a Scherzo, starting at measure 35. It consists of two staves, both in treble clef. The music is in 3/4 time. The score includes various dynamics such as *f* and *sfz* (sforzando). The tempo and mood are indicated by the markings 'Scherzo', 'Allegretto', and 'sotto voce'.

95. kottapélda

D-dúr kvartett, III. Scherzo, Allegretto

A D-dúr mű A része kimondottan konvencionális táncként indul, ritmikai játékot csak a negyedik ütemtől sforzatokkal előre hozott ütemsúlyok jelentenek.

Musical score for Scherzo Allegretto, measures 1-10. The score is in D major and 3/4 time. It features a piano introduction with a forte (fz) dynamic marking. The notation includes treble and bass clefs, and various musical symbols such as accents and slurs.

96. kottapélda

Annál érdekesebb és izgalmasabb a B rész, amelyet hallgatva, – bár 3/4-ben jegyezte le a szerző – 3/2-es lüktetésnek érzünk.

Musical score for Scherzo Allegretto, measures 11-20. The score is in D major and 3/4 time. It features a piano introduction with a forte (fz) dynamic marking. The notation includes treble and bass clefs, and various musical symbols such as accents and slurs.

97. kottapélda

Mivel a negyedek tempója nem változik, a hallgató hamar rá tud érezni erre a váltásra, hiszen a hármas lüktetés megmarad. Az igazi meglepetésre a B rész második felében kerül sor, ahol az első-hegedű és a brácsa kánonszerű imitációja tökéletes 3/2-es lüktetésben hangzik nyolc ütemen keresztül, de mivel három negyed eltolással játszanak, a hallgató metrumérzete alól teljesen kicsúszik a talaj.

Musical score for Scherzo Allegretto, measures 21-30. The score is in D major and 3/4 time. It features a piano introduction with a forte (fz) dynamic marking. The notation includes treble and bass clefs, and various musical symbols such as accents and slurs. The score ends with the instruction "Da Capo fin al Segno".

98. kottapélda

B-dúr kvartett, III. Scherzo, Allegretto

A D-dúr és a B-dúr kvartettek Scherzo tételeinek tempója és karakterjegyei emlékeztetnek leginkább a menüettekre. Az Op.33-as sorozatban szereplő scherzok közül a B-dúr mű scherzo-ja az egyetlen, amelyben semmiféle extravagáns meglepetés nincs, karaktere és allegretto tempója egyaránt a menüettre emlékeztet.



99. kottapélda

Az A rész rövid hangjai és pontozott ritmusai után a sima, legato ütemek jelentenek karakterbeli kontrasztot, melyet a B-dúr hangnem b-mollra váltása is fokoz.



100. kottapélda

Összefoglalva megállapíthatjuk tehát, hogy az Op.33-as sorozat *Scherzo* tételeiben az A és B részek mindig kontrasztokra épülnek. Karakterük, hangnemük, ritmikájuk és dallamvezetésük is ellentétben állhat egymással. A hangzási effektusok változtatása és „a dinamikai ellentétek szembeállítása mellett különös szerep jut a *faktúra* meglepetésszerű, gyors változásainak (pl. unisono – többszólamúság, polifón – homofón felrakás

stb.). A h-moll scherzo reprízében a Beethoven-stílusjegyek elkönnyvelt félhangos eltolással párosul a dinamika-, felrakás- és hangszínváltás.”⁹⁹

A lassabb tempójelzésű tételek inkább menüett-jellegűek, a gyorsabb tempóban állók már túllépnek a táncon, és előremutatnak a beethoveni scherzokig. Somfai László szerint Beethoven közérthetőbb, „plebejusi” hangjával szemben „Haydn scherzoiban miniatűr formába szorított, *szeszélyesebb* humort hallunk. A formadinamika változása olyan sebes, hogy a laikus publikum számára a »poén«-ek fele elvész, mert nem tudja követni az érzelmek szeszélyes hullámváltását. Talán mindössze nyolc másodpercnyi idő alatt pereg le például a G-dúr scherzo első része.”¹⁰⁰

Haydn az Op.33-at követő kvartett ciklusokban visszatért a *Menüett-Trió* elnevezéshez, és többé nem használta a scherzo megjelölést. Úgy tűnik, a kortársak és követők sem a *scherzo* tételcím megjelenésében látták a ciklus fő korszakalkotó jelentőségét, ezt bizonyítja, hogy Mozart híres, Haydnak válaszképpen komponált hat kvartettjében is *menüetteket* írt. Azt kell mondanunk, hogy Haydn részéről e tekintetben is egy merész ötletéről, annak bátor és egyben zseniális kísérletéről van szó.

⁹⁹ SOMFAI L: *A klasszikus kvartetthangzás megszületése Haydn vonósnégyeseiben* in Zenetudományi tanulmányok VIII. (Akadémiai Kiadó Budapest, 1960) 355. o.

¹⁰⁰ SOMFAI L: *A klasszikus kvartetthangzás megszületése Haydn vonósnégyeseiben* in Zenetudományi tanulmányok VIII. (Akadémiai Kiadó Budapest, 1960) 354. o.

Finale tételek

G-dúr kvartett, IV. Allegretto

A G-dúr kvartett Finale tétele klasszikus variációs forma. A variációk alapjául szolgáló téma egy 6/8-os lüktetésű, siciliano jellegű, kétszer nyolcütemes dallam, melynek mindkét részét – a szerző szándéka szerint – meg kell ismételni.

The image shows a musical score for the Finale of the G major quartet, IV. Allegretto. The score is in 6/8 time and G major. It features a staccato melody in the first violin part and a supporting accompaniment in the other three parts. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 7.

101. kottapélda

Az első variáció egyértelműen a prím hegedűs (Tomasini!) jutalomjátéka. Három és fél oktáv hangterjedelmet kitöltő, gazdag fantáziával kidolgozott szólama behízselően énekel a másik három hangszer egyenletes és puhán lüktető harmóniái fölött.

The image shows a musical score for the first variation of the Finale of the G major quartet. The score is in 6/8 time and G major. It features a highly decorative and virtuosic first violin part with many trills and ornaments, while the other three parts provide a steady, rhythmic accompaniment.

102. kottapélda

A második variációban megcserélődnek a szerepek: az eddigi kísérőhangszerek homogén siciliano ritmikával idézik a témát, melyhez szinte csak kommentárként csatlakozik az első hegedű szólama.

