

MIHÁLYI ÉVA

A HAYDN-INTERPRETÁCIÓ VÁLTOZÁSA
KISMARTON-ESZTERHÁZÁTÓL NAPJAINKIG A
HEGEDŰVERSENYEI NYOMÁN

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2023

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású

doktori iskola

A HAYDN-INTERPRETÁCIÓ VÁLTOZÁSA
KISMARTON-ESZTERHÁZÁTÓL
NAPJAINKIG A HEGEDŰVERSENYEI
NYOMÁN

MIHÁLYI ÉVA

TÉMAVEZETŐ: DR. HABIL. STACHÓ LÁSZLÓ (PhD)

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2023

| | |
|--|------|
| Tartalomjegyzék..... | I. |
| Köszönetnyilvánítás..... | II. |
| Bevezetés..... | III. |
| 1. Haydn és zenekara az Esterházy-udvarban | |
| 1.1. Az Esterházyak szolgálatában..... | 1 |
| 1.2. Főúri zenekarok működése Haydn idején..... | 4 |
| 1.3. Alois Luigi Tomasini: a kedvenc hegedűs..... | 10 |
| 2. A hangszerek változásának hatása az előadásmódra | |
| 2.1. A 17-18. századi és a modern hangszerek különbségei..... | 13 |
| 2.1.1. A hangszerek átalakulása, hangzás- és játékmódbeli különbségek..... | 15 |
| 2.2. A vonós hangszerek (vonó, húrok, tartozékok) változásának következményei..... | 18 |
| 2.3. A koncerthelyszínek változásának következményei..... | 23 |
| 2.4. Az előadásmód változásai, irányzatok..... | 29 |
| 2.4.1. A korbá megváltoztatás..... | 33 |
| 3. A Haydn-hegedűversenyek interpretációjának változásai a keletkezésüktől napjainkig | |
| 3.1. A hegedűversenyek keletkezéstörténete..... | 38 |
| 3.2. A korai darabok előadásának helyszínei..... | 45 |
| 3.3. Kották és kiadások..... | 48 |
| 3.4. A kottakiadások különbségei..... | 52 |
| 3.4.1. A Haydn hegedűversenyeinek vizsgált kiadásai közötti legjellemzőbb különbségek az összöveghez viszonyítva..... | 52 |
| 3.4.2. Az eltérő írásmód és a kötések különbségeinek hatása az előadásmódra (kottapéldákkal)..... | 56 |
| 3.4.3. A dupla pontozás kérdése a C-dúr versenymű I. tételének főtémája alapján..... | 65 |
| 3.4.4. Dinamikai jelölések (kottapéldákkal)..... | 67 |
| 3.4.5. Díszítésbeli eltérések (kották és felvételek példáival) | 69 |
| 3.4.6. Ékek és staccato-pontok (kottapéldákkal)..... | 87 |
| 3.4.7. Cadenzák..... | 90 |
| 3.4.8. Interjúalanyaim véleménye a kiadásokról..... | 91 |

| | |
|---|-----|
| 3.5. A kiválasztott felvételek..... | 93 |
| 3.6. A hegedűversenyek előadástörténete a hangfelvételek korszakáb..... | 96 |
| 3.6.1. A korai felvételek..... | 98 |
| 3.6.2. Geyer Stefi és a Hubay-iskola..... | 99 |
| 3.6.3. Szymon Goldberg és az Auer-iskola..... | 100 |
| 3.6.4. A C-dúr koncert mai, mainstream felvételei..... | 104 |
| 3.6.5. A C-dúr koncert historikus felvételei..... | 107 |
| 3.7. A felvételek összehasonlítása..... | 111 |
| 3.7.1. Az üreshúrok használata, fekvések..... | 111 |
| 3.7.2. A dinamika..... | 113 |
| 3.7.3. A tempó választása a historikus és a mainstream előadói gyakorlatban..... | 114 |
| 3.7.4. Pontozott ritmusok alkalmazása..... | 116 |
| 3.7.4.1. A pontozott ritmus játékmódja..... | 117 |
| 3.7.5. Vibratóhasználat..... | 118 |
| 3.8. A jó előadásról, a zenei retorikáról..... | 120 |
| Függelék | |
| 3. táblázat..... | 122 |
| 4. táblázat..... | 125 |
| 5. táblázat..... | 127 |
| 7. táblázat..... | 131 |
| 8. táblázat..... | 132 |
| 9. táblázat..... | 133 |
| Bibliográfia..... | 135 |

Köszönetnyilvánítás

Az első köszönő szó Stachó Lászlónak konzulensemnek szól aki tájékozottságával, kreativitásával, javaslataival, türelmével és odafigyelésével segített munkámban. Köszönet illeti Dalos Annát a doktorszemináriumokon nyújtott segítségéért és szakmai tanácsaiért, melyek nagymértékben hozzájárultak dolgozatom formai és tartalmi egységesítéséhez. Köszönöm Perényi Eszternek a kezdeti inspirációját, támogatását és szakmai irányítását. Prof. Dr. Jeremiás Évának a pozitív visszajelzéseit, a biztatását és a nyelvhelyességi tanácsait. Malina Jánosnak, akivel folytatott beszélgetéseim mindig új lendületet adtak a továbblépésben. Dolgozatom nem jöhetett volna létre riportalanyaim tapasztalata és kiforrott gondolatai nélkül. Köszönet érte! Hálával tartozom továbbá a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár munkatársainak – különösen Farkas Ákosnak –, akik minden alkalommal készségesen rendelkezésemre álltak kéréseim teljesítésében. Köszönöm a Doktori Iskola Titkárságának áldozatos munkáját.

Végül, de nem utolsósorban köszönöm férjemnek, Sümegi Sándornak megértő támogatását és biztatását.

Budapest, 2023. április 19.

Mihályi Éva

Bevezetés

Dolgozatomban a 18. században született darabok lejegyzésében és előadói stílusában végbement változásokat szeretném bemutatni Joseph Haydn hegedűversenyeinek vizsgálatán keresztül. Kísérletet teszek feltárni, hogy mely korban milyen hatások, elvárások nyomán alakulhatott ki a korabeli zeneművek értelmezésének ilyen széles skálája.

Haydn műveinek korhű előadásmódját reprodukálni nem tudjuk, korabeli interpretációkról csak teóriákat állíthatunk fel, melyek mozaikként összerakott információ-töredékeken alapulnak. A korabeli előadásoknak hangzó nyomai nincsenek, mivel a technika csak sokkal később tette lehetővé a hangrögzítést.

Köztudott, hogy Haydn hegedűversenyeit az 1760-as évek után majdnem két évszázadig nem játszották, az eredeti kéziratok is elvesztek. A fellelhető dokumentumok csak azt bizonyítják, hogy milyen hangszerekkel, hány fős és milyen összetételű zenekarral szólaltatták meg a szóban forgó műveket. Haydn – Tomasinivel és saját zenekarával adta elő hegedűversenyeit – az interpretációra vonatkozó javaslatait nem írta be sem a partitúrába, sem a szólamanyagba. Emiatt korai alkotóperiódusában született darabjainál nem beszélhetünk részletes előadói jelzésekkel ellátott kottákról. Jellemzően a korabeli zeneszerzők műveik tolmácsolásakor csak saját koruk előadóművészeit látták el instrukcióikkal, így a saját darabjaikról alkotott elképzeléseikről a későbbi korok előadóinak kevés információjuk van. Korabeli felvételek hiányában az akkori előadói tradíciókra is csak írásbeli dokumentumokból következtethetünk. Mivel a hangzás leírásához nincsenek nyelvi kifejezőeszközök, annak minőségét szinte lehetetlen szavakba foglalni.¹ A leírt kotta nem tud egy zeneművet sem ábrázolni, csak kiindulópontot ad hozzá.²

Haydn és zenekarának – mint az Esterházy család alkalmazottainak – bemutatása, valamint az akkori elvárások, hagyományok ismertetése által válnak világossá a témában szereplő versenyművek keletkezésének körülményei. Igyekeztem a rendelkezésemre álló forrásokból rámutatni, hogy hol, milyen környezetben és kiknek adhatták elő e darabokat a 18. század végén.

¹ Vö. Harnoncourt: *Zene mint párbeszéd*. Ford.: Dolinszky Miklós. (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2002.) 10.

² Vö. Harnoncourt: *A beszédszerű zene*. Utak egy új zeneértés felé. Ford.: Péteri Judit. (Budapest: Editio Musica, 1988.) 52.

A régebbi korok darabjainak autentikus előadásához elengedhetetlen az adott kor előadói gyakorlatának ismerete. Gyakorló zenészként egyetértek Schiff Andrással, korunk egyik vezető, alapvetően nem historikus szemléletű zongoraművészeivel:

Egy mai előadó – ha mai hangszeren játszik is –, nem hagyhatja figyelmen kívül a historikus előadásmód képviselőinek eredményeit és a zenetudomány csodálatos felfedezéseit. Ha valaki ma ezzel nem foglalkozik, az szerintem bűn... Megdöbbenőnek tartom, hogy az általam megkérdezett hegedűsök jelentős százaléka úgy játssza Mozart hegedűversenyeit, hogy nem olvasta Leopold Mozart Hegedűiskoláját. Ha valakit ez nem érdekel, akkor az illetőt nem érdekli Mozart és a zene sem.³

A mindenkori korstílust a különböző nemzetek kultúráiban nevelkedett generációk ízlése, trendjei határozták meg. A 20-21. század előadói gyakorlatában végbement változást a háromfajta előadói alapstílus – történelmi, historikus és mai mainstream – jellegzetességeinek bemutatásával szemléltetem. Fontosnak tartottam az 1909 óta született kiadások különbségeinek bemutatását, amelyet a gyakorlatban tizenegy jelentős hegedűművész interpretációjának felvételével illusztráltam. A felvételek kiválasztásánál törekedtem a fellelhető legkorábbi – 1930-as évekből származó – előadás megkeresésére, valamint a historikus előadói gyakorlat kialakulásának kezdetén született felvételtől eljutni a mai kor szellemiségének jellegzetes, népszerű példáiig. A felvételeken hallható művészek közül többekkel interjút is készítettem. Arra kerestem választ, hogy az elmúlt két és fél évszázad miként módosította a korokban Tomasini által előadott Haydn-hegedűversenyek tolmácsolását.

Nélkülözhetetlen e témában körüljárni a historikus előadói gyakorlat kialakulásának okát, melynek hatásától manapság már nem zárkozhat el egy előadó sem. Az 1950-es években még nagy vihart kavartak a historikus előadói gyakorlat úttörőinek kezdeményezései. A kezdeti szétválást követően egyre nagyobb hatást gyakoroltak egymásra a historikus és a mainstream felfogás képviselői.

A különböző korok előadói gyakorlatában való tájékozottság által válhat meggyőzővé az interpretáció, amely tulajdonképpen az előadóművész hitvallása. Milyen eszközökkel tudja az előadó megszólítani a közönséget egy két és fél évszázada született

³ Leopold Mozart: *Hegedűiskola* [1756]. Ford.: Székely András (Budapest: Mágus Kiadó, 1998.), az idézet a könyvborítón szerepel.

darab előadásánál? Törekszik-e a zeneszerző által feltételezhetően elképzelt korabeli környezet hangzási viszonyait, előadásmódját reprodukálni, vagy a mai kor közönségének egy rétegét próbálja „elkápráztatni” olyan eszközökkel, amelyekkel hatást tud rájuk gyakorolni? A „régizene” mára divattá vált, bővült a repertoár, megnőtt az igény az évszázadokkal ezelőtti darabok többféle előadásmódjának megismerésére.

Nagyon megoszlik még a mai zenekedvelő, koncertre járó közönség véleménye a historikus és a modern felfogás és előadásmód kérdésében. A koncertlátogató közönség bizonyos rétege csak olyan koncertet hallgat, amely historikus felfogásban előadott darabokra specializálódott, míg mások maguk a művek iránt érdeklődnek, különböző előadói stílusban megszólaltatva. Vannak a historikus irányzatnak tagadói és a rajongói. Az előadásmód folyamatosan változik, lassan az eredeti darabok átíratái szólnak meg különböző feldolgozásban és hangszerelésben. A közönség dönti el, mire vevő, mi tetszik neki.

Számos zenész hiszi azt, hogy ha csak annyit tesz a hiteles előadás érdekében, hogy korhű hangszereken ad elő egy darabot, azzal már eleget tett az elvárt kritériumoknak.⁴ Azonban nem veszik figyelembe, hogy egy autentikus hangszereken másképp kell játszani. Nem vizsgálják meg, mit tud, mire képes és mit enged a hangszer, vagy egy vonó. Az elképzelésüket, tanulmányaikból származó tapasztalataikat, ugyanúgy akarják egy barokk hangszereken megvalósítani, mint ahogy addig egy modern hangszereken tették, amely azonban természetellenességhez, erőltettséghez vezethet. Másképp hangzik egy historikus stílust képviselő zenész interpretációja, aki kizárólag korhű hangszereken játszik csak régi zenét és erőltetettnek hangzik egy olyan zenész próbálkozása, aki csak néha – a hitelesség kedvéért ragad eredeti hangszert.⁵ De például Harnoncourt szerint a hiteles előadásra törekvés kérdésénél nem a hangszer és a húrok a legfontosabbak, sokkal inkább a korabeli előadói gyakorlat ismerete, a zenei artikulálás az értelmezés és a helyes intonáció.⁶ A különböző korok zenéjét hasonló nyelven szólaltatjuk meg, lassan alakul ki csak az a kultúra, amely a különböző stílusok közti különbség megismerését helyezi előtérbe.⁷ A gyakorló zenekari muzsikusok nagy hányada általában egy hangszereken, és jó esetben két vonóval játszik hosszú évtizedeken át, 18. századi zenétől napjainkig terjedő repertoárt. A historikus zenében elmélyülni vágyó muzsikusokat kivéve, a gyakorló

⁴ Harnoncourt: *A beszédszerű zene*, i.m., 102.

⁵ I.m., 106.

⁶ I. m., 89.

⁷ I.m., 106.

hangszeres zenészek többségét nem érdekli annyira, hogy mélyebben beleássa magát a régebbi korok hangszereinek és a – szokásostól eltérő – megszólaltatási módjának megismerésébe. Sokuk mindenféle előképzettség nélkül, csak a kíváncsiság kedvéért próbál régi, autentikus hangszereken játszani. Harnoncourt így fogalmazta meg célját: „Kísérletet kell tennünk arra, hogy a komponista szándékait saját korának eszközeivel és lehetőségei mentén valósítsuk meg”.⁸

Saját, meghatározó, operaházi élményeimet is szeretném itt megosztani. A 2010-es években, a Magyar Állami Operaházban is felmerült az igény, hogy korabeli hangszerekkel szólaltassuk meg a 18. században íródott műveket. Először Mozart operáinak felújításánál – Titusz kegyelme, Szöktetés a szerájból, Così fan tutte – került sor e kezdeményezés megvalósítására, amely a karmester személyének megválasztásával indult. Vashegyi György kezdetben – látva a többség ellenállását – a vibrató nélküli játékokra tudta csak ösztönözni a zenekart, valamint az általa irányított próbákon és előadásokon saját szólamanyagához ragaszkodott, amely a korabeli artikulációk, szerzői utasítások pontos figyelembevételével volt kijelölve. A kevés számú próbalehetőség alkalmával a stílus, artikuláció, hangzásarány kérdéseire tett kezdeményezés kemény ellenállásba ütközött, a „nem így szoktuk” vélemény erősebbnek bizonyult. 2015 júniusában került színre Vivaldi Farnace című operája – Anger Ferenc rendezésében –, mely egyben az opera magyarországi bemutatója volt. A karmester Németh Pál volt, aki a magyar régi zenei mozgalom egyik úttörője. Óriási tettet vitt véghez, hogy az Operaház zenekarából létrehozott kamaraegyüttessel – vezető pozíciókban saját zenekarából, az adott stílusban már tapasztalt zenészeivel –, korabeli hangszereken, bélhúrokkal, illetve korhű fúvós hangszereken sikerrel mutatta be a darabot. Ezt egy nagy hagyományokkal rendelkező színházi zenekarral csak úgy lehetett megvalósítani, hogy a zenekar számára e szokatlan feladatra a tagok közül a fiatalabb – historikus zenélésben már valamelyest jártas – művészek kaptak lehetőséget. Tudtommal folytatása nem lett ennek a kezdeményezésnek, hangszerpark sem áll a zenekar rendelkezésére. Egy többnyire romantikus repertoárt játszó operatársulatnál – amelynek tagjai jelentős részben még a romantikus előadói gyakorlat szabályai szerint nevelkedtek – hosszú időre, tudatos, folyamatos képzést igénylő munkára lenne szükség ahhoz, hogy a muzikusok gondolkodásmódját, előítéleteit befolyásolva az együttes képessé váljon a tagjai számára még ismeretlen és szokatlan historikus felfogás befogadására és elsajátítására. Olyan

⁸ Harnoncourt: *A zene mint párbeszéd*. I.m. 54.

zenekarok esetében, amelyek nem gyakorlottak a 18. században született zenék előadásában, nem vezet célra, ha az autentikus előadás megvalósítása érdekében a zenészek kezébe minden átmenet nélkül barokk korabeli hangszereket adnak. Ahogyan Harnoncourt írja: „Azt hiszem, hogy a zenészeknek először azzal a hangszerral kell az egyes korszakok zenei kifejezőmódját megtalálnia, amivel ki tudja fejezni magát”.⁹

A historikus és a modern előadói stílus kapcsán több mai, a zenei élet véleményformáló és meghatározó előadóművészevel készítettem interjút, akiknek repertoárján szerepelnek jelenleg is Haydn hegedűversenyei. Többek között elmondta véleményét Simon Standage, Enrico Onofri, Sigiswald Kuijken, valamint a mainstream stílust képviselő két hegedűművész, a Bécsi Filharmonikusok korábbi és mai koncertmestere, Rainer Küchl és Rainer Honeck is. A magyarok közül sajnos több kiváló művész nem nyilatkozott, azonban a témában mérvadó Sebestyén Ernővel, Kertész Istvánnal, Pertorini Rezsővel, Kalló Zsolttal, Paulik Lászlóval készített interjúim szintén nagyon értékes és tanulságos adatokkal szolgáltak. Fischer Ádám Haydn-interpretációi magukért beszélnek. Tudása, véleménye, hozzáállása, az Osztrák–Magyar Haydn Zenekarral folytatott közel 30 éves munkája és felvételei nagyban hozzájárultak szemléletmódom alakulásához és nyitottságomhoz.

Interjúalanyaimmal való beszélgetésem, a kiadások tanulmányozása, a felvételek összevetése, valamint tanítási tapasztalataim vezettek ahhoz a felismeréshez, hogy a kottaszövegben rögzített előadói utasítások csak kis részei annak, ami a szerző elképzelt ideálja. Egy korabeli mű a keletkezésének idején minden előadáson újszerű és kicsit más lehetett – ahogy a cadenzákat is a koncerten improvizálták. Itt kezdődött az *interpretáció*, a kompozíció életre keltése, a zeneszerző és az előadó együttműködése az adott korban. Ezzel ellentétben a mai zenészek többségét a képzésük folytán kialakult kényelem vezérli. Számukra az előadandó mű – interneten – könnyen hozzáférhető kiadásában rögzített, artikulációra, frazeálásra, agogikára és tempóra vonatkozó instrukcióinak pontos betartása jelenti az interpretáció helyességét.¹⁰ Somfai László e témában így fogalmaz:

Ha viszont a notáció alapvető, visszatérő jeleinek, konvencióinak értelmezésében nem biztos, és ezért óvatos megoldásokat, egy másféle zenei kor vagy stílus (pl.

⁹ Harnoncourt, i.m., 108.

¹⁰ Harnoncourt: Előadói gyakorlat a 18. század első felében. In: Péteri Judit (szerk.) *Régi Zene 2. Tanulmányok, cikkek, interjúk.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1987.) 22.

a közelmúlt) ideálja szerinti muzikális elveket követ, akkor rendszerint kevesebbet és karakter-szegényebbet mond el a régi mesterműről, mint tehetné.¹¹

A 20. századra jelentősen megváltoztak a hangszerek, az igények, a koncerttermek, az előadói gyakorlat és az ízlés. A hangrögzítés megjelenése is óriási változást hozott az interpretáció terén. Meghallgatható bizonyítékokkal csak az elmúlt kilenc évtized változásait tudom biztonsággal alátámasztani. Még ha azt is gondoljuk, hogy az eredeti előadásmódot a korban hozzánk legközelebb álló, historikus felvételek adhatják vissza legautentikusabban, az objektív körülményeket – például hangszerek, helyszín – tovább árnyalják olyan szubjektív körülmények, mint a korabeli muzsikusok tudása, stílusismerete és a szerzőhöz való személyes kötődésből fakadó játékmód.

Összehasonlításaim célja nem a véleményezés, nem értékelés, nem a „hiteles” keresése. Azt vizsgáltam, hogyan alakult Haydn hegedűversenyeinek értelmezése a darabok keletkezésétől napjainkig, milyen eszközöket használnak az előadók az egyes effektusok elérése érdekében, és a különbségek hogyan vezetnek a leírt kottakép eltérő olvasásához. Arra próbáltam választ keresni, mivel járultak hozzá az azóta eltelt két és fél évszázad különböző kultúrái, iskolái az interpretáció változásaihoz.

Az anyaggyűjtés jelentős része a COVID járvány időszakára esett. Több olyan tervezett szakmai utam emiatt sajnos nem jöhetett létre, melyek segítettek volna a kutatásban való elmélyülésben. Például Midori Seiler hegedűművésszel megbeszéltem személyes interjút a járványhelyzet miatt hiúsult meg. José Vazquez váratlan halála is nagy veszteség volt munkámban. Tudásával, tapasztalatával és Európa-szerte ismert régi hangszereivel valósítottuk volna meg Haydn hegedűversenyeinek – igyekezetünk szerint – egy korhű előadását. A tervezett helyszín Bécsben egy olyan építészeti adottságokkal rendelkező terem lett volna, amelyhez hasonlóan Haydn versenyművei közül néhány feltételezhetően megszólalhatott annak idején.

¹¹ Somfai László: *Joseph Haydn zongoraszonátái*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1979.) 43.

1. Haydn zenekara, hangszerei az Esterházyak szolgálatának idején

1.1. Az Esterházyak szolgálatában

Joseph Haydn zeneszerzői tevékenységének formálódásában nagy szerepet játszott, hogy fiatalon az Esterházy hercegek szolgálatába került. A 16. század óta Esterházy néven szereplő család egyik leszármazottja Pál herceg (1635-1713), akit a család első zeneszerzőjeként említenek. Kismartonban zenekart és kórust alapított 1674-ben, melynek vezetője, 1678-tól Smidtpaur Ferenc, viola da gamba-játékos volt.¹ Esterházy Pál orgonát építtetett és csembalót vásárolt az udvari zenei élet kibontakozásához, tevékenysége és 1711-ben megjelent műve, a *Harmonia Caelestis* meghatározó a magyar barokk kor kezdetén. E jelentős darab magyarországi példánya valószínűleg Haydn kottatárából kerülhetett az Akadémiai Könyvtárba. Szólamanyagából másolatok születtek Haydn idejében az 1790–1810 közötti időben.² Egyik utóda, I. Pál Antal herceg nagy zenerajongóként és hangszerjátékosként 1750–1752-ig nápolyi nagykövet volt és utazásai során jelentős mennyiségű vokális és instrumentális zenei anyagot gyűjtött udvari zenekara számára.³

Pál Antal 1760 táján kezdte kibővíteni az udvar meglévő együttesét, kitűnő muzikusokat alkalmazott, mint például a hegedűs Luigi Tomasinit. Köztudott, hogy Gregor J. Werner állt udvari karmesteri alkalmazásban 1728-tól, aki elsősorban az egyházzene terén volt elhivatott. Haydn udvari szolgálata kezdetének dátumáról megoszlanak a vélemények, az 1810-ben megjelent két könyvben mindkét Haydn kortárs szerző az 1760-as időponthoz köti Haydn munkájának kezdetét az Esterházy udvarban.⁴ Georg August Griesinger: *Biographische Notizen über Joseph Haydn* című munkája 1954-ben, Albert Christoph Dies: *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn* című visszaemlékezése pedig 1959-ben került ismét kiadásra.⁵ Másodkarmesteri szerződése Bécsben, 1761. május 1-jén jött létre, melynek szigorú pontjai közül a negyedik a komponálásra vonatkozó szabályokról szól:

¹ Dobszay László: *Magyar zenei történet. A barokk és a klasszikus zene időszeke Magyarországon. V/3. A rezidenciális zenélés.* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1998.) 214–219.

² I.m., V/1. A zenei újjáépítés Magyarországon – Esterházy Pál. 198–200.

³ James Webster – George Feder: *Haydn élete és művei.* Új Grove-monográfia. Ford.: Malina János. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2009.) 17.

⁴ I.m., 18.

⁵ Bartha Dénes – Révész Dorrit (szerk.): *Joseph Haydn élete dokumentumokban.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1961.) 12.

Mihályi Éva: A Haydn-interpretáció változása Kismarton-Eszterháztól napjainkig a hegedűversenyei nyomán

A Herceg Úr Ókegyelmességének mindenkori parancsára köteles a másodkarmester Ófőméltóságának tetszése szerinti zeneműveket komponálni. Ezen új zeneműveket senki útján közzé nem teheti, még kevésbé másoltathatja le (mások számára), hanem azokat kizárólag Ókegyelmessége számára kell fenntartania. Főként pedig Ófőméltósága tudta és kegyes beleegyezése nélkül a másodkarmester senki másnak nem komponálhat.⁶

1762-ben Pál Antal hirtelen halála után öccse, I. Miklós került az udvar élére, aki szintén nagy zenepártoló hírében állt. Az eddig leginkább hangszeres zenét komponáló Haydn ezután az operakomponálásban is megmutathatta tehetségét, hiszen Pál Antal álmát – egy színház építését – I. Miklós Eszterháznál valósította meg. Fényes Miklós ideje alatt születettek a híres olasz nyelvű operái, például az 1783-ban született *Armida*, valamint az utolsó, az 1791-es londoni *L'anima del filosofo*. 1790-ig tartott Fényes Miklós uralkodása, halálával az operajátszás időszakának is vége lett. Utódja, Esterházy Antal egyszerűen feloszlatta az operatársulatot. Fényes Miklós végrendeletében gondoskodott Haydn élete végéig tartó anyagi biztonságáról, fizetése és nyugdíja mellett felszabadult a szigorú kötöttségek alól. Immár kereskedelmi forgalomba kerülhettek művei, szabadon utazhatott, komponálhatott, kiadhatta műveit, külföldön is kiteljesedhetett. Haydn második – ugyanúgy másfél évre nyúló, mint az első – angliai útja alatt az 55 éves Pál Antal herceg elhunyt. Fia, II. Miklós újjáélesztette a kismartoni zenei együttest, ahol Haydn ismét Kapellmeister lett, de csak az egyházi zene irányítását tartotta meg a kötelezettségei közül.⁷

Joseph Haydn hivatalosan 1761. május elsejétől egészen 1809. május 31-én bekövetkezett haláláig, tehát több mint 58 esztendőn át állt az Esterházy-család szolgálatában. E hosszú idő alatt az aktuálisan uralkodó herceg zenei érdeklődése alapvetően határozta meg alkotómunkáját. Pál Antal uralkodásának idején Haydn elsősorban hangszeres zenét komponált, a szimfónia műfajában volt a legtermékenyebb. Utódja, Fényes Miklós barytontriók írására bízta, és egyházi vokális művei – misék, *Stabat mater*, oratóriumok – mellett az operajátszás lett a hercegi udvar legfontosabb zenei tevékenysége.⁸ A korai évek versenyművein kívül a szimfóniák születtek udvari

⁶ I.m., 16–17. A szerződés egészét Szabolcsi Bence: *A művész és közönsége* című könyvében közölte (Budapest: Zeneműkiadó, 1952.) 31–32.

⁷ Összefoglaló írás Haydn Esterházy udvarban eltöltött idejéről: Webster – Feder, i.m., 19–35.

⁸ Webster – Feder, i.m., 23.

felhasználásra 1781-ig.⁹ II. Antal hercegnek – rövid uralkodásának ideje alatt – csak a már ismert zeneszerző hírnevére volt szüksége. Ugyanakkor II. Miklós egyházi művek – elsősorban misék – komponálásában számított Haydn munkájára.¹⁰ Mikusi Balázs megfogalmazása szerint az Esterházy-szolgalat, a szigorú szabályok és kötelezettségek mellett – mely egy idő után az udvaron kívüli megbízásainak elfogadásában sem gátolta őt – az akkori kor zeneszerzőinek ritkán megadatott –egzisztenciális biztonságot és megélhetést nyújtott. Haydn személye és későbbi hírneve az Esterházy udvar elismerését növelte, egy Európa szerte elismert komponista állt hosszú évtizedeken keresztül szolgálatukban. A kezdeti időszakának elszigeteltsége nélkül karrierje talán másképp alakulhatott volna.

Ha Haydn alig 29 esztendősen nem szerződik az Esterházy-udvarhoz, ma talán egészen másként emlékeznénk rá – lehet, hogy eljuthatott volna Itáliába, és operáit ma Mozartéival versengve játszanák a világ nagy operaházai. Másfelől viszont az Esterházy-családra, s különösen Fényes Miklóstra is másként emlékeznénk ma, ha nem állott volna ennyire szoros kapcsolatban Haydnnal. Azzal a zeneszerzővel, akit ugyan bécsi komponistaként tart számon a zenetörténet, de legalább annyira kismartoni, eszterházi – és mindenesetre Esterházy – volt.¹¹

Az Esterházy kastélyban 1779-ben pusztító tűzben az Esterházy udvarban töltött idejéből származó dokumentumok, valamint Haydn levelezésének egy része megsemmisült. Szigorú munkafeltételeket támasztó szerződése értelmében az első időben komponált művei nem juthattak ki az Esterházyak kezéből, így az 1780 előtti levelezéséből sem maradt sok feljegyzés.¹² Azonban Griesinger könyvében olvashatjuk azt a híres Haydn idézetet, melyben nagyra értékeli az Esterházyak szolgálatában eltöltött éveinek előnyeit. A sokat idézett részletben Haydn megelégedéssel tekint vissza

⁹ Mihályi Éva: „Interjú Malina Jánossal.” 2020. dec. 5.

¹⁰ Mikusi Balázs: Haydn és az Esterházy hercegek. 2009 május 26.-án, az Országos Szécsényi Könyvtár és a Magyar Tudományos Akadémia emlékkiállításán a Magyar Tudományos Akadémia Zenetörténeti Múzeumban elhangzott előadás.

¹¹ I.h.

¹² Webster – Feder, i.m., 17.

Mihályi Éva: A Haydn-interpretáció változása Kismarton-Eszterházától napjainkig a hegedűversenyei nyomán

alkotómunkája szempontjából előnyös helyzetére, elszigeteltségéből és visszavonultságából származó termékenységére.¹³

A herceg elégedett volt valamennyi művemmel. Elismerést kaptam. Egy zenekar vezetőjeként kísérletezhettem, megfigyelhettem, hogy mi teremt egy bizonyos hatást, s mi gyöngíti azt, s ekképp tökéletesíthettem, csiszolgathattam, hozzáadhattam vagy kihúzhattam egyet-mást – kockáztathattam. El voltam zárva a világtól, s a környezetemben senki nem ingathatta meg az önbizalmamat, senki sem háborgatott, így aztán eredetivé kellett válnom.¹⁴

1.2. Főúri zenekarok működése Haydn idején

Érdekes jelenség, hogy a legjelentősebb hazai főúri zenekarok a bécsi udvari kultúra hanyatlásával egy időben jöttek létre.¹⁵ Ezek az önálló zenei hagyományt teremtő együttesek többnyire egy-egy széles látókörű, kifinomult ízlésű arisztokratának köszönhették létüket, az alapítók halálával azonban meg is szűntek. Erre találunk példát Haydn kismartoni és eszterházai működésének idejéből is: Esterházy I. Miklós nemzetközi híré zenekarát, amelyet Joseph Haydn vezetett, 1790-ben, utóda, Esterházy Antal feloszlatta.¹⁶ Az Erdődy János által 1785-ben alapított, igen jelentős pozsonyi opera zenekarának zenészeit 1789-ben a váratlanul elhunyt gróf családja azonnal elbocsátotta,¹⁷ s az együttes kottatárát valószínűleg Esterházy I. Miklós vásárolta meg.¹⁸ 1794-ben Grassalkovich II. Antal halálával a virtuózokból álló főúri zenekara is megszűnt Ivánkán.¹⁹ Pozsonyban 1776 és 1783 között működött Batthyány József, a zenekedvelő hercegprímás igen jelentős főúri együttese. E zenekar minden posztján virtuóz

¹³ Georg August Griesinger: *Biographische Notizen über Joseph Haydn*. (Lipcse: Breitkopf & Härtel, 1810.) 28.

¹⁴ Griesinger forrását idézi magyar fordításban Farkas Zoltán: *Zeneszerzők bevándorlása a 18–19. századi Magyarországra*. In: *Muzsika* 44/1. (2001, január 3.) 3.

¹⁵ Sas Ágnes: Főúri zenei intézmények, arisztokrata mecénások a 18. századi Magyarországon, In: Sz. Farkas Márta (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok*. (Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 2001–2002.) 171–233., 200–201.

¹⁶ Horányi Mátyás: Az Esterházy-opera. Adalékok Eszterháza és Kismarton zene-és színháztörténetéhez. In: Szabolcsi Bence – Bartha Dénes (szerk.): *Zenetudományi Tanulmányok VI.* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1959.) 157.

¹⁷ Staud Géza: *Magyar kastélyszínházak III.* Színháztörténeti könyvtár 11; 14; 15. szám. (Budapest: Színháztudományi Intézet, 1963–64.) 38.

¹⁸ Herbert Seifert: „Die Verbindungen der Familie Erdődy zur Music”. In: Stefan Harpner – H. C. Robbins Landon (szerk.): *Haydn Jahrbuch X.* (Bécs: Universal Edition, 1978.) (Kismarton: Joseph Haydn Stiftung, 1970.) 151–163.

¹⁹ Sas Ágnes, i.m., 173.

hangszeresek álltak, tagjai között jelentős zeneszerzők is működtek. Ezt az együttest nem a hercegprímás utódja, hanem II. József oszlatta fel 1783-ban.²⁰ Az időben egymást követő, rövid életű zenekarokban jellemző módon részben ugyanazok a muzikusok bukkannak fel, akik végül az Esterházy-udvarnál, esetleg valamely nagyobb város együttesének élén találtak munkát, vagy végleg elhagyták az országot.²¹

Haydn az Erdődy családdal ápolt baráti és munkakapcsolatban operákat küldött a pozsonyi Erdődy-színháznak.²² Az egyik legkorábbi magyarországi folyóirat, a *Pressburger Zeitung* rendszeresen beszámolt Eszterháza zenei eseményeiről.²³

Sopronból gyakran hívtak jól képzett fúvószenészeket kíségetőként a hercegi zenekarhoz.²⁴ Rudolph Rasch így foglalja össze az Eszterházán működő udvar zenei élet szerepét és hatását:

Az Esterházy-udvar zenei élete tehát az egész régió számára katalizátorszerepet játszott, és eredményei nem maradtak elszigeteltek. »Az a hely nevezhető kulturális centrumnak, ahol egy bizonyos területen a legjobb tevékenység zajlik, illetve ahol a legújabb, a leginkább előremutató események történnek.«²⁵

Mária Terézia sokat emlegetett mondását idézve: "Ha igazán jó opera-előadást akarok látni, Eszterházára kell jönnöm".²⁶ 1790-től Pozsony elvesztette addigi kulturális vezető szerepét, a környékén működő négy említett zenekar megszűnt. A zenei élet központja lassan Bécsbe tevődött át.²⁷ Ugyanebben az évben halt meg Esterházy Miklós, fia és örököse Antal herceg feloszlatta a zenekart és a színházi társulatot. Kapellmeisterét megtartotta hivatalos kötelezettségek nélkül, csökkentett fizetéssel. Haydn is Bécsbe tette át ekkor székhelyét.²⁸

²⁰ Farkas Zoltán, i.m., 3.

²¹ I.h.

²² John Spitzer – Neal Zaslaw: *The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650–1815*. (Oxford: Oxford University Press, 2004.) 387–393.

²³ „Haydn remekművei az inyenceket csodálattal, a hallgatókat pedig elragadtatással tölti el.” (saját fordítás) Pándi Marianne – Fritz Schmidt: "Musik zur Zeit Haydn und Beethovens in der *Pressburger Zeitung*." In: H. C. Robbins Landon: *The Haydn Yearbook VIII*. (Bécs: Universal Edition, 1971.) 170.

²⁴ Idézi H. C. Robbins Landon: *Haydn Chronicle and Works*. Vol. II. (London: Thames & Hudson, 1976–1980.) 478.

²⁵ Ezeket a kérdéseket, sok más hasonlóval együtt, a Centre and Periphery munkacsoport vezetője, Rudolf Rasch fogalmazta meg kiinduló munkahipotézisként.

²⁶ Webster – Feder, i.m., 23.

²⁷ Sas Ágnes, i. m., 194.

²⁸ Bartha – Révész, i.m., 66.

Mihályi Éva: A Haydn-interpretáció változása Kismarton-Eszterházától napjainkig a hegedűversenyei nyomán

Az 1760-as években – a hegedűversenyek keletkezésének éveiben – Haydn főként hangszeres zenét komponált, versenyműveinek többsége is ekkor született.²⁹ A versenyművek vezetése a billentyűs hangszer mellett ülő Kapellmeister vagy a vezető hegedűs (ném.: Konzertmeister, ol.: capo d'orchestra) feladatát képezte, de a 18. század derekán már a vezetés inkább az egyébként is az együttes középpontjában helyet foglaló, gyakran az elhangzó darabot is komponáló Kapellmeister feladata volt.³⁰ Haydn, pályája elején, valószínűleg hegedűvel irányította darabjait – a szimfóniáit mindvégig –, a későbbi, nagyobb létszámot megkövetelő műveinél (Teremtés) már pálcával vezényelte zenekarát.³¹ A modern, pálcával dirigáló karmester megjelenése a 19. század első évtizedére tehető.³² Azonban vannak források arról is, miszerint a versenyműveket csembaló mellől irányította. Példa erre az *Il ritorno di Tobia* bemutatója, melynek első előadásán – az akkori szokásokhoz híven a felvonások szünetében – 1775. április 2.-án Tomasinivel a C-dúr hegedűversenyt, a második előadáson április 4.-én pedig a C-dúr csellóversenyt a billentyűs hangszer mellől dirigálta a szerző.³³ Az Esterházyak kismartoni Kapelléjának létszáma kezdetben – 1761–70-ig – 14 játékosból állt, a vonós minimum létszámot – 3-3-1-1-1 – két oboa, két kürt és egy fagott, esetleg fuvola egészítette ki.³⁴ 1771–80-ig 18-19, 1781–1790-ig 23-24 muzsikusból állt a zenekar.³⁵ A zenekar – ekkor már leginkább Eszterházán – legnagyobb vonós létszámát 1781-ben érte el: 9 hegedű/brácsa, 2 cselló és 1 bőgő + fúvósok alkalmazásával.³⁶ Malina János szerint ezek a vonós létszámok félrevezetőek, mert – mint a jellemzően négy vagy hat kürtös alkalmazása is mutatja – a papíron fúvósként felvett zenészek jelentős része a vonóskart erősítette, ezért annak játszó létszámát csak igen hozzávetőlegesen tudjuk megállapítani.³⁷

Pál Antal herceg 1761-ben két zenekarrá szervezte zenészeit. A két együttes végleges szétválasztása 1772-ben fejeződött be.³⁸ A folyamatosan Kismartonban maradó

²⁹ Webster – Feder, i.m., 20.

³⁰ Spitzer – Zaslav, i.m., 387–393.

³¹ Nicholas McGegan: „Leading Large Ensembles” In: Caryl Clark – Sarah Day-O’Connell (szerk.): *The Cambridge Haydn Encyclopedia* (Cambridge: Cambridge University Press, 2019.) 185.

³² David Boyden: *Die Geschichte des Violinspiels von seinem Anfängen bis 1761* (Mainz: B. Scotts Söhne, 1971.) 506.

³³ McGegan, i.m., 85.

³⁴ I.m., 20.

³⁵ Spitzer – Zaslav, i.m., 318.

³⁶ Bartha – Somfai: *Haydn als Operkapellmeister*. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1960.) 49.

³⁷ Mihályi Éva: „Interjú Malina Jánossal.” 2020. dec.5.

³⁸ Ulrich Tank: *Studien zur Esterhazyschen Hofmusik von etwa 1620 bis 1790*. (Köln: Universität Köln, 1979.) In: *Kölner Beiträge zur Musikforschung* 101. (Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1981.) 238–239.

templomi együttesre – G. Werner vezetésével –, valamint az újonnan szerződött Joseph Haydn vezette kamarazenekarra, mely fokozatosan az I. Miklós herceg által 1762–69 között kiépített – zenei életre való alkalmassá tétele – Eszterházára tette át székhelyét. Míg a Kismartonban maradó templomi együttes létszáma 5-6 főre apadt, a külföldi virtuózokból álló kamarazenekar létszáma 1762-ben 12 főre emelkedett, mely 1776 után az operai igényeknek megfelelően tovább nőtt.³⁹ Haydn az 1760-as évek kezdetén a hegedűversenyei előadásának kíséretéhez tehát kis létszámú együttesrel számolhatott. Mindhárom fennmaradt hegedűversenyéhez csak vonós kíséretet írt. A feltételezhetően 1761-ben megírt, de elveszett D-dúr hegedűverseny és az 1761–65-re datált C-dúr csellóverseny vonós apparátusa kiegészült két oboával és két kürttel.⁴⁰

Az Esterházy hercegek zenekara messze a legjobban dokumentált történetű együttes volt. Zenetörténeti jelentősége a 18. század hazai zenekarai között a legnagyobb, nemzetközi mércével mérve is kiemelkedő jelentőséggel bírt.⁴¹ E kivételes, igazán elitnek nevezhető Esterházy-zenekar nemzetköziségét Joseph Martin Kraus, 1783. október 13-án kelt levelében így méltatta: „...a zenekar olyan, amelyet Joseph Haydn vezetésétől várhat az ember, azaz egyike a legjobbaknak [...] a két első hegedűs és a csellista olasz, a többiek majdnem mind csehek”.⁴²

A fennmaradt dokumentumok között nagy számban találunk a színházi tevékenységekre, az alkalmazottak ügyeire, a szolgáltatásokra vonatkozó levéltári adatokat, de keveset az igazi művészi, zenei tevékenységről, a zenekar működéséről.⁴³ Hogy miként zajlott Haydn és zenekarának napi munkája, arról kevés dokumentum maradt, azonban szerződése szerint minden reggel és délután a hercegnél kellett jelentkeznie zenei szolgálataihoz útbaigazításért.⁴⁴ Gregorius Werner, aki a zenekar első karmestereként szolgált az Esterházy udvarnál – 1766 márciusában bekövetkezett haláláig –, 1765 októberében keletkezett beadványában elmarasztalja Haydnt a zenekarban, énekkarban lévő fegyelmezetlenség, valamint a kottatárban uralkodó

³⁹ Sas Ágnes, i.m., 185–186.

⁴⁰ Webster – Feder, i.m., 108.

⁴¹ H. C. Robbins Landon: *Haydn Chronicle and Works*. Vol. II. (London: Thames & Hudson, 1976–1980.) 478.

⁴² Farkas Zoltán: „Zeneszerzők bevándorlása a 18-19. századi Magyarországra” című írásában idézi Landon forrásának magyar fordítását: i.m., 478. In: *Muzsika* 44./1. (2001. január. 3.) 3.

⁴³ Webster – Feder, i.m., 17.

⁴⁴ I.m., 21.

Mihályi Éva: A Haydn-interpretáció változása Kismarton-Eszterházától napjainkig a hegedűversenyei nyomán

rendezetlenség miatt.⁴⁵ E beadvány magyar fordítását a hercegi levéltáros, Hárich János tette közzé elsőként.⁴⁶ Az első karmester írásbeli jelentése kapcsán, ez év novemberében a herceg szigorú rendelkezést adott ki Haydn, a zenekar és az énekkar tagjaira vonatkozó szabályokról.⁴⁷ A „Regulatio Chori KissMartoniensis”(1765) hat pontban rögzítette Haydn tevékenységére vonatkozó kötelezettségeit. Magyar fordítását Szabolcsi Bence: A művész és közönsége című írásában közölte.⁴⁸ A komponálás mellett a betanítás, a zenekar hangszereinek és kottáinak rendben tartása, valamint az énekesek felügyelete is rá hárult. Számos levél igazolja a zenekar fegyelmi ügyeivel való foglalatosságát is.⁴⁹ Előfordult, hogy még a zongoráját is magának kellett hangolnia.⁵⁰ Muzsikusaival jó barátságot ápolt, mindenben számíthattak rá, nemcsak zenei-művészi kérdésekkel fordulhattak hozzá, ügyes-bajos dolgaikért, sérelmeikért is közbenjárt értük a hercegnél. Zenészeit soha nem hagyta magukra.⁵¹ Kétségtelen, hogy az udvarnál kezdettől fogva a kor egyik legkiválóbb zenekara állt rendelkezésére, amelynek tagjai közül sokan akár szólistaként is megállták a helyüket – a már említett Luigi Tomasini hegedűs, Joseph Weigl és később Anton Kraft csellisták, Carl Franz kürt-és barytonjátékos.⁵² Haydn az 1760-as években írott versenyművei hegedűre, csellóra, fuvolára, kürtre vagy barytonra minden bizonnyal saját muzsikusai számára készültek, akiknek képességeihez igazíthatta a szólamait. E kiváló hangszerjátékosok kivételesen szoros kapcsolatban álltak mesterükkel, s a számukra komponált műveket minden bizonnyal olyan színvonalon szólaltathatták meg, amelyről a hasonló, saját együttes nélkül komponáló zeneszerzők csak álmodozhattak.⁵³

Az 1760-as évek közepéből – a legtöbb versenyműve születésének idejéből – származó Esterházy hercegi rendelkezésben, Miklós herceg a komponáláson kívül hihetetlenül sok kötelessége mellett, még összeszedettebb munkára szólítja föl Haydnt.

⁴⁵ Valkó Arisztid: Haydn magyarországi működése a levéltári akták tükrében. In: Szabolcsi Bence – Bartha Dénes (szerk.): *Zenatudományi tanulmányok VIII. Haydn emlékére.* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1960.) 537.

⁴⁶ Bartha – Révész, i.m., 25. *Muzsika* 1930/1-2. *Az Esterházy zenekar első karmestere.* 4/23

⁴⁷ Valkó, i.m., 539. A Regulatio Chori KissMartoniensis dokumentum megtalálható: OSZK. E. L. Acta Mus. Fasc. VI. 346.

⁴⁸ Szabolcsi Bence: A művész és közönsége. Szerk.: Ormay Imre (Budapest: Zeneműkiadó, 1952.) 33. In: Szabolcsi – Bartha: *Zenatudományi tanulmányok.* I.m., 540.

⁴⁹ Webster – Feder, i.m., 21.

⁵⁰ Georg August Griesinger: *Biografische Notizen über Joseph Haydn.* (Bécs: Verlag Karlschmid, 1954.) 16.

⁵¹ Bartha – Révész, i.m., 48–49.

⁵² Webster – Feder, i.m., 20.

⁵³ Mikusi Balázs, i.h.

