Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődéstörténeti
tudományok besorolású
doktori iskola

A KÜRT SZÓLISZTIKUS SZEREPE WOLFGANG AMADEUS MOZART ÉLETMŰVÉBEN

SEEMAN LÁSZLÓ

TÉMAVEZETŐ: KOVÁCS SÁNDOR

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2015

Tartalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás III

Bevezetés IV

A kürt alkalmazása Mozart zenéjében 1

Joseph Leutgeb és más kürtösök Mozart környezetében 4

- Joseph Leutgeb 4
- Jacob Eisen és Martin Rupp 7
- Más kürtösök 9

Kürtversenyek 11

- A kürtversenyek sorrendjéről 11
- Az első, KV 417-es Esz-dúr kürtverseny 12
- A második, KV 495-ös Esz-dúr kürtverseny 15
- A harmadik, KV 447-es Esz-dúr kürtverseny 22
- A negyedik, KV 412-es D-dúr kürtverseny 27

Töredékek 33

- KV 370b és KV 371-es Esz-dúr töredékek 33
- KV 370b Esz-dúr Allegro 33
- KV 371-es Esz-dúr Rondó 34
- KV 494a E-dúr töredék 39

Kamarazene 42

- Cassatiók, szerenádok, divertimentók 42
- KV 100 D-dúr Cassatio (vagy Szerenád) 43
- KV 131 D-dúr Divertimento 44
- KV 297b Esz-dúr Sinfonia Concertante 45
- KV 407 Kürtkvintett 50
- KV 452 Esz dúr zongorás kvintett 57
- KV 487 (496a) Tizenkét kürtduó 59

A szólisztikus kürt szerepe Mozart operáiban 66
KV 87 (74a) Mithridatész, Pontosz királya,
Xipharész áriája: „Lungi da te, mio bene” (nr. 13.) 66
KV 366 Idomeneo, Kréta királya,
Ilia áriája: „Se il padre perdei” (nr. 11.) 69
KV 588 Così fan tutte,
Fiordiligi áriája: „Per pieta” (nr. 25. – Rondó) 71
Többszörösen felhasznált motívumok Mozart zenéjében 73
A kürt szokatlan, rendhagyó használata 75
KV 132 Esz-dúr Szimfónia 75
KV 286 D-dúr Noktürn 75
Zárszó 76
Függelék: Kéziratok gyűjteménye 78
KV 417 79
KV 495 94
KV 447 107
KV 412 130
KV 370b 149
KV 371 165
KV 494a 185
KV 487 Kürtduók 193
Ilia áriája 198
Fiordiligi áriája 213
Irodalomjegyzék 220

Köszönetnyilvánítás

Itt szeretnék köszönetet mondani mindenkinek, aki segített dolgozatom elkészítésében.

Mindenekelőtt témavezetőmnek, Kovács Sándornak határozott, frappáns útmutatásaiért.

Tanáraimnak és kollégáimnak: Friedrich Ádámnak, Vincze Istvánnak, Nagy Miklósnak, Erich Penzelnek, Peter Dammnak és Radovan Vlatkovićnak a kimerítő konzultációkért és felbecsülhetetlen értékű hasznos tanácsaikért.

Hans Pizkának, aki rendelkezésemre bocsátotta kézirat-gyűjteményét, és hozzájárult a dolgozatban való felhasználásához.

Zarári Máténak, aki felszerelt a teljes Neue Mozart-Ausgabe forrásanyagával.

Szabó Zoltánnak, aki végigkísérte munkámat, nélküle egy betűt se mertem volna leírni.

Vedres Dánielnek, a Danisoft Horn Library vezetőjének, a grafikai munkálatokban való nagy segítségéért.

Édesapámnak, Seeman Miklósnak, és Urbán Károly barátomnak atyai jó tanácsaikért.

Seeman János bátyámnak szigorú lektori munkájáért.

Végül, de legfőképpen szeretném megköszönni feleségemnek, Seeman Annának a sok támogatást, biztatást, lektorálást, és hogy két kisbabánk mellett hősiesen helytállt, amíg én hosszú órákra elvonultam dolgozatot írni.

Seeman László

2015. szeptember 22.

Bevezetés

A kürt, mint hangszer fejlődése: korlátok, irányok, megoldások

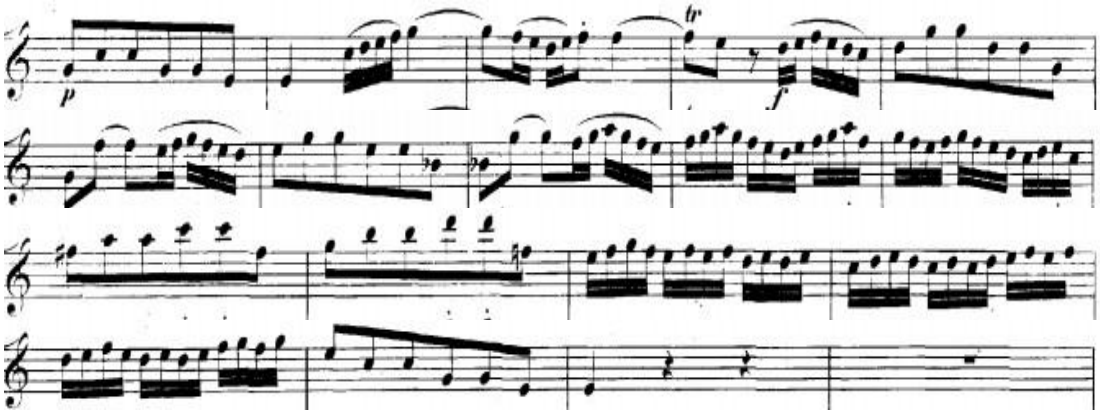
A kürt története egészen a kőkorszakig vezethető vissza, amikor még szarvakból készítettek jelzőhangszereket. Ezek a „hangszerek” – a szarvak hosszától függően – csak néhány hang (természetes felhangrendszer) megszólaltatására voltak alkalmasak. Egyiptomban, Asszíriában és a Római Birodalomban már fémből készült fúvós hangszereket használtak.

A XVI. században a francia vadászkultúrában jelentek meg először fejlettebb kürtök, később XIV. Lajos vadászatain alakultak ki a ma is használatos, hagyományos vadászszignálok. A hangszernek az angolszász kultúrában napjainkig használt „french horn” elnevezése is innen származtatható. Ez a kürt többszörösen össze volt tekerve nagy átmérőben, és széles tölcsérben (szakzsargonban: korpusz) végződött:

Minél hosszabb hangszereken játszottak, annál könnyebb volt megszólaltatni több felhangot is. A barokk kor emberének az élet minden területén jelentkező formai és tartalmi gazdagság iránti igénye természetes módon csapódott le a zenekultúra fejlődési irányaiban is. A zenekarok úgy létszámban, mint az alkalmazott hangszerek fajtáiban a bővülés útjára léptek. Ilyen körülmények között alapvető igényként fogalmazódhatott meg a kürt szerepvállalása a zenekarokon belül. A használat gátját ugyanakkor a hangnemekhez való alkalmazkodás nehézségei jelentették. A megoldást a XVII. század második felében megjelenő áthangolható kürtök jelentették. Ezeknél az áthangolást különböző hosszúságú befúvócsövekkel, úgynevezett bógnikkal oldották meg (a német „biegen, bog, hat gebogen" – „hajlít, hajlított" igéből képzett „Bogen" – „körív" főnévből származtatható), amelyeket nem lehetett túl stabilan rögzíteni:

Így nyerhette el a zenekarokban a kürt az őt megillető helyét. Az áthangolható kürtök megjelenésével a fejlődés ugyanakkor nem állt meg, a zenekarok természetes hangfekvésébe való illeszthetőség igénye olyan új technikai problémákat vetett fel, amelyek megoldása további kísérletezést igényelt. Mivel a barokk kürt korpuszába a játékosok még nem tették be a kezüket (a fojtás technikájában rejlő előnyöket még közel száz évig nem ismerték fel), ezért a zeneszerzők csak a természetes felhangsor hangjaira komponáltak.

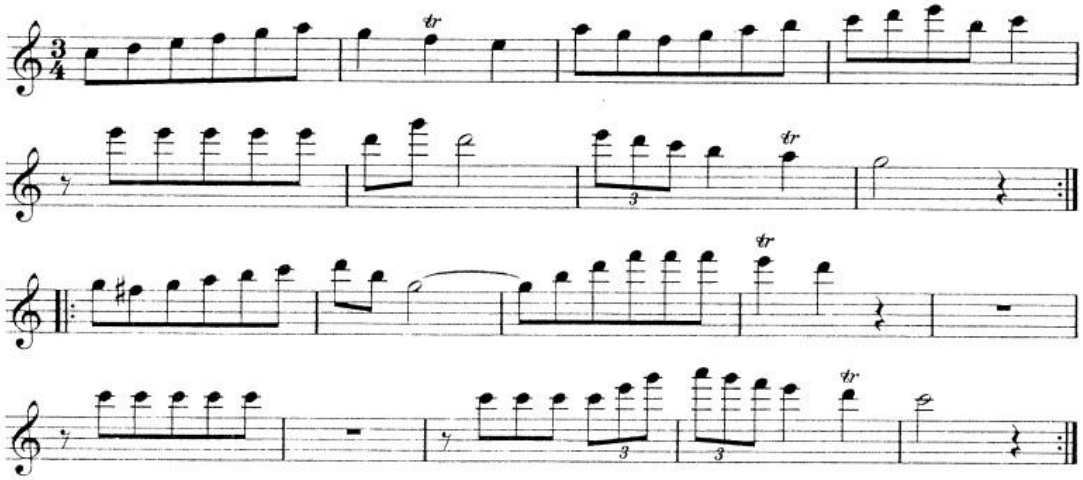
Ez volt a clarino korszak, amikor ilyen magas regiszterbe írt dallamokat kellett a kürtösnek megszólaltatnia:



Bach: 14. kantáta részlet, magas B-kürt szólam,

az írott d''' c'''-nek hangzik

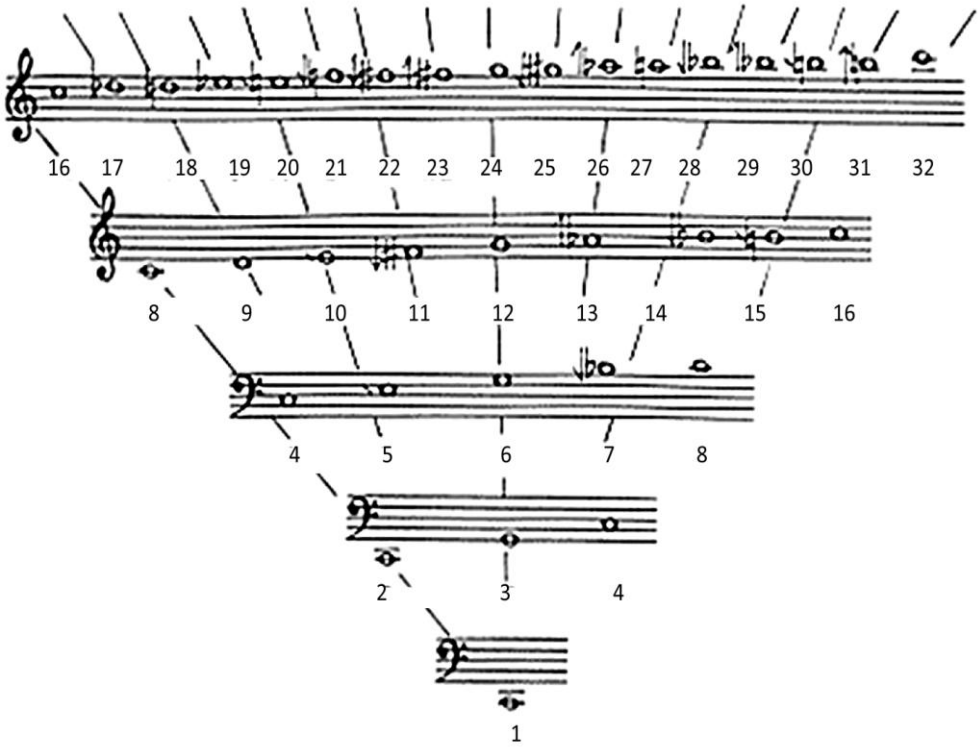
Ez a korszak nem szűnt meg a barokk kor végével, Mozart kortársai, Johann Baptist Georg Neruda (akinek a kürtversenyét ma trombitások játsszák), František Xaver Pokorný, Franz Adam Veichtner, Johannes Matthias Sperger, Anton Reicha, és Joseph Haydn is szívesen írtak ebbe a regiszterbe. A legmagasabb felhangot Veichtner (1741 Regensburg - 1822 Kalnciems, ma Jelgava, Lettország) Sinfonie Russienne című szimfóniájában írja elő. Ezt a művet Rigában adták ki 1771-ben, később Berlinben is megjelent Johann Nepomuk Hummel kiadásában. Az első kürt a menüett triójában a'''-ig megy (27. felhang), amely mély C-kürtben egy oktávval lejjebb, a"-nak szól. Figyelemre méltó körülmény, hogy ezt a darabot kétszer is kiadták nyomtatásban:[1]



[1] Endrődy Sándor: *A Historikus kürt.* DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2007: 29, 36.

A felhangrendszer felfelé végtelen, csupán a kürtös tehetségén múlt – és múlik mindmáig is – a játszható hangterjedelem. Bach fent említett kantátájában a 18. felhangig komponált, de a 105. kantátában a’’’-ig írt (F-kürtben, tehát hangzó d’’’), ami már a 27. felhang. Bizonyára volt hozzá megfelelő képességű kürtöse. Szakértők vitatják ugyan, hogy ezt valóban kürtre írta volna, de a kottában határozottan „corno” van előírva. A fenti példákon jól látható, hogy a korabeli „Stadtpfeifer“-eknek meg kellett küzdeniük a hangzó d’’’ megszólaltatásának nehézségeivel is.

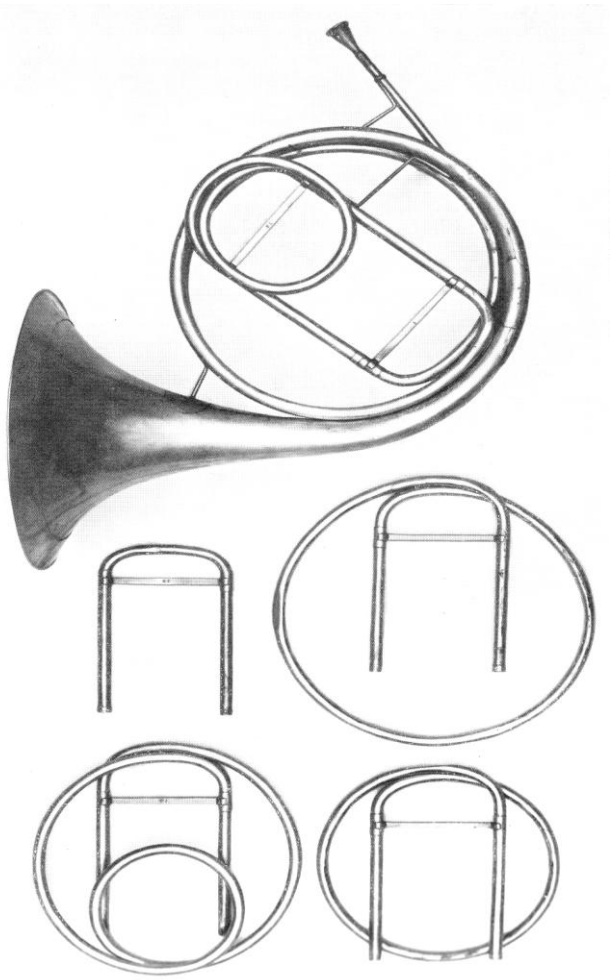
A következő ábrán látható a felhangsor, az egyszerűség kedvéért a második felhangtól egy oktávval lejjebb írva:



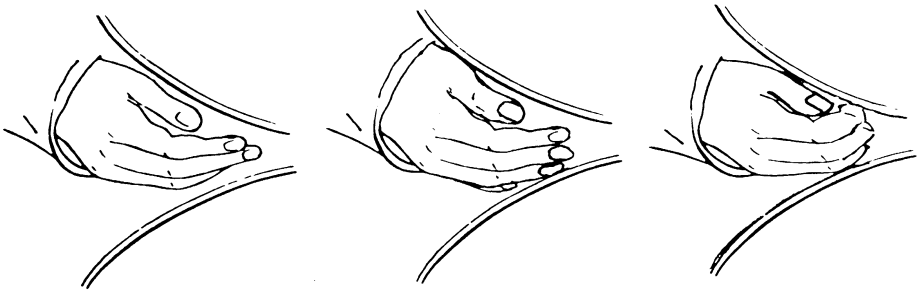
A felhangrendszer

Összehasonlításképpen: manapság egy átlagos képességekkel rendelkező kürtös nem kötelezhető a hangzó f’’ feletti játékra. Ritkán előfordul még a clarino korszak után is, hogy zeneszerzők átlépik ezt a határt (például Weber, Schumann, R. Strauss, Ligeti), de jellemzően a mai kürtösök csak f’’-ig gyakorolnak, és nagy tiszteletben tartják azokat a kollégákat, akik át tudják, és koncerten is át merik lépni ezt a pszichikai határvonalat.

Újabb találmány volt a XVIII. század közepén a rögzített befúvócső, aminél az áthangolás a hangszer belsejében lévő – különböző hosszúságú – csövek cseréjével történt, és már nem okozott problémát az állandóan elmozduló bógni:

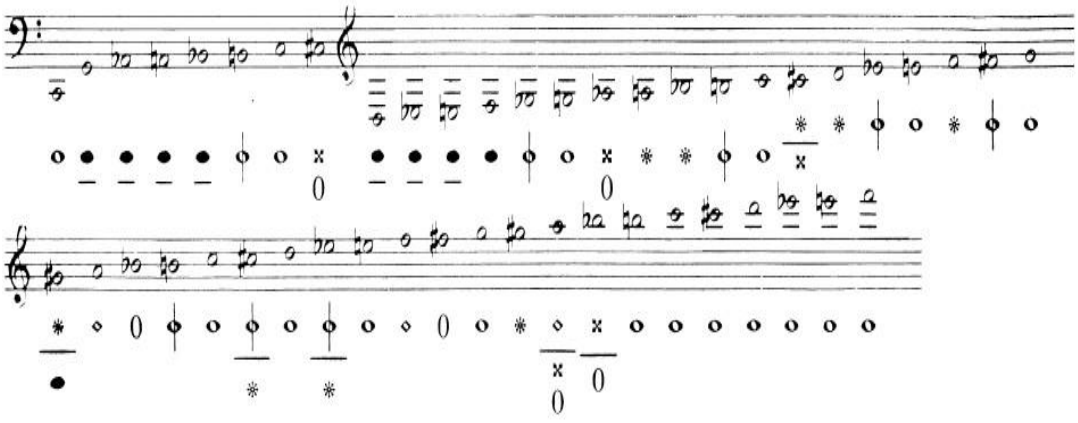


Magyarul natúrkürt a neve, Európában így jelölik: Handhorn, cor solo, inventionshorn. Lényege az, hogy a természetes felhangok mellett a jobb kéz segítségével megszólaltathatóvá vált a teljes kromatikus skála is. Ilyenkor a hangszerben lévő jobb kéz hangonként különböző mértékben takarja be a korpuszt, vagy teljesen lefojtja. Esetenként teljesen ki kell belőle venni a kezet. A kürt azért balkezes hangszer, mert vadászatokon a kürtös jobb kezében a fegyver volt, bal kezében a kürt. Nyilvánvaló, hogy a jobb kéz került a korpuszba, hiszen az ügyesebbik kézzel könnyebb volt „kanalazni”. Így történt, hogy a ventilek megjelenésükkor bal kézbe kerültek. A jobb kéznek mindmáig nagy szerepe van, úgy a hangszín, mint az intonáció befolyásolásában.