The image shows a musical score for the second variation, measures 30-35. The score is written for first violin and piano. The first violin part has a melodic line with some grace notes and slurs. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes, characteristic of a siciliano style. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

103. kottapélda

A harmadik variációban érezhetjük először, hogy a témában kiírt ismétlőjeleknek formailag meghatározó szerepük van, hiszen most a nyolcütemes periódust először a brácsa, majd a cselló variálja.

The image shows a musical score for the third variation, measures 49-61. The score is written for oboe/bassoon and piano. The oboe/bassoon part has a melodic line with slurs and ties. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

104. kottapélda

Az utolsó variáció *presto* tempójelzésű, s csak mikor a hetedik ütemben az eredeti témához képest Haydn más harmóniai irányt vesz, válik nyilvánvalóvá a hallgató számára, hogy ez a variáció egyben egy frappáns, lendületes *coda* kezdete.

105. kottapélda

Esz-dúr kvartett, IV. Presto

Az Esz-dúr kvartett presto tempójelzésű, sodró lendületű utolsó tétele rondó forma. Ezt a formát Haydn az Op.33-as kvartettekben alkalmazta először *finale*-ként, sőt ebben a ciklusban háromszor is kísérletezik vele, hiszen a C-dúr és a B-dúr művek utolsó tételei is rondók. Azt is megállapíthatjuk, hogy akár az *Artaria*-, akár a *Pleyel*-féle sorrendet vesszük alapul, az Esz-dúr mű utolsó tétele az első *rondó-finale* Haydn vonósnégyes életművében.

A rondótéma nagyszabású (8+26 ütem) ABA forma, melynek részeit a szerző meg is ismételteti.

106. kottapélda

Az első közjáték hasonlóan terjedelmes (34 ütem). Hangzását a hosszan tartó orgonapontok fölött váltakozó harmóniák és a fűrge elsőhegedű szólam, karakterét pedig a második hegedű-brácsa-cselló együttes rusztikus, mondhatni „dűvöző” ritmikája határozza meg.

107. kottapélda

A változatlan formában megjelenő rondótéma után a második közjátékban már mind a négy játékos megcsillogtathatja virtuozitását.

108. kottapélda

A tétel utolsó 32 üteme alapján az Esz-dúr kvartett méltán érdemelte ki „a tréfa” (The joke) melléknevet. Az egész ciklusban rengeteg humoros pillanatot tapasztalhatunk meg, de az Esz-dúr finale vége valamennyit felülmúlja.

Megfelelő előkészítés után újból elindul a rondótéma, ám az első A rész elhangzása után egy koronás szünet megakasztja a folyamatot. A presto

tétel lendületét meghökkentő módon egy négyütemes adagio recitativo szakítja meg.

The image shows a musical score for measures 136 to 152. It consists of four staves: two for the vocal line (soprano and alto) and two for the piano accompaniment (right and left hand). The key signature has one flat (B-flat major or D minor). The tempo markings are 'Presto' at the beginning, 'Adagio tenuto' in the middle, and 'Presto' again at the end. The dynamics range from piano (p) to fortissimo (f). The score shows a complex rhythmic structure with many rests, particularly in the vocal line during the Adagio section.

109. kottapélda

A korabeli közönség a különböző opera-finálékban már hozzászokhatott ehhez a hatáshoz, itt azonban minden bizonnyal felkapta a fejét: kvartett muzsikában ilyenre eleddig nem volt példa. Az adagio után újra felhangzik a presto rondótéma nyolcütemes A része, ám Haydn most kétütemenként két teljes ütem szünetet iktat közbe. S amikor a hallgató már végképp nem tudja, mire számíton, négy teljes ütem general pausa után – mint amikor egy zenélődoboz szép lassan lejár és megáll, – pianissimo dinamikával ismét felhangzik a rondótéma két első üteme.

The image shows a musical score for measures 153 to 162. It consists of four staves: two for the vocal line (soprano and alto) and two for the piano accompaniment (right and left hand). The key signature has one flat. The tempo marking is 'Presto'. The dynamics range from piano (p) to pianissimo (pp). The score shows a complex rhythmic structure with many rests, particularly in the vocal line during the Adagio section. The final measures (161-162) are marked 'pianissimo' and 'pp'.

110. kottapélda

h-moll kvartett, IV. Presto

A h-moll kvartett Presto zárótétele szonátaforma. Tizenkétütemes főtemáját az elsőhegedű – a szerző utasítása szerint – végig a legelső, G húron játsza, s ez zengő, mély tónust kölcsönöz a dallamnak.

The image shows two systems of a musical score for a quartet. The first system is labeled 'Finale Presto' and consists of four staves. The top staff is the first violin part, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The other three staves (violin II, viola, and cello) are in bass clef. The second system continues the piece, also with four staves, showing more complex rhythmic patterns and dynamics like 'f' (forte).

111. kottapélda

Virtuóz átvezető rész után a domináns melléktéma könnyed, elegáns anyaggal jelentkezik. Hasonlóan grazioso a zárótéma is.

The image shows a single system of a musical score for a quartet, consisting of four staves. The top staff is the first violin part, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The other three staves (violin II, viola, and cello) are in bass clef. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

112. kottapélda

Harmóniai és formai szempontból nem tartogat meglepetést a kidolgozási rész és a visszatérés sem. A tétel különlegessége maga a forma, hiszen ennek a kvartettnak az első és a lassú tétele is szonátaformában keletkezett. Megvizsgálva a scherzo tételt, ami természetesen nem lehet szonátaforma, egy érdekes jelenségre figyelhetünk fel. A ciklus hat scherzo tételének hangnemi rendjét összehasonlítva megállapíthatjuk: egyedül a h-moll scherzoban fordul elő, hogy a fő rész első fele domináns (párhuzamos dúr) hangnemben zár, a többi scherzo tételben ugyanitt tonikai zárlat hallható. Ez a hangnemrend a szonátaforma jellemzője.

C-dúr kvartett, IV. Rondo, Presto

A C-dúr kvartett Fináléja is szonáta-rondó. Szípkázóan virtuóz tétel, játék a formával, a dinamikával és a kontrasztokkal.

