

HAYDN VONÓSNÉGYESEI

Haydn kamarazenéjének középpontjában – mind a művek számát, mind pedig a műfaj jelentőségét tekintve – a vonósnégyesek állnak, végigkísérve a zeneszerző életútját: az elsőt 23 évesen, az utolsót 67 esztendőskorában írta. A „Krisztus hét szava a keresztfán” című oratórium vonósnégyes-változatát nem számítva, a Haydn-kutatás 83 kvartettet tart számon. Minden opuszhoz – a kor szokásának megfelelően – 6-6 kvartett tartozik.

A művek sorszámában azonban nem mindig ad biztos támpontot a kompozícióról, a Hoboken-jegyzék III. osztályában szereplő magas szám legfeljebb arra utal, hogy nem fiatalkori műről van szó. Az opusz-számok kiadónként különböznek és arra is van példa, hogy a kiadó üzleti érdekből megbontja és külön számmal jelöli az eredetileg egybetartozó sorozatot. Tájékoztató pontot jelenthetnek a korabeli elnevezések (*Pacsirta, Madár, Lovas*), illetve a sorozatok címettjei, megrendelői (*Apponyi, Erdődy*).

Korai kvartetteknek tekinthetjük az 1750-1781 között komponált darabokat, amelyek három dátum köré csoportosíthatók: első, az 1750-ben Fürnberg bárónak írt művek, második az 1770-es évek Op. 9. 17. és 20. sorozatai, harmadik pedig az 1781-ben megjelent Op.33.

A Fürnberg bárónak – akkori munkaadójának – írt kvartettek házi muzsikálás céljára készültek. Legfontosabb stílusismérvük a hangszer-összeállítás állandósága: a continuo nélküli csellóval és brácsával társított két hegedűt Haydn már 1750-től evidensnek veszi. Műfajuk szerint ezek a kvartettek öt tételes divertimentók, a középső lassú tételt körülvevő két menüettel és gyors tempójú kerettételekkel. A tételek általában rövidek és a lassú tétel kivételével alaphangnemben maradnak.

Gyakran szokták a korai kvartettek sajátosságaként említeni az első hegedű szólisztikus kiemelését. Ez a megállapítás igaz, de nem kizárólagos! Az első hegedű kiemelt dallamvivő szerepe a lassú tételekben a későbbiek során is megmarad, ugyanakkor a legelső kvartettekben is találunk példát a hangszerek „egyenrangú”, dialogizáló vagy éppen concertáló kezelésére (például: az Op. 1. No. 1. *B-dúr* I. tétele).

A 70-es évek darabjai (Op. 9. 17. és 20.) már négy tételesek, egy lassú és egy menüett belső tétellel. Új technikai elemnek számíthatnak a kor zenei gyakorlatához képest meglepő modulációk, a drámai hatású szünetek, az aszimmetrikus frázisok. Ezeket a stílusjegyeket a fúgafinálékkal és a moll hangnem gyakoriságával a *Sturm und Drang* korszak ismérvének szokták

tekinteni. Szembetűnő azonban, hogy az említett stíluselemek a későbbi kvartettek kompozíciós technikájából sem hiányoznak, legfeljebb szigorúbb formai, szerkezeti keretek között jelennek meg.

Ha összehasonlítjuk a szimfóniák és a vonósnégyesek hangnemi arculatát, két jelentős különbséget látunk. Amíg a moll szimfóniák többsége (9 moll szimfóniából 5) valóban a 70-es évekre tehető, addig a kvartetteket végigkíséri moll hangnem jelenléte: minden hatos sorozat tartalmaz legalább egy moll darabot. Ezek a moll darabok, vagy tételek azonban nem „vegyszta” moll szigetek a bécsi klasszika zenéjében! Az állandó dúr jelenlét, a dúr-moll hangnemek váltakozása adja a haydni moll karakter sajátosságát.