Nyomatékosan felszólítjuk Haydn karmestert, hogy mától számított nyolc napon belül, 3 egybehangzó példányban készítsen jegyzéket valamennyi fellelhető hangszerről és zeneműről, azok szerzőjének és szövegének feltüntetésével. ... Hetente kétszer, éspedig kedden és csütörtökön délután kettőtől négy óráig valamennyi muzsikusz részvételével zenés akadémiát tartson. ... Legerőteljesebben felszólítjuk magát Haydn karmestert, hogy szorgalmas bizonyítékául az eddiginél nagyobb buzgalommal vesse magát a komponálásra, kivált az olyan darabok szerzésére, amelyek gambán játszhatók, s amelyekből eddig igen keveset láttunk. Minden egyes mű első példányát pedig rendben és tisztán lemásolva nekünk küldje el.⁵⁴

Kismartonban Haydn és felesége a Bergkirche közelében kapott először lakást, ahol a többi zenész is lakott. 1766-ban vásárolt házat a városban, ahol már önállóan élhetett családjával.⁵⁵ Ettől az évtől azonban Esterházy Miklós kérésére az év jelentős részét Haydn pár zenésztársával együtt Miklós kedvenc tartózkodási helyén, Eszterházában töltötte.⁵⁶ A muzsikuszok 1776 előtt nem vihették családjukat Eszterházára – Haydn és a koncertmester Tomasini kivételével.⁵⁷ Ebből fakadóan a hosszúra nyúló eszterházi színházi és zeneévakok vége felé már vitákra, ingerült veszekedésekre, tettelegességre is sor került a zenekar tagjai között. Megható, hogy a komponálással és egyéb zenei teendőkkel túlterhelt Haydnnak még arra is maradt ideje, hogy ezeket a konfliktuszokat kezelje, és közbenjárásával a hercegnél orvosolja.⁵⁸

Nem lehet említés nélkül hagyni Haydn operaszerzői tevékenységét, hiszen e több mint másfél évtized – a versenyművei, így a hegedűversenyei megírását követő időszak – fő tevékenysége az operajátszás volt. 1775-ig csak társadalmi eseményekhez kapcsolódó, elszigetelt opera-előadások voltak, a rezidenciális gyakorlatnak megfelelően. 1776-tól indult az operaélet virágzása Eszterházában, ahol Haydn a kortárs buffo-operák és opera seriák mellett – Piccini, Cimarosa, Paisiello, Salieri, Dittersdorf, Anfossi művei – saját, új operáit mutatta be társulatával.⁵⁹ 1776 és 1790 között – ebben az időszakában született szimfóniái, vonósnégyesei és egyéb művei mellett – 88 operát mutattak be az ő

⁵⁴ Bartha – Révész, i.m., 28–29.

⁵⁵ Webster – Feder, i.m., 21.

⁵⁶ I.m., 22.

⁵⁷ Bartha – Révész, i. m., 43.

⁵⁸ I.m., 44.

⁵⁹ Az eszterházi színház opera-repertoárjának monografikus feldolgozása: Bartha – Somfai: *Haydn als Operkapellmeister*. (Budapest: Akadémiai kiadó, 1960.) 37.

Mihályi Éva: A Haydn-interpretáció változása Kismarton-Eszterháztól napjainkig a hegedűversenyei nyomán

vezetésével, melyek előkészítése, betanítása is az ő feladata volt.⁶⁰ Az 1773-ban komponált olasz opera, a *L'Infedeltà delusa* és a *Philemon és Baucis* című német szövegű marionett-játék Haydn zenéjével került előadásra Mária Terézia eszterházi látogatása során.⁶¹ 1775 tavaszán a bécsi Tonkünstler-Sozietät kérte fel Haydn-t egy olasz nyelvű oratórium bemutatójára. Az *Il ritorno di Tobia* nagy sikert aratott Bécsben, a főszerepeket a kismartoni zenészeknek adta a szerző, aki az előadást vezényelte. Ettől kezdve a bécsi zenészvilág az eddig Kismartonban és Eszterháznál működő Haydnt, a Habsburg-monarchia egyik kiemelkedő, nagyra hivatott komponistájaként ismerte el.⁶² 1786 volt az az év, amikor 125 operaelőadást, köztük 8 bemutatót kellett vezényelnie. Ekkor már nemcsak Eszterháza, Bécs és Ausztria, hanem egész Európa élénken érdeklődött művésze iránt.⁶³

1.3. Luigi Tomasini: a kedvenc hegedűs

Haydn hegedűversenyeit tanulmányozva nem kerülhetjük el Tomasini említését, hiszen az Esterházy hercegek szolgálatába állásától haláláig művésze, barátsága szinte összefonódik Haydn életével és művészetével. Kevés forrás áll rendelkezésünkre életművének tanulmányozásához, fiatakoráról például szinte semmit nem tudunk.⁶⁴ Tomasini azon kivételes muzsikusok egyike, aki korának egyik legjelentősebb zeneszerzője, Joseph Haydn mellett élhetett. Munkásságuk több ponton összefonódik: Tomasini, Haydn koncertmestereként működött Eszterháznál és Kismartonban több évtizeden át, minden egyes elkészült Haydn-művel első kézből ismerkedhetett meg és elsőként játszhatta hol a zenekar élén koncertmesterként, hol pedig a vonósnégyes primáriusaként. A kitűnő hegedűművész inspirációja megmutatkozik a korai szimfóniák és a neki ajánlott hegedűversenyek hegedűszólóiban. Haydn koncertmesterének és szólistájának tudása minden valószínűséggel igen magas szintű lehetett. Két saját komponálású hegedűversenyének kottáját olvasva feltételezhető technikai perfekcionizmusa. Ezen versenyművek interpretálása sokkal nehezebb technikai feladat elé állítja a szólistát, mint Haydn, neki ajánlott koncertóinak hegedűszólama.

⁶⁰ I.m., 44.

⁶¹ Bartha – Révész, i.m., 50.

⁶² I.m., 51.

⁶³ I.m., 65.

⁶⁴ Christian Fastl: „Tomasini, Luigi” In: Ludwig Finscher (szerk.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite Ausgabe, Personenteil 16. (Kassel: Bärenreiter Verlag, 2006.) 909–910.

Tomasini Magyarországon sajnos még nem számít gyakran játszott zeneszerzőnek, de néhány művésznél sokat köszönhetünk, hogy hangfelvételek által közelebb került hozzánk. Közéjük tartozik a Tomasini Quartet (Paulik László, Rác Erzsébet, Posvanecz Éva, Máté Balázs), a barytontriókat játszó Esterházy Ensemble (Michael Brüßing, Bolyki András, Andrásfalvy-Brüßing Mária), valamint Kalló Zsolt, akinek nevéhez a G-dúr hegedűverseny magyarországi bemutatója fűződik.

Luigi Tomasini 1757-ben került az Esterházyak szolgálatába. Esterházy Pál Antal további képzésre először Velencébe, majd hamarosan 1759-ben Bécsbe küldte őt Franz Carl Friberth-tel együtt, aki később szintén az udvari zenekar énekese lett. Feltételezések szerint visszatérése után Leopold Mozart tanítványa lett Salzburgban, amint azt Lorenz Hagenauer 1763. június 21-i levele sugallja.⁶⁵ Esterházy Pál Antal utóda, I. Miklós herceg 1761 nyarán vette fel Tomasinit zenekarába elsőhegedűsné, ugyanabban az évben, amikor május 1-jétől Haydnt szerződtette másodkarmesterként. Ennek írásos nyomait egy 1761. júniusi zenekari listán találjuk.⁶⁶ Később kinevezte koncertmesterré, amely posztot élete végéig megtarthatta.⁶⁷ Feltételezhető, hogy Haydntól zeneszerzést is tanult.⁶⁸ Szoros baráti viszonyukat igazolja, hogy több gyerekének is Haydn volt a keresztapja. A zeneszerző a „Napszak”-szimfóniák (Hob. I: 6–8) hegedűszólóit és a hegedűversenyeit Tomasininek ajánlotta. Valószínűleg ezek megírásakor segítségére volt a kitűnő olasz hegedűművész.⁶⁹ 1767-ben Esterházy Miklós herceget elkísérte párizsi útjára.⁷⁰ Tomasini a bécsi Tonkünstler-Societät megalakulásától kezdve annak tagja volt. Az általuk Haydntól megrendelt, 1776 április 2-án előadott *Il ritorno di Tobia* című oratóriumában ő játszotta a két felvonás közötti nagy hegedűszólót (Intermezzót).⁷¹ 1783-ban szándékában állt csatlakozni Széchényi Ferenc herceg soproni zenekarához, ám addigra a zenekar feloszlott.⁷² Amikor az Esterházy-féle Hofkapellét 1790-ben feloszlatták, rendszeres nyugdíjban részesült. 1792-ben II. Ferenc császár koronázásán játszott

⁶⁵ Günter Thomas: „Tomasini, Luigi.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition, Volume 25. (London: Macmillan, 2001.) 562.

⁶⁶ Friedrich Blume: „Tomasini, Luigi.” In: Ludvig Finscher (szerk.) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil. 16. (Kassel: Bärenreiter Verlag, 2006.) 909.

⁶⁷ Christian Fastl: „Tomasini, Luigi.” I.m. 909–910.

⁶⁸ James Webster: „Haydn, Joseph.” In: Stanley Sadie (szerk.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition, Volume 11. 176.

⁶⁹ Fastl, i.m., 909–910.

⁷⁰ Günter Thomas, i.m., 562.

⁷¹ Fastl, i.m., 909–910.

⁷² Günter Thomas, i.m., 562.

Mihályi Éva: A Haydn-interpretáció változása Kismarton-Eszterházától napjainkig a hegedűversenyei nyomán

Frankfurtban.⁷³ Később, 1794-től – Esterházy II. Miklós ideje alatt – visszatért Kismartonba és a kamarazenei tevékenység vezetője lett. Ugyanekkor Haydn ismét a kismartoni zenei élet irányítójaként már csak az egyházzene fókuszált, s Haydn és egykori koncertmestere útja ismét találkozott.⁷⁴

Tomasini – Haydnhoz hasonlóan – többször részesült kiváltságban, gyakran indulhatott koncertturnéra, játszhatott más városokban. 1801. december 18-án Esterházy II. Miklós hercegnek benyújtott petícióban megemlítette, hogy szolgálatai miatt évek óta el kell hagynia a szokásos téli utazásait, melyek mindig jó jövedelem-kiegészítést nyújtottak.⁷⁵ 1802-ben az Esterházy együttes kamarazenei vezetője lett.⁷⁶ Első feleségétől – Josepha Vogl – 12 gyermeke született, akik közül négy zenész lett, köztük Josepha (1773–1846) és Elisabeth (1788–1824) énekesként működtek az Esterházy-udvarban 1810-ig.⁷⁷

Tomasini elsősorban kamaraműveket komponált: duók két hegedűre, vonóstriók, vonósnégyesek, 24 divertimento barytonra, hat hegedűszonáta. De találunk nagyobb apparátusra írt darabokat művei között: három szimfóniát és két Salve Reginát.⁷⁸ Két hegedűversenyét Magyarországon Kalló Zsolt és Monica Huggett mutatta be Eszterházán. A G-dúr hegedűverseny 2006. szeptember 3.-án, az Esterházy-kastély dísztermében a „Haydn Eszterházán” fesztivál által megrendezésre került hangversenyen szólalt meg, Kalló Zsolt és a Capella Savaria zenekar előadásában Nicholas McGegan vezényletével. Ezt a koncertet a Magyar Rádió felvette, a Bartók Rádióban, 2015. február 3.-án lehetett ismét meghallgatni.⁷⁹ Az A-dúr hegedűverseny újkori bemutatójára Magyarországon 2016. április 15.-én, Monica Huggett és az Esterházy Hofcapelle előadásában került sor korhű hangszereken Rácz Márton vezényletével, szintén Eszterházán a kastély dísztermében. Luigi Tomasinit 1808. április 25.-én Kismartonban, a Bergkirche altemplomában temették el, ahol egy évvel később Joseph Haydnt is végső nyugalomba helyezték.⁸⁰

⁷³ I.h.

⁷⁴ Somfai László: *Haydn élete képekben és dokumentumokban*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1977.) 160.

⁷⁵ Günter Thomas, i.m., 562.

⁷⁶ I.h.

⁷⁷ I.h.

⁷⁸ Fastl, i.m., 910.

⁷⁹ <https://mediaclick.hu/2015/02/02/a-capella-savaria-hangversenye-2/>

⁸⁰ Fred Schiffer: Vergessener Luigi Tomasini. <http://pannonien.tv/vergensener-luigi-tomasini/2009/> utolsó megtekintés dátuma: 2020. 05. 06.

2. A hangszerek változásának hatása az előadásmódra

2.1. A 17–18. századi és a modern hangszerek különbségei

A 17–18. században a koncertek királyi, hercegi udvarokban, kastélyokban, színházakban és templomokban kerültek megrendezésre, olyan helyeken, ahol a barokk hangszereknek a maiakhoz képest szubtilisebb hangzása és hangereje elegendőnek bizonyult. A korabeli közönség kisebb ingerhatásokhoz szokott. Érzékenységükhöz és a hangszerekhez a ma jellemzőtől eltérő játékmód illet, az áttetsző hangzás és határozott artikuláció volt jellemző.¹ A 19. század elején a koncertek helyszíne sokat változott: a kisebb termeket, templomokat a nagyobb koncerttermek váltották fel. A megnövekedett terek erősebb hangzást igényeltek, nagyobb zenekari effektusokra volt szükség.² Ez maga után vonta a hangszerek változását, hiszen a megnövekedett hangerőigényt követni kellett. A szólisták hangerejének a nagyobb létszámú zenekari hangzásához és a nagyobb termek akusztikájához kellett alkalmazkodni. A vonós hangszereket átépítették, modernizálták, ami együtt járt az újfajta vonók kialakulásával is.³ Napjainkra a mindennapi zajszennyezés növekedésének következtében még erőteljesebb hanghatásokra, ingerekre van szükségünk ugyanazon reakciók eléréséhez. Mindezek együttes hatására a zene felhangosodott.

A 17–18. században a hegedű is számtalan változáson ment keresztül. Ehhez hozzájárult az is, hogy nem egyfajta, egységes szabvány alapján készítették a hangszereket, hanem műhelyek, mesterek tapasztalata és a hagyományaik voltak meghatározóak a készítés során. Az alábbiakban a legfontosabb tulajdonságok mentén fogom összevetni a korábbi, Haydn-korában is használatos hegedűt a mai hangszerek általában érvényes jellemzőivel és hangzásával.

A barokk korabeli hegedűn a kifejezés széles skáláját a gazdagon differenciált artikulációval lehet elérni, míg a modern hegedűn a dinamika árnyalatainak sokszínű lehetősége áll rendelkezésünkre a kifejezés gazdagítására.⁴

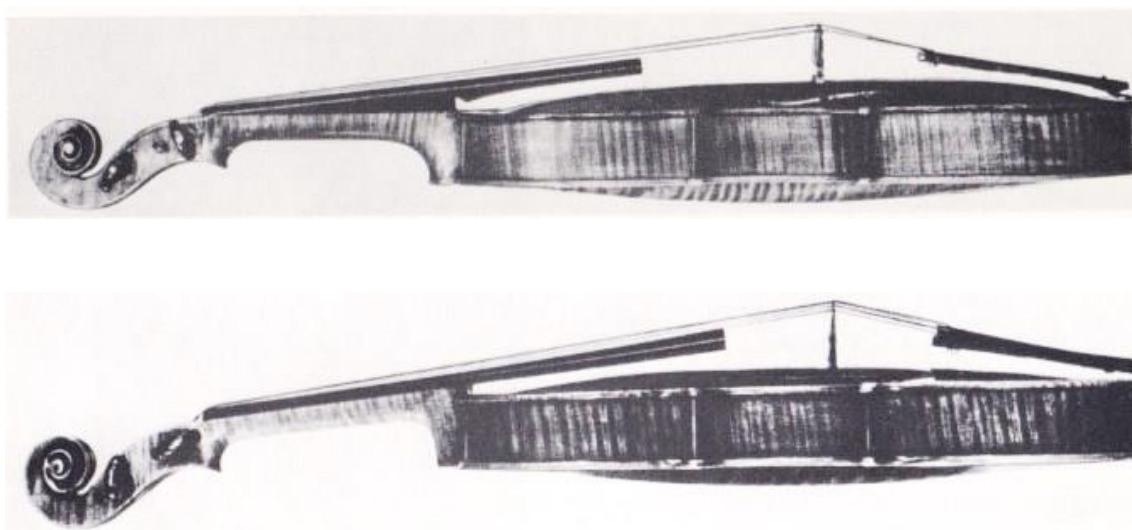
¹ Lásd például az egyik legtöbbet hivatkozott kézikönyvben a régizenei előadásról: Robert Donington: *A barokk zene előadásmódja*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1978.) 37.

² David Boyden: *Die Gesichte des Violinspiels von seinem Anfängen bis 1761*. (Mainz: B. Schott's Söhne, 1971.) 506–508.

³ Nikolaus Harnoncourt: *A beszédszerű zene*. Ford.: Péteri Judit. (Budapest: Zeneműkiadó, 1988.) 124.

⁴ I.m., 113.

A hegedű nyaka változott a legmarkánsabban, amely a hangszer méretét is befolyásolta.⁵ A „barokk” hegedűn a nyak, a gerenda és a fogólap rövidebb volt, mint egy modern hangszeren, ezért a fogások is közelebb kerültek egymáshoz. A barokk hegedű mintegy 1 cm-rel rövidebb és vastagabb nyakát – amelyet eredetileg a csigával együtt ugyanabból a darab fából faragták ki – vízszintesen rögzítették a hegedű testéhez.⁶ A modern hegedű nyakát viszont 87 fokos szögben döntve építették be, így a nagyobb húrnyomás hangerő növekedést eredményezett.⁷



1. ábra

A nyak és a fogólap elhelyezkedése a 17. századi hegedűn (felül), összehasonlítva a 19. századi, „modern” hegedűvel (alul)⁸

A nyakbeépítés különbözőségeiből következik, hogy a modern hegedűk fogólapja jóval magasabb (körülbelül 3 mm-rel) a tetőhöz mérten, mint a barokk hangszerénél. Ez magasabb láb szükségességét vonja maga után. A lábra nagyobb súly nehezedik a nagyobb nyomás által, amelyet a lélek egyedül nem képes ellensúlyozni. A fedőlap esetleges beszakadását elkerülendő a gerendát is kicserélték, megerősítették. A magasabb hangolás által a húrok egyre nagyobb nyomást gyakoroltak a fedőlapra, az erősebb

⁵ Malcolm Bilson – Elisabeth Field: *Performing the Score*. DVD (Cornell University, 2011.) 48:20–48:30. <https://youtu.be/7qTN7JdiRJO> A legutóbbi letöltés dátuma: 2021. március 20.

⁶ Harnoncourt, i.m., 112.

⁷ A magyar szakirodalomban vö. pl. Kalló Zsolt: *A historikus előadásmód hatása és alkalmazása napjaink hegedűoktatásában. DLA disszertáció.* (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2009.) 24.

⁸ Boyden, i.m., Függelék: 26. ábra.

gerenda által a hegedű merevebb lett.⁹ A barokk hegedűnél a gerenda 235–251 mm hosszú, 3,5–5 mm vastag, magassága maximum 8–10 mm. A modern hegedű gerendája 270–275 mm hosszú, 5–6 mm vastag, magassága 12–13 mm. A modern hegedű fogólapjának hossza 270 mm, a barokké jóval rövidebb: 220–230 mm. A díszes barokk fogólap és húrtartó anyaga juharfa vagy fenyőfa, a modern hangszereké ébenfa.¹⁰ 1790-től kezdődött a ma használatban lévő, szinte összes hegedű átépítése. Azonban egyes hangszerekben súlyos kárt okozott ez a beavatkozás, fájuk megrepedt az eredetihez képest megnövekedett nyomás hatására.¹¹

A régebbi korok muzsikusai természetesen saját, kortárs hangszerkészítőik által készített hangszereken játszottak, ami Haydn idejében sem lehetett másként. A mai muzsikuskok jelentős része azonban még mindig szívesebben játszik egy 17–18. században készült – átépített – vonós hangszeren, mint egy napjainkban készült, modern instrumentumon.¹²

Mint alább láthatjuk, saját tapasztalatom is azt támasztja alá, hogy egy új, de jól megépített, „barokk” hegedű akár hitelesebb hangzású is lehet, mint egy 300 éves, de modernizált-átépített hegedű, még ha bélhúrokkal is van felszerelve.

2.1.1. A hangszerek átalakulása, hangzás- és játékmódbeli különbségek

2011-ben készült Malcolm Bilson: *Performing the Score* című videó-felvétele, amelyen többek között Sir Nicholas Kenyonnal készített interjút. Beszélgetőpartnere – a világ egyik legjelentősebb koncertközpontja, a londoni Barbican Centre igazgatója – következőképpen foglalta össze a napjaink zenészei előtt álló lehetőségeket:

Eleinte a historikus előadásmód elégedetlenséget váltott ki mind a zenészek, mind a közönség részéről. Nem tartották kellemesnek, vonzónak, inkább idegen és megfoghatatlan volt. A historikus előadásmód első képviselői azt kezdték kutatni, hogy mit üzennek ezek a régi hangszerek, hogyan kell rajtuk másként játszani? A szakma szkepticizmusa ellenére elkezdődött a régi hangszerek felújítása, felfedezése és felélesztése (elsősorban a vonós hangszereké). Ennek eredményeként a közönséget meggyőzte a hangzás finomsága. Elindult egy

⁹ Tarnóczy Tamás: *Zenei akusztika*. (Budapest: Zeneműkiadó 1982.) 288.

¹⁰ Kalló Zsolt, i.m., 22–23.

¹¹ Harnoncourt, i.m., 113.

¹² I.m., 111.

folyamat, mélyebben megismerhettük a régi hangszereket. Jelenleg képlékeny időszak közepén járunk, amikor különböző irányba halad az előadói gyakorlat. Minden zenésznek érdemes lenne elmélyülnie a régi hangszerek művészetében. Ezek után, ha valaki azt mondja, hogy jó és érdekes volt, de maradok a modern hangszernél, az teljesen elfogadható. De lehet a döntése az is, hogy ez egy teljesen új élmény, amihez szívesen kapcsolódna, és a továbbiakban szeretne régi hangszereken játszani. Ekkor ez egy érdekes, személyes döntés. Ha a zenészek később vissza is térnek a mai hangszerekhez, játékukat nagyban befolyásolja, ha kipróbálták a régi hangszereket is. Más technikát is használnak majd, ami a hangzást színesíti.¹³

Személyes példám is alátámasztja ezt. Az Osztrák–Magyar Haydn Zenekart négy éve Nicolas Altstaedt csellóművész irányítja, aki a régizenei előadói irányzat egyik képviselője. Kérésére Haydn és Mozart darabjait bélhúrokon, klasszikus vonóval szólaltatjuk meg. Abban a szerencsés helyzetben vagyok, hogy évtizedek óta egy 1670-ben készült, feltehetően a 19. század elején modernizált Rugieri hegedűn játszhatok. Amióta nálam van kétszer kellett gerendáztatnom, a nyaka többször megbukott a dőlésszögének változtatása miatt, nehezen bírja a nagy terhelést. Készítésekor nem ilyen magas hangolásra és nem ilyen erős terhelésre építették. Hegedűmre egy alkalommal bélhúrokat tettem, amelyeket 440 Hz-re hangoltunk. Nyöszörgő, fénytelen hangot tudtam csak kicsalni a hangszeremből, nem ismertem rá a hangjára. A modern, megerősített gerendájú hangszer nem tudott a megváltozott fizikai körülményekre adekváтан reagálni. Ezzel szemben egy napjainkban készült, kitűnő kópia hangszeremen a bélhúrok erőteljesebben, csillogóbban, természetesen szólaltak meg. Azóta ezen a kópia hangszeremen játszom, amikor barokk zenei együttesben muzsikálok.

A fúvós hangszerek még nagyobb átalakuláson mentek keresztül. Több billentyű került rájuk, ezáltal más fogásokkal megszólaltatható, hosszabb hangszerek lettek. A barokk fuvola fából, míg a modern fémből készül, s hangterjedelme is egy kvarttal mélyebbre és egy szekunddal magasabbra bővült.¹⁴

A legnagyobb változáson minden bizonnyal a zongora ment keresztül. A csembalók, a fortepianók és a modern zongora hangzásbeli különbségeit egy hozzá nem értő ember is azonnal észreveszi. A különbségek az előadási jelek megszólaltatásában is

¹³ Bilson – Field, i.m., 1:50:03–1:53:48. <https://youtu.be/7qTN7JdiRJQ> (saját fordítás)

¹⁴ Kalló Zsolt, i.m., 22.

tetten érhető – például egy Mozart által a kottába beírt *fp* a fortepianón érzékletesebben megszólaltatható, mint a modern zongorán, amelyen a kicsengés sokkal hosszabb, s az akkordok összecsengése is sokkal jelentősebb.

A mainstream zongoraművészből fortepianistává lett Kristian Bezuidenhout így nyilatkozik választásáról a már említett, Malcolm Bilson készítette videó interjúalanyaként:

Emellett mindig frusztráció volt bennem a hangszerrel kapcsolatban. Amikor először találkoztam fortepianóval, az egy »aha«-élmény volt. Bár a hangszer technikailag nagy kihívást hordozott, emellett hatalmas szabadságérzést is adott. Felszabadító érzés úgy *fortissimo* játszani, hogy nem lesz túlzás. Újra felfedeztem a hangszerrel való kapcsolatot, mind a szóló, mind a kamarazenélésben. Számomra ez az életemet változtatta meg. Ennél a hangszernél értelmet kap a zene. Nem kell visszafogni semmit, a zongora képességei megmutatkozhatnak, amikor a kamarazenében a zongora nem uralja az összhatást, hanem együttműködik a többi hangszerrel. Elképzelhetetlenül kifejezőbb az összjáték! A vonósok szerint a régi zongorával nincs az az érzésük, hogy küzdeniük kell, mert nem dominál annyira, mint a modern zongora. Ez visszahat a hegedűjátékra, másképp játszhat a hegedűs ilyen kísérettel.¹⁵

Saját koncerttapasztalatom szerint is egy jó akusztikájú teremben egy barokk hegedű szinte ugyanakkora hangot képes kiadni, mint egy modern hegedű, többek között a több felhang és a szabadabb rezonancia eredményeképpen.

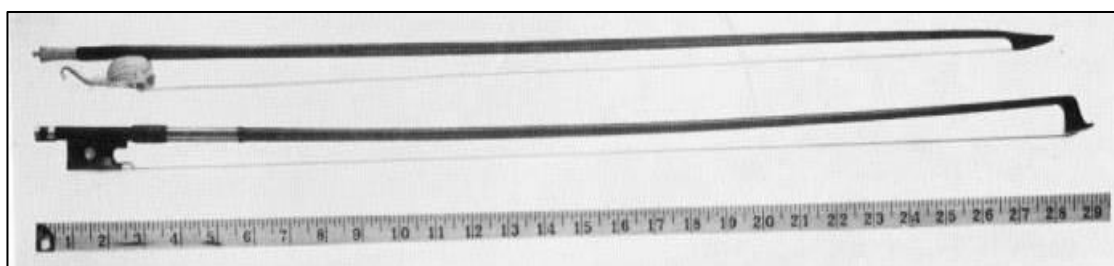
Ezek alapján bizton állíthatjuk, hogy egy tudományos kutatások forrásanyagára támaszkodó hangszerkészítő mester egy általa jól elkészített kópiahangszerrel akár autentikusabb hangzáshoz segítheti a muzsikust és hallgatóságát, mint egy barokk korabeli, de modernizált, megerősített gerendájú hangszerrel. Kalló Zsolt szerint a korhű hangzás nem a hangszerek korától, hanem azok építési módjától függ.¹⁶

¹⁵ I.m., 1:54:30–1:55:43, saját fordítás.

¹⁶ Kalló Zsolt, i.m., 23.

2.2. A vonós hangszerek (vonó, húrok, tartozékok) változásának következményei

A hegedűvonó még jelentősebb változásokon ment keresztül, mint a hegedű. Fejlődése során egyre súlyosabb lett, a hangzásigény változásának követelményeihez igazodott.¹⁷ Hossza a 18. század végére megnövekedett, több szőr is került a vonókba, ami szintén a hangerő növekedéséhez vezetett.¹⁸ Ebből az időből származik François Xavier Tourte (1747–1835) vonóinak megjelenése, amelyek jóval nehezebbek mint elődeik.¹⁹ A hosszabb, homorú pálcá, a kiegyenlített súlyviszonyai által az éneklő játékmódnak kedvez, erőteljesebb hangot, egyenletesebb hangképzést tesz lehetővé.²⁰



2. ábra

Felül egy 1700 körül készült barokk vonó, alul Tourte-vonótípus (1800 körül), a ma használatos vonók elődje.²¹

Manapság már élettelen műanyagból is készítenek vonót, amelynek hangminősége sok művész szerint nem veheti föl a versenyt egy mester által, élő fából készített akár több száz éves vonóval.²² A barokk vonó készítéséhez többféle fát használtak, a legkedveltebb a kígyófa volt.²³ A mai vonókat rózsafából készítik.²⁴ A lassan változó zenei ízlés, a modernizált hangszerrest új játékmódot tett szükségessé. Tourte a kortárs hegedűsök igényeihez próbált új eszközt kikísérletezni. A rózsafában találta meg azt az alapanyagot, amelyből erősebb, rugalmasabb pálcát tudott faragni. Az

¹⁷ Vö. pl. Jaap Schröder nyilatkozatát: A hegedű fejlődése – Christopher Hogwood beszélget Jaap Schröderrel. In: Péteri Judit (szerk.): *Régi zene I. Tanulmányok, cikkek, interjúk.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1982.) 62.

¹⁸ Bilson – Field, i.m., 48:50–49:05.

¹⁹ Harnoncourt, i.m., 113.

²⁰ Robin Stowell: *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries.* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985.) 22.

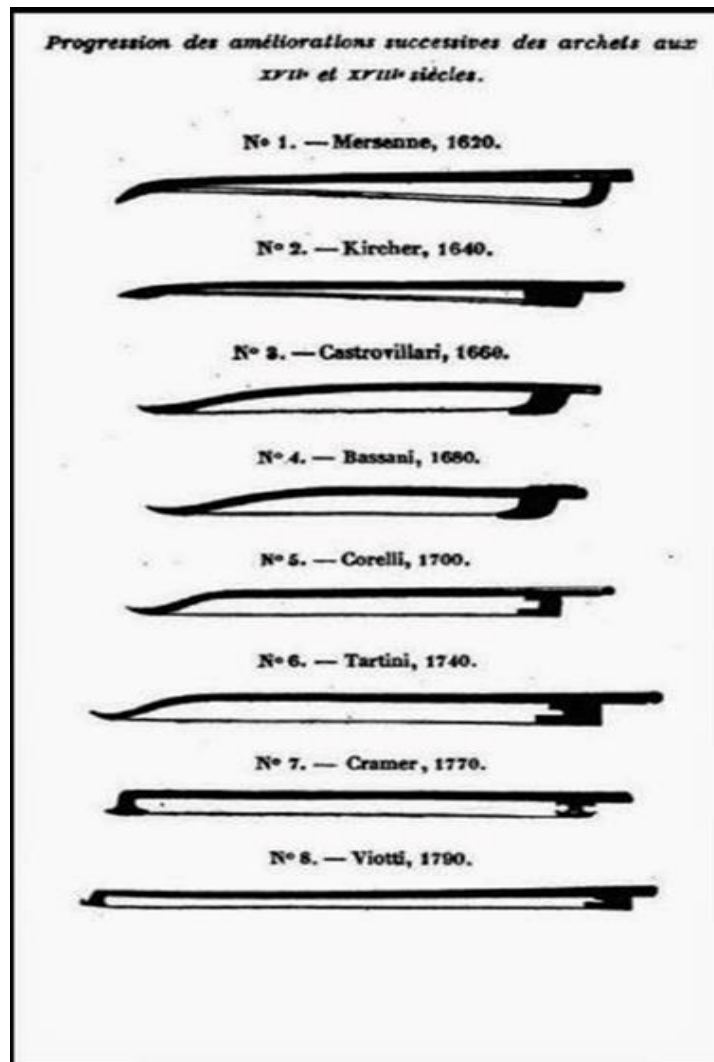
²¹ Boyden, i.m., Függelék, 28. ábra

²² Vö. pl. Kalló Zsolt, i.m., 27.

²³ Boyden, i.m., 129.

²⁴ Bósz Károly hangszerész megjegyzése (személyes közlés): A Pernambuco (rózsafa) egy Braziliában őshonos, finom, rugalmas, szívós fafajta már egy ideje védett, így a vonókészítők egyre nehezebben jutnak hozzá igen jó minőségű alapanyaghoz.

egyenes fa felmelegítésével tudta a pálca homorú formáját elérni, megőrizve ezzel a fa természetes rugalmasságát. François Xavier Tourte előtt működő vonókészítők nem ismerték ezt az eljárást, ők a palcát a kívánt (domború) görbületűre faragták, ami által megsérült a fa szerkezete (szálai), így elveszítette természetes rugalmasságát.²⁵ Íme egy François-Joseph Fétis által a 19. században Stradivariiról írt monográfia látványos összefoglaló illusztrációja a 17–18. századi vonók alakjáról:



3. ábra
A vonók változása a 17–18. században²⁶

²⁵ Robin Stowell, i.m., 19. A változások között említhetjük még, hogy a Tourte vonó palcája nyolcszögletű lett, elődei többnyire gömbölyű faragásúak voltak.

²⁶ François-Joseph Fétis: *Antoine Stradivari, luthier célèbre connu sous le nom de Stradivarius; précédé de recherches historiques et critiques sur l'origine et les transformations des instruments à archet et suivi d'analyses théoriques sur l'archet et sur François Tourte, auteur de ses derniers perfectionnements.* (Paris: Vuillaume, 1856). 116–117. Interneten elérhető: <http://www.archive.org/details/antoinestradivar00ft>

Ahogy a vonók formája, íve, hossza, súlyelosztása alakult, úgy változott tartásuk, kezelésük. A vonófogással kapcsolatban most csak a hegedűvonóéra térek ki, amiben jelentős különbségeket figyelhetünk meg. Michel Corrette *Hegedűiskolája* 1738-ban jelent meg Párizsban, amelyben a vonótartásra is kitér. Két lehetséges módot javasol: az egyik az olasz iskola, melynek képviselői a vonót valóban a kápa felett fogták, a vonó háromnegyedénél, a másik a francia iskola szerinti, kápánál való fogás. A franciák előszeretettel használtak rövidebb vonókat – ezekkel például a barokk táncokat könnyebben lehetett előadni. Az olaszok a hüvelykujjat, hasonlóan a mai elfogadott módhoz, a pálca alsó részére helyezték, a vonószőr és a pálca közé a középső ujjal szembe.²⁷ Ez a fogás alkalmasabb volt a fejlett olasz technika, különösen a differenciált és finomabb kifejezések megvalósításához. A francia vonófogás határozott tartást kínált a játékosnak, azonban kevésbé árnyalt vagy finom kapcsolatot eredményezett a vonószőrrel, ami egyszerű ritmusok, artikulációk kifejezése esetén volt csak hatékony – például az akkori tánczenék előadása során.²⁸

A német iskola legjelentősebb képviselője, Leopold Mozart könyvében olvashatunk vonófogási tanácsairól, melyben a kápához közel helyezi a kézfejet, és precízen lejegyzí az ujjak találkozását a pálccával, amely szinte teljesen megegyezik a mai vonófogással. Külön kiemeli, hogy mutatóujjunkat ne vigyük távol a többi ujjunktól, és a kisujjunkat mindig tartsuk a vonón, hogy ezzel a felette való uralmunkat jelentősen növelhessük.²⁹

²⁷ Michel Corrette: *Hegedűiskola* [1738]. *L'École d'Orphée*. Közr.: Soltész István. (Budapest: Art Face Seven Kulturális Bt. 2007.) 7.

²⁸ Boyden, i.m., 173.

²⁹ Leopold Mozart: *Hegedűiskola* [1756]. Második főrész/5. Ford.: Székely András (Budapest: Mágus, 1998.) 79–80.



4. ábra
A Leopold Mozart iskolája szerinti hegedűtartás³⁰



5. ábra
Olasz hegedűtartás és vonófogás³¹



6. ábra
Francia tartás és vonófogás³²

³⁰ I.m., 39. ábra.

³¹ Francesco Geminiani: *The Art of Playing on the Violin* [1751]. (London: Oxford University Press, 1951.) címlap, David Boyden: *Die Geschichte des Violinspiels von seinen Anfänge bis 1761*. (Mainz: B. Schott's Söhne, 1971.) 36. ábra.

³² Boyden, i.m., 40. ábra.

A 6. ábra jól szemlélteti a francia vonófogást, melynek egyik különlegessége, hogy a játékos hüvelykujjal átfogva a szőrt tartotta a vonót. Ennek előnye, hogy az idővel kinyúlt szőrt a hüvelykujjal feszesebbé lehetett így tenni. Másik különlegessége, hogy a pálcát fölül csak három ujj tartotta, a kisujj oldalról érintkezett a pálcával.³³ Az olasz vonófogás abban különbözött, hogy a hüvelykujj a szőr és a pálca között tartotta a vonót, nem ért hozzá a szőrhöz, valamint a kisujjnak is tartó szerepe volt fölül (5. ábra). Ez a tartás szolgál a modern vonófogás alapjául.³⁴ A vonók súlypontja, hossza és a játékos adottságai határozták meg, hogy a pálcát milyen távolságban fogták a kápától.³⁵

A hegedűtartást is jól ábrázolják a fenti képek: a 17. században még álltartó és párna nélkül játszottak, de már a képzetesebb muzsikusoknak, akiknek bonyolultabb technikai kihívásokkal kellett szembenéznük, bizonytalanná vált a fekvésváltás a bal kézzel tartott hegedű miatt. Különleges technikát igényelt fekvésváltásoknál a gyors mozgás a fogólapon, ezért vált szükségessé a hegedűtartás biztosabbá tétele.³⁶

A hegedűk tartozékai is, így a finomhangoló, a párna, az álltartó hangminőségbeli változást hoztak. Eltérő jellegű technikai kihívásoknak eleget téve jelentek meg, másfajta játékmódot hoztak magukkal.³⁷ Barokk hangszeren nem volt párna és álltartó, szabadabban szólhatott a hangszer, idegen anyagok nem gátolták a rezgést. A modern hangszer tartozékai rögzített tartást eredményeznek, ami a fekvésváltásnál és a magasabb fekvéseken való játékban segíthet, azonban más technikát igényel.

Az álltartó a 19. században, Ludwig Spohr idejében jelent meg. Addig a kulcscontra helyezték a hangszert, ami a fekvésváltást nagyon megnehezítette. Jaap Schröder például ma sem használ álltartót, ami – állítása szerint – sokat segít számára a helyes artikuláció kialakításában.³⁸

A bélhúrok nem bírják a nagy nyomást, így a bal kéz billentése megváltozik a fém húrokon. A régi zenékben törekedtek az alacsony fekvések használatára: egyrészt a gyakori fekvésváltással a bélhúrokat hamar tönkretették volna, másrészt az alacsonyabb fekvések szabadabb rezonálást engednek. A modern bélhúrokat ma már lakkozzák, hogy ne pattanjon el olyan hamar.³⁹ Gyakran használtak üres húrokat, mivel a bélhúrok nem

³³ I.m., 86.

³⁴ I.m., 87.

³⁵ I.m., 87.

³⁶ Boyden, i.m., 173.

³⁷ Kalló Zsolt, i.m., 4.

³⁸ Vö.pl. Jaap Schröder tapasztalatát: A hegedű fejlődése – Christopher Hogwood beszélget Jaap Schröderrel. In: Péteri Judit (szerk.): *Régi zene 1. Tanulmányok, cikkek, interjúk.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1982.) 73.

³⁹ Kalló Zsolt, i.m., 12.

szóltak olyan élesen – így a jelenlegi acél E-húr – mint a ma használatos fémek, nem ugrottak ki az üres húrral játszott hangok.⁴⁰ A ma használatos fém- vagy bélre font fémhúrok által a hangszerek ugyan erőteljesebb, kerekesebb hanggal bírnak, azonban elvesztették a magas felhangokat.⁴¹ A Mendelssohn által újra felfedezett Bach Máté-passió előadásánál az átépített vonós hangszerek alsó két húrja még természetes bélhúr volt. Ez kétségtelenül közelebb állt a korabeli előadás hangzásához, mint a mai fémhúrokon való megszólaltatás.⁴²

2. 3. A koncerthelyszínek változásának következményei

A koncert szó eredetileg közös zenélést jelentett, a 17–18. században elsősorban otthoni, együttes zenei előadások (összejöveletek) meghatározásaként említik.⁴³ Mozart leveleiben gyakran olvashatjuk a „Konzert” kifejezést – házi muzsikálást –, melynek résztvevői csak maguk az előadók voltak.⁴⁴ Csak a 19. századtól használják önálló, nyilvános – színháztól független – zenei előadások meghatározására.⁴⁵ A 18. századig a kamarazenei koncertek jelentős része főúri kastélyokban, nagyobb polgári lakások erre alkalmas termeiben szólaltak meg barátok, családtagok jelenlétében, ahol a hangok utózenge még elenyésző volt. A 18. század második felétől a zártkörű, intim zenehallgatási környezet mellett megnőtt az igény a nagyobb, kimondottan koncertek rendezésére alkalmas termek építésére – ahol nagyobb létszámú közönség szórakozhatott. Ezek akusztikai igénye egyre jobban eltért a színházak hangzásától, ahol még nem a zenei hangzás igényes kiszolgálása volt az elsődleges szempont, hanem a többnyire prózai szövegű előadások érthetősége.⁴⁶ A mindinkább önállósodó koncertéletben a hangszerek átépítése, a zenekarok létszámának bővülése teltebb hangzást eredményezett, ami a termek utózenge növekedéséhez is vezetett.⁴⁷ Fokozatosan erősödött az igény az egyre nagyobb koncerttermek építésére.⁴⁸ 1742-ben nyitották meg a londoni Ranelagh Gardens-t, mely a város egyik rangos szórakozóhelyéül szolgált. Ennek egyik

⁴⁰ Vö. pl. Jaap Schröder nyilatkozatát: A hegedű fejlődése – Christopher Hogwood beszélget Jaap Schröderrel. I.m., 73.

⁴¹ Harnoncourt, i.m., 113.

⁴² I.m., 117.

⁴³ William Weber: „Concert.” In: *Grove Music Online*. 2001. január 20. Utolsó megtekintés: 2021. január 10. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06240>

⁴⁴ I.h.

⁴⁵ I.h.

⁴⁶ Tarnóczy Tamás: *Zenei akusztika*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1982.) 388.

⁴⁷ I.m., 387.

⁴⁸ Ujházy László: *Hangkultúra I.* (Gödöllő: Szent István Egyetem, 2005.) 44.

Mihályi Éva: A Haydn-interpretáció változása Kismarton–Eszterházától napjainkig a hegedűversenyei nyomán

legjelentősebb építménye, az amfiteátrum formájú Zenecsarnok (Rotunda), melyben a közönség a zenekar körül helyezkedett el, valamint zenehallgatás közben még sétálhatott is.⁴⁹ Elrendezését és dimenzióit jól mutatja Canaletto festménye (7. ábra). Jelentős koncerthelyszínnek számított ugyancsak Londonban a Pantheon, mely 1772-ben nyitotta meg kapuit a koncertlátogató közönség és a táncesteket kedvelő előkelőségek előtt. 1775-re tehető a szintén londoni Hannover Square Rooms megnyitása, mely a magasra épülő, emelkedő pódium-kiképzésével már a mai akusztikai igényeknek is megfelelt.⁵⁰ Ebben a teremben mutathatták be Haydn több Londoni szimfóniáját, valamint Johann Peter Salomon – a neves kvartett játékos – szervezésében az op. 71-es és 74-es sorozatok vonósnégyeseit.⁵¹



7. ábra

Giovanni Antonio Canaletto: Interior of the Rotunda at Ranelagh (1754)
The National Gallery, London⁵²

A nézőszám emelkedésével a termek mérete is folyamatosan növekedett. A színházak és koncerttermek eltérő akusztikai igényei miatt belső kiképzésük egyre jobban eltért. Bár a 20. század második feléig akusztikusok és építészek együttgondolkodásáról

⁴⁹ I.m., 40.

⁵⁰ I.m., 40.

⁵¹ I.m., 40.

⁵² A kép forrása: <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/canaletto-london-interior-of-the-rotunda-at-ranelagh>

Utolsó megtekintés dátuma: 2023. ápr. 1.

nem beszélhetünk, de a tapasztalatok új ismeretekhez vezettek. A színháztermek prózai előadásai, a jobb érthetőség miatt rövid utózengetést, a koncerttermek a zenei élmény javítása érdekében hosszabb utózengetést igényeltek. Emiatt a színházak belső terét fa és drapéria, a koncerttermeiket inkább üveg, kő és márvány borította. A 18. század jelentősebb európai hangversenyermei sajnálatos módon elpusztultak, az akusztikájukról nem sok adat maradt.⁵³ Ugyanakkor az átépítés nélkül fennmaradt színházak és operaházak termeit vizsgálva mintát kaphatunk a korabeli akusztikai környezetről. Példaként említhetjük a kitűnő akusztikájú vicenzai Teatro Olimpico, melynek belső kiképzése fa és stukkó.⁵⁴ 400 férőhellyel 1580 és 1584 között épült, átadására a Vincenzo Scamozzi által tervezett híres díszletek elkészültével került sor. Ezek a reneszánsz kori szerkezetek az egyetlenek a világon, amelyek épségben fennmaradtak napjainkig. A Teatro Olimpico a legidősebb ma is fennálló reneszánsz színház. Az UNESCO-világörökség részévé választották 1994-ben, így biztosítva, hogy az utókor is eredeti állapotában láthassa. A nyári zenei heteken – „Settimane musicali al Teatro Olimpico” – a mai napig opera- és prózai előadások helyszíne.⁵⁵ Vagy említhetjük a mai Český Krumlov barokk színházának épületét, ahol már a 16. században színházi előadásokat tartottak. A 17. század végén (1675) I. Johann Christian von Eggenberg herceg a kastélyhoz egy önálló színházépületet emeltetett. 1765–1766-ban az épület új berendezést, díszleteket kapott, amit a bécsi Lorenz Makh asztalosmester készített. Új dekorációval – színházi függönyök, mennyezeti- és falfestmények – Hans Wetschel és Leo Märkl, szintén bécsi festőművészek díszítették. A barokk stílusú színház a mai napig – ezekkel a kisebb belső átalakításokkal – megőrizte külső megjelenését és funkcióját.⁵⁶ A Stockholm melletti Drottningholm kastélyához tartozó, 1766-ban épült svéd királyi színház története hasonló Krumlov barokk színházához, amelyet technikai felszerelésével együtt megőriztek. Az épület a klasszikus stílus vonásait hordozza – eredeti színpadtechnikája a mai napig autentikus előadások alapját képezi. Nyári operafesztiválok kedvelt és egyre népszerűbb helyszíne.⁵⁷ A nápolyi Teatro di San Carlo a világ legrégebbi folyamatosan aktív operaháza, amelyet 1737-ben nyitottak meg, évtizedekkel a milánói La Scala vagy a velencei La Fenice előtt. Bár a Teatro di San Carlo 1817 februárjában, egy próbán keletkezett tűz során megrongálódott, kevesebb, mint tíz

⁵³ Tarnóczy, i.m., 388.

⁵⁴ I.m., 383.

