

Ludmány Emilné Papp Györgyi

## **A vonósnegyes klasszikus modelljének megszületése**

Haydn Op.33-as vonósnegyes sorozata, mint fordulópont a kvartett irodalomban

### DLA értekezés tézisei

Dolgozatom témája, vizsgálódásom tárgya Joseph Haydn 1781-ben keletkezett Op.33-as, hat vonósnegyest tartalmazó sorozata, mivel ez a ciklus – ezt már a korabeli fogadtatás is igazolta, s azóta a zenetudomány is így értékeli – valódi fordulópontot jelent a kvartett irodalom fejlődésében. 1782-es első megjelenése (Artaria kiadó, Bécs) után a sorozat rögtön híressé vált és egy éven belül számos újabb kiadás (Amszterdam, Berlin, Párizs, Lyon, London) követte. Gyors elterjedését, növekvő ismertségét és közönségsikerét a nyomtatott kiadások mellett a különböző elismerő kritikák és méltatások (Johann Friedrich Reichard, Carl Friedrich Cramer, Carl Philipp Emmanuel Bach) is segítették. Egy kimondottan erre a feladatra alakult kvartett 1782-1783-ban Németország különböző városaiban, nyilvános hangversenytermekben és magánházakban, palotákban játszotta az Op.33 egyes darabjait, hozzájárulva a ciklus, és ezen keresztül Haydn zeneszerzői hírnevének elterjedéséhez.

A sorozat több „nevet” is kapott az idők folyamán, ezek egyike sem a szerzőtől származik. A „Gli scherzi” név az egyes kvartettekben a hagyományos *Menüett* helyén újdonságként alkalmazott „Scherzo” elnevezésű tételekre utal. A „Hajadon-(vagy Szüz-) kvartettek” cím az amszterdami kiadás címlapján látható nőalak nyomán keletkezett, az „Orosz kvartettek” elnevezés az opusz egyik darabjának zártkörű előadására (1781) utal, melyen Pál orosz nagyherceg és felesége is jelen voltak.

Kvartetteket természetesen már korábban is komponáltak Európa szerte, maga Haydn is – az Op.33-at megelőzően – hat ciklust (Op.1, 2, 3, 9, 17 és 20) alkotott. Az Op.33 megjelenése azonban – Somfai László találó megfogalmazása szerint – „a vonósnegyes műfajtörténetének egészen kivételes pillanata, a vonósnegyes klasszikus modelljének megmintázása”. S valóban érzékelhető, hogy a ciklus hamarosan „exemplum classicum”, a klasszika mintapéldánya lett, s ezt mi sem bizonyítja jobban, mint hogy a sorozat megjelenését követően „ugrásszerűen megnőtt

azoknak a komponistáknak a száma, akik Op.1-es kvartett művel debütáltak, vagy Haydnnak ajánlották vonósnégyeseiket, vagy csupáncsak »Haydn tanítványoknak« mutatták be magukat”. (Ludwig Finscher)

Érdeklődésemet mégsem a fentebb felsorolt sikersorozat keltette föl, hanem Haydn sokat idézett és vitatott levélrészlete, melyben újonnan elkészült kvartett-sorozatát úgy jellemzi, hogy azok „új [és] egészen különleges stílusban” keletkeztek. Ezt a kijelentést már a kortársak és a szakirodalom is kétféle módon magyarázza. Az egyik értelmezés szerint ez a mondat Haydn részéről csupán „reklámfogás”, hogy új ciklusát sikeresebben tudja értékesíteni. A másik magyarázat az, hogy az Op.33-as vonósnégyes sorozatot Haydn hosszú időn keresztül (előző, Op.20-as kvartett ciklusa és az Op.33 között közel tíz év telt el) tudatosan és szisztematikusan úgy tervezte meg, hogy a végeredmény büszkén és öntudatosan nevezhető „újnak” és „egészen különlegesnek”. Céлом tehát ez eldöntendő kérdés vizsgálata volt, alaposan mérlegelve azokat a szakmai, társadalmi és magánéleti körülményeket, melyek az Op.33 „új és különleges stílusának” kialakulását befolyásol(hat)ták.

Dolgozatom *Bevezetése* szintén az imént vázolt eldöntendő dilemmát fogalmazza meg, ugyanakkor világossá teszi, hogy az értekezés alapvetően két kérdésre keresi a választ:

- 1, nevezhető-e valóban gyökeresen újnak, és ha igen, miben új az Op.33-as sorozat stílusa?
- 2, minek köszönhető, hogy a hat vonósnégyes megjelenése után hamarosan „exemplum classicum”, a „klasszika mintapéldánya” lett?