A másik különbség a dúr hangnemek megválasztásában mutatkozik: a szimfóniák leggyakoribb hangneme a *D-dúr* (közel 1/4 részük, 24 mű íródott ebben a hangnemben). Joggal gondolhatnánk, hogy ez az „igazi” vonós hangnem a kvartettekben is vezető szerepet kap, de ez nem így van! A vonósnégyes műfajában meglepőem magas a *bé-s* hangnemek aránya: A 8 *D-dúr* négyes mellett 10 íródott *Esz-dúrban*, 8 *B-dúrban*, 2-2 *g-mollban* és *f-mollban*. Ezekben a hangnemekben ritkább a fényes üreshúr-hangzás, így a tónus lágyabb, tompább fényű.

Az Op. 33. teljesen új stílust képvisel, amire a zeneszerző maga hívja fel a figyelmet Öttingen-Wallerstein hercegnek írt levelében: „*Mint a zeneművészet magas pártfogójának és szakértőjének, bátorkodom egészen új kvartettjeimet két hegedűre, brácsára és koncertáló gordonkára, Főméltóságodnak előjegyzésre felajánlani, tisztán másolt kéziratban, 6 dukátért. Ezeket egyfajta egészen új, különleges stílusban írtam, miután 10 éve nem írtam már ilyesmit.*”¹

Az Op. 33. sorozat több névvel vált ismertté. Pável Petrovics orosz nagyherceg 1781-es bécsi látogatása alkalmával a zeneszerző a neves vendégnek ajánlotta a vonósnégyeseket, ez magyarázza az „*Orosz*”-kvartettek elnevezést. A Hummel-kiadás leányalakot ábrázoló címlapjáról kapta a sorozat a „*Jungfernquartette*” (Kisasszony-kvartettek) címet. A harmadik elnevezés, a „*Gli scherzi*” (scherzok) árul el legtöbbit az Op. 33-ról: ezekben a négyesekben a menüett tétel helyén scherzok állnak. (Ezt a tétel módosulást leggyakrabban a Beethoven-szimfóniák újításaként szokták említeni, de Haydn 21 évvel megelőzte pályatársát, aki csak az Op. 36. II. *D-dúr* szimfóniájában írt scherzot a menüett tétel helyére.)

Az Op. 33-ban – és a következő kvartettekben egyre inkább – a szimmetrikus, homofón periódustémák kerülnek előtérbe. A lassú tételek többségét *ABA forma*, a záró tételeket pedig *rondó-forma* jellemzi. Az újszerű hangvétel és a formai változások feltétlenül összefüggésbe hozhatók Haydn operakomponista tevékenységével. (Az 1760-as évek második felétől rend-

szeres operaelőadások voltak az Esterházy-udvarban, s a bemutatott operabuffák többségét Haydn komponálta.)

Az Op. 33. 1881-es bécsi megjelenése fontos esemény, mert ez a sorozat meghatározó az évtized vonósnégyes-stílusában. Mozart is ismerte a művet és a 80-as években személyesen is találkozott a két zeneszerző. Nem meglepő tehát, hogy Mozart első komoly kvartett-sorozatát – egy igen baráti hangú levél kíséretében – éppen Haydnnak ajánlotta: „*Te magad, legkedvesebb Barátom, legutóbbi tartózkodásod alkalmával e fővárosban, megelégedésedet fejezted ki. – Ez a Te bízgatásod lelkesít mindenek fölött. Ezért ajánlom őket Neked, remélve, hogy nem találsz majd őket kegyedre méltatlannak. – Fogadd hát őket jóindulattal...*”².

Mozart Haydnnak ajánlott négyesei a műfaj fejlődéstörténete szempontjából is nagyon fontosak, mert szintézisét adják mindannak, amit Haydn és Mozart a vonósnégyes műfajában eddig elért, megteremtve ezzel a bécsi kvartett-stílust.