⁵⁵ <http://www.teatrolimpicovicenza.it/en>

⁵⁶ http://www.castle.ckrumlov.cz/docs/de/zamek_5nadvori_bd.xml

⁵⁷ https://en.wikipedia.org/wiki/Drottningholm_Palace_Theatre

Mihályi Éva: A Haydn-interpretáció változása Kismarton–Eszterháztól napjainkig a hegedűversenyei nyomán

hónap alatt újjáépítették, s jelenleg is ebben a formában működik. Méretére, felépítésére és korára való tekintettel Európában a színházak modelljévé vált.⁵⁸

Köztudott, hogy a 18. századi zeneszerzők a termek adottságait és a rendelkezésükre álló zenekaraik létszámát figyelembe véve komponálták darabjaikat.⁵⁹ Zenekaraik létszámának ingadozása, valamint a termek eltérő adottságai a komponálásban is befolyásolták a szerzőket.⁶⁰ Találhatunk akár egyazon darabból két különböző előadói apparátusra komponált verziót is, amelyek egy kisebb teremhez és egy szabadtéri előadás lehetőségeihez alkalmazkodva készültek (utóbbihoz trombitákkal és ütőhangszerekkel kiegészítve).⁶¹ Elmondhatjuk tehát, hogy a kor termei nemcsak az előadás helyszínéül szolgáltak, hanem adottságaik révén fontos szerepet játszottak egy-egy darab megírásánál.

Haydn meghatározott alkalmakra, meglévő zenekarának létszámához, jól ismert zenészei képességeihez, valamint munkaadója ízléséhez alkalmazkodva komponálta hegedűversenyeit. A darabok a hercegi paloták kisebb termeiben kerültek előadásra. Az előadások helyszínének akusztikája meghatározta az artikulációt, a tempót, a dinamikát, azaz az interpretációt. Azóta óriásit változott a koncerthelyszínek mérete, kialakítása és akusztikája, s ezzel párhuzamosan megváltozott a zeneértő közönség igénye is. Harnoncourt jegyzi meg, hogy a visszhang mértéke nagyban befolyásolja a tempót. Minél nagyobb a visszhang, annál kevésbé érzékelhetőek a harmóniaváltások, azok összemosódnak.⁶² Hegedűversenyeinek kíséretét Haydn természetesen az akkori zenekarának vonós létszámához igazítva komponálta. 1762 júliusában a zenekara 11 tagú volt: három hegedű, egy cselló, egy fuvola, két oboa, két fagott és két kürt,⁶³ mely létszám a következő években nem változott. 1767-től – Haydn Kapellmeisterré való kinevezésének évétől – a „Musiker-Tabelle” szerint csak a fúvósok száma növekedett, ami azonban a hegedűversenyek vonóskíséretének létszámát nem érintette.⁶⁴

Egy-egy korabeli terem eredeti hangzásáról sok információt nyerhetnek a kutatók az akusztikai szempontokat is figyelembe vevő helyreállítás során.⁶⁵ A korabeli hangzási viszonyokra törekvés nem csak az eredeti létszámmal való megszólaltatást, hanem az

⁵⁸ https://en.wikipedia.org/wiki/Teatro_di_San_Carlo

⁵⁹ Lásd pl. Ujházy, i.m., 42.

⁶⁰ I.m., 43.

⁶¹ I.m., 43.

⁶² Harnoncourt: *A beszédszerű zene*. I.m., 92.

⁶³ Ulrich Tank: *Studien zur Esterhazyschen Hofmusik von etwa 1620 bis 1790*. (Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1981.) 489.

⁶⁴ I.m. 489–491.

⁶⁵ Ujházy, i.m., 44.

előadás helyszínének adottságait, akusztikai jellegzetességeinek figyelembe vételét is magában foglalja. Az újabb koncerttermek építésénél tudományos akusztikus tervezésről csak a 19. század végétől beszélhetünk: Wallace Clement Sabine (1868–1919) nevéhez fűződik a Boston Symphony Hall akusztikai tervezése, s e munkájával a modern teremakusztika megalapítójává vált. A romantika megváltozott hangzásigényeihez monumentális termeket is létrehozta. Ennek egyik eklatáns példája az ötezer hallgatót befogadó londoni Royal Albert Hall (1871). 86000 m³-es terével az akkori idők legnagyobb koncertterme lett, azonban az akusztikája nem váltotta be a hozzá fűzött reményeket.⁶⁶

A kutatásom témájával kapcsolatban megkerestem olyan historikus és mainstream előadói stílust képviselő hegedűművészeket, akiknek repertoárjukon szerepelnek Haydn hegedűversenyei. Az interjúkban a hangversenytermek akusztikájára vonatkozó kérdés is szerepelt: Interpretációjuk kialakításánál mennyiben befolyásolja őket egy-egy koncertterem adottsága – mérete és akusztikája –, melyekben a hegedűversenyeket megszólaltatják? A megkérdezett művészek többsége arról számolt be, hogy természetesen mai, modern termekben is szívesen előadják Haydn hegedűversenyeit, hiszen a historikus előadói gyakorlat mind nagyobb térhódításával egyre nagyobb igény merült fel a 18. századi zene korhű megszólaltatására. Az interpretáció és a koncertterem összehangolásának kérdéséről Kalló Zsolt hegedűművész például így vélekedett:

Az akusztika sajátosságait érdemes belekalkulálni az interpretáció kialakításába, hogy a zenei kifejezés hatással legyen a hallgatóságra is. Viszont a zenét nem a hallgatóság kultúrájához, hanem a zeneszerző elképzeléséhez érdemes igazítani.⁶⁷

Simon Standage pedig azt javasolja, hogy modern koncertteremben a nagyságához illő – nagyobb intenzitással bíró – modern hangszereken célszerű játszani, természetesen nagyon ügyelve a megfelelő stílusra. Megjegyezte, hogy hallott már Bach szólószonátáinak sikeres előadásáról a fent említett Royal Albert Hall, ötezer néző befogadására alkalmas termében.⁶⁸

⁶⁶ I.m., 45.

⁶⁷ Mihályi Éva: „Interjú Kalló Zsolttal.” E-mail: 2020. május 14.

⁶⁸ Mihályi Éva: „Interjú Simon Standage-dzsel.” E-mail: 2020. június 1.

Mihályi Éva: A Haydn-interpretáció változása Kismarton–Eszterháztól napjainkig a hegedűversenyei nyomán

Enrico Onofri tapasztalatáról így nyilatkozik:

Az előadásmód a terem minőségétől és a zenekar létszámától is függ. Kamarazenét játszottam már nagy sikerrel a világ számos nagy koncerttermében. De rossz akusztikai élményeket is tapasztaltam kisebb kamaratermekben. Ez mindig az adott helyzet függvénye. A zenekari létszámot mindig a helyszínek méretéhez, adottságaihoz kellene alakítani, elsősorban természetesen a szerző elképzeléseit figyelemben véve. Az azonban biztos, hogy egy jól hangzó kamarazenei terem „természetesebb” helyszín Haydn hegedűversenyeinek előadásához, amit a műsorválasztásnál igyekszem előnyben részesíteni.⁶⁹

Fischer Ádám karmester véleménye:

Ugyanúgy nem lehet játszani egy nagy koncertteremben, mint egy kastély intimebb környezetében. Ahhoz, hogy ugyanúgy hasson, másképp kell játszani, aminek módját és arányait ott a pódiumon kell eldönteni. Az az előadás, amely a hatást nem veszi figyelembe, nem autentikus. A darabok körülményeinek tanulmányozásához az ősbemutató kritikáját is elolvasom – ha rossz, akkor is. Ez hozzá tartozik az előadásom hitelességre való törekvéséhez.⁷⁰

Fischer Ádám arról is beszélt, hogy egy karmesternek kíváncsinak kell lennie, meg kell tudnia, miért éppen úgy írta a szerző a darabját. Amíg nem adja elő az adott darabot azon a helyen, ahol a szerző írta – és esetleg előadta –, addig nem érezhet rá az értelmére. Ha már ezt megtette, máshol is képes azt a légkört megteremteni. Ez a hangszerekre is vonatkozik. Meg kell érteni a funkciót, miért éppen arra a hangszerre írta a szerző, és utána már másik hangszereken is reprodukálni lehet az eredeti szándékot. Aki megérezte, megtapasztalta és elsajátította a historikus előadásmód lényegét, az utána már bármilyen hangszereken másképp fogja értelmezni és játszani például Haydn darabjait.⁷¹

Enrico Onofri válasza arra a kérdésemre, hogy változtat-e az előadásmódján egy másik kontinens, másik kultúra közönségének kedvéért:

Mindig a meggyőződésemmek megfelelően játszom, bármilyen földrész közönségével is nézek szembe.⁷²

⁶⁹ Mihályi Éva: „Interjú Enrico Onofrival.” E-mail: 2020. június 12.

⁷⁰ Mihályi Éva: „Interjú Fischer Ádámmal.” Online: 2020. június 16.

⁷¹ Mihályi Éva: „Interjú Fischer Ádámmal.” Online: 2020. június 16.

⁷² Mihályi Éva: „Interjú Enrico Onofrival.” E-mail: 2020. június 12.

A helyszín, a kultúra és a tradíció összefüggéseit elemezve szeretném megosztani egy nem túl régi saját tapasztalatomat, amely figyelemre méltó módon kanyarodik vissza a 18. században kialakult hagyományokhoz – csak más indítatásból, más körülmények között. 2013 áprilisában az Osztrák–Magyar Haydn Zenekarral többek között Haydn C-dúr hegedűversenyét adtuk elő a Shanghai City Theatre-ben, Kína legnagyobb, 26 milliós városában.⁷³ A kínai közönség nagy érdeklődéssel várta az Európában és Amerikában már ismert zenekart. A koncerten a szólistával, Rainer Honeckkel megdöbbenve tapasztaltuk, hogy a jegyekért nem kevés pénzt kiadó, mintegy négyezer fős közönség a számukra szórakoztató zene kategóriába tartozó előadásunk alatt mobiltelefonjaikon beszélgetett; a büfékbe ki-, majd onnan visszasétálva papírzacskóból vacsoráztak, és hangosan osztották meg egymással mondanivalóikat. Hangosítás híján a hangerőn nem tudtunk változtatni, így azzal az érzéssel folytattuk a koncertet, mintha magunknak muzsikálnánk. Alighanem hasonló érzésük lehetett korabeli kollégáinknak a londoni Rotunda közepén elhelyezett pódiumon. Ugyanekkor Japánban, ahol ünnepeket és népszerű együttesként fogadtak, az ottani közönség fegyelmezetten, felkészülten hallgatta az előadásainkat, s a tetszésnyilvánításukat is erős visszafogottság jellemezte.

Kínában a „szórakoztatóipar alkalmazottjaként” elgondolkodtam azon, hogy miközben Európában az elmúlt 60-70 évben a szakértő közönség igénye egyre nő az autentikus környezetben, eredeti hangszerekkel, az adott kor előadásmódjának korhű reprodukálására – és egyre jobban értékeli azt –, ezalatt egy másik földrész más kultúrájú, érdeklődő közönségét vajon mennyire tudja megérinteni ugyanaz a darab egy új, monumentális koncertterem zajos tömegében. Sokszor éreztem már híres előadótermekben a közönség reakcióiból, a zene fogadtatásából, hogy elsősorban nem a zene élménye vonzotta őket a koncertre, hanem a híres koncertterem, mint turista-látványosság, vagy esetleg, mint kötelező társadalmi esemény.

2.4. Az előadásmód változásai, irányzatok

A 19. századig a muzsikusok saját koruk zenéit adták elő, melynek kapcsán az interpretáció nyelvezetéről túl sok kérdés nem merült fel. A darabok egy-egy alkalomra születtek – legtöbbjüket elhangzásuk után többször nem is játszották –, s többnyire csak

⁷³ Vö. pl. https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_cities_in_China_by_population

Mihályi Éva: A Haydn-interpretáció változása Kismarton–Eszterháztól napjainkig a hegedűversenyei nyomán

a 20. század első felében fedezték fel ismét azokat.⁷⁴ Haydn, Mozart, Cramer, Hummel nemcsak mint zeneszerzők voltak jelen házi muzsikálások vagy szalonok közönsége előtt, hanem improvizáltak és elő is adták darabjaikat. A zeneszerző az előadás korabeli környezetét is figyelembe véve komponálta darabjait, így a komponálás még nem vált el élesen az előadó-művésztől. Az előadónak szinte azonosulni kellett a zeneszerzővel, ő maga is teremtő módon működött közre a mű megszólaltatásában. A szerző műve az előadó és közönség szoros egysége által vált élővé. A 18. században a közönség még értette a kortárs darabok szellemiségét, nyelvezetét, ezek mondanivalójával tudott azonosulni. Harnoncourt szerint a 18. századi zeneszerzők műveikben életszerű helyzeteket, érzelmeket kíséreltek meg ábrázolni azzal a céllal, hogy a hallgatókra hatva változásokat idézzenek elő bennük.⁷⁵

A 18. század első felében született elméleti írások nagy hangsúlyt helyeztek a szónoklat művészetére, amelyet a zenére is alkalmaztak. A 17–18. században a zenét természetes módon beszédszerűen, artikuláltan képelték el. Jaap Schröder jegyzi meg: „A barokk zene inkább a beszédhez hasonlítható, erősen retorikus jellegű”.⁷⁶ A retorika általános tantárgyként szerepelt ekkor az iskolákban, így a zene és a szónoklás művésze közötti kapcsolat adott volt. A zenét hangokkal elmondott beszédnek tartották.⁷⁷ „A zene nem más, mint művészi beszéd [...] egy mesterséges nyelv, amely arra szolgál, hogy a hallgatót megismertessük zenei gondolatainkkal” – írja Quantz is.⁷⁸

A zeneszerzők jól ismerték a korabeli hangszereket, mivel maguk is több hangszeren játszottak, és azok adottságaihoz igazították kompozícióikat. Haydn vagy Mozart azokhoz a hang adottságokhoz komponálta darabjait, amelyek rendelkezésükre álltak, modern hangszerre szinte biztosan másképpen írták volna meg műveiket, ha akkor ismertek volna olyanokat. Haydn feltehetően nem is gondolta, hogy több mint két évszázaddal halála után zenéje reprodukálható lesz azzal a törekvéssel, hogy felidézze egykori elképzelését.⁷⁹

A 19. századig a nyugati kultúrában a korábbi századok zenéjét jellemzően idejétműltnak tekintették, csak tanulmányozás céljára használták. Minden zeneszerző

⁷⁴ Ld. pl. Harnoncourt: *A beszédszerű zene*. I.m., 31.

⁷⁵ Harnoncourt: Előadói gyakorlat a 18. század első felében. Ford.: Zák Ferenc. In: Péteri Judit (szerk.): *Régi zene 2. Tanulmányok, cikkek, interjúk*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1987.) 22–24. 23.

⁷⁶ Jaap Schröder megfogalmazása: A hegedű fejlődése. In: *Régi zene 1. Tanulmányok, cikkek, interjúk*. I.m., 72.

⁷⁷ Harnoncourt: *A beszédszerű zene*. I.m., 41.

⁷⁸ Johann Joachim Quantz: *Fuvolaiskola*. [1752]. Ford.: Székely András (Budapest: Argumentum Kiadó, 2011.) 124.

⁷⁹ Bilson – Field, i.m., 50:32–50:46.

csak a saját korának komponált, nem gondolták, hogy műveiket felújítják és később is előadják majd.⁸⁰

A 18. század második felétől rendkívül fontos átalakulás ment végbe mind a zeneművek stílusában, mind pedig előadásmódjában, ami a zene nyelvének változását is magával hozta: a zene nyelve az addig megszokott beszédes stílusból egy sokkal inkább folyamatos, legato stílusba alakult át.⁸¹

A 19. században a romantika megjelenésével együtt kezdődött a múlt ápolása, a régi szerzők által komponált művek újfajta, a kor előadóművészi sztenderdjei szerinti értelmezése. E folyamat mérföldköve a Mendelssohn-féle Máté-passió 1829-es berlini előadása, amellyel kapcsolatban Nikolaus Harnoncourt egyenesen abszurdnak nevezi azt a helyzetet, hogy egy 1727-ben született darabot a 19. század második felének romantikus eszközeivel és szellemében játszunk és hallgatunk.⁸² E kor gondolkodásmódját jól tükrözi az a levél, amelyet Joachim József – korának egyik legjelentősebb hegedűse – írt Clara Schumannnak. Egy könyvtárban rátalált Mozart hegedű-brácsa Sinfonia Concertantéjára, amely nagyon felkeltette érdeklődését. Érdeemesnek találta a partitúra alapján, hogy egyszer eljátsszák, de a következő mondatában hozzátette, hogy ilyesmit nyilvánosan már nem lehet előadni.⁸³

Egy másik fontos változás, hogy a 19. század közepe táján felbukkantak a hangszeres virtuózok, akik bravúros hangszertechnikájuk csillogtatására törekedtek. Nemritkán ezért szorult háttérbe a zenei mondanivaló kifejezése, inkább a közönség elkápráztatása volt a cél.⁸⁴

Liszt Ferenc 1838-ban forradalmian új sorozattal robbant be a zenei életbe: Bécsben 12 szólókoncertet adott visszanyúlva régi kompozíciókhoz. Műsorán Schubert, Beethoven, Händel és Scarlatti darabjai is szerepeltek. A bécsi közönség elsőként Lisztől hallotta az „antik zeneszerzők” darabjait. A másik újítása, amivel nagy sikert aratott: Schubert dalaiból zongora-átiratokat készített, ami repertoárja bővítését, színesítését szolgálta, valamint különleges zongoratechnikai megoldásai által még inkább elnyerte a közönség elismerését. Ennek egyik legnépszerűbb példája az Erlkönig. Vele egy időben

⁸⁰ Harnoncourt: *A beszédszerű zene*. I.m., 137.

⁸¹ Igen jó illusztrációkat találunk Malcolm Bilson és Elisabeth Field előadásában: *Performing the Score*. (Cornell University, 2011.) 13:45–13:55.

⁸² Tipikus példát említ pl. Nikolaus Harnoncourt: Kottairás és hitelesség című írásában. Ford.: Karasszon Dezső. In: Péteri Judit (szerk.) *Régi zene I. Tanulmányok, cikkek, interjúk*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1982.) 16.

⁸³ Az elhíresült esetről beszámol pl. Harnoncourt: *A beszédszerű zene* című könyvében. I.m., 137.

⁸⁴ Lásd az 1820-as évek virtuózainak szemléletes leírását Alan Walker könyvében: *Liszt Ferenc. I. A virtuóz évek, 1811–1847*. Ford.: Rác Judit (Budapest: Zeneműkiadó, 1986.) 186–195.

Mihályi Éva: A Haydn-interpretáció változása Kismarton–Eszterháztól napjainkig a hegedűversenyei nyomán

jelentek meg más szólisták is, akik már nem csak zeneszerzők, hanem mások szerzeményeinek virtuóz előadói is voltak.⁸⁵

A romantikában megnőtt a zenekar létszáma, a korábban kis létszámra íródott művek előadásánál nem volt szempont a „korhú tolmácsolás”. A 19. század első felében még ritkán tűztek műsorukra a művészek „régí műveket”, amelyeket azonban az akkori, jelen romantikus előadói stílusban adtak elő.⁸⁶

A romantikus előadói tradíció mellett az első világháború után egy másik irányzat is létrejött, ami a régi zene művelésének egy tiszta, természetes, valódira törekvő útja volt. Németországban a 20. század első évtizedeiben felnőtt fiatalok mozgalma, a Jugendbewegung, ami egy ellenzéki magatartáson alapuló, az akkori társadalmat elutasító irányzat volt. A hazugságot, a zsúfoltságot, dagályosságot kifogásolta a zenei kifejezőmódban is. Követői a régebbi korok tisztaságát idealizálták, visszanyúltak a 16–18. századi, akkor még kevésbé ismert zenékhez. Szerintük a kottában leírtaknak objektív módon kell megszólalnia, az előadónak el kell tűnnie a művek mögött.⁸⁷

A barokk korabeli partitúrákban nagyon kevés – zeneszerzői szándék kifejezésére vonatkozó – bejegyzést találunk, a darabok interpretációja sokkal több szabadságot adott az előadónak.⁸⁸ A 18. századi kottákba beírt tempójelzéseket, dinamikát, artikulációs jeleket szinte csak utalásként lehetett értelmezni.⁸⁹ Ez a szólódarabok esetén egyszerűbb volt, viszont a zenekari művek előadásánál még inkább szükség volt a zeneszerző szokásaira hagyatkozni, valamint a kor általános konvencióinak betartására ügyelni.⁹⁰ A mai kor felé haladva a zeneszerzők egyre több és precízebb – az előadásra vonatkozó – jelekkel látták el kottáikat. Részleteiben kidolgozva, kevesebb szabadságot hagyva jegyezték le előadási szándékaikat a muzsikuskoknak.⁹¹ Gustav Mahler a szimfóniáiban például már szinte minden frázis fölé írt valamilyen előadói utasítást.

Haydn 1770-ig írt, korai kompozícióinak kottáiban alig találunk olyan bejegyzéseket, útmutatásokat – például az artikuláció jelölésére –, amelyek a darabok megszólaltatásának részleteire vonatkoznának. Ez alól kivétel az 1768-ban komponált

⁸⁵ I.m., 270.

⁸⁶ Eklatáns példái ennek a ténynek a legkorábbi elérhető hangfelvételek a 19. század végéről, ill. a 20. század elejéről.

⁸⁷ Meghatározó mozgalmat említ pl. Harnoncourt: Kottairás és hitelesség című írásában. In: *Régi zene I. Tanulmányok, cikkek, interjúk*. I.m., 16.

⁸⁸ Donington, i.m., 31.

⁸⁹ I.m., 15, 25.

⁹⁰ Clive Brown: *Classical and Romantic Performance Practice 1750-1900*. (Oxford: Oxford University Press, 1999.) 60.

⁹¹ Harnoncourt: *A beszédszerű zene*. I.m., 36.

Applausus-kantáta (Hob. XXIVa:6), amelynek partitúrájához különös előadói instrukciókat mellékel.⁹² Ennek feltételezések szerint az a magyarázata, hogy a darab előadásán sem ő, sem saját muzsikusai nem vehettek részt, mivel ebben az időben Eszterházában az új színházépület megnyitójára egy új operájának – *Lo Speciale* (A patikus) – bemutatójára készültek.⁹³ Más műveiben előadói utasítást csak akkor alkalmazott, ha a kor megszokott stílusától eltérő instrukciói voltak. Például amikor hangsúlyos felütést jelöl, azzal nem egy öncélú sforzatóra gondol, hanem egy hosszabb, súlyosabb hangot szeretne kifejezni.⁹⁴

Az eredeti lejegyzésben gyakran többféle helyes megoldás lehetősége is benne van, ami az előadót a zeneszerzővel való alkotó együttműködésre ösztönzi, míg a modern kiadás magára veszi ezt a fontos feladatot, a lehetséges megoldások közül kiválasztva egyet, megköti a muzsikusz kezét.⁹⁵

2.4.1. A korthú megszólaltatás

Az 1960-as évektől számítjuk a régi zene megszólaltatásának reformirányzatát, melynek deklarált célja az elmúlt évszázadok előadói stílusának rekonstruálása volt: úgy játszani a régi zenét, ahogyan azt az adott korban előadták.⁹⁶ Clive Brown szerint hiába egyre nagyobb az érdeklődés a historikus darabok előadásmódjának reprodukálására, a kérdés az, hogy mennyire sikerül a zeneszerző eredeti szándékát visszaadni. Könyvében, a témában mélyebbre ásva, megkísérli megérteni, a klasszikus és romantikus zeneszerzők hogyan akarták hallani darabjaikat. A kifejezés, az artikuláció és a frazeálás teóriáját és gyakorlatát elemzi, kitér a vonások nagyon eltérő régi és mai előadói gyakorlatára. A tempó különböző aspektusait négy fejezeten keresztül tárgyalja.⁹⁷

Ahhoz, hogy a barokk korban íródott darabokat korthú megszólaltatásban hallhassa a közönség, a hangszereket rekonstruálni kellett. A modernizált hangszereken

⁹² H. C. Robbins Landon: *Joseph Haydn gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*. Szerk.: Bartha Dénes (Budapest: Corvina, 1965.) 58–60.

⁹³ Bartha Dénes – Révész Dorrit (szerk.): *Joseph Haydn élete dokumentumokban*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1961.) 35.

⁹⁴ Az Osztrák–Magyar Haydn Zenekar megalapítója, Fischer Ádám megjegyzése Haydn lejegyzéseinek értelmezése kapcsán.

⁹⁵ Harnoncourt: Kottairás és hitelesség. I.m., 21.

⁹⁶ Az egyik legrészletesebb reflexió a historikus mozgalomról: Fabian Dorotya: *A Musicology of Performance: Theory and Method Based on Bach's Solos for Violin*. (Cambridge, UK: Open Book Publishers, 2015.) 95–106. <https://www.openbookpublishers.com/isbn/9781783741526#resources>

⁹⁷ Lásd e folyamatról a szakterület egyik legalapvetőbbnek tartott áttekintését: Clive Brown: *Classical and Romantic performing practice*. (Oxford: Oxford University Press, 1999.).

Mihályi Éva: A Haydn-interpretáció változása Kismarton–Eszterházától napjainkig a hegedűversenyei nyomán

való romantikus játékmód nem volt alkalmas a korábban született művek stílusos megszólaltatására.⁹⁸ Ehhez elengedhetetlenül szükséges volt az akkori kor hangszereinek vizsgálata és elsajátítása. Arnold Dolmetsch (1858–1940), angol hangszerkészítő és előadóművész az elsők között foglalkozott a korabeli hangszereken való előadásmód lehetőségeivel és a zeneszerzők szándékainak korhű megvalósításával.⁹⁹ A British Múzeumban összegyűjtött korabeli hangszereket tanulmányozta, kópiákat készített és felújított régi hangszereket.¹⁰⁰

Párizsban, 1901-ben Henri Casadesus megalapította a Société de concerts des Instruments Anciens-t, melynek elnöke és támogatója Camille Saint-Saëns zeneszerző volt. Törekvésük arra irányult, hogy áldozatos munkával összegyűjtött, újra felfedezett, historikus hangszereken tolmácsolják a 17–18. század elfeledett és kevésbé ismert zenéit. Így ők voltak az első, korabeli hangszereken játszó európai zenekar, aki 1901 és 1914 között nagy sikerrel turnézott Európa-szerte, majd 1914-ben meghívást kapott Japán és amerikai koncertkörútra.¹⁰¹ Az együttes lentebb hivatkozott fotóján – ami Párizsban, 1907-ben készült – olyan jelentős zeneszerzők láthatók az alapító Henri Casadesus mellett, mint Rimszkij-Korszakov, Camille Saint-Saëns, Sergej Rachmaninov.



8. ábra

Société de concerts des Instruments Anciens, 1907 Párizs¹⁰²

⁹⁸ Harnoncourt, *A beszédszerű zene*. I.m., 16.

⁹⁹ Boyden, i.m. 566.

¹⁰⁰ https://en.wikipedia.org/wiki/Arnold_Dolmetsch#The_early_music_revival

¹⁰¹ <https://www.casadesus.com/UK/famille/mafamillecasadesus/index.html#historique>

¹⁰² <https://www.casadesus.com/UK/famille/mafamillecasadesus/photo1.html>

1905-ben Németországban Christian Döbereiner megalapította az első német Régi Zene Egyesületet.¹⁰³ A fotó 1906-ban készült az együttesről, melyen Döbereiner egy német, héthúros viola da gambán játszik.



9. ábra

Christian Döbereiner és az első német Régi Zene Egyesület, 1906¹⁰⁴

Szintén Németországban – Köln – 1954-ben alakult a historikus előadói gyakorlat (HIP) első képviselőjeként, a Capella Coloniensis zenekar. Az együttes az első évtizedeiben még modern hangszereken is játszott.¹⁰⁵ Nikolaus Harnoncourt a Bécsi Szimfonikusok egykori csellóművésze, miután zenekari tagságából kilépett, 1950-ben gambaegyüttest alapított. Elhivatottan kutatott régen elfeledett darabok és régi hangszerek után. A régi zene újra felfedezése, a játszott repertoár bővítése volt a célja. E törekvésében mellette álló zenésztársaival 1953-ban – természetesen az ő vezetésével – megalakult a Concentus Musicus Wien.¹⁰⁶

Harnoncourt nagy újtóként a tradíciókhoz nyúlt vissza, nem a forrásokhoz ragaszkodott. Visszahozott régi hangszereket az adott korból (például oboe da caccia), és

¹⁰³ <https://orpheon.org/educational/documents/previous-owners/christian-dobereiner/>

¹⁰⁴ <https://orpheon.org/wp-content/uploads/2019/07/Dobereiner2-1-768x603.jpg>

¹⁰⁵ <https://www.bach-cantatas.com/Bio/Cappella-Coloniensis.htm>

¹⁰⁶ Komlós Katalin: Előadói stílusok történeti vizsgálata: új diszciplína a zenetudományban? Esszé. In: *Magyar Zene* 57/1. (2019. február): 7.

Mihályi Éva: A Haydn-interpretáció változása Kismarton–Eszterháztól napjainkig a hegedűversenyei nyomán

a zenekar eredeti hangzásviszonyait visszaállította.¹⁰⁷ Felismerte, hogy a művészi interpretáció igazi tétje nem a történeti hitelesség, hanem saját jelenvaló létünk hitelessége, hogy vajon tudunk-e még a régi zene által saját korunkról beszélni. „Őt a régi műveknek nem a múltbéli állapota, hanem jelenbeli szóra bírhatósága érdekli”.¹⁰⁸ Harnoncourt tehát új utat választott, s a romantika már egyébként is történelmi, lezárt szakaszát átugorva, visszanyúlt az eredethez hangzás és szellem terén egyaránt.¹⁰⁹ A hitelesség előfeltétele Harnoncourt szerint, hogy a zeneszerző szándékának megfelelően tudjuk a kottát elolvasni,¹¹⁰ és a hiteles előadásnak tükröznie kell a zeneszerző komponálás idején vallott elképzelését.¹¹¹

Érdemes azonban bővebben is elgondolkodnunk azon, mit is értünk hitelességen. Walter Emery szerint autentikus előadás az, amit a szerző produkálna, ha élne – de azóta az előadási körülmények és a közönség ízlése, tapasztalata, igényei változásával már tulajdonképpen más lenne a szerzőben megszületendő mű. Valójában tehát az eredeti interpretációs feltételek rekonstruálását kellene megteremteniük az előadóknak.¹¹² Viszont korabeli felvételek híján csak közvetett bizonyítékok alapján tudunk a régebbi korok zenéjében eligazodni. Donington lényegi hitelességről ír, szerinte a 18. századi, elfeledett stílus újra megismerésének áldozatos munkájával a megváltozott körülmények figyelembe vételével lehet a korabeli darabokat beépíteni egy modernebb kor ízlésvilágába. Mivel a zene természete nem változott, alapvető zenei érzékünkre hagyatkozva rátalálhatunk a stílushű előadáshoz vezető útra. „Semmi sem jelzi biztosabban, hogy előadásunk autentikus, mint ha az természetesen hangzik [...] olyan hitelességre van tehát szükségünk, amely mindenféle fontoskodás, vagy magyarázkodás nélkül, egyenesen megtalálja az utat a közönséghez”.¹¹³ David Lasocki írja mintegy összefoglalásként: „Az igazán jó előadásban a szerző, előadó, és hallgató elképzelése egyesül, kommunikálva egymással [...] közös rezonancia alakul ki szerző és előadó között, amit megérez és megért a közönség”.¹¹⁴

¹⁰⁷ Az arányok így egységesebbé váltak, semelyik hangszernek nem kellett tartania attól, hogy a zenekar elnyomja.

¹⁰⁸ Dolinszky Miklós: Harnoncourt antihistorizmusa. In: Nikolaus Harnoncourt: *Zene mint párbeszéd*. (Budapest: Európa, 2002.) 375–389. 388.

¹⁰⁹ Harnoncourt, *Zene mint párbeszéd*. I.m., 140.

¹¹⁰ Harnoncourt, *Kottairás és hitelesség*. I.m., 18.

¹¹¹ Harnoncourt: *A beszédszerű zene*. I.m., 15.

¹¹² David Lasocki: A régi zene előadásának hitelessége. Ford.: Komlós Katalin. In: Péteri Judit (szerk.): *Régi zene I. Tanulmányok, cikkek, interjúk*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1982.) 9–15. 12.

¹¹³ Donington, i.m., 292–294.

¹¹⁴ Lasocki, i.m., 12.

A régi zene befogadását befolyásolja, hogy a közönség a 19. századi romantikán nevelkedett, amelynek élményei meghatározzák ízlésvilágát. A mai előadó többnyire szintén e korszak darabjain szocializálódott, nehéz a romantika hatásai alól kivonnia magát. Az előadóművészet mindig az adott kor ízlésének, igényeinek kielégítését tartja szem előtt.

Simon Standage az általam készített interjúban a következőképpen fogalmazott a korhú előadás megteremtéséről:

A historikus előadás megköveteli annak a kornak az ismeretét, amelyben a zene íródott. Ez magában foglalja a zenei és hangszeres értekezések és egyéb írások, a kéziratos és nyomtatott források, valamint a társadalmi környezet ismeretét. Tisztában kell lenni az akkori előadók adottságaival, képességeivel, akik számára a darabok íródtak. A hangszerről szerzett tapasztalat, személyes élmény – amelyre az adott zenét írták – sokat elárulhat arról, hogyan játszották őket. Mindezek az információk befolyásolják az előadásmódot, ahogyan a felkészült játékos megközelíti a zenét, és ez a tudás és stílus alkalmazható a modern hangszerekre és a körülményekre is (koncerttermek és közönség), amelyek távolabb állnak a kompozíció idejétől. De minél korhűbbek a hangszerek, annál könnyebb az eredeti hangzás felidézése.¹¹⁵

A historizmus nagyon sok értéket hozott a ma zenekedvelő és művelő emberének, mivel egy korábban rejtett oldaláról ismerhetjük meg a régi zenét. A már elfeledett előadásmódok felfedezése új lehetőségeket nyitott meg előttünk, mivel nem csupán egyetlen előadásmód létezik amihez alkalmazkodnunk kell. Napjaink zenészeinek sokkal több ismeret áll rendelkezésére ahhoz, hogy hitelesebben adhassák vissza a régi zenét, mint 50 évvel ezelőtt.

¹¹⁵ Mihályi Éva: „Interjú Simon Standage-dzsel.” E-mail: 2020. június 1.

3. A Haydn-hegedűversenyek interpretáció-változása a keletkezésüktől napjainkig

3.1. A hegedűversenyek keletkezéstörténete

Haydn életfelfogását, világszemléletét jól tükrözi, hogy a legkorábról fennmaradt, valamint utolsó befejezett nagyobb műve is mise – a római katolikus liturgia számára komponált zene, mely az egész életpályáját végigkísérte. Az első az 1749-es F-dúr Missa brevis (Anthony van Hoboken műjegyzéke szerint: XXII:1), a 17 éves fiatal zeneszerző legkorábbi ismert darabja, az utolsó pedig az 1802-es B-dúr Harmoniemesse (Hob. XXII:14), amely korábbi darabjai tapasztalatának összegzése.¹ Hatalmas életművének középpontjában azonban a billentyűs szonáták és az oratóriumok mellett a vonósnégyesek és a szimfóniák állnak. A kutatások mai állása szerint a hegedűversenyek keletkezésének időszakában – 1760-as évek – Haydn több mint negyven szimfóniát írt. Korai szimfóniáiban még a divertimento és a versenymű elemei keveredtek, aminek legjobban sikerült példája a kézirat szerint 1761-ben született három ún. Napszak-szimfónia; Le Matin (A reggel), Le Midi (A dél) és Le Soir (Az este).² Az Esterházy-udvar zenekara ebben az időben kis létszámmal működött, 10–11 muzsikusként alkotta az együttest.³ Eleinte főként virtuózokból állt (mint például Luigi Tomasini – hegedű, Joseph Weigl – cselló, Carl Franz – kürt), akiket Haydn korai szimfóniáiban szólófeladatokkal, majd nekik ajánlott versenyműveivel mutatott be az udvarnak.⁴

Haydn saját zsenialitását is demonstrálhatta a napszakok megzenésítésének ötletével.⁵ A Reggel-szimfónia (No. 6) elején egy napfelkelte naturalista megzenésítésével, valamint A Dél-szimfónia (No. 7.) recitativójával különleges elemeket csempészhettek kompozícióiba.⁶ A zenekar tehetséges koncertmestere, a már említett Tomasini e szimfóniák szólóiban és a hegedűversenyekben megcsillogtathatta sokszínű, bravúros hegedűjátékát, valamint gyönyörű, olaszos hegedűhangját (mint például a C-dúr versenymű [Hob. VIIa:1] első tételének virtuozitást igénylő játékmódjában, és a lassú

¹ Vö. például Farkas Zoltán értékelésével: *A hét zeneszerzője: Joseph Haydn. Egyházi zene*. Bartók Rádió, 2012. augusztus 6.-án 17–18 óráig. ID: 1458088. Utolsó meghallgatás dátuma: 2019. 10. 16.

² Webster – Feder: *Haydn élete és művei*. I. m. 20.

³ Ulrich Tank: *Studien zur Esterhazyschen Hofmusik von etwa 1620 bis 1790*. Musiker-tabellen (Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1981.) 340.

⁴ Georg Feder – James Webster: „Haydn, Franz Joseph.” In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition, Volume 11. (London: Macmillan Publishers Limited 2001.) 177. Webster – Feder, i.m. 20.

⁵ Feder – Webster, i.m., 20.

⁶ Dies szerint a napszakok megzenésítésének ötlete Pál Antal hercege volt. James Webster – Georg Feder: *Haydn élete és művei*. I.m. 20.

tétel lírai mondanivalójának éneklő kifejezésében).⁷ Mint ismeretes, Haydn elsősorban vonós hangszereken játszott (hegedű, brácsa, baryton), ismerte azok lehetőségeit, azonban vonósnégyesei között is találunk olyan darabokat, amelyek komponálását bizonyára Tomasini különleges játékművészetéhez és képességeihez igazította. Például az op. 9-es sorozatban (Hob. III:19–24, 1769) az elsőhegedűsnek szinte szóló versenyművekkel vetekedő feladatokat adott.⁸ Szintén az op. 9-es sorozat lassú tételében – az Entwurf-Katalog szerint 1769 és 1771 között keletkezett, C-dúr (Hob. III: 19), Esz-dúr (III: 20), G-dúr (III: 21), d-moll (III: 22), A-dúr (III: 24) vonósnégyesek – az akkori kor versenyműveiben is szokásos cadenzák szólalhattak meg, amelyek improvizálását teljes mértékben a szólistára bízta.⁹ Akkoriban több olasz muzsikus is került az Esterházyak zenekarába, ezért az olasz hatás érezhető Haydn concertóin. Tomasini az itáliai versenymű-hagyományok kiváló ismerője és követője volt, s ennek hatása a hegedűversenyeken is megmutatkozik. A tipikus 18. század közepén élő barokk stílus mellett már az 1740-es években megjelent gáláns stílus jegyei is megmutatkoznak bennük.¹⁰

Vonós hangszerekre négy hegedűversenyt írt – C-dúr (Hob. VIIa:1, 1769 előtt), D-dúr, (Hob. VIIa:2, 1761–65), A-dúr, (Hob. VIIa:3, 1765–1770), G-dúr, (Hob. VIIa:4, 1769 előtt) –, három csellóversenyt – C-dúr, (Hob. VIIb:1, 1761–65), D-dúr, (Hob. VIIb:2, 1783) és az elveszett C-dúr (Hob. VIIb:3, 1761–65; mely lehet, hogy azonos a VIIb:3-mal), ill. egy eltűnt violone-concerto, D-dúr (Hob. VIIc:1, 1763)¹¹ –, valamint több elveszett barytonversenyt. Fúvós hangszere írt versenyművei között a Hoboken-jegyzékben egyetlen oboaverseny szerepel – C-dúr (Hob. VIIg: C1) –, melyet Georg Feder a nem hiteles művek között tart számon.¹² Egy elveszett fagottverseny¹³ mellett két kürtversenyműről tudunk – D-dúr (Hob. VIIId:3, 1762) és D-dúr (Hob. VIIId:4, 1781;) –, illetve két további elveszett kürtversenyről – D-dúr (Hob. VIIId:1, 1761–65 között), Esz-

⁷ H. C. R. Landon: *Haydn: Chronicle and Works, I. The Early Years, 1732–1765*. (London – Bloomington: Indiana University Press, 1980.) 516.

⁸ Vö. Somfai László: A klasszikus kvartetthangzás megszületése Haydn vonósnégyeseiben. In: Szabolcsi Bence – Bartha Dénes (szerk.): *Zenatudományi tanulmányok Haydn emlékére*. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1960.) 318.

⁹ Somfai, i.m., 318.

¹⁰ Karl Geiringer – Irene Geiringer: *Joseph Haydn*. Ford.: Ormay Imre (Budapest: Gondolat Kiadó, 1969.) 266–267.

¹¹ Az EK-ban, Haydn kézírásával, Contra Violone névvel szerepel. Hoboken, Anthony van: *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis, I*. (Mainz: B. Schott's Söhne, 1957.) 533.

¹² Hoboken a jegyzékében a sorszám helyett hangnemet csak a nem hiteles művek esetében használ. Carl Ferdinand Pohl sem Haydn műveként jegyzi az oboaversenyt. Hoboken: *Joseph Haydn*. I.m. 538.

¹³ Haydn rövid műjegyzékében említi: 1803–4k. Webster – Feder: *Haydn élete és művei*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2009.) 109.

Mihályi Éva: A Haydn-interpretáció változása Kismarton–Eszterháztól napjainkig a hegedűversenyei nyomán

dúr (Hob. VIId:2, 1784 előtt) –, valamint egy fuvolára – D-dúr (Hob. VIIf:1, 1761–65) – írt koncertóról.¹⁴ Haydn utolsó versenyműve az Esz-dúr trombitaverseny (Hob. VIIe:1, 1796).¹⁵

A D-dúr és a C-dúr csellóverseny gyakran szerepelt a koncerttermek műsorán, ám a hegedűversenyeket csak napjainkban tűzik – egyre gyakrabban – műsorukra a művészek.¹⁶ Az 1760–1770 közötti éveiből származó darabjai között meg kell említenem a billentyűs koncertókat is: a három orgonaversenyt – C-dúr (Hob. XVIII:1, 1756), D-dúr (Hob. XVIII:2, 1767), C-dúr (Hob. XVIII:5, 1766) – és az orgona–hegedű kettősversenyt: F-dúr (Hob. XVIII:6), 1766-ból, amelyet az Entwurf-Katalog csembaló–hegedű kettősversenyként említ. Hoboken katalógusa szerint hét zongora-, illetve csembalóversenyt írt Haydn – C-dúr (Hob. XVIII:1 1756), D-dúr (Hob. XVIII:2, 1767) kéziratot másolatban Galuppinak tulajdonítva,¹⁷ F-dúr (Hob. XVIII:3, 1765, csembalóra), G-dúr (Hob. XVIII:4, 1782, csembalóra), F-dúr (Hob. XVIII:7, 1766, csembalóra), C-dúr (Hob. XVIII: 8, 1766), G-dúr (Hob. XVIII:9, 1767), C-dúr (Hob. XVIII: 10, 1771), D-dúr (Hob. XVIII:11, 1784) –, valamint Somfai László jegyzéke szerint a „korai divertimento-szonáták” néven említett, 1766 előtt született első tizenhatszongoraszonátáját.¹⁸ Georg Feder jegyzékében némely versenymű komponálásának ideje eltér a Hoboken-katalógusban található dátumoktól: C-dúr (Hob. XVIII:1 1756), D-dúr (Hob. XVIII:2 1767), F-dúr, (Hob. XVIII:6 1766, hegedűre és csembalóra). Csembaló koncertók: F-dúr (Hob. XVIII:3, 1766–1771), G-dúr (Hob. XVIII:4,1768–70), D-dúr (Hob. XVIII:11, 1784), valamint az elveszett C-dúr concertino (Hob. XIV:11, 1760). Divertimentók: C-dúr (Hob. XIV:10, 1764–1767), C-dúr (Hob. XIV: 4, 1764), C-dúr (Hob. XIV:3, 1767–1771), C-dúr (Hob. XIV:7, 1767), F-dúr (Hob. XIV:9, 1767), C-dúr (Hob. XIV: 8. 1768–72), Esz-dúr (Hob. XIV:1, 1766), és az elveszett F-dúr (Hob. XIV: 2, 1767–71).¹⁹

Nem hagyhatjuk szó nélkül a 18. század művészetét nagyban meghatározó „Sturm und Drang” áramlatot, melynek hatása Haydn műveiben 1767 körül vált érezhetővé, mintegy fél évtizeden át. Egyes zenetörténészek e hatást Haydn moll hangnemű

¹⁴ Hoboken: *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis, I.* (Mainz, B. Schott's Söhne, 1957.) 525–526.

¹⁵ Geiringer: *Joseph Haydn.* I.m., 268. Webster – Feder, i.m. 109.

¹⁶ Ld. Peter Holman lemezkiadó tanulmányát: *Haydn concertos.* Előadók: Adelina Oprean, és az European Union Chamber Orchestra (Helios, 1999.) CDH55007.

¹⁷ Webster – Feder, i.m., 127.

¹⁸ Somfai László: *Joseph Haydn zongoraszonátái.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1979.) 291.

¹⁹ Webster – Feder, i.m., 127.

szimfóniáinak megjelenéséhez kötik.²⁰ Az említett időszakban – 1765 és 1772 között – hat szimfóniája született a tíz moll hangnemű közül. Három kiemelkedő példa az 1765-ös, háromtételes – finale nélküli – d-moll, *Lamentatione* (No. 26), a 1770-ben komponált g-moll (No. 39) szimfónia és az 1772 őszén²¹ keletkezett fisz-moll, *Búcsú-szimfónia* (No. 45). Alighanem ezek Haydn moll szimfóniáinak első példái, melyek az addigi alapvetően derűs hangvételű darabjai után szokatlan, merész megoldásokkal hívják fel a figyelmet magukra. Addigi szimfóniáihoz képest komolyabb technikai nehézségek elé is állítják az előadókat. Fokozott dinamikai kontrasztok, hirtelen fortissimók és pianissimók felbukkanása, a regiszterbeli határok kitágítása, valamint váratlan, eltolt zenei súlyok megjelenése jellemzi őket.²² Az Osztrák–Magyar Haydn Zenekarral, Fischer Ádám karmester irányításával lemezre vettük Haydn összes szimfóniáját.²³ E stílusváltozással kapcsolatban érzékletesen fogalmazott a vele folytatott interjúmban:

Fájdalmas érzelmeket kifejező lüktetések jellemzik e korszakot, ez az új romantikus hangzás a zenében kicsit előzmények nélkül jelent meg ebben az időben, és aztán átsöpör a többi művészeti ágon is. Pár év múlva eltűnik, ez a néhány mű csak olyan előfutára lesz a 19. századnak. Ez a zenetörténetileg érdekes stílus utána bűvópatakként eltűnik, hogy a romantikában, mint áradó folyam újra előbukkanjon.²⁴

Az ebben az időszokban keletkezett műveihez hasonló, különleges vonásokat mutat az ifjú Mozart g-moll szimfóniája (KV 183) és d-moll vonósnégyese (KV 173).²⁵

1907-ben Eusebius Mandyczewski zenetörténész (1857–1929) nevéhez fűződik a Haydn-szimfóniák partitúráinak kronologikus rendszerbe helyezése, valamint kiadásának megkezdése; tematikus jegyzékkel együtt tette közzé az első negyven művet.²⁶ Mandyczewski hitelt érdemlően választotta külön az eredeti műveket azoktól, amelyeket

²⁰ Kroó György: Joseph Haydn 1766 és 1772 között keletkezett, moll szimfóniáiról. In: Zsoldos Mária (szerk.): *Kroó György kiadatlan tanulmányai III.* <http://www.parlando.hu> 2009/4–5. Utolsó megtekintés dátuma: 2019. febr. 3.