„Az *Op.33-as ciklus keletkezésének életrajzi vonatkozású előzményei*” című fejezet áttekinti azokat az életkörülményeket és eseményeket, amelyek Haydn szakmai fejlődését befolyásolták abban a kerekén húsz esztendőben, amely a zeneszerzőnek az Esterházy családhoz való elszegődése (1761) és az Op.33-as ciklus keletkezése között eltelt. Képet kapunk arról, hogy Haydn – aki nem szolga, hanem belső tisztviselő volt a hercegi udvarban – szakmailag és anyagilag mennyire megbecsült helyet töltött be az Esterházy rezidencián. Megtudhatjuk mire kötelezte őt szerződése, milyen műveket komponált ebben az időszakban és hogy elkészült műveinek előadásához milyen méretű és felkészültségű zenekar állt rendelkezésére.

Mivel értekezésem *vonósnégyes* együttesre komponált ciklusról szól, „*a vonósnégyes műfaj kialakulása és az Op.20-as kvartett-ciklus*” című fejezetben fontosnak találtam összefoglalni azt

a fejlődési folyamatot, melyet a kvartett műfaj az Op.33 keletkezéséig megtett. Ez nem csak a Haydnt megelőző mesterek (G. Ph. Telemann, K. Dittersdorf, B. Vanhall, stb.) hasonló összeállítású műveit foglalja magába, de Haydnak az Op.33-at megelőző ciklusait is. Nyilvánvaló, hogy Haydn korai (Op.1, 2, 3,) kvartettjeiben még a kortársak mintái alapján komponált, csak ezután kezdett – rá oly jellemző módon és eredetiséggel – kísérletezni, új utakat keresni. Ebben a folyamatban az Op.9 már érezhető elmozdulást, az Op.17 már egyéni koncepciót és hangot, az Op.20 pedig érett, kiforrott haydn-i stílust képvisel.

Szilárd meggyőződésem, hogy az 1782-ben megjelent Op.33-as ciklus „új és különleges stílusának” kialakulásában Haydnak az opera műfajjal való szoros kapcsolata a legdöntőbb tényező, ezt tárgyalja „*az opera műfaj hatása*” című fejezet.

1766 után Esterházy Miklós herceg zenei érdeklődése a hangszeres- és a kamarazene felől egyre inkább az opera és (prózai) színpadi művek felé fordult. Haydn – udvari zeneszerzőként – hercegi gazdája kívánságait volt hivatva teljesíteni, így ettől fogva operák, kísérőzenék, daljátékok („Singspiel”) komponálása, betanítása, vezénylése, stb. volt a legfőbb feladata (vonatkozott ez természetesen rendkívül nagyszámú, más zeneszerzők által komponált operákra is, melyeket Esterházában előadtak). A Haydnra háruló ezzel kapcsolatos, ma már szinte elképzelhetetlenül sok és kiterjedt feladatot mutatja be a fejezet első fele.

A színpadi – akár prózai, akár opera – műfaj alapját a dialógusok képezik, ezekből formálódik a cselekmény. Minden szereplőnek egyértelműen megformált karaktere van, pl. szerelmes lány és ifjú, gazdag és házasodni kívánó, de már öregedő férfi, eszes, cserfes szobalány, stb. A **zenei karakterábrázolás** az a lényeges kapocs, amely összeköti a 18. századi zeneszerzők színpadi és tisztán hangszeres zenéjét. Tehetséges zeneszerző a zenei karakterábrázolás lehetősége révén a szereplők jellemét hihetetlen módon fel tudja erősíteni. Azért érezzük „beszédszerűnek” e kor hangszeres zenéjét, mert a színpadi műfaj történéseinek / törvényszerűségeinek engedelmessé válnak: élesen elkülönülő témák (főtéma-melléktema-zárótéma, stb.) előkészítés, fokozás, konfliktus, váratlan fordulatok, megoldás, stb.

Az opera műfajjal való intenzív kapcsolat hatása természetesen már Haydn korábbi hangszeres zenéjében is egyértelműen kimutatható, például az Op.33-as ciklust tíz évvel megelőző, az 1772-ben keletkezett Op.20-as kvartett-sorozatban. E ciklus No.2-es C-dúr vonósnyegyesének *Capriccio* című lassú tételét részletesen, számos kottapéldával illusztrálva

elemzem a fejezet második felében, hangsúlyozottan kiemelve az opera műfajjal kimutatható párhuzamot.