1781 után Haydn közel öt évig nem foglalkozott a kvartett műfajával (kivéve az Op. 42. egyetlen darabját), de 1789-91 között 18 vonósnégyest írt, mintegy „válaszként” a Mozart-sorozatára. Az Op. 50. „*Porosz*”-kvartettek néven ismert 6 kompozíciót II. Frigyes Vilmosnak ajánlotta Haydn. A sorozat legszembevetőbb jellegzetessége a szólisztikus csellószólam, ami a csellista uralkodónak szólt.

Valamelyik hangszer szólisztikus kiemelése csak akkor nem bontja meg a kompozíció egyensúlyát, ha a többi is hasonló szólamvezetést, funkciót kap. Ezt láthatjuk a „*Porosz*”-kvartettekben, ahol a négy hangszer mindegyikét érintő szólótechnika kontrapunktikus szerkezetet teremt, felidézve a korábbi fúgafinálékat. (A „*Porosz*”-kvartettek kapcsán meg kell említeni, hogy Mozartnak is vannak azonos nevű négyesei: az 1789-90-ben komponált – K 575, K 589, K 590 – három utolsó kvartett, amelyeket ő is a nevezett uralkodó számára írt, de a megrendelés ténye nem dokumentált.)

Az 1789-ben készült Op. 54-55, amelyekben leginkább tetten érhető a mozarti hatás, 3-3 vonósnégyest tartalmaz; ez a „*Tost*”-kvartettek 1. sorozata. (Johann Tost 1783-88 között az eszterházi zenekar hegedűse volt. 1789-ben Párizsba utazott és – valószínűleg a zeneszerző megbízásából – több Haydn-művet – köztük az Op. 54-5-t – magával vitt, kiadás céljából.)³

A következő évben született Op. 64. vonósnégyesek („*Tost*”-kvartettek 2. sorozat) a haydni kvartett-muzsika csúcspontját jelentik. A sorozat érdekessége, hogy a 6 kvartett alaphangneme megegyezik az Op. 33-mal. Az 1790-es év (Esterházy Miklós halála, első londoni út) fordulatot jelentett Haydn életében s ez tükröződik az Op. 64. darabjaiban is. Mint arra Somfai László az Op. 64. No5. *D-dúr* kvartett elemzése kapcsán rámutat⁴, a sorozat első négy

darabja „tetszetős-bécsies házimuzsika-stílusú”, ezzel szemben az utolsó kettő, az *Esz-dúr* és a *D-dúr* „...mintha nemcsak ihletettebb, koncentráltabb munka gyümölcse volna, hanem stílusideáljában is másféle. Azt kell hinnünk: időközben betoppant Salomon, Haydn ekkor már tudta, hogy Londonba utazik és ott – a főszerepet játszó új szimfóniák mellett – természetesen új, biztosan sikert hozó vonósnegyesekre is szüksége lesz”⁵. Tehát a két utolsó darab már igazi koncert-vonósnegyes.

Több elemző „zenekari” jellegként definiálja ezt az új hangvételt, de a „zenekari” kifejezés itt nem szerencsés, mert éppen a 80-90-es évek stílusában válik külön a szimfonikus- és a kamarahangzás. Előbbi nagyobb tömbökből építkezik, tempói statikusabbak, míg a vonósnegyes zenei mozgásterre tágabb, lehetőséget ad az érzékenyebb tempó- és dinamikaváltozásokra, a rubatora.

Az 1785 utáni kompozíciókban egyre nagyobb szerepet kap a népi hangvétel, ami népszerű dallamok, vadász- és jodlimotívumok felhasználásában és a karakteres táncritmusú tételekben mutatkozik meg a legszembetűnőbben (például az Op. 71, No. 3. *Esz-dúr* kvartett fináléjának vadász-dallama, vagy az Op. 74. No. 1. *C-dúr* négyes menütt-triója és „duda”-motívumos *Vivace* zárótétele, vagy az Op. 76. No. 4. *B-dúr* táncos *Allegro* befejezése).