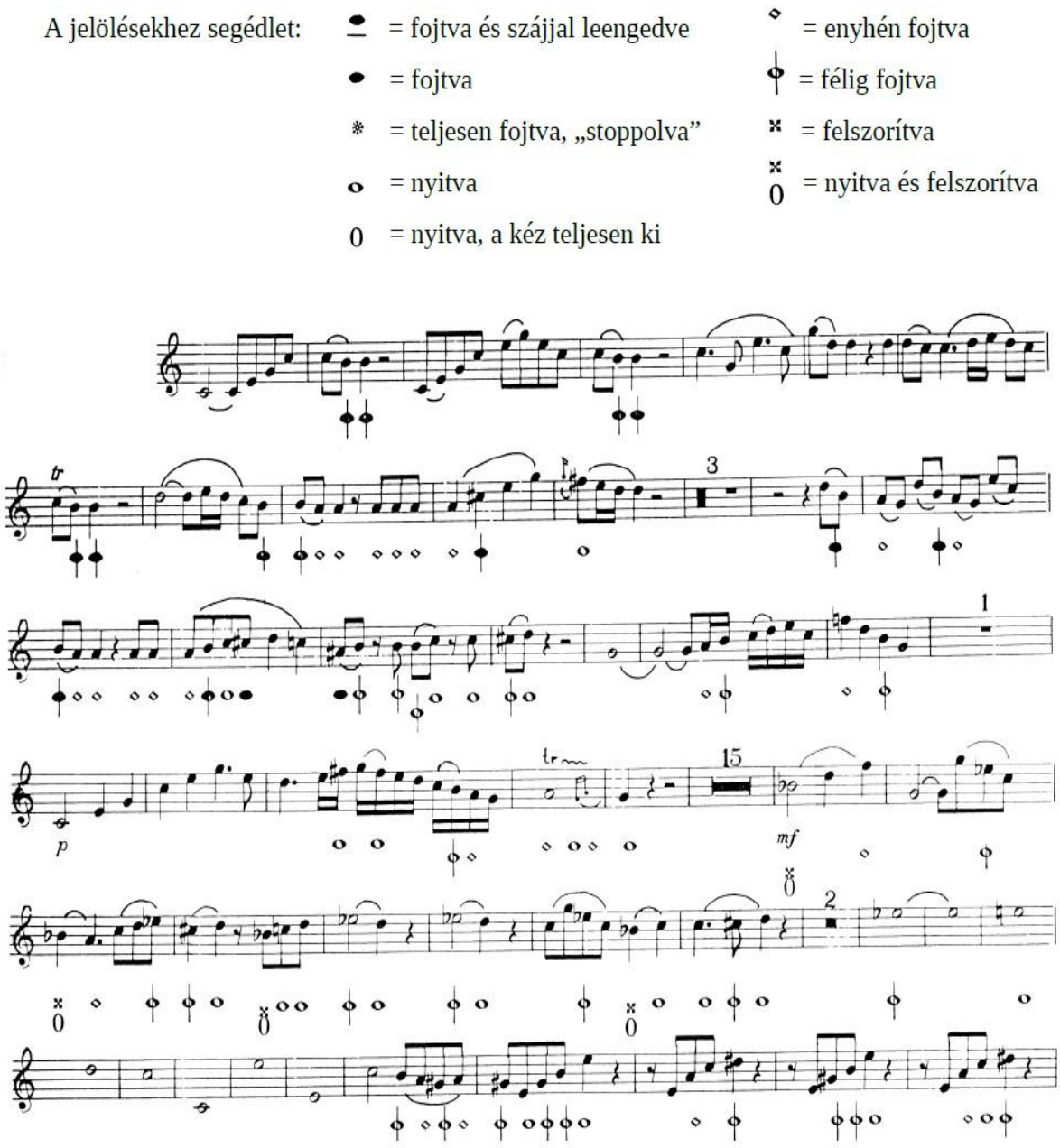


normál kéztartás takarás fojtás

Kéztartás a
natúrkürtben



Fogástáblázat a natúrkürthöz

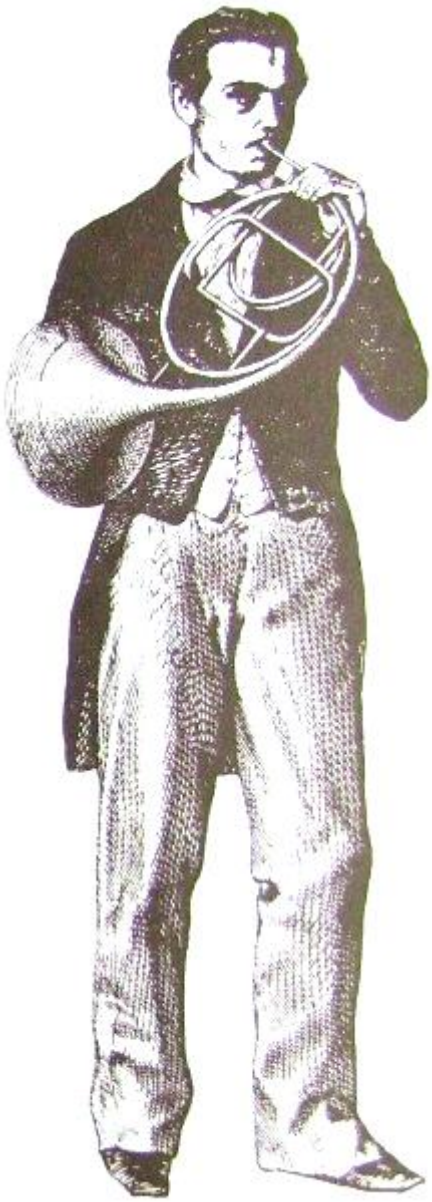


Részlet Mozart KV 447-es kürtverseny első tételéből, natúrkürt fogásokkal ellátva

A technikai fejlődés utolsó állomása már Mozart halála utáni időszakra esik. Ha a ventilek megjelenésére akár csak 30-35 évvel korábban sor kerül, úgy Mozart már ismerhette volna az ebben az új technikában rejlő lehetőségeket, és minden bizonnyal – a klarinétra írt versenyművéhez hasonlóan – a meglévőknél jóval virtuózabb darabokkal gazdagíthatta volna a kürtös zeneirodalmat.

Dolgozatomban azokkal a művekkel foglalkozom, amelyekben Mozart az ő korában elterjedt natúrkürtre komponált. Ezen belül elsősorban azokra a művekre

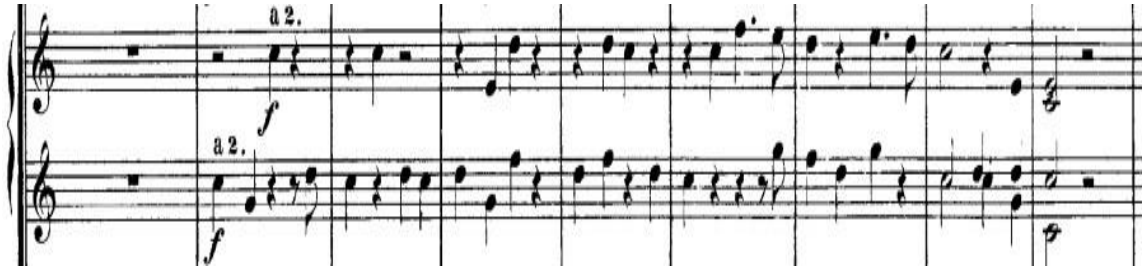
térek ki, ahol már a fojtástechnikát is alkalmaznia kellett a kürtösének, hiszen a zenekari kürtösöknek Mozart életművében többnyire csak a natúr felhangok megszólaltatása volt a feladatuk. Természetesen vannak néha kivételek, ezekre is kitérek majd.



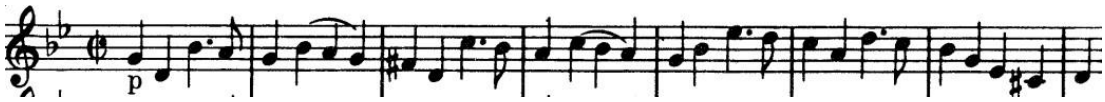
A kürt alkalmazása Mozart zenéjében

Nyilvánvaló, hogy a darabok komponálása során Mozartnak számos olyan szubjektív és objektív alapadottsággal kellett számolnia, amelyek kisebb-nagyobb mértékben hozzájárultak az adott mű végleges struktúrájának, zenei arculatának formálódásához.

- Szubjektív, mégis döntően meghatározó elem Mozart saját elképzelése a megszólaltatandó hangról (nyílt legyen avagy fojtott). Jól nyomon követhető, hogy (főleg fiatalabb korában) a természetes felhangsor használatán túlmutató dallamok megalkotásakor a megszólaló hang nyíltságát különböző hangolású hangszerek használatával biztosítja. Jó példa erre a KV 183 „kis“ g-moll szimfónia negyedik tételének főtémája, amelyben – a fojtott hangokat elkerülendő – különböző hangolású kürtöket ír elő Mozart: két magas B-kürtöt és két G-kürtöt. Ezzel tudja elérni, hogy megszólaljon ez a moll dallam kürtön, kizárva a fojtott hangokat. Zenekarban ülve ez a feladat elég nehéz, kapásból eltalálni egy hangzó d‘‘-t, hogy négy hang erejéig a dallam részévé válhasson. Ráadásul a két kürt unisono még „gikszergazdagabbá“ teszi az élményt. Az alábbi ábrán látható a fonódó moll dallam:



Kis g-moll szimfónia, 4. tétel,
felső szólam magas B-, alsó szólam G-kürtök



A negyedik tétel főtémája

- Hasonlóképpen szubjektív, mégis arculatformáló elem az a tény, hogy munkássága során számos esetben kellett figyelembe vennie részben a megrendelők, részben pedig a darabokat játszó előadóművészek egyedi

kéréseit. Nem egyszer éppen a kürtművészek ösztönözték egy-egy mű továbbfejlesztésére, olyan szóló betétek beillesztésére, amelyek alapjában nem szerepeltek eredeti elképzelésében.

- Objektív körülményként számolnia kellett a kürt fejlődésének – korábbiakban már említett – korlátaival.
- Végül pedig szintén objektív körülményként kellett szem előtt tartania a kürtművészek eltérő tehetségéből és eltérő felkészültségéből fakadó különbözőségeket.

A műveket elemezve jól látható, hogy azokban a – főleg zenekari – művekben, amelyekben nem számolhat előre a darabot megszólaltató művész képességeivel, elsősorban a természetes felhangsor használatát részesíti előnyben. Kivételt főleg az írott f'' esetében tesz. E hang gyakori használata műveiben arról tesz bizonyságot, hogy az ő korában ez a minimális rátakarás természetes követelmény lehetett az átlagos képességű játékosok számára is, mint például a Jupiter szimfónia negyedik tételének főtémája, vagy a KV 201-es A-dúr szimfónia közkedvelt próbajáték állása:

Jupiter szimfónia, C-kürt

KV 201-es A-dúr szimfónia

Azokban az esetekben viszont, amikor (feltehetően) ismeri a szólistát, természetesen használja ki az írott g' fölötti kromatikus hangsorban rejlő lehetőségeket. Az írott g' alatti hangtartományban ugyanakkor szinte kizárólag csak a natúr hangokat használja – kivéve az egyes felhangok alatti fél hangot, ezeket kis rátakarással könnyedén meg lehet szólaltatni. Többször is előfordulnak ilyenek, például a duókban, a kürtkvintettben és a zongorás kvintettben. Nagyon ritkán előfordul még nehezen megszólaltatható hang a mély fekvésben, de ezekről később

lesz szó. Az előző mondatokban megfogalmazott tézis leginkább Mozart és Joseph Leutgeb kürtművész közötti életreszóló barátság kapcsán keletkezett művekkel illusztrálható.

Joseph Leutgeb és más kürtösök Mozart környezetében

Joseph Leutgeb

2011-ben emlékeztünk Joseph Leutgebre, a bécsi kürtművész – Mozart közeli barátja – halálának kétszázadik évfordulója alkalmából. Leutgeb 1732. október 6-án született Lerchenfeldben, Bécs külvárosában, és 1811. február 27-én halt meg Bécsben.[1] Az emlékezet a klasszikus korszak ismert fúvósaként őrizte meg nevét. Az életéről megjelentetett biográfiák mégis zavaró hiányosságoktól és félreértésektől hemzsegnek. Már az is kész rejtély, hogy miért „Ignaz"-ként került a New Grove – és számos más – kiadásba (igaz, csak zárójelben). 1970-ben a német karnagy, Karl Maria Pisarowitz a következő felkiáltással kezdi a „Mozarts Schnorrer Leutgeb; Dessen Primärbiographie"-ban megjelentetett cikkét:

> Nein! Jedenfalls hieß er niemals „Ignaz", dieser attraktiv gottbegnadete Waldhornvirtuose, der als „Ignaz Leutgeb (Leitgeb) irrtümlicherweise in die bislange Mozart-Publizistik lebensdatenlos eingehen mußte!
>
> Nem! Ez a feltűnően istenáldotta virtuóza a kürtnek, aki csak tévedésből került be a mozarti irodalomba Ignaz Leutgeb (Leitgeb)-ként, életrajzi adatok nélkül, soha nem hallgatott az „Ignaz" névre![2]

Érdekes, hogy, noha a New Grove átdolgozott bibliográfiája Pisarowitz cikkének idézésével közvetve már a helyes utalást is tartalmazza, magát a szócikket mégsem módosították. A következetesen hibás Österreichisches Musiklexikon Leutgebre „Joseph Ignaz"-ként utal. A hiba a zenetörténész Carl Ferdinand Pohlhoz vezethető vissza. Pohl (1819-1887) főművén, a *Wiener Tonkünstler-Societät*-en dolgozva (és feltehetően jegyzeteire támaszkodva) bizonytalan lehetett abban, hogy a latinban ugyanolyan betűvel jelölt „I"-t látva a Joseph-et helyettesítő „J" rövidítéssel, avagy az Ignaz-ra utaló „I" rövídítéssel van dolga. Döntése következtében a Joseph-ből Ignaz lett.[3]

---

[1] Franz Giegling: *„Neue Mozart Ausgabe. Vorwort."* (NMA) Serie 5, Werkgruppe 14, Band 5: Hornkonzerte. (Kassel: Bärenreiter, 1987), IX.
[2] Karl Maria Pisarowitz: „Mozarts Schnorrer Leutgeb. Dessen Primärbiographie." *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 3/4, (1970. 08.): 21.
[3] http://michaelorenz.blogspot.hu/2013/04/a-little-leitgeb-research.html (2015-08-08)

Franz Giegling kutatásai[4] feltárták, hogy a legkorábbi időktől a Mozart ház barátjának számító Leutgeb 1764 és 1773 között az érseki capella tagjaként tevékenykedett Salzburgban. Az érseki udvar kürtöse gyakran segítette ki a zenekart hegedűsként is, ami ebben a korban nem volt szokatlan. Kürtvirtuózként számos koncertet adott, sőt koncert körutakat is elvállalt. 1770 júniusában a hegedűs Holtzbogennel koncertezett igen sikeresen Frankfurt am Mainban. Magasan szárnyaló pályafutásáról fogalmat adhatnak a milánói és párizsi koncertútjairól szóló tudósítások, ahol többek között saját szerzeményeit is előadta. 1770-ben a párizsi Mercure de France több koncertjét is lelkesen méltatta, amikor a Concert Spirituel[5] rendezvényein szerepelt. Az újságban megjelent cikk szerint: (Leutgeb) „két koncertet adott, és hangszerével olyan magas művészi igényességről és intonációs biztonságról tett tanúságot, amin a szakértők is elcsodálkoztak. Erőssége mindenekelőtt az éneklően előadott Adagióban, és a hibátlanul, a legpuhább hangon, érdekfeszítően és abszolút biztonsággal megvalósított előadásmódban rejlett." Egy másik kritika erről így emlékezik meg: „nagy tapsot kapott kiemelkedő tehetségéért, valamint saját kompozíciójáért.[6]"

Leutgeb neve már igen korán felbukkan a Mozart család levelezésében, mint jó barát, akire mindig szeretettel gondolnak hosszú utazásaik alatt. A kapcsolat okán érthető, hogy Leutgeb 1773-ban Itáliába utazott Leopold és Wolfgang Mozart után azzal a céllal, hogy hangszeres tudását ott is ismertté tehesse. Milánóban annál a jól ismert festőnél, Mahler Martin Knollernél szállt meg, aki többek között Giuseppe Pariniról, Mozart milánói ünnepi operájának (Ascanio in Alba) szövegszerzőjéről készített képet. Mozart rendszeresen Leitgebnek hívta, a különbség csak a bécsi és a salzburgi kiejtés eltéréséből adódik.[7] Bár Leutgeb több mint 24 évvel idősebb volt nála, Mozart gyakran tette évődő csúfolódásainak céltáblájává, amelyek inkább szoros barátságukat mutatták, nem hatottak bántóan.[8] Egyik utolsó levelében így ír róla: „Nekem mindig kell valaki, akit bolonddá tehetek, ha nem Süßmayr, akkor

[4] Franz Giegling: I. h.
[5] A zenetörténeténet első nyilvános koncertsorozata 1725-ben kezdődött el, és 1790-ig tartott. A későbbiekben hasonló elnevezés alatt szerte Európában, így Párizsban, Bécsben, Londonban és más helyeken is folytak koncertsorozatok. A sorozatot eredetileg arra az igényre alapozták, hogy húsvét előestéjén és más olyan keresztény ünnepeken, amikor az állami rendezvénytermek (Párizsi Opera, Comédie-Francaise, Comedie Italienne) zárva tartanak, lehetőséget biztosíthassanak a közönség zenei igényeinek kielégítésére.
[6] Hans Pizka: *Das Horn bei Mozart.* (Kirchheim bei München: Hans Pizka Edition, 1980): 15.
[7] I. m: 7.
[8] Franz Gieling: I. h.

Leitgeb."[9]

1777-ben Leopold Mozart a fiának írt levelében arról számol be, hogy Leutgeb Bécsben telepedett le.[10] Leutgeb életrajzával foglalkozó kutatók ennek a levélnek az alapján egészen Michael Lorenz 2013-ban megjelentetett tanulmányáig arra következtettek, hogy a kürtvirtuóz – addigi hivatását feladva – egy új élet reményében költözött a császárvárosba. Egyetértés uralkodott abban, hogy Leutgeb a Leopold Mozarttól kapott hitel segítségével Bécs egyik elővárosában – mintegy befektetésként – megvásárolta sajtkereskedéssel foglalkozó apósa „csigaházikóját" (Schneckenhäusl). A híresztelés, amely szerint Leutgeb sajtkereskedő lett volna, feltehetően ebből a félreértésből származik. A köztudatba mélyen beivódott nézeteket cáfolva Michael Lorenz tanulmányában többek között arra is rámutat, hogy igen valószínűtlen, hogy Leutgebnek meglett volna a szakértelme és a szükséges üzleti érzéke ahhoz, hogy valódi sajtkereskedőként tevékenykedhessen. Az 1788-as adóbevételeket nyilvántartó Steuerfassion vizsgálata is azt mutatja, hogy Leutgeb soha nem kereskedett sajttal. Úgy tűnik, a sajtkereskedés álcája mögött egy nagyon is önző cél lebegett: Leutgeb így akart pénzt szerezni Leopoldtól annak a háznak a megvételéhez, amelyet 1777-ben Anton Ditzlertől szerzett meg egy árverésen.[11]

Ekkor már nem volt túl fiatal, 1781-ben Mozart – röviddel Bécsbe érkezése után – mégis felveszi vele a kapcsolatot, és ezzel el is indul a kürtre írt darabok sora. Barátságuk gyümölcse egy olyan gazdag kürtirodalom, amelyen kívül Mozart életművében csak a vokális darabok, valamint a zongora- és a hegedűművek képviseltetik magukat nagyobb számban. Ezek a művek: az 1782-ben keletkezett KV 407 Esz-dúr Kürtkvintett, 1783-ban a KV 417, 1786-ban a KV 495, majd 1788-ban (esetleg 1789-ben) a KV 447 Esz-dúr kürtversenyek, valamint a KV 412, D-dúr kürtverseny 1791-ben, amelynek az első tétele teljes, a rondó tétele töredékes (lassú tétel Mozart hirtelen beállott halála miatt nem készült).

A három töredék (KV 370b Esz-dúrban, a KV 371-es Esz-dúr Koncertrondó, valamint a KV 494a E-dúrban), az Esz-dúr Zongorásötös (KV 452), az Esz-dúr Sinfonia Concertante (KV 297b), a Tizenkét kürtduó (KV 487/496a), és az operák nagy kürtszólói (Mithridatész, Così fan tutte, Idomeneo) más kürtösöknek íródtak.

---

[9] http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1741&cat= (2015-08-08)
[10] http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=946&cat= (2015-08-08)
[11] http://michaelorenz.blogspot.hu/2013/04/a-little-leitgeb-research.html (2015-08-08)

A gazdag zenei termés kéziratai mindvégig magukon viselik a barátság személyes jegyeit is. Mozart Leutgebbel való évődéseit jól szemléltetik a művek eredeti kéziratain (KV 412-es, KV 417-es) látható egyéb bejegyzések is. A jókedélyű, egészséges humorral megáldott Leutgeb és Mozart egyre szorosabbra fűződő barátságát jelzi, hogy ezeket a gonoszkodó megjegyzéseket, szurkálódásokat és vicceket a jóbarát a mester élete végéig türelmes céltáblaként viselte és tűrte. Barátságuk mélységéről ékesen beszél az is, hogy Mozart – 1791 nyarán, Constanze távolléte alatt – többször is nála éjszakázott.[12] Mozart környezetében Leutgeb számított az utolsó hűséges barátnak, neve Mozart legutolsó fennmaradt levelében is feltűnik.[13]

Életrajza részeként megemlíthető, hogy a kürtvirtuóz Leutgeb 1787-ben belépett a bécsi Tonkünstler Társaságba, majd 1787-ben Grassalkovich herceg zenekarához szegődött el udvari kürtösnek.[14]

Nem sokkal Mozart halála után – 1792-ben – Leutgeb végleg abbahagyta a kürtölést.[15] A döntés hátterét megvilágíthatja, hogy már az utolsó, számára írt D-dúr versenyű töredék is arra enged következtetni, hogy az idő előrehaladtával Leutgeb korábbi képességei egyre inkább alábbhagytak. (Kis hangterjedelemben, a magas regisztert kerülve komponálta Mozart). Hatvanévesen ezen nem is lehet csodálkozni.