A rondótéma ritmikája és harmóniai váza a lehető legegyszerűbb:

The image shows the first system of a musical score for a quartet. It is labeled '(Finale) Rondo Presto'. The score is in 2/4 time and C major. It features four staves: two treble clefs (Violin I and Violin II) and two bass clefs (Viola and Cello/Double Bass). The music begins with a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, characteristic of a rondo theme. There are various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings throughout the system.

113. kottapélda

Az a-mollban jelentkező közjáték első felének éneklő, legato melódiája kontrasztot alkot a rondótéma spiccato játékmódjával,

The image shows the second system of the musical score. It is labeled '23' at the beginning. The score continues with four staves. The first staff (Violin I) features a melodic line in A minor, marked with a slur and a dynamic marking. The other staves provide harmonic support. The system concludes with a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.'. The tempo and key signature remain consistent with the previous system.

114. kottapélda

második része a téma dallamtöredékeit idézi. A közjáték utolsó nyolc ütemében a brácsa-cselló páros egyre halkulva, felváltva imitálja a témát,

majd egy teljes ütem szünet után indul a visszatérés. A rondótéma itt pianissimo kezdődik, de négy ütem múlva subito forte-ra vált.

The image shows a musical score for Example 115, consisting of four systems of music. The first system (measures 59-63) shows a melodic line in the upper voice and a rhythmic accompaniment in the lower voice. The second system (measures 64-68) features a piano (*p*) dynamic marking. The third system (measures 69-73) shows a transition from piano (*p*) to fortissimo (*f*) dynamics. The fourth system (measures 74-78) continues the fortissimo (*f*) section.

115. kottapélda

A második közjáték az alaptonalitás azonos alapú mollján, c-mollban kezdődik. Témája és szerkezete (melodikus indulás, főtéma-imitáció folytatás) megegyezik az első közjátékéval, terjedelme azonban jóval rövidebb.

The image shows a musical score for Example 116, consisting of two systems of music. The first system (measures 93-99) features a melodic line in the upper voice and a rhythmic accompaniment in the lower voice. The second system (measures 100-106) continues the melodic and harmonic development.

116. kottapélda

Az első hegedű egyre halkulva készíti elő a visszatérést, mely most a pianissimo indulás után két ütem múlva vált forte dinamikára.

The image shows three systems of musical notation for Example 117. The first system (measures 118-123) consists of a violin part (top staff) and a piano part (bottom staff). The violin part starts with a melodic line that gradually softens, marked with *p* and *pp*. The piano part provides a rhythmic accompaniment. The second system (measures 124-129) shows the piano part becoming more active, marked with *pp* and *f*. The violin part continues its melodic line. The third system (measures 130-135) shows the piano part continuing with a *f* dynamic, while the violin part concludes its melodic phrase.

117. kottapélda

A végső zárlat előkészítéseként ismét a két hangszer-páros felelget egymásnak. Tíz ütemen keresztül, a C-dúr alaptonalitásból ki sem mozdulva, szinte provokatív módon „dobálják” egymásnak a rondótéma töredékeit.

The image shows two systems of musical notation for Example 118. The first system (measures 146-151) and the second system (measures 152-157) consist of a violin part (top staff) and a piano part (bottom staff). Both parts engage in a rhythmic interplay, with the violin part often playing a melodic line and the piano part providing a rhythmic accompaniment. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

118. kottapélda

A darab befejezése, a pianissimo dinamikával „semmibe eltűnő” hangzás az első tétel „semmiből érkező” érzetét idézi, s ezzel mintegy keretbe foglalja a teljes vonósnégyest.

The image displays two systems of musical notation for a string quartet. The first system, starting at measure 152, shows the four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) with various rhythmic patterns and dynamics. The second system, starting at measure 164, features a prominent *pp* (pianissimo) dynamic marking across all staves, indicating a very soft and fading sound. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *p* and *pp*.

119. kottapélda

D-dúr kvartett, IV. Allegretto

A D-dúr kvartett utolsó tételét Somfai László „iker-variációnak” nevezi.¹⁰¹ Ez azt jelenti, hogy Haydn két, egymástól jellegben és hangnemben eltérő témát dolgoz fel a tétel során. Az első elegáns első hegedű dallam, alapvetően staccato kísérettel, D-dúrban, a második polifon szerkesztésű, legato jellegű téma d-mollban. Mind a dúr, mind a moll téma két megismételt nyolcütemes részből áll.

The image shows a musical score for the finale of Haydn's D major Quartet, IV. Allegretto. The score is in 2/4 time and consists of four systems of staves. The first system is marked 'Finale Allegretto' and 'staccato'. The second system is marked 'legato'. The third and fourth systems continue the piece. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics like 'p' and 'f'.

120. kottapélda

¹⁰¹SOMFAI L: *A klasszikus kvartetthangzás megszületése Haydn vonósnégyeseiben* in *Zenatudományi tanulmányok VIII.* (Akadémiai Kiadó Budapest, 1960) 352. o. 68. lábjegyzet

Haydn először úgy variálja a D-dúr témát, mintha csak az ismétlését változtatná meg, az első fele változatlan maradna.

121. kottapélda

A moll téma egyetlen variációja lényegében csak a szólambelépések sorrendjét és a faktúrát változtatja meg, a két megismételt rész önmagán belül tovább már nem módosul.

122. kottapélda

A dúr téma második variációjának szerkezete megegyezik az első dúr variációval: a téma először változatlanul, majd „quasi ismétléskor” variáltan

hangzik fel. A tételt egy egész ütemes hatásszünet után – egy frappáns kadencia zárja forte dinamikával.

109

123. kottapélda

B-dúr kvartett, IV. Presto

A B-dúr kvartett presto tempójelzésű utolsó tételének formája szintén rondó. Terjedelmében és ABA felépítésű szerkezetében is nagyon hasonló az Esz-dúr kvartett Finale tételéhez, hangnemi szempontból azonban sokkal változatosabb. Rondótémája a B-dúr alaphangnemen kívül a g-moll, F-dúr, d-moll és c-moll hangnemeket érinti.

(Finale)
Presto

9

18

37

ossia:

124. kottapélda

Az első közjáték a B-dúr alaphangnem szubdomináns hangnemében, Esz-dúrban szólal meg. A cselló dallamhoz kezdetben csak a két hegedű csatlakozik.

Musical score for Example 125, measures 37-46. It features three staves: Violin I, Violin II, and Cello. The key signature is one flat (B-flat major / E-flat minor). The music shows the initial entry of the two violins and the cello.