A népies stílus a XVIII. század második felében a nemzeti érés erősödésével, a nemzeti kultúra művelésével függött össze. A klasszikus stílus a 80-as évek végére beépíti zeneszerzői technikájába ezt a népi stílust, minden eddiginél tökéletesebb szintézist hozva létre népzene és komponált műzene között.

Mozart halála után Haydn további 14 vonósnegyest írt. A 3 darabból álló Op. 71. sorozatot Somfai László „*londoni*” vonósnegyeseknek⁶ nevezi, mivel ezek a két angliai út között, 1792-93-ban születtek. Megrendelőjük Apponyi Antal gróf volt, aki maga is jól hegedült, de az első hegedű különösen virtuóz szólamából arra lehet következtetni, hogy a „valódi” címzett Johann Peter Salomon, a neves hegedűvirtuóz és zenekarvezető lehetett.

Az utolsó teljes, 6 kvartettből álló sorozat a 76.-os opusz-számú „*Erdődy-kvartettek*”, amelynek No.3. *C-dúr* darabja a már saját korában is igen népszerű „*Kaiserquartt*”. Ez a vonósnegyes 1797 szeptemberében Kismartonban hangzott el először, József nádor és felesége látogatása alkalmából. Két évvel később Charles Burney angol zenetudós rajongással ír az Op. 76-ról: „Nagy örömmel hallottam új kvartettjeit (*opera*76.), mielőtt elhagytam a várost, igen jó előadásban. Még sohasem szerzett nekem hangszeres muzsika ilyen gyönyörűséget: tele invencióval, tűzzel, jó ízléssel és újszerű hatásokkal.”⁷

Az 1799-es kelezésű „Lobkowitz”-kvartettek opusza 2 vonósnégyest tartalmaz: az Op.77, No.1. *G-dúr* és a No. 2. *F-dúr*. A századforduló utáni évekből már csak egy befejezetlen darab II. és III. tétele maradt fenn, Op.103. számmal.

A vonósnégyesek első összkiadását a volt tanítvány (később neves zeneműkiadó és zongoragyáros) Ignaz Pleyel jelentette meg Párizsban, amit az idős mester 1802. decemberében levélben köszönt meg: „...fogadd hálás köszönetemet vonósnégyeseim Pichl úr útján küldött rendkívül szép kiadásáért, melynek oly szép nyomása, papírja és - pontossága nevedet halhatatlanná teszi.”⁸

A vonósnégyes, a kamarazene legtokéletesebb formája, a bécsi klasszika szülötte, és bár a következő századokban is tovább él „uralkodó szerepe kizárólag a klasszikus korszakra (1770-től Schubert haláláig) korlátozódik. Ezeken az évtizedeken kívül nem számított normál vagy természetes kifejezési formának”⁹.

Jegyzetek

¹ Bartha Dénes és Révész Dorrit szerk.: Joseph Haydn élete dokumentumokban (Zeneműkiadó, Budapest, 1961.) 76.o.

² Bartha - Révész: I. m. 91.o.

³ Bartha - Révész: I. m. 121.o.

⁴ Somfai László: Joseph Haydn: D-dúr vonósnégyes („Pacsirta”), Op. 64, No. 5. In: A hét zeneműve szerk. Kroó György 1976/4. (Zeneműkiadó, Budapest, 1976.) 15. o.

⁵ Somfai László: u.o.

⁶ Somfai László: Joseph Haydn: Esz-dúr vonósnégyes Op. 71. No.3. In: A hét zeneműve szerk. Kroó György 1985. október - 1986. Szeptember (Zeneműkiadó, Budapest, 1986.) 151. o.

⁷ Bartha - Révész: I. m. 298-299.o.

⁸ Bartha - Révész: I. m. 329.o.

⁹ Rosen, Charles: A klasszikus stílus (Zeneműkiadó, Budapest, 1977.) 188.o.