„Az *Op.33-as ciklus keletkezési körülményei*”-t mutatja be a következő fejezet, melyből megtudhatjuk, hogy az 1779 elején kötött új szerződés alapján Miklós herceg már nem tiltotta meg Haydnnak, hogy más megrendelő számára is komponálhasson. A zeneszerző ekkor már kapcsolatban állt a Bécsben működő Artaria és Társa céggel, amely vállalta műveinek kiadását és terjesztését. Velük állapodott meg 1781-ben új, *Op.33-as kvartett ciklusának* kiadásáról, de ezzel majdnem egy időben, 1782 januárjában a Berlinben és Amszterdamban ugyancsak kottakiadással foglalkozó J. J. Hummelnek is eladta a műveket. Haydn azonban ezzel sem elégedett meg, hanem 1781. december 3-án feltehetően nyolc-kilenc (ezekből kettő maradt fenn) levélben különböző zenerajongóknak és mecénásoknak felajánlotta új kvartett-sorozatának kézírással másolt példányait megvételre, példányonként hat dukátért. (Dolgozatom kiindulópontja, Haydn híres mondata, melyben műveit „új és különleges” stílus megszületéseként jellemzi, szintén az idézett levelekből való.)

Haydn számítását keresztül húzta, hogy az Artaria cég túl hamar, már december végén hirdetni kezdte az új sorozatot, emiatt indulatos hangú levélváltásra került sor a zeneszerző és a cég tulajdonosa között, ám ez hamar elcsitult.

A fejezet végén a ciklus különböző elnevezéseinek forrását mutatom be.

Somfai László szerint a „tudatos rend” páratlanul ritka jelensége figyelhető meg az *Op.33-as ciklus* felépítésében, ezt mutatja be „*a ciklus felépítése*” című fejezet.

Haydntól származó kéziratot nem ismerünk, így nem tudhatjuk, milyen sorrendet képzelt el ő a cikluson belül. Két korabeli kiadás (Artaria/Bécs, és Pleyel-Sieber/Párizs) más-más sorrend szerint van elrendezve (A. van Hoboken ez utóbbit veszi alapul Katalógusában).

A tételsorrendek szempontjából határozottan logikusabb Pleyel és a Hoboken jegyzék elrendezése, mint az Artaria kiadás sorrendje. Ebből kiviláglik, hogy a „magasrendű alkotói tudatosság külső jele az a szinte mértani pontossággal eltervezett arány-egyensúly, amelyet a négy tétel *sorrend-, tempó-, tonalitás-, metrum*-összefüggése kifejez, s amelynek sokoldalú rendje semmi esetre sem lehet véletlen.” (Somfai László) Ezt mutatja be részletesen ez a fejezet.

Dolgozatom legterjedelmesebb fejezete a „*Műelemzések*” összefoglaló címet kapta és lényegében négy nagy részből áll. E négy részben – az első, Artaria-féle sorrendet követve – tételről-tételre, számos kottapéldával illusztrálva részletesen végigelemzem a teljes ciklust, előbb az első-, majd a lassú, aztán a Scherzo, végül a Finale tételeket.

A tételek részletes elemzése során bepillantást nyerhetünk Haydn zeneszerzői műhelyébe. Megközelítő képet alkothatunk arról a fantasztikusan gazdag, sziporkázóan szellemes ötletekkel teli, szinte kiapadhatatlan zenei fantáziáról, mely az immár negyvenéves zeneszerző sajátja volt, s melyet ebben az időben már hallatlan eleganciával és magabiztossággal kezel.

E rövid összefoglalóban nem vállalkozhatok a művek részletes bemutatására – dolgozatomban a *Műelemzések* fejezet terjedelme 73 oldal, 120 kottapéldával –, mindazonáltal röviden összefoglalhatjuk az egyes tételtípusok közös jellemzőit.

Az **első tételek** mindegyike szonáta forma, ám részletes vizsgálatuk után láthatjuk, hogy a Haydn kezében tökéletessé csiszolt szonátaforma milyen változatos formában jelenik meg a ciklusban. A hat (első) tételt végigelemmezve a legfeltűnőbb jelenség a tematikai szűkszavúság. Haydn kevés témából, koncentrált motivikus munkával is tökéletes szonátatételeket tud alkotni, példának okáért: a C-dúr kvartett első tétele *két* témára épül, az Esz-dúr mű nyitó tételében már *csak egyetlen* témát tudunk felfedezni, míg a h-moll első tételben már *egyetlen egyet sem*, ez a tétel témának szinte nem is nevezhető motívumokból épül fel.