125. kottapélda

A közjáték második felében először a két hegedű, majd a brácsa-cselló hangszerpáros felelget egymással, ezt követi az első téma visszatérése, de most az első hegedűben.

Musical score for Example 126, measures 47-56. It features three staves: Violin I, Violin II, and Cello. The key signature is one flat. The music shows the two violins and the cello playing together, followed by the return of the first violin with the main theme.

126. kottapélda

Rövid visszavezetés után hangzik fel ismét a rondótéma, melynek kiírt ismétlése egyaránt alkalmat nyújt Haydnnak, hogy variáló képességét, és Tomasininek, hogy mesteri hegedűtechnikáját bemutathassa.

127. kottapélda

A második, g-moll közjáték hangzását és karakterét a két belső szólam párhuzamosan mozgó tizenhatod menete határozza meg. E mozgékony zenei anyag fölött a prím hegedű egyszerű, szinte puritán dallamot játszik, alatta a cselló csak continuo-szerűen jelzi a funkciók változásait.

128. kottapélda

A közjáték után eredeti formájában csendül fel a rondótéma első nyolc üteme, de a variált ismétlés és a folytatás oktávot, sőt néha két oktávot ugráló óriás távolságú hangközei rendkívül komikus hatást váltanak ki.

The image displays five systems of musical notation for Example 129. Each system consists of three staves: a treble clef staff at the top, an alto clef staff in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The systems are numbered 152, 155, 158, 174, and 180 at the beginning of their respective staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as accents and slurs.

129. kottapélda

A 24 ütemes coda a rondótéma idézetével indul, ám annak hatodik taktusában megtorpan. Egy ütem szünet után ismét idézi az előbbi témátörödének utolsó ütemét, egy újabb general pausa után pianissimo dinamikában ennek augmentált változatát, majd egy újabb ütem szünet után megismétli ennek utolsó két akkordját.

130. kottapélda

A végletekig csigázott várakoztatást Haydn eredeti ötlettel oldja fel: a vonósnégyes minden tagja pengetni kezd, s így hangzik el a rondótéma első, nyolcütemes periódusának harmóniai váza.

131. kottapélda

„A kompozíció *befejezése* különösen alkalmas arra, hogy a hallgatóságot megrézfálja Haydn.”¹⁰² A „búcsú” újszerű megoldását, mikor a darab pianissimóra halkulva ér véget, már az előző vonósnégyes opuszokban is többször alkalmazta, de azok szelíd tréfái eltörpülnek az Op.33 szellemes megoldásai mellett. Utánozhatatlan humorral komponál meglepetéseket hangszerelési effektusokkal, például a B-dúr kvartett pizzicato befejezésével, vagy a formálással az Esz-dúr Finale codájában, ahol a hallgató már azt sem tudja, mikor ér véget valójában a darab, csak akkor mer tapsolni, mikor a zenészek már kimentek a színpadról.

¹⁰²SOMFAI L.: *A klasszikus kvartetthangzás megszületése Haydn vonósnégyeseiben in Zenetudományi tanulmányok VIII. (Akadémiai Kiadó Budapest, 1960) 357. o.*

A humor azonban nemcsak a befejezésekben jelenik meg, hanem az Op.33-as ciklus általános stílusjegye is. A másik terület, ami számtalan lehetőséget nyújt Haydn humorának megnyilvánulására, a visszavezető rész. A szonáta formájú tételekben is találhatunk szellemes megoldásokat, mint például a G-dúr kvartett első tételében, de leginkább a rondótémák visszavezetései bővelkednek humoros ötletekben (lásd: C-dúr finale, 115., 117. és 118. kottapélda a 90–91. oldalakon).

Az opusz harmóniavilága is rendkívül gazdag szellemes megoldásokban. „A dúr-moll muzsika legmeghökkenőbb harmonikus mozdulata talán a *tonalitás félhangos elcsúsztatása*.[...] Ez a Beethoven műveiben gyakorivá lett fordulat Haydn 1780-as stílusában gyökerezik.”¹⁰³Az alaptonalitás lebegtetése, egy dallam kétféle megharmonizálása, mind a megtréfálás eszközei lesznek Haydn zeneszerzői műhelyében.

¹⁰³SOMFAI L.: *A klasszikus kvartetthangzás megszületése Haydn vonósnégyeseiben* in Zenatudományi tanulmányok VIII. (Akadémiai Kiadó Budapest, 1960) 360. o.

Összefoglalás

Miután részletesen végigelemeztük a ciklust, tegyük fel újra első alapkérdésünket: valóban új stílusban komponálta-e Haydn az Op.33-as sorozat darabjait? Miközben azonban újításokról beszélünk, mindenképp el kell gondolkoznunk azon, vajon mit hallunk mi, mai zenehallgatók újításnak, és mit hallottak annak Haydn kortársai?

Nikolaus Harnoncourt így ír erről: „Abból az előfeltevésből kell kiindulnunk, hogy a klasszikus zenét olyan zenészek játszották, olyan hallgatók hallgatták, akik nem ismerték Schubertet és Brahmsot, hanem sokkal inkább a barokk idiómákból indultak ki. Ez azt jelenti, hogy a klasszikus zenében természetesen, sok minden megtalálható a barokk szókincsből, és minden, ami a klasszikában más, mint a megelőző zenékben, az – a kortárs szemszögéből nézve – új, érdekes, izgalmas. Ma ez egyáltalán nem így van: Schuberttel, Brahmszal és minden utánuk jövő zenével a fülünkben másképp halljuk a klasszika zenéjét, mint a kortárs hallgatók. Ami akkor izgalmas és új volt, nekünk ezerszer hallott és régi, ráadásul a későbbi korok harmóniai és dinamikai újításai miatt elavult. A későbbi szépségek ismeretével elvesztettük a klasszika eredeti szépségeire való spontán reagálás ártatlanságát.”¹⁰⁴

Ugyanakkor arról is érdemes elgondolkoznunk, vajon mit érthetett Haydn az ajánlóleveleiben leírt, öntudatos és büszkeségre valló „új és különleges stílus” kifejezésen?

Vizsgáljuk meg most külön-külön, hogy az Op.33-as sorozat esetében mit is jelenthet az „új”, és mit a „különleges” kifejezés!