Leutgeb művészete útmutató volt a következő korok generációinak, az ő életművében talált a kürt a legnagyobb erősségére: szépen búgó, sötét tónusú, éneklő hangjára.[16] Ezt vékony peremű fúvókájával érte el, az addig alkalmazott vastag perem nem tette lehetővé a puha, cantabile játékmódot, nem beszélve trombitás hangszínéről.[17]

Jacob Eisen és Martin Rupp

Eisen 1782 előtt befutott karrierje – dokumentumok hiányában – sajnos nem ismert, az azonban elképzelhető, hogy Mozart Bécsbe érkezésének (1781 tavasza) idején a

[12] http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1726&cat= (2015-08-08)
[13] http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1767&cat= (2015-08-08)
[14] Carl Ferdinand Pohl: *„Denkschrift aus Anlass des hundertjährigen Bestehens der Tonkünstler-Societät, im Jahre 1862 reorganisiert als "Haydn", Witwen- und Waisen-Versorgungs-Verein der Tonkünstler in Wien”* (Bécs, Selbstverlag des „Haydn“, 1871): 121.
(Carl Ferdinand Pohl itt Ignazként emlékezik meg róla.)
[15] John Humphries: *„The Early Horn: A Practical Guide”* (Cambridge: University Press, 2000): 87
[16] Pizka: i.m: 7.
[17] I. h.

felkapott kürtművész Bécsben vagy annak környékén dolgozhatott, már akkor is a város valamely magánzenekarának vagy fúvós társaságának alkalmazásában. Feltehető, hogy Mozart egy olyan koncerten találkozott Eisennel, amelyen éppen ő kürtölt.[18]

Nincs egyetértés abban, hogy Jacob Eisen magas- vagy mélykürtös volt-e, csak feltételezhető, hogy mélykürtös volt.[19] Egészen 1796-ban bekövetkezett haláláig tagja volt az 1782-ben II. József által alapított Imperial Harmonie-nak, valamint 1783-tól a Nemzeti Színháznak is.[20] Az Imperial Harmonie Bécs nyolc legjobb fúvósát tömörítette egy oktettbe olyan nevekkel, mint a klarinétos Anton és Johann Stadler, az oboista Georg Tribensee és Johann Vent, a fagottos Wenzel Kauzner és Ignaz Drobnay, valamint a kürtös Martin Rupp és Jacob Eisen.[21] A Cramer által kiadott Magazin der Musik egyik munkatársa, aki 1783-ban személyesen hallotta az együttes játékát, elismerően szólt a „virtuózok játékáról, akik egytől-egyig fúvós hangszeren játszottak, és mint ilyenek, a tökéletesség igen magas fokára jutottak el." A munkatárs külön méltatta Eisennek, a „második vadászkürtösnek" a játékát, aki „feltehetően még kiválóbb, mint az első kürtös Herr Rupp."[22] Joseph Freiherr von Lichtenstern 1791-ben említést tesz Eisenről és Ruppról, értékelése szerint „ők a kürt kimagasló művészei."[23] Az 1784 és 1789 közötti években nagyböjt időszakában megtartott koncertévadok szinte mindegyikén az Imperial Harmonie a Nemzeti Színházban tartotta hangversenyeit. Az együttes tagjai gyakran vettek részt olyan koncerteken, amelyeket más muzsikusok szerveztek. Eisen 1791. június 23-án egy ilyen hangversenyen játszott egy kürtversenyt.[24]

Eisen Mozart Bécsének egyik legkeresettebb kürtművésze volt, és mint ilyen, kétségkívül egyike lehetett azon játékosoknak, akikkel a zeneszerző együtt dolgozott. Nagyon valószínű, hogy Mozart a KV 452-es zongorás kvintett számára is az Imperial Harmonie fúvósaiból toborozta a játékosokat, és mivel annak kürtszólamát kifejezetten egy mélykürtös számára írta, igen valószínű, hogy ezt a szerepet

---

[18] Andrew Kearns: „Mozart's Concerto for Second Horn: K. 370b and 371". *Historic Brass Society Journal* 11 (1999): 87.
[19] Horace Fitzpatrick: *Horn and Horn-playing and the Austro-Bohemian Tradition, 1680-1830.* (Oxford: University Press, 1970): 201.
[20] I. m: 205.
[21] Howard Chandler Robbins Landon: *Mozart, the Golden Years, 1781-1791* (New York: Schirmer Books, 1989): 256.
[22] I. m: 239.
[23] https://sites.google.com/site/mozartdocuments/documents/1791-staatsverfassung (2015-08-21)
[24] Dorothea Link: *The National Court Theatre in Mozart's Vienna: Sources and Documents 1783-1792* (Oxford: Clarendon Press, 1998): 171.

Eisennek szánta. Rupp és Eisen részt vehettek Mozart zongoraversenyeinek előadásaiban is, és mint az Opera zenekarának a játékosai, játszhattak a Figaro házassága, a Don Giovanni és a Così fan tutte bécsi előadásain is. Igen valószínű, hogy a "Per piet , mio bene, perdona" áriában obligatót játszó kürtszólam részei e két művész képességeinek ismeretében foganhattak meg Mozartban.[25]

Más kürtösök

A fent említett három nevesebb kürtös mellett felbukkannak a Mozart család levelezésében más kürtösök is.

Franz Joseph Haina (Heina, vagy Henno, 1729-1790), Conti herceg kürtöse 1778-ban rendszeresen látogatta Mozartot és édesanyját párizsi tartózkodásuk idején, jelen volt édesanyja halálos ágyánál is.[26]

1778 elején Johann Joseph Rudolph (Rodolphe, 1730-1812) párizsi kürtös orgonistaként alkalmazta Mozartot Versaillesban.[27]

Leopold Mozart 1766-os hágai tartózkodása alatt megemlít utazási jegyzeteiben egy Spandau nevű kürtöst.[28]

Martin Alexander Lang (1755-1819) mannheimi, később müncheni kürtös koncertútjain gyakran meglátogatta Mozartékat Salzburgban és Bécsben.[29]

1778. február 16-i Mannheimba küldött levelében Leopold Mozart tudósít feleségének és fiának egy bizonyos Martin Grassl nevű kürtös temetéséről, akinek Mozart írt egy darabot.[30] Alfred Einstein valószínűsíti, hogy ez az az 1766-ban komponált, elveszett fúvós mű, amelyet 1937-ben, a gondozásában harmadjára kiadott Köchel-jegyzékben 33h számon jelölt.[31] Leopold Mozart 1768-ban említést tesz még kétkürtös darabokról is: *„Verzeichniß alles desjenigen, was dieser 12jährige Knab seit seinem 7ten Jahre componiert, und in originali kann aufgezeiget werden."* (Mindazok jegyzéke, amit ez a 12 éves legény 7 éves korától komponált, és eredetiben felmutatható.)[32]

---

[25] Andrew Kearns: I. h.
[26] Francois Lesure: „Mozartiana Gallica" *Revue de Musicologie* 38 (Párizs: 1956. 12): 121.
[27] Franz Gigling: I. m: X.
[28] Wilhelm Bauer A. und Otto Erich Deutsch: *Mozart - Briefe und Aufzeichnungen - Gesamtausgabe - Band 1* (Kassel: Bärenreiter Verlag, 1962): 216.
[29] Franz Gigling: I. h.
[30] http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=989&cat= (2015-08-21)
[31] Franz Gigling: I. h.
[32] Bauer-Deutsch: I. m: 289.

Itt fontos megemlíteni még Jan Václav Stich – művésznevén Giovanni Punto – nevét is, róla részletesebben a Sinfonia Concertante (KV 297b) kapcsán lesz még szó.

A későbbiekben még sor kerül azon kevésbé ismert darabok ismertetésére, amelyeknél – éppen a kromatikus hangsor használata okán – ugyancsak valószínűsíthető, hogy Mozart személyesen is ismerhette az előadóművész képességeit.

Kürtversenyek

A kürtversenyek sorrendjéről

Ludwig von Köchel 1862-ben megjelent jegyzékében a kürtversenyek keletkezési időpontját tekintve a következő sorrendet állapította meg – mint később kiderült, tévesen:

1. 412-es D-dúr kürtverseny
2. 417-es Esz-dúr kürtverseny
3. 447-es Esz-dúr kürtverseny
4. 495-ös Esz-dúr kürtverseny

Alan Tyson 1987-ben bizonyította,[33] hogy a 412-es kürtverseny már Mozart halála évében készült, tehát ezt a művet tekinthetjük az utolsó, azaz a negyedik kürtversenynek. Így adódik, hogy ebben az új sorrendben a 417-es Köchel-jegyzék számú, az 1802-es kiadásakor is második helyre sorolt versenymű valójában az első helyre kerül. A 447-es ugyan szilárdan megmarad a harmadik helyen, de meg kell említeni, hogy az 1800-as évek elején ezt a művet első kürtversenyként adták ki. Wolfgang Plath (1930-1995) Mozart-kutató osztrák zenetudós – az alábbiakban a 447-es versenyműnél tárgyalt – észrevétele alapján a 495-ös kürtverseny a második helyre kerül, amely az 1802-es kiadásakor még harmadikként jelent meg. A végső sorrend tehát:

1. 417-es Esz-dúr kürtverseny
2. 495-ös Esz-dúr kürtverseny
3. 447-es Esz-dúr kürtverseny
4. 412-es D-dúr kürtverseny

A végleges sorrend helyes felállítása egy igen érdekes összefüggésre vet fényt: a négy versenymű hangterjedelmének felső szélsőértékeit vizsgálva megállapítható, hogy amíg a 417-es mű legmagasabb hangja a hangzó esz” (és

[33] Alan Tyson, *Mozart: Studies of the Autograph Scores* (Cambridge: Harvard University Press, 1987): 246-261.

ugyanez igaz a 495-ös versenyműre is), addig az azt követő két későbbi darabban ez a hangmagasság fokozatosan szorul lejjebb. Ily módon a 447-esben a legmagasabb hang már egy kis terccel lejjebb, a c''-ig megy, míg az itt tárgyalt utolsó, azaz a 412-es műben a csúcshang az h' és azt is csak egyszer, az első tétel 111-es ütemében írja elő Mozart, hangsúlyos helyen. A tendenciát szemlélve joggal feltételezhető, hogy Mozart figyelmességből, szándékosan komponálja úgy ezeket a műveket, hogy azok hangmagasság szempontjából alkalmazkodjanak az egyre idősödő barát – nyilvánvalóan már hanyatló – technikai képességeihez. Bizonyára nem véletlen, hogy egy évvel Mozart halála után az akkor 60 éves Leutgeb véglegesen abbahagyta a kürtölést.

Az első, KV 417-es Esz-dúr kürtverseny

A keletkezés körülményei

A versenymű Leutgeb felkérésére készült, aki nem sokkal Mozart előtt települt le Bécsben. Leopold Mozart említi a korábban idézett, 1777-es levelében, hogy Leutgeb egy kürtversenyt vár tőle. Mozart ehhez képest csak két évvel Bécsbe érkezése után, 1783-ban „méltóztatik" megírni ezt a versenyművet.

A fejlécben szereplő ajánlásban az olvasható, hogy „Wolfgang Amadé Mozart megkönyörült a szamár, ökör és bolond Leutgeben, Bécsben május 27-én 1783-ban." Ezeket az évődéseket ugyanakkor nem szabad komolyan venni, hiszen közismert tény, hogy Mozart nagyra becsülte és jó barátjának tartotta Leutgebet - talán éppen ez a tény magyarázza a barátok között megengedett stílus szabadosságát.

Az eredeti kézirat sorsa

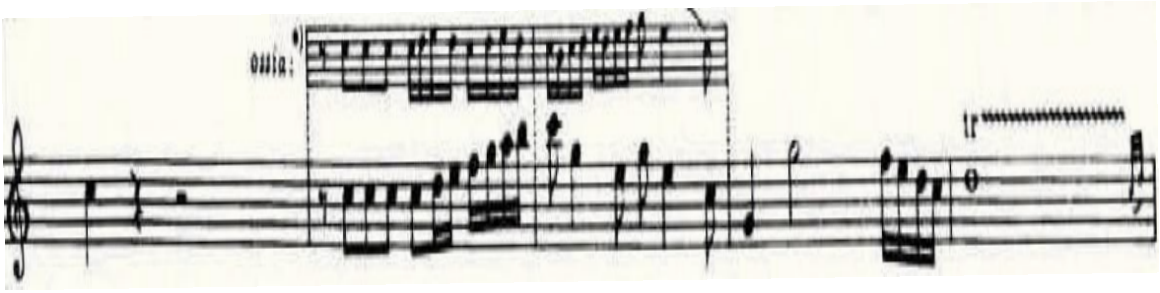
Franz Giegling megállapítása szerint[34] a kézirat részben elveszett, hiányzik az első tétel vége a 177-es ütemtől, és az egész Andante, valamint a harmadik tétel is hiányosan van meg. Az első tételben a kürtösök éppen azért nem játszanak kadenciát, mert a tételből hiányzik az azt felvezető zenei gondolat. Az fellelhető kézirat Krakkóban található a Jagelló Bibliothekban, korábban a berlini Preussische Staatsbibliothek tulajdonában volt.

[34] Franz Giegling: I.m: XII.

A mű szerkezeti jellegzetességei

Giegling arra is kitér, hogy Mozart kézirata meglehetősen helytakarékos: egy 12 soros kottapapírra írta, amelyen hatosával vannak összekapcsolva a sorok. Két szisztéma fér el egy oldalon, ahol a két hegedűszólam az első tétel elején egy sorban foglal helyet, majd a későbbiekben többször is szétválasztja őket. Az oboák és a kürtök végig párosával vannak lejegyezve.

Mozart írása nagyon lendületes, és meglehetősen kevés javítás van benne – kivéve a harmadik tételben, ahol a szerző a 125-ös ütem után pár ütemet kisatírozott. A Bärenreiter kiadó gondozásában közreadott Neue Mozart-Ausgabe jelzi, hogy az eredeti kéziratból hiányzó részeket a kiadó egy kortárs partitúramásolatból, a Clementinumból (prágai Universitätsbibliothek) egészítette ki. A hiányzó részeket, a kiegészítéseket és a kiadókat tipográfiailag nem különböztették meg. A szólókürt szólam artikulációs jelzései a prágai forrásból származnak éppúgy, mint az első tétel 179. ütemében látható – a gyengébb kürtösök képességeit figyelembe vevő erősen leegyszerűsített – szólam variáció:

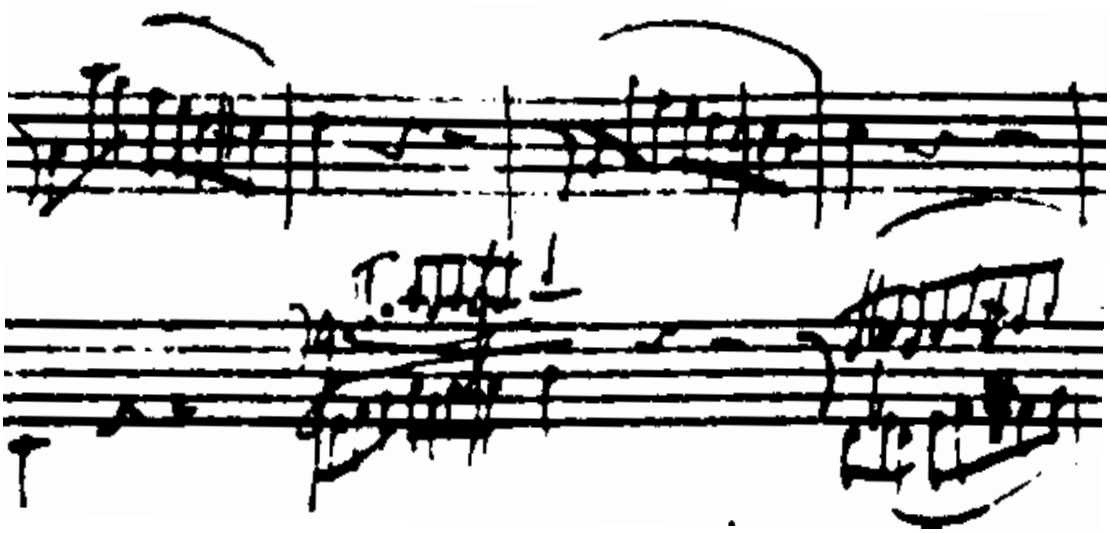


Sajátosságok, interpretációs lehetőségek

Mozart kéziratait elemezve az látható, hogy a zeneszerző ritkán írt artikulációs jelzéseket a kottakép fölé. Biztosra vehető, hogy azokban az esetekben, amelyekben mégis élt az interpretáció szabályozásának ilyenfajta lehetőségével, akkor ezt jó okkal tette. A 417-es kürtverseny esetében az első tétel 153-157. ütemeiben nemcsak a vonósok szólamát, hanem az azokkal fonódó kürtszólamot is legato jelzéssel látta el – ezzel hangsúlyozva az összetartozó zenei elemek összhangját. Különös, hogy Mozart eredeti szándéka ellenére a szóban forgó részt a Henri Kling (1842-1918) genfi kürtös és zeneszerző által megjelentetett 1890 körüli kiadás staccato jelzéssel látta el, és méginkább érthetetlen, hogy az eredeti kézirat ismerete ellenére a kürtösök, úgy az oktatók, mint a tanulók, mindmáig Kling értelmezését részesítik

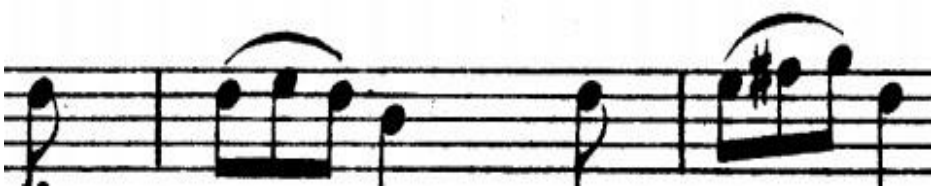
előnyben. Ez a fajta, a kellő körültekintés hiányából fakadó hiba versenyeken gyakran vezet a kürtös bukásához.

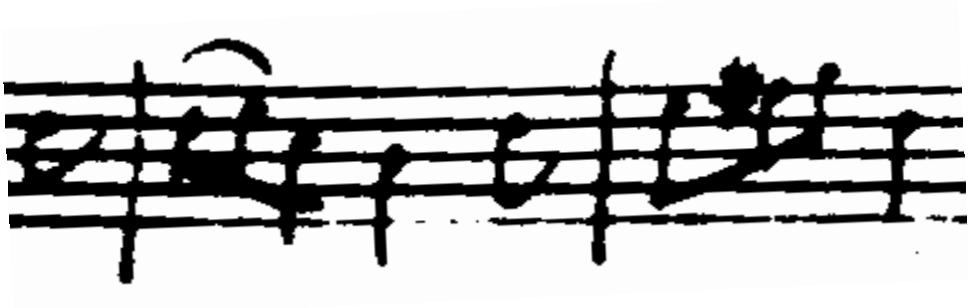
A Kling-féle kiadás



Mozart kézirata

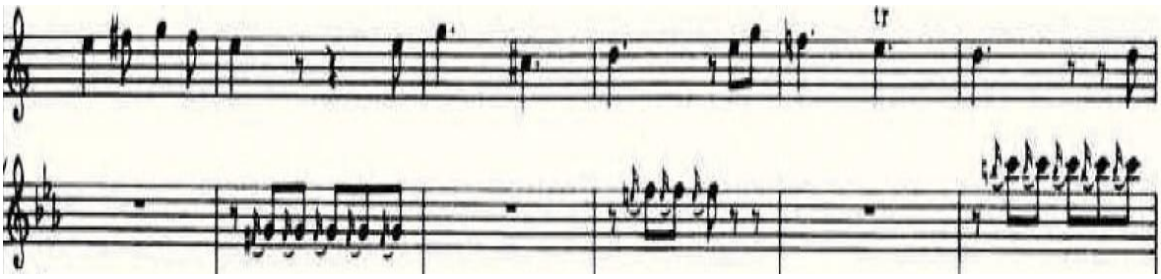
Hasonló jellegű, az eredeti változat figyelmen kívül hagyásából fakadó hibaforrás a harmadik tétel 26. üteme. Noha egyértelmű, hogy a Kling-féle kiadás írott d”-je nem illeszthető a zene szövetéhez, mégis számos diák előadásában hallható ez a változat. Versenyeken való részvétel esetén az ilyen hibák egyértelműen kizáráshoz vezetnek:





Ahogy Miloš Forman filmjében, az Amadeusban elhangzik: „Egyetlen hangjegy megváltoztatása tönkretenné a harmóniát”. Valóban – a 80-as évek ócska reklámzenéjére emlékeztet a Kling-féle verzió.

A harmadik tétel középrészében olyan zeneszerzői csínyek jelennek meg, amelyek azt az érzést keltik a hallgatóban, mintha a hegedűsök az előkéikkel kinevetnék a lírai hangon játszó kürtöst:



Érdekes jelenség még a tétel végén, hogy Mozart oly módon komponálja meg, mintha a többször visszatérő rondótéma miatt a kürtös elveszítené a fonalat, majd a „boldog visszatalálás“ után rátörő öröm miatt egyszerre próbálja meg behozni az elvesztett időt egy sokkal gyorsabb tempó felvételével. A motívum azóta is számtalan interpretálási lehetőséget nyújt minden kor kürtösének: kihívás arra nézve, hogy mennyire tudja az „elúszás“, majd a „boldog visszatalálás“ meghökkentő érzetét kelteni a közönségben.

A második, KV 495-ös Esz-dúr kürtverseny

A keletkezés körülményei

A 495-ös kürtverseny az egyedüli mű ebből a sorozatból, amelyet Mozart saját kezű tematikus jegyzékébe is bejegyzett. Így írja 1786. június 26-án: „Ein Waldhorn Konzert für den Leitgeb”, egy kürtverseny „a” (sic!) Leitgebnek.

Az eredeti kézirat sorsa

Sajnos a kéziratból teljesen hiányzik az első tétel. A Romance a 22. ütemtől a tétel végéig, a Rondó csak a 140-es ütemtől a tétel végéig maradt meg. Ennek megfelelően a kéziratlapok a második tételben a 13-15-ig, a harmadik tételben a 21-

23. oldalig maradtak meg. Ma mind a hat lap a Pierpont Morgan Library-ben található New Yorkban.[35]

Egy levélből, amit Carl August André írt Offenbachban 1832. január 1-én az akkoriban Frankfurt am Mainban élő bécsi operaénekesnek, Franz Hausernek, kitűnik, hogy ebben az időpontban még létezett a 495-ös versenyмű teljes partitúrája. Mégpedig a 13-as és a 14-es lapok, valamint a 21-23-as lapok Andrénál, míg a maradék valószínűsíthetőleg Aloys Fuchsnál, a híres zeneszerzők kéziratainak a XIX. század első felében élő gyűjtőjének birtokában, Bécsben. Az említett levélben André megpróbál Franz Hauseren, mint közvetítőn keresztül egy mozarti kéziratot kicserélni arra a néhány lapra, amit Aloys Fuchs birtokol ebből a versenyműből. Úgy tűnik, hogy ez a csere csak a 15-ös oldalra vonatkozott, amire a következő megjegyzést vezették rá: "Aloys Fuchs gyűjteményéből". Hogy a hiányzó lapok sorsa mi lett, nem tudható.[36]

A mű szerkezeti jellegzetességei

Mozart ezt az Aloys Fuchs által őrzött partitúrát – sokak szerint csupán a tréfa kedvéért – váltakozva, négy különböző tintaszínnel írta: vörössel, zölddel, kékkel és feketével.

Giegling volt az, aki rendszert fedezett fel az eltérő színek használatában.[37] Közelebbről megfigyelve a "tréfa" valóban egy bonyolult színkódot takar. Mozart ennek segítségével jelölte be az előadónak azokat a finom dinamikai eltéréseket, amelyeket a szokásos megjelölésekkel nem lehetett volna érzékeltetni. Ebből a szempontból duplán fájdalmas, hogy az első tétel nincs meg Mozart keze írásával. A színkódot vizsgálva feltűnik, hogy a Rondó lejegyzéséhez csak piros és fekete tintát használt, míg a Romance esetében mind a négy színt használja. A tollhasználatból kitűnik, hogy Mozart a Rondó dinamikus tagolását jóval nagyvonalúbban kezeli, mint a Romance-ot, ahol is a hangerőre vonatkozó elképzelések már sokkal differenciáltabbak.