²¹ James Webster – Georg Feder: *Haydn élete és művei.* I.m. 22.

²² I.m., 70.

²³ Joseph Haydn: Gesamtaufnahme aller 104 Symphonien. (Kismarton, Haydn Saal, Nimbus Records, 1995–2000.) DDD STEMRA 99925/6, 7, 8, 14.

²⁴ Mihályi Éva: „Interjú Fischer Ádámmal.” E-mail, 2020. május 13.

²⁵ Webster – Feder, i.m., 24.

²⁶ Laurel E. Zeiss: „Catalogues, Worklists, Nachlass.” In: Caryl Clark – Sarah Day-O’Connell (szerk.): *The Cambridge Haydn Encyclopedia* (Cambridge: Cambridge University Press, 2017.) 46.

Mihályi Éva: A Haydn-interpretáció változása Kismarton–Eszterháztól napjainkig a hegedűversenyei nyomán

Haydnnak tulajdonítottak.²⁷ A fentebb említett Entwurf-Katalogban – a legkorábban fennmaradt műjegyzék – Haydn saját maga állította össze elkészült darabjainak listáját.²⁸ Kezdetben műfajok szerinti elrendezésben szerepeltek művei, amely azonban a sok új darab bekerülésével összekeveredett.²⁹ Az 1780 előtt keletkezett darabok szerepelnek a katalógusban, a korai műveinek hitelességét bizonyítandó, azonban a zenetudósok szerint nem eredeti sorrendben.³⁰

A témát alkotó hegedűversenyek, valamint az 1760–1770 közötti években keletkezett versenyművei – amelyek köztudottan kizárólag az udvarban történő előadás céljából születtek³¹ – kivétel nélkül dúr hangnemben íródtak. Az a tény, hogy a hegedűversenyek continuóját csembaló játszotta – ahogyan ma gyakran előadják –, nem bizonyítható, hiszen continuo-szólamot nem találtak a források között.³²

A hegedűversenyek számát és születésük pontos dátumát illetően eltérő adatok szerepelnek a különböző forrásokban. Az Entwurf-Katalogban három hegedűversenyt találunk Haydn neve alatt bejegyezve,³³ 1765-ből a C-dúr (Hob. VIIa:1) és az elveszett, D-dúr versenymű (Hob. VIIa:2) részletét, valamint kicsit későbbi dátummal, az 1765 és 1770 közötti időszakra datálva,³⁴ az A-dúr koncertet (Hob. VIIa:3).³⁵ Hoboken műjegyzékében – Haydn kompozícióinak eddigi legátfogóbb felsorolása, amely máig a Haydn-kutatás alapjául szolgál³⁶ –, valamint a Breitkopf-Katalogban négy hegedűverseny szerepel, a C-dúr, D-dúr, A-dúr mellett, 1769-es dátummal egy G-dúr (Hob. VIIa:4) koncertet is feltüntet, „amelynek hitelességét nem szokás megkérdőjelezni.”³⁷ A szintén Esterházyak szolgálatában álló, korabeli kopista, Joseph Elssler által létrehozott és Haydn jóváhagyásával, 1805-ben kiadott Haydn-Verzeichnis (HV)³⁸ szintén csak három hegedűversenyt említ (C-dúr, D-dúr, A-dúr).³⁹ Az Entwurf-Katalogban az áll

²⁷ Hoboken, i.m., 525–526.

²⁸ Webster – Feder, i.m., 22.

²⁹ Somfai László: „A klasszikus kvartetthangzás megszületése Haydn vonósnégységeiben.” [=Zenetudományi Tanulmányok.] In: Szabolcsi Bence – Bartha Dénes (szerk.): *Zenetudományi Tanulmányok Haydn emlékére*. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1960.) 295–421, 296.

³⁰ Laurel E. Zeiss: „Catalogues, Worklists, Nachlass.” In: Caryl Clark – Sarah Day-O’Connell (szerk.): *The Cambridge Haydn Encyclopedia* (Cambridge: Cambridge University Press, 2017.) 45.

³¹ Webster – Feder, i.m., 20.

³² Günter Thomas: „Vorwort.” In: Günter Thomas (közr.) *Joseph Haydn: Konzerte für Violine und Orchester*. [=Joseph Haydn Werke III/1.] (München-Duisburg: G. Henle Verlag, 1969.) VI–VII.

³³ Jens Peter Larsen: *Drei Haydn Kataloge*. (New York: Pentagon Press, 1979.) 21.

³⁴ Jens Peter Larsen: *Die Haydn-Überlieferung*. (Kopenhagen: Munksgaard, 1939.) 285.

³⁵ Günter Thomas: „Vorwort.” I.m., VI–VII.

³⁶ Laurel E. Zeiss, i.m., 47.

³⁷ Günter Thomas: „Vorwort.” I.m., VI–VII.

³⁸ Somfai, i.m., 296.

³⁹ Larsen: *Drei Haydn Kataloge*. I.m., 75.

egyértelműen, hogy a C-dúr koncertet Tomasininek ajánlotta, aminek írásos nyomai is vannak: „fatto per il luigi” [sic!]. Talán igaz ez a bejegyzés az elveszett D-dúr koncertre is – véli C. F. Pohl.⁴⁰ H. C. Robbins Landon könyvében olvashatjuk (mely a Haydn-kutatás egyik alapvető forrásmunkája), hogy Carl Tomasini hegedűművész – Luigi Tomasini dédunokája – birtokolta azt a hegedűt, amelyen valószínűleg Haydn hegedűversenyét játszotta dédnagyapja, először az Esterházy udvarban.⁴¹

A C-dúr versenymű (Hob. VIIa:1) – „Concerto per il Violino ExC”, ahogy Haydn saját kézírásával az Entwurf-Katalogban szerepel – azokhoz a kompozíciókhoz tartozik, amelyeket Haydn az Esterházy udvar zenekarának létszámához és felkészültségéhez igazítva írt. A darab feltételezett keletkezése idején, 1761 és 1765 között, a zenekar 12–14 muzsikusból állt.⁴² Haydn kedvenc koncertmesterének – zenekarának legkiválóbb hegedűsének – ajánlotta hegedűversenyét, aki maga is komponált két hegedűversenyt. A decimaugrásokban és a Vivaldit idéző futamokban megmutathatta briliáns technikáját a kivételes képességű elsőhegedűs.⁴³ A három hegedűverseny közül ez kívánja a legtöbb virtuozitást a szólistától.⁴⁴ Az első tételt a C-dúr hangnem energikussá, az elegáns stílus változatossá, a hegedű gyakori kettősfogásai, futamai, tört akkordjai érdekessé és méltóságteljessé teszik. A lassú, Adagio tétel rokkoló, szerenádszerű hegedűdallamát a vonózenekar halk pizzicato kísérete emeli ki, majd fokozatos crescendóval teljesedik ki a szólóhangszer skálamenetének csúcán. A tétel kezdete ugyanúgy egy napfelkelte hangulatát idézi, mint a Napszak-szimfóniák közül A reggel első tételének kezdete. E concertáló stílus fedezhető fel az 1771-ből származó op. 17-es sorozat 2., F-dúr kvartettjének (Hob. III: 26) III., Adagio tételében is, ahol az első hegedű szólójátékát kíséri egységesen, a háttérbe vonuló három másik hangszer. A Presto zárótétel rondóformájú, 3/8-os löktetésével a barokk versenyművek hagyományait idézi.

A szerzői kézirat elveszett. Haydn zenéjét karrierje kezdetén elsősorban kézirat másolatok formájában terjesztették; az első fejezetben említett, 1761-ben kelt, szigorú szerződése miatt – egy-két speciális kivételt követően – műveinek kiadása csak az 1779. január 1-jei, megújított szerződése nyomán vált legálissá a herceg szempontjából.⁴⁵

⁴⁰ C. F. Pohl: *Joseph Haydn II.* (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1975.) 47.

⁴¹ H. C. R. Landon: *Haydn Chronicle and Works I, The Early Years, 1732–1765.* (London – Bloomington: Indiana University Press, 1980.) 516.

⁴² Tank, i.m., 489.

⁴³ Somfai, i.m., 318.

⁴⁴ Mihályi Éva: „Interjú Simon Standage-dzsel.” E-mail: 2020. június 1.

⁴⁵ Mikusi Balázs: „Publishers and Publishing”. In: Caryl Clark – Sarah Day-O’Connell (szerk.): *The Cambridge Haydn Encyclopedia.* I.m., 317–318.

Mihályi Éva: A Haydn-interpretáció változása Kismarton–Eszterháztól napjainkig a hegedűversenyei nyomán

A dolgozatomban elemzésre kerülő C-dúr hegedűverseny kéziratos másolatainak fennmaradt nyolc forrásáról H. C. Robbins Landon könyvében olvashatunk,⁴⁶ melynek részletes ismertetésére a 3.5. alfejezetben kerül sor. A G-dúr versenymű (Hob. VIIa:4) eredetisége nem bizonyított, Landon szerint ez a darab Michael Haydn műve is lehet.⁴⁷ A feltételezés talán a mű technikai egyszerűségéből fakadhat – ami a másik két fennmaradt hegedűversenyre nem jellemző –, valamint késő barokk stílusából és formavilágából. A témák először a zenekari anyagban jelennek meg, utána veszi át őket a szólóhangszer. Hitelessége azért is kérdéses, mivel Haydn saját katalógusában, az Entwurf-Katalogban és a Haydn-Verzeichnisban sem szerepel,⁴⁸ viszont a Breitkopf-Katalogban Haydn korai munkájaként tartják nyilván.⁴⁹ Valószínű, hogy ezt a hegedűversenyt a Morzin gróf ideje alatt működő zenekar vezetőjének ajánlotta.⁵⁰ Két különböző másolt anyagra építhetünk: a Breitkopf-Katalog hivatkozásában lévőre és a bécsi Gesellschaft der Musikfreunde könyvtárában fellelhetőre. A Hoboken-katalógus szerinti első kiadásának adatai: Lipcse: Breitkopf & Härtel, 1909.⁵¹

Az A-dúr koncert partitúrájának és szólamanyagának két fennmaradt másolatáról tudunk; az egyik a melki apátságban talált változat, amelyben két kürtszólam is szerepel.⁵² Oboaszólamok nyomai is felfedezhetők benne, amelyek azonban nem maradtak fenn.⁵³ A második, egy 1961-ben felfedezett, velencei példány,⁵⁴ melyben a szólóhegedű csak vonós kísérettel maradt fenn, így az összkiadásban fúvós hangszerek nélkül jelent meg.⁵⁵ A Breitkopf-Katalog 1771-es dátummal tünteti fel e hegedűversenyt, melyben „a kürtszólamok hitelessége megkérdőjelezhető”.⁵⁶ Stílusában és formavilágában az A-dúr versenymű mondható a leghagyományosabbnak. Ez megmutatkozik a két saroktétel felépítésében – a tutti és a szólórészek egyenrangú váltakozásán –, ami a korabeli versenyművek szerkezetének jellegzetessége. A középső tétel karakterén viszont még a késő barokk stílus jellegzetességei mutatkoznak. Azonban hiányzik belőle a C-dúr

⁴⁶ Landon, i.m., 516.

⁴⁷ Landon: „Haydniana.” In: *Das Haydn Jahrbuch, IV.* (Bécs: Universal Edition, 1968.) 200.

⁴⁸ H. C. R. Landon: *Chronicle and Works.* I.m., 518.

⁴⁹ Günter Thomas: „Vorwort”. I.m., VI–VII.

⁵⁰ Landon, i.m., 518.

⁵¹ Hoboken, i.m., 526.

⁵² Landon, i.m., 517.

⁵³ Günter Thomas: „Vorwort”. I.m., VI–VII.

⁵⁴ Georg Feder: „Die Überlieferung und Verbreitung der handschriftlichen Quellen zu Haydns Werken.” In: *Haydn-Studien, I/1.* (München–Duisburg: 1965.) 35.

⁵⁵ Günter Thomas: „Vorwort” I.m., VI–VII.

⁵⁶ I.h.

versenymű lassú tételének varázslatos inspirációja.⁵⁷ A hegedűverseny szólistájának nem ad olyan nehéz kihívásokat, amely a zenei megoldások fölé helyezné a technikát. A koncert előadására a 20. században csak 1950. október 6-án került sor Bécsben – Konzerthaus, Mozart-Saal –, a szólista Edith Bertschinger volt.⁵⁸

3.2. A korai darabok előadásának helyszínei

Malina János egy nemrég megjelent tanulmányában azt írta, hogy a Kismartonba látogató koncertközönség számára megjelent ismertető félrevezető információkat is tartalmaz, miszerint: Haydn tevékenységének legjelentősebb helyszíne a kismartoni Haydn-Saal volt.⁵⁹ E helyszín akusztikáját figyelembe véve komponálta a zeneszerző sok darabját.⁶⁰ Ujházy Lászlónál olvashatjuk: az Esterházyak a kor egyik legkiválóbb akusztikájú, 6900 m³-es, 400 fős termét tudhatták magukénak Kismartonban, ahol számos Haydn szimfónia bemutatóját élvezhette a közönség.⁶¹ H. C. Robbins Landon is az eszterházi dísztermet említi, mint egy nagyszerű, kifejezetten erre a célra kialakított koncerttermet. Ez az állítás csupán spekuláció, mint arra Malina János hívta fel a figyelmet, eddig még ugyanis nem találtak erre utaló feljegyzéseket.⁶² Malina János egy másik cikkében bizonyítja: „Eszterháza esetében ennél erősebb a cáfolat: nem csupán hiányoznak a díszterem hangversenyteremként való használatának bizonyítékai, hanem számos adatunk van a színház elsődleges hangversenyhelyszín-funkciójáról”.⁶³ Ami pedig Kismartont illeti, annak életszerűtlenségére – hogy a hatalmas Haydn-Saal Haydn 12–14 fős együttesének koncerthelyszíne volt – már Georg Feder is rámutatott.⁶⁴

⁵⁷ Landon, i.m., 517.

⁵⁸ I.h.

⁵⁹ Malina János: „Performance venues for Operas and Symphonies directed by Joseph Haydn (1762-1790): a Revaluation.” In: Cadernos de Queluz: *Theater Spaces for Music in 18. th Century in Europe*. (Bécs: Hollitzer, 2020.) 425–442. 428.

⁶⁰ Ezt olvashattuk az elmúlt évek kismartoni műsorfüzetében: „Der Haydn-Saal, das Prunkstück des Schlosses Esterhazy in Eisenstadt, war wohl die wichtigste Wirkungsstätte Joseph Haydns. Er komponierte viele seiner Werke für diesen Saal, und stimmte sie auf dessen Klangcharakter ab.” N. N.: *Haydn Festspiele Eisenstadt, Austria. Internationale Haydntage 2011: Haydn & Die Neue Welt*. Eisenstadt, Verein Burgenländische Haydnfestspiele, [2010]. *Haydn Festspiele Eisenstadt, Austria, Internationale Haydntage 2012: Haydn & Italien*. (Eisenstadt: Verein Burgenländische Festspiele [2011].) 8. Lásd még: N. N.: *Haydn Festspiele Eisenstadt, Austria, Internationale Haydntage 2015: Haydn & Schubert*. (Eisenstadt, Verein Burgenländische Haydnfestspiele [2014].) 3.

⁶¹ Ujházy László: *Hangkultúra I*. (Gödöllő: Szent István Egyetem, 2005.) 40.

⁶² Malina János, i.m., 427.

⁶³ Malina János: „On the Venues for and the Decline of the Academies at Eszterhaza in Haydn’s Time”, *Eighteenth-Century Music*, xiii/2. In: Caryl Clark – Sarah Day-O’Connell (szerk.): *The Cambridge Haydn Encyclopedia* (September 2016). 253–282.

⁶⁴ Georg Feder: „Haydn, Joseph” In: Ludvig Finscher (szerk.) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Második kiadás/8. (Stuttgart: Bärenreiter, 2002.) 913–914.

Mihályi Éva: A Haydn-interpretáció változása Kismarton–Eszterháztól napjainkig a hegedűversenyei nyomán

A Haydn-irodalomban csak szórványos információink vannak Haydn korai operáinak előadási helyszíneiről. Arról azonban léteznek leírások, hogy 1762-ben a kismartoni palota parkjában lévő üvegházban egy színpadot építettek,⁶⁵ melyet azonban ez év őszén le is bontották. Nincs adat arról, hogy ezt az építményt valaha újra felépítették volna.⁶⁶ Haydn első operáját – *Acide* – a nagyteremben felépített színpadon adták elő 1763. január 11-én, Miklós herceg legidősebb fia, Antal és egy Erdődy grófnő esküvőjének alkalmával.⁶⁷ Miklós herceg 1763-tól idejének csak nagyon elenyésző részét töltötte Kismartonban, ezért itt a rendszeres koncertélet jelenléte is megkérdőjelezhető, a Haydn-Saal, mint a szerző tevékenységének legfőbb helyszíne tehát pusztán legenda.⁶⁸

Ulrich Tank levéltári dokumentum-gyűjteményéből tudjuk, hogy a köpcsényi (ma Kittsee, Burgenland) kastélyban – nem messze Pozsonytól – 1764 nyarán rendeztek operaelőadásokat, az 1764–65-ös pozsonyi országgyűlés „háttérrendezvényeiként”.⁶⁹ A kismartoni zenészek télen Pozsonyban, majd Kismartonban folytatták az előadásokat – melyeknek pontos helyszíne nem ismert. Ulrich Tank gyűjteményén kívül az előadások helyszíneiről más adat nem található. Haydn első opera buffáját, a *La canterinát* Pozsonyban előadták 1767 februárjában, de dokumentum van arról, hogy a bemutatóra Kismartonban, az előző nyáron – nagy valószínűséggel július 26-án – került sor.⁷⁰ Meglepő, hogy a köztudat ellenére a kis változtatásokkal fennmaradt két dísztermet – Kismartonban és Eszterházában – Haydn nem használta szimfóniáinak előadására.⁷¹ Úgy tűnik, hogy Haydn ezekben az években született szimfóniáinak és versenyműveinek előadása a zenekar gyakori utazásai révén – 1764-ben, 1765-ben és 1767-ben – inkább Pozsonyhoz és Köpcsényhez kötődik, mint Kismartonhoz.⁷² Tudunk azonban három más helyszínről, ahol korai darabjai bemutatásra kerülhettek. Egyik az akkori Morzin-palota szalonja Lukawetzben (ma Dolní Lukavice, Csehország).⁷³ Haydn itt töltött három nyarat 1757 és 1760 között, s a legfrissebb kutatások szerint az első tizenöt szimfóniáját itt

⁶⁵ Horányi Mátyás: *The Magnificence of Eszterháza*. (London: Barrie and Rockliff, 1962.) 27–28.

⁶⁶ Malina János, i.m., 439.

⁶⁷ Malina János, i.m. 427., valamint Ulrich Tank: *Studien zur Esterhazyschen Hofmusik*. (Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1981.) 453.

⁶⁸ Malina János, i.m., 433–435.

⁶⁹ Tank, i.m., 454., valamint Tank: „Die Dokumente der Esterhazy-Archive zur fürstlichen Hofkapelle 1761–1770.” Band IV-Heft 3/4. In: *Haydn-Studien*. (München: Henle Verlag, 1980.) 138.

⁷⁰ Malina János: „The Eszterháza Libretti: An Overall Survey”. In: *Haydn Studien* xi/2 (September 2017) 249.

⁷¹ Malina János, „Performance venues for Operas and Symphonies directed by Joseph Haydn (1762-1790): a Revaluation.” I.m., 433.

⁷² I.m., 435.

⁷³ I.m., 429.

komponálta, és a palotában vagy annak kápolnájában adta elő Morzin gróf zenészeivel.⁷⁴ Egy másik helyszín az Esterházy hercegek bécsi palotája lehetett a Wallner utcában, a város szívében. H. C. Robbins Landonnál olvashatjuk, hogy Haydn Bécsben töltötte Esterházy-szolgálat első tíz hónapjának – a Pál Antal herceg szolgálatában töltött időnek – jelentős részét.⁷⁵ Ebben az egyszerű, de elegáns palotában születtek és kerültek valószínűleg bemutatásra a Napszak-szimfóniák.⁷⁶ És a harmadik színhely, ahol Haydn zenekara 1764 nyarának nagy részét töltötte, Köpcsény lehetett, az ottani Esterházy-kastély díszterme, mely hangversenyek („zenei akadémiák”) és bizonyára operaelőadások helyszíne is volt.⁷⁷ Kiváló akusztikájának köszönhetően itt Haydn-szimfóniákat is előadhattak. Sajnos ezeket a termeket időközben átalakították.⁷⁸ Az eszterházi első operaház (1768–1779), a második operaház (1781–1790), a londoni Hanover Square Rooms (1775–1874)⁷⁹ és a londoni King’s Theater New Roomjának (1795) megsemmisülése az előbb említett és fennmaradt három korai helyszínt még értékesebbé teszi.⁸⁰ A kismartoni helyszínt illetően tehát nincs arra bizonyíték, hogy a nagyteremben – esküvőkön és bálokon, valamint néhány operaelőadáson kívül – hangversenyeket is tartottak volna.⁸¹ Miklós herceg csak ritkán és rövid időket töltött Kismartonban fia 1763. januári esküvője után. Idejét Bécs, Köpcsény, Pozsony, Süttör (Eszterháza) és Kismarton között osztotta meg. Életének utolsó bő évtizedét (a karácsonyi és farsangi időszak bécsi tartózkodásaitól eltekintve) szinte csak Eszterházában töltötte. Az itt tartott esetleges koncertekről azonban alig van adatunk.⁸² Egy 1784-es operaelőadás leírásából lehetünk biztosak abban, hogy az operaelőadások előtt, illetve a szüneteiben mutattak be szimfóniákat, concertókat, ugyanúgy, mint Bécsben és Pozsonyban.⁸³ Kamarazenei előadások helyszínéül Eszterházában, a herceg intim környezetében, magán

⁷⁴ I.h.

⁷⁵ H. C. Robbins Landon: *Haydn. Chronicle and Works I.: The Early Years, 1732–1765*. (London: Indiana University Press, 1981.) 353.

⁷⁶ Malina János, i.m., 429.

⁷⁷ A zenei akadémia Esterházy Miklós herceg rendelete alapján a zenekar összes muzsikusa számára, heti két alkalommal (kedden és csütörtökön) tartandó zárt – közönség nélküli –, közös gyakorlását jelentette. James Webster – Georg Feder: ”Haydn, Joseph. Esterhazy Court, 1761–1790.” In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition, Volume 11. (London: Macmillan Publishers 2001.) 177.

⁷⁸ Malina, i.m., 432.

⁷⁹ Georg August Griesinger: *Biographische Notizen über Joseph Haydn*. (Lipcse: Philipp Reclam, 1975.) 36, 91.

⁸⁰ Malina, i.m., 432.

⁸¹ I.m., 439.

⁸² I.m., 437.

⁸³ I.m., 438.

Mihályi Éva: A Haydn-interpretáció változása Kismarton–Eszterháztól napjainkig a hegedűversenyei nyomán

lakószobái szolgálták.⁸⁴ Köpcsényben az operaelőadások az Esterházy-kastély dísztermében kerültek megrendezésre, melynek mérete szűkös volt operák előadásához, koncertekhez azonban kiválóan megfelelt.⁸⁵ A pozsonyi primási nyári palotában ideális méretű koncertterem állt rendelkezésre, s itt még szabadtéri koncertek lehetősége is felmerülhetett.⁸⁶ Malina János szerint az Erdődy grófok palotáinak termei is lehettek akkori koncertek helyszínei, erre azonban nincs bizonyíték.⁸⁷

A kutatások eredményeiből levonható tehát az a következtetés, hogy a hegedűversenyeket önálló előadásként, nagy koncertteremben nem mutatták be; nagyobb valószínűséggel kis létszámú zenekarral, kastélyok kisebb termeiben hangzottak el.

3.3. Kották és kiadások

A hegedűversenyek kisszámú, fennmaradt forrása, és az a tény, hogy Haydn kottázása gyakran következtelen,⁸⁸ nehézséget jelent az eredeti lejegyzés kutatásánál. H. C. Robbins Landon, *Cronicle and Works* című könyvében, a C-dúr hegedűverseny nyolc kéziratot említ.⁸⁹

| Lelőhely | Típus | Jelenlegi helye | Egyéb megjegyzés |
|------------------|----------------------------------|---|--------------------------|
| Melk, apátság | Kézirat másolata, szólamok | Benediktinerstift, Musikarchiv, Melk (Ausztria) | |
| Admond, kolostor | Kézirat másolata, szólamok | Diözesanarchiv, Graz | |
| Schlägl, apátság | Kézirat másolata, szólamok | Prämonstratenserstift, Musikarchiv Aigen – Schlägl (Ausztria) | F-dúrba transzponálva |

⁸⁴ I.h.

⁸⁵ I.m., 439.

⁸⁶ I.h.

⁸⁷ I.h.

⁸⁸ Somfai László: *Kottakép és műalkotás. Harminc tanulmány Bachtól Bartókig. I/4. 18. századi mesterek.* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015.) 63.

⁸⁹ H. C. Robbins Landon: *Haydn: Cronicle and Works I.* (London: Indiana University Press, 1980.) 516.

| | | | |
|----------------------------------|----------------------------|--|---|
| Seitenstetten, apátság | Kézirat másolata, szólamok | Seitenstetten, apátság | Két trombita szólammal |
| Český Krumlov (Böhmisch Krumau) | Kézirat másolata, szólamok | Český Krumlov (Böhmisch Krumau), Staatliches Archiv (Schloß) | Több másolótól származik ⁹⁰ |
| Conservatorio di Musica Genova | Kézirat másolata, szólamok | Genova: Instituto Musicale Pareggiato „Nicolo Paganini” | Két példány ugyanazon másolótól ⁹¹ |
| Lipcse: Breitkopf & Härtel kiadó | Kézirat másolata, szólamok | Lipcse: Breitkopf & Härtel Bibliothek | Közreadó nem ismert ⁹² |
| Kremsmünster, apátság | Kézirat másolata, szólamok | n.a. | |

1. táblázat

Haydn: C-dúr hegedűversenyének kéziratos másolatai

A Henle-féle összkiadásban – a kritikai megjegyzésekben – olvashatjuk, hogy ezek a források egyike sem dedikált példány, a környékbeli fennmaradt másolatok helyi átiratai az 1780-as évekből.⁹³ Malina Jánossal és Martin Czernin osztrák zenetudóssal folytatott beszélgetéseim is megerősítettek abban, hogy ezen források alapján nem lehet érdemleges összehasonlítást végezni. Valószínűleg az Urtext-kiadást a genovai és a lipcsei forrás között található összhangra és hasonlóságra alapozva rekonstruálták. Feltételezhető, hogy a genovai példány alapjául a Breitkopf által, 1769-ben kiadott példány szolgált – ha nem is azonos vele. Az összkiadás kiegészítésként, ossia jelöléssel lehetséges más hangokat, más ritmust jelöl, valamint zárójelbe tett jelöléseket – kötéseket,

⁹⁰ Joseph Haydn: Konzerte für Violine und Orchester. Közreadó: Heinz Lohmann – Günter Thomas. *Kritischer Bericht*. [Joseph Haydn Werke, Band III/1.] (München: Henle, 1969.) 8.

⁹¹ I.h.

⁹² I.m., 8.

⁹³ I.m., 7.

Mihályi Éva: A Haydn-interpretáció változása Kismarton–Eszterháztól napjainkig a hegedűversenyei nyomán

előként, fermátát, esetleg feloldójelet –, más forrásokra való utalásként ad meg.⁹⁴ Léteznek olyan azonosított és elfogadott jelzések, amelyek a többi, másodlagos források közül legalább kettőben megtalálhatóak.⁹⁵ Az A-dúr hegedűversenyből (Hob. VIIa:3) két kéziratot említ Landon: az egyik a melki apátságban, a másik Velencében, a Conservatorio Benedetto Marcello-ban talált kéziratot szólamanyag. A G-dúr hegedűversenyből (Hob. VIIa:4) is két kéziratot másolatról ír Landon: az egyik Bécsben, 1777-es dátummal megjelölve található, a másik Lipcsében, a Breitkopf & Härtel kiadónál.⁹⁶

Haydn által hitelesített vagy valamelyik teljesen megbízható másolója által készített anyag létezése csak az összes forrásnak és háttérüknek a gondos vizsgálatával deríthető ki. Abban az esetben, amikor több forrás van de egyik sem a szerzőtől származik, mindegyikben más hibák lehetnek és esetleg különböző szerzői verzióra vezethetők vissza. Ilyenkor azonban hallatlanul bonyolult kérdések merülhetnek fel, amire vonatkozóan tanulságos és izgalmas olvasmány Szabó Zoltán cikke a Bach-csellószvittek (és a hegedű-szólódarabok) forrás-helyzetéről. Így ír a Sydney-ben élő csellóprofesszor és zenetörténész:

Egy olyan helyzetben, amikor egy fiatal és viszonylag tapasztalatlan tanítvány másolatában van meg egy elveszett mű, az erkölcsi töltettel rendelkező „megbízhatóság” szó két különböző jelentésben használható, amelyek finom, de lényeges eltéréseket mutatnak. Vonatkozhat ez a szó a másolat elkészítésekor tanúsított gondosság mértékére, vagyis a koncentráció és a rendezettség szintjére, amellyel a másoló egy kényes, de alapjában mechanikus feladatot elvégzett. Egy másik értelemben ugyanez a szó a másolónak arra a felismerésére vonatkozhat, hogy feladata nem más, mint egy már megkomponált mű reprodukálása legjobb képességei szerint, tartalmának megváltoztatása nélkül. A másolási hibák elkövetése mindennapos jelenség; viszont a szándékos változtatások a másolatban az eredetihez képest – ez valami egészen más dolog. Míg a másolási hibákat olyan mindennapos okok idézhetik elő, mint a rossz világítás, a fáradtság vagy egy elkopott lúdtoll, az előre megfontolt változtatások intervencionista hozzáállást sugallnak.⁹⁷

⁹⁴ I.m., 9.

⁹⁵ I. m., 10.

⁹⁶ Landon, i.m., 517.

⁹⁷ Szabó Zoltán: „Elveszett Bach-kéziratok fennmaradt árnyképei? J. S. Bach vonós szólódarabjai J. P. Kellnertől származó másolata–újraértékelés.” Ford.: Malina János (*Magyar Zene*, LVII. évfolyam, 2. szám, 2019. május.) 127.

Ezeknek a problémáknak a tisztázására a modern, összes forrást figyelembe vevő és kritikai megjegyzéssel kiegészített összkiadás való. Esetünkben az új Haydn-összkiadás (Joseph Haydn Werke) Henle által kiadott és Günter Thomas által közreadott kötete (1969). Mivel a fent említett másolatok a jelenlegi helyzetben nem hozzáférhetőek, így nem lehetséges az összkiadást összevetni egyik vagy másik korabeli kéziratos forrással, de nem is lenne célravezető. Günter Thomas kitűnő, megbízható szakember, a kölni Haydn-intézet és az összkiadás egyik oszlopa volt hosszú ideig. Az ő munkáját alapul lehet venni a felvételek összevetésénél.⁹⁸

A három hegedűverseny összegyűjtött kiadásainak teljes listáját elsősorban a British Library-ből állítottam össze. (Függelék: 9. táblázat) Dolgozatomban a C-dúr versenymű hét kiadását vettem alapul az összehasonlításhoz:

- Zongorakivonat. Átírta és cadenzával ellátta (csak a kottában található): Paul Klengel. Közreadó: Paul Klengel (Lipscse: Breitkopf & Härtel, 1909.) (Kritischer Bericht)
- Partitúra. Közreadó: Max Seiffert (Lipscse: Breitkopf & Härtel, 1909.)
- Zongorakivonat. Átírta, ujjrendekkel és cadenzával ellátta: Carl Flesch. Közreadó: Wilhelm Scholz (Lipscse: Peters, 1931.)
- Partitúra. Közreadó: Howard Chandler Robbins Landon. (Bécs: Eulenburg, 1952.) Előszó: H. C. Robbins Landon
- Partitúra (Urtext). Joseph Haydn Werke, Band III./1. Közreadó: Günter Thomas és Heinz Lohmann. (München: Henle, 1969.)
- Zongorakivonat. Átírta és cadenzával ellátta: Felix Forrer. Közreadó: Bernard Päuler – a kotta szerint, Felix Forrer – The British Library szerint. (Zürich: Amadeus Verlag, 1975.)
- Partitúra (Urtext). Közreadó: Heinz Lohmann és Günter Thomas. (Kassel: Bärenreiter, 2014.) Armin Raab előszavával (Köln: 2014)

⁹⁸ Malina János így fogalmaz Szabó Zoltán cikkének fordítása kapcsán. Mihályi Éva: „Személyes interjú Malina Jánossal.” 2019. dec. 5.

Mihályi Éva: A Haydn-interpretáció változása Kismarton–Eszterháztól napjainkig a hegedűversenyei nyomán

3.4. A kottakiadások különbségei

3.4.1. Haydn hegedűversenyeinek vizsgált kiadásai közti legjellemzőbb különbségek az összöveghez viszonyítva

Az összehasonlításom alapja a C-dúr koncert Urtext-kiadása (München: Henle, 1969). A Bärenreiter és Henle közötti együttműködés folytatásaként, egyes szimfonikus művek után a C-dúr hegedűverseny most a G. Henle Verlag által kiadott „Joseph Haydn Werke” összkiadás eredeti szövegével jelenik meg.⁹⁹

Korabeli kottázási szabályokról és előadói praxisról – a Haydn hegedűversenyek notációját érintő kérdésekben – az öt legjelentősebb korabeli könyvből tájékoztam a dolgozatom megírásához:

1. Michael Corrette: *L'École d'Orphée* (Párizs: 1738). A XVIII. század francia hegedűpedagógiájának, hegedűművészetének alapja e könyv. A zenei írásmód alapjaitól a hegedűjáték elsajátításához szükséges – hegedűtartás, vonótartás, alapvető szabályai, a helyes intonáció, a fekvések – legfontosabb alapgyakorlatokat foglalja magában, a francia és olasz korabeli stílusban való eligazodáshoz.

2. Francesco Geminiani: *The Art of Playing on the Violin* (London: 1751). Az 1951-es kiadáshoz David D. Boyden írt bevezetőt. Elsősorban az adott kor játéktechnikai kérdéseivel, a különböző fekvések, ujjrendek praktikus használatával – a kezek ideális helyzetének beállításához szükséges gyakorlatokkal –, dúr és moll skálák variációinak lassú és gyors tempóban való gyakorlásával foglalkozik. A kettősfogások, a díszítések, valamint az akkordjáték elsajátításához nyújt gyakorlatokat. Kitér a vonóbeosztás alapvető szabályaira, valamint a helyes zenei kifejezés kialakításához ad útmutatást. Kitér az érthető tagolás, a frazeálás kérdésére is, technikai megoldások és konkrét gyakorlatok ajánlásával.

3. Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Berlin: Johann Friedrich Voß, 1752). Magyarra fordította: Székely András. (Budapest: Argumentum Kiadó, 2011.) Általános zenei kérdésekben a harántfuvola-iskola módszertanát kulcsműnek tartotta Haydn – különösen a tempó kérdésére vonatkozó szabályokat illetően.¹⁰⁰

⁹⁹ <https://www.baerenreiter.com/shop/produkt/details/BA4678/> Beschreibung

¹⁰⁰ Somfai, J. *Haydn zongoraszonátái*, i.m., 47.

4. Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* (I. kötet, Berlin: 1753, II. kötet, Berlin: 1762. Lipcse: Breitkopf & Härtel, 1957). E könyvből Haydn sokat merített, már fiatalon felkeltette érdeklődését.¹⁰¹

5. Leopold Mozart: *Gründliche Violinschule* (Augsburg: Johann Jacob Lotter und Sohn, 1756). A magyar kiadás fordítója: Székely András (Budapest: Mágus, 1998). Haydn e könyv tanításával előbb találkozhatott, mint Carl Philipp Emanuel Bach könyvével. Leopold Mozart könyvének hatására az ornemens jeleket egy idő után kiskottás lejegyzéssel helyettesítette. „Haydn elsősorban hegedűs volt, második hangszere a zongora”,¹⁰² így a zenekari szólamok lejegyzésénél hatással voltak rá a Leopold Mozart által megalkotott kottázási szabályok.

A 18. századi zeneszerzők kottaiban kevés artikulációra, tempóváltásra, dinamikára, frazeálásra utaló jelzést találunk. A 19. századi kiadásokban ezeket „pótolták”, például frazeálási útmutatóként kötőívekkel és dinamikai jelekkel látták el a kiadások anyagát.¹⁰³ A historikus előadásmód kialakulásának kezdetén a hiteles megszólaltatás érdekében e bejegyzésektől mentesen csak a leírt kottát játszották, hogy ne hamisítsák meg a leírt darabot.¹⁰⁴

Amint arról már az előző fejezetben említést tettem, a hegedűversenyek kéziratái elvesztek, az összehasonlításhoz csak másolatokra támaszkodhatunk, amelyekben a bejegyzések eredete kérdéses. A Haydn-notációt illetően az Urtext-kiadások szakértői képesek csak hosszas kutatómunka után helyesen tájékozódni. Találkozhatunk a komponista kottázásának következetlenségével is, amikor azonos darabban például egy díszítést, különböző helyeken másképp jelöl.¹⁰⁵ Haydn a korai alkotóperiódusában még elnagyoltabban írta az előadásra vonatkozó – igen kevés – bejegyzéseit, a későbbi korszakára már a következetesebb kottázás jellemző.¹⁰⁶

A hegedűversenyeknél az Urtext-kiadáshoz képest legszembetűnőbb különbségeket a kötések jelölésében találtam. A Henle szólóhegedű anyagában szinte nincs kötés, a tuttiban a kerek zárójelben lévő előadói artikulációs jelek a másodlagos forrásokból származnak – amelyekről a 3.5. „Kották és kiadások” című alfejezetben

¹⁰¹ Somfai, i.m., 46.

¹⁰² I.m. 47.

¹⁰³ Harnoncourt: *A beszédszerű zene*, i., m. 36–37.

¹⁰⁴ I. h.

¹⁰⁵ Somfai, *J. Haydn zongoraszonátái*, i.m., 47.

¹⁰⁶ Somfai, i.m., 108.

Mihályi Éva: A Haydn-interpretáció változása Kismarton–Eszterházától napjainkig a hegedűversenyei nyomán

tettem említést –, míg a szögletes zárójelben [] lévő kötések a kiadói megjegyzéseket jelölik.¹⁰⁷

Az Urtext-kiadás a forrásokra való lehető legpontosabb hivatkozással jelöli a tutti és a szóló részek határait, a többi kiadásban azonban ez gyakran pontatlanul jelenik meg. Első példám a C-dúr hegedűverseny II. tételének cadenza előtti két üteme, amelynél a Peters és a Breitkopf kiadó zongorakivonatában a zenekar játssza a Henle- és az Eulenburg-kiadásban *solo*-ként jelölt anyagát.

Musical score for the first example, Henle edition, measures 26-29. The score is in C major and 2/4 time. It features a violin part and a piano accompaniment. The violin part starts with a trill (tr) and a fermata. The piano part has a *coll' arco* marking and a forte (*f*) dynamic. The score is divided into four measures, with a repeat sign at the end.

1. kottapélda, II. tétel, 26–29. ütem, Henle partitúra

Musical score for the second example, Breitkopf edition, measures 26-29. The score is in C major and 2/4 time. It features a violin part and a piano accompaniment. The violin part has a *Tutti* marking and a *cresc.* marking. The piano part has a *legato* marking and a *cresc.* marking. The score is divided into four measures, with a repeat sign at the end.

2. kottapélda, II. tétel 26–29. ütem, Breitkopf zongorakivonat

Musical score for the third example, Peters edition, measures 26-29. The score is in C major and 2/4 time. It features a violin part and a piano accompaniment. The violin part has a *Tutti* marking and a *cresc.* marking. The piano part has a *legato* marking and a *cresc.* marking. The score is divided into four measures, with a repeat sign at the end.

3. kottapélda, II. tétel, 26–29. ütem, Peters zongorakivonat

¹⁰⁷ Armin Raab: A Bärenreiter összkiadás előszava (Köln: Bärenreiter, 2014. március) III.

The image shows a musical score for a violin and piano piece, identified as E. E. 6036. The score is written for violin (top staff) and piano (bottom two staves). The violin part features a complex cadenza section starting with a double bar line and a fermata. The piano part provides accompaniment. The score includes dynamic markings such as 'coll'Arco' (col legno) and 'f' (forte). The word 'CADENZA' is written above the final measure of the violin part. The number 'E. E. 6036' is printed below the piano part.

4. kottapélda, II. tétel, 26–29. ütem, Eulenburg partitúra

A továbbiakban a C-dúr hegedűverseny Henle- és Bärenreiter-kiadásaihoz viszonyított eltéréseit vizsgálom.

Általánosságban, az összöveghez képest a legtöbb egyezést az Eulenburg-kiadásban fedeztem fel – ami az első kottapéldából már jól látható. A különbségek eklatáns példáit a Breitkopf & Härtel (továbbiakban Breitkopf) partitúrájában az előkéknél, a Peters-kiadásban viszont a kötések és a dinamika jelölésénél találjuk. Dinamikai bejegyzéseket az összöveg leginkább zárójelben ad meg, a többi kiadásban f, p, fp, mf, crescendo előadói utasítások kerültek mind a tutti, mind a szóló anyagba. A Breitkopf és a Peters zongorakivonat közti legfeltűnőbb eltérés a díszítések terén található. A trillás hangok után a legtöbb kiadás jelöl utókat, amelynek az összövegben – és az Eulenburg partitúrában – nincs nyoma. A hanghosszúságok jelölésénél nagy eltéréseket mutatnak a szólóhegedű anyagokban található tizenhatod menetek – a részletes ismertetésben a 109–114. kottapéldák –, amelyeket a Henle-kiadás külön, ékekkel, a Breitkopf-, az Eulenburg- és az Amadeus-kiadás szintén külön, staccato pontokkal, rövid hangokkal jelöl. A Peters-kiadásban azonban ugyanezen futamok legato ívekkel jelennek meg.

A Henle partitúrához képest sok más hangot találunk a Breitkopf zongorakivonatban, a záratok előtt a szólóhegedű anyagban a dallamot több helyen egy oktávval feljebb vezeti (11. kottapélda). A Henle- és az Amadeus-kiadás következetes trillás díszítésű hangjait a Peters- és az Eulenburg-kiadás sok helyen mordenttel jelöli (82–90. kottapélda). Az elsődleges, melki forrásban a basszus szólamot „Violone”-nak jelöli, a Breitkopf-kiadás azonban például az A-dúr hegedűverseny esetében „Violoncello”-ként tünteti fel a basszus szólamot.

Mihályi Éva: A Haydn-interpretáció változása Kismarton–Eszterházától napjainkig a hegedűversenyei nyomán

Részletesebb összevetéssel az interpretációt meghatározó legmarkánsabb különbségek kiemelésére törekedtem. Kitérek az artikulációt befolyásoló kötésbeli eltérések, a dinamikai, valamint a hanghosszúságot jelző különböző bejegyzések hatására és a díszítések előadói jelentőségére.

3.4.2. Az eltérő írásmód és a kötések különbségeinek hatása az előadásmódra (kottapéldákkal)

A kottapéldák további elemzése előtt szeretném rögzíteni, hogy az átláthatóság és a könnyebb összehasonlíthatóság érdekében a rövid kottarészletek előtt nem tüntettem fel a kulcsokat és az előjegyzést. A vizsgált C-dúr koncert első és harmadik tétele C-dúrban, a második tétel F-dúrban íródott.

A C-dúr koncert általam vizsgált kiadásai közül a Peters-kiadás jelöl legtöbb helyen kötést mind a zenekari, mind a szólóanyagban. A zongorakivonat hegedűszóló anyaga – pár kötést kivéve – egyezik a szóló stimmel. Azonban a Breitkopf-kiadás partitúrájában és zongorakivonatában lévő szólóhegedű anyag nagyon sok eltérést mutat, amelyek Isaac Stern 1950-ben készült és Geyer Stefi húsz évvel korábbi felvételéből jól hallható.¹⁰⁸ A két kiadásban számtalan, különböző artikulációra utaló legato ív, zárlatok előtti ritmikai és hangeltérés – más hajlítás, kis cadenza – szerepel, melyek közül néhány példát bemutatok.

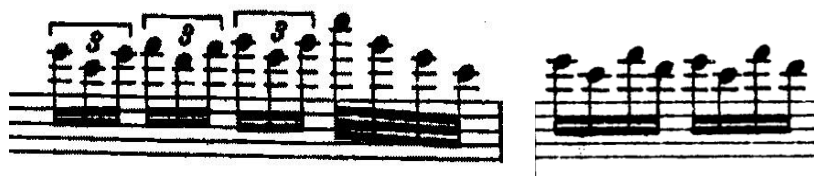


5. kottapélda, I. tétel, 50. ütem, Breitkopf zongorakivonat és partitúra

¹⁰⁸ A 3.6. fejezetben, a felvételek bemutatásánál hangzó anyagokkal szemléltetem a kottakiadások – interpretációra ható – különbségeit.



6. kottapélda, I. tétel, 60. ütem, Breitkopf zongorakivonat és partitúra



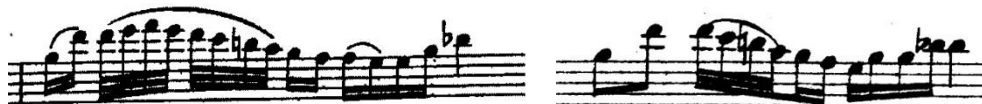
7. kottapélda, I. tétel, 253. ütem, Breitkopf zongorakivonat és partitúra



8. kottapélda, II. tétel, 4. ütem, Breitkopf zongorakivonat és partitúra



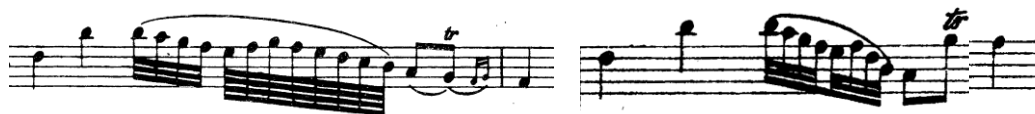
9. kottapélda, II. tétel, 6. ütem, Breitkopf zongorakivonat és partitúra



10. kottapélda, II. tétel, 9. ütem, Breitkopf zongorakivonat és partitúra

Mihályi Éva: A Haydn-interpretáció változása Kismarton–Eszterháztól napjainkig a hegedűversenyei nyomán

A második tétel 12. és 24. ütemének végén a partitúrában – a zongorakivonathoz képest – a szólóhegedű dallamvezetése egy oktávval feljebb folytatódik.



11. kottapélda, II. tétel, 24. ütem, Breitkopf zongorakivonat és partitúra

A harmadik tétel 178. ütemének zárata előtt a partitúra három ütemen keresztül azonos hármashangzat-felbontását a zongorakivonat, két oktávot átívelő, hármashangzat futama színesíti. A partitúrában lévő E-dúr zárlat akkordját, a zongorakivonat szintén hármashangzat-felbontással helyettesíti.