Újítások és különlegességek az Op. 33-as ciklusban

Lényeges újítás, ami az Op.33-as kvartettekben jelenik meg először: az első hegedű és a többi szólam viszonyának megváltozása. Ezekre a kvartettek már nem jellemző az a felépítés, ahol az első-hegedű dallamát

¹⁰⁴N. HARNONCOURT: *A barokktól a klasszikáig* in: *A beszédszerű zene* (Editio Musica Budapest, 1988) 135-136. o.

kíséri a másik három hangszer, helyette négy egyenrangú szólamot hallunk, akik felváltva hol dallamot, hol pedig kíséretet játszanak, és ezt sokszor egy-egy perióduson belül is cserélgetik. Azt a jelenséget, amikor egy szólam kíséretként indul és pár ütem múlva dallamként zár le, s közben lehetetlen megállapítani, hol veszi át a vezető szerepet, Ch. Rosen „a klasszikus kontrapunkt megvalósulásának”¹⁰⁵ nevezi. Ez az ellenpont nem akarja az egyenlőség érzetét kelteni, „hangsúlyozza dallam és kíséret megkülönböztetését, viszont egyik átcsap a másikba.”¹⁰⁶A négy hangszer „társalkodó” viszonyban van egymással, mintha egy társaságban lezajló, élénk beszélgetés résztvevői, vagy akár egy operaszínpadi jelenet szereplői lennének.

Nem kevésbé lényeges újdonság, hogy Haydn alig alkalmaz átvezető részeket, amiket az Op.20-ban még megfigyelhetünk. Az Op.33-ban a periódusok lezárásai már magukban foglalják a következményeket. Az átvezetés nélküli témák organikusán beépülnek a darab struktúrájába, ezáltal éri el a szerző azt a hallatlan koncentrálttságot, ami a sorozat egyik legfőbb jellemzője.

Természetesen újításnak tekinthetjük a scherzo-k táncjátéként való alkalmazásának kísérletét is, amit a következő kvartettjeiben már egyszer sem használ, és ugyanúgy a rondóforma megjelenését, ami az Op.33-tól uralkodó fináletípus lesz vonósnégyeseiben.

Különlegességként elsősorban a hangnemek merész szembeállítását kell felfognunk, aminek tekintetében Haydnt feltétlenül a kor legmodernebb zeneszerzőjének mondhatjuk. Szabolcsi Bence szerint „felfedezi és messzemenően kiaknázza a mediáns-hangnemeknek¹⁰⁷ azt a vonzását, amelyet nyomában Beethoven fog hangsúlyozni.”¹⁰⁸ Szerinte ezeket a relációkat Haydn fedezte fel elsőként. Ezzel szemben Charles Rosen ezt írja *A klasszikus stílus* című könyvében: „Különös, hogy amit ma Haydn zenéjében sokszor a legmeglepőbbnek találunk, az stílusának legkevésbé

¹⁰⁵CH. ROSEN: *A klasszikus stílus* (Zeneműkiadó Budapest, 1977) 163. o.

¹⁰⁶U. o. 163. o.

¹⁰⁷Mediáns: Lat.medialis, medius, jelentése: közbülső (Tótfalvi István: Idegenszó-tár, Tinta Könyvkiadó Budapest, 2005)

¹⁰⁸SZABOLCSI B.: *Haydn, a jövő zenésze: az utolsó vonósnégyesek* in Zenetudományi tanulmányok VIII. (Akadémiai Kiadó Budapest, 1960) 47. o.

személyes része: távoli hangnemek merész szembeállításai, váratlan szünetek, szabálytalan frazeálás – mindez az 1750-es 60-as évek zenéjének öröksége. Kivétel nélkül megtaláljuk ezeket a vonásokat – talán kevésbé összefüggő, de nem egyszer még meghökkentőbb formában – más zeneszerzők műveiben, elsősorban Ph. E. Bach zenéjében. Carl Philipp Emanuel Bach mellett Haydn óvatos, mértéktartó komponistának tűnik. Hangnemi és frazírozásbeli szertelenségei szelídek mondhatók idősebb pályatársának stílusához képest. Ami példa nélkül áll, az a drámai rendhagyóságokból és nagyszabású szimmetriából született szintézis, amit Haydn az 1770-es évek végére, illetve az 1780-as évek elejére fokozatosan kialakított. Klasszicizmusa mérsékelte zenéjének szertelenségeit, de semmi esetre sem fékezte vagy szelídítette annak szabálytalanságait. Az excentricizmus¹⁰⁹ tradíciója védte a »rokokó« vagy »gáláns« stílus sekélyességétől.”¹¹⁰

Haydn „új és különleges stílusban” komponált opuszát nem sznoboknak, hanem „értőknek és műkedvelőknek”¹¹¹ ajánlotta, és tisztában lehetett vele, hogy megszólított és remélt megrendelői azonnal észreveszik a hamisságot, amennyiben önérzetes állítása nem helytálló. Ma már tudjuk, hogy a ciklus fogadtatása, a közönség és a korabeli komponisták reagálásai, az Európa-szerte megélénkülő érdeklődés a kvartett műfaj iránt mind-mind Haydn öntudatos állítását igazolják.

¹⁰⁹Excentricitás: különtség, különcködés (TÓTFALUSI ISTVÁN: Idegenszó-tár, Tinta Könyvkiadó Budapest, 2005)

¹¹⁰CH. ROSEN: *A klasszikus stílus* (Zeneműkiadó Budapest, 1977) 156-157. o.

¹¹¹L. FINSCHER: *Joseph Haydn und seine Zeit* (Laaber Verlag Laaber, 2000) 409. o.

„Exemplum classicum”

Második alapkérdésünk: mitől lett a sorozat megjelenése után igen rövid időn belül „exemplum classicum”, vagyis a klasszika mintapéldánya?