A másik általánosan megfigyelhető sajátosság, hogy a szonátaforma részeinek egymáshoz viszonyított aránya megváltozik: míg korábban az exozíció és a kidolgozási rész terjedelme nagyjából egyforma volt, az Op.33-ban a kidolgozási rész terjedelme megnőtt, ezáltal funkciója és jelentősége is nagyobb súlyt kapott.

A harmadik fontos újdonság, hogy az átvezető részek és figurák átalakulnak, bizonyos értelemben eltűnnek. Itt már nehéz megállapítani, hol végződik egy téma és hol kezdődik az átvezetés, ezek észrevétlenül, organikusan illeszkednek egymáshoz.

A **lassú tételek** formai szempontból a ciklus legváltozatosabb darabjai. Míg az első tételek mindegyike szonátaformában íródott, a lassú tételek majdnem mind más-más zenei formát képviselnek, csak két hasonló található közöttük.

Haydn kiválóan játszott vonós hangszereken, elsősorban természetesen hegedűn, de emellett brácsán, sőt barytonon is. Kvartettjeinek bemutatásához ragyogó muзикusok álltak rendelkezésére, elsősorban L. A. Tomasini, akinek kiváló képessége, briliáns virtuozitása ihlette

Haydn hegedűversenyeit is. A korábbi vonós négyes ciklusokban még nagyon gyakoriak a hegedűverseny-típusú tételek, melyekben a második hegedű – brácsa – cselló együttese, mint szólistát kíséri az első hegedűt. Az Op.33-as ciklus idejére a gyors tételekben a négy hangszer viszonya gyökeresen megváltozott, a szólamok egyenrangúvá váltak, ám a lassú tételek érezhetően itt is Tomasininek készültek; a hat tétel közül öt (az Esz-dúr mű Largo-ját kivéve) a prímhegedűs „áriájára” épül.

Korábban már említettem a ciklus felépítésének hallatlan tudatosságát. Dolgozatom 24. oldalán található táblázatból kitűnik, hogy a lassú tételek nem minden esetben az első tételek után következnek, helyüket az adott kvartetten belül mindig a mű belső egyensúlya határozza meg. Bárhol is kapjanak azonban helyet, a lassú tételek mindig a befelé fordulás, vagy ellenkezőleg: a kitérülés, az érzelmek megjelenésének színterei, így mindenképpen ellenpólusai a gyors tételeknek.

A **Scherzo** elnevezésű tétel megjelenése az Op.33 egyik legnagyobb újdonsága. A scherzo (jelentése: tréfa, móka) szó tételcímként való alkalmazása a kortársakat is meglephette, ám a pozitív fogadtatás bizonyítéka a ciklusra ragasztott (nem Haydntól való) *Gli scherzi* elnevezés. Korábbi műveiben Haydn elvétve alkalmazta már a kifejezést, de sosem tételcímként. Legtöbbször a tétel karakterére vonatkozó utasításokban találkozhatunk vele (pl. Allegretto scherzando).

Az Op.33-ban található valamennyi scherzo tétel  $\frac{3}{4}$ -es metrumban van, az ütemviszonyok 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 *Trio* kiírás. Ebből nyilvánvalóvá válik, hogy a szerző a jól elkülönülő három részt *egy* nagy egységnek kezeli, még sokkal inkább, mint a hagyományos Da Capo-s menüettformában. S bár ezek a tételek egyértelműen magukon viselik a menüettek stílusjegyeit, az új tételcím (=„tréfa, móka”) számtalan lehetőséget nyújt azok szabad átformálására. Haydn ki is használja ezeket a lehetőségeket, utánozhatatlan zenei humorral és mesteri kompozíciós megoldásokkal varázsolja a kötött táncsképeket végtelenül szellemes, tréfás karakterdarabokká.

Haydn az Op.33-at követő kvartett-ciklusokban visszatért a Menüett-Trio elnevezéshez, és többé nem használta a scherzo megjelölést, részérő e tekintetben pusztán egy merész ötletéről, s annak bátor és zseniális kísérletéről van szó. Úgy tűnik, a kortársak és követők sem a scherzo

tételcím megjelenésében látták a ciklus fő korszakalkotó jelentőségét, ezt bizonyítja, hogy Mozart híres, Haydnnek komponált hat kvartettjében (1785) is *Menüettek* írt.