12. kottapélda, III. tétel, 174–178. ütem, Breitkopf zongorakivonat



13. kottapélda, III. tétel, 174–178. ütem, Breitkopf partitúra (Henle partitúrával egyező)

Következő példám a harmadik tétel utolsó rondótémája, a kötésekkel, kettősfogásokkal és akkordokkal teli Breitkopf zongorakivonat, valamint a partitúra lejegyzése szerint:



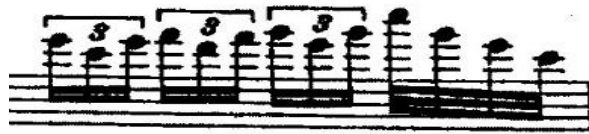
14. kottapélda, III. tétel, 313–320. ütem, Breitkopf zongorakivonat



15. kottapélda, III. tétel, 313–320. ütem, Breitkopf partitúra

További eltérések, melyeknél különböznek a lejegyzési módok, valamint más hangok találhatóak: I. tétel: 179–187., 260., 264., 271., 274., 276., 279., 281., és 283. ütem. II. tétel: 24, 26. ütemnél eltérő díszítés, cadenza előtt más akkord. III. tétel: 51., 67., 75., 83., 284. ütem.

A Breitkopf-kiadás Paul Klengel által közreadott zongorakivonatának hegedűszólamát olvasva a kötések, díszítések, zárlatok előtti futamok hangról hangra követhetők Geyer Stefi – választott felvételeim közül az első – 1930-as évekből származó interpretációjában. Az összöveghez viszonyított számos eltérés közül, három – zárlatok előtti kis cadenza – jellemző példával szemléltetem az eltéréseket. Az első tételből az elsőt:

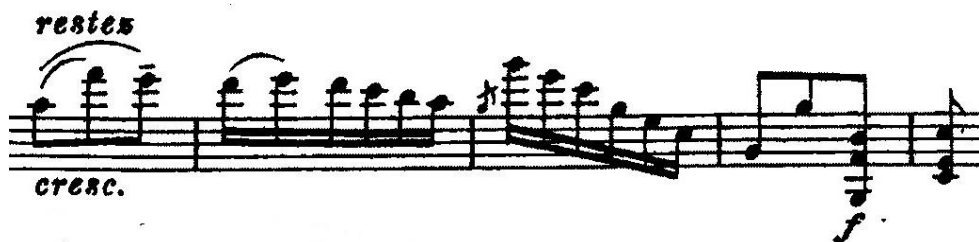


16. kottapélda, I. tétel, 253. ütem, Breitkopf zongorakivonat



17. kottapélda, I. tétel, 253. ütem, Henle

A harmadik tételből a következő példa:



18. kottapélda, III. tétel, 241–244. ütem, Breitkopf zongorakivonat¹⁰⁹

¹⁰⁹ Ez a részlet, Geyer Stefi felvételén a 17'54"–17'56" között hallható.

Mihályi Éva: A Haydn-interpretáció változása Kismarton–Eszterházától napjainkig a hegedűversenyei nyomán



19. kottapélda, III. tétel, 241–244. ütem, a Breitkopf partitúra szerinti kottakép, amely megegyezik a Henle partitúra lejegyzésével

Érdekes kérdés a C-dúr versenymű, első tétel főtémájának notációja, amely nemcsak a különböző kiadásokban, hanem sokszor ugyanazon kiadás szóló- és tutti anyagában is eltérő. A téma második negyedén lévő, kisnyújtott ritmus – pontozott nyolcad és tizenhatod – a Henle- és az Eulenburg-kiadás partitúrájában mindig külön íródott, azonban a Breitkopf zongorakivonatban egyszer kötve, egyszer külön, a Peters és az Amadeus zongorakivonatban mindig kötve – szólóban és tuttiban is.

Allegro moderato
[Tutti]
(f)

20. kottapélda, I. tétel, 1–4. ütem (főtéma), Henle

Allegro moderato. (♩ ungefähr 69)
Tutti
f

21. kottapélda, I. tétel, 1–4. ütem, Breitkopf zongorakivonat

Allegro moderato.

22. kottapélda, I. tétel, 1–4. ütem, Breitkopf partitúra

Allegro moderato **1** Klavier

23. kottapélda, I. tétel, 1–4. ütem, Amadeus zongorakivonat

Allegro moderato (♩ ungefähr 73) Klavierauszug von
Tutti

24. kottapélda, I. tétel, 1–5.ütem, Peters zongorakivonat

A fenti kottapéldákból láthatjuk, hogy ugyanaz a ritmusképlet a Peters-kiadás szerint kötve – elválasztott, egyirányú vonóval – és a Breitkopf-kiadás szerint külön vonóval más artikulációt eredményez. A Henle-kiadás írásmódja a kisnyújtott ritmus

Mihályi Éva: A Haydn-interpretáció változása Kismarton–Eszterházától napjainkig a hegedűversenyei nyomán

harmincketted hangját visszavett vonóval való játékmódra inspirálja. E megoldás esetén a pontozott tizenhatod értéke megrövidül, ami határozottabb artikulációt eredményez. A különböző lejegyzési módok – kötéssel, de elválasztott tizenhatoddal, valamint a külön írt, leggyakrabban visszavett vonóval artikulált – egészen másfajta játékmódot kívánnak, amelyek a történelmi és a historikus előadói gyakorlat képviselőinek felvételén jól hallható. Korstílus, vonókezelési, vagy kényelmi kérdés? Tapasztalatom szerint a zenekari tuttiban mindenféleképpen döntő e kérdésnél a kényelem és az együttjáték pontosságára való törekvés. A történelmi előadásokon és az 1909-es, 1952-es partitúrában már nyoma van ennek a különbségnek. Ugyanez a játékmódbeli kérdés merül fel az első tétel, 246–248. ütemeinél, melyet a következő példám mutat.



25. kottapélda, I. tétel, 247–248. ütem, Henle



26. kottapélda, I. tétel, 247–248. ütem, Breitkopf partitúra



27. kottapélda, I. tétel, 247–248. ütem, Peters zongorakivonat
(Amadeushoz hasonlóan)

Az első tétel 83. és 85. ütem első negyedén lévő ritmusképlet – két tizenhatod, nyolcad – díszítésének változatos lejegyzési formáit négy kiadás írásmódján keresztül szeretném érzékeltetni. Ezek a különbségek a felvételeken jól hallhatóak. Az 83. ütemben az Urtext-kiadás szerinti előke+triola kottázással szemben a Peters-kiadásban négy harmincketted található, a 85. ütemben viszont megegyezik a két leírásmód (tizenhatod-triola+nyolcad). Az Eulenburg partitúrában mindkét ütemben a Henle ossia-ként szereplő

A Haydn-hegedűversenyek interpretáció-változása a keletkezésüktől napjainkig

lehetséges, másféle leírást sejtető ritmusa szerepel – zárójeles trilla nélkül. A Breitkopf-kiadás szóban forgó mindkét ütemében kiírt tizenhatod lejegyzést találunk.



28. kottapélda, I. tétel, 81–87. ütem, Henle



29. kottapélda, I. tétel, 81–87. ütem, Peters zongorakivonat



30. kottapélda, I. tétel, 81–87. ütem, Eulenburg partitúra



31. kottapélda, I. tétel, 81–87. ütem, Breitkopf zongorakivonat

Következő példám az első tétel 180–181. ütemének tizenhatod menetét mutatja. A kötések változatainak, artikulációt befolyásoló hatását szeretném bemutatni – négy felvétel példájával.



32. kottapélda, I. tétel, 180–181. ütem, Henle¹¹⁰



33. kottapélda, I. tétel, 180–181. ütem, Peters zongorakivonat¹¹¹



34. kottapélda, I. tétel, 180–181. ütem, Breitkopf zongorakivonat¹¹²



35. kottapélda, I. tétel, 180–181. ütem, Eulenburg partitúra¹¹³

Seiler az első hangot záróhangként értelmezve megvárhatja a továbbmenést, a tempót szabadabban kezeli, mint Küchl. Az elengedettebb kettős kötési határozottabb artikulációt eredményeznek. Küchl egyenletes tempóban játssza e két ütem felfelé tartó dallamívét, azonban ő a kötött és a külön hangok játékanak markáns megkülönböztetésével ér el nagyobb hatást. Grumiaux a kötésekkel líraibb hangvételt választ, Geyer Stefí viszont a Breitkopf-kiadás lejegyzési módját, briliáns rövid hangjaival és virtuóz tizenhatod triola felfutásával értelmezve sokkal erőteljesebb karaktert ér el e két ütemben.

¹¹⁰ Midori Seiler felvételén: 5'32"–5'43" <https://www.youtube.com/watch?v=kzITRmv-ITI>

¹¹¹ Rainer Küchl felvételén: 5'26"–5'32" <https://www.youtube.com/watch?v=cw1YJo76wIQ>

¹¹² Geyer Stefí felvételén: 5'22"–5'33"

¹¹³ Arthur Grumiaux felvételén: 5'24"–5'35" <https://www.youtube.com/watch?v=NggmyWBJA50>

A Haydn-hegedűversenyek interpretáció-változása a keletkezésüktől napjainkig

A további hasonló kottázási különbségek artikulációra tett hatására a felvételek összevetésénél térek ki részletesebben.

3.4.3. A dupla pontozás kérdése a C-dúr koncert I. tételének főtémája alapján (kottapéldákkal)

Somfai László könyvében olvashatjuk, hogy a kor konvenciói miatt Haydn, a korai időszakában született darabjainál még nem használta a túlpontozás, kettős pontozású jelölését, csak az 1770-től született műveinek lejegyzésénél.¹¹⁴ Joachim Quantz volt az első teoretikus, aki először írt e notációs kérdéstről.¹¹⁵ Leopold Mozart: *Hegedűiskolájában* tett javaslata a dupla pontozás jelölésének szükségességéről, amelyről könyvének első főrészében olvashatunk:

Általában: a pontot tartsuk mindig egy kicsit hosszabban. Így az előadás nemcsak élénkebb lesz, hanem megakadályozzuk a csaknem általános hibának nevezhető sietést [...] Nagyon jó lenne, ha ezt a kitarított pontozást körültekintőbben meghatároznák és leírnák. Magam gyakran megtettem már ezt, és az előadásról alkotott véleményemet két ponttal és az utána következő hang lerövidítésével ily módon tettem nyilvánvalóvá. Az írásmódnak megvan a maga alapja, valamint támogatja a zenei ízlést.¹¹⁶

J. J. Quantz és L. Mozart, példáikban pontozott nyolcadok meghosszabbodásáról, valamint tizenhatodok rövidítéséről írnak, nem hosszabb hangok értékének változtatásáról.¹¹⁷

A C-dúr hegedűverseny első tételének főtémájánál is kisnyújtott ritmusról beszélünk, lejegyzésének példái fentebb láthatóak – itt csak emlékeztetőül a Breitkopf partitúra példája.

¹¹⁴ Somfai, i.m., 76–77.

¹¹⁵ Quantz, i.m., 77. 20–21. §. A XVIII. századi kottaolvasás fontos szabályáról ír: a lekottázott hangjegy értékeit nem szabad a későbbi korok előadói gyakorlatainak előírása szerint játszani.

¹¹⁶ Leopold Mozart: *Hegedűiskola*. Ford. Székely András. (Budapest: Mágus, 1998.) 62–63.

¹¹⁷ Boyden, i.m. 543.



36. kottapélda, I. tétel 1–4. ütem, Breitkopf partitúra

Az általam vizsgált kiadások egyikében sem találtam kettős pontozású lejegyzést, azonban a választott felvételeim közül a historikus előadói praxis két képviselője – Simon Standage és Kalló Zsolt –, valamint két mai mainstream stílust képviselő művész – Isabelle Faust és Joshua Bell – interpretációjában hallunk dupla pontozást. A 3. fejezet 6. alfejezetben részletesen bemutatom a főtéma értelmezésének különbségét, e fejezetben csak három példával demonstrálom a leírt és a játszott ritmusképlet különbségét: Isabelle Faust felvételén a szólóhegedűben és a tuttiiban is duplapontozást hallunk.¹¹⁸ Arthur Grumiaux markánsan elválasztott, a leírt értéknek megfelelő, rövid tizenhatodokat játszik az első ütem kisnyújtott ritmusában és a harmadik ütem felütésére.¹¹⁹

Isaac Stern felvételén a főtéma első ütemének kisnyújtott ritmusának – a Breitkopf, és a Peters-kiadásban staccato ponttal jelölt –, rövid tizenhatod hangját, valamint a harmadik ütem felütését, hosszan játssza, mintha tenuto jel lenne rajta.¹²⁰ A főtéma lejegyzésének különbségeinél még egy észrevétel: a szólóhegedű belépésekor (40. ütem), a téma első hangját akkorddal erősíti meg a kiadó a Breitkopf és Peters zongorakivonat lejegyzése szerint.



37. kottapélda, I. tétel, 40. ütem, Breitkopf és Peters zongorakivonat

¹¹⁸ Isabelle Faust és a Münchener Kammerorchester felvételén: 0.00–0.09 Tutti, 1.09–1.15. Szóló <https://www.youtube.com/watch?v=axU85KMYjhh>

¹¹⁹ Arthur Grumiaux felvételén: 1.09–1.15. <https://www.youtube.com/watch?v=NggmyWBJA50>

¹²⁰ Isaac Stern felvételén: <https://youtu.be/X4M4BvkSLMI> 1.09.–1.15.

A következőkben a dinamikai és ritmikai eltérések jelentőségét, a díszítések különbségeit, és a hanghosszúságra utaló jelzések – ékek, pontok, portató-jelek – lejegyzésének markáns eltéréseit vizsgálom.

3.4.4. Dinamikai jelölések

Köztudottan a 18. század közepén született kottákban nagyon kevés dinamikai jelölést írtak. Haydn kézírataiban és főleg darabjainak másolataiban a dinamikai jelzések megfejtése nem egyszerű feladat. Somfai László szerint ennek vizsgálatánál rá kell bízunk magunkat az Urtext-kiadások hozzáértő készítőinek szakértelmére.¹²¹ „Az eredeti forrásokban nincs következetesen végig jelölt tartós alapidinamika.”¹²² Haydn notációjában az előadási jelek írása láthatóan finomodott, a korai évek kottázási rendjeihez képest pontosabb lett. Korai darabjai – mint a hegedűversenyek – jelöléseinek megértéséhez ez a tény azonban nem segít.¹²³

A Henle-féle, 1969-es összkiadást megvizsgálva – főleg a szólóhegedű szólamában –, nagyon kevés dinamikai instrukcióval találkozunk. A Breitkopf partitúrában több dinamikai jelzés íródott, *f*, *p*, és *crescendo* jelek – sőt tempójelzésre utaló *ritenuto* is felfedezhető –, csak úgy, mint az Eulenburg partitúrában. A Peters kiadás zenekari anyagában – az első tétel 23. ütemében – *fp* bejegyzés is felfedezhető.

A Breitkopf zongorakivonatban – többek között – a 149–151. ütemek között találunk dinamikai jelzéseket.



38. kottapélda, I. tétel, 149–151. ütem, Breitkopf zongorakivonat

A Peters és az Amadeus zongorakivonat szólóanyagában – 1. tétel 153. ütemtől – ütemenkénti *f* és *p* váltakozások szerepelnek, amely bejegyzések valószínűleg nem Haydntól származnak. A következő példa az összöveg és a Peters kiadás összevetése.

¹²¹ Somfai, i.m., 108.

¹²² I. h.

¹²³ I. h.

Mihályi Éva: A Haydn-interpretáció változása Kismarton–Eszterháztól napjainkig a hegedűversenyei nyomán



39. kottapélda, I. tétel, 153–156. ütem, Henle

Un poco meno mosso



40. kottapélda, I. tétel, 153–156. ütem, Peters zongorakivonat

A Bärenreiter, és Henle összkiadás csak minimális, zárójeles dinamikai jelzéseket ad a szólóanyagban – például a tételek kezdetének dinamikai jelölésére –, azonban a zenekari anyagban több dinamikai jelzést alkalmaz.



41. kottapélda, I. tétel, 80–88. ütem. Henle

Adagio (molto)
Solo

42. kottapélda, II. tétel, 1–3. ütem, Henle

3.4.5. Díszítésbeli eltérések (kotta- és felvételek példáival)

Somfai László könyvében olvashatjuk, hogy Haydn, 1771-es évig megírt darabjaiban, a doppelschlag, a trilla és az úgynevezett Haydn-ornamens jelölései sokszor nem tűntek egyértelműnek.¹²⁴ Mivel a hegedűversenyek kéziratái valószínűleg elvesztek, a másolók különbözőféleképpen értelmezhatték ezek jelöléseit. Az Urtext-kiadás néha zárójelben tünteti fel a díszítések valószínűsíthető eredeti formáját.¹²⁵ Somfai László így fogalmaz:

Haydn a kottáiban nagyon apró jeleket használt, nehezen, leginkább nagyítóval próbálták megfejteni ezeket és gyakran összetéveszthető egy doppelschlag a mordenttel.¹²⁶

A C-dúr versenymű kiadásai közül a Breitkopf & Härtel (1909) és a Peters (1931) és az Amadeus (1975) kiadásnál találunk következetesen trillák utáni nachschlagot. A Henle (1969) és az Eulenburg (1952) partitúrában nincs jelölve. Az 1909-ben kiadott Breitkopf partitúrában a szólóstimmben sokkal több díszítés található, mint a többi kiadásban. A fentebb említett, Geyer Stefi felvételén hallható díszítéseket, az általam eddig vizsgált kiadások tanulmányozása során csak a Breitkopf Paul Klengel által közreadott zongorakivonatában találtam.

¹²⁴ Somfai, i. m. 60.

¹²⁵ I. h.

¹²⁶ I. h.

Előkék

Carl Philipp Emanuel Bach így fogalmaz az előkéről:

A Vorschlag az egyik legfontosabb manír, a dallamon és a harmónián egyaránt javít. Az előbbin azzal segít, hogy a hangokat jól összekapcsolja, s azokat, amelyek hosszuk folytán bosszantóan elhálnának, megrövidíti. [...] Másutt a harmónián változtat [...], amely az előkék nélkül túl egyszerű lenne [...].¹²⁷

Quantz szerint: „az előkéket mindig kis kottával jelöljük, az értéküket az előtte álló hangból kapják”.¹²⁸ Haydn, 1762 előtt és még abban az évben kizárólag kiskottás előkét írt. Somfai László hipotézise szerint 1762-ben szerezte meg Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* című könyvét, amelynek tanulmányozása után kezdett áttérni az előkék tényleges értékének megfelelő jelölésére.¹²⁹ Így magyarázza e jelenséget:

Haydnra nem volt jellemző a következetes előke-jelölés, és a másolói – gondatlanságból, vagy készakarva – még tovább rontottak e helyzeten.¹³⁰

Az összöveghez képest, a többi kiadásban az előkék lejegyzése sok esetben következetlen, azaz zeneileg nem releváns, részben nyolcad-, részben tizenhatodhangokkal íródtak.¹³¹

A C-dúr koncert, I. tételének 47. és 51. ütemeiben, a Henle-féle összkiadás – és az Eulenburg partitúra – két előkével jelöli a lefelé haladó, két tizenhatod menetes dallamívet. A „didaktikus” Peters kiadás kiírja az előkét, nyolc tizenhatodot, azaz kötelezőként értelmezendő olvasatot ad az előadónak. Nem tudatja ezzel az írásmóddal – legfeljebb akcentusjelekkel – melyik volt eredetileg a kiskottás előkehang, amit súlyosabb, fontosabb hangként kell játszani, mint azt a hangot, amelyre oldódik.¹³²

¹²⁷ C. P. E. Bach: *Versuch*. 2. főrész, 2. fejezet, 1. §. 62. Magyar fordítása: Somfai László: *J. H. Zongoraszonátái*. I.m., 49.

¹²⁸ Quantz, VIII. főrész, 1–2. §, i.m., 99.

¹²⁹ Somfai, i.m., 46.

¹³⁰ Somfai, i.m., 51.

¹³¹ *Kritischer Bericht*, i.m. 12.

¹³² I.m., 43.

A Haydn-hegedűversenyek interpretáció-változása a keletkezésüktől napjainkig

Az összövegben, kiskottás nyolcaddal íródott előkék Isabelle Faust és Joshua Bell felvételén jól hallhatóak.



43. kottapélda, I. tétel, 48–51. ütem, Henle¹³³

Az összöveg notációjához leginkább hasonló Eulenburg partitúrában így jelenik meg e részlet, melynek artikulációjára Isabelle Faust interpretációjában ismertem rá.



44. kottapélda, I. tétel, 48–51. ütem, Eulenburg¹³⁴

A Peters-kiadás artikulációja Szymon Goldberg felvételén hallható.



45. kottapélda, I. tétel, 48–51. ütem, Peters zongorakivonat¹³⁵



46. kottapélda, I. tétel, 48–51. ütem, Breitkopf zongorakivonat¹³⁶

¹³³ Isabelle Faust felvételén: 1.22–1.29. <https://www.youtube.com/watch?v=axU85KMYjkh>

¹³⁴ Joshua Bell felvételén 1.25–1.31 <https://youtu.be/vlFYddzCrwM>

¹³⁵ Szymon Goldberg felvételén: 1.39–1.45 <https://www.youtube.com/watch?v=V4g78iqagNE&t=362s>

¹³⁶ Geyer Stefi felvételén: 1.35–1.41.

Mihályi Éva: A Haydn-interpretáció változása Kismarton–Eszterházától napjainkig a hegedűversenyei nyomán



47. kottapélda, I. tétel, 48–51. ütem, Amadeus zongorakivonat¹³⁷

Megkülönböztethetünk különböző értékű hangok előtti előke-jelölést. A pontozott nyolcad hangok elé a Henle, az Eulenburg és a Breitkopf partitúrában nyolcad előke íródott, a Peters és az Amadeus zongorakivonatban kiírt tizenhatodokkal egyszerűsödik a leírás.



48. kottapélda, I. tétel, 172. ütem, Henle



49. kottapélda, I. tétel, 172. ütem, Eulenburg



50. kottapélda, I. tétel, 172. ütem, Breitkopf és Peters zongorakivonat



51. kottapélda, I. tétel, 172. ütem, Breitkopf partitúra

¹³⁷ Rainer Küchl felvételén: 1.29–1.35 <https://www.youtube.com/watch?v=cw1YJo76wIQ> Rainer Küchl az interjújában elmondta, hogy a darab összes fellelhető partitúráját és szólamanyagát tanulmányozva alakította ki az elképzelését, azonban a Henle és az Amadeus kiadó, Felix Forrer által átdolgozott zongorakivonatából merített a legtöbb ötletet interpretációjához.



52. kottapélda, I. tétel, 172. ütem, Amadeus zongorakivonat

Negyedhangok elé a Henle és az Eulenburg partitúrában legtöbbször kiskottás nyolcad előke került, amely a Breitkopf, a Peters és az Amadeus-kiadásban, kiírt nyolcadként jelenik meg.



53. kottapélda, II. tétel, 18–19. ütem, Henle



54. kottapélda, II. tétel, 18–19. ütem, Eulenburg



55. kottapélda, II. tétel, 18–19. ütem, Breitkopf zongorakivonat



56. kottapélda, II. tétel, 18–19. ütem, Peters zongorakivonat

Mihályi Éva: A Haydn-interpretáció változása Kismarton–Eszterházától napjainkig a hegedűversenyei nyomán



57. kottapélda, II. tétel, 18–19. ütem, Amadeus zongorakivonat (kiírt előke)

A trillás negyedhangok előtt a Henle partitúrában zárójeles, tizenhatod értékű, a Breitkopf zongorakivonat kiskottás, szintén tizenhatod értékű, az Amadeus viszont áthúzott, nyolcad értékű előkét ír. A Peters és az Eulenburg-kiadásban ezen a helyen nincs előke jelölés.



58. kottapélda: I. tétel, 254. ütem, Henle partitúra zárójeles kiskottás jelölés



59. kottapélda, I. tétel, 254. ütem, Breitkopf zongorakivonat



60. kottapélda, I. tétel, 254. ütem, Amadeus zongorakivonat (áthúzott előke)

Azonban több, trillás negyed előtti Vorschlag jelölése eltér az előbb említettől. Az első tétel, 94–98. ütem között előforduló díszítések lejegyzési módja: Henle kiadásnál duola előke, Petersnél a trillás negyed hangok előtt tizenhatod előke. Az Amadeus zongorakivonat áthúzott kiskottás, még az Eulenburg kiírt, két tizenhatod előkét jelöl. A Breitkopf-kiadásban ezen a helyen kiírt, triola előkét találunk.



61. kottapélda, I. tétel, 94–98. ütem, Henle



62. kottapélda, I. tétel, 94–98. ütem, Eulenburg



63. kottapélda, I. tétel, 94–98. ütem, Peters zongorakivonat



64. kottapélda, I. tétel, 94–98. ütem, Breitkopf partitúra



65. kottapélda, I. tétel, 95–98. ütem, Amadeus zongorakivonat

Az áthúzott előke a Haydn-Mozart korszakban az előke írás lerövidítése, mert e kor kiskottás előkét, előkecsoportjait (mint a barokkban is) egyértelműen az utána következő főhang értékéből elvéve kell játszani.¹³⁸ Az Eulenburg és a Henle partitúra nem tartalmaz áthúzott előkét, viszont az Amadeus zongorakivonat néhány helyen áthúzott, kiskottás előkét, máshol kiírt tizenhatodot alkalmaz a trillás hangok előtt. A Breitkopf

¹³⁸ Somfai, i. m. 44.

Mihályi Éva: A Haydn-interpretáció változása Kismarton–Eszterháztól napjainkig a hegedűversenyei nyomán

szólóanyagban is az előkék jelölésének két fajtájával találkozunk. A Henle partitúrában a legváltozatosabb az előkék jelölése: a trillás negyedek előtt, tizenhatod értékű előkét, a trilla nélküli negyedhangok előtt viszont nyolcad értékű előke szerepel – néhány helyen zárójelbe téve. A Peters-kiadásban kevés a vorschlag, a nyolcad hang előtt többnyire áthúzott előkét találunk. Az 56–60. kottapéldában már említett két ütemben – 18–19. – az előkék lejegyzésének különbségei jól láthatóak.



66. kottapélda, II. tétel, 18–19. ütem, Peters zongorakivonat



67. kottapélda, II. tétel, 18–19. ütem, Breitkopf zongorakivonat



68. kottapélda, II. tétel, 18–19. ütem, Henle



69. kottapélda, II. tétel, 18–19. ütem, Eulenburg



70. kottapélda, II. tétel, 18–19. ütem, Amadeus zongorakivonat

Leopold Mozart írja:

Emelkedő előkét szokás tercet átfogó két hangból is képezni, és ezt összekötik a főhanggal, még ha az előke látszatra a mellékhangból származnék is. Ezt a kéthangos előkét *Schleifertnek* nevezzük.¹³⁹

A harmadik tétel 2. ütemének lejegyzése, kétféle formában jelenik meg: a Breitkopf zongorakivonatban három tizenhatod előkével, viszont a többi kiadásban Schleifert – kéthangos, ütemen belüli előke – íródott.¹⁴⁰



71. kottapélda, III. tétel, 1–2. ütem, Henle tutti és szóló



72. kottapélda, III. tétel, 1–2. ütem, Breitkopf zongorakivonat tutti és solo

Doppelschlag

Carl Philipp Emanuel Bach könyvében így ír: „A doppelschlag könnyű manír, kellemessé és egyben csillogóvá teszi a dallamot”.¹⁴¹ Haydn 1771-es évig megírt darabjainak kottázásában nem egységes a díszítések jelölése, a doppelschlag, a trilla és

¹³⁹ L. Mozart: *Hegedűiskola*. I.m., 216.

¹⁴⁰ I.h.

¹⁴¹ Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*. 3. főrészt, Von dem Doppelschlage. 1§ (Lipcse: Breitkopf & Härtel. Faksimile-Nachdruck hrsg. der erste Auflage, hrsgb von Lothar Hoffmann-Erbrecht, 1. kiadás, (Leipzig 1957.) Magyar fordítása: Somfai László: *Joseph Haydn zongoraszonátái*. I.m. 57.

Mihályi Éva: A Haydn-interpretáció változása Kismarton–Eszterházától napjainkig a hegedűversenyei nyomán

az úgynevezett Haydn-ornamens jelölései sokszor nem tűntek egyértelműnek.¹⁴² Somfai László ezt így magyarázza:

Haydn a kottáiban nagyon apró jeleket használt, nehezen, leginkább nagyítóval próbálták megfejteni ezeket és gyakran összetéveszthető egy doppelschlag a mordenttel.¹⁴³

Mivel a hegedűversenyek kéziratái valószínűleg elvesztek és a másolók sem mindig tudták kiolvasni Haydn kézírásából a jelek értelmét, így különbözőféleképpen értelmezték ezek jelöléseit. Az Urtext-kiadás néha zárójelben tünteti fel a díszítések valószínűsíthető eredeti formáját.¹⁴⁴ A Haydn-kutatók közötti megegyezés szerint doppelschlagot kell játszani a Haydn-ornamens jel értelmezése alapján is.¹⁴⁵

A C-dúr hegedűverseny általam vizsgált kiadásai között csak egyetlen példát – első tétel 130. ütem felütése a Breitkopf zongorakivonatában – találtam doppelschlag jelölésre, amely a Henleben zárójeles trillaként, a többi kiadásban díszítés nélkül szerepel.



73. kottapélda, I. tétel, 128–130. ütem, Breitkopf zongorakivonat



74. kottapélda, I. tétel, 128–130. ütem, Henle

Haydn-ornamens

Az összöveghez képest az első tétel melléktémájában a témafej mindegyik kiadásban más lejegyzéssel jelenik meg. Egyedül a Henle-kiadásban találunk Haydn-ornamens jelölést.

¹⁴² Somfai, i. m. 60.

¹⁴³ I. h.

¹⁴⁴ I. h.

¹⁴⁵ I. h.



75. kottapélda, I. tétel, 57. ütem. Henle és Bärenreiter – Haydn-ornamens.

A Breitkopf zongorakivonatban előkével és díszítés nélkül, a partitúrában díszítés, előke nélkül szerepel, amely egyezik a Peters-kiadás leírásával – *espressivo* jelzéssel ellátva. Az Eulenburg partitúrában más hang szerepel a kisnyújtott tizenhatod helyén – mely leírás az általam választott felvételek egyikén sem hallható.



76. kottapélda, I. tétel, 57. ütem (melléktéma), Breitkopf zongorakivonat



77. kottapélda, I. tétel, 57. ütem, Eulenburg partitúra



78. kottapélda, I. tétel, 57. ütem, Breitkopf partitúra lejegyzése



79. kottapélda, I. tétel, 57. ütem, Amadeus zongorakivonat

Mihályi Éva: A Haydn-interpretáció változása Kismarton–Eszterházától napjainkig a hegedűversenyei nyomán



80. kottapélda, I. tétel, 57. ütem, Peters zongorakivonat

Isabelle Faust, Midori Seiler és Kalló Zsolt felvételén halljuk csak a melléktéma első ütemében a Henle-kiadás leírása szerinti Haydn-ornamens díszítést.¹⁴⁶

Mordent

Leopold Mozart mordentnek nevezi azt a két, vagy három kis hangot, amelyek „megragadják” és körülölelik a főhangot, azonban a súly mindig a főhangra esik.¹⁴⁷ Könyvében az alkalmazásáról ezt írja:

A mordent akkor használandó, amikor egy hangot különösen ki akarunk emelni.

A súly a hangon van, amihez gyorsan kötjük hozzá a mordentet.¹⁴⁸

Somfai László szerint, Haydn csak elvétve írt mordentet a vonós zenéjében,¹⁴⁹ autográfjaiban is ritka az egyértelmű mordent díszítés jelölése.¹⁵⁰ A C-dúr hegedűverseny kiadásainak összehasonlítása során a Henle, Urtext-kiadásában trillával díszített, nyolcad értékű hangok egyedül a Breitkopf-kiadásban jelennek meg minden esetben mordentként jelölve. A Henle, az Eulenburg partitúrában és az Amadeus zongorakivonatban kizárólag trilla szerepel ezeken a hangokon mind a tutti, mind a szólóhegedű szólamában. Az első tétel exozíciójában és a visszatérésben is ugyanezen leírás található (261–267. ütem).



81. kottapélda, I. tétel, 8–13. ütem, Henle

¹⁴⁶ Isabelle Faust felvételén: 1'38"–1'40" <https://www.youtube.com/watch?v=axU85KMYjhh>

¹⁴⁷ Leopold Mozart: *Hegedűiskola*. Ford. Székely András (Budapest: Mágus Kiadó, 1998.) 258–259.

¹⁴⁸ I. m. 260.

¹⁴⁹ Somfai László: A Haydn interpretáció problémái (Széljegyzetek az Erdődy-kvartettek új magyar hanglemefelvételéhez) *Magyar Zene*. Zenetudományi Folyóirat 1965. novemberi száma. VI. évfolyam, 5. szám (483–497.) 495.

¹⁵⁰ Somfai: *J. Haydn zongoraszonátái*, i.m., 69.



82. kottapélda, I. tétel, 8–13. ütem, Eulenburg



83. kottapélda, I. tétel 8–13. ütem, Amadeus zongorakivonat



84. kottapélda, I. tétel, 8–13. ütem, Breitkopf zongorakivonat



85. kottapélda, I. tétel, 8–13. ütem, Breitkopf



86. kottapélda, I. tétel, 8–13. ütem, Peters zongorakivonat

Carl Philipp Emanuel Bachnál olvashatjuk:

[...A mordent] vagy hosszú, vagy rövid... A hosszú mordent általában hosszú hangokon, a rövid mordent rövideken szokott megjelenni. [...] ¹⁵¹

¹⁵¹ C.P. E. Bach: *Versuch* 1. rész 5. Abteilung, 1.§ 80. Magyar ford: Somfai, i. m. 66.

A C-dúr hegedűverseny kiadásaiban csak nyolcad és tizenhatod értékű hangokon szerepel mordent díszítés.

A következő példából is jól látható, hogy a Henle-, az Amadeus- és az Eulenburg-kiadás trillákkal díszített nyolcad hangjait a Breitkopf-kiadás következetesen mordent díszítéssel, a Peters-kiadás viszont hol trillával hol mordenttel jelöli.



87. kottapélda, I. tétel, 199–202. ütem, Henle



88. kottapélda, I. tétel, 199–202. ütem, Breitkopf zongorakivonat



89. kottapélda, I. tétel, 199–202. ütem, Peters zongorakivonat

Nachschlag

Somfai László A Haydn interpretáció problémái (Széljegyzetek az Erdődy-kvartettek új magyar hangfelvételéhez) című írásában így ír az utóka lejegyzésének szokásáról: „a trillák után következő nachschlagokat általában kiírja Haydn”.¹⁵²

A C-dúr koncert expozíciójában a Henle- és az Eulenburg-kiadás kivételével, a szóló belépése előtti trillás negyedek után mindegyik kiadás nachschlagot jelöl – a cadenza után a visszatérésben ugyanígy (280–284. ütem). Az Eulenburg partitúrában, az Amadeus, a Peters és a Breitkopf zongorakivonatban a trillás negyedhangok után mindig

¹⁵² *Magyar Zene*. Zenetudományi folyóirat 1965. novemberi számában VI. évfolyam, 5. szám 483–497.

A Haydn-hegedűversenyek interpretáció-változása a keletkezésüktől napjainkig

nachschlagot találunk. Három példát láthatunk az első tétel 34–37., 70–73. és 223–227. ütemek díszítéseinek eltérő jelölésére.

Első példa:



90. kottapélda, I. tétel, 35–39. ütem, Henle



91. kottapélda, I. tétel, 35–39. ütem, Eulenburg



92. kottapélda, I. tétel, 35–39. ütem, Peters és Amadeus zongorakivonat



93. kottapélda, I. tétel, 35–38. ütem, Breitkopf

Mihályi Éva: A Haydn-interpretáció változása Kismarton–Eszterháztól napjainkig a hegedűversenyei nyomán

Második példa:



94. kottapélda, I. tétel, 70–73. ütem, Henle



95. kottapélda, I. tétel, 70–73. ütem. Amadeus zongorakivonat és Eulenburg partitúra



96. kottapélda, I. tétel, 70–73. ütem, Breitkopf



97. kottapélda, I. tétel, 70–73. ütem, Peters zongorakivonat

Harmadik példa:

Az I. tétel, 223–227. ütem között a Henle-kiadásban előforduló, zárójeles trilla – nachschlag nélkül –, a Petersben kötéssel, trillával és utókéval jelenik meg.



98. kottapélda, I. tétel, 223–227. ütem, Henle



99. kottapélda, I. tétel, 223–227. ütem, Eulenburg



100. kottapélda, I. tétel, 223–227. ütem, Breitkopf zongorakivonat



101. kottapélda, I. tétel, 223–227. ütem, Breitkopf partitúra



102. kottapélda, I. tétel, 223–227. ütem, Peters zongorakivonat

A második tételben a vizsgált kiadások utókáinak lejegyzési szokásai, egy kivétellel megegyeznek az első tételben leírtakkal. Az Eulenburg partitúrában, a 11. és a 24. ütem (ossia) két negyed hangjából a második, kisnyújtott ritmusra változik, egy pontozott nyolcad, amelyre rákötve tulajdonképpen utókának értelmezhető két tizenhatod.



103. kottapélda, II. tétel, 11. és 24. ütem, Henle



104. kottapélda, II. tétel, 11. és 24. ütem, Eulenburg

Mihályi Éva: A Haydn-interpretáció változása Kismarton–Eszterháztól napjainkig a hegedűversenyei nyomán

A harmadik tételben kevés utóka található. A tuttiban csak a Breitkopf és a Peters zongorakivonat 5. ütemében, a Breitkopf, Peters és az Amadeus szólóstimmben a 77, 99, 111, 244, 266, 278. ütemben, amelyekre az első és második tételhez hasonló leírási mód jellemző. A partitúrákban (Henle, Eulenburg és Breitkopf) a harmadik tételben nincs utóka jelezve.

Trilla

Carl Philipp Emanuel Bachnál olvashatjuk:

A közönséges trilla mindig a hang fölötti szekundról indul, következésképp felesleges eléje kiskottát téve jelölni. Utána lehet utóka (Nachschlag), amit vagy kiírnak, vagy nem.¹⁵³ Gyors tempóban a trilla helyettesíthető előkével.¹⁵⁴

Somfai László összefoglalása a Haydn trilla-lejegyzéséről:

Haydn kottázásában általában a felső váltóhanggal kezdődő trillák fordulnak elő, ami ettől eltér, azt Haydn külön jelöli. A kiskottás kezdéssel való trilla a régiesebb írásmódot tükrözi. Az utóka kis-, vagy nagykottával jelölésében Haydn nem mindig következetes (egyáltalán, ha kiírja), az akkori előadók érzéseire bízta, hogy kell-e vagy sem.¹⁵⁵

A trillák játékmódjának szabályáról nem találunk információkat Haydn kottázásában, arról sem, hogy lassan indított vagy egyenletesen mozgó trillát képzelt.¹⁵⁶

Quantz a *Fuvolaiskola* című könyvében hívja fel a figyelmet a trillák sebességére:

Nem szabad minden trillát egyforma gyorsan játszani [...] ahhoz kell igazodnunk, milyen darabot játszunk. Szomorú darabokban a trillát lassabban, vidámokban pedig gyorsabban kell játszani.¹⁵⁷

A korabeli játékmód meghatározása a könyvében így szól:

¹⁵³ C.P.E. Bach: *Versuch*: 2. fő rész 3. Abteilung 5.§ 72. Magyar fordítása: Somfai, i.m., 54.

¹⁵⁴ *Versuch*, 2. fő rész, 2. fejezet, 18. §, i.m., 76. Magyar fordítás: Somfai, i.m., 54

¹⁵⁵ Somfai, i.m. 55.

¹⁵⁶ Somfai László: *Joseph Haydn zongoraszonátái*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1979.) 57.

¹⁵⁷ Quantz: IX. fő rész 2. § I.m., 107.

Minden trilla egy, a saját hangja előtt fentről vagy letről játszandó előkével kezdődik. Minden trilla végződése két kis hangjegyből áll, amelyek a trilla hangját követik, és sebességük megegyezik a trillával.¹⁵⁸

A C-dúr hegedűverseny általam vizsgált kiadásában, a trillák lejegyzésének három módjával találkozunk: előkével és utókével díszített, valamint „zárójeles közreadói értelmezésként” jelölt trillák. Az előadásmódjuk különbségeiről az interpretációk bemutatásánál lesz szó.

3.4.6. Ékek és staccato-pontok (kottapéldákkal)

Az általam vizsgált kiadások közül csak az Urtext-kiadás használ a hangértékek hosszának és játékmódjának meghatározását szolgáló ékeket, a hangok markáns tagolása, és jelentőségteljes szétválasztásra utaló jelölésére.

Négy kottapéldám közül először az első tétel expozíciójában a 18–19. ütem – valamint a visszatérés 108–109. ütemének – ereszkedő tizenhatod meneteiben található jelölések különbségét vizsgálom. A zenekar első hegedű szólama – és a vele unisono játszó szólóhegedű –, tizenhatodokból álló dallamának markáns tartást adnak a Henle partitúrában, a kettős kötés után ékekkel jelölt rövid hangjai. A Breitkopf és Eulenburg partitúrában, valamint az Amadeus zongorakivonatban a kettőskötések után a hangok fölötti pontok a hangok hosszúságát jelölik – a Breitkopf és Peters zongorakivonat pontok nélkül közli ezeket a hangokat. A zenekari anyagban az elsőhegedű szólamában a második negyed tizenhatod csoportjában az összöveg *a* hangja helyett „aisz”, a 19. ütem első negyedének második tizenhatod hangja szintén fél hanggal feljebb, „g” helyett „gisz” hanggal íródott.



105. kottapélda, I. tétel, 18–19. ütem, Henle

¹⁵⁸ Quantz: IX. főrészt 7. § I.m., 108.



106. kottapélda, I. tétel, 18–19. ütem, Breitkopf és Eulenburg partitúra, valamint Amadeus zongorakivonat



107. kottapélda, I. tétel, 18–19. ütem. Peters és Breitkopf zongorakivonat – pontok nélkül, azonban más hangokkal

A szólóhegedű anyagában is találunk hasonló, a Henle partitúrában ékekkel jelölt tizenhatod meneteket az első tétel 165. ütemtől kezdődő szekvenciánál, amely a Peters-kiadásban a hangok fölötti staccato pontokkal, páros kötéssel, még a többi kiadásban előadói jelzések nélkül íródtak.



108. kottapélda, I. tétel, 165–168. ütem, Henle

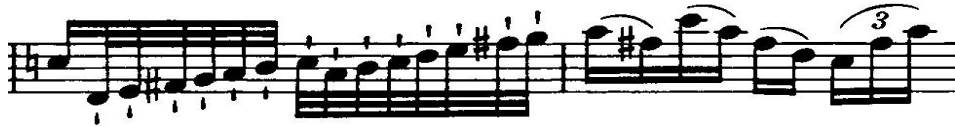


109. kottapélda, I. tétel, 165–169. ütem, Peters zongorakivonat



110. kottapélda, I. tétel, 165–168. ütem, Amadeus zongorakivonat és Eulenburg partitúra

Következő példám az 1. tétel 59. taktusánál található harmincketted futam, melynek játékmódját meghatározza a Henle-kiadás ékekkkel, a Breitkopf-, Eulenburg- és Amadeus-kiadás pontokkal való jelölése. A Peters-kiadás ugyanakkor legato-kötésekkel finomítja a rövid hangok markáns jellegét.



111. kottapélda, I. tétel, 59–60. ütem, Henle



112. kottapélda, I. tétel, 59–60. ütem. Breitkopf és Eulenburg partitúra, valamint Breitkopf és Amadeus zongorakivonat



113. kottapélda, I. tétel, 59–60. ütem, Peters zongorakivonat

Az ékekkkel jelölt hanghosszúságra vonatkozó utolsó példám, az első tétel 139–140. és a 147–148. ütemeiben található. A Henle szólóhegedű anyagában ékekkkel jelölt tizenhatod triola menetei a Peters-kiadásban kötésekkel – és azon belül tenuto elválasztásokkal – ad útmutatást az artikuláció kialakításához. A többi kiadásban nincs a hangok hosszának jelölésére és frazeálásra utaló bejegyzés.

Mihályi Éva: A Haydn-interpretáció változása Kismarton–Eszterházától napjainkig a hegedűversenyei nyomán



114. kottapélda, I. tétel, 147–148. ütem, Henle



115. kottapélda, I. tétel, 147–148. ütem, Peters zongorakivonat



116. kottapélda, I. tétel, 147–148. ütem, Breitkopf zongorakivonat

3.4.7. Cadenzák

Haydn korai darabjai közül, csak két koncertszonátájában található megírt cadenza (30. D-dúr, 31. Asz-dúr).¹⁵⁹ A korabeli versenyművek előadásának jellemzője, a cadenza rögtönzése volt. Quantz így fogalmaz: „A cadenzák úgy kell hangozzanak, mintha csak abban a pillanatban születnének”.¹⁶⁰ Az interjúalanyaim közül mindhárom historikus felfogást képviselő művész a felvételén saját cadenzát játszik. Kalló Zsolt az interjújában megemlíti, hogy a C-dúr hegedűverseny, saját komponálású cadenzáját – melyet a felvételén hallunk – nem vetette soha papírra, így minden előadásán kicsit másképp hangzik.¹⁶¹ A későbbi korok hozománya a cadenzák leírása. A felvételeken elhangzó –

¹⁵⁹ Somfai: *Joseph Haydn zongoraszonátái*, i.m., 73.

¹⁶⁰ Quantz, *Fuvolaiskola A cadenzákról*. XV. fő rész 7. §. i.m., 173. (Budapest: Argumentum, 2011.)

¹⁶¹ Mihályi Éva: „Interjú Kalló Zsolttal. E-mail: 2020. május 14.

A Haydn-hegedűversenyek interpretáció-változása a keletkezésüktől napjainkig

Carl Fleschtől, Paul Klengelől és Felix Forrertől származó – cadenzák bemutatására az elemzésnél fogok kitérni.

Pierre Baillot *L'art du violon* című művében megkülönbözteti a tonikai hangon – amely csak egy rövid improvizációt igényel – és a dominánson induló cadenzát.¹⁶² A C-dúr hegedűverseny II. tétele, két cadenza megmutatására ad lehetőséget. A bevezetés után az első egy rövid, tonikai hangon induló, a második – jelentősebb kiterjedésű – a tétel végén, dominánson indul.

J. J. Quantz nem tartja tetszetősnek, amikor egy cadenza túl sokféle gondolatot tartalmaz.¹⁶³ Könyvében így fogalmaz:

A cadenzáknak a darab legfontosabb affektusaiból kell eredniük, és a darabban lévő legtetszetősebb fordulatok rövid ismétlését vagy egy arra utaló imitációt kell tartalmazniuk.¹⁶⁴

Kitűnő példa erre Joshua Bell interpretációjában a C-dúr hegedűverseny első tétel végén elhangzó cadenzája, amelyben több téma és annak különböző variációi szerepelnek.¹⁶⁵

3.4.8. Interjúalanyaim véleménye a kiadásokról

A C-dúr hegedűverseny kiválasztott felvételeinél vagy feltételezés alapján – hiszen korai előadások szölistáinak elképzeléseiről eddig nem találtam dokumentumot –, vagy az interjúkban az erre vonatkozó kérdésekből megtudható, melyik művész milyen kiadást vett alapul a hegedűverseny tolmácsolásához. A korai felvételeknél két kiadás jöhet szóba: az 1909-es Breitkopf & Härtel és az 1931-es, Peters-kiadás. A historikus stílust képviselő előadók mindhárman a Henle, 1969-es, Günter Thomas által közreadott kiadását vették alapul. Közülük Simon Standage így nyilatkozik a hegedűversenyek forrásáról:

Haydn koncertjeinek nincs elsődleges forrása, de két jó modern kiadás létezik. A C-dúr koncert Eulenburg-partitúrája – szerk.: H. C. Robbins Landon (1952) –

¹⁶² Baillot, i.m., 296–297.

¹⁶³ Quantz, i.m., XV. 8. §. I.m., 172.

¹⁶⁴ I. h.

¹⁶⁵ Joshua Bell felvételén: 7.40–9.09. perc <https://www.youtube.com/watch?v=vIFYddzCrwM>

Mihályi Éva: A Haydn-interpretáció változása Kismarton–Eszterháztól napjainkig a hegedűversenyei nyomán

felsorolja az összes általa használt forrást. Mindhárom koncert Henle-partitúrája (1969) szintén kitűnő tudományos kiadás.¹⁶⁶

A dolgozatomban szereplő felvételek mainstream előadói közül Isabelle Faust és Rainer Küchl szintén a Henle kiadásból merít a C-dúr koncert interpretációjához. Küchl a nyilatkozatában megjegyzi, hogy számára a kiadások mindegyike tartalmaz érdekes és tanulságos információkat.

Igyekszem a lehetséges kiadások közül a legtöbbet tanulmányozni. Szerintem az összes fellelhető forrás alapján nyílik lehetősége mindenkinek választani meggyőződése és elképzelése szerint, ám a többit sem szabad elvetni.¹⁶⁷

Az interjúim során a kitűnő hegedűművész-karmester, Enrico Onofri szintén a kéziratokat vagy az eredeti kiadást javasolja – „amennyiben rendelkezésre állnak”. Véleménye szerint abban az esetben, ha nem lehetséges hozzáférni az eredeti forrásokhoz, úgy az Urtext-kiadásra kell támaszkodnunk, „amely a legtöbb esetben nagyon jól sikerült”.¹⁶⁸ Fischer Ádám, Haydn műveinek interpretációi során szintén az összkiadást preferálja, véleménye szerint a Henle-kiadása a legpuritánabb, a Breitkopfban túl sok olyan bejegyzés található, amely nem a szerzőtől származik (kötés, dinamika). Meggyőződése, hogy a különböző dinamikák, hangsúlyok, tempóbeli változások szervesen hozzátartoznak a zenéhez, amelyet az előadónak kell hozzátennie. Szerinte nagyon fontos először kérdezni: vajon milyen érzelmet fejez ki egy legato ív, mit jelenthet egy díszítés, miért éppen így írta a szerző. A zenének – a leírt kottának – minden részletét megkérdőjelezi, és a kérdések nyomán találja meg a saját változatát, megoldását.¹⁶⁹ A saját elképzelésének kialakításáról így vall interjújában Sigiswald Kuijken:

Számomra nincs sok választási lehetőség, általában a dinamika, artikulációk, kötések nélküli kiadásokat választom és aztán a saját utamon haladok tovább. Bélhúrokkal és klasszikus vonóval játszani, álltartó és párna nélkül és anélkül, hogy állandóan az állam és a vállam közé szorítanám a hegedűt már megmutatja,

¹⁶⁶ Mihályi Éva: „Interjú Simon Standage-dzsel.” E-mail: 2020. június 1. A dolgozatomban felhasznált felvételéhez (Deutsche Grammophon, 1989) e két kiadás anyagára építette koncepcióját.

¹⁶⁷ Mihályi Éva: „Interjú Rainer Küchllel.” E-mail: 2020. május 29.

¹⁶⁸ Mihályi Éva: „Interjú Enrico Onofrival.” E-mail: 2019. június 6.

¹⁶⁹ Mihályi Éva: „Interjú Fischer Ádámmal.” Online: 2020. június 16.

hogy mit nem tehetek összehasonlítva a „modern” játékkal. [...] Itt kezdődik a tanulás.¹⁷⁰

A fentebb bemutatott kiadások közötti notációs eltérések kitűnő példát nyújtanak az előadásmódok különbségeinek vizsgálatához, melyről a későbbiekben olvashatunk. Haydn a hegedűversenyait saját előadóinak – legfőképp Tomasininek – írta, nem volt szükség előadói jelzésekkel ellátnia a szólamokat, hiszen jelenlétében és irányításával szólaltak meg a darabjai. Nem feltételezhető, hogy az utókor számára írta e versenyműveit; muzsikusai az általuk egyöntetűen ismert előadói gyakorlat szabályai szerint szólaltatták meg a darabokat. A későbbi kiadók már megpróbálták a kottában rögzíteni az előadói elképzelésüket, a saját koruk ízléséhez, eladhatóságához, előadói gyakorlatához igazítva a darabok lejegyzési módját. A legkorábbi modern kiadások így a romantikus előadói gyakorlat szerint kerültek kiadásra. A historikus előadói gyakorlat képviselői pedig az Urtext-kiadásból kiindulva alakították ki interpretációjukat, mivel szerintük – az interjúik beszámolóí alapján – ez áll legközelebb a feltételezett, eredeti kézírathoz.

3.5. A kiválasztott felvételek

Kutatásom során a G-dúr, az A-dúr és a C-dúr hegedűverseny eddig talált felvételeit összegyűjtöttem, ezek listája a Függelékben található (3. táblázat, 4. táblázat, 5. táblázat). A C-dúr hegedűverseny interpretációinak tanulmányozásához tizenegy felvételt választottam, amelyekből egy kivétellel mindegyik meghallgatható a YouTube-on. A kiválasztott felvételek elérhetőségének adatai a Függelékben találhatóak (8. táblázat).

Az első az 1930-as – csak a British Library-ben elérhető –, a második az 1940-es években készült, melyeket a korabeli technikai eszközeivel rögzítettek. A huszadik század végének hatalmas fejleménye, a régi felvételek digitális újbóli kiadása, ami lehetővé teszi a korai (újkori) előadások vizsgálatát, összehasonlítását, és az azóta eltelt idő változásának nyomon követését. Az 1930-as évek művészei természetesen a saját koruk előadói gyakorlatának szabályai szerint adták elő a régebbi korok darabjait. Ezek az első újkori felvételek – ha korban, időben közelebbiek is – nem feltétlenül állnak közelebb az eredeti elképzeléshez, mint a maiak.

¹⁷⁰ Mihályi Éva: „Interjú Sigiswald Kuijkennel.” E-mail: 2020. december 12.

Mihályi Éva: A Haydn-interpretáció változása Kismarton–Eszterháztól napjainkig a hegedűversenyei nyomán

A 20. század első felére tehető az a kezdeményezés, amely saját kora szellemének, eszközeinek, stílusának és igényeinek figyelembe vételével törekszik az adott kompozíciók születésének idejéből származó konvencióinak értelmezésére és reprodukálására.¹⁷¹ Az azóta eltelt idő kutatásai alapján ma már pontosabb képet kapunk az eredeti előadásmódról.

A felvételek kiválasztásánál törekedtem a fellelhető legkorábbi előadások felkutatására. Igyekeztem összevetni három historikus előadói gyakorlatban elmélyült véleményformáló művész értelmezését négy, mai mainstream stílust képviselő előadó interpretációjával.

Haydn C-dúr hegedűversenyének felvételeit kutatva, a British Library katalógusában fedeztem fel az eddig talált legkorábbról származó előadást. Ez az 1930-as években készült Geyer Stefi felvétel a Concerto Köln előadásában, Paul Sacher vezényletével.¹⁷² A szólista a híres Hubay-iskolán nevelkedett, ahogy kortársa, Zathureczky Ede is. Az ő növendéke egy generációval későbbi híres hegedűművész, Kovács Dénes, akinél volt szerencsém a Zeneművészeti Főiskolán öt éven át tanulni. A másik korai felvétel szólistája Szymon Goldberg, aki az Auer Lipót alapította iskola neves képviselője. Geyer Stefi és Szymon Goldberg interpretációját e két, korokban meghatározó iskola reprezentánsaként szeretném bemutatni. A korai felvételek kutatásának eredményeképp találtam Isaac Stern (1950) és Arthur Grumiaux (1964) felvételére, melyek már a YouTube-on is meghallgathatók.

A következő három művész felvételét azért választottam, mert ők az interjúmban a hegedűversenyek interpretációs kérdései kapcsán a historikus előadói gyakorlat fontos kérdéseiről nyilatkoztak. Simon Standage 1987-es felvétele az English Concerttel Trevor Pinnock vezényletével, Midori Seiler 2014-ben készített felvétele a Concerto Kölnnel és Kalló Zsolt 2015-ben saját zenekarával, a Capella Savariával, Nicholas McGegan vezényletével készült felvételeik kitűnően jellemzik a historikus szemlélet közel három évtized alatti alakulását.

A mai mainstream stílust képviselő szólisták: Oleg Kagan, Rainer Küchl és Isabelle Faust. Oleg Kagan – David Ojsztrah egykori növendéke –, az orosz iskola egyik kiemelkedő képviselőjének felvételét Szymon Goldberg interpretációjával szeretném összevetni. A két felvétel között közel 40 év telt el, azonban az orosz iskola jellemző

¹⁷¹ I.m., 14.

¹⁷² A Magyar Rádió Archivumában talált digitalizált felvétel adatai. British Library katalógusában egy későbbi felvétel adatai szerepelnek (1946).

előadói stílusa mindkét interpretációban felismerhető. Rainer Küchl a Bécsi Filharmonikusok koncertmestere volt 1997-ig, 1990-es Haydn felvétele a kismartoni Haydn Saalban készült az Osztrák–Magyar Haydn Zenekarral, Fischer Ádám vezényletével. Választásom egyik oka a kismartoni helyszín, valamint e felvétel szólistáját és karmesterét egyaránt sikerült megnyernem interjúim alanyainak. Isabelle Faust 1997-es felvétele a Münchener Kamarazenekarral, Christoph Poppen vezényletével különleges tolmácsolás. Személyes élményem, hogy a művésznő 1992-es ammerlandi nyári kurzusán, többek között e hegedűversenyt is játszottam. Az interpretációm kialakításánál meghatározó volt Isabelle akkori, Haydn darabjáról alkotott véleménye és elképzelése. Az utolsó felvételen – amely feltehetően a 210-es évek második felében készült – modern hangszeren, fémhúrokkal előadott interpretáció hallható: Joshua Bell és a Berlini Kamarazenekar élő koncertfelvételén, a szólista vezényletével. A British Library adattárában, időben hozzánk legközelebbi felvételek többsége historikus, 2003 után alig található mainstream stílust képviselő művész Haydn felvétele. Az elmúlt évtized historikus szemléletű felvételei mellett Joshua Bell mai mainstream interpretációja kitűnő példa a különböző előadásmódok összehasonlításához.

| Szólista | Zenekar, karmester | Felvétel | Eredeti kiadó | Digitalizálás |
|-------------------------------|--|-----------------|---|------------------------------|
| Korai felvételek | | | | |
| Geyer Stefi | Collegium Musicum Zürich, Paul Sacher | 1930-as évek | 1971, Columbia CZX 227, LZX 238–239 | 1971. |
| Simon Goldberg ¹⁷³ | Philharmonia Orchestra, Walter Süsskind | 1947 | Parlaphone Odeon | n.a. |
| Isaac Stern | Columbia String Orchestra | 1950 | Columbia Masterworks | Sony 1991 |
| Arthur Grumiaux | English Chamber Orchestra, Raymond Leppard | 1964 | Fontana | Philips 1981 |
| Historikus előadók | | | | |
| Simon Standage | English Concert, Trevor Pinnock | 1987 | Deutsche Grammophon | Archiv Produktion 1989 |
| Midori Seiler | Concerto Köln | 2014 | Berlin Classics | 2014 |

¹⁷³ Goldberg keresztnéve a lemezborítón Simon-ként szerepel

| | | | | |
|---------------------------|--|--------------|-----------------|---|
| Kalló Zsolt | Capella Savaria, Nicholas McGegan | 2015 | Hungaroton | 2016 |
| Mainstream előadók | | | | |
| Rainer Küchl | Osztrák-Magyar Haydn Zenekar, Fischer Ádám | 1990 | Nimbus Records | 1998 |
| Oleg Kagan | Franz Joseph Haydn Academic Symphony Orchestra of the State Philharmony Moscow, Vassily Sinaisky | n.a. | Live Classics | 2008 |
| Isabelle Faust | Münchener Kammerorchester, Christoph Poppen | 1997 | Pan Classics | 2016 |
| Joshua Bell | Berliner Kammerorchester | 2010-es évek | Koncertfelvétel | https://youtu.be/vlFYdzCwM |

2. táblázat

Haydn: C-dúr hegedűverseny kiválasztott felvételeinek adatai. Ahol nincs feltüntetve karmester, ott a szólista vezeti a zenekart

Céлом a kiválasztott felvételek összehasonlításával az elmúlt közel száz év interpretáció-változásának bemutatása, valamint annak kutatása, hogyan alakult Haydn hegedűversenyeinek értelmezése az első fellelhető hangfelvétel óta.

3.6. A hegedűversenyek előadástörténete a hangfelvételek korszakában

Már előljáróban felmerülhet az a kérdés, hogy milyen módon befolyásolta az előadóművészek interpretációit, hogy lassan másfél évszázada hangfelvételek készülnek az előadásokról. Mennyiben járult hozzá az előadásmód változásához az egyre modernebb hangtechnika, mely az ismétlések és a vágás lehetősége által egyre tökéletesebb felvételek születéséhez vezetett?

Thomas Alva Edison nevéhez fűződik a fonográf feltalálása 1877-ben. Ez azonban elsősorban szövegek rögzítésére volt alkalmas, művészi igényű, zenei felvételekre még kevéssé használták az első években.¹⁷⁴ E találmány továbbfejlesztésével

¹⁷⁴ Ujházy László: *Hangkultúra I.* (Gödöllő: Szent István Egyetem, 2005.) 60.

már pár perces zenei felvételeket is tudtak készíteni. Emil Berliner tíz évvel a fonográf feltalálása után létrehozta a hanglemezt, amelyet – a felvételek másolásának gyártási nehézségeit megoldva – már sokszorosítani is lehetett.¹⁷⁵ Azonban ennek hangminősége még nem elégített ki zenei igényeket, mert leginkább a hangerőben megfelelő játékot tudta csak rögzíteni – így a vonós hangszereket nehezen.¹⁷⁶ A klasszikus zene csak a 19. század utolsó éveiben kezdett megjelenni a lemezcégek katalógusaiban. Következésképpen, néhány kivételtől eltekintve, a klasszikus zene fennmaradt felvételei legkorábban ebből az időből származnak.¹⁷⁷ Az 1920-as években a mikrofon feltalálása nagy áttörést jelentett a hangfelvételek történetében. Megjelenésével már a dinamikai különbségeket is hűen tudták rögzíteni, bár a felvételek játékideje még csak nagyon rövid lehetett. 1948-ban az Egyesült Államokban élő magyar származású Goldmark Péter nevéhez fűződik a mikrobarázdás lemez gyártási technikája, mellyel már félórányi zenei anyagot tudtak visszaadni.¹⁷⁸

A további fejlődést az 1960-as években a sztereo-technika felfedezése hozta. A 70-es évektől kezdődhetett a háttérzajok kiszűrése, a felvételek digitalizálása.¹⁷⁹ Kezdetben koncertfelvételek születtek, de a hangtechnika fejlődésével egyre ritkábbá vált az élő koncertek felvételeinek lemezkiadása. A stúdiókban készült, külső zajoktól mentes, részekre bontott, sokszor ismételt felvételek már a modern kor elvárásaihoz igazodnak.

A hangrögzítés lehetőségének megjelenésével az előadói egyéniségek háttérbe szorulása is érzékelhető. Az egyszeri, megismételhetetlen produkciók különlegességét felváltotta a perfekcionizmusra törekvő, ismétlésekkel rögzített előadások sokasága, ami által az egyediség veszített értékéből. A 20. század első felének nagy előadóművészeit meg lehetett ismerni egyéni hangjukról, stílusukról, hangszínükről, intonációjukról, vibrátójukról, önkényes (vagy annak tűnő) megoldásaikról – s akár hibáikról. Az interpretációjuk azonban ettől vált erőteljesen egyénivé. A hangfelvételek adta új lehetőség által azonban az előadások célja is megváltozott: az immár „alapvetőnek” ítélt ritmikai, technikai és tempóbeli elvárások betartása az egyediség rovására ment.¹⁸⁰ De melyek a 20. század második felét jellemző mainstream előadásmód feltételezett

¹⁷⁵ Daniel Leech Wilkinson: *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance* 3.1./6. (London: CHARM, 2009.) (Charm: The AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music.) www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/chap1.html.

¹⁷⁶ Ujházy, i.m., 64.

¹⁷⁷ Daniel Leech Wilkinson, i.m., 3.1/6.

¹⁷⁸ Ujházy, i.m., 63.

¹⁷⁹ I.m., 64.

¹⁸⁰ Fábrián Dorottya: *A Musicology of Performance. Theory and Method Based on Bach's Solos for Violin.* (<https://www.openbookpublishers.com/product/346>.) 12.

Mihályi Éva: A Haydn-interpretáció változása Kismarton–Eszterháztól napjainkig a hegedűversenyei nyomán

elvárásai? Az előadások folyamatosan változnak, fejlődnek, és változni is fognak. Ahogyan egy 30 éve készült felvételen játszottak, az mára olykor régimódinak tetszik.¹⁸¹

3.6.1. A korai felvételek

A C-dúr koncert eddig talált legkorábbi felvételének – az 1930-as évekből származó – szólistája Geyer Stefi, a Collegium Musicum Zürich zenekarát Paul Sacher vezényli.

A rögzítés pontos időpontja nem ismert, a Magyar Rádió Archívumában az 1930-as évekre datálják. 1971-ben játszották át hangszalagra, melyből a harmadik tétel elveszett.¹⁸² Konzulensem, Stachó László azonban külföldi forrásból megszerezte számomra a felvételt. Geyer Stefi az 1909-ben megjelent Breitkopf & Härtel-kiadás zongorakivonatából játszott, ami egyértelműen kiderül a dolgozatom 3.4.1. alpontjában – a kiadások összevetésénél – részletezett példákból (16–19. kottapéldák). A Breitkopf partitúra szólóanyaga Isaac Stern felvételén (1950), a Paul Klengel által közreadott zongorakivonat szövege viszont Geyer Stefi interpretációjában ismerhető fel (5–15. kottapélda). Geyer Stefi felvételén az első tétel főtémájában megjelenő kisnyújtott ritmust sem a zenekar, sem a szólista nem játssza túlpontozva. A kisnyújtott ritmus tizenhatod értékű staccatoval jelölt hangját minden alkalommal a lejegyzésnek megfelelően, markánsan elválasztja a következő ütem első hangjától ugyanúgy, mint a harmadik ütem felütésén lévő tizenhatodot a harmadik ütem első nyolcadhangjától (20–24. kottapélda). A főtéma ilyen határozott, rövid tizenhatodokkal való megszólaltatását a következő évtized előadóművészei már nem tekintették követendő példának. A főtéma mollban való megjelenését Geyer Stefi jelentősen lassabb tempóval és erős dinamikai váltással (piano) érzékelteti. E tempóváltást egyedül a Breitkopf-kiadás zongorakivonatában megjelenő un poco sostenuto bejegyzése jelöli.

Játékmódjára a tempóingadozás, az erős dinamikai váltások, nagy glissandók jellemzőek, interpretációjában a kottában lévő hanghosszúságokra utaló előadói jelzéseket (pontok, tenuto-jelek) sokszor figyelmen kívül hagyja. Előadásában a kottában nem jelzett, nagyobb hangtávolságokat összekötő, kisebb díszítéseket is alkalmaz, amely az 1950-es évek előtti felvételekre nem jellemző. Geyer Stefi a Breitkopf & Härtel-kiadás zongorakivonatában található cadenza egy rövidített változatát játssza, melyben a főtémából a témafej rövid imitációja és ennek variánsa hallható, előadásában a leírt 54

¹⁸¹ I.m., 13.

¹⁸² Magyar Rádió Archívum. Meghallgatás időpontja: 2020. november 10. Stettner Judit segítségével.

ütemből mindössze 28 taktusba összefoglalva. A második tételben, a Paul Klengel által leírt hosszú cadenzának is csak egy része szólal meg a felvételen, ami nem vált ki hiányérzetet a hallgatóban. Harmóniaailag így is teljes, a rövid lassútételhez nem is kívánkozik hosszabb cadenza.

J. J. Quantz nem tartja tetszetősnek, amikor egy cadenza túl sokféle gondolatot tartalmaz. Így ír könyvében a cadenzákról:

A cadenzáknak a darab legfontosabb affektusaiból kell eredniük, és a darabban lévő legtetszetősebb fordulatok rövid ismétlését vagy egy arra utaló imitációt kell tartalmazniuk. A cadenzákról még eddig soha nem állítottak fel szabályokat, melyek tulajdonképp rögtönzött gondolatok.¹⁸³

3.6.2. Geyer Stefi és a Hubay-iskola

A Budapesti Zeneakadémián a hegedűtanítás 1884-ben kezdődött, Huber Károly – Hubay Jenő édesapjának – irányításával. Halála után, a már Európa-szerte koncertező Hubay Jenőt kérték fel a hegedű tanszék vezetésére, amelyet 1886-tól el is vállalt.¹⁸⁴ Hubay Jenő, a tanítványai közül Zathureczky Edét tartotta méltó utódának a tanításban.¹⁸⁵

Zathureczky Ede 1917 és 1922 között volt a tanítványa, 1929-től pedig a tanársegédje. Hubay halála után ő vette át a hegedűtanszakot a Zeneakadémián, ahol 1942-től rektorra nevezték ki. Zathureczky egyik legtehetségesebb növendéke Kovács Dénes volt, aki 1955-ben a londoni Carl Flesch-versenyen díjat nyert. Ő lett Zathureczky utóda a Zeneakadémián, ahol a tanítás mellett 1966–1980 között rektori feladatokat is ellátott. Tanításában Rados Dezső és Zathureczky Ede pedagógiai elveinek ötvözetét akarta továbbadni. Természetes, elegáns játékmódja és különleges hangja meghatározó volt növendékei ízlésének formálásában.¹⁸⁶

Hubay növendéke volt Fehér Ilona is, aki az itthoni iskolát elhagyva az orosz iskolán nevelkedett, majd pedagógiai munkásságának köszönhetően neves hegedűművészeket indított el a hegedűtanulásuk kezdeti időszakában (Pinchas Zukerman, Shlomo Mintz, Itzhak Perlman). Hubay játékát nem örökíthette meg a

¹⁸³ Quantz, XV. 8. §. I.m., 172.

¹⁸⁴ Homolya István: Nagy magyar hegedűsök a Főiskola élén. Hubay Jenő és Zathureczky Ede. In: Ujfalussy József (szerk.): *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 100 éve. Dokumentumok, tanulmányok, emlékezések.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1977.) 199–208. 199.

¹⁸⁵ Homolya István: *Zathureczky Ede.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1972.) 37.

¹⁸⁶ Ottó Péter: *A mesterhegedűs. Kovács Dénes emlékezék.* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2007.) 208.

Mihályi Éva: A Haydn-interpretáció változása Kismarton–Eszterháztól napjainkig a hegedűversenyei nyomán

technika – kivéve egy-két időskori felvételét –, azonban tanítványainak (Geyer Stefi, Zathureczky Ede, Szigeti József) felvételeiből, valamint a mai generáció szerencsés zenészeinek a fülében csengő édes, szárnyaló hangból következtethetünk játékstílusára, amely összetéveszthetetlen különleges ismertetőjeleként jellemezte Kovács Dénes játékát.

Geyer Stefi megemlékezésében pályájának egyik legmeghatározóbb egyéniségeként tartja számon mesterét, Hubay Jenőt: „A lehetlent is megoldottam, ha úgy kívánta”.¹⁸⁷ „Mi hárman: Szigeti, Vecsey és én, egészen különbözően játszottunk, bár mindhárman magunkon viseltük a Hubay-iskola minden bélyegét”.¹⁸⁸ Homolya István könyvében így összegzi az iskolát:

Hubay kezében a romantikából áthozott örökség lényegében nem változott. Iskolája nem valamiféle új tendenciának a kidolgozását jelentette: Hubay valósággal átmentette a megelőző kort az új évszázadba. Ez az alapjaiban romantikus beállítottságú felfogásmód a maga idejében egyáltalán nem volt olyan korszerűtlen, mint ahogyan azt manapság megítélni szokás, és – mint látjuk – egyáltalán nem zárta ki a modern szellemű átalakulás lehetőségét.¹⁸⁹

Hubay Jenő és növendékei bemutatása által válik érthetőbbé Geyer Stefi Haydn interpretációja. A Függelék 7. táblázatában található Hubay tanárainak és az egymást követő hegedűművész generáció felsorolása. Az iskola a kiváló hegedűs Viottiig, a Hubay előtt száz évvel élő Haydn idejéig vezethető vissza. A Hubay-iskola mellett ebben az időben még három jelentős iskolát tartottak számon. A Szentpéterváron, majd később Amerikában működő Auer Lipót-féle orosz iskolát – melynek tanítványai Jasha Heifetz, Nathan Milstein, Efrem Zimbalist –, a pozsonyi Otakar Ševčík, valamint a Berlinben működő, magyarországi származású Carl Flesch alapította iskolát.

3.6.3. Szymon Goldberg és az Auer-iskola

A második kiválasztott Haydn-felvételen Szymon Goldberg 1947-es tolmácsolását hallhatjuk. Szymon Goldberg (1909–1993) Varsóban kezdte hegedűtanulmányait, első

¹⁸⁷ Gombos László: Hubay Jenő. In: Berlász Melinda (szerk.): *Magyar zeneszerzők* 1. (Budapest: Mágus, 1998.) 104.

¹⁸⁸ Ziperovszky Mária (szerk.): *Hubay Jenő hegedűtanítási módszere. A mai magyar hegedűoktatás alapelvei*. V. Emléksorok: Geyer Stefi (Budapest: Dr. Vajna és Bokor, 1942.) 274–275.

¹⁸⁹ Homolya István, i. m., 16.

tanára a híres cseh hegedűművész, Otakar Ševčík növendéke: Henryk Czaplinsky volt. Később a híres Auer Lipót iskolájába került, majd Berlinben Carl Flesch tanítványaként folytatta a hegedűtanulást. Auer Lipót¹⁹⁰ az orosz hegedűiskola megalapítója, Hubay Jenő a magyar hegedűiskoláé volt. Hegedűtudásukat mindketten Joachim Józsefnél tökéletesítették az 1860–70-es években. Joachim ily módon hatással volt a magyar hegedűművészet fejlődésére, bár Hubay Jenőt Brüsszelben – 1873-tól¹⁹¹ –, Auer Lipótot Hannoverben – 1861-től¹⁹² – tanította. Hubay 1886-ban visszatért Magyarországra, Auer viszont Szentpéterváron, később Amerikában tanított.¹⁹³ Így a két iskola gyökere tulajdonképpen megegyezik. Auer Lipót így nyilatkozott mesteréről:

Joachim hatalmas inspirációt jelentett, és az igazán mély művészet olyan horizontjai felé nyitotta meg a szemem, amelyekről addig nem tudtam. Vele nem egyszerűen a kezemmel dolgoztam, hanem a fejemmel is, partitúrákat, kottákat tanulmányoztam, hogy a nagy művek legmélyére jussak el.¹⁹⁴

E két iskola egy-egy képviselőjének korai felvételei nyomán indultam el Haydn C-dúr hegedűversenye különböző interpretációinak bemutatásával.

A második felvételen Szymon Goldberg a Philharmonia Zenekar kíséretével, Walter Susskind vezényletével adja elő Haydn hegedűversenyét.¹⁹⁵ A felvételen Goldberg feltételezésem szerint a Peters-kiadásból (1931) játszott, ami tetten érhető Carl Flesch zongorakivonatában található bejegyzéseit követve. A tempó egyenletesebb, azonban már kicsit gyorsabb, mint Geyer Stefi felvételén. Goldberg felvételén az első tétel a cadenzáig 8'26", Geyernél 8'39". Az első tétel főtémájában a kisnyújtott ritmus tizenhatod hangját Goldberg hosszabbnak értelmezi Geyer Stefi elképzelésénél, jobban rávezeti a következő ütemre csakúgy, mint a harmadik ütem előtti felütés tizenhatod hangja esetében. A zenekar követi őt elképzelésében, hosszabb hangokkal, ám kevésbé pregnáns elválasztással, kényelmesebb vonással mutatja be a témát.

¹⁹⁰ Auer Lipót (Veszprém- 1845–1930 Loschwitz, Németország). Wikipedia https://hu.wikipedia.org/wiki/Auer_Lip%C3%B3t

¹⁹¹ Halmy Ferenc – Zipernovszky Mária: *Hubay Jenő* (Budapest: Zeneműkiadó, 1976.) 20.

¹⁹² Géczy János (szerk.): *Auer Lipót 1845–1930*. (Budapest: Vár ucca tizenhét, negyedévkönyv, III. évfolyam, 1. szám. 1995/1.) 20.

¹⁹³ I.m., 159.

¹⁹⁴ Csabai Máté: Így teremtette meg Auer Lipót az orosz hegedűiskolát. <https://fidelio.hu/klasszikus/igy-teremtette-meg-auer-lipot-az-orosz-hegeduiskolat-6412.html#>

Utolsó megtekintés dátuma: 2017.07.24.

¹⁹⁵ Parlophone album No. Ap-Go (PXO 7000-7002) Felvétel: 1947. ápr. 19. Szymon Goldberg Edition, Commercial Recordings (1932–1951). <https://youtu.be/11mR7wDT12A>

Mihályi Éva: A Haydn-interpretáció változása Kismarton–Eszterháztól napjainkig a hegedűversenyei nyomán

A főtéma mollban való megjelenése (209. ütem) Goldbergnél az eredeti tempóban és karakterben folytatódik, a különbség csak a hangok hosszának változásában érzékelhető. A kisnyújtott ritmus tizenhatod hangjait szinte alig választja el a pontozott nyolcadtól (a felvételen 6'49"–7'03"). Az első tételben a kiadó által közreadott Flesch-féle cadenzát halljuk, azonban a második tétel végi hosszabb cadenza teljesen egyéni, melynek leírt változatát eddigi kutatásaim során még semelyik kiadásban nem találtam.

Geyer Stefi interpretációjához képest Goldberg jobban visszaadja a kiadó által bejegyzett – hanghosszúságra, dinamikára vonatkozó – előadói javaslatokat. A trillák utáni utókákat azonban nem mindenhol a leírtak szerint játssza. Például az I. tétel 223. ütemétől a folyamatos, ütemenként ismétlődő szekvenciaszerűen emelkedő dallamban a trillák után nem játszik nachschlagot, csak az utolsó – 227. – ütemben (99–103. kottapélda). Előadásában kevesebb glissandót és díszítést alkalmaz, a tempói egyenletesebbek. A felvételen mindketten modern hangszeren, fémhúrokkal és modern vonóval játszottak. A vibratóhasználatban nincs különbség a két előadóművész között, egyenletes, folyamatos, a kor előadói gyakorlatának megfelelő.

A 20. század előadóművészei az 1940-es években az akkori kor tradícióinak és elvárásainak megfelelő eszközökkel interpretálták a 18. században született versenyműveket is.

Megemlítenék még két korai felvételt, amelyek az ezt követő évtizedekben készültek. Az első Isaac Stern interpretációja a Columbia String Orchestra kíséretével Alexander Zakin vezényletével. Isaac Stern 1950-es felvételén jól hallhatóan a Breitkopf-kiadást vette alapul. A tempó gyorsabb, mint Geyer Stefi és Szymon Goldberg felvételén (az első tétel a cadenzáig 7'42"). Üreshúrt még ő sem alkalmaz, a magas fekvéseket részesíti előnyben egy-egy dallamív megszakítás nélküli megformálása érdekében. Az első tétel főtémájában nem alkalmaz dupla pontozást. A főtéma kisnyújtott ritmusának tizenhatod hangja, valamint a harmadik ütem felütésének tizenhatod értéke nála hosszabb, mint Geyer Stefi és Szymon Goldberg előadásában (a felvételen 1'08"–1'15"). Stern felvételén a zenekar bevezetőjében hallunk jól artikulált, rövidebb hangokkal megformált témabemutatót, melyet a szólista hosszabb hangokkal „imitál”.

A főtéma moll variációjánál Stern sem tesz tempóbeli különbséget, hanem sötétebb hangszínt választ a karakter változásának érzékeltetésére. Ezt hangképzésbeli differenciáltsággal – a vonósebesség lassításával és intenzívebb tapasztásával – éri el (a felvételen: 6'10"–6'23"). A cadenza egyéni, rövid és virtuóz.

A második tétel lassú, de folyamatosabb, mint elődei tolmácsolásában hallható (a felvételen a cadenzáig 4'52"). Stern már óvatosabb a portamento alkalmazásával, a nagyobb hangtávolságok összekapcsolását magasabb fekvésekben inkább hűrváltással, mint egy húron, glissandóval valósítja meg. A hangképzése intenzív, a vonóvezetése lassú, egyenletes sebességű, minden hangot hasonló amplitúdójú vibratóval színesít. A harmadik tétel tempója az összes általam vizsgált felvétel közül Stern tolmácsolásában a legnyugodtabb, nincs benne tempóingadozás. A darab végén szokatlanul nagy lassítással zárja az utolsó rondótémát. Stern tolmácsolását feltételezésem szerint egy élő koncerten rögzítették, amelyre az apróbb hibákból és a néha bizonytalan intonációból következtek. A később született felvételeken az ügyes hangmérnökök eltüntették az ehhez hasonló hangokat, vagy újból felvették, amíg hibátlanul nem sikerült.

A negyedik újkori felvétel Arthur Grumiaux és az English Chamber Orchestra előadása, Raimond Leppard vezényletével. Grumiaux 1964-ben készült felvételének interpretációjában már az Eulenburg partitúra jellegzetességeit lehet felfedezni. A főtéma első négy ütemében markáns elválasztással jelzi az első ütem staccato ponttal jelölt tizenhatod hangját, melyet feltűnően röviden játszik (Geyer Steffihez hasonlóan). A harmadik ütem felütéseként szereplő tizenhatod hangot ugyancsak rövidnek értelmezi, mely bejegyzés – a hang fölötti pont – egyik kiadásban sem található. A zenekar a téma bemutatásánál két ütemes frázisokban gondolkodik, kevésbé markánsan elválasztva a kisnyújtott ritmus tizenhatod hangjait.

Grumiaux interpretációjában megjelennek az üreshúrok – például az első tétel 92. ütemében (a felvételen 2'49"). Az első tétel tempója, hasonló Isaac Stern választott tempójához, a cadenzáig 7'52". A főtéma mollban való megjelenését az addig választott karakter- és hangszínbeli különbséggel jelzi. A tempó lassítása, a visszafogottabb dinamika – az eddig vizsgált felvételek közül Grumiaux-nál elsőként megjelenő –, a vibrató sebességének lassítása, valamint a téma hosszabbra és nyugodtabbra játszott kisnyújtott ritmusa is hozzájárul a borúsabb hangvétel megteremtéséhez.

A második tétel jóval összefogottabb az eddig vizsgált előadóművészek felvételein hallott tempónál. Grumiaux szólóira a lassú vonóvezetéssel képzett, tömör hang jellemző, ám nála már a kifejezés gazdagsága érdekében a vibrató amplitúdójának és intenzitásának változatairól és a dinamika árnyalatairól beszélhetünk, amely a fentebb bemutatott előadásokon még kevésbé hallható. E tétel a cadenzáig 4'02".

A 3. tétel frissessége és már-már a historikus felvételekhez hasonló artikulációja nagyon eltér Isaac Stern romantikus stílusjegyekkel tarkított előadasmódjától.

3.6.4. A C-dúr koncert mai, mainstream felvételei

A történelmi felvételekhez képest a mai mainstream előadói stílust képviselő művészeknél megjelenik a vibrató különböző árnyalatainak alkalmazása, viszont a portamento helyett a nagyobb hangköztávolságokat azonos fekvésekben való játékmóddal valósítják meg. Kevesebb dinamikai kontrasztot és karakterváltást hallunk interpretációikban. Többségük – ellentétben a historikus előadókkal – inkább az előre megkomponált cadenzákat választja, ahogy azt a történelmi felvételeken is hallottuk.

Első mai mainstream felvételemen Rainer Küchl interpretációját hallhatjuk, az Osztrák–Magyar Haydn Zenekart Fischer Ádám vezényli (1990). Küchl véleménye szerint a historikus előadói praxis „haszonélvezői” látványosabbá akarják tenni Haydn darabjait, ezért próbálják átalakítva „színpadra állítva” játszani azokat. Számára maga a darab, a karaktere és a mondanivalója fontos, amiből kiindulhat egy őszinte művész.¹⁹⁶

Felvételén az első tétel ideje a cadenzáig 7’54”, ami Szymon Goldberg nyugodt tempójához hasonló. Tempóingadozások és dinamikai kontrasztok nélküli, a mai kor elvárásainak megfelelő szépen kidolgozott előadás, melyben egy-egy erősebb kifejezést a vibrató intenzitásának változtatásával és a hanghosszúságok változatainak színes bemutatásával ér el.

Az első tétel alapidinamikájától csak ritkán tér el a tétel folyamán. A főtemát a lejegyzés szerint értelmezi, feltételezésem szerint a későbbiekben bemutatott, 118. kottapélda szerinti kötéssel előadva. A főtema moll megjelenését a dinamika és a tempó visszavételével, valamint szélesebb, nagyobb amplitúdójú vibratóval érzékelteti.

A második tételt a sűrű, egyenletes vibratóval és tapasztott, lassú vonóval képzett intenzív hang jellemzi. A dallamvezetés folytonosságát az egyenletes hangképzés teszi lehetővé. A tételben, elsőként az ő előadásában két cadenzát hallunk – a későbbiekben Midori Seilernél és Kalló Zsoltnál szintén. Az első a Peters-kiadás Flesch-féle változata, a második saját komponálású. A tétel ideje a cadenzáig: 4’03”.

A finale rondótéma 5-6. ütemének – és következetesen az összes téma bemutatásában – második és harmadik, külön írt nyolcad hangját legato játssza, amely kötés lejegyzése az általam ismert kiadások egyikében sem található. A tétel játékidője 4’27”, ami az eddigi legnyugodtabb. Tempóingadozások és nagy dinamikai különbségek

¹⁹⁶ Mihályi Éva: „Interjú Rainer Küchllel. E-mail: 2020. május 29.

nélküli interpretáció. A tétel utolsó témája nagy lassítással zárul – mely Stern, Seiler és Standage felvételeinek is fontos jellemzője.

Második, mai mainstream felvételém szólistája Isabelle Faust. A Münchener Kamarazenekart Christoph Poppen vezényli (1997). Az első tétel főtémájának kisnyújtott ritmusát dupla pontozással játssza, azonban az őt kísérő zenekar a tételben előforduló valamennyi kisnyújtott ritmust túlpontozza – 34–38. ütemben lévő trillák előtti kisnyújtott ritmust –, ami a felvételek közül csak nála hallható.



117. kottapélda, I. tétel, 35–39. ütem, tutti. Henle-kiadás

Előadásmódját az intenzív vibrátóhasználat és a lassú, tapasztott vonóval való nagy dallamívek formálása jellemzi, színessé a hanghosszúságok ízléses váltakozása és a dinamikai árnyalatok teszik. A történelmi előadók interpretációjához képes a különbséget a tempó frissessége és a nagyobb hangtávolságok összekötésének glissandók nélküli megvalósítása adja. A főtéma moll megjelenését a karakter és a tempó változása nélkül, dinamikai visszalépéssel jelez, amely nagy hatást kelt a hallgatóban.

A lassú tétel különleges hangvételét egyszerűsége adja, tempóbeli és dinamikai változások nélküli, nagy dallamíveket magába foglaló interpretáció. A historikus interpretációkon kívül, a választott felvételeim közül csak Isabelle Faust előadásában hallunk a Henle-kiadás lejegyzett hangjain kívüli, egyedi díszítéseket. A tétel ideje a cadenzáig 4'18", amely az eddigi felvételek közül a legnyugodtabb.

A harmadik tétel tempója azonban gyors, 3'50", szinte megegyezik a későbbiekben tárgyalt Simon Standage tempójával. A tételt Isabelle Faust lassítás nélkül zárja.

Az utolsó példám egy koncertfelvétel, amelyen Joshua Bell tolmácsolásában halljuk Haydn C-dúr hegedűversenyét.¹⁹⁷ A felvételtől nincs adat, annyit azonban sikerült megtalálnom, hogy a Berliini Kamarazenekarral, saját irányításával játszotta Joshua Bell ezen a felvételen a versenyművet.

¹⁹⁷ YouTube <https://youtu.be/vlFYddzCrwM> Utolsó letöltés időpontja: 2021. február 27.

Mihályi Éva: A Haydn-interpretáció változása Kismarton–Eszterháztól napjainkig a hegedűversenyei nyomán

Az első tétel főtémáját dupla pontozással játssza, a zenekarral egyetemben. A téma moll megjelenését a főtéma rövid hangjainak meghosszabbításával és a kisnyújtott ritmus összekötésével mutatja meg. A tétel ideje a cadenzáig 7'42". A cadenza nem az eddig ismertek közül való, valószínűleg saját komponálású.

A második tétel ideje 3'54", cadenzája hosszú, szintén saját alkotás. A harmadik tétel ideje 3'55", a szólista az utolsó témájában nem lassít, a zenekar is szinte tempóban zárja a tételt.

Az előadás stílusa a mai amerikai közönség elvárásainak megfelelő, romantikus eszközökkel tarkított interpretáció. A Danington-féle áttetsző hangzást (hatásos, de nem hatásvadász),¹⁹⁸ a művész sajátosan értelmezi, rengeteg mozgása a közönségnek szól. A közel nyolcvan évvel korábbi felvételekkel való összevetés rámutat az egyes korok portamento-használatának esztétikai különbségeire, változására, valamint a portamento technika különböző alkalmazására. A portamento kiemelése, könnyen túlzáshoz vezet, amely dinamikai növekedést is von maga után, viszont helyes alkalmazása a dallam kifejezőerejét növeli. Joshua fekvésváltásai jelentős kifejezés-fokozó hatást váltanak ki a hallgatóban (nézőben), egészen mást, mint amelyet az 1930-as években készült Geyer Stefi felvétel megoldásai üzennek. Somfai László megfogalmazása hűen tükrözi az előadásmódot, amelyet a 2009-es Haydn évforduló kapcsán szerzett élményéről írt. Beszámolója a 2009 májusában, Montréalban megrendezett Haydn-maratonról szól, amelyen 68 profi, és diák-vonósnégyes szólaltatta meg Haydn összes kvartettjét. Fájdalommal teli visszaemlékezésében arról panaszkodott, mennyire a „show” irányába halad a 18. századi zene előadása. Az amerikai vonósnégyesek mezőnye mellett az egyetlen régi hangszeres kvartett – a Festetics vonósnégyes – előadásában érzett egyedül törekvést, Haydn zenéjének alázattal történő, elmélyült megszólaltatására. Haydnt „nagy vesztesnek” nevezi, hiszen az ott hallott hatásvadász, sekélyes előadások az elmélyültség teljes hiányáról árulkodtak.

A külsőségekre összpontosító tolmácsolásokban a kamarazenélés légköre, emelkedettsége, bensősége alig érvényesült. A hangszeres virtuozitás, a szükségtelenül gyors, de azonnali bravózást, a hangverseny végén standing ovationt kiváltó tempók túlsúlya, a szinte kizárólag az érzelmekre hatni akaró

¹⁹⁸ Robert Donington: *A barokk zene előadásmódja*. Ford.: Karasszon Dénes (Budapest: Zeneműkiadó, 1978.) 37.

előadási stratégiák sokasága dominált. Úgyszólván minden tételben rejtve maradtak jelentős értékek.¹⁹⁹

Írásában lemondóan jegyzi meg, hogy manapság egy „lebilincselő-felemelő” Haydn interpretáció meghallgatásának örömét csak egy régi lemezhez visszanyúlva, vagy egy partitúrával a kezünkben tudjuk már elérni.²⁰⁰

3.6.5. A C-dúr koncert historikus felvételei

Általánosságban a historikus stílusú felvételeken az előadók kevesebb vibrátót és inkább alacsonyabb fekvéseket használnak. Kerülik a magas fekvéseken való mostanában divatos, egy húron könnyebben megszólaltatható zenei íveket.²⁰¹ Inkább üreshúrral játszanak, akár csak egy hangért is átmenve egy magasabb húrra. Interpretációikban sok díszítést használnak, melyek a kottákban nincsenek jelölve. A történelmi előadásokhoz képest a historikus előadói gyakorlat képviselőinek előadására a markánsabb artikuláció – rövidebb, nagyobb vonósebességgel és kevesebb tapadással képzett, vibratóval visszafogottan díszített hangok – jellemző, mely határozottabb kifejezőerővel bír.

Az első historikus példám Simon Standage 1989-ben készült felvétele, amelyen a The English Concert zenekarát Trevor Pinnock vezényli. Az interjújában Simon elmondta, hogy interpretációja kialakításához az Urtext-kiadást vette alapul, amely a felvételén jól hallható. A túlpontozást kivéve, hűen követi a kottában leírtakat. Nem alkalmaz nagy tempóingadozásokat, az eddigi felvételek közül az ő tempója a leggyorsabb, az első tétel a cadenzáig 7'15". Cadenzája az interjú szerint saját komponálású. Simon Standage így nyilatkozik:

Az átépített hegedű, a fémhúrok általi nagy feszültség, a maximális hangerő kihasználására tervezett modern vonó és az ez által ösztönzött játékmód számomra ellentétesnek tűnt a barokk zene természetével és mértékével. Nagyon tanulságos volt felfedezni a bélhúrokkal felszerelt hegedű természetes hangját, amelyet egy Tourte előtti vonóval szólaltattak meg. A 18. századi zenéről alkotott elképzelésemet ezután nem tudtam modern hangszeren és vonóval megvalósítani.

¹⁹⁹ Somfai László: A Haydn-év és a kvartettezés alkonya. *HOLMI, a folyóirat online változata*. (2009. július.) <https://www.holmi.org/archivum> Utolsó megtekintés dátuma: 2021. január 23.

²⁰⁰ I.h.

²⁰¹ Erre a fogólap hosszából és korabeli leírásokból is következtethetünk.

Mihályi Éva: A Haydn-interpretáció változása Kismarton–Eszterháztól napjainkig a hegedűversenyei nyomán

Az általam elképzelt játéktípus számomra úgy tűnt, hogy így felel meg a zene karakterének.²⁰²

A felvételen a szólista és a zenekar historikus hangszereken játszik. Az első és harmadik tételben több díszítést használ a korábban említett művészeknél, apró futamokkal köti össze a záratok előtt lévő nagyobb ugrásokat (a felvételen például I. tétel, 2'35"–2'47"). Egy-egy futam virtuozitását fokozandó, gyorsabb tempót vesz az eredetihez képest (112–114. kottapélda, a felvételen 1'37"–1'39").

Simon Standage a frazírozás fontosságát hangsúlyozza: a dallam értelmes, kifejező tagolását, beszédben a mondatok közti tagolást tartja szükségesnek. Az első tétel főtémájának kisnyújtott ritmusát egyértelmű túlpontozással játssza. Felvételén a zenekar artikulációja kevésbé pregnáns, a pontos együttjáték miatt néhol elnagyoltabb, amely teljesen érthető. A szólista artikulációja kifejezőbb, határozottabb. A tétel ideje a cadenzáig 7'17".

A lassú tételben a historikus előadói gyakorlatra jellemző hangképzés hallható: a hosszabb, megzengetett hangok végei a vonó sebességének, a vibrató intenzitásának csökkenése miatt elhalnak. A tétel bevezető- és zárótémájához lassabb tempót választ, a középrész folyamatosabb. A tempó az eddigi felvételeknél élénkebb, a cadenzáig 3'44".

A finale tempója friss, ideje 3'51". Isaac Stern interpretációjához hasonlóan, Standage felvételén is az utolsó rondótéma végét szokatlanul nagy lassítással jelzi, melyet követően a zenekari közjátékkal zárul a tétel.

A második általam tanulmányozott historikus stílusú felvétel szólistája és vezetője Midori Seiler, aki a Concerto Köln kíséretével vette lemezre Haydn hegedűversenyét (2014). Interjújában a komponistáról és hegedűversenyeiről így nyilatkozik:

Haydn nem volt csodagyerek komponistaként, nem állt mögötte szakmai szülői segítség, a felmenői nem voltak zenészek, akik támogathatták volna, így magának kellett mindenért megküzdenie. Kihívást jelentenek, különböző, de nagyon hangszereszerű mindhárom fennmaradt hegedűversenye, érződik rajtuk a hangszerismeret.²⁰³

²⁰² Mihályi Éva: „Interjú Simon Standage-dzsel”. E-mail: 2020. június 1.

²⁰³ Mihályi Éva: „Interjú Midori Seilerrel”. E-mail, 2021. január 27.

A felvételen egy 17. századi, bélhúrokkal felszerelt, Andrea Guarneri hegedűn, barokk vonóval játszik. A zenekar tagjai mind vagy barokk hegedűn, vagy kópián, barokk vonóval és bélhúrokon játszanak. A YouTube-on látható, 2014-ben készült riportfilmben Seiler a Haydn hegedűversenyekről így vélekedik:

Mindhárom hegedűverseny dúrban íródott, azonban karakterük, formájuk teljesen más. A G-dúr egy tanulókoncert, a C-dúr izgalmas, feltöltő, előremutató, melyhez mindig saját komponálású cadenzát játszom.²⁰⁴

Az első tétel tempója meglepően lassú, a tétel ideje a cadenzáig 7'58", hasonlóan Szymon Goldberg tempójához. A főtéma első ütemében a leírt értékkel játssza a pontozott kisnyújtott ritmust, azonban a téma harmadik ütemének felütését, minden alkalommal tizenhatod helyett harmincketted értékre rövidíti. A zenekari tuttikban ugyanezt a megoldást hallhatjuk (a felvételtől egy példát említek: a zenekarban a 09"-14", szóólban 1'22"-1'27"). A főtéma zenekari bemutatása után Seiler más agogikát választ, mind dinamikai, mind tempóbeli különbségek alkalmazásával, a hanghosszúságok változtatásával. A főtéma moll megjelenését visszavett tempóval és hosszabb hangokkal érzékelteti.

A második tétel időtartama a második cadenzáig 3'33", tempója a kiválasztott felvételek közül a leggyorsabb. Előadásában a tempó és a dinamika sokszor változik, a vibratóhasználat a historikus előadók közül nála a legvisszafogottabb. A kitarított hangoknál fokozza csak néhol a vibrató intenzitását, a vonó sebességének növelésével együtt. A hangok végei – hasonlóan Standage interpretációjához – nála is elengedettek.

Az eddigi felvételek közül Rainer Küchl után, Seilernél hallhatunk ismét két cadenzát ebben a tételben. A többi művész a harmadik ütemben lévő, tonikára érkező, koronás hangról csak egy oktávval lejjebb lévő hangra lép a Henle leírás szerint.

Pierre Baillot *L'art du violon* című írásában a cadenza tárgyalásánál megkülönbözteti a tonikai hangon, illetve a dominánson játszott változatot: az előbbi csak egy egyszerű, nagyon rövid időtartamú figurációt kíván.²⁰⁵ Művében meghatározza egy zenei frázis két utolsó hangja közötti korona rövid cadenza beszúrására adódó lehetőséget.²⁰⁶

²⁰⁴ YouTube: https://youtu.be/NTyU6Wpt_jY

²⁰⁵ Baillot, Pierre: *The Art of the Violin*. I.m. 296–297.

²⁰⁶ I.m., 295.

Mihályi Éva: A Haydn-interpretáció változása Kismarton–Eszterháztól napjainkig a hegedűversenyei nyomán

A harmadik tétel ideje 4'09". Rendkívül jól artikulált, rövid hangjai, egyéni hanghosszúságai és határozott dinamikai váltásai mozgalmassá teszik a tételt. Hasonlóan Stern és Standage megvalósításához, az utolsó rondótéma végén, nagy lassítással szinte lezárja a tételt, majd kis szünet után az utolsó ritornellóval – szintén lassítva – fejezi be a tételt a zenekar. A választott felvételeim közül Seiler előadása mondható a legszabadabb interpretációnak tempó, dinamika és frazírozás tekintetében egyaránt.

A harmadik historikus előadói praxist képviselő művész Kalló Zsolt. 2015-ben készült felvételén a Capella Savaria zenekar kíséretével, Nicholas McGagen vezényletével adja elő Haydn hegedűversenyét. Az interjúban a gondolkodásmódjáról így fogalmazott:

Mindig historikusan értelmezem a zenéket, vagyis az adott zenei korszak nyelvezetének, szabályrendszerének figyelembevételével, a zeneszerző hiteles forrásaiból kiindulva próbálom a zenéket életre kelteni. Alázattal nyúlok a zeneszerző elképzeléséhez. Modern hangszeren is lehet stílusosan játszani, de historikus előadáson mindig a korhű hangszerek jelenlétét is értjük.²⁰⁷

Véleménye szerint az interpretációban a helyes frazeálás a legfontosabb. Barokk hangszeren és vonóval, bélhúron játssza Haydn hegedűversenyét. Interpretációjára a tempó állandósága, a helyes artikuláció, a kevés, csak színt adó vibrató, az alacsony fekvések és az üreshúrok gyakori használata jellemző. Az első tétel időtartama a cadenzáig 7'35". A felvételen hallható, saját cadenzái nincsenek lejegyezve, ezért minden alkalommal egy kicsit másképp hangoznak.

Kalló Zsolt az interpretációja első tételében a hanghosszúságok változatainak játékaival teszi gazdaggá a kifejezést. Hol hosszan, hol röviden játssza a téma tizenhatod hangjait például a 49–51. ütemnél (felvételén 1'23"–1'28"), ezzel a tempó élénkebb érzetét keltve a hallgatóban. A főtémában a kisnyújtott ritmust túlpontozással interpretálja. Az eddigi előadókhoz képest nagyobb különbséget tesz a főtéma moll megjelenésénél. A karakterváltást sötétebb hangszínnel – visszavett dinamikával, hosszabb és gyakrabban kötött hangokkal – éri el (felvételén 6'04"–6'17"). A melléktémát indító nyújtott ritmust díszítéssel játssza. Ezt a megoldást az általam választott művészek felvételein nem hallottam. Glissandót, nagy dinamikai különbségeket, nagy tempóingadozásokat nem hallunk felvételén.

²⁰⁷ Mihályi Éva: „Interjú Kalló Zsolttal”. E-mail: 2020. május 14.

A második tételben Midori Seilerhez hasonlóan két cadenzát játszik. Tempója szinte megegyezik Seiler tempójával (3'35"), azonban a második cadenzája jóval hosszabb az eddig hallottaknál (1'25"). Interpretációjában néhol az összöveg ossiaként jelzett változatát játssza, például a 8. ütemben (felvételén 1'16"), ami csak nála hallható.

A harmadik tétel ideje 4'14", amely a legnyugodtabb a három historikus előadóművész interpretációja között. Érdekessége, hogy e tételben a hangok jelentősen hosszabbak a másik két interpretációhoz képest (például mindjárt a rondótémában). Tempója végig állandó, a historikus felvételek többségén hallható zárlatok előtti lassítást Kalló Zsolt kivétel nélkül tempóban abszolválja. Például a 177–178. ütem zárlatánál (a felvételén a 2'12"). A tétel végén sincs nagy lassítás, sem a szólista utolsó témájában, sem a zenekar záró közjátékánál – hasonlóan Isabelle Faust megvalósításához.

3.7. A felvételek összevetése

3.7.1. Az üreshúrok használata, fekvések

A fizika törvényei szerint a vonós hangszerek húrjainak hangszíne és rezgése eltérő az üreshúrokkal, vagy a húr rezgését megszakítva bizonyos helyen lefogott hangok megszólaltatásánál. Az üreshúrokon játszott hangokat nem lehet megvibrálni, ezért a mainstream stílust képviselő vonós előadók olyan ujjrendeket választanak, amivel elkerülhetik az üreshúrok használatát. A dallamíveket igyekeznek azonos húron, esetleg magasabb fekvéseket használva végigvinni, hogy az üreshúr és a húr váltás ne törje meg az ívet.²⁰⁸ Az acélból készült E-húr – az 1920-as évek találmánya – anyagából, vékonyságából fakadóan éles, nyers hangja kiugrik, akár csak egy hangot játszunk rajta egy dallamívből. „A bélből készült E-húr használata nem igényel különleges, óvatos játékmódot”- mondja Jaap Schröder.²⁰⁹ A C-dúr hegedűverseny II. tételének kezdete szinte egy napfelkelte, amelynek felfelé ívelő dallamát nem könnyű megszakítások nélkül eljátszani.

²⁰⁸ Fábán Dorottya, i.m., 11.

²⁰⁹ „A hegedű fejlődése.” Christopher Hogwood beszélget Jaap Schröderrel. In: *Régi Zene I. Tanulmányok, cikkek, interjúk*. Ford.: Péteri Judit (Budapest: Zeneműkiadó, 1982.) 73.

Mihályi Éva: A Haydn-interpretáció változása Kismarton–Eszterháztól napjainkig a hegedűversenyei nyomán

118. kottapélda, II. tétel, 1–3. ütem, Henle

Ez a példa rávilágít a modern és a historikus hangszerek megszólaltatásának alapvető játéktechnikai különbségére (fekvés, ujjrendek választása, húrváltások kérdése). A skála kezdőhangja a felütés utáni első hang egy F, amely az E-húron első fekvésben nagyon élesen szól a modern hegedűn. A fém E-húrt használó művészek ezt úgy tudják kikerülni, hogy A-húron egy magasabb fekvésben indítják, majd a negyedik hangján – már magasabb fekvésben – E-húron folytatják a skálát, melyet észrevétlen húrváltással kell megoldani, hogy ne szakadjon meg az egyre magasabbra törő dallamvonal. Ez a felvételeken jól hallható, a barokk hegedűn játszó művészek bélhúron bátran vállalják az E-húron, alacsonyabb fekvésben való dallamvezetést, majd az A és E üreshúrok használatát a bevezető utáni téma lezárásaként (az 5. ütem második és utolsó hangjának megszólaltatásánál).

119. kottapélda, II. tétel, 5. ütem, Henle

Isabelle Faust a hegedűverseny II. tételében magasabb fekvésben kezdi a témát, inkább a húrváltások nehézségeit választva a dallamvonal kiegyenlített, folyamatosan vibrált folyamata érdekében. Ugyanez a dallamív Kalló Zsoltnál a tétel 5. ütemében két üreshúr megszólalásával kerül előadásra, melynek kiegyenlített megszólaltatásához, a többi hang minimális vibratóhasználata szükséges. Isabelle e témát

három (fém) húron, Zsolt két (bél-) húron adja elő, mely Isabelle Faust felvételén a 10'30"–10'42" között, míg Kalló Zsolt felvételén 0'34"–0'46" között hallható. A fenti példám fémhúron való előadásánál célszerű a trillát és a záró „a” hangot D-húron megszólaltatni, a kiugró üreshúr elkerülése érdekében. Különböző technikát igényel a kétféle hangszeren és húrminőségen az egyenletes dallamvezetés megoldása.

3.7.2. A dinamika

Minden dinamikai utasítás és akcentusjel csupán tájékoztatás, a tematikai környezet, a tempó, a harmónia függvénye. A modern Urtext-kiadásokban a zárójeles dinamikai jelzésekkel azokat a dinamikákat jelölik, amelyek nem találhatók az eredeti forrásokban. Ugyanez érvényes az akcentusjelöléseknél. Somfai László így fogalmaz: „A mai jó muzikusoknak nagyobb bátorsággal kellene törekednie az akcentusgazdag Haydn-muzsikálásra”.²¹⁰ Jaap Schröder nyilatkozatában a dinamika és az artikuláció szerepéről olvashatunk:

A korabeli hangszerek dinamikai skálája sokkal kisebb volt, mint a maiaké. A dinamika kifejező szerepe a 19. századtól vált gazdagabbá. A markánsabb, szélsőségesebb artikuláció, sokkal határozottabb kifejezőerővel bírt.²¹¹

A historikus előadóművészek közül Midori Seiler alkalmaz legszélsőségesebb dinamikai effektusokat, Simon Standage és Kalló Zsolt felvételén nagyobb összhang hallható a zenekar és szólista dinamikai megvalósításai között. Kalló Zsolt dinamikai skálája szélesebb, Standage megvalósításai változatosak, ám visszafogottabbak, talán letisztultabbak. Azonban a választott felvételeim közül a három historikus stílust képviselő művész interpretációjában fedezhetjük fel a legnagyobb változatosságot a dinamikai megoldások terén.

A korai felvételekre a nagyobb frázisokban való dinamikai változások jellemzőek, ami legtöbbször a tempó változásait is magával hozza. Például Isaac Sternnél és Arthur Grumiaux-nál hosszabban felépített crescendók és diminuendók hallhatók, amelyeket természetesen csak a korai (romantikus) kiadások jelölnek.

²¹⁰ Somfai, i.m., 116.

²¹¹ Jaap Schröder véleménye: *Régi Zene*, i.m., 74.

Mihályi Éva: A Haydn-interpretáció változása Kismarton–Eszterháztól napjainkig a hegedűversenyei nyomán

A mai mainstream előadók közül Oleg Kogan a karakterek különbségeit nem dinamikai árnyalatokkal, inkább a hangszínekkel való játékkal, valamint a hangok intenzitásának változtatásával éri el. Például az 1. tétel 66–67. és 68–69. ütem közti – a Breitkopf- és a Peters-kiadás szerinti – különbséget nem érzékelteti, a harmincketted futamokat mindkét esetben legato játssza. Dinamikában sem tesz különbséget, amelyet Szymon Goldberg interpretációjában jelentős karakterbeli és dinamikai különbséggel jelez. A különbség Kogan felvételén: 1’59”–2’06”, Goldberg felvételén 2’14”–2’21” között hallható.

Isabelle Faust és Rainer Küchl dinamikai megoldásaiban nincsenek nagy kontrasztok, interjújuk szerint mindketten a nagy létszámú közönséget befogadó koncerttermek adottságaihoz alakították ki interpretációjuk dinamikai arányait. Isabelle finomabb megoldásait nem a dinamikai skála nagy változásával éri el, a két művész előadásában a kor elvárásai szerinti intenzív hangképzéssel és vibratóval formált, jól artikulált, dinamikailag kiegyenlített előadást hallunk. Joshua Bell koncertfelvételén szintén a nagyközönség igényeinek megfelelő forte alapdinamika dominál, melynek intenzitását a lassú tételben is megtartja.

3.7.3. A tempó választása a historikus és a mainstream előadói gyakorlatban

Fő kérdésem: milyen hatások, körülmények határozták meg a korabeli tempót. Kertész István véleménye szerint az előadóművészet mindig a kor ízlésének, igényeinek kielégítését tartja szem előtt, amiben a tempó meghatározását a karakter-választás és a tételek közti összefüggés határozza meg.²¹² Carl Philipp Emanuel Bach így ír a tempó meghatározásáról:

A tempót egyrészt magából a darab tartalmából határozhatjuk meg, amelyet bizonyos ismert olasz műszavak szoktak megadni, másrészt a legkisebb hangértékekből és figurákból.²¹³

Sokan azt érzékelik, hogy a historikus előadói gyakorlat képviselői gyorsabb tempókat választanak a mainstream stílus képviselőinél. Ez az állítás nem állja meg a helyét, nem annyira a tempó gyorsabb a lassú tételek historikus verzióiban, hanem a

²¹² Mihályi Éva: „Interjú Kertész Istvánnal”. E-mail: 2020. május 17.

²¹³ Bach: *Versuch*, I. 3/8. I.m., 120–121. Magyar fordítása: Somfai: *Haydn zongoraszónátái*, i.m., 120.

tempó érzékelése. A teljes időtartam gyakran hasonló, de az artikuláció és a ritmus eltérő megközelítése miatt a historikus stílusú interpretációkban gyorsabbnak tűnik a tempó. A historikus játékosok hajlamosak gyorsabban játszani a lassú tételeket, míg a mainstream játékosok előadásában gyorsabbnak, virtuózabbnak hatnak a versenyművek saroktételei.²¹⁴ A historikus előadói gyakorlatot képviselő hegedűsök közül kivételt képez Simon Standage, akinek a tempói általában gyorsak, és Midori Seiler, akinek a tempói viszont lassabbak, függetlenül a mozgás típusától. A historikus előadók általában kevésbé szélsőséges tempókat alkalmaznak, mint a mainstream előadói (azaz a gyors és lassú tételek tempóinak különbségei kevésbé hangsúlyosak). Ekkor egyértelmű, hogy a kiválasztott példák alapján történő általánosítás téves állításokhoz vezethet.²¹⁵

Carl Philipp Emanuel Bach veszélyesnek véli a zenében a szépség csábításától való túlzott elragadtatást, ami a tempó ingadozását eredményezheti.²¹⁶ „Amennyiben dúr hangnemű darabban egyes szakaszok mollban ismétlődnek, ez az ismétlés az affektus miatt lassabb lehet”.²¹⁷ Erre kitűnő példa a C-dúr hegedűverseny I. tételének 209–216. tartó nyolc taktusos, moll hangnemű témavariációja. E rövid, moll hangnembe fordulást a mainstream stílust képviselő előadók inkább tempóváltással, az HIP²¹⁸ képviselői erőteljesebb karakter- és dinamikaváltással szemléltetik.

A tempót az előadó pillanatnyi intuíciója is befolyásolja, ám az előadás akusztikai körülményei, az adott tétel karaktere, valamint stílusa, a választott hangszer adottságai – modern vagy historikus – elsődleges tényezők a tempóválasztás kérdésében.²¹⁹ David D. Boyden nézetei szerint is elsősorban a darab stílusa határozza meg a választott tempót, amelyben az előadónak jártasnak kell lennie. Továbbá a külső körülményeket említi: a koncertterem méretének, valamint akusztikájának figyelembevétele is szükséges a helyes tempóválasztáshoz.²²⁰

Az a felfogás is egyre gyakrabban hallható, miszerint az idő múlásával egyre nehezebb különbséget tenni a historikus és a mainstream előadói gyakorlat előadásai között. Például Colin Lawson és Robin Stowell megjegyezték, hogy korabeli elveket alkalmaznak a mainstream felfogásban.²²¹ Ez a tendencia akkor kezdődött, amikor

²¹⁴ Fábíán Dorottya, i.m., 15.

²¹⁵ I.m., 15.

²¹⁶ I.m., 355. Kiegészítés az 1787-es, 3. kiadáshoz. (Lipscse: Schwickert, 1787.) Somfai, i.m., 118.

²¹⁷ *Versuch*, i.m. 355, 1787-es kiegészítés. Magyar fordítás: Somfai, i.m., 118.

²¹⁸ Historically Informed Performance (historikus előadói gyakorlat)

²¹⁹ Somfai, i. m., 122.

²²⁰ Boyden, i.m., 331.

²²¹ Lawson, Colin – Stowell, Robin: *Historical Performance an Introduction*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1999.) 160.

Mihályi Éva: A Haydn-interpretáció változása Kismarton–Eszterháztól napjainkig a hegedűversenyei nyomán

Nikolaus Harnoncourt és a vele azonos elveket valló szakemberek az 1980-as évek elején elkezdték a nagy szimfonikus zenekarok vezénylését, azt bizonyítva, hogy a HIP-stílus átültethető a modern hangszerekre.²²² Kertész István jegyzi meg interjújában: „Úgy érzem, a modern hangszeres előadók egyre inkább beépítik előadásukba a historikus stílus eredményeit, és így ezek a produkciók vállalhatók egy historikus muzsikuss számára is”.²²³

3.7.4. Pontozott ritmusok alkalmazása

A C-dúr hegedűverseny felvételeit vizsgálva, felmerül a pontozott ritmusok előadásmódjának kérdése. Haydn a kor szokásai szerint az 1770-es évek előtt született műveiben nem jelölt kettős pontozást, hiszen a kor muzikusai ösztönösen így játszották.²²⁴ Csak a hegedűversenyek komponálása utáni időszakától alkalmazott dupla pontozást notációjában.

Leopold Mozart a kettős pontozás szerepéről könyvében így ír: „a dupla pontozás megakadályozza a pontozott hangok elsietését”.²²⁵ Boyden szerint hozzájárul az élénkebb hatáshoz.²²⁶ Nikolaus Harnoncourt a pontozott ritmust az emberiség egyik ősrítmusának nevezi, melyet a 18. században sokféle módon értelmeztek.²²⁷ Bizonyított tény, hogy a nyújtott ritmus pontozott hang utáni rövid hangját a lehető legkésőbb játszották, a leírt módon a legritkább alkalommal szólaltatták meg.²²⁸

A pontozott ritmus játékmódjának több variánsát lehet hallani a különböző előadói stílusban született felvételek tanulmányozása során, holott az írásmód minden kiadásnál megegyezik. Az általam kiválasztott felvételek közül a korai felvételek – Geyer Stefi, Szymon Goldberg, Isaac Stern – egyikén sem alkalmaznak a művészek dupla pontozást. Simon Standage interpretációjában halljuk először e felfogás szerinti értelmezést, ő a zenekarával egyetemben túlpontozva játssza a főtéma nyújtott ritmusát. A historikus előadói gyakorlat képviselői közül Kalló Zsoltnál a leírt értéknél rövidebb a kisnyújtott ritmus tizenhatod hangja, de mégsem túlpontozott, Midori Seiler viszont a leírt kottakép – modern felfogás – szerint adja elő. Érdekeség, hogy a mainstream előadók közül csak

²²² Fábíán Dorottya, i.m., 20.

²²³ Mihályi Éva: „Interjú Kertész Istvánnal.” E-mail: 2020. május 17.

²²⁴ Somfai, i. m., 76.

²²⁵ L. Mozart, i.m., 62.

²²⁶ Boyden, i.m., 544.

²²⁷ Harnoncourt: *A beszédszerű zene*. I.m., 50.

²²⁸ I.m., 35–36.

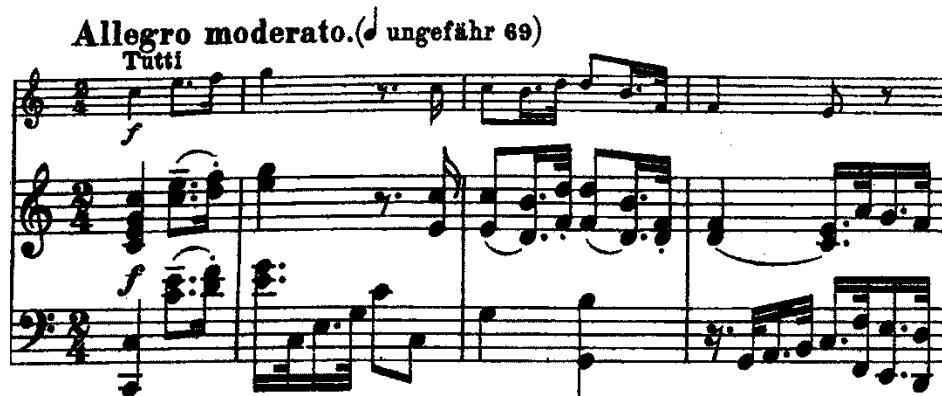
Isabelle Faust és Joshua Bell használ túlpontozást az első tétel főtémájában. Isaac Stern szinte kötve játssza a pontozott nyolcadtól alig elválasztott kisnyújtott ritmus tizenhatod hangját, míg Grumiaux markáns elválasztással artikulálja a pontozott nyolcad után a tizenhatodot.

3.7.4.1. A pontozott ritmus játékmódja

Carl Philipp Emanuel Bach szerint „A pontot követő rövid hangokat mindig rövidebben játszunk, mint írásmódjuk kívánja, következésképp felesleges ezeket a rövid hangokat ponttal vagy vonással megjelölni”.²²⁹

A kiadások különbségeinek tárgyalásánál már kitértem a lejegyzések különbségeire, a felvételek összevetésénél a játékmódbeli eltéréseket vizsgálom. A C-dúr hegedűverseny első tételében a főtéma különböző notációja fölvet egy játékmódbeli kérdést: vajon a zenekari játékosok kényelmi szempontjainak figyelembe vétele vezérelte-e a kiadót a kisnyújtott ritmus kötéssel való lejegyzésében?

Allegro moderato. (♩ ungefähr 69)
Tutti



120. kottapélda I. tétel, 1–4. ütem, Breitkopf zongorakivonat



121. kottapélda I. tétel, 1–4. ütem, Breitkopf szólókotta

²²⁹ Somfai, i. m., 75.

Allegro moderato

[Tutti]

The image shows a musical score for the first movement of a violin concerto by Joseph Haydn, as performed by Henle. The score is in 2/4 time and is marked 'Allegro moderato' and '[Tutti]'. It consists of five staves: four for the violin and one for the cello/bass. The dynamics are marked 'f' (forte). The score includes a 'Tutti' marking and an 'ossia' section for the cello/bass part.

122. kottapélda I. tétel, 1–4. ütem, Henle partitúra

A 121. kottapélda szerinti vonás a romantikus kor előadói gyakorlatában a zenekari együttjáték megkönnyítését szolgálta. Azonban a szólisták egy része a helyes artikuláció kedvéért nem áldozza föl a visszavett vonóval nyert frissességet. Kalló Zsolt és Simon Standage felvételén hallható a Henle-kiadás lejegyzése szerinti artikuláció.

3.7.5. Vibratóhasználat

A vibrató, mint kifejezőeszköz egyidős a vonós játékkal, mivel az énekhang utánzására szolgált. Leopold Mozart díszítésként említi, lassú, gyors és lassúról gyorsra növekvő vibratóról ír könyvében: „A vibrátót csak azokon a helyeken szabad alkalmazni, ahová természettől fogva kívánkozik”.²³⁰ Christopher Hogwood szerint: „A régi hegedűstílusból az is kiolvasható, hogy a vibrátót a gyengéd és a szenvedélyes zenei pillanatokra tartogatták”.²³¹ Tudatosan használták, sokszor a kottában külön jelölték – jegyzi meg Jaap Schröder. Véleménye szerint a vibrató a hang „felmelegítését” szolgálja, nem a feszültség

²³⁰ Leopold Mozart: *Hegedűiskola*. Ford.: Székely András (Budapest: Mágus kiadó, 1998.) 255.

²³¹ A hegedű fejlődése. Christopher Hogwood beszélget Jaap Schröderrel. Ford.: Komlós Katalin In: Péteri Judit (szerk.): *Régi zene I. Tanulmányok, cikkek, interjúk*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1982.) 72–73. 73.

növekedését.²³² Joachim szerint a vibrató akkor jó, ha nem vesszük észre. A kitűnő hegedűművész a mértéktartó, folyamatos, néha intenzívebb vibrató híve volt.²³³ Legfontosabb a mértékének megtalálása, ízléssel való kezelése sokat segíthet a stílusos játéokban. Carl Flesch jegyzi meg: „A vibrátót, amely a kifejezés felfokozásának az eszköze, csak akkor használjuk, ha zeneileg tökéletesen indokolt”.²³⁴ Vashegyi György, ismertetéssel egybekötött koncertjén – melynek műsorán Joseph Haydn korai éveinek szimfóniai szerepeltek – az előadásmódról is beszélt. Véleménye szerint a vibrátót a 20. századig a trilla rokonaként jegyezték és – főként a szólisták – szinte csak díszítésként használták. A zenekari játékokban sokáig nem alkalmazták. Bélhúrokon a vibrató a felhangokat gyengíti, a fémhúrok éles hangzását javíthatja.²³⁵

Érdekes megfigyelés, hogy a történelmi felvételeken a folyamatos, sűrű, gyors vibrató állandó eszköze a hangképzésnek, a kifejezés differenciáltságának érdekében még nem változtattak interpretációjuk során a vibrató intenzitásán és sebességén. A mai mainstream stílust képviselő művészek kifejezéstárának alapját képezi a vibrató árnyalt használata, egyedi hangjuk kialakításában jelentős szerepet játszik. A dallamívek megszakítás nélküli megformálása érdekében a jobb kéz vonóváltásának észrevétlenné tételét a bal kéz vibrató intenzitásának növelésével segítik, szinte „átvibrálják” a hangokat. A kiválasztott felvételeim közül Isabelle Faust interpretációjában hallhatunk nagy amplitúdójú és egészen finom vibrató közti különbségeket ugyanazon a felvételen.

A historikus előadói stílust képviselő művészek leginkább a hosszú, kitartott hangokat melegítik meg vibratóval, a hangok végeit – melyeket vonóval is elengednek, nem vibrálják. A dallamvezetést a vonó sebességének változtatásával, a hangok megzengetésével érik el, kevésbé az intenzív, tartott vonóvezetéssel és egyenletes vibratóval. Simon Standage és Midori Seiler felvételén szinte alig hallunk vibrátót, Kalló Zsolt is leginkább a hosszú hangok díszítésére alkalmazza. Interjújában így fogalmaz: „A vibrató a kifejezést segíti, nem szabad céltalanul használni”.²³⁶

²³² I. m., 74.

²³³ Danington, Robert: *A barokk zene előadásmódja*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1978.) 82.

²³⁴ I.m., 80.

²³⁵ Idézet Vashegyi György, a Budapesti Vonósokkal, 2019. február 16-án, a BMC-ben megrendezett koncerten elhangzó előadásából. <https://bmc.hu/programok/budapesti-vonosok-haydn-koezeleben-2-truekkoek>

²³⁶ Mihályi Éva: „Interjú Kalló Zsolttal.” E-mail: 2020. május 14.

Mihályi Éva: A Haydn-interpretáció változása Kismarton–Eszterháztól napjainkig a hegedűversenyei nyomán

3.8. A jó előadásról, a zenei retorikáról

A fentebb említett legjelentősebb, előadói praxissal és előadásmóddal foglalkozó korabeli könyv szerzőitől osztanék meg két idézetet, melyek a jó előadás feltételeit taglalják.

Johann Joachim Quantz Fuvolaiskolájában a zenei előadást egy szónok beszédéhez hasonlítja, melynek elvárása, hogy tiszta, érthető, meggyőző, világos, folyékony, változatos legyen. Meggyőződése szerint minden előadás kimenetele legalább annyira függ az előadó személyiségétől, egyéniségétől, mint a zeneszerzőtől. Ezáltal hallhatunk oly különböző interpretációkat ugyanazon darab előadása során. A jó előadás hatásáról így vélekedik: „Szándéka hatalmába keríteni a szíveket, felkelteni vagy elcsitítani a szenvedélyeket”.²³⁷

Carl Philipp Emanuel Bach Versuchjában összegzi a jó előadás kritériumait:

A jó előadás arról ismerhető meg nyomban, ha minden hang a hozzá tartozó manírokkal együtt, a kellő pillanatban, helyes hangerővel, a darab igazi tartalmának megfelelően gondosan kimért billentéssel, könnyedén megszólal. Innen ered a játék kerektsége, tisztasága, folyamatossága, s lesz általa jelentős és kifejező.²³⁸

Felhívja a hangszeres előadóművészek figyelmét, a jól képzett énekesek interpretációinak tanulmányozására, amely segít az „énekelve gondolkodásban”.²³⁹ Auer Lipót hasonlóan fogalmaz a bécsi klasszikus zeneszerzők műveinek stílusos, jó előadásával kapcsolatban:

A muzsikusnak a megfelelő stílusban, a nuance-ok és az akcentusok megfelelő használatával kell interpretálnia. A hangerőskála korlátozottsága ellenére egy hegedűsnek nagy lehetőségei vannak a hangszer adottságaiból fakadó kifejezésbeli változatosságra. Ahhoz, hogy a zenei frázisok részleteinek helyes értékét megadjuk, a ritmikus hangsúlyozás és tagolás éppoly szükséges, mint a beszédben.²⁴⁰

Somfai László megfogalmazása hasonló a kor zenei retorikájáról:

²³⁷ Quantz: *Fuvolaiskola* [1752]. IX. főrész, 1–14.§. I.m., 123–127.

²³⁸ Bach: *Versuch I. 3. főrész, 4. §.* I.m., 117. Magyar ford.: Somfai, i.m., 118.

²³⁹ Somfai, i.m., 120.

²⁴⁰ Géczy János: *Auer Lipót.* I.m., 137–139

A 18. századi retorika irányelveinek megfelelő zenei artikulációra kell törekednünk a Haydn-interpretáció során.²⁴¹ A zenei szöveget a mondat szerkezetéhez hasonlítva a tonika jelzi a mondat végi pontot, a félzárlat a mondat közbeni vessző. A mondatok végén kis szünetet kell tartani.²⁴²

A historikus és a mainstream előadói stílus több kimagasló képviselőjével készített interjúm során a megkérdezettek saját tapasztalataik alapján hasonló tartalommal nyilatkoztak az előadásmód és a jó előadás kérdéseiről. Simon Standage a frazírozás fontosságát hangsúlyozza a jó előadás legfőbb kritériumaként: a dallam értelmes, kifejező tagolását, a beszédben a mondatok közti tagoláshoz hasonlítja.²⁴³

Legjelentősebb és legtanultabb historikus előadóink egyike, Illés Szabolcs is úgy véli.²⁴⁴

A korabeli zenei értelmezés „nyelvtanának” használatával ezek a művek tényleg jobban beszélnek, érthetőbbé válnak.²⁴⁵

Sigiswald Kuijken interjújában meglepő őszinteséggel beszél a mainstream előadások néha felszínes, túlzottan sikerorientált stílusáról:

Csak csodálni tudom azokat a mainstream előadókat, akik mindig tudatában vannak a technikai megoldásoknak, ám gyakran csalódom a stílus-tudatlanság és a folyamatos „energia-demonstráció” eltúlzott keresése miatt, amelyet érzelmnek, intenzitásnak, lendületnek, életnek neveznek. Ez az, ami gyakran megfojtja a finomabb és civilizáltabb gondolkodásmódot és magát az interpretációt.²⁴⁶

²⁴¹ I.m., 119.

²⁴² I.m., 119.

²⁴³ Mihályi Éva: „Interjú Simon Standage- dzsel”. E.mail, 2020. június 1.

²⁴⁴ Stachó László saját bejegyzése a dolgozatba

²⁴⁵ Mihályi Éva: „Interjú Illés Szabolccsal”. E-mail: 2020. április 19.

²⁴⁶ Mihályi Éva „Interjú Sigiswald Kuijken-nel”. E-mail, 2020. december 12.

Függelék

Joseph Haydn: G-dúr hegedűversenyének eddig készült felvételei

| Szólisták | Karmesterek | Zenekarok | Felvétel, dátum | Kiadás, dátum |
|--------------------------|-------------------------|---|--|---|
| Accardo, Salvatore | U. ő. | English Chamber Orchestra | 1972 LC 24605 | Newton Classics, 1993. 8802017 |
| Accardo, Salvatore | U. ő. | English Chamber Orchestra | | Philips Duo, 1994.02.15. 438797 |
| Agoston András | Bánfalvi Béla | Budapesti Vonósok | Koncertfelvétel: Magyar Állami Operaház Dátum ismeretlen | |
| Barneschi, Stefano | U. ő. | La Divina Armonia | 2009.10.13. Passacaille 953 | n.a. |
| Bertsching er, Edith | Heiler, Anton | Collegium Musicum Vienna | 1950. 1LP0046861 | n.a. |
| Beyer, Amandine | U. ő. | Gli incogniti | 2018.11.02. Harmonia Mundi 902314 | n.a. |
| Carmignol a, Giuliano | Moccia, Alessandro | Orchestre des Champs-Élysées | Archiv Produktion, 2012.01.31. LC 0113 | 2016.08.05. 001641102 |
| Destrubé, Marc | U. ő. | Pacific Baroque Orchestra | Atma Classique, 2003.01.01. 22287 | n.a. |
| Dogadin, Sergey | Valkov, Maxim | St-Petersburg Capella Chamber Orchestra | Koncertfelvétel: (1. tétel) 2011. jún. 24. Helyszín ismeretlen | |
| Faust, Isabelle | Poppen, Christoph | Munich Chamber Orchestra | | Pan Classics, 2016.04.29 10353 |
| Grumiaux, Arthur | Leppard, Raymond | English Chamber Orchestra | 1965. | Philips 2007. 4428294 |
| Guglielmo, Federico | U. ő. | L'Arte dell'Arco | | Brilliant Classics, 2017.11.17. 95594 |
| Hadelich, Augustin | Müller-Brühl, Helmut | Cologne Chamber Orchestra | | Naxos, 2008.05.27. 8570483 |
| Hagen, Lukas | U. ő. | Camerata Salzburg | | Profil, 2007.03.27. 7015 |
| Hope, Daniel | U. ő. | Zurich Chamber Orchestra | | Deutsche Grammophon, 2018.02.09. 002790602 |
| Jakowicz, Krzysztof | Zarzycki, Jan Miłosz | The Witold Lutoslawski Chamber Philharmo | | Dux Records, 2016.02.12. 993 |

Függelék

Joseph Haydn: G-dúr hegedűversenyének eddig készült felvételei

| | | | | |
|------------------------------|-------------------------|--|---|--|
| Jerry, Gerard | Paillard, Jean-Francois | Jean-François Paillard Chamber Orchestra | Musical Heritage Society – MHS 1910 | n.a. |
| Kalló Zsolt | McGegan, Nicholas | Capella Savaria | 2015 | Hungaroton, 2016.01.08. 32771 |
| Koch, Emmanuel | Lemaire, Géry | Solistes de Liège | Dátum ismeretlen 1LP0052349 | n.a. |
| Kussmaul, Rainer | U. ő. | Amsterdam Bach Soloists | 1993.01.09. 1CD0070229 | n.a. |
| Küchl, Rainer | Fischer Ádám | Austro-Hungarian Haydn Orchestra | 1990. 09.10. Haydnsaal, Eisenstadt | Nimbus, 1998.01.27. 5518 |
| Lysy, Alberto | U. ő. | Camerata Lysy Gstaad | 1979.11. és 1983.02. 1CD0063207 | n.a. |
| Maisky, Mischa (celló) | U. ő. | Chamber Orchestra of Europe | 1986.10. Mozartsaal, Konzerthaus, Wien | Deutsche Grammophon, 2012.07.24. 001697302 |
| Menuhin, Yehudi | Barshai Rudolf | Bath Festival Orchestra | 1963. EMI Records | EMI Classics 2641982 |
| Minasi, Riccardo | Emelyanychev, Maxim | Il Pomo d'Oro | Parlophone Records 2016 | n.a. |
| Müller-Scott, Daniel (celló) | Werner, Erhardt | L'arte del mondo | | Orfeo 2017.11.17. 920171 |
| Nosky, Aisslinn | Christophers, Harry | | | Coro 2013.09.10. 16113 |
| Oprean, Adelina | U. ő. | European Community Chamber Orchestra | Hyperion Records 1988. 01.01. LC 9451 | Helios 1989. CDH 88037 |
| Scholz, Katrin | U. ő. | Berlin Chamber Orchestra | Berlin Classics 2003. LC 06203 | 2008.12.03. 17652 |
| Scholz, Katrin | U. ő. | Berlin Chamber Orchestra | | Berlin Classics 2009.03.10. 115062 |
| Seifert, Ingrid | Linde, Hans-Martin | Cappella Coloniensis | | Phoenix Edition 2009.01.27. 176 |
| Seiler, Mayumi | U. ő. | City of London Sinfonia | 1991.01.28- 1991.01.30. London | Virgin Classics 1995. 724356125629 |
| Seiler, Midori | U. ő. | Concerto Köln | | Berlin Classics, 2014.04.08. 300550 |

Függelék

Joseph Haydn: G-dúr hegedűversenyének eddig készült felvételei

| | | | | |
|------------------------|-----------------|---------------------------------------|---|---|
| Shaham, Gil | U. ő. | International Sejong Soloists | | Canary Classics, 2010.03.30. 8 |
| Standage, Simon | Pinnock, Trevor | English Concert | 1987.11. London LC 0113 | Archiv Produktion, 1989.01.01. Deutsche Grammophon GmbH, Berlin |
| Stern, Isaac | Rolla János | Liszt Ferenc Kamarazenekar | 1996.01.12-14. 1CD0148118 | Sony BMG Music Entertainment 1998 |
| Stigmer, Jan | U. ő. | Kristiansand Chamber Orchestra | | Intim Music, 2004.03.30. 83 |
| Suk, Josef | Vlach, Josef | Suk Chamber Orchestra | Supraphon 1985 32C37-7571 | n.a |
| Szabadi Vilmos | Bánfalvi Béla | Budapesti Vonósok | Koncertfelvétel: Fertőd, 1988. július 13. | |
| Tetzlaff, Christian | Schiff András | Nordthern Sinfonia | 1990. 1CD0209539 | Virgin Classics, 2002 7243562103 2 5 |
| Walfisch, Elisabeth | U. ő. | Orchestra the Age of Enlightenment | 1990.02. London | n.a. |
| Wen-Sinn, Yang | Egger, Georg | Accademia d'archi Bolzano | 2004. | Oehms Classics 2011.02.22. 782 |
| Zukerman, Pinchas | U. ő. | National Arts Centre Orchestra | | Rca Victor Red Seal, 2009.04.11. 60797 |

3. táblázat

Joseph Haydn: G-dúr hegedűversenyének eddig készült felvételei

| Szólista | Karmester | Zenekar | Felvétel, dátum | Kiadás, dátum, CD szám |
|-------------------------|----------------------------|--|---|---|
| Accardo, Salvatore | U. ő. | English Chamber Orchestra | 1972. LC 24605 és 1980. 05. | Philips Classics 1994.02.15. 438797-2 |
| Baráti Kristóf | Rohmann Imre | Budapest Chamber Symphony | 2007.09. Magyar Rádió XXII. stúdió | 2014.06.10. 156. |
| Carmignola, Giuliano | Moccia, Alessandro | Orchestre des Champs-Élysées | Archiv Produktion LC 0113 | 2012. 01.31. 001641102 |
| Destrubé, Marc | U.ő. | Pacific Baroque Orchestra | n. a. | 2003.01.01. 22287 |
| Faust, Isabelle | Poppen, Christoph | Munich Chamber Orchestra | 1997. 04. Austria | Pan Classics, 2016.04.29. 10353 |
| Gerle, Robert | Zeller, Robert | Wiener Radio Orchestra | 1965. 06. Westminster Recording WST17106 | n. a. |
| Gotkovsky, Nell | Auriacombe, Louis | Toulouse Chamber Orchestra | 1969. Nonesuch Record H-71185-A | n. a. |
| Guglielmo, Federico | U. ő. | L'Arte dell'Arco | n. a. | Brilliant Classics, 2017.11.17. 95594 |
| Hadelich, Augustin | Müller-Brühl, Helmut | Cologne Chamber Orchestra | n. a. | Naxos, 2008.05.27. |
| Hitzker, Eva | Zecchi, Carlo | Vienna Chamber Orchestra | 1903. | Musical Heritage Society MHS 625 Dátum ismeretlen |
| Jacobs, Lisa | | The Strings Solists | Cobra Records 2017. | n. a. |
| Jarry, Gerard | Paillard, Jean-Francois | Jean Francois Paillard Chamber Orchestra | 1974. Erato OP-7092 RE | n. a. |
| Kalafusz, Hans | Marriner, Neville | Radio Sinfonieorchester Stuttgart | 1989.05.16. | n. a. |
| Kalló Zsolt | McGegan, Nicholas | Capella Savaria | 2015. Hungaroton | 2016. 01. 08. 32771 |
| Kussmaul, Rainer | U. ő. | Amsterdam, Bach Soloists | 1993.01.09. | n. a. |
| Lysy Alberto | U. ő. | Camerata Lysy Gstaad | 1979.11. és 1983.02. | n. a. |
| Nosky, Aisslinn | Christophers, Harry | Handel & Haydn Society Orchestra | 2016. | 2017.01.20 16148 |
| Scholz, Katrin | U.ő. | Berlin Chamber Orchestra | 2003. Berlin Classics LC 06203 | 2008.12.03. 17652 |
| Scholz, Katrin | U. ő. | Berlin Chamber Orchestra | n. a. | Berlin Classics, 2009.03.10. 115062 |

| | | | | |
|---------------------|------------------|--------------------------------|---------------------|--|
| Seiler, Mayumi | U. ő. | City of London Sinfonia | 1990.01.28-30 | Virgin Classics, 1995. 724356125629 |
| Seiler, Midori | U. ő. | Concerto Köln | 2014. | Berlin Classics, 2014.04.08. 300550 |
| Standage, Simon | Pinnock, Trevor | English Concert | 1987.11. LC 0113 | Archiv Produktion 1989. 427316-2 |
| Stigmer, Jan | U. ő. | Kristiansand Chamber Orchestra | n. a. | Intim Music 2004.03.30. 83. |
| Tetzlaff, Christian | Schiff, Heinrich | Northern Sinfonia | 1990. | Virgin Classics, 2002. 724356210325 |

4. táblázat

Joseph Haydn: A-dúr hegedűversenyének eddig készített felvételei¹

¹ A táblázatban szereplő felvételek ellenőrizhető, dokumentált adatokat tartalmaznak, a CD-eket az Arkiv Music és a YouTube oldalról, a hiányzó adatokat a Discogs oldalról és a British Library-ből gyűjtöttem. A felvételek készítésének pontos ideje sok helyen nincs feltüntetve.

| Szólista | Karmester | Zenekar | Felvétel dátuma, száma | Kiadó, dátum, lemezsám |
|-------------------------|-----------------------|---|---|---|
| Accardo, Salvatore | U. ő. | English Chamber Orchestra | 1972. LC24605 | Philips Duo, 1994.02.15. 438797 |
| Accardo, Salvatore | U. ő. | Orchestra da Camera Italiana | 1997.09. | Warner Fonit 1CD0195692 BD2 |
| Ágoston András | Bánfalvi Béla | Budapesti Vonósok | Koncert közvetítés: Magyar Állami Operaház, dátum ismeretlen | |
| Amandine Beyer | U. ő. | Gli Incogniti | n. a. | Harmonia Mundi, 2018.11.02. 902314 |
| Auclair, Michele | Thibaud, Jacques | Société des concerts du Conservatoire Orchestre | 1943 Disque Gramophone W 1579/1580 | n.a. |
| Bell, Joshua | U. ő. | Kammerorchester München | Koncertfelvétel | |
| Blacher, Kolja | U. ő. | Württembergisches Kammerorchester, Heilbronn | | Coviello Classics, 2017.11.17. 91711 |
| Carmignola, Giuliano | Moccia, Alessandro | Champs-Élysées Orchestra | 2011. 02. Archiv Produktion LC0113 | Deutsche Grammophon 2012.01.31. 001641102 |
| Casals, Pablo | Stern, Isaac | Columbia String Orchestra | 1947. | Cbs Masterworks, 1990.10.25. 42003 |
| Destrubé, Marc | U. ő. | Pacific Baroque Orchestra | n. a. | Atma Classique, 2003. 01.01. 22287 |
| Faust, Isabelle | Poppen, Christoph | Munich Chamber Orchestra | 1997.04. LC 01554 1CD0363026 | Pan Classics, 2016.04.29 PC10353 |
| Gantvarg, Michail | U. ő. | St. Petersburg Solists | 1992. Arte Nova, 1CD0119677 D1 S1 BD3 | |
| Geyer Stefi | Sacher, Paul | Collegium Musicum Orchestra, Zürich | 1930-as évek | Hangszalagra átjátszás: 1971. (Rádió Archivum) |
| Geyer Stefi | Sacher, Paul | Collegium Musicum Orchestra Zürich | 1946. 09. Columbia CZX 227, LZX 238 / 239 | |
| Goldberg, Szymon | Süsskind, Walter | Philharmonia Orchestra | 1947. ápr. 19. Parlophone SW 8098 – 8100 | n. a. |

| | | | | |
|------------------------|--------------------------------|--|---|---|
| Goldberg, Szymon | u. ő. | Nederlands Kammerorchester | 1966.04.28.Music & Arts, 1CD 0337458D6 BD 4-6 | n. a. |
| Gotkovsky, Nell | Auriacombe, Louis | Toulouse Chamber Orchestra | 1969. Nonesuch Record H-71185-A | n. a. |
| Grumieaux, Arthur | Leppard, Raymond | English Chamber Orchestra | 1964. Fontana 6530004 | Philips 4428294 (2007?) 1981. 1CD0324362 |
| Guglielmo, Federico | Vogler, Jan | L'Arte dell'Arco | 2014. Brilliant Classics 94866 | Brilliant Classics. 2017.11.17.95 594 1SS0010 022 |
| Hadelich, Augustin | Müller- Brühl, Helmut | Kölner Kammerorchester Cologne Chamber Orchestra ? | 2007. 05. 17. Deutschlandfunk LC 05537 | Naxos, 2008.05.27. 8570483 |
| Höbarth, Erich | U. ő. | Ensemble Cordia | n. a. | 2014.11.18. Fra Bernardo 1408381 |
| Jarry, Gerard | Paillard, Jean- Francois | Jean-Francois Paillard Chamber Orchestra | 1973. Musical Heritage Society MHS 1910 | n. a. |
| Jacobs, Lisa | U. ő. | The String Solists | 2017. COBRACOBRA 0061 | n. a. |
| Kagan, Oleg | Sinaisky, Vassily | Academic Symphony Orchestra Of The State Philharmony Moscow | n. a. | 2008. Live Classics LC05954 |
| Kalafus, Hans | Marriner, Neville | Radio- Sinfonieorchester Stuttgart | 1988. 03.02. Capriccio 1CD0062849 BD1-3 | n. a. |
| Kalló Zsolt | McGegan, Nicholas | Capella Savaria | 2015. 1CD0348358 | Hungaroton, 2016. 01.08. HCD32771 A9 6466 |
| Katims, Milton | Stern, Isaac | Columbia String Orchestra | 1947. | Cbs Masterworks, 1990.10.25. 42003 |
| Kavakos, Leonidas | U. ő. | Camerata Salzburg | 2003.08.12. Orfeo D'or, 1CD0237122BD4-6 | 2005.03.09. 629041 |
| Kussmaul, Rainer | Hill, Robert | Amsterdam Bach Solists | 1993. 01. 09. Olympia, OCD 428 | 1CD0070229 D1 S1 BD2 |
| Küchl, Rainer | Fischer Ádám | Austro-Hungarian Haydn Orchestra | 1999. | Nimbus, 2009.06.09. 2CD0007027 D1 S1 BD3 |

| | | | | |
|----------------------|----------------------|--------------------------------------|---|--|
| Lysy, Alberto | U. ő. | Camerata Lysy Gstaad | 1983.02. Claves, 1LP0070174 S1 | |
| Li, Qing | U. ő. | ismeretlen | n. a. | Qing Li, 2015.08.06. 5638541521 |
| Cho-Liang, Lin | Sir Neville Marriner | Minnesota Orchestra | 1983. Masterworks Stereo Cassette IMT 37796 | CBS Masterworks Digital 2015.10.17. B016ATWAX E |
| Cho-Lian, Lin | Sir Neville Marriner | Minnesota Orchestra | 1985.01. | 2003.09.30. Sony Classical Masterworks CD 90392 |
| Maisky, Mischa | Semyon Bychkov | Orchestre de Paris | 2. Adagio 1991, Deutsche Grammophon | 1992.01.01. |
| Matousek, Bohuslav | Hlavacek, Libor | Prague Chamber Orchestra | 1971. Supraphon E2085 | n. a. |
| Menuhin, Yehudi | Barshai, Rudolf | Bath Festival Orchestra | 1963. EMI Classics 2641982 | 2003.11.04. Emi Classics 85562 2009.03. 1SS0006338; 2SS0001209 |
| Nosky Aisslinn | Christophers, Harry | Handel and Haydn Society | | 2016.02.05. Coro, 16139 |
| Oprean, Adelina | U. ő. | European Community Chamber Orchestra | 1988.01.01-02. Hyperion Records LC 9451 | 1989, Helios, CDH 88037 |
| Schneider, Alexander | Stern, Isaac | Columbia String Orchestra | 1947. | 1990.10.25. Cbs Masterworks, 42003 |
| Scholz, Katrin | U. ő. | Berlin Chamber Orchestra | 2003.07.01. edel Classics LC 06203 | 2008.12.03. 17652 |
| Scholz, Katrin | U. ő. | Berlin Chamber Orchestra | 0017652 BC | 2009.03.10. Berlin Classics 115062 |
| Seiler, Mayumi | U. ő. | Sity of London Sinfonia | 1992. | 1995. Virgin Classics 724356125629 |
| Seiler, Mayumi | Marriner, Neville | Academy of St. Martin-in-the-Fields | 1994.08.15 Élő koncert-felvétel BBC Radio 3 H3712/1/2 | n. a. |
| Seiler, Midori | U. ő. | Concerto Köln | 2014. Edel Germany GmbH 1CD0345120 | Berlin Classics, 2014.04.08. 0300550BC |
| Shaham, Gil | U. ő. | International Sejong Soloists | 1. tétel, Canary Classics LLC | 2010.03.30. 8 |
| Shaham, Gil | Etinger, Dan | Israel Philharmonic Orchestra | Koncertfelvétel, 2009. jan. 21. | n. a. |

| | | | | |
|---------------------|------------------|--|--|---|
| Spivakov, Vladimir | Barshai, Rudolf | Moscow Chamber Orchestra | 1973. Melodia CM 04013-14 | n. a. |
| Standage, Simon | Pinnock, Trevor | English Concert | 1987.11. Deutsche Grammophon LC 0113 | 1989. Archiv Produktion 427316-2 http://www.youtube.com/watch?v=lxZbeT |
| Standage, Simon | Huss, Manfred | Haydn Sinfonietta Vienna | n. a. | 2011.02.22. Bis 1806/8 |
| Stern, Isaac | U. ő. | Columbia String Orchestra | 1947.11.12. Sony Classical 1CD 0037467 D1 BD07-09 | 2020.03.07. Sony 972425 |
| Stern, Isaac | U. ő. | Columbia String Orchestra | 1950. Columbia Masterworks ML4301 | 1991.07.01. Sony 45952 |
| Stern, Isaac | U. ő. | Columbia String Orchestra | 1957. Fontana EFL2501 | 1990.10.25. Cbs Masterworks 42003 |
| Stigmer, Jan | U. ő. | Kristiansand Chamber Orchestra | n. a. | 2004.03.30. Intim Music 83 |
| Tetzlaff, Christian | Schiff, Heinrich | Nordthern Sinfonia | 1990–91. 1CD0209539 BD3 VIRGIN CLASSICS | 2002. Virgin Classics 724356210325 |
| Zehetmair, Thomas | Rolla János | Liszt Ferenc Kamarazenekar | n. a. | 2009.02.10. Warner Classics 517686 |
| Zukerman, Pinchas | U. ő. | Los Angeles Philharmonic Orchestra | 1977. Deutsche Grammophon 2530907 | 2014. Pentatone Music B.V. 5186224 1CD0349319 |
| Zukerman, Pinchas | U. ő. | National Arts Centre Orchestra, Ottawa | 1991. 02. 20–21. Victor Red Seal, 1CD0050582 D1 S1 BD3 RCA | |

5. táblázat

Haydn: C-dúr hegedűverseny eddig készült felvételeinek adatai¹

¹ A táblázatban szereplő felvételek ellenőrizhető, dokumentált adatokat tartalmaznak, a felvételeket az Arkiv Music és a YouTube oldalról, a hiányzó adatokat a Discogs és a British Library oldaláról gyűjtöttem. A felvételek készítésének pontos ideje sok helyen nincs feltüntetve.

| Növendék | Idő | Tanár | Megjegyzés |
|--------------------------|---|--|--|
| Kovács Dénes | Vác, 1930 – Budapest, 2005 | Zathureczky Ede | |
| Zathureczky Ede | Igló, 1903 – Bloomington, 1959 | Hubay Jenő | |
| Geyer Stefi | Budapest, 1888 – Zürich, 1956 | Hubay Jenő | |
| Hubay Jenő | Budapest, 1858 – Budapest, 1937 | Joachim József | |
| Joachim József | Köpcsény, 1831 – Berlin, 1907 | Böhm József | |
| Böhm József | Buda, 1795 – Bécs, 1876 | Pierre Rode | |
| Pierre Rode | Bordeaux, 1774 – Párizs, 1830 | G. B. Viotti | |
| Giovanni Battista Viotti | Fontanetto Po (Savoia), 1774 – London, 1824 | közeli kortársak, együttműködés Haydn-nal ¹ | Johann Peter Salomon sorozatainak kiemelt hegedűművésze Viotti. ² |
| Joseph Haydn | Rohrau, 1732 – Bécs, 1809 | | |

7. táblázat

A Hubay-iskola jelentős növendékeinek listája, valamint Hubay tanárainak generációi a Haydn idejében működő Viotti-ig.

¹ 1794 és 1795-ben Viotti játszott Haydn jótékonyági koncertjein. Charlies Barber: „Viotti, Giovanni Battista” In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* II/26. 767.

² Viotti személyesen ismerhette Joseph Haydn-t, ugyanis 1795-ben Opera Concerts címmel, koncertsorozatot rendezett Johann Peter Salomonnal (Bonn: 1745. – London: 1815.) és Joseph Haydn-nal. Brockhaus- Riemann: *Zenei lexikon* III. Szerk.: Carl Dahlhaus – Hans Heinrich Eggebrecht. A magyar kiadás szerk.: Boronkay Antal (Budapest: Zeneműkiadó, 1985.) 620.

Függelék
A kiválasztott felvételek elérhetősége a YouTube-on

| |
|---|
| Szymon Goldberg: https://youtu.be/V4g78iqagNE |
| Isaac Stern: https://youtu.be/X4M4BvkSLMI4M4BvkSLMI |
| Arthur Grumiaux: https://www.youtube.com/watch?v=NggmyWBJA50 |
| Reiner Küchl: https://www.youtube.com/watch?v=cw1YJo76wIQ |
| Isabelle Faust: https://www.youtube.com/watch?v=axU85KMYjkh |
| Oleg Kagan: https://www.youtube.com/watch?v=G8NjgpD8zdQ |
| Joshua Bell: https://youtu.be/vlFYddzCrmM |
| Simon Standage: https://youtu.be/HbZHOAu9AaE |
| Midori Seiler: 1. tétel: https://youtu.be/kzITRmv-ITI 2. tétel: https://youtu.be/m3EXuRO7_lc 3. tétel: https://youtu.be/5btHCb0anvw |
| Kalló Zsolt: 1. tétel: https://youtu.be/R2ynBCO_3gs 2. tétel: https://youtu.be/JYzHmgGbXso 3. tétel: https://youtu.be/WPVD3DT1HBU |

8. táblázat

A kiválasztott felvételek elérhetősége a YouTube-on

Függelék
Haydn hegedűversenyeinek fellelhető kottakiadásai.

| Mű | Kiadás fajtája (pl. urtext [U], instruktív kiadás [I]) | Partitúra (P) vagy zongorakivonat (Z) – ha utóbbi: az átíró neve is | Kiadás helye és kiadó neve | Közreadó(k) neve (ha van) | Ujjrendező neve (ha van), cadenza, ill. előszó írója | Kiadás éve | Egyéb megjegyzés |
|--------------------------------------|--|--|--------------------------------------|---|--|---------------|---------------------|
| C-dúr | | P | Leipzig: Breitkopf & Härtel | Max Seiffert | n. a. | 1909 | |
| C-dúr | (I) | Z: Paul Klengel | Leipzig: Breitkopf & Härtel | Paul Klengel | Cadenzák: Paul Klengel | 1909 | |
| C-dúr | (I) | Z: Wilhelm Scholz | Leipzig: Peters | Carl Flesch | Ujjrend és cadenzák: Carl Flesch | 1931 | |
| C-dúr | U | Z | München: Henle | Heinz Lohman Günter Thomas | Ujjrend: Kurt Guntner, cadenzák: Franz Beyer. | 1948 | SheetmusikPlus |
| C-dúr | | P | London: Eulenburg | Howard Chandler Robbins Landon | Előszó: H. C. Robbins Landon | 1952 | |
| C-dúr | U | P | München: Henle | Günter Thomas, Heinz Lohmann | Előszó: Günter Thomas | 1969 | |
| C-dúr | | Z: Felix Forrer | Zürich: Amadeus (Bernhard Päuler) | Felix Forrer | Cadenzák: F. Forrer | 1975 | |
| Cadenzák a C- dúr versenyműhöz | | | Wien: Doblinger | Wolfgang Schneiderhahn | | 1977 | |
| C-dúr | | Z: Klaus Burmeister | London: Peters | | Cadenzák: Ulfert Thiemann | 1983 | |
| C-dúr | | P | Wiesbaden: Breitkopf & Härtel | | | 2006 | |
| C-dúr | U | P | Kassel: Bärenreiter | | Előszó: Armin Raab | 2014 | |
| G-dúr | | Z: Phillip Scharvenka | Leipzig: Breitkopf & Härtel | Phillip Scharvenka | | 1909 | |
| G-dúr | | Z: Phillip Scharvenka | Leipzig: Breitkopf & Härtel | Phillip Scharwenka, Walther Davisson | Ujjrend: Walther Davisson | 1915 | |
| G-dúr | | Z: Ferdinand Küchler | Leipzig: Peters | Ferdinand Küchler | | 1933 | |
| G-dúr | | P | London: Eulenburg | Christa Landon | | 1959 | |
| G-dúr | U | P | München–Duisburg: Henle | Günter Thomas, Heinz Lohmann | | 1969 | |
| G-dúr | | P | Wien: Doblinger | H. C. Robbins Landon | | 1981 | |

Függelék

Haydn hegedűversenyeinek fellelhető kottakiadásai.

| | | | | | | | |
|-------|---|---------------------|---------------------------------|--------------------------------|--|------|---|
| G-dúr | | Z: Karl Trötzmüller | Wien: Doblinger | H. C. Robbins Landon | | 1981 | |
| G-dúr | | Z: Ulfert Tiemann | Leipzig: Peters | Christoph Held, Ulfert Tiemann | Cadenzák: Ulfert Tiemann | 1985 | |
| A-dúr | | P | Salzburg: Haydn–Mozart Presse | Anton Heiller | Cadenzák: Anton Heiller | 1952 | Az oboastimmekeket rekonstruálta: Anton Heiller |
| A-dúr | | Z: Anton Heiller | Salzburg: Haydn–Mozart Presse | Anton Heiller | | 1952 | |
| A-dúr | | Z: Ljerko Spiller | Buenos Aires: Ricordi americana | Ljerko Spiller | Cadenzák: Ljerko Spiller | 1958 | |
| A-dúr | U | P | München: Henle | Günter Thomas, Heinz Lohmann | | 1969 | |
| A-dúr | | Z: Ulfert Thiemann | Leipzig: Peters | Christoph Held, Ulfert Tiemann | Előszó és cadenzák: Ulfert Thiemann | 1987 | |
| A-dúr | | Z: Stefan Zorzor | München: Henle | Stefan Zorzor | Ujjrend: Kurt Guntner, cadenzák: Franz Beyer | 1990 | |
| A-dúr | | P | Launton, England: Edition HH | Anton Gabmayer | | 2008 | |

9. táblázat

Haydn hegedűversenyeinek fellelhető kottakiadásai.

Bibliográfia

Bibliográfia

- Bach, Carl Philipp Emanuel: *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* [1753]. Lipcse: Breitkopf & Härtel, 1957.
- Baillot, Pierre: *The Art of the Violin* [1834]. Szerk. és angol ford.: Louise Goldberg. Evanston: Northwestern University Press, 1991.
- Bartha Dénes – Révész Dorrit (szerk.): *Joseph Haydn élete dokumentumokban*. Budapest: Zeneműkiadó, 1961, ²1978.
- Bartha Dénes – Somfai László: *Haydn als Opernkapellmeister*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1960.
- Bárdos Kornél: *Sopron zenéje a 16–18. században*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984.
- Blume, Friedrich: „Tomasini, Luigi.” In: Ludvig Finscher (szerk.): *Die Musik in Gesichte und Gegenwart*. 16. kötet. Kassel: Bärenreiter Verlag, 2006. 909.
- Boyden, David: *The History of Violin Playing from its Origins to 1761*. Oxford: Oxford University Press, 1965.
- : *Die Geschichte des Violinspiels von seinem Anfängen bis 1761*. Mainz: B. Schotts Söhne, 1971.
- Brown, Clive: *Classical and Romantic Performing Practice*. London: Oxford University Press, 1999.
- Corrette, Michel: *Hegedűiskola* [1738]. Ford.: Soltész István. Budapest: Art Face Seven Kulturális Bt., 2007.
- Dies, Albert Christoph: *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn* [1810]. Berlin: Henschel Verlag, 1976.
- Dobszay László: „A barokk és a klasszikus zene időszaka Magyarországon”. V/1: A zenei újjáépítés – Esterházy Pál. V/3: A rezidenciális zenélés. In: *Magyar zenetörténet*. Budapest: Gondolat Kiadó, ²1998. 198–220.
- Donington, Robert: *A barokk zene előadásmódja*. Ford.: Karasszon Dezső. Budapest: Zeneműkiadó, 1978.
- Farkas Zoltán: „Zeneszerzők bevándorlása a 18–19. századi Magyarországra.” *Muzsika* 44/1. 2001. január 3. 3.
- Fastl, Christian: „Tomasini, Luigi.” In: Ludwig Finscher (szerk.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 16. kötet. Kassel: Bärenreiter Verlag, 2006. 909–910.
- Fábián Dorottya: *A Musicology of Performance. Theory and Method Based on Bach's Solos for Violin*. Cambridge, UK: Open Book Publishers, 2015. 95–106.

- Feder, Georg: „Die Überlieferung und Verbreitung der handschriftlichen Quellen zu Haydns Werken.” In: *Haydn-Studien*, I/1. München: Henle, 1965. 35.
- : „Haydn, Joseph.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 11. kötet. London: Macmillan, ²2001. 171–271.
- Geiringer, Karl: *Joseph Haydn*. Mainz: B. Schott’s Söhne, 1959.
- Geiringer, Karl – Irene Geiringer: *Joseph Haydn*. Ford.: Ormay Imre. Budapest: Gondolat, 1969.
- Geminiani, Francesco: *The Art of Playing on the Violin* [1751]. Szerk.: Boyden, David D. London: Oxford University Press, 1951.
- Griesinger, Georg August: *Biographische Notizen über Joseph Haydn* [1810]. Bécs: Verlag Karlschmid, 1954.
- Harnoncourt, Nikolaus: *Zene mint párbeszéd*. Ford.: Dolinszky Miklós. Budapest: Európa, 2002.
- : *A beszédszerű zene. Utak egy új zeneértés felé*. Ford.: Péteri Judit. Budapest: Editio Musica, 1989.
- : „Kottairás és hitelesség”. In: *Régi zene. Tanulmányok, cikkek, interjúk I*. Szerk. és ford.: Péteri Judit. Budapest: Editio Musica, 1982.
- Hoboken, Anthony van: *Joseph Haydn: Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*. I. kötet: Instrumentalwerke. Mainz: B. Scott’s Söhne, 1957.
- Jakob, Heinrich Eduard: *Joseph Haydn: Seine Kunst, seine Zeit, sein Ruhm*. Hamburg: Christian Wegner Verlag, 1952.
- Holman, Peter: *Haydn: Concertos*. Lemezkísérő tanulmány. London: Helios-CDH88037, 1990.
- Horányi Mátyás: „Az Esterházy-opera. Adalékok Eszterháza és Kismarton zene- és színháztörténetéhez”. In: Szabolcsi Bence és Bartha Dénes (szerk.): *Zenatudományi tanulmányok VI*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1959.
- : *Eszterházi vigasságok*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1959.
- : *The Magnificence of Eszterháza*. London: Barrie and Rockliff, 1962.
- Kalló Zsolt: *A historikus előadásmód hatása és alkalmazása napjaink hegedűoktatásában*. DLA értekezés. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2009.
- Króó György: „Joseph Haydn 1766 és 1772 között keletkezett, moll szimfóniáiról”. In: Zsoldos Mária (szerk.): *Króó György kiadatlan tanulmányai III*. Parlando, 2009/4–5.

Landon, H. C. Robbins: *The Symphonies of Joseph Haydn*. London: Universal Edition, 1955.

—————: *Haydn*. Bécs: Fritz Molden, 1981.

—————: *Haydn at Eszterháza 1766–1790. Haydn: Chronicle and Works. II*. London: Thames and Hudson, 1978.

—————: *The Early Years, 1732–1765. Haydn: Chronicle and Works I*. London: Thames and Hudson, 1980. 516–518.

—————: *Joseph Haydn Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*. Bartha Dénes (szerk.). Budapest: Corvina, 1965.

—————: „Haydniana”. In: *Das Haydn Jahrbuch IV*. Bécs: Universal Edition, 1968. 200.

Larsen, Jens Peter: *Die Haydn-Überlieferung*. Kopenhagen: Munksgaard, 1939.

—————: „The Entwurf-Katalog” In: *Drei Haydn-Kataloge*. New York: Pendragon Press, 1979. 1–37.

Malina János: „On the Venues for and Decline of the Accademies at Eszterháza in Haydn’s Time”, *Eighteenth-Century Music*, XIII/2, 253–282.

—————: „Performance venues for Operas and Symphonies directed by Joseph Haydn (1762–1790): a Revaluation.” In: *Cadernos de Queluz: Theater Spaces for Music in 18th-Century Europe*. Bécs: Hollitzer, 2020, 425–442.

Malina János – Caryl Clark: „Theater and Theatricality”. In: Caryl Clark – Sarah Day-O’Connell (szerk.): *The Cambridge Haydn Encyclopedia*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019, 359–372.

McGegan, Nicholas: „Leading Large Ensembles” In: Caryl Clark – Sarah Day-O’Connell (szerk.): *The Cambridge Haydn Encyclopedia* Cambridge: Cambridge University Press, 2019. 185–191.

Menuhin, Yehudi – Curtis W. Davis: *Az ember zenéje*. Ford.: Dávid Gábor. Budapest: Zeneműkiadó, 1981.

Mikusi Balázs: „Eszterháza and Eisenstadt”. In: Caryl Clark – Sarah Day-O’Connell (szerk.): *The Cambridge Haydn Encyclopedia*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. 106–111.

—————: „Publishers and Publishing.” In: Caryl Clark – Sarah Day-O’Connell (szerk.): *The Cambridge Haydn Encyclopedia*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. 317–320.

- Mozart, Leopold: *Hegedűiskola* [1756]. Ford.: Székely András. Budapest: Mágus Kiadó, 1998.
- Pap János: *A hangszerakusztika alapjai*. Kézirat. Budapest, 1994.
- : *Tudomány vagy művészet. A hegedű akusztikai problémái*. Budapest: József Attila Alapítvány, 1993.
- Pándi Marianne – Schmidt, Fritz: „Musik zur Zeit Haydns und Beethovens in der Pressburger Zeitung.” In: H. C. Robbins Landon (szerk.): *The Haydn Yearbook VIII*. Bécs: Universal Edition, 1971. 165–293.
- Péteri Judit (szerk.): *Régi zene. Tanulmányok, cikkek, interjúk 1*. Budapest: Zeneműkiadó, 1982.
- : *Régi zene. Tanulmányok, cikkek, interjúk 2*. Budapest: Zeneműkiadó, 1987.
- Pohl, C. F.: *Joseph Haydn* [1882]. Lipcse: Breitkopf & Härtel, 1975.
- Pratl, Joseph – Scheck, Heribert: Eisenstädter Haydn-Berichte, 10. kötet. In: Reicher, Walter (közr.): *Esterházysche Musik-Dokumente*. (Bécs: Hollitzer, 2017).
- Quantz, Johann, Joachim: *Fuvolaiskola* [1752]. Ford.: Székely András. Budapest: Argumentum Kiadó, 2011.
- Rotschild, Fritz: *Vergessene Tradition in der Musik. Zur Aufführungspraxis von Bach bis Beethoven*. Zürich: Atlantis, 1964.
- Sas Ágnes: „Főúri zenei intézmények, arisztokrata mecénások a 18. századi Magyarországon”. In: Sz. Farkas Márta (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok 2001–2002*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 2002. 171–227.
- Schiffer, Fred: „Vergessener Luigi Tomasini.” <https://pannonien.tv/vergeessener-luigi-tomasini/2009/>, utolsó megtekintés dátuma: 2020. máj. 06.
- Seifert, Herbert: „Die Verbindungen der Familie Erdödy zur Musik.” In: Stefan Harpner – H. C. Robbins Landon (szerk.): *Haydn Jahrbuch X*. Bécs: Universal Edition, 1978. 151–163.
- Somfai László: „Joseph Haydn notációjának és díszítés-kottázásának változásairól”. In: Uő:—*Kottakép és műalkotás. Harminc tanulmány Bachtól Bartókig*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015. 157–171.
- : „A Haydn interpretáció problémái. Széljegyzetek az »Erdödy-kvartettek« új magyar hangfelvételéhez.” *Magyar Zene*, VI. évfolyam, 5. szám. 1965. november. 483–497.

- : *Haydn élete képekben és dokumentumokban*. Budapest: Zeneműkiadó, 1977.
- : „A klasszikus kvartetthangzás megszületése Haydn vonósnégyeseiben.” In: Szabolcsi Bence – Bartha Dénes (szerk.): *Zenetudományi tanulmányok Haydn emlékére*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1960. 318.
- : *Joseph Haydn zongoraszonátái*. Budapest: Zeneműkiadó, 1979.
- : „18. századi mesterek. Joseph Haydn notációjának és díszítéskottázásának változásairól.” In: Uő: *Kottakép és műalkotás. Harminc tanulmány Bachtól Bartókig*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015. 157–171.
- Spitzer, John – Zaslav, Neal: *The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650–1815*. London: Oxford University Press, 2004.
- Staud Géza: *Magyar kastélyszínházak III*. Budapest: Színháztudományi Intézet, 1964.
- Stowell, Robin: *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- Szabolcsi Bence: *A művész és közönsége*. Budapest: Zeneműkiadó, 1952.
- Szabolcsi Bence – Bartha Dénes (szerk.): *Zenetudományi tanulmányok Haydn emlékére*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1960.
- Szabó Zoltán: „Elveszett Bach-kéziratok fennmaradt árnyképei? J. S. Bach vonós szólódarabjai J. P. Kellnertől származó másolata – újraértékelés.” Ford.: Malina János. *Magyar Zene*, LVII. évfolyam, 2. szám, 2019. május. 125–138.
- Tank, Ulrich: „Die Dokumente der Esterhazy-Archive zur fürstlichen Hofkapelle 1761–1770.”
- In: Feder, Georg (szerk.): *Haydn-Studien*. Band IV, Heft 3/4. München: Henle, 1980. 138.
- : *Studien zur Esterházyischen Hofmusik von etwa 1620 bis 1790*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1981. 238–239.
- Tarnóczy Tamás: „Hangmagasság.” In: Uő: *Zenei akusztika*. Budapest: Zeneműkiadó, 1982. 152–176.
- : „Húrral működő hangszerek.” Ui.: 286–323.
- : „Zene, építészet és akusztika.” Ui.: 376–427.
- Thomas, Günter – Lohmann Heinz: „Kritischer Bericht.” In: Joseph Haydn: *Konzerte für Violine und Orchester*. [Joseph Haydn Werke, III/1]. München: Henle, 1969.
- : „Vorwort.” In: Joseph Haydn: *Konzerte für Violine und Orchester*. [Joseph Haydn Werke, III/1]. München: Henle, 1969. VI–VII.

Bibliográfia

- Thomas, Günter: „Tomasini, Luigi.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 25. kötet. London: Macmillan, ²2001. 562–563.
- Ujházy László: *Hangkultúra I*. Gödöllő: Szent István Egyetem, 2005.
- Valkó Arisztid: „Haydn magyarországi működése a levéltári akták tükrében.” In: Szabolcsi Bence – Bartha Dénes (szerk.): *Zenatudományi tanulmányok Haydn emlékére*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1960. 527–535.
- Van Der Meer – John Henry: *Hangszerek*. Ford: Karasszon Dezső. Budapest: Zeneműkiadó, 1988.
- Weber, William: „Concert.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 6. kötet. London: Macmillan, ²2001. 221–235.
- Webster, James: „On the absence of keyboard continuo in Haydn’s symphonies.” *Early Music* 18/4 (1990), 599–608.
- Webster, James – Georg Feder: „Haydn, Joseph. Esterházy Court Kapellmeister, 1766–1790.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 11. kötet. London: Macmillan, ²2001. 177–179.
- : *Haydn élete és művei*. Ford.: Malina János. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2009.
- Wilkinson, Daniel Leech: *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*. London: The AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music, 2009.
- Zeiss, Laurel E.: „Catalogues, Worklists, Nachlass.” In: Caryl Clark – Sarah Day-O’Connell (szerk.): *The Cambridge Haydn Encyclopedia*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. 45–47.

Internetes források

[Auer Lipót]

https://hu.wikipedia.org/wiki/Auer_Lip%C3%B3t

Utolsó megtekintés dátuma: 2021. április 16.

Bilson, Malcolm – Field, Elizabeth: *Performing the Score*. DVD (Cornell University, 2011.)

<https://youtu.be/7qTN7JdiRJQ>

A legutóbbi letöltés dátuma: 2021. március 20.

Csabai Máté: Így teremtette meg Auer Lipót az orosz hegedűiskolát

Bibliográfia

<https://fidelio.hu/klasszikus/igy-teremtette-meg-auer-lipot-az-orosz-hegeduiskolat-6412.html#>

Utolsó megtekintés dátuma: 2017.07.24.

Dolmetsch, Arnold

https://en.wikipedia.org/wiki/Arnold_Dolmetsch#The_early_music_revival

Utolsó megtekintés dátuma: 2023. április 1.

Fábián Dorottya: *A Musicology of Performance. Theory and Method Based on Bach's Solos for Violin.*

<https://www.openbookpublishers.com/product/346>

Utolsó megtekintés dátuma: 2022. 01. 12.

[Kína városainak népesség szerinti listája]

https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_cities_in_China_by_population

Utolsó megtekintés dátuma: 2023. ápr.1.

Króó György: „Joseph Haydn 1766 és 1772 között keletkezett, moll szimfóniáiról”.

<http://www.parlando.hu/2009-4-005-Kroo.htm>

Utolsó megtekintés dátuma: 2019. febr. 3.

Schiffer, Fred: „Vergessener Luigi Tomasini”

<https://pannonien.tv/vergessener-luigi-tomasini/2009/>

Utolsó megtekintés dátuma: 2020. máj. 06.

Seiler, Midori [portréműsor]

https://youtu.be/NTyU6Wpt_jY

Utolsó megtekintés dátuma: 2021. 02. 13.

Somfai László: A Haydn-év és a kvartettezés alkonya. *HOLMI, a folyóirat online változata.* 2009. július.

<http://www.holmi.org/pdf/holmi2009-07.pdf>

<https://www.holmi.org/archivum>

Utolsó megtekintés dátuma: 2021. január 23.

Vashegyi György [a Budapesti Vonósokkal, 2019. február 16.-án, a BMC-ben megrendezett koncerten elhangzó előadása]

<https://bmc.hu/programok/budapesti-vonosok-haydn-koezeleben-2-truekkoek>

Utolsó megtekintés dátuma: 2020. 11. 12.

Wilkinson, Daniel Leech: *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance.*

www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/chap1.html

Bibliográfia

Utolsó megtekintés dátuma: 2023. ápr. 5.

Színházak, operaházak:

Český Krumlov [barokk kastélyszínház]

http://www.castle.ckrumlov.cz/docs/de/zamek_5nadvori_bd.xml

Utolsó megtekintés dátuma: 2022. november 12.

Drottingholm kastélyszínház, Stockholm

https://en.wikipedia.org/wiki/Drottningholm_Palace_Theatre

Utolsó megtekintés dátuma: 2023. ápr.1.

Rotunda [Canaletto festménye] The National Gallery, London

<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/canaletto-london-interior-of-the-rotunda-at-ranelagh>

Utolsó megtekintés dátuma: 2023. ápr.1.

San Carlo Operaház, Nápoly

https://en.wikipedia.org/wiki/Teatro_di_San_Carlo

Utolsó megtekintés dátuma: 2023. ápr.1.

Teatro Olimpico [a legidősebb ma is fennálló reneszánsz színház] Vicenza

https://hu.wikipedia.org/wiki/Teatro_Olimpico

Utolsó megtekintés dátuma: 2023. április 18.

Zenekarok:

Capella Coloniensis (Köln, 1954)

<https://www.bach-cantatas.com/Bio/Cappella-Coloniensis.htm>

Utolsó megtekintés dátuma: 2023. április 1.

Casadesus, Henri: Société de concerts des Instruments Anciens (Párizs, 1901)

https://fr.wikipedia.org/wiki/Henri_Casadesus

<https://casadesus.com/henri-casadesus-2/>

Utolsó megtekintés dátuma: 2023. április 1.

Dolmetsch, Arnold

https://en.wikipedia.org/wiki/Arnold_Dolmetsch#The_early_music_revival

Utolsó megtekintés dátuma: 2023. ápr.1.

Döbereiner, Christian

<https://orpheon.org/educational/documents/previous-owners/christian-dobereiner/>

Utolsó megtekintés dátuma: 2022. 12.13.

Bibliográfia

Kották:

Joseph Haydn: *Werke*, Reihe III, Band I. *Konzerte für Violine und Orchester*. Partitúra.

Közreadó: Günter Thomas – Heinz Lohmann. München: G. Henle Verlag, 1969.

Joseph Haydn: *Konzert in C-dur für Violine und Orchester*. Zongorakivonat. Közreadó:

Paul Klengel. Lipcse: Breitkopf & Härtel, 1909.

Joseph Haydn: *Violinkonzert, C-dur*. Partitúra. Közreadó: Max Seiffert. Lipcse: Breitkopf & Härtel, 1909.

Joseph Haydn: *Konzert in C-dur*. Zongorakivonat. Közreadó: Wilhelm Scholz. Lipcse: Peters, 1931.

Joseph Haydn: *Concerto C major for Violin and String Orchestra*. Partitúra. Közreadó: Howard Chandler Robbins Landon. Bécs: Eulenburg, 1952.

Joseph Haydn: *Konzert in C-dur für Solovioline, Streichorchester und Basso continuo*, op. 3/3 (PV 96). Zongorakivonat. Közreadó: Felix Forrer. Zürich: Amadeus, 1974.

Joseph Haydn: *Konzert in C für Violine und Orchester*. Partitúra. Közreadó: Heinz Lohmann – Günter Thomas. Kassel: Bärenreiter, 2014.

Interjúk¹

Biondi, Fabio – hegedűművész, karmester

Dinyés Soma* – karmester, orgonaművész

Fischer Ádám – karmester, az Osztrák-Magyar Haydn Zenekar megalapítója

Honeck, Rainer – hegedűművész, a Bécsi Filharmonikusok első koncertmestere

Faust, Isabelle – hegedűművész

Kalló Zsolt – hegedűművész, a Capella Savaria koncertmestere

Komlós Katalin* – muzikológus, a LFZE professor emeritusa

Konrád György* – brácsaművész, a Tátrai-vonósnégyes egykori művésze

Küchl, Rainer – a Bécsi Filharmonikusok nyugalmazott első koncertmestere

Malina János* – zenetudós

Onofri, Enrico – hegedűművész, karmester

Ottrubay, Stefan* – az Esterházy Alapítvány elnöke

Paulik László* – hegedűművész, a LFZE Vonós Tanszékének barokk hegedű tanára

Pertorini Rezső* – gordonkaművész, a Festetics Vonósnégyes egykori tagja

Sebestyén Ernő* – hegedűművész

¹ A *csillaggal jelölt művészekkel személyes interjút készítettem, a nem jelölt művészek elektronikus levelezésben válaszoltak a feltett kérdéseimre.

Bibliográfia

Seiler, Midori – hegedűművész

Standage, Simon – hegedűművész

DLA doktori értekezés tézisei

Mihályi Éva

A Haydn-interpretáció változása Kismarton-Eszterháztól
napjainkig a hegedűversenyei nyomán

Témavezető: Dr. habil. Stachó László (PhD)

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti tudományok besorolású doktori iskola

Budapest

2023

Tézisek

I. A kutatás előzményei

Érdeklődésemet az előadói gyakorlat változásának megismerésére a különböző európai zenekarokban tapasztalt előadásmódok színes palettája keltette föl. Gyakorló muzsikusként – különösen Haydn műveinek tolmácsolása kapcsán – a historikus felfogással való találkozásom inspirálta témám választását. Disszertációm megírásának időszakát kultúrtörténeti vizsgálódások, olvasmányok előzték meg, különösen a 18. századi magyar nemesi udvarok működésének, zenei életének, hagyományainak tanulmányozására fektettem hangsúlyt. Az anyaggyűjtés megkezdéséhez segítségemre volt, hogy az Esterházy hercegek, valamint Joseph Haydn életének két jelentős és meghatározó helyszínén, Fertődön és Kismartonban évtizedek óta muzsikálok, így az ottani dokumentumokhoz könnyebben hozzáfértem. Haydn életéről, munkásságáról is bőven találtam irodalmat, ám hegedűversenyeinek interpretációs kérdéseiről magyar nyelven még nem sok elemzés született. E darabok lassan negyven éve szerepelnek a repertoáron. Az Osztrák-Magyar Haydn Zenekar tagjaként különböző előadói stílust képviselő, világszínvonalú szólisták interpretációit kísérve felmerült bennem a kérdés, vajon miért hiányoztak közel két évszázadig a koncertélet műsoráról Haydn hegedűversenyei. A zenei élet mai, nemzetközi szinten is meghatározó hegedűművészeivel való interjúim szolgáltak forrásként e kérdés megválaszolásához, valamint az előadói attitűd vizsgálatához. Kutatómunkám során a korszellemre jellemző

előadói praxis és a kiadások sokszínűségének figyelembevételével együttesen vizsgáltam az interpretáció változásait.

II. Források

Az előadói gyakorlat általános kérdéseivel kapcsolatban Clive Brown *Classical and Romantical Performance Practice* (Oxford University Press, 1999) című kötetét, valamint Fábrián Dorottya *A Musicology of Performance: Theory and Method Based on Bach's Solos for Violin* (Cambridge, UK: Open Book Publishers, 2015) című könyvét tanulmányoztam. A hegedűtechnikai kérdések tekintetében elsősorban két forrást vettem alapul: Robin Stowell *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries* (London: Cambridge University Press, 1985) és David D. Boyden *A History of Violin Playing from its Origins to 1761* (Oxford: Oxford University Press, 1965) kötetét. Sokat merítettem Malcolm Bilson és Elisabeth Field gyakorló zenészeknek szóló előadásából: *Performing the Score* (Cornell University, 2011, internetes forrása: <https://youtube/7qTN7JdiRJO>).

Jelentős iskolák tanulmányozása szolgált a korabeli előadói praxis megismerésére:

Corrette, Michel: *Hegedűiskola* [1738]. *L'École d'Orphée*. Közr.: Soltész István. (Budapest: Art Face Seven Kulturális Bt., 2007.)

Geminiani, Francesco: *The Art of Playing on the Violin* [1751]. (London: Oxford University Press, 1951.)

Quantz, Johann Joachim: *Fuvolaiskola* [1752]. (Budapest: Argumentum Kiadó, 2011.)

Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* [1753]. (Lipcse: Breitkopf & Härtel, 1957.)

Mozart, Leopold: *Hegedűiskola* [1756]. Ford.: Székely András. (Budapest: Mágus, 1998.)

A kismartoni források kutatásában az Esterházy-gyűjtemény ügyvezető igazgatója, dr. Stefan Ottrubay segített:

Tank, Ulrich: „Die Dokumente der Esterhazy-Archive zur fürstlichen Hofkapelle 1761–1770.” In: Feder, Georg (szerk.): *Haydn-Studien*, Band IV, Heft 3/4. (München: Henle, 1980.)

Pratl, Joseph – Scheck, Heribert: Eisenstädter Haydn-Berichte, 10. kötet. In: Reicher, Walter (közr.): *Esterhazysche Musik-Dokumente*. (Bécs: Hollitzer, 2017.)

Dies, Albert Christoph: *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn* [1810]. (Berlin: Henschel Verlag, 1976.)

III. Módszer

Az első fejezetben Joseph Haydn 1760-as éveinek bemutatását, valamint az Esterházy hercegek szolgálatában lévő zenekarának működését igyekeztem ismertetni. Továbbá a hegedűversenyek első megszólaltatója, Luigi Tomasini és Haydn kapcsolatát vettem górcső alá, amely alapvetően határozta meg a hegedűversenyek korabeli előadásmódját. A második fejezetben a korabeli és a modern hangszerek különbségeinek áttekintésén keresztül a koncerthelyszínek – a megjelenő igények szerinti – átalakulásának és az előadásmód változásának általános kérdéseivel közeledtem a hegedűversenyek interpretációs kérdéseikhez. A harmadik fejezetben a hegedűversenyek

keletkezéstörténetének tárgyalása után kottakiadások és előadásmódok reprezentatív mintájának elemzésével, valamint konkrét felvételek bemutatásával szemléltetem az interpretáció változását. A különböző előadói megközelítések összevetését, elsősorban olyan művészek interpretációi alapján kíséreltem meg, akikkel interjú is készíthettem. A felvételeket az előadóművészek sajátosságai – iskola, kor, kultúra –, az eszközök – átépített, korabeli hangszer, modern hegedű vagy kópia –, és a különböző korok eltérő előadásmódja – artikuláció, tempó, rubato-játék, díszítések, vibrató-használat – szerint igyekeztem összevetni, amelyhez a korabeli (történelmi) iskolákban foglalt előadói szabályszerűségeket is hozzárendeltem.

IV. Eredmények

Dolgozatom az 1930-as évektől napjainkig átfogó képet kíván nyújtani Haydn hegedűversenyeinek interpretáció-változásáról. A historikus és a mainstream előadói stílus több kimagasló képviselője saját tapasztalatai alapján nyilatkozik az előadásmód kérdéseiről interjúmban. A kiválasztott felvételek elemzése által végigkövethető az elmúlt közel száz év előadói gyakorlatának változásai. A háromféle előadói alapstílus jelentős képviselőinek felvételein hallható és nyomon követhető interpretációs különbségek, kézzelfogható bizonyítékokkal szolgálnak a változás bemutatásához.

Megkísérlem bemutatni a korabeli előadásoknak a zenetudomány mai kutatásai nyomán feltételezett körülményeit és hangzását, valamint az azóta eltelt idő dokumentált változásait, amelyek nagyban hatottak az interpretációra. Ezek legekleatásabb példáival láttathatjuk, hogy a

Haydn-hegedűversenyek előadásmódja függ a mindenkori előadói gyakorlat aktuális divataitól, a koncertszervezők és a közönség igényeitől. A kiadók az elmúlt két évszázad során az összöveget az épp aktuális előadói gyakorlat artikulációra, dinamikára vonatkozó bejegyzéseivel látták el, amelyek nemcsak követték, hanem jelentősen befolyásolták az interpretációt. A mai előadóművészek interpretációjuk kialakításához meggyőződésük szerint választanak a különböző kiadások előadói ajánlásai közül.

Mára az eladhatóság fontos tényező lett, nem annyira a zene üzenete – mint Haydn korában –, hanem az előadás érdekes megjelenítése, színpadra állítása szolgálja a közönség igényét. A mindenkori korszellem elvárásaihoz igazodó előadások folyamatos változást eredményeznek a darabok értelmezésében. A változások hallható bizonyítékait a hangfelvételeken keresztül tudom szemléltetni. A megkérdezett zenészek viszont személyes tapasztalataikon keresztül tudnak bizonyítékokkal szolgálni a hegedűversenyek interpretációiban bekövetkezett jelentős változásról. E folyamat nem zárult le, a mindenkori véleményvezérek által lesz meghatározó az épp aktuális, divatos játékmód, hogyan, milyen eszközökkel tehetnek eladhatóvá, népszerűvé egy-egy, több száz éve megírt darabot.

V. Az értekezés tárgyköréhez kapcsolódó szakmai tevékenység dokumentációja

Gyakorló muzsikusként az előadói praxissal kapcsolatos elképzeléseim változásával, tudásom gyarapodásával, koncertmesterként és kamaramuzsikusként a különböző darabok megismerésénél és előadásánál a források, kiadások mélyebb tanulmányozása által igyekszem kamatoztatni a kutatási eredményeimet. Szándékom továbbra is saját előadásban a közönség minél szélesebb rétegével megismertetni Haydn hegedűversenyeit, azonban rövid ismertető előadással kiegészítve, amely által a közönség bepillantást nyerhet a darabok keletkezésének körülményeibe, valamint az interpretációs lehetőségek sokszínűségébe. Célom továbbá a tanításban a növendékeim érdeklődésének felkeltése a különböző kiadások tanulmányozására, amely látásmódjuk és lehetőségeik kiszélesedése által e korszak műveinek interpretálásában jelent elsősorban segítséget. Saját fejlődésemen túl kézzelfogható dokumentumot sikerült létrehoznom a témában való elmélyüléshez. Dolgozatom a Haydn-hegedűversenyeken keresztül az elmúlt három évszázad előadói stílusbeli változásainak általános összefoglalását is magában foglalja, mely a változásokhoz köthető irodalommal és – amennyiben van – hanganyaggal is szolgál. Áttekintésem reményeim szerint segítségére lesz a téma iránt érdeklődőknek, valamint további kutatásra ösztönözheti muzsikustársaimat.

Haydn: C-dúr hegedűverseny előadásai:

Mihályi Éva és a Pécsi Ifjúsági Ház Zenekara, vez. Mihályi István. Lahti (Finnország), 1985. július 28.

Mihályi Éva és a Pécsi Ifjúsági Ház Zenekara, vez. Mihályi István. Pécs, Liszt Ferenc Hangversenyterem, 1985. szeptember 10.

Mihályi Éva és a Kammerorchester Graz, vez. Erich Raschl. Graz (Ausztria), Stefaniensaal, 1990. augusztus 18.

Mihályi Éva és a Weiner-Szász Kamarazenekar, vez. a szólista. Budapest, Vakok Intézete, 1998. május 12.

Rainer Küchl és az Osztrák-Magyar Haydn Zenekar, vez. Fischer Ádám. Kismarton, Haydn-Saal, 1998. szeptember (1. hegedű szólamvezető: Mihályi Éva).

Rainer Honeck és az Osztrák-Magyar Haydn Zenekar, vez. Fischer Ádám. Kismarton, Haydn-Saal, 2012. szeptember 11. (1. hegedű szólamvezető: Mihályi Éva).

Rainer Honeck és az Osztrák-Magyar Haydn Zenekar, vez. a szólista. Peking, National Center of Performing Arts, 2013. október 15. (1. hegedű szólamvezető: Mihályi Éva).

Rainer Honeck és az Osztrák-Magyar Haydn Zenekar, vez. a szólista. Shanghai, Symphony Hall, 2013. október 15. (1. hegedű szólamvezető: Mihályi Éva).

Fabio Biondi és az Osztrák-Magyar Haydn Zenekar, vez. a szólista. Kismarton, Haydn-Saal, 2018. szeptember 9. (1. hegedű szólamvezető: Mihályi Éva).