Először is vizsgáljuk meg, miért nevezhetünk „klasszikusnak” egy vonósnégyes sorozatot! Ezzel kapcsolatban Sólyom György érdekes gondolatait szeretném idézni: „Az [...] új stílus kétségtelenül az [...] egyetemesség számos vonását mutatja, egy magasrendű »köznyelvét«, amelyben az általános-közös jegyek szembetűnőbbek, mint a különlegesek, az egyszerűek. De ugyanakkor nem látjuk-e a véglegesség, a megszilárdulás pillanatát éppen abban, hogy a »rendkívüli«, személyes, önálló fogalmazású stílusjegyek, egy átlagos-közöstől, mindennapostól eltérő vonások, kiemelkedő mesterek művészetében egyáltalán *megjelennek*, és éppen ezek kezdik az »átlagost« – egyetemessé tágítani? Nem ott kezd-e valóban »klasszikussá«, egész kort, egész közösséget igazán mélyen és intenzíven *átfogóvá* válni a nyelv, és művészi magatartás, amikor »elbír«, magába olvaszt már divergens, eddig ismeretlen tendenciájú elemeket is? Amikor a korabeli »sablon« nyelv, amely többnyire teljes műveken át nem szolgálhat (legalábbis kétszáz esztendővel későbbi hallgató számára) meglepetésekkel dallamtípusokban, harmónia-használatban, formálásban – ez az átlagnyelv egyszerre megtelik »élükre állított«, a típust a maga teljében megragadó, témaképletekkel, a tételnek vagy a teljes ciklikus rendnek immár *nem pusztán* a napi használatban gyökerező, szuverén, önmaga anyagából szövődő struktúráival[...]?”¹² Joseph Haydn muzsikája a legmagasabb szintre emelte a „sablonos” és az egyéni hang szintézisét, amivel az Op.33-as sorozatban megalkotta a klasszikus vonósnégyes „prototípusát”. Az állandóan új utakat kereső Haydn stílusfejlődését jól nyomon követhetjük a vonósnégyes komponálás terén. Figyeljük meg, hogy jutott el idáig, tekintsük át röviden Somfai László tanulmányának alapján Haydn vonósnégyeseinek fejlődési folyamatát!

¹²SÓLYOM GY.: *A klasszikus századforduló* in Zenetudományi tanulmányok V. (Akadémiai Kiadó Budapest, 1961) 189. o.

Az Op1-es és Op.2-es sorozatok még rövid kis tételből állnak, és többnyire divertimento stílusban íródtak. Az Op.3-as és Op.9-es kvartettekben már nagyobb jelentőséget kap az első tétel, terjedelme is növekszik. Az Op.17-es ciklusban a lassú tételek mondanivalója is jelentőssé válik, ezért legtöbbször nem kerülnek egymás mellé, hanem közéjük ékelődik a menüett. Az Op.20-as sorozatban megnő a finálé terjedelme és jelentősége is, általában koncentrált szonátaforma, vagy fuga. Az Op.33-ban a figyelem a táncritmusú tételek felé fordul, az időközben „megkomolyodott” menüett már nem tud hatásosan kontrasztálni, ezért megjelennek a scherzók és a rondó-finálék.¹¹³ Láthatjuk tehát, hogy először az első tételek, aztán a lassú- és táncművek, majd a finálék kidolgozásával és teljesebbé tételével egy új sorozat mindig továbblépést jelent az előző ciklushoz képest. „Haydn, a korai bécsi klasszikus mesterek (Wagenseil,¹¹⁴ Monn,¹¹⁵ Werner, Reutter,¹¹⁶ stb.) stílusából elindulva voltaképpen egymaga teremtette meg az első igazán klasszikus magaslaton levő zenei nyelvezetet, az évtizedeken át uralkodó »bécsi klasszikus« gyűjtőnév alatt ismert stílust, amelyet Mozart, majd Beethoven tettek a maguk életművével még gazdagabbá és tökéletesebbé.”¹¹⁷

Az Op.33-as vonósnégyesek sikerét leginkább a nyomtatásos megjelenéseken keresztül követhetjük nyomon. „Bécsben Artaria kiadása 1782 áprilisában került az üzletbe, de nyomban ez után, májusban Hummel már hirdette a kvartetteket Berlinben, és egy esztendőn belül Lyonban, Párizsban, Londonban és Amszterdamban is megjelentek.”¹¹⁸

Hogy Haydn Op.33-as kvartett sorozata nagyon rövid időn belül „exemplum classicum” a „klasszika mintapéldánya” lett, L. Finscher szerint leginkább annak a ténynek köszönhető, hogy sokkal szélesebb körben terjedt el, mint szerzőjének bármely más kvartett opusza ezt megelőzően. „A közönségsikerhez nagyban hozzájárultak a különböző újságokban

¹¹³SOMFAI L.: *Mozart »Haydn« kvartettjei* in Zenatudományi tanulmányok V. (Akadémiai Kiadó Budapest, 1961) 280. o.

¹¹⁴Georg Christoph WAGENSEIL 1715-1777

¹¹⁵Mathias MONN 1717-1750

¹¹⁶Georg REUTTER 1656- 1738

¹¹⁷U.o. 233. o.

¹¹⁸SOMFAI L.: *Joseph Haydn vonósnégyesek Op.33 Nos.1-6, HobIII:37-42* (Hungaroton SLPX 11887-89, 1979)

megjelenő elismerő kritikák: Johann Friedrich Reichard írása, Carl Friedrich Cramer cikke a *Magazin der Musik*-ban, valamint Carl Philipp Emanuel Bach méltatása is.¹¹⁹

„A hivatásos vonósnégyes-játék kezdeteivel is összefüggésbe hozhatjuk a sorozatot. Egy német »Reisekvartett« Ernst Schlick vezetésével, és a zeneszerző Friedrich Ludwig Benda közreműködésével 1782 augusztusa és 1783 májusa között különböző városokban nyilvános hangversenyeken és magánházakban játszotta Haydn 33. opuszának darabjait.”¹²⁰ Ez a koncertkörút szintén nagymértékben hozzájárult Haydn zeneszerzői hírnevének európai szintű elterjedéséhez és az Op.33-as kvartettek különleges, széleskörű sikeréhez.