Az Op.33-as ciklusban szereplő **Finale** tételek formai szempontból szintén igen változatos képet mutatnak, bár három csoportban párokba oszthatók: 1, variáció (G-dúr) és iker-variáció (D-dúr); 2, szonáta (h-moll) és szonáta-rondó (C-dúr); 3, és két rondó (Esz-dúr és B-dúr). A rondó-finale megjelenése már önmagában újdonság, hiszen Haydn az Op.33-ban alkalmazza életművében először a rondó-formát utolsó tételként.

Somfai László szerint „a kompozíció *befejezése* különösen alkalmas arra, hogy a hallgatóságot megráfálja Haydn”. A „búcsú” újszerű megoldását, mikor a darab pianissimóra halkulva ér véget, már a korábbi vonósnégyes ciklusokban is alkalmazta, de az Op.33 szellemes megoldásai messze túlszárnyalják azokat. Utánozhatatlanul merész humorral szerez meglepetéseket hangszerelési effektusokkal (pl. B-dúr finale ugráló hangközei, vagy pizzicato befejezése, illetve Esz-dúr finale codájának formája); vagy a visszavezető részek bámulatos és váratlan fordulatokban bővelkedő megoldásaival (pl. C-dúr finale).

Mielőtt röviden összefoglalnánk, hogy milyen újításokat és különlegességeket tartalmaz az Op.33-as ciklus, mindenképp le kell szögeznünk, hogy Haydn „új és különleges stílusban” komponált és hirdetett opuszát nem sznoboknak, hanem értőknek és műkedvelőknek ajánlotta, és tisztában lehetett vele, hogy remélt megrendelői azonnal észreveszik a hamisságot, amennyiben önérzetes állítása nem helytálló.

Az első lényeges újítás – ami az Op.33-ban jelenik meg először és egyértelműen az operaműfaj ráhatását jelzi – az első hegedű és a többi szólam viszonyának megváltozása. Ezekre a kvartettekre már nem jellemző az a felépítés, ahol az első hegedű dallamát kíséri a másik három hangszer, helyette négy egyenrangú szólamot hallunk, akik felváltva hol dallamot, hol pedig kíséretet játszanak. Kíséret és dallam néha észrevétlenül cserél helyet, és nem lehet megállapítani, hol csap át egyik a másikba, s ebből adódóan négy hangszer úgy viselkedik, mintha egy élénk társalgás résztvevői, vagy akár egy operaszínpadi jelenet szereplői lennének.

Nem kevésbé lényeges újdonság, hogy Haydn alig alkalmaz átvezető részeket: a periódusok lezárásai már magukban foglalják a következményeket. Az átvezetés nélküli témák szervesen beépülnek a darab struktúrájába, ez a sorozat egyik legfőbb jellemzője.

Újításnak tekinthetjük a scherzo-k tánc-tételként, valamint a rondóforma zárótételként való alkalmazásának kísérletét is.

Végül, de nem utolsó sorban különlegességnek kell felfognunk a hangnemek újszerű szembeállítását, aminek tekintetében ugyan Haydnt nem tekinthetjük úttörőnek (gondoljunk csak C. Ph. E. Bach merész fordulataira), mégis a kor egyik legmodernebb zeneszerzőjének mondhatjuk.

„Exemplum classicum” a címe dolgozatom utolsó fejezetének, mely azt tárgyalja, miként vált az Op.33, megjelenése után nem sokkal Európa szerte elismerten a *klasszika mintapéldányává*.

Az állandóan új utakat kereső Haydn stílusfejlődését jól nyomon követhetjük a vonósnégyes komponálás terén, s az, hogy az Op.33-as sorozatban megalkotta a klasszikus vonósnégyes „prototípusát”, nem volt előzmények nélkül való. Életművében ezt a ciklust hat korábbi kvartett-sorozat előzte meg, ezek egymáshoz viszonyított mindenkori továbblépését (stílus, tétel-elrendezés, tétel-terjedelem, stb.) mutatja be a fejezet második szakasza.

Mint már összefoglaló írásom elején említettem, az Op.33-as ciklus sikerét és gyors elterjedését több tényező is segítette: a gyors egymásutánban megjelenő nyomtatásos kiadások, a különböző dicsérő méltatások, stb. A ciklus közönségsikerét mégis leginkább az jelzi, hogy rendkívül sok, közel harminc átirat keletkezett az Op.33 különböző darabjaiból a legkülönfélébb összeállítású együttesekre.