A piros tinta arra szolgál, hogy egy vagy több, tematikusan fontos szólamot hangsúlyozzon, amikor az pianót vagy fortét játszik. Érdekes még megfigyelni azokat az eseteket, amikor a szólam és annak ellenszólama együtt tűnik fel (például a

[35] Franz Giegling: I. m: XIII.
[36] I.h.
[37] Franz Giegling: I. m: XIII-XIV.

harmadik tételben a 161-165-ös ütemig), vagy azokat az eseteket, amikor a hegedűt, a csellót és a basszust, mint a fő zenei gondolatot hordozó elemeket emeli ki. (Ugyanezen tételben a 190-es ütemtől.) Ebben a tekintetben még érdekes lehet a kürtszóló és az első hegedű közötti párbeszéd a harmadik tételben a 210-214-es ütemig.

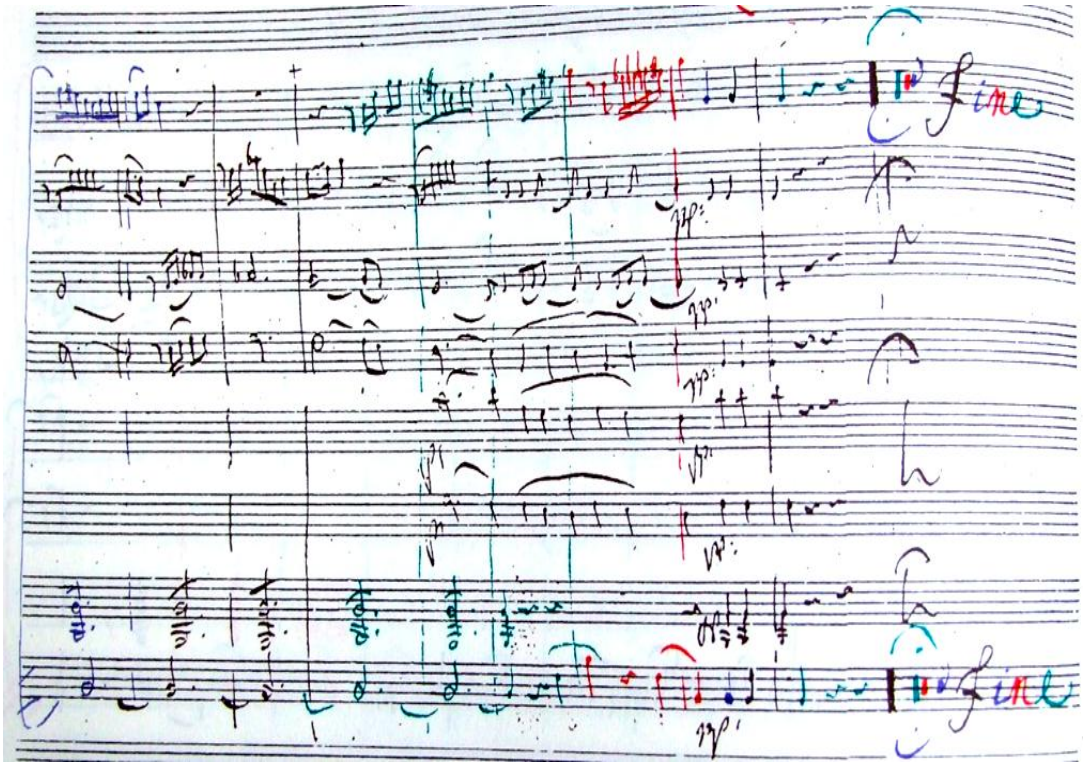
A zöld szín jelenti látszólag azt, amit annak idején az emberek sotto voce-ként értelmeztek. Egyfajta visszavétele ez a hangerőnek, ami szó szerint ugyanazt jelenti, hogy piano, a valóságban mégis szólisztikusan, telt hangon kell megszólaltatni. A második tételben leginkább a szólókürt érintett ebben: a 25-28-as ütemig, 41-44-es ütemig, 61-66-os ütemig, 73-78, valamint a 84-86-os ütemig.

A kék tinta leginkább egy nagyon erős visszhanghatás előidézésének igényére utal, amit a kürtnél ebben az esetben egy másik hangszínnel köt össze. Ez a szín jellemzően a 33-36-os, valamint a 80-82-es ütemek között látható. A zöld és a kék színek együttes használata elsősorban a zenekari kürtöket és a csellószólamot érintik azért, hogy ezek a hangszerek a szólókürtöt ne nyomják el (80-81-es ütem és 84-86-os ütem).

A fekete tintát egy semleges hangzásszőnyegként lehet értelmezni, akár úgy, hogy a szóló részeknél egy egész dinamikai fokozattal kell visszavennie a hangerőből a zenekarnak, de a színhasználat éppúgy utalhat tutti hangerőre is.

Az előadásmód mintaszerű érzékeltetéséhez nagyon kifejező a két utolsó ütem a második tételben. Mozart a 87-es ütemben a szólókürt kromatikus felmenetelét, valamint a basszus szólamnak a 88. ütem első negyedével záródó kadencialépését egyértelműen szemlélteti a színek segítségével.

A második negyedben a hangerő teljes visszavételét kék tintával jelöli, a harmadik (fekete) felütésként közömbös, végül az utolsó akkord zöld, sotto voce, de teljes hangon zárja le a tételt. Ezzel a meglehetősen körülményes eljárással Mozart az előadásmódra vonatkozó – a finomabb előadási és dinamikus finomságokat is kezelni tudó – saját zenei elképzeléseit fogalmazta meg.



A KV 495 Romance tételének záró ütemei

Szólamkiadás változatok és az előadóművészek szerepe a mű formálódásában

A 495-ös versenymű nem kevesebb, mint három, különböző hosszúságú kiadásban maradt ránk: a (feltehetőleg etalonnak számító) bécsi kiadásban az első tétel 218, az André kiadásban 175, míg a Prágában megjelent partitúramásolatban 229 ütemből áll.[38]

A bécsi kiadás 1803-ban, a Contore delle Arti e d'Indrustria gondozásában jelent meg. (Ezt a kiadást használta a Neue Mozart-Ausgabe ehhez a versenyműhöz minden olyan oldal esetében, ahol a kézirat hiányos.)[39] Összehasonlítva a kézirattal meglehetősen megbízható kottaképet kínál, eltekintve attól, hogy az íveket és dinamikai jeleket gyakran pontatlanul helyezték el. Az eredetivel való egyezés annyira szembetűnő, hogy feltételezhetően maga a mozarti kézirat volt az alapja ennek a szólamkiadásnak. Figyelemreméltó módon a második tételből a 32-35-ös ütemek között minden szólam hiányzik. Ezek az ütemek a kéziratban viszont léteznek.

[38] I. h.
[39] I. m: XIV.

További különbségként említhető meg a következő apró eltérés: az eredeti kéziratban a 46-os ütemmel kezdődő négy ütemben az első hegedű számára ismétlőjeleket írt be egy idegen kéz. Az 1803-as szólamkiadásban ezek az ismétlőjelek az összes többi szólam esetében is megjelennek, ezúttal már nyomtatott formában. A későbbiekben az előadók már az eredeti kézirat szelleméhez tértek vissza, így érthető, hogy a mű közismert hangfelvételein ennek az ismétlésnek nincs semmiféle nyoma.

A mű egészét szem előtt tartva a fenti két eltérés mégsem olyan jelentős, hogy megkérdőjelezhetné azokat az értékeket, amelyeket az 1803-as szólamkiadás jelent a hiányzó részek pótlása tekintetében. Az egyezések vitathatatlan fölénye alapján jogosan kockáztatható meg az a feltételezés, hogy ez a kiadás a hiányzó első tételt is meglehetős pontossággal adja vissza, terjedelem szempontjából is.

Johann André 1802-ben kiadott egy rövidített változatot – ennek első tétele csak 175 ütemből áll. Sajnos még ma sem találtak rá arra a forrásra, amiből André annak idején dolgozott.[40] A szólameloszlást vizsgálva feltűnő, hogy ebben a kiadásban a kurtítások kizárólag a kürtöt érintő szólórészekre vonatkoznak. A jelenség annyira szembeötlő, hogy szinte adja magát a feltételezés, hogy a kiadás egy olyan kürtös megrendelésére készülhetett, akinek túl megerőltető volt a szólam.[41]

Maguk az egyszerűsítések szinte mindenütt jelentkeznek, helyenként akár ütemenként is, arra azonban ügyelve, hogy a zenei folyamat ne sérüljön, és a zenekari részekre eső beavatkozások a lehető legcsekélyebbek legyenek. Az André-féle kiadás a második tételben is rövidítéseket tartalmaz; ezúttal a 78-as ütemtől a zenekari közjátékban hagy el tíz ütemet, ily módon a kürtszóló kisebb változtatásokkal rögtön a két tonika taktusba torkollik (a bécsi kiadás 88-89-es üteme). A harmadik tételben az eredetileg hosszabb kürtszólóra vonatkozó, egyszer nyolc (86-93.) másszor négy (108-111.) ütemet érintő rövidítést André mindkét esetben egyéb változtatások nélkül végrehajthatta.

A gyengébb kürtös – mint megrendelő – jogosnak tűnő feltételezése mögött az áll, hogy André a saját kiadásai forrásaiként a legtöbb esetben eredeti kéziratokat használt. A 495-ös versenymű André-féle rövidített kiadása mindenesetre tanulságos példa arra, hogy egyidejűleg is létezhetett ugyanannak a koncertnek két különböző

[40] I. h.
[41] I. h.

hosszúságú kiadása, mégpedig oly módon, hogy azok nem térnek el jelentősen egymástól.[42]

Legalább ennyire érdekes forrás a feltehetően röviddel 1800 után keletkezett hosszabb, az első tételt tekintve 229, tehát az eredeti bécsi kiadásnál 11 ütemmel többet tartalmazó partitúramásolat, amelyet a Clementinumban (prágai Universitätsbibliothek) őríznek. A kottázásában észrevehető – egymástól szólamonként is eltérő – jellegzetes hibákat elemezve, meglehetős biztonsággal megállapítható, hogy a prágai forrást az egyes szólamok összegzésével alakították partitúrává. Az összeállításhoz használt szólamkiadások eredete ugyanakkor teljesen bizonytalan. Ez a forrás elsősorban azzal tűnik ki, hogy a kürtszólót ez a kiadás látja el a leggazdagabb módon az artikulációt pontosító ívekkel.[43]

A kiadásokat összehasonlítva Giegling arra a következtetésre jut,[44] hogy a versenyműű első tétele attól válik hosszabbá (és ezzel együtt az egységességét tekintve bizonytalanabbá), hogy a kiadó a 92-es ütemtől kezdődően a tételhez egy olyan kilenc ütemből álló zenekari közjátékot fűz, amely egyrészt sem a bécsi, sem az André-féle kiadásban nem szerepel. Másrészt pedig, annak ellenére, hogy maga a hangzásvilág nem idegen a mozarti megoldásoktól, maguk a motívumok mégis esetlenül illeszkednek a zene szövetébe. Ezen a kilenc ütemes betoldáson kívül egy plusz ütemet egy ritmikai nyújtásból nyert a partitúra, míg egy további ütemet véletlenül kétszer jegyeztek le.

A második tételben, a 31-es ütemtől kezdődően a prágai változat az eredeti öt ütemből álló zenei gondolatot négy ütemre rövidíti. Mivel a szóban forgó ütemek vonatkozásában az ellenőrzést lehetővé tevő Mozart kézirat már rendelkezésre áll, elmondható, hogy a vizsgált változat nem tekinthető eredetinek.

A harmadik tétel – a fellelhető számos apró hiba ellenére – terjedelmét tekintve úgy a Mozart kézirattal (a ránk maradt 140-es ütemtől), mint a bécsi kiadással egyezést mutat.

Előadói elképzelések, hagyományok

A mű fokmérője lehet úgy zeneileg, mint technikailag egy kürtös felkészültségének. Érthető, hogy éppen ezért előszeretettel választják akadémiai felvételiken és

[42] I. m: XV.
[43] I. h.
[44] I. h.

szimfonikus zenekarok próbajátékain, de éppúgy előkerül a különböző szakmai versenyek kedvelt darabjaként.

Említésre méltó az a hagyomány, hogy a szólista a tényleges szólóbelépése előtt, az első tétel 36-40. ütemeiben mintegy „befújásként” csatlakozik az oboa dallamához. Ez eredetileg sem az 1802-es André kiadásban, sem pedig az 1881-es Mozart összkiadásban (Alte Mozart-Ausgabe) nem jelenik meg. A tradíció eredete mindmáig homályos, az tudható, hogy az 1803-as bécsi kiadásban már szerepel, továbbá megjelent nyomtatásban éppúgy Reinecke (Forberg kiadó, Lipcse), mint Kling (Britkopf & Härtel kiadó, Lipcse) 1879-es kiadásában is.[45]

Noha a szóban forgó négy ütem eljátszásának kérdése többször is képezte vita tárgyát a szólókürtösök és az egymástól is gyakran eltérő megközelítést alkalmazó karmesterek között – maguk a szólókürtösök az esetek zömében mégis ragaszkodnak ehhez a négy ütemhez.

Az első tételben a visszatérés előtt két ütemmel úgy Andrénál, mint az 1881-es Mozart összkiadásnál hiányzik a triolás átvezető rész is. Az előadásmód megközelítésében megmutatkozó különbségeket jól jelzi az a tény, hogy amíg Hans Pizka – éppen a túlzó lassításban megmutatkozó erős romantizálás okán – kifejezetten megmosolyogni valónak tartja ezt a két ütemet, addig a mai kürtösök továbbra is előszeretettel fordulnak vissza ehhez a tradicionális, kissé valóban giccsbe hajló előadásmódhoz.[46]

Kling 1882-es kiadásában a szólista kottájában megjelenik a zenekari első kürt szólama „Tutti” jelzéssel. Az előadók – eléggé meglepő módon – gyakran döntenek úgy, hogy a 213-as ütemtől kezdődő hat ütemben csatlakoznak a zenekari első kürtszólam játékához. Versenyeken a szigorúbb zsűritagok, akik szerint vagy következetesen végig kell játszani a beírtakat, vagy egyáltalán nem szabad csatlakozni egy másik szólam játékához, kizárással szankcionálhatják ezt a fajta szabadosságot.

A zenekari első kürt utolsó hat üteme az első tételben

[45] Pizka: I. m: 80.
[46] Pizka: I. m: 79.

A harmadik tétel 105-108-as ütemek közötti részét a Reinecke kiadás megismétli.[47] Noha egyéb kiadásokban ennek az ismétlésnek nincs nyoma, manapság mégis egyre divatosabb a tételt ezzel az ismétléssel együtt játszani.

Ugyancsak a harmadik tételhez, annak is a 162-164. üteméhez köthető egy további, a kürtösök és a tanárok között feszülő ellentét. A kottakép a tizenhatodok mellett harminckettedeket is igényel, ám a gyors tempó miatt a gyakorlatban szinte nem érzékelhető a különbség a harminckettedek és a tizenhatodok eljátszása között. A probléma megoldása érdekében a diákok gyakran és ösztönösen váltanak át a pontos megvalósítást helyettesítő – a hármas lüktetést sajnálatos módon elveszítő – duolás játékmódra.

A harmadik, KV 447-es Esz-dúr kürtverseny

A keletkezés körülményei, a keltezés kérdései

Az elmúlt 150 évben ez a KV 447-es kürtverseny a harmadik kürtversenyként szerepelt a köztudatban, azonban a legelső kiadás 1800-ban még első kürtversenyként emlékezik meg róla. Carl August André megjegyzésére, miszerint Mozart a Romance tételt még külön darabként komponálta, a rajta lévő felirat utal: „Larghetto per romance di Wolfgango Amadeo Mozart mpia”[48] (az *„mpia”* – manu propria – a latin megfelelője a ma hsználatos „sk.” rövidítésnek.)

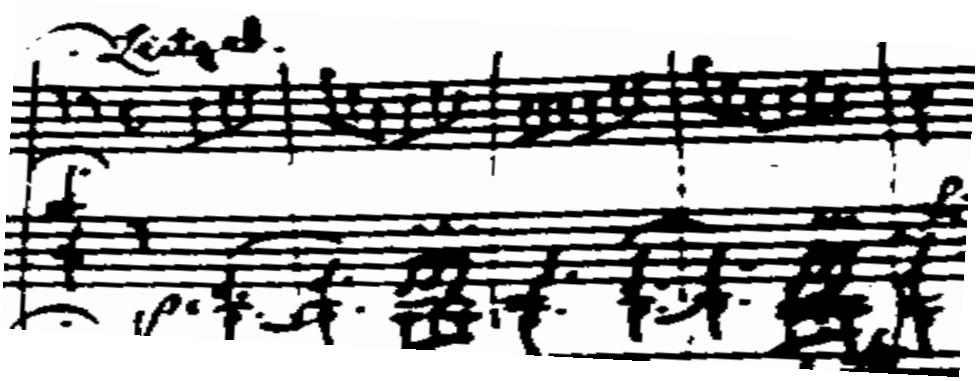
Mozart a középső tételt 1. és 2. lapokkal jelezte, és aztán folytatja a Rondót a 3-6. oldallal, míg az első tétel önállóan van számozva 1-5. lapig. (A tételek lapszámozásának újrakezdése az itt tárgyalt 447-esen kívül még a 412-es versenyműnél figyelhető meg. A háttérben az állhat, hogy Mozart tételenként teljesítette Leutgeb kürtverseny rendelését.) Köchel és Anton André a művet 1783-ra keltezi; ez az időpont azonban a kutatások mai állása szerint nem tartható.[49] Georges de Saint-Foix (1874-1954, francia zenetudós) a kompozíció belső tartása miatt kizárta a korai keltezést, és nyomós érvként hozta fel azt a tényt is, hogy Mozart ebben a műben már szabadon alkalmazta a klarinétokat és fagottokat, amit 1789 előtt nem tett. Ezen körülményeket szem előtt tartva – Alfred Einsteinnel egyetértésben – 1929-ben azt valószínűsíti, hogy ez a versenymű később, talán 1788-89 környékén

[47] I. m: 108.
[48] Frenz Giegling: I. m: XII.
[49] I. m: XIII.

születhetett. A kürtverseny magas igényszintjét szem előtt tartva mindketten azt feltételezték, hogy Mozart ezt a művet már nem Leutgebnek írta.[50]

Hans Pizka, a Bajor Állami Operaház 2008-ban nyugalmazott legendás szólókürtöse „Das Horn bei Mozart" című művében a következő módon reagál ezekre a gondolatokra:

> Határozottan ellentmondok Georges de Saint-Foix és Alfred Einstein azon feltételezésének, miszerint Mozart a magas igényszint miatt ezt a művet semmiképpen sem Leutgebnek írta. Ezt önmagában is bizonyítja a zárótétel, ahol két helyen is: a 22-es és a 196-os ütemben a kürtszóló fölött Leutgeb neve jelenik meg Mozart keze írásával. Miért ne írhatta volna ezt a koncertet legjobb barátjának, Leutgebnek? [51]



Wolfgang Plath Mozart kézirata alapján a Don Giovanni megjelenésének évére, azaz 1787-re tenné. Hivatalos kiadásban meg nem jelentetett magánvéleménye szerint a kronológiai sorrendet tekintve a mű a 495-ös kürtverseny után kellene, hogy jöjjön. Az azonban továbbra is nyitott kérdés marad, hogy Mozart miért nem jegyezte be a 447-est a saját kezűleg írt tematikus jegyzékébe.[52]

Az eredeti kézirat sorsa

A versenymű kéziratban hiánytalanul megvan a British Library Londonban, a Stephan Zweig gyűjteményben. (Hans Pizka megemlíti, hogy a kézirat Ms. Eva Alberman – Lotte Zweig unokahúga – tulajdonát képezi.) Ugyanez a kézirat korábban az André ház tulajdonában volt Offenbachban. André ezt a kürtversenyt az 1507-es kiadási számmal jegyezte be 1801-ben, Premier Concerto pour le Cor címen. A kézirat egyedisége abban rejlik, hogy a ránk maradt, kürtre írott művek közül ez az

[50] G. de Saint-Foix: „Les Concertos pour cor de Mozart." *Revue de Musicologie* 10 (1929): 243.
[51] Pizka: I. m: 14.
[52] Franz Giegling: I. m: XIII.

egyetlen olyan, amelyik teljes hangszereléssel és teljes épségben maradt fenn. A felirat így szól: Concerto per il corno solo, és a Romance kezdete fölött az áll: di Wolfgango Amadeo Mozart.[53]

A mű szerkezeti jellegzetességei

Kottakép szempontjából a 417-es versenyművel egyezik meg, azaz 12 soros papírra írta, oldalanként 6-6 sort egy egységgé összekapcsolva, fekvő formátumban. A partitúrában javítás nyomai nem fedezhetők fel. Hegedűk, klarinétok és fagottok párosával szerepelnek minden hatsoros szisztémában. Mozart a két hegedűt következetesen ugyanabba a sorba írta le. Ez egy olyan különlegesség, amit láthatólag tudatosan alkalmaz. Az első oldalon jobbra fent idegen kéztől az évszám 783. – feltehetően André kézírásával. A többszörösen átírt 3-as szám korábban talán 782. lehetett. André bejegyzése fölött további bejegyzés látható, ezúttal már Georg Nikolaus Nissen[54] kézírásával: „von Mozart und seine Handschrift". Mivel Mozart az oldalszámozást a Romance-tól kezdve újra indította, és különbségek fedezhetők fel az írásmódok és az összekapcsoló jeleket illetően is, valószínűsíthető, hogy a második és a harmadik tétel, azaz a Romance és a Rondó egy kicsivel később keletkezett, mint az első tétel.[55]

Howard Chandler Robbins Landon megjegyzi, különösen a 447-es versenyműre vonatkozóan, hogy Mozart Antonio Rosettitől (1750-1792) vett példát a kürtversenyeket illetően. A két mester által komponált versenyművek valóban hasonlítanak egymásra, úgy felépítésükben, arányaikban, mint szóló és tutti részeik elosztásában, de ezen túl a szólóhangszerben használt fojtott hangok gazdag alkalmazásában is felfedezhetők egyezések.[56]

A hangszerelés szerepe a mű formálódásában

Wolfgang Plath állítása szerint a Romance-nak az a változata, amely Michael Haydntól származik, valószínűleg egy átutazó kürtös kérésére keletkezett, akinek csak a kürtszólam másolata volt a birtokában. Így jött létre ez a kürtre, két hegedűre, brácsára és csellóra írt mű. Az átírt változat a Bureau D'Art et Industrie-nál jelent

[53] Pizka: I. h.
[54] Georg Nikolaus Nissen (1761-1826), Mozart özvegyének, Constanze-nak második férje, Constanze-val közösen dolgozott Mozart életrajzán. 1826-ban bekövetkezett halála után a munkát Constanze fejezte be, és adta ki az életrajzot 1828-ban Lipcsében a Breitkopf & Härtel kiadónál.
[55] Pizka: I. h.
[56] Howard Chandler Robbins Landon: *The Mozart Companion* (Oxford: University Press, 1956): 277.

meg 1802-ben. Mivel Haydn Mozart nyolc ütemes kürtszólóját nem hangról hangra, hanem csak megközelítő pontossággal vette át, és az eredeti motívumokból csak alig néhányat épített be az új műbe, miközben a kíséretet teljesen újra komponálta, az így létrejött darab nem plágiumnak, hanem egy vadonatúj műnek minősül.[57]

A hangszerelés szerepe a keltezésben

Georges de Saint-Foix észrevételeiről szólva már említésre került, hogy a mű megírását keltező egyéb megfontolások mellett szem előtt kell tartani azt a tényt is, hogy 1787 előtt csak oboák és kürtök foglaltak helyet Mozartnál a fúvós szólamban, és ha volt is hely a fagott számára a koncertteremben, a szólam csak „ad libitum" megjelöléssel szerepelt a basszus erősítésére. A 447-es kürtversenyben a klarinétok és fagottok önálló szólamot kaptak, így az újítás okán sorrendben ez kell, hogy a harmadik helyen szerepeljen. A partitúrában látszik a rendhagyó hangszerelést jelző javítás nyoma: a fagott szólam előtti violinkulcsot Mozart átírta basszuskulcsra. Az átsatírozott rész alatt minden valószínűség szerint az eredetileg tervezett „2 Corni" állhatott:

Párhuzamok

Megjegyzendő, hogy Mozart kevés művében alkalmazta a „Romance" megjelölést. Annál is kedvesebb ez a kürtösök számára, minthogy a 495-ös kürtverseny lassú tétele is ezt a megjelölést viseli. Az említetteken kívül még a „Kis éji zene" lassú tétele, a KV 466-os d-moll zongoraverseny második tétele, valamint egy kétes eredetű Asz-dúr zongoramű rendelkezik ezzel a hangulatjelzéssel.

Howard Chandler Robbins Landon fentiekben idézett megjegyzése Antonio Rosetti Mozartra gyakorolt hatását illetően helytálló lehet. Ez a hatás formailag mind

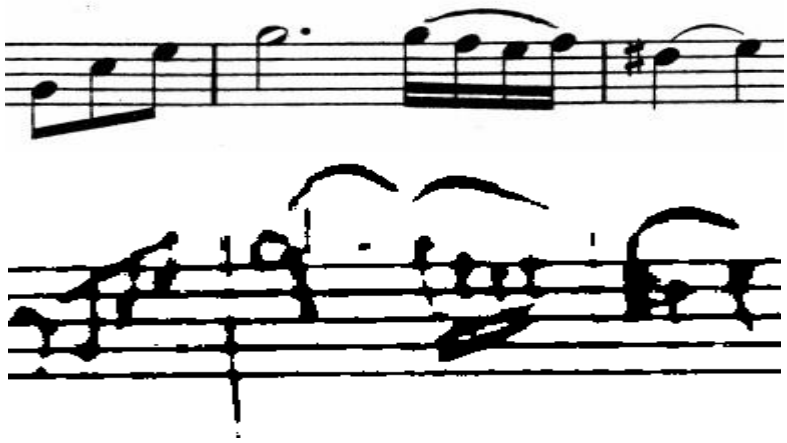
[57] Wolfgang Plath: „Zur Echtheitsfrage bei Mozart." *Mozart-Jahrbuch* 1971-1972 (Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum, 1972): 33.

a négy kürtversenyben tetten érhető: Mozart a kürtversenyek zárótételeit az eddigi 2/4 lüktetésű rondók helyett (pl. a 371-es koncertrondó és a 407-es kürtkvintett harmadik tétele) már a vadásztételekre általánosan jellemző 6/8-ban komponálja meg – ezek azonban mégsem vadásztételek. Bennük az ilyen tételek karakterisztikájára jellemző ismert szignálokat nem lehet felfedezni. A köztudatban élő sztereotípiák, amelyek szerint a kürtversenyek harmadik tételei minden esetben vadásztételek, olyan előfeltételezéseken, formai jegyekre építő hamis képzeteken nyugszanak, amelyek tudományosan nem állják meg a helyüket. Vadásztételnek tartalmilag kizárólag a 447-es rondótétele minősül.[58]

Ez a versenymű technikai egyszerűségével, könnyen átjátszható hangterjedelmével, a ventiles kürt alkalmazásával, de különösen intim karakterével az egyik legszebb darabja a kürtös irodalomnak.

Interpretációs félreértések

A 447-es kürtverseny Kling-féle kiadásában (1890 körül) az első tétel 31. ütemében látható kötőív hiányos. A pontozott felet a tizenhatodhoz kötő artikulációs ív lemaradt, és ez a motívum ugyanígy került lejegyzésre a visszatérésben is:



A diákok és tanárok jelentős része még napjainkban is ezt a Kling-féle kiadást használja, így Mozart eredeti elképzelése nem valósul meg. A megszokott, helytelen értelmezést gyakran hallani versenyeken is, ahol ez nem egy esetben járt kizárással. Hasonlóképpen szankcionálják azt is, ha valaki kihagyja a bevezetőbeli négy ütem, valamint a tételt záró három ütem kürtszólamát. Meglepő látni egy-egy versenyző megdöbbenését, amikor a helyszínen szembesül azzal, hogy ez is a szólista feladata. Volt olyan versenyző, aki meg volt győződve arról, hogy ezek az

[58] Peter Damm-személyes konzultáció 2012.

ütemek a zenekari kürt szólamához tartoznak, és döbbenete csak nőtt, amikor kiderült, hogy a zenekarban nincs is kürt. Olyan kollégáról is lehet tudni, aki bizonyos volt abban, hogy valami átiratot játszik a zenekar, mert klarinétok és fagottok játszanak benne oboák és kürtök helyett. Ezek a félreértések gyakran kínos helyzeteket teremtenek. Kívánatos lenne, ha a Mozart kürtversenyek sajátosságait már a zeneiskolában, de legkésőbb a konzervatóriumban megismernék a diákok.

A negyedik, KV 412-es (másképpen KV 386b vagy KV 514) D-dúr kürtverseny

A keletkezés körülményei, a kézirat sorsa, a keltezés kérdései

A D-dúr kürtverseny keletkezési idejének behatárolását már a kezdetekkor megnehezíti az a sajnálatos tény, hogy Mozart ezt a darabot sem vette fel saját kezűleg vezetett tematikus jegyzékébe. Köchel ezt a versenyművet 1862-ben a 412-es szám alá sorolta be.

A számozás helyes értelmezése ugyanakkor már a kezdetek óta meglehetősen bonyolult, ugyanis azzal már Köchelnek is számolnia kellett, hogy a teljes mű egységes kéziratban nem maradt fenn. Az első tétel eredeti partitúrája a rondó-töredékkel egyetemben hiánytalanul megvan a krakkói Jagelló Könyvtárban.[59] A második, azaz a rondó tétel eredeti kéziratát (KV 514) viszont Szentpéterváron őrzik az Ermitage Tudományos Könyvtárában. Ezen tétel kéziratán a keletkezés idejére utaló „Vienna, Venerdi Santo li 6 aprile 792" (Bécs, 1792, április 6, Nagypéntek) dátum szerepel. Mivel a hetes illetve a kettes szám hasonló formai megjelenése a kézirat vizsgálói számára megtévesztő, ezen kívül Mozart életében Nagypéntek egyedül 1787-ben esett április 6-ára, Köchel, Mozart halálának időpontját szem előtt tartva, a kilences számot vicces elírásnak minősítette, és azt nyolcasként értelmezte, míg a kettes számra – a felcserélhetőség okán – hetes számként tekintett. Johann Anton André az 1830-es években az első tételt 1782-re tette, így arra következtetett, hogy az „1787"-ben keltezett rondótétel elődje feltehetően már öt évvel korábban, 1782-ben megvolt az ismert krakkói töredék formájában. Ezen megfontolások alapján Köchel ezt a D-dúr kürtversenyt sorolta be az első kürtverseny helyére.[60]

[59] I. m: 118.
[60] Franz Giegling: I m: XVII.

Alfred Einstein 1937-ben az amúgy is nehézkesen kialakuló kronológiai szituációt még jobban elhomályosította azzal, hogy a keletkezés idejét még korábbra tette, és az addig általánosan elfogadott Köchel-féle számozást megváltoztatva az első tételt, a rondótöredéket, valamint az 514-es, teljesen meghangszerelt rondót a 386b szám alá sorolta be.[61]

A kutatások jelenlegi állása, sajátosságok, párhuzamok

A Köchel-féle számozás szerint a 412-es szám alá besorolt mű keltezését övező találgatásokban egy Wolfgang Plath által megjelentetett tanulmány hozott érdemi fordulatot. Plath a krakkói rondótöredék kézírását összehasonlítva a leningrádi, teljesen meghangszerelt rondótétel kézírásával arra a következtetésre jutott, hogy az utóbbi kézírás egyezést mutat a Requiemet is befejező Franz Xaver Süßmayr keze nyomával.[62] A cikk eredményei érthetően teljesen felforgatták az addig ismert sorrendet.

Alig hat évvel később, 1987-ben Alan Tyson a papírokon található vízjeleket elemezve kimutatta, hogy Mozart a D-dúr kürtverseny első tételének első négy oldalát ugyanolyan papírra írta, amely már 1786-tól használatban volt, ám az 5-10. oldalakhoz már azt a fajta papírt használta, amely csak 1791 márciusában, azaz halála évében került forgalomba. Jól elkülöníthető továbbá egy harmadik papírtípus is, amit Mozart a fafúvós szólamokhoz – amelyeket a szólókürt belépését követően önálló lapokra írt – használt. Ez ugyanaz a papírtípus, amit az 1790-ben keletkezett Così fan tutte esetében is alkalmazott. Ennek a harmadik papírtípusnak a használata fedezhető fel továbbá a rondótöredék 1-79. üteme között, valamint a 116. ütemtől a tétel végéig. A köztes 80-115. ütem lejegyzéséhez használt negyedik papírtípusról Tyson kimutatta, hogy ezt a fajta papírt Mozart kizárólag az 1790-91-es években használta.[63] Mindezek alapján vált végképp egyértelművé, hogy az eddig első kürtversenyként számon tartott KV 412-es mű valójában Mozart négy kürtversenyéből az utolsó darab volt. Alfred Einstein számozása nem is terjedt el, a művet máig az eredeti Köchel jegyzékszámmal jelzik. Az általánosan elterjedt KV 412/514 „/” jele mögött a Süßmayr-féle rondótétel számozása szerepel.

---

[61] I. h.
[62] Wolfgang Plath: „Noch ein Requiem Brief.” *Acta Mozartiana* 28/4 (Augsburg: 1981 November): 96.
[63] Alan Tyson: *Mozart. Studies of the Autograph Scores*. (Cambridge: Harvard University Press, 1987) 246-261.

Az előadóművész szerepe a mű formálódásában

Az első tételben semmi nem utal arra, hogy személyre szabottan írta volna a darabot. Annál inkább kiderül a rondótöredékből, hogy a kottába írt – néhol elég vaskos – tréfák célpontja nem lehetett más, mint kürtös barátja, az immár 59 éves Joseph Leutgeb. Tudvalevő, hogy 1791 nyarán, Constanze távolléte alatt, több éjszakát is Leutgebnél töltött.[64] Valószínűleg ekkor látott hozzá e művéhez. Ignaz Sonnleithner – akinek az inasa nem más volt, mint Leutgeb unokája[65] – tudósít arról, hogy amikor Mozart írt neki egy darabot, mindig vezekelnie kellett valamilyen tréfás módon. Így történt, hogy Leutgeb engedelmesen a kályha mögött térdepelt, amíg Mozart komponált, és ha fel akart kelni, azzal fenyegette, hogy széttépi az elkészült kottákat. Egy másik alkalommal Mozart szétszórta kottáit a szobában, és amíg Leutgeb ezeket szortírozta, addig írta a darabját.[66]

Amint az előzményekben erről már szó esett, a darab nehézségi fokát korosodó barátja megcsappant képességeihez igazította. Már a hangnem is egy fél hanggal lejjebb van az előző kürtversenyekéhez képest, de még így se megy magasabbra a kürtszólam az írott a”-nál, ami egy hangzó h’-nak felel meg D-kürtben. A KV 417-es és a KV 495-ös Esz-dúr kürtversenyben c”’-ig megy fel a kürtszólam, ami esz”-nek hangzik. Tehát a 412-esben a csúcshang egy nagy terccel lejjebb van. Mozartnak még arra is gondja volt, hogy az egyetlen írott a” is hangsúlyos helyre kerüljön, ezzel is megkönnyítve Leutgeb dolgát.

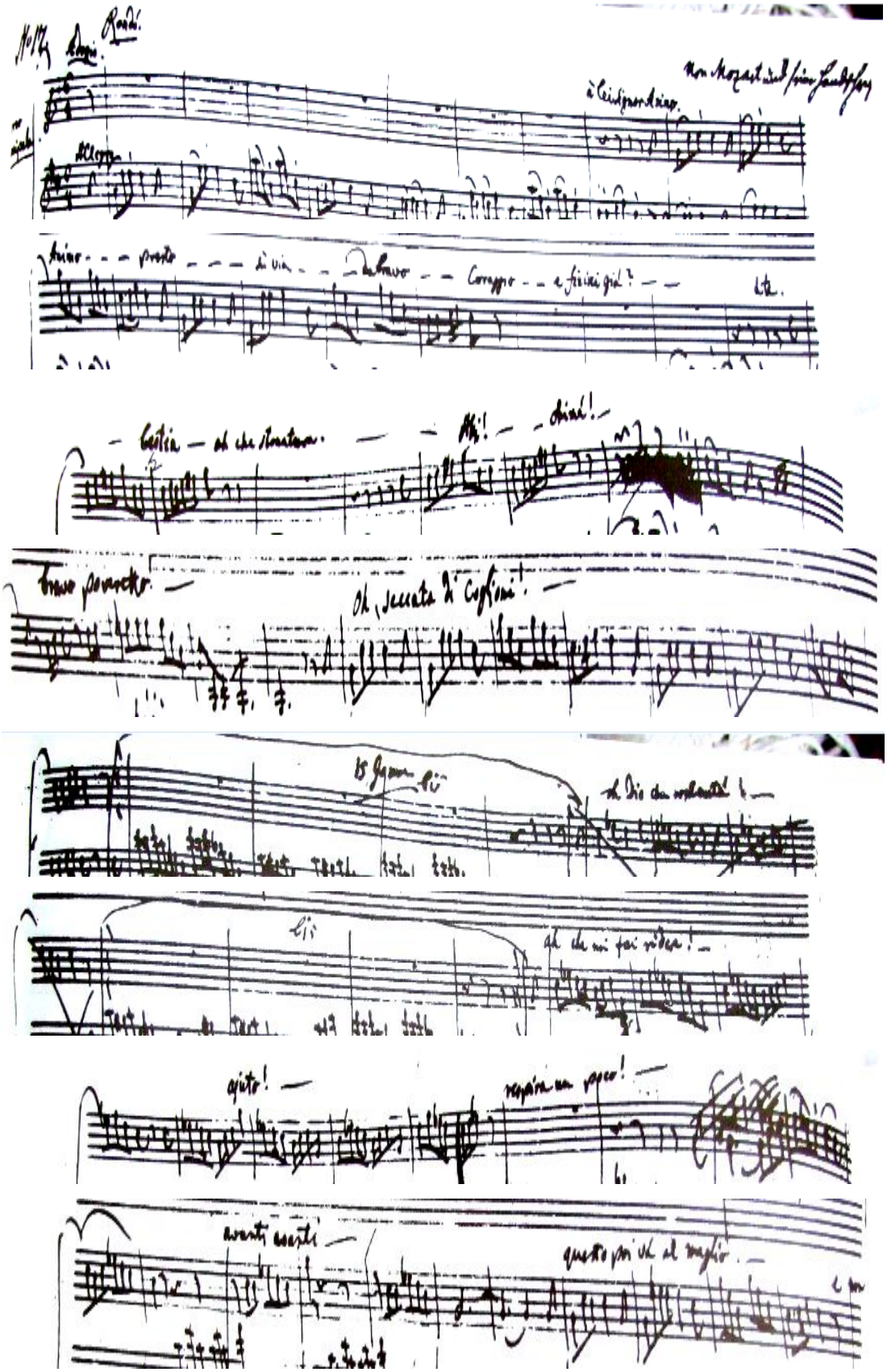
Mozart a rondó teljes kürtszólamát megírta, ellenben a vonóskart csak a negyvenedik ütemig készítette el, a fafúvósok (két oboa és két fagott) szólamának pedig – ami a szólókürt belépésétől kezdődően hely hiányában már az első tételben is külön lapra került – nyoma sincs. Ezenkívül már csak egy-egy vonós szólamfoszlány lelhető fel a vázlatos partitúrában. Biztosra vehető, hogy a fafúvósok szólamának továbbvitele is tervben volt, hiszen Mozart őket sem hagyta volna játszanivaló nélkül, miután az első tételben már szerepeltek. A legvalószínűbbnek az tűnik, hogy hamarosan bekövetkezett halála miatt nem készült el sem ez a tétel, sem a lassú tétel. Aloys Fuchs, a partitúra korábbi tulajdonosa azt feltételezte, hogy Mozart azért írta a darabra az 1792-es dátumot, mert kiadási terveiben annak befejezési idejét erre az évre valószínűsítette.[67]

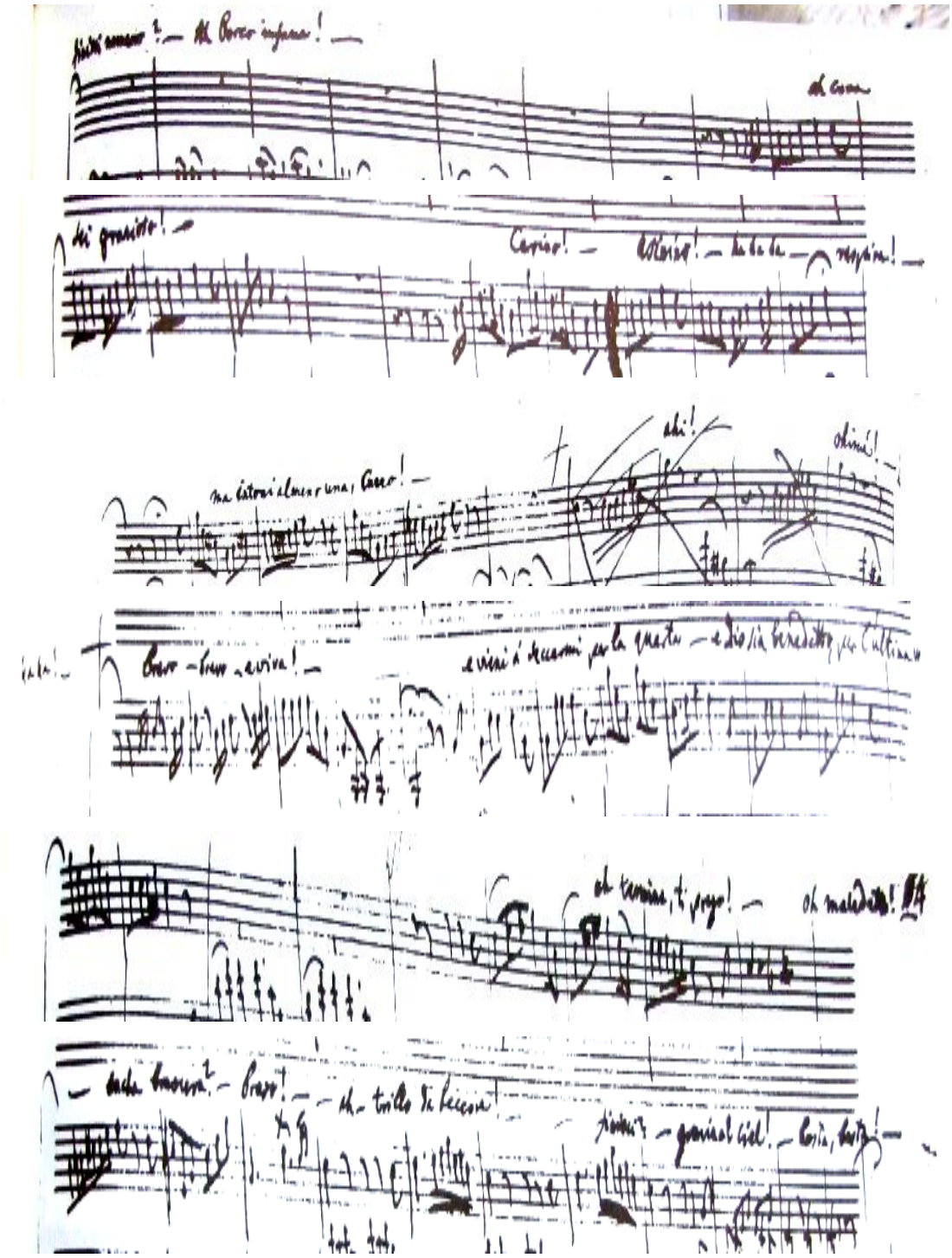
---

[64] http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1726&cat= (2015-08-24)
[65] http://michaelorenz.blogspot.hu/2013/04/a-little-leitgeb-research.html (2015-08-24)
[66] Otto Jahn: W.A. Mozart (Lipcse: Breitkopf und Härtel, 1867): 26.
[67] Franz Giegling: I. m: XVII.

Viszont amit Mozart a kürtszólam fölé írt csupán baráti csipkelődésből, az példa nélküli a történelemben. Rögtön azzal kezdi, hogy a vonós szólamhoz Allegro utasítást ír, a kürtnek viszont Adagio a tempójelzése. De ez a legkevesebb, hiszen Leutgebet kifigurázva majdnem minden ütem fölé megjegyzést tesz olaszul, olykor nyomdafestéket nem tűrő szavakkal:

á lei, Signor Asino…animo…presto...	önnek, szamár úr…mozgás…gyorsan…
sú via..da bravo..coraggio..e finisci giá?	gyerünk..ügyes..csak bátran..már vége?
a te..bestia..o che stonatura..ahi!..ohime!	neked..barom..mekkora gikszer..jaj!ajjaj!
bravo poveretto..oh seccatura di coglioni	bravó szegénykém..de tele van a f*om!
oh Dio che velocita!..a che mi fai ridere!	Istenem, de gyors!..megnevettetsz!
ajuto!..respira un poco..avanti, avanti	segítség!..levegőzz kissé..tovább, tovább
questo poi va al meglio..e non finisci nemmeno?	így már jobb..még mindig nincs vége?
a porco infame!..oh come grazioso!..	aljas disznó!..ó milyen kecses!
carino!..asinino..ha ha ha..respira!	kedves!..csacsika!..lélegezz!
ma intoni almeno una, cazzo!ohi!ohime!	csak egy hangot játssz tisztán, b*meg!
bravo..bravo..evviva!..e viene á seccarmi per la quarta, e Dio sia benedetto per l'ultima volta	bravó..bravó..éljen!..már negyedszer szívatsz ugyanazzal, hála Istennek utoljára
ah termine, ti prego!...oh maledetto	hagyd már abba, kérlek!..ó, átkozott!
anche bravura?..bravo..oh..trillo di pecore	újabb bravúr?..bravó..ó, kecsketrilla
finisci?..grazie al ciel!..basta,basta!	vége?..hála az égnek!..elég, elég!


Adagio
Rondò
Allegro
Animo - - presto - - - su via - - da bravo - - Coraggio - - e finirai già? - -
Bestia - ah che stonatura. - - Ahi! - - Ahimè! -
bravo poveretto. -
Oh, seccata di Coglioni! -
ah che mi fai ridere! -
ajuto! -
respira un poco! -
avanti avanti -
questo poi va al meglio. -



A rondótétel kürtszólama Mozart szurkálódásaival

Töredékek

KV 370b és KV 371-es Esz-dúr töredékek

Mozartnak a leginkább magával ragadó befejezetlen művei közé tartozik az a kürtre és zenekarra írt két kézirattöredék, amely a KV 370b illetve KV 371 besorolást kapta. Mivel ezek a partitúrák úgy az írás, mint a külső megjelenés tekintetében nagyon hasonlítanak egymásra, nagy a valószínűsége annak, hogy – a sorsuk későbbi alakulását tekintve nagyon eltérő utóélettel rendelkező két mű, az allegro és a rondó – eredetileg Mozart első kürtversenyének képezhették nyitó, illetve záró tételét.[68]

KV 370b Esz-dúr Allegro

A körülbelül egy tucat részből álló KV 370b kézirat egészen a közelmúltig szinte kizárólag csak a szakemberek számára volt ismert olyan szívfájdító töredékekként, amelyeket mind a mai napig nem kevesebb, mint hat helyszínen őriznek: Berlinben (Deutsche Staatsbibliotek), Prágában (National Museum), Salzburgban (Internationale Stiftung Mozartteum és Museum Carolino Augusteum), Párizsban (Biblioteque Nationale), illetve Seattle-ben (magántulajdonban). A kézirat nagyobbik részét Carl Mozart (1784-1858) vágta szét kisebb darabokra, és ajándékozta el az ismeretségi körében 1856-ban, apja születésének százéves évfordulója alkalmából. Így az ötödik lapot – egy ajánlással ellátva – Graf Franz Boos von Waldecknek (Milánó, február 17.), míg a hetedik lapot Alexander Wagnernek küldte Salzburgba (Milánó, szeptember 26.). A hatodik és nyolcadik lapokat pedig – a nyilvánvalóan kevés kéziratrész okán – széjjelvagdosva adta tovább: a hatodik lap hátoldalának bal felső negyedében ez a bejegyzés látható: *"W. A. Mozart kézírása, aminek az eredetiségét fia erősíti meg (Milánó, 1856. aug. 11., Carl Mozart)".*[69] A nyolcadik lap bal felső negyedét a csehországi Tausban (ma Domažlice) élő Severin Blatterbauer karvezetőnek küldte el egy levél kíséretében. A levélben kifejezi: örül, hogy megérhette apjának 100. születésnapját, ugyanakkor sajnálja, hogy az így átküldött, apjának csupán néhány hangjegyből álló kéziratán kívül hálájának és

[68] Andrew Kearns: „Mozart's Concerto for Second Horn: K. 370b and 371". *Historic Brass Society Journal* 11 (1999): 69. A fenti két töredék ismertetése nagyrészt erre a cikkre támaszkodik.
[69] Franz Giegling: I. m: XV, XVI.

elismerésének nem tudja ennél kézzelfoghatóbb bizonyítékát adni. Soraiban így szabadkozik: „… ezért bocsánatodat is kérem, bár az is igaz, hogy annak az egy teljes lapnak a kivételével, amit relikviaként én magam őrzök meg, nekem is már csak két ilyen kicsi töredék maradt a birtokomban.” A nyolcadik lap ezen bal felső negyedét és a levelet ma Eric Offenbacher őrzi Seattleben. A Carl Mozart által említett két kis töredék – feltehetően egy szétvágott lap két negyede, nyolc-kilenc ütemmel negyedenként – mindmáig nem került elő.[70]

A töredékekből nyolc lap állítható össze 144 ütemmel. A lapok két tutti és két szóló részletet tartalmaznak a kadencia előtti zárlatig.[71]

A töredékekkel foglalkozó szakemberek (többek között Richard Dunn és Andrew Kearns) szerint nagy a valószínűsége (és ennek maga a kézirat sem szól ellen), hogy a 370b töredék az alábbiakban ismertetett 371-es Rondóval tartozik össze, és ez alapján valószínűleg 1781-ben keletkezett, még a Rondó előtt.[72]

KV 371-es Esz-dúr Rondó

Kling által kiegészített 1909-es kiadása óta a KV 371-es művet széles körben adták elő koncertrondóként annak ellenére, hogy a kéziratból hiányzott négy oldal. Egészen annak a két lapnak 1990-es, nagy port felvert megtalálásáig, amelyek a rondó első epizódjának hiányzó hatvan ütemét tartalmazzák.[73] Érdekes, hogy még ma is az 1909-es kiadást játsszák a versenyeken, mintha ragaszkodnának a tökéletlenhez. De az is lehet, hogy ez a felfedezés mégsem vert fel akkora port, mert sokan még ma sem tudnak róla.

A keletkezés körülményei

1990-ig a kéziratból nyolc teljes, mindkét oldalán teleírt lap volt ismert. Ezeket New Yorkban a Pierre Morgan Library-ben őrzik. Az első oldalon található felirat a művet 1781. március 21-re keltezi, és a papírra vetés helyéül Bécs városát jelöli meg. Mozart alig öt nappal a kéziraton feltüntetett keltezés előtt, az 1781-es év

[70] I. h.
[71] Richard Dunn: „Mozarts unvollendete Hornkonzerte. Das Fünfte und das Sechste Konzert.” *Mozart-Jahrbuch* 1960/61 (1961.): 156.
[72] Kearns: I. h.
[73] Marie Rolf: „A New Manuscript. Source for Mozart's Rondo in E-flat for Horn, K. 371.” *Mozart-Jahrbuch* 1991 (1992): 938-945.

márciusának 16. napján érkezett Bécsbe munkaadójának, Salzburg érsekének a hívására. Valószínű, hogy ezt a nem teljesen hangszerelt, töredékes művet egy olyan előadásra készülve írhatta Mozart, amelyre végül soha nem került sor.[74]

A mű szerkezeti jellegzetességei

A Rondó eredeti partitúrája a következő felosztást követi: Mozart az oldalak 12 sorából az alsó két illetve felső két sor kihagyásával a középső nyolc-nyolc sort teleírta, és ezekhez a sorokhoz önálló szólamot rendelt. Kivételt csak a kürtszólamban tett: a zenekari kürtöknek szánt sorban egyszerre szerepelteti mind a két kürt kottaképét. Megállapítható az is, hogy noha a Rondó szerkezetét Mozart végig felvázolta, az egyes hangszerekhez rendelt szólamsorokat a mű nagyobbik részében mégis befejezetlenül, nyitva hagyta.[75]

A KV 370b és a KV 371 egységes kezelésének kérdése

A Neue Mozart-Ausgabe 1987-es, kürtversenyekkel foglalkozó kiadása óta megtalált kézirattöredékek beépítésével a KV 370b és KV 371-nek a Harvard College Library által gondozott új hasonmás kiadása rávilágít arra, hogy a KV 371 kézirat vázlata teljesnek tekinthető. A KV 370b töredék esetében is csupán néhány ütem hiányzik az ismétlés jellegű összefoglalásból és a zenekari lezárásból. Elmondható, hogy ily módon az eddigiekhez képest jóval biztosabb következtetéseket lehet levonni a tételek számos aspektusát illetően, beleértve a kürttechnika alkalmazását is. A KV 370b-re és a KV 371-re vonatkozó legújabb tudományos elemzések és következtetések elsősorban Andrew Kearns, Robert Levin, Marie Rolf és Christoph Wolf nevéhez fűződnek.[76]

Sajátosságok

A 370b és a 371-es művek töredékes kéziratainak tanulmányozása Andrew Kearnst arra a következtetésre vezette, hogy ezek a tételek a mélykürtös stílusnak tizennyolcadik századi jellegzetességeit mutatják, azaz olyan karakterisztikus dallamokat és figurális megoldásokat, amelyek elsősorban egy, a mély kürtfekvésekhez szokott második kürtös képességeihez illeszkednek a legjobban.[77] A

[74] Kearns: I. h.
[75] Franz Giegling: I. m: XVI.
[76] Kearns: I. h.
[77] I. h.

felismerés, hogy Mozart mélykürtösnek írhatta a KV 370b-t illetve a KV 371-et, valóban fontos szempontot ad az ezekben a zeneművekben rejlő kürtfúvás-technika megértésére vonatkozólag, és méginkább világossá teszi azt a stílusbeli különbséget, amely a szóban forgó töredékek és a Leutgebnek írt versenyművek között tapasztalható.

A mélykürtös stílus

A tizennyolcadik században általánosan elterjedt gyakorlat szerint a kürt négyoktávos hangterjedelmét (amely az írott G-től a g'''-ig terjedt) a különböző regiszterekben otthonosan mozgó magas- és mélykürtösök között osztották fel. Ezt a fajta munkamegosztást a muzsikusok elsősorban az eltérő fúvókaméretek miatt tartották szükségesnek. A magaskürtösök fúvókamérete kisebb, míg a mélykürtösök fúvókamérete nagyobb volt:

Magas és mély fúvókák és peremeik, és egy korabeli fúvóka

Az adott fúvókaméretthez azután úgy a magas, mint a mélykürtösök a saját hangterjedelmükre vonatkoztatva fejlesztették ki az egyéni művészetükre, stílusukra jellemző speciális játéktechnikát. A zeneszerzők pedig a művészek képességeinek ismeretében keresték meg az adott mű eljátszásához leginkább megfelelő szólistát, illetőleg komponálták meg műveiket személyre szólóan, ezen egyéni adottságok és stílusok ismeretére támaszkodva. Az 1750-es évekre a két alapstílus sajátosságai már annyira kiforrottak, hogy általánossá vált a gyakorlat, amely szerint az első kürtre bízták a dallamvezetést, míg a második kürt szerepe főleg a kíséretben merült ki.[78]

Megállapítható, hogy a hangterjedelem a KV 370b-ben és a KV 371-ben teljes összhangot mutat a korszakban mélykürtként alkalmazható Esz-kürt

[78] Kearns: I. m: 70.

hangterjedelmével úgy, ahogyan azt Heinrich Domnich a *Méthode de r emier et de Second Cor* című, 1807-ben Párizsban megjelentetett, a késő tizennyolcadik század kürttechnikáját leíró, széles körben elfogadott művében szemlélteti:

A dallam stílusát illetően pedig az látható, hogy mind a KV 370b, mind a KV 371 egészen más jellegzetességeket mutat, mint ami a Leutgebnek írt versenyműveknél látható. A későbbi versenyművekben a szólókürt belépését mindig egy cantabile dallammal vezeti be, és valóban jól nyomon követhető, hogy ezekben a művekben Mozart a virtuóz szakaszokat gyakran alárendeli a dallamnak, vagy belefoglalja abba. Természetesen a KV 370b és a KV 371 is tartalmaz cantabile részeket, de általánosságban véve mégis az mondható, hogy a dallamok a határozottabb, menetelő (370b) és táncritmusra (371) épülnek.[79]

Ahogy korábban említésre került, Andrew Kearns részletekbe menő elemzései kimutatták, hogy a hangterjedelem, a technika és a kürtszólam megírásának jellegzetességei úgy a KV 370b, mint a KV 371 esetében teljes egyezést mutatnak a mélykürt stílusjegyeivel. Egyesekben mégis felmerült az a gondolat,

[79] Kearns: I. m: 82.

hogy ezek a jellegzetességek a KV 371-ben a legerősebbek, míg a KV 370b a szólóhangszer kezelése szempontjából jóval kevesebb meghatározó elemet, majdhogynem ügyetlenséget mutat fel.

A hangterjedelemben, illetve a fojtott hangok kezelésében megmutatkozó különbségek Levint arra vezették, hogy hangot adjon annak a megfontolásának, miszerint a KV 370b vázlatát még a KV 371 előtt készítette el Mozart, talán olyankor, amikor még nem ismerhette az előadóművész tényleges képességeit, és csak miután erről végérvényesen meggyőződött, akkor írta meg a Rondót, amely ezeket a képességeket teljesen kihasználja. Ezt az elméletet Wolf is támogatja, amikor arra hívja fel a figyelmet, hogy a KV 371 a befejezettségnek magasabb fokát érte el, mint a KV 370b. Mindketten egyetértenek abban is, hogy a KV 371-en látható sajátkezű keltezés és aláírás azt sugallja, hogy a tétel függetlenül is létező egységként létezett a zeneszerző agyában. Magától értetődik, hogy a mélykürtös stílusra vonatkozó eszmefuttatások összhangban állnak ezekkel a következtetésekkel. De akárhogy is értelmezik ezeket a bizonyítékokat, a kérdés továbbra is nyitva marad: ki lehetett az a személy, akinek Mozart ezt a versenyművet írta.[80]

A kérdéssel foglalkozó legtöbb szakember egyetért abban, hogy az illető nem lehetett Mozart öreg barátja, Joseph Leutgeb, ő ugyanis 1800-ban nem tudott segíteni Constanze-nak, aki tőle várt segítséget a kéziratot illetően.[81] Egyesek – főleg közvetett bizonyítékok alapján – úgy vélik, hogy a mű keletkezése mögött Jacob Eisen állhatott, aki, ahogy korábban már említésre került, 1782 és 1796 között a Kraft Ernst által a Viennese Hofkapellén belül alapított Imperial Harmonie fúvós együttesének nagyra becsült második kürtöseként tevékenykedett.[82]

Nyilvánvaló, hogy Eisen olyan képességű kürtös volt, akinek Mozart valóban írhatott egy ilyen versenyművet. Noha a másodlagos forrásokra támaszkodó szakirodalom nem mutat teljes egyetértést abban, hogy Eisen magas- vagy mélykürtös volt-e, a bizonyítékok súlya mégis az utóbbinak kedvez: feltételezhető, hogy Eisen mélykürtös volt. A figyelmet a közvetett bizonyítékokra felhívó zenetudósok főleg arra hivatkoznak, hogy a mozarti kürtirodalomban a nagy Esz használatának csekély előfordulási helye egyikeként az Esz-dúr Rondó záróhangját

[80] I. m: 84.
[81] Wilhelm A. Bauer, Otto Erich Deutsch: *Mozart: Briefe und Aufzeichnungen. IV. kötet* (Kassel: Bärenreiter, 1962-1975): 358.
[82] Franz Giegling: I. m: XVI.

tartják nyilván, márpedig azokban az években a mély regiszterek játszásában Jacob Eisen mozoghatott a legotthonosabban.[83]

Amint arról korábban szó esett, Kearns úgy véli, hogy kézenfekvő lehet az a feltételezés, hogy Mozart röviddel Bécsbe érkezése után találkozhatott Eisennel az egyik általa is meglátogatott koncerten[84]. Mivel Eisen 1782 előtt befutott pályafutása máig nem ismert, csak remélni lehet, hogy a későbbi kutatások fényt vetnek karrierjének erre a korai szakaszára, beleértve 1781. márciusi tartózkodásának helyszínét is.

A töredékekre vonatkozó kérdések végső megválaszolása sokkal összetettebb annál, semhogy a válaszokat egyedül a kürttechnika alkalmazása felől közelítve kereshessük. Legalább ennyire problematikus a szólókürtös személyének végső beazonosítása is. Az azonban tisztán látható, hogy 1781 márciusában, nem sokkal Bécsbe érkezése után Mozart egy olyan kiváló képességű kürtössel találkozott, akinek a játéka elegendő inspirációt adott ahhoz, hogy megfoganjon, és legalább vázlatok formájában megszülessen a zeneszerző életművének mindmáig egyik legkülönlegesebb darabja – az egyetlen, mélykürtre írott kürtversenyének két szélső tétele.

Megemlítendő, hogy születtek még mélykürtös versenyművek ebben a korszakban más szerzőktől is. Íme pár példa: Johann Matthias Sommer (1770 körül): Concerto per il corno da caccia secondo ex Dis; Antonio Rosetti (1750-1792): Concerto ex Dis per Corno secundo; František Xaver Pokorný (1729-1794): Concerto in E per il Corno secundo principale.

KV 494a E-dúr töredék

A keletkezés körülményei, a keltezés kérdései

Az egy tételből álló töredék – feltehetően egy azóta elveszett kürtverseny első tétele – a KV 494a számot viseli Köchel jegyzékében. A mű a ritkán használt E-dúr hangnemben íródott, és az írás alapján sokáig úgy tűnt, hogy éppúgy, mint Mozart Esz-dúr műve – a 495-ös kürtverseny – ez a mű is 1786 nyarán keletkezhetett. Alan Tyson a keltezést tovább pontosította egy nyomtatásban meg nem jelent közlésében,

[83] I. h.
[84] Kearns: I. m: 87

és annak a véleményének adott hangot, hogy a Mozart által ennél a műnél használt papírfajtából arra lehet következtetni, hogy a töredék inkább 1785 nyarára vagy tavaszára keltezhető. A négy lapból álló kézirattöredéket a berlini Deutsche Staatsbibliotekban őrzik.[85]

Az előadóművészek szerepe a mű formálódásában

Nem ismert, hogy ezt a művét Mozart kinek írhatta. Valószínű, hogy nem Leutgebnek, mert Constanze Johann Anton Andrénak 1800. május 31-én küldött levelében arról ír, hogy Mozart hagyatékának áttekintésekor Leutgeb nem ismerte ezt a művet (ahogy az Esz-dúr töredékeket sem, mint fentebb említésre került).[86] Richard Dunn azt gondolja, hogy a darabot Mozart ugyanannak a Giovanni Puntonak írhatta, akinek már a Sinfonia Concertantét is szánta.[87] Felmerülhet ugyanakkor Jacob Eisen neve is, mert fentebb említett levelében éppen Constanze ejt szót néhány olyan kürtre írt eredeti partitúráról, ami Eisen özvegyének tulajdonában volt. A felmerült nevekkel kapcsolatosan ugyanakkor ellenérvként hozható fel az a megfigyelés, hogy Mozart – már amennyire a töredékesen megmaradt szólóstimmből megítélhető – a fényes hangszínt keresi az E-kürtben. Ez a törekvés többnyire a szólókürt magas fekvésében, míg a vonósoknak mélyre helyezésében jut érvényre.[88] Mivel pedig sem a mélykürtös Punto (lásd a Sinfonia Concertantenál leírtakat), sem pedig Jacob Eisen nem tudott ezekben a magas regiszterekben játszani, így a feltételezett ajánlások is erősen megkérdőjelezhetők.

A mű szerkezeti jellegzetességei

A műből mindössze a teljesen kidolgozott zenekari expozíció és a szóló kürt H-dúr irányába moduláló belépése maradt az utókorra. Ez a méreteiben hatalmasnak, a kürtversenyek között monumentálisnak is mondható kezdés a zongoraversenyek bevezetőivel vetekszik. Az elemzők szerint a 65 ütemből álló, igen terjedelmes zenekari bevezetés lírikus melléktémái valamelyest a 488-as A-dúr zongoraverseny szellemét idézik.[89] Dénes István – egyike azon bátor, vállalkozószellemű muzsikusnak, aki be merte fejezni ezt a művet – előszavában így nyilatkozik: „…a

[85] Franz Giegling: I. m: XVI.
[86] Wilhelm A. Bauer, Otto Erich Deutsch: I. h.
[87] Richard Dunn: „Mozarts unvollendete Hornkonzerte. Das Fünfte und das Sechste Konzert." *Mozart-Jahrbuch* 1960/61 (1961): 156.
[88] Franz Giegling: I. m: XVI
[89] I. h.

szólókürt belépése a 71. ütemben nem hagy kétséget affelől, hogy itt a hangszer akkori lehetőségeit (még mai szemmel nézve is – úgy a ritmika, mint a hangkészlet terén) elképesztő merészséggel a végletekig kihasználó Mozart egy mindezideig ismeretlen, nem is sejtett dimenziójú világba vezeti hallgatóit. A korlátlan, határt nem ismerő tizenhatod skálafutam rögtön a 71. ütemben a hangzó e“-ig, a nyolcadok és triolák váltakozása mind azt jelzik, hogy itt egy nagyszabású mű volt készülőben...“

Kamarazene

Cassatiók, szerenádok, divertimentók

Mozart már az 1760-70-es évek bécsi tartózkodásának idején igen termékeny zeneszerzőnek bizonyult. Ezekben az években számtalan szimfóniát, divertimentót[90], szerenádot[91] és cassatiót[92] írt. Mozartnak a zenekari művek irodalmához való hozzájárulása kétséget kizáróan igen sokrétű, azonban az általa használt műfajok – a zenei műfajokat praktikusan értelmezve – nem különböztethetők meg annyira egymástól, mint amennyire a zenei szaknyelv alapján következtetni lehetne. A divertimento, a szerenád és a cassatio egymástól csak hajszálnyira eltérő jelentésbeli különbséget hordozott a tizennyolcadik század Európájában. Heinrich Christoph Koch elméleti szakember szerint a cassatiót például olyan estékre találták ki, amelyeket a szabadban vagy közterületeken töltöttek az emberek.[93] Mozart ugyanakkor mindhárom műfajt szabadtéri alkalmakra használta. Megfigyelhető továbbá az is, hogy Salzburgban szerzett szimfóniái gyakran felidézik e műfajok fordulatait.

A műfaji sajátosságoktól függetlenül Mozart mindig is nagyon érzékeny volt a hangszerelés és a zenekari hangzások kérdéseit illetően. A zeneszerző már legkorábbi szerzeményeiben ráhangolódott a helyes hangszerelés mibenlétére, és már 1764-ben, londoni tartózkodása idején – alig nyolc évesen – arra kérte nővérét, Nannerlt: „Emlékeztess arra, hogy valami igazán lejátszásra méltót írjak a kürtszólam számára is.”[94]

Az alábbiak ennek a műfaji csokornak azon műveiből állnak, amelyekben a kürt szólisztikus szerephez jut.

---

[90] A divertimento szó jelentése a szórakoztatásra utal, tágabb értelemben többtételes, szvitszerű zenekari darabok füzérét jelöli. Tételeinek száma tetszőleges sorrendben olykor a hatot is meghaladja. A hangszeres együttesből gyakran emelkedhetnek ki szólórészletek.

[91] Szerenád (= esti zene) általában négynél több tételből áll, ezek között egy-két lassú tétel és csaknem mindig menüett is szerepel. Bevezetésként és befejezésként egyanánt rendszerint induló hangzik fel, a felsorakozó, illetve elvonuló muzsikusok jelképeként. A hangszeres együttes vonós, fúvós vagy vegyes összeállítású, viszonylag nem nagy létszámú zenekar lehet.

[92] A cassatio szó (eredete olasz: *cassazione*) jelentése feltehetően a bevezető indulótétel dobszavára (*cassa*) utal. Szerenádzene, amelyet főként szabadtéri előadásra szántak.

[93] Simon P. Keefe: *The Cambridge Companion to Mozart*. (Cambridge: University Press. 2003): 92.

[94] http://mozartsocietyofamerica.org/embp/Noch_einige_Anekdoten.pdf (2015-08-26)

KV 100 D-dúr Cassatio (vagy Szerenád)

A keletkezés körülményei, a keltezés kérdései

A D-dúr Cassatiót Mozart alig 13 évesen írta Salzburgban, feltehetően 1769 nyarán. A keletkezés pontos dátumát illetően megoszlanak a vélemények: egyes kutatók a mű születését 1768-ra teszik, míg mások az 1770-es dátumot is elképzelhetőnek tartják.[95] A zenemű eredetileg kilenc tétellel készült, ebből a másodiktól a kilencedikig terjedő nyolc tétel kéziratát – a szintén korai KV 131-es Divertimentóval együtt – Berlinben, a Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitzben őrzik.[96] A korszak fentebb említett műfaji gyakorlatára jellemző, hogy az első (induló) tétel elhagyása esetén a művet D-dúr szerenádként is számon tartja a zeneirodalom.

A mű szerkezeti jellegzetességei

Az a Mozart munkásságára általánosan jellemző elkötelezettség, amely abban ismerhető fel, hogy zenekarában nemcsak a vonósoknak szán kiemelt szerepet, hanem velük egyenértékű (vagy közel egyenértékű) szerepkörrel ruházza föl a fúvósokat is, már életének ebben a korai alkotói szakaszában született műveiben is nyilvánvaló. Noha Mozart korai cassatióiban, divertimentóiban és szerenádjaiban gyakrabban oszt szóló szerepet a vonósokra, mint a fúvósokra, a D-dúr Cassatio mégis kivételt képez: ez az a mű, amelyben három egymást követő tételben is a kürt és az oboa kapja ezt a feladatot.[97] Feltehető, hogy Mozart életének ebben a nagyon korai időszakában éppen az a gyerekkora óta jó barátnak számító Leutgeb javasolhatta a zeneszerzőnek a szólókürt használatát, akinek, mint az a korábbiakban már kiderült, Mozart olyan sok művet komponált.[98]

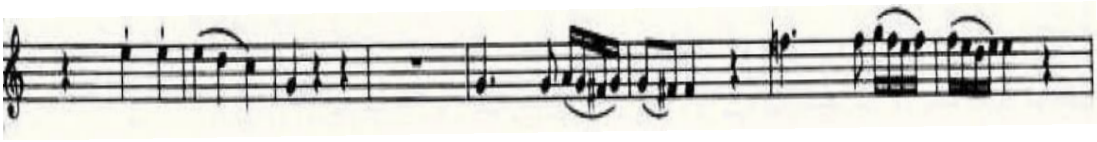
A nyolctételes mű második, harmadik és negyedik tételeiben szólózik a kürt és az oboa. A második tételben, az Andantéban a kezdetétől a befejezéséig concertáló fúvósoknak két helyen is kadenciát kell játszaniuk, a harmadik, Menüett tételben csak a trióban szólóznak, a negyedik tétel Allegrója pedig technikai felkészültség szempontjából már virtuóz előadásmódot igényel mindkét muzsikustól.

---

[95] Günter Haußwald: *NMA IV/12/1. Kassationen, Serenaden und Divertimenti für Orchester.*(Kassel: Bärenreiter, 1970): XVI.
[96] Ernst Hintermaier, Wolfgang Plath: *NMA IV/12/1 Kritischer Bericht. Kassationen, Serenaden und Divertimenti für Orchester. Band 1.* (Kassel: Bärenreiter, 1988): 54.
[97] Günter Haußwald: I. h.
[98] Franz Giegling: I. m: X.

Előadói elképzelések, hagyományok

Noha az eredeti kézirat megtekintésére nem adódott lehetőség, ide kívánkozik az az észrevétel, hogy a Neue Mozart-Ausgabe 1970-es kiadása a második tétel 57-58. ütemében oktávtörést ír elő a logikusan adódó szekvenciális játék helyett, amint az az alábbi kottaképen látható. Ennek ellenére megfigyelhető, hogy az ismert felvételeken a szóban forgó szakaszt a kürtösök a logikus játszásmóddal élve egy oktávval magasabban, g' helyett g"-ről indítják:



KV 131 D-dúr Divertimento

A keletkezés körülményei, a kézirat sorsa

Ezt a művét Mozart még igen fiatalon, 16 éves korában, alig három évvel a D-dúr Cassatio után, 1772 júniusában írta Salzburgban. A D-dúr Divertimento eredeti kéziratát Berlinben, a Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitzben őrzik.[99]

A mű szerkezeti jellegzetességei

A divertimento egyik különlegessége a hangszerek speciális felállása: a darabban Mozart a vonósokon kívül egy fuvolát, egy oboát, egy fagottot, és négy kürtöt használ. Feltehető, hogy ebben az esetben is Leutgeb tanácsolta a zeneszerzőnek szólókürtök használatát.[100] E korai divertimentóban az első menüett codájában az első és a harmadik kürtnél is megjelenik a Mozartnál igen ritkán használt írott f' is.

A zárótétel adagio részében Mozart kürtkvartettre komponál. A kvartett mind a négy szólamát D-kürtre írja, és a négyből három kürt esetében gazdagon alkalmazza a fojtástechnikát is. A basszust játszó negyedik kürt ugyanakkor csak a natúr felhangokat szólaltatja meg. A Mozart által alkalmazott kürtkvartettnek ez a módja legközelebb Weber: A bűvös vadász című operájának Vadászkórusában tűnik fel ismét.

---

[99] Ernst Hintermaier, Wolfgang Plath: *NMA IV/12/1 Kritischer Bericht. Kassationen, Serenaden und Divertimenti für Orchester. Band 2.* (Kassel: Bärenreiter, 1988): 14.
[100] Franz Giegling: I. h.

KV 297b Esz-dúr Sinfonia Concertante

A keletkezés körülményei

1778. április 5-én, párizsi tartózkodása idején Mozart levelet írt édesapjának Salzburgba, amelyben közli, hogy szándékában áll írni egy Sinfonia Contertantét négy jó nevű fúvós szólistának, akik éppen ekkor tartózkodtak Párizsban.[101] A művészek (Johann Baptist Wendling – fuvola, Friedrich Ramm – oboa, Georg Wenzel Ritter – fagott, és Jan Václav Stich, művésznevén Giovanni Punto – kürt) közül a három fafúvós művész a Mannheimer Hofkapelle tagja volt, és már korábban jó barátságot ápoltak Mozarttal.[102]

Jan Václav Stich cseh kürtös (1746 Žehušice-1803 Prága) 1768-ban szökött el az őt kitaníttató Joseph Johann von Thun gróf prágai szolgálatából. Ekkor vette fel a Giovanni Punto nevet, nemcsak a gróf üldöző katonái miatt, akik parancsba kapták, hogy a metszőfogait kiüssék, hanem azért is, mert akkoriban a zenészek körében divat volt a nevek olaszosítása. Ezen a néven utazott azután szerte Európában, és vált a koncerttermek ünnepelt művészévé.[103] Puntót, aki önmaga számára is írt műveket, korának leghíresebb kürtvirtuózaként tartották számon, olyannyira, hogy Mozart is elismerően írt fenti levelében „pompás" játékáról: „Punto bläst Magnifique."

Népszerűségét mutatja egy pesti kritika 1800-ból, amikor is Beethoven kürtszonátáját mutatta be a szerző közreműködésével a Budai Várszínházban: „Herr Beethover [sic!] und Herr Punto. Wer ist dieser Beethover? Einen solchen Namen kennt die deutsche Musikgeschichte nicht. Punto freilich ist gut bekannt." (...Ki az a Beethover? Ilyen nevet nem ismer a német zenetörténet. Punto persze jól ismert.)[104] Tény, hogy a plakáton Punto neve kétszer akkora betűkkel jelent meg, mint Beethovené:

[101] http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1004&cat=2 (2015-08-26)
[102] Wolfgang Plath: *NMA X/29/1: Werke zweifelhafter Echtheit · Band 1: Sinfonia concertante für Bläser.* (Kassel: Bärenreiter, 1980): IX.
[103] Kurt Janetzky, Bernhard Brüchle: *The horn.* (London: Batsford, 1988): 65.
[104] http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.557471&catNum=557471&filetype=About+this+Recording&language=German (2015-08-26)

Heute Freytag den 18ten April 1800.
wird
in dem k. k. Kärntnerthor-Theater
Herr Punto
die Ehre haben
eine große musikalische Akademie
zu seinem Vortheile zu geben.
Die darinn vorkommenden Stücke sind folgende:

1) Eine grosse neue Simphonie von Hrn. Haydn, Doktor der Tonkunst.
2) Eine grosse Scene gesungen von Madame Riccardi Pär, komponirt von Hrn. Kapellmeister Pär.
3) Ein Concert auf dem Waldhorn geblasen und komponirt von Hrn. Punto.
4) Eine ganz neue grosse Ouvertur von Hrn. Kapellmeister Mehul.
5) Ein Concert auf dem Klarinett geblasen von Hrn. Kirstein, komponirt von Hrn. Cartellieri, Musik-Kompositeur in wirklichen Diensten Seiner Durchlaucht des regierenden Hrn. Fürsten von Lobkowitz.
6) Eine Arie gesungen von Mad. Riccardi Pär, komponirt von Herrn Kapellmeister Pär.
7) Eine Sonat ganz neu komponirt und gespielt vom Herrn Ludwig van Beethoven, begleitet mit Waldhorn von Herrn Punto.
8) Eine Schluß-Simphonie.

Billets zu Logen und gesperrten Sitzen sind sowohl bey Hrn. Punto in seiner Wohnung im Matschacker-Hof im 2ten Stock Nro. 9. als auch beym Logenmeister zu haben.

Die Eintrittspreise sind wie gewöhnlich.

Der Anfang ist um halb 7 Uhr.

1803-ban bekövetkezett halála után az emlékére rendezett koncerten ezrek gyűltek össze a prágai Szent Miklós templomban. Mozart Requiemjét játszották.[105]

[105] Simon P. Keefe: *Mozart's Requiem: Reception, Work, Completion*. (Cambridge: University Press, 2012): 86.

Május 1-én egy Salzburgba címzett levelében Mozart már intrikákról, sőt ellenségekről számol be.[106] Levele szerint Jean Le Gros, a párizsi Concert Spirituel igazgatója, miután Giuseppe Maria Gioacchino Cambini (1746-1825) és Mozart összeütközésbe kerültek, a másolásra leadott partitúrát eltüntette.

Cambini 1770-ben kezdett Párizsban tevékenykedni, és rövid idő alatt közkedvelt zeneszerző lett. 1773-tól Le Gros is műsorra tűzte darabjait a Concert Spirituelen. Mivel a sinfonia concertante, mint műfaj, Párizsban közkedvelt volt, ez Cambinit húsz év alatt mintegy 82 ilyen mű megírására ösztönözte. Ezekből a darabokból ugyan csak 51 került elő, az mégis tény, hogy ebben a műfajban Cambini egyeduralkodó volt Párizsban.[107]

Cambini haragját valószínűleg szakmai féltékenység válthatta ki. Amikor Mozarttal először találkozott Le Grosnál, Mozart elismerően szólt egy kvartettjéről, amit Mannheimban hallott, sőt még játszott is belőle pár ütemet. Feltehetően a Cambini-féle téma gazdag és virtuóz variációs továbbvitelével – így írja a fent említett levélben – akaratlanul is megsemmisítette Cambinit, aki a rögtönzött előadás után magából kikelve nagyfejűnek titulálta őt.

Az összetűzés nem maradt következmények nélkül. Ahogy erről már szó volt, Le Gros a másolásra leadott partitúrát eltüntette, és Mozart a négy fúvós szólistától tudta meg, hogy a darabot, amelyet pedig már annyira megkedveltek, mégsem fogják bemutatni. Az apjának küldött levél jól érzékelteti a szólisták óriási felháborodását is, akik végül Cambini egyik sinfonia concertantéját játszották április végén.

Leopold Mozart június 11-i válaszában a partitúra sorsát firtatja, és hogy egyáltalán kifizették-e a munkáját.[108] Július 9-i levelében Mozart Le Gros mentegetőzéséről ír, aki végülis semmiféle kézzelfogható magyarázattal nem állt elő. Mozart lemondóan sóhajt fel: „wo sind allzeit so 4 leüte beÿsam?" (találok-e még valaha négy ilyen embert együtt?)[109] Legutoljára október 3-án, Nancyból hazafelé tartva esik szó erről a műről. Arról tudósít, hogy Le Gros megvette tőle a kottát, de hiába formál rá tulajdonjogot, mert a mű még frissen él a fejében, és az a szándéka, hogy Salzburgba való hazatérése után újra leírja azt.[110]

---

[106] http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1011&cat=2 (2015-08-27)
[107] Robert D. Levin: *Who Wrote the Mozart Four-Wind Concertante*? (Hillsdale: Pendragon Press, 1989): 114.
[108] http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1016&cat=2 (2015-08-27)
[109] http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1026&cat=2 (2015-08-27)
[110] http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1058&cat=2 (2015-08-27)

Az eredeti kézirat sorsa

Ezután majdnem száz évig nem esik említés a műről. 1862-ben Ludwig von Köchel – akinek csak ezen levelek alapján volt tudomása a darabról – jegyzékének első függelékében az elveszett művek között helyezte el, és a 9. számmal látta el azt.

1870-ben egy másik Mozart biográfus, Otto Jahn hagyatékában találtak rá a mű egyik partitúramásolatára, amelyben azonban a fuvola helyett már klarinét szerepel. A kotta a berlini Preussische Staatsbibliothek tulajdonában van. Mozart neve ugyan nem szerepel a másolaton, mivel azonban a stílusjegyek mégiscsak Mozart zenéjére utalnak, a kutatók már a partitúra fellelésétől kezdve az elveszett Sinfonia Concertante átdolgozását látták benne.[111]

Az a Sinfonia Concertante, amit a mai koncertlátogatók hallhatnak, az Alfred Einstein gondozásában 1937-ben megjelent Köchel jegyzék harmadik kiadásában már a 297b számot viseli, és a darab ezzel bekerült az eredetinek elismert versenyművek listájába. A partitúrát Friedrich Blume adta ki 1928-ban, és hasonlóképpen – mint kilenc évvel később Alfred Einstein – ő is Mozart művének tulajdonította. A partitúra előszavában Blume megjegyzi, hogy a Preussische Staatsbibliothekban található kotta – az erős átdolgozások ellenére – minden részletében világosan felismerhetően Mozart zenéje. Véleménye szerint a kottaképen látható rengeteg előadási utasítást (akcentusok, svellerek, dolce, stb.) egy későromantikus zenész tehette hozzá, így kiadásában ezeket ki is hagyta.[112]

Sajátosságok, kérdések, párhuzamok

Az azóta eltelt időben több feltételezés is kialakult a műről. Vannak, akik az egészet Mozartnak tulajdonítják, mások kétségbe vonják az eredetiségét, és a darabot átdolgozásnak tartják, és vannak, akik egyenesen kijelentik, hogy ezt a művet nem Mozart írta.

Gyanút ébreszt már a szólókürt szólamának Giovanni Puntóval való összekötése is. Punto saját magának komponált műveiből kitűnik, hogy ő csak az írott g”-ig (nagyon ritkán a”-ig) komponált, és ez kétségessé teszi, hogy az 1870-es változatban az írott c’’’-ig terjedő Sinfonia Concertante az eredeti kürtszólamot tartalmazza-e.[113]

---

[111] Wolfgang Plath: I. m: XII.
[112] I. h.
[113] Erich Penzel: Személyes konzultáció

A viták hevességét jól jelzi, hogy a Köchel jegyzék 1964-ben megjelent hatodik kiadása a Sinfonia Concertantét ismét a „kétséges eredetű mű” megjelöléssel a függelékbe helyezte, a C14.01 szám alá.

A felmerült kételyek kapcsán 1971-ben, a salzburgi Mozarteum ülésén ismét terítékre került a téma, ahol Martin Staehelin, svájci zenetudós cáfolta a mű eredetiségét. Érvelésében olyan zeneszerzői hiányosságokra, ügyetlen fogásokra hívta fel a figyelmet, amelyek nem Mozartra vallanak. Az a megoldás például, hogy mind a három tétel megmarad Esz-dúrban, egyáltalán nem jellemző Mozartra. Feltűnő az is, hogy a harmadik tétel állandóan megjelenő, unalmas ritornellje – különösen a szólóvariációk mellett – zeneileg nagyon gyenge. Staehelinnek a mű eredetiségével szemben támasztott legsúlyosabb érve az, hogy „a darabban oly sok hangról-hangra egyező ismétlődésnek lehetünk tanúi, hogy önkéntelenül is felvetődik a kérdés: hogyhogy ezt eddig senki nem vette észre?”[114]

Az ismétlődések problematikáját jól szemlélteti az első tétel formai kialakítása is. A főtémát a megszokottal ellentétben kétszer indítják el a szólisták, mind a kétszer unisonóban – egy lemezjátszó megakadt tűjének érzetét keltve a hallgatóban. Az első indítást az oboa folytatja, majd mintha a zeneszerző mégis meggondolta volna magát, a második indítás után már a szólókürt folytatja a főtémát. Lehet, hogy egy szerzőtől ez nem a legszerencsésebb ötlet, de kürtös szemmel igazi örömforrás.

Előadói elképzelések, hagyományok

Az Amerikai Zenetudósok Egyesülete 1974-ben Washington D. C.-ben rendezte meg a Mozart Fesztivál Konferenciát, ahol Robert D. Levin, amerikai zongorista, zeneszerző és zenetudós előadta elméletét, amely szerint a szóló szólamok hordozzák hitelesen Mozart zenéjét, míg a zenekari kíséret idegen kéztől származik. Ennek a feltételezésnek a szellemében elkészítette saját feldolgozását, méghozzá az eredeti felállásban, fuvolával. Az 1974. év végén először zárt körben bemutatott darab azóta több felvételen is megjelent.[115] Közülük is kiemelkedik az az 1984-ben készült felvétel, amelyen Aurèle Nicolet fuvolázik, Heinz Holliger oboázik, Hermann Baumann kürtöl és Klaus Thunemann fagottozik. Az Academy of St. Martin-in-the-

[114] Martin Staehelin: „Zur Echtheitsproblematik der Mozartschen Bläserkonzertante.” *Mozart-Jahrbuch* 1971/72 (1973): 60
[115] Wolfgang Plath: I. m: XVII.

Fields zenekart Sir Neville Marriner vezényli. Robert D. Levinnek ebben a témában 1989-ben megjelentetett 472 oldalas könyve a „Who Wrote the Mozart Four-Wind Concertante?" címet viseli. A magyar zenészek hamar azonosultak Levin értelmezésével, így már 1988-ban, a világon másodikként, a Rolla János által vezetett Liszt Ferenc Kamarazenekar készítette el azt az újabb felvételt, amelyen olyan szólisták szerepelnek, mint Jean Pierre Rampal – fuvola, Pierre Pierlot – oboa, Marcell Allard – fagott, és Ab Koster – kürt.

A kutatások jelenlegi állása

Wolfgang Plath a Neue Mozart-Ausgabe 1980-as kiadásának előszavában komolyan kétségbe vonja a mű eredetét. A kérdések, amelyeket taglal, ezek: létezett-e egyáltalán a teljes kézirat? Kik voltak az ellenségek? Mi hozta ki Cambinit a sodrából? Mit gondoljunk Le Grosról, aki megveszi a darabot, aztán soha nem adja elő? Annak ellenére, hogy levelezésében erről nem esik többé említés, tudható, hogy Mozart a fentebb ismertetett ellentétet követően is, egészen 1783-ig kapcsolatban maradt Le Grosszal. A levelek és a tények ismeretében, a logikus összefüggések hiányában Plath arra a következtetésre jut, hogy a Sinfonia Concertante addig nem lesz bizonyítottan Mozart műve, amíg az eredeti kézirat elő nem kerül.[116]

KV 407 Kürtkvintett

A keletkezés körülményei, a keltezés kérdései

Mozart vonósnégyesre és egy fúvós hangszerre írt kvintettjei a zeneszerző bécsi időszakára tehetők. Keletkezésük elsősorban annak köszönhető, hogy Mozart nagyszerű fúvósokkal állt személyes barátságban. Mivel a kvintettek egy része csak töredék formájában maradt fenn, napjainkban csak a két teljesen befejezett, KV 407-es és KV 581-es számú művek sorolhatók e darabok közé. Ezek közül az elsőt feltehetően 1782 végén írta kürtkvintettként, míg a másodikat hét évvel később, 1789 őszén fejezhette be Anton Stadler számára klarinétkvintettként. Valószínűsíthető, hogy a többi kürtre írott kompozícióhoz hasonlóan a KV 407-es számú kürtkvintettet is elsősorban közeli jó barátjának, a kiváló kürtösnek, Leutgebnek komponálta.[117]

[116] Wolfgang Plath: I. m: XIX.
[117] Ernst Fritz Schmid: *NMA VIII/19/Abt. 2: Quintette mit Bläsern* (Kassel: Bärenreiter, 1958): VII.

A mű pontos keltezését lehetővé tévő adat nem áll rendelkezésre. Segítséget jelenthet ugyanakkor az a felismerés, hogy az 1782. július 16-án először bemutatott Szöktetés a szerájból (KV 384) nyitányának Andante epizódjában (128-129. ütem) megszólaló melléktéma, valamint Belmonte áriájának két ütemében (7-8.) újra jelentkező zenei motívum erősen emlékeztet a kürtkvintett lassú tételének 102-107. ütemére.[118]

Alfred Einstein az 1930-as években még egyidejűséget sejtett a kürtkvintett és a Leutgebnek írt 412-es (Krakkóban fennmaradt) kürtverseny keletkezését illetően. Ő a műveket egyértelműen az 1782-es év utolsó hónapjára keltezte. A 412-es versenymű keltezésének fentiekben tárgyalt pontosítása óta Einsteinnek az egyidejűségre vonatkozó feltételezése végleg tarthatatlanná vált. Mivel Franz Gleissner (1761-1818)[119] és Johann Anton André egybehangzó bizonysága szerint a kürtkvintett kéziratát Mozart hagyatékában nem lehetett fellelni, a mű pontosabb – az 1782-es év utolsó hónapjait tovább szűkítő – keltezéséről egyelőre le kell mondani. Ernst Fritz Schmid szerint feltehető, hogy a kézirat már Mozart halála előtt más kézbe került.[120]

Az eredeti kézirat sorsa

A jó darabig rejtőzködő kézirat a későbbiekben Johann Andreas Stumpff (1769-1846) londoni hárfakészítő hagyatékából került elő. A Beethovennel személyes barátságot ápoló Stumpff értékes zeneművekből álló gyűjteményt tartott fenn. A gyűjtemény kiterjedt Mozart műveire is. Schmid azt valószínűsíti, hogy Stumpff ezeket a kamarazenei kéziratokat többnyire Andrétól szerezte be.

Azonban André bizonysága alapján leszögezhető, hogy a 407-es kéziratát Stumpff nem Andrétól szerezte be. Az a legvalószínűbb, hogy a hárfagyáros 1823-ban egy bécsi tartózkodása alatt szerezte meg a művet egy máig ismeretlen tulajdonostól. Az is biztosra vehető, hogy az 1823-ban gazdát cserélt kézirat nem származhat Leutgebtől. Ő ugyanis már 23 évvel korábban, 1800-ban úgy nyilatkozott Constanze egyik kérdésére válaszolva, hogy neki már csak egy Mozarttól kapott

[118] I. m: IX.
[119] Franz Gleissner: zeneszerző, udvari muzsikus, énekes. 1799-ben J. A. Andrénál volt korrektor. Ő szerkesztette Mozart első tematikus jegyzékét. Ez képezte alapját az André-féle 1833-as, majd később 1862-es Köchel jegyzéknek is.
[120] Ernst Fritz Schmid: I. m: VIII.

másolat van a birtokában. Ha az eredeti kézirat is Leutgeb tulajdonában lett volna, úgy attól ő szükségszerűen már ez előtt az 1800-as év előtt meg kellett, hogy váljon.

Constanze 1800 novemberében a Leutgebtől kapott másolatot átküldte Andrénak Offenbachba. André az átküldött anyagban tévesen az eredeti kéziratot feltételezte. Sajnálatos, hogy ez a partitúra az André zenearchívumban máig sem bukkant fel.

Minden jel arra mutat, hogy André az 1803-as saját kiadásához a műnek néhány évvel korábban (1796-ban) a lipcsei Schmiedt & Rau kiadónál megjelentetett, szólamokra szétszedett első kiadását vette alapul. A tudomány mai állása szerint a lipcsei kiadó (és ily módon André) előtt is ismeretlen teljes partitúra először és utoljára 1847-ben Londonban egy aukción a fentebb megnevezett Johann Andreas Stumpff hagyatékából került elő. A kéziratot ekkor egy Londonban lakozó bizonyos Mr. Schmidt vásárolta meg, a későbbiekben azonban végképp nyoma veszett.

Sajátosságok, interpretációs lehetőségek

A hangszerelés mozarti elképzelését követő 1796-os lipcsei első kiadás[121] megjelenése után nem sokkal, 1799 végén a bécsi Artaria kiadó jelenteti meg ismét a művet, egy Mozart vonósötöseit felvonultató sorozat nyolcadik darabjaként. Ebben a feldolgozásban a kürtszólam helyét már egy második cselló foglalja el.[122]

Arra vonatkozóan, hogy az Artaria milyen forrásra alapozta ezt a kiadását, nincs konkrét támpont. A kutatások jelenlegi állása szerint a kiadónál megjelent darab hangzóanyagát tekintve leginkább Leutgeb példányával rokonítható.[123] Az mindenképpen tény, hogy az 1799-es bécsi megjelenés után nem sokkal Constanze egy Johann Anton Andréhoz írt levél mellékleteként a kvintettnek a férje által Leutgebnek adott másolatot is csatolja. Ezzel együtt nyomatékosítja, hogy az Artarianál megjelent kiadás nem az ő férjétől származik, és hogy lényegében praktikus okok – azaz a gyakran nélkülözött megfelelő kürtös szólista – miatt kellett az eredeti kürtszólamot csellóval helyettesíteni.[124] A levél véglegesen lezárja a

[121] A lipcsei kiadás a hangszerelést illetően teljesen megegyezik az 1803-as André kiadással.
[122] Ernst Fritz Schmid: I. h.
[123] 1958-ban Ernst Fritz Schmid - Alfred Einstein véleményére hivatkozva - jut erre a következtetésre.
[124] https://archive.org/stream/lettersofmozarth000640mbp#page/n503/mode/2up (2015-08-28)

kérdésről folytatott vitát. Leszögezhető tehát, hogy a kürtszólam csellóval való helyettesíthetőségének gondolata nem Mozarttól való.[125]

A hangszerelés szerepe a mű formálódásában

A darab eredeti mozarti hangszereléséből kitűnik, hogy a vonós hangszerek szokatlan összeállítása nemcsak elgondolkodásra ad okot, de szükségszerűen magyarázatot is igényel. Amíg ugyanis Mozart a klarinétötösben a fúvós hangszert a megszokott vonósnégyessel állítja szembe, addig ebben a kürtkvintettben nyilvánvaló, hogy azzal, hogy a második hegedűt második brácsával váltja fel, és a megszokott cselló jelölés helyett a „basso" megjelölést használja, a zeneszerző a sötét tónus kiemelésére helyezi a fő hangsúlyt. A váltásra azért lehetett szükség, hogy a két brácsa, valamint a bőgő alkalmazásával egy egységesebb, sötétebb hangszínű vonóshármas kísérhesse a világosabb, fényesebb hangzásával elkülönülő hegedűszólam, valamint a szintén sötét tónusú kürtszólam antifonikus párbeszédét.[126] Érdemes megemlíteni, hogy Mozart maga is szívesebben játszott brácsán, [127] és vonósötöseiben is előszeretettel használta a két hegedű – két brácsa – egy cselló összeállítást.

A csellónak nagybőgővel való kiváltására azért is szükség volt, mert a kürt hangfekvése lényegileg megegyezik a cselló hangfekvésével. E váltás nélkül a darab fundamentumát vesztetté válik, a hallgatót a teljesség megélése helyett a semmiben lebegés érzete tölti be. Ezzel szemben a nagybőgő oktávval lejjebb való megszólalásával hangzásilag is megjelenik a valódi basszus, a zene kiteljesedik, és a hallgató számára egy nagyzenekar megszólalásának illúzióját kelti.

Sajátosságok, párhuzamok

A „basso" megjelölés már a mű első kiadásában megjelenik. Ez a korai előfordulás szolgál alapjául a fenti feltételezésnek, mely szerint Mozart azzal, hogy a szokásos csellót a nagybőgővel helyettesítette, a mély tónusok erejét akarta tovább fokozni. Sajnálatos, hogy az eredeti kézirat hiánya miatt végleges állásfoglalásra ebben a kérdésben nem nyílik lehetőség.

---

[125] Ernst Fritz Schmid: I. h
[126] I. h.
[127] Otto Jahn: *W.A. Mozart* (Lipcse: Breitkopf und Härtel, 1867): 322.

A párhuzamokat vizsgálva ugyanakkor megemlíthető, hogy Mozart a 614-es Esz-dúr vonóskvintett eredeti kéziratában, ott is az első tételnek a hangszer-összeállítást rögzítő első sorában a legalsó szólamhoz bassót írt. Ezt a jelölést a későbbiekben egy pengével eltávolította, és csellóval helyettesítette. A basso használatát illetően további példák is felsorolhatók. Ilyen a KV 91-es Andante Rondó töredék, valamint a KV 88-as Rondó, amelynek kéziratában az alap bassnak van megjelölve.[128]

Noha a KV 407-esre vonatkozó különböző források a kürtszólam concertáló jellegében egyetértenek, a technikai nehézséget illetően már komoly eltérések mutatkoznak. Ezért aztán minden esetben vizsgálatot igényel, hogy az adott kiadás milyen mértékben követi az eredeti mozarti gondolatot, és mennyiben alkalmazkodik egy adott kürtös technikai felkészültségében megmutatkozó korlátaihoz. Ilyen eltérések például azok a rövidítések, amelyek az első és az utolsó tételben bukkannak fel, és amelyek az André-féle korai kiadásban még szerepeltek. Az egyszerűsítések érezhetően megkönnyítették a játékot a kiadás mögött feltételezhető szólókürtös számára.[129]

A mű szerkezeti jellegzetességei

A művet megnyitó, szonátaformájú Allegro tételt egy olyan főtéma jellemzi, amely tele van kontraszttal: váltakozva hangos és lágy, lírikus és erősen artikulált. A hangzás kontrasztját tovább fokozzák a gyors futamok valamint az oktávugrások ismétlődő hangjai egy olyan művön belül, amely alapvetően lírikus jellegű. A zenei szövet nagy része – és ez jellemző erre a tételre is – antifonikus párbeszédet valósít meg a kürt és a hegedű között, a mélyebb tónusú vonósok háttere előtt, de felfedezhetők egyéb kombinációk is: kürt mélyebb vonósokkal, cselló és kürt, és csak vonósok. A cél olyan együttes hatás elérése, amely egy jóval nagyobb zenekar érzetét kelti a hallgatóban.[130] Érdekességként itt kell megemlíteni, hogy ennek a műnek az első tétele büszkélkedhet a világ legrövidebb kidolgozási részével.

A három tétel közül a noktürn jellegű Andante a leghosszabb. A tétel kiegyensúlyozott kapcsolatot teremt a kürt és a vonósok között, ezúttal is a hangszer lírikusabb oldalát hangsúlyozva. Ebben a derűs tételben a kürt és a hegedű frázisai

[128] Ernst Fritz Schmid: I. h.
[129] I. h.
[130] http://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W5027_67277 (2015-08-29)

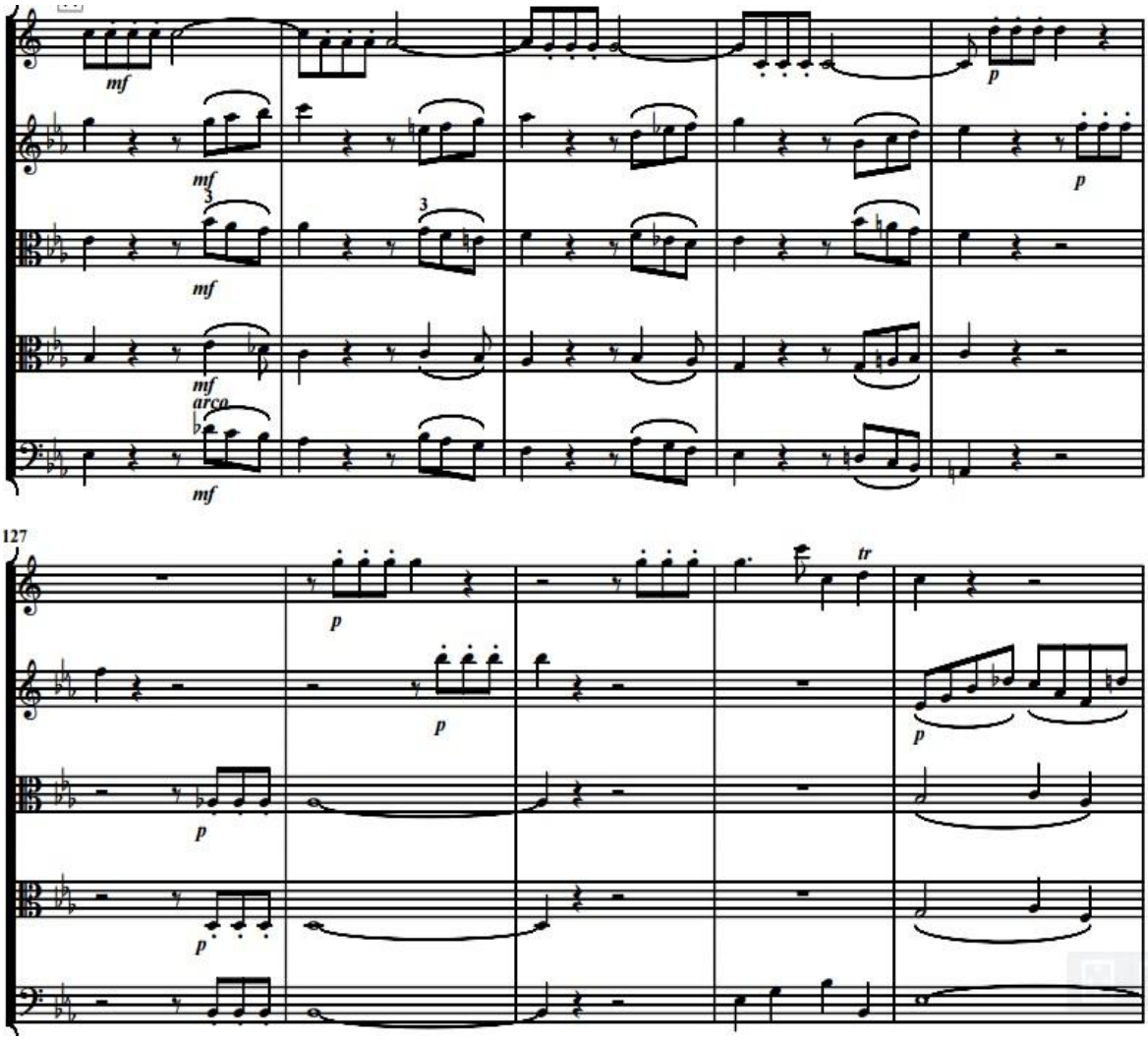
könnyedén váltogatják egymást, olyannyira, hogy Alfred Einstein szerelmi kettősként utal rá.[131]

A művet záró Rondó tétel technikailag is lenyűgöző igényessége tökéletes példája Mozart Leutgeb technikai felkészültsége irányában megmutatkozó bizalmának, és egyben ízelítőt ad a 18. század natúrkürtjében rejlő lehetőségeket illetően is. A kürtszólamban rögtön a tétel elején megjelenő főtéma erősen emlékeztet az Andante tétel vonósok által megszólaltatott főtémájára. Erre a szvitszerű, tematikus kapcsolódásra utal Rudolf Gerber (1899-1957) német zenetudós, a mű 1936-ban megjelentetett kottakiadásának előszavában.[132] A Rondó két epizódja markánsan eltér egymástól: az első a mű leginkább virtuozitást igénylő motívumát vonultatja fel, míg a második – kontrasztos moll hangfekvésbe ágyazva, valamint a nyílt, a részleges-, fél-, és a teljes fojtást igénylő hangok használatával – minden tekintetben kihasználja a natúrkürt hangszínskáláját. A harmadik tétel egy kis fugatóval záródik.

Az előadóművész szerepe a mű formálódásában

Ez Mozart első – és egyben technikailag legnehezebb – Leutgebnek írt műve. A barátságuk csipkelődő, ugratós jellegét már az első tétel 126-130. üteméig terjedő szakaszának szerkezete is jól érzékelteti. A szétesőkompozíciós forma zeneileg mókás megfogalmazása a kürt és az őt botorkálva követő hegedű útkeresésének a lemaradó, majd dermedt csend után mégis pályára lépő alsó szólamok előterében. A belépés után szinte azonnal megálló, a folytatás bizonytalanságát kitartott hanggal érzékeltető alsó szólamok felett mégegyszer megszólal a kürt, és az őt fáziskéséssel követő hegedű. Olyan ez, mintha ezekben az ütemekben mindenki elveszítené a fonalat, majd az ismételt megtorpanást jelző újabb hirtelen megállás után a kürtös egyszer csak „boldogan visszatalál a vezérfonalra," és lendületesen belefog a tényleges folytatásba:

[131] Alfred Einstein: *Mozart. His Character, His Work* (Oxford: University Press, 1962): 194.
[132] Rudolf Gerber: *Vorrede. Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe no. 347* (Lipcse: Edition Eulenburg, 1936): III.



Sajátosságok, interpretációs lehetőségek

Az interpretáció függvényében a mű több nehézségi fokon is előadható. Noha egyértelmű, hogy a kötőívek nem Mozart tollából valók, ezzel együtt az is látható, hogy a tizenhatod meneteket az összes kiadás legato ívekkel látta el. Érdekes, hogy a kottaképben megjelenő iránymutatás ellenére az előadók az esetek zömében a „kettő kötve, kettő ütve” értelmezést alkalmazzák. A szabad interpretáció hátterében feltehetően az áll, hogy az eredeti kottakép érvényre juttatása esetén a mű teljesen más nehézségi fokra kerül, ily módon eljátszása nagy odafigyelést és az általánosnál sokkal több gyakorlást igényel.

Előadói elképzelések, trendek

A kottakiadásokban következetesen legato ívekkel ellátott tizenhatod menetek összekötését Peter Damm valósítja meg először 1974-es hanglemezén. Ezen a felvételen Damm további újdonságokkal is szolgál: a lassú tételben az André kiadás nyomán, vállalva a merész kétoktávos ugrást, felmegy a hangzó esz”-ig, és onnan

ereszkedik le a tizenhatodokkal (60-61. ütem). A harmadik tételben (87-88. ütem) is a nehezített változatot választva ugrik fel a hangzó esz”-re.

KV 452 Esz-dúr zongorás kvintett

A keletkezés körülményei

Az 1784-88-ig terjedő időszakot Mozart legeredményesebb éveiként tartják számon. Művei Bécsben olyan nagy népszerűségnek örvendtek, mint korábban még soha. Gyakran előfordult, hogy szerzeményeit nap mint nap játszották a császárvárosban, és mivel a közönség állandóan új darabokat követelt, ennek megfelelően sokat kellett komponálnia is. Mozart fantáziájának szárnyakat adott ez az időszak. Nemcsak zongoraversenyeket és szonátákat írt, hanem különböző, szokatlan kamarazenekari felállásokkal is kísérletezett. Példa erre az ebben az időben írt zongorás kvartett zongorára és három vonósra, aztán a Kegelstatt-trió, amit klarinétra, zongorára és brácsára írt. A kamarazenei felállás újszerűségének tekintetében mégis leginkább a KV 452-es Esz dúr – zongorára, oboára, klarinétra, fagottra és kürtre írt – kvintett emelkedik ki. A mű minden kötöttségtől szabad, híven tükrözi Mozart hasonlóan hagyománymentes, szabad szellemiségét.[133] A Neue Mozart-Ausgabe kiadója azt feltételezi, hogy a zongorásötös kürtszólamát Leutgeb ihlette,[134] de a sok mély hang alapján ez kizárható, inkább egy mélykürtösnek, például Jacob Eisennek írhatta.

A mű szerkezeti jellegzetességei

Miriam Stumpfe, a Bajor Rádió szerkesztőnőjének az interneten közzétett értekezése[135] számos információval szolgál a műre vonatkozóan: 1784-ig, amikor Mozart a zongorás kvintettet komponálta, a korszak zeneműveiben használt hangszerek két jól elkülöníthető világhoz tartoztak. Megszokottan a zongorát versenyművekben és szonátákban használták, és mint szólóhangszerre elsősorban az elkápráztatás szerepét osztották ki. A fúvósok az addigi gyakorlat szerint ugyanakkor párosával alkottak egy fúvós oktettet. Ennek klasszikus felállása: két klarinét, két oboa, két fagott és két kürt. Ez az összetétel a kerti koncertekre és ünnepségekre

[133] http://www.br.de/radio/br-klassik/sendungen/das-starke-stueck/starke-stuecke-mozart-klavierquartett-100.html (2015-08-29).
[134] Franz Giegling: I. m: X.
[135] http://www.br.de/radio/br-klassik/sendungen/das-starke-stueck/starke-stuecke-mozart-klavierquartett-100.html (2015-08-29).

nyújtott könnyű zenei élményeket. Mozart ebben az Esz-dúr kvintettben hozza össze ezt a két világot, és alkot egy vadonatúj kamarazenei formációt.

A művet szemlélve és hallgatva érthető, ha felmerül a kérdés: zongorás kvintettel, vagy inkább zongoraversennyel állunk szemben. Tagadhatatlan, hogy sok párhuzam fedezhető fel a zongorás kvintett és Mozart zongoraversenyei között, így például a mű formailag tipikus zongoraversenynek felel meg. A nyitást egy szonátaformában írott első tétel adja, majd egy éneklő larghetto következik, és ezt fejezi be egy – kivált a tétel vége felé operafinálé jellegű – rondóval. A versenyművekkel való ilyen hasonlóságok ugyanakkor messze nem azt jelentik, hogy Mozart a zongorára osztotta volna a fő szerepet, és a fúvósok csak egyfajta „minizenekar"-