A sorozat megjelenése után hamarosan „ugrásszerűen megnőtt azoknak a komponistáknak a száma, akik Op.1-es kvartett művel debütáltak, vagy Haydnnak ajánlották vonósnégyeseiket, vagy csupáncsak »Haydn tanítványnak« (Elève de Haydn) mutatták be magukat. Ajánlással vagy a büszke »tanítvány« titulussal jelentetett meg Op.1-et Ignaz Pleyel 1783-ban, Anton Wranitzky 1790-ben, Joseph Eybler 1794-ben, Peter Haensel 1798-ban, Fredrik Samuel Silverstolpe és Johann Wikmanson 1801-ben. Későbbi kvartett opusok is követték az elsőket: Haydnnak dedikálta vonósnégyesét Adalbert Gyrowetz, Otto Carl Erdmann Baron von Kospoth, Johann Mederitsch, Edmund von Weber és Andreas Romberg. Angelo Maria Benincordi 1812-ben Op. 8-as kvartettjeit a »nagy ember« (Grand homme) emlékének ajánlotta.¹²¹ Végül itt kell megemlíteni Wolfgang Amadeus Mozart 1782 és 1785 között keletkezett hat vonósnégyesét, mely 1785-ben jelent meg a híres Haydnnak szóló ajánlással. Ebben Mozart a kvartetteket fiainak nevezi, akiket jó barátja, a nagyhírű mester oltalmába ajánl. „A szokatlanul sokrétű befogadás és elismerés által vált az Op.33 nem csupán a »klasszikus kvartett« megtestesítőjévé, de az első volt azon Haydn művek sorában, mely a szerző pozícióját, mint a műfaj klasszikusát végérvényesen definiálta. Biztosan az sem véletlen, hogy az oly gazdag és

¹¹⁹L. FINSCHER: *Joseph Haydn und seine Zeit* (Laaber Verlag Laaber, 2000) 410. o.

¹²⁰SOMFAI L.: *Joseph Haydn vonósnégyesek Op.33 Nos.1-6, HobIII:37-42* (Hungaroton SLPX 11887-89, 1979)

¹²¹L. FINSCHER: *Joseph Haydn und seine Zeit* (Laaber Verlag Laaber 2000) 410. o.

színes bécsi vonósnégyes-termés éppen 1782-ben indult meg.” – írja L. Finscher.¹²²

Somfai László szerint „a közönségsiker legigazibb mutatója mégis a legkülönbélebb apparátusokra készült átíratok sokasága. Anthony van Hoboken Haydn jegyzéke a nyomtatást megért átíratokból közel harmincat sorol fel, köztük még olyan kuriózumot is, mint például egy kvartett lassútétel megszövegesített dal-változata.”¹²³

Ez a számos Op.33 imitáció tulajdonképpen ösztönzőleg hatott Haydn-ra, aki a sorozat hatalmas sikere után, mikor Európa zeneszerzői már mindenhol őt utánozták, ismét új utakat keresett következő, Op.50-es Op.54-es és Op.55-ös kvartettjeiben.

¹²²L. FINSCHER: *Joseph Haydn und seine Zeit* (Laaber Verlag Laaber 2000) 410. o.

¹²³SOMFAI L.: *Joseph Haydn vonósnégyesek Op.33 Nos.1-6, HobIII:37-42* (Hungaroton SLPX 11887-89, 1979)

Befejezés

A 18. században végbemenő társadalmi változások nyomán erőteljesen megváltozott a zenét művelő és hallgató társadalmi réteg összetétele. A főúri rezidenciákban és szalonokban zajló különböző művészeti rendezvények mellett a vagyonosodó polgári osztály tagjai is egyre inkább bekapcsolódtak a zenei életbe. A hangszeres játék országos méretekben való elterjedése a kottakiadás, a kottakereskedelem és a hangversenyélet fellendülését eredményezte, a városi polgárság körében pedig kialakult a „Kenner és Liebhaber” réteg. Ez a kifejezés 1762-ben, F. G. Fleicher¹²⁴ tollából jelent meg először, „Oden und Lieder” című gyűjteménye második kiadásának előszavában. Jelentése: műértő és műélvező, műkedvelő. ¹²⁵ „Egyik sem jelent hivatásos muzsikust, csupán a nem hivatásos, de a zenét szerető, e művészetet gyakorló közönség között tesz finom különbséget. Ez a különbség egyfelől a zene dolgaiban való elméleti jártasságban, másfelől technikai felkészültségben mutatkozik meg.”¹²⁶ Ennek a nem professzionista, zenélni kívánó rétegnek hatalmas volt az igénye a könnyen játszható, egyszerű művek iránt, aminek a kor zeneszerzői igyekeztek is eleget tenni.

Haydn az Op.33-as sorozat komponálásakor már huszadik évét töltötte az Esterházy család szolgálatában, a herceg igényeit teljes mértékben kiszolgálta, és vezette a rezidencia zenei életét. Vonósnégyeseit azonban nem az udvarban való előadásra szánta, hanem Európa „Kennerjeinek és Liebhabereinek” komponálta. Állandó megújulásra való törekvésének oka lehetett az is, hogy életét egy hercegi rezidencián, tulajdonképpen az európai kulturális élettől elszigetelve töltötte. A közönséggel, akiknek ezt a művét is szánta, szinte sohasem találkozott, csak hallomásból tudhatott kompozíciói sikeréről. Így sohasem fenyegette őt az a veszély, hogy kiismerve a közönség igényeit, azt kiszolgálva stílusa ellaposodjon.¹²⁷ „Haydn három

¹²⁴Friedrich Gottlob FLEICHER 1722-1806

¹²⁵PERNYE A.: *Előadóművészet és zenei köznyelv* (Zeneműkiadó Budapest, 1974) 178. o.

¹²⁶U. o. 179. o.

¹²⁷SOMFAI L.: *Joseph Haydn élete képekben és dokumentumokban* (Zeneműkiadó Budapest, 1977) XIX o.

évtizeden át meg-megújuló erőfeszítéseket tett, hogy mindig valami tökéletesebbel, hatásosabbnak remélve, eredetibb jelenjék meg távoli közönsége előtt – és eközben akaratlanul is, több műfajban ő lett az európai zenei ízlés diktátora, akit szerencsésebbnek vélt nagyvárosi pályatársai hamarosan utánozni kényszerültek.”¹²⁸



5. kép: Joseph Haydn, L. Seehas olajfestménye 1785

„Mein Fach ist grenzenlos; das, was in der Musik noch geschehen könnte, ist weit größer, als das, was schon darin geschehen ist.” – Haydn

„Az én mesterségem [lehetőségei] határtalanok; az, ami a Zenében még megtörténhet, messze több annál, mint ami már megtörtént.”

¹²⁸SOMFAI L.: *Joseph Haydn élete képekben és dokumentumokban* (Zeneműkiadó Budapest, 1977) XIX o.

Irodalomjegyzék

Bartha Dénes-Révész Dorrit:

Joseph Haydn élete dokumentumokban
EURÓPA KÖNYVKIADÓ BUDAPEST, 2008

Bartha Dénes-Somfai László:

Haydn als Opernkappelmeister
VERLAG DER UNGARISCHEN AKADEMIE DER
WISSENSCHAFTEN BUDAPEST, 1960

Belitska-Scholtz, Hedvig:

Die Theaterpflege der Fürsten Esterházy, Joseph Haydn in seine Zeit
EDITION ROETZER EISENSTADT, 1982

Bencédy József:

Retorika
TINTA KÖNYVKIADÓ BUDAPEST, 2010

Brockhaus-Riemann:

Zenei Lexikon
ZENEMŰKIADÓ BUDAPEST, 1983

Finscher, Ludwig:

Joseph Haydn und seine Zeit
LAABER VERLAG LAABER, 2000

Geiringer, Karl:

Joseph Haydn
GONDOLAT KIADÓ BUDAPEST, 1969

Grove Music Online

Harnoncourt, Nicolaus:

A beszédszerű zene
EDITIO MUSICA BUDAPEST, 1988

Haydn, Joseph:

Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen

BARTHA DÉNES, KASSEL, 1965

Heitmann, Christin:

Preface in Joseph Haydn Streichkvartette opus33

G. HENLE VERLAG MÜNCHEN, 2009

Huss, Manfred:

Joseph Haydn

EDITION ROETZER EISENSTADT, 1984

Pándi Mariann:

Hangversenykalauz III: Kamaraművek

HATÁGÚ SÍP ALAPÍTVÁNY BUDAPEST, 1995

Pernye András:

Előadóművészet és zenei köznyelv

ZENEMŰKIADÓ BUDAPEST, 1974

Rosen, Charles:

A klasszikus stílus

ZENEMŰKIADÓ BUDAPEST, 1977

Sólyom György:

A klasszikus századforduló in Zenetudományi Tanulmányok V.

AKADÉMIAI KIADÓ BUDAPEST, 1961

Somfai László:

A bécsi klasszicizmus előfutárai in Európa zenéje I.

NÉPMŰVELÉSI INTÉZET BUDAPEST, 1961

Somfai László:

Joseph Haydn vonósnégyesek Op.33 Nos.1-6, Hob.III: 37-42

HUNGAROTON SLPX 11887-89, 1979

Somfai László:

A klasszikus kvartetthangzás megszületése Haydn vonósnégyeseiben
in Zenetudományi Tanulmányok VIII.

AKADÉMIAI KIADÓ BUDAPEST, 1961

Somfai László:

Mozart «Haydn» kvartettjei in Zenetudományi Tanulmányok V.

AKADÉMIAI KIADÓ BUDAPEST, 1960

Somfai László:

Joseph Haydn: D dúr vonósnégyes Op.20 in A hét zeneműve (szerk.
Kroó György)

ZENEMŰKIADÓ BUDAPEST, 1975/2

Somfai László:

Joseph Haydn élete képekben és dokumentumokban

ZENEMŰKIADÓ BUDAPEST, 1977

Steinbeck, Wolfram:

Mozarts Scherzi, zur Beziehung zwischen Haydns Streichquartetten
Op.33 und Mozarts Haydn quartetten

GESELLSCHAFT FÜR MUSIKVORSCHUNG KÖLN, 1982

Szabolcsi Bence:

Haydn a jövő zenésze: Az utolsó vonósnégyesek in Zenetudományi
Tanulmányok VIII.

AKADÉMIAI KIADÓ BUDAPEST, 1961

Tótfalvi István:

Idegenszó-tár

TINTA KÖNYVKIADÓ BUDAPEST, 2005

Webster, James - Feder, Georg:

Haydn élete és művei

RÓZSAVÖLGYI ÉS TÁRSA BUDAPEST, 2009

Webster, James:

Towards a History of Viennese Chamber Music in the Early Classical
Period

JOURNAL OF THE AMERICAN MUSICOLOGICAL SOCIETY,
VOL.27. NO.2, SUMMER 1974, PP.212-247; PUBLISHED BY:
UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS

Kottapéldák jegyzéke

1-131. kottapéldák (kivéve 10., 56., 71. és 89.):

Op.20-as és Op.33-as kvartettek

G. HENLE VERLAG MÜNCHEN, 2009

10. kottapélda: *Il mondo della luna*, opera (1777)

Haydn összkiadás XXV/7. Kötet

G. HENLE VERLAG MÜNCHEN, 1979

56. kottapélda: *Il mondo della luna*, opera (1777)

Haydn összkiadás XXV/7. Kötet

G. HENLE VERLAG MÜNCHEN, 1979

71. kottapélda: *The seven words of Jesus Christ* Hob. III: 50-56

ERNST EULENBURG Ltd, No. 162

89. kottapélda: *Die Feuersbrunst*, Singspiel (1774)

Haydn összkiadás XXIV/3. Kötet

G. HENLE VERLAG MÜNCHEN, 1990

Képek jegyzéke

1. kép: Esterházy Pompakedvelő Miklós herceg
Martin Knoller festménye
„Der Mensch Joseph Haydn”
BELVEDERE VERLAG A.Hadwiger, WIEN, 1982
2. kép: Az eszterházai kastély
Bartolomeo Gaetano Pesci olajfestménye (1780)
„Joseph Haydn in seiner Zeit”
RÖTZER Druck Ges.m.b.H.&Co.KG, A-7000
3. kép: Az Op.33-as vonósnégyesek 1782-es amszterdami kiadásának
címlapja
Somfai László: Joseph Haydn élete képekben és dokumentumokban
ZENEMŰKIADÓ BUDAPEST, 1977
4. kép: Pavel Petrovics orosz nagyherceg és Maria Fedorovna nagyhercegnő
Somfai László: Joseph Haydn élete képekben és dokumentumokban
ZENEMŰKIADÓ BUDAPEST, 1977
5. kép: Somfai László összehasonlító ábrája
Somfai László: Mozart »Haydn« kvartettjei
Zenetudományi Tanulmányok V.
AKADÉMIAI KIADÓ BUDAPEST, 1960
6. kép: Joseph Haydn portréja, Ludwig Seehas olajfestménye (1785)
„Joseph Haydn in seiner Zeit”
RÖTZER Druck Ges.m.b.H.&Co.KG, A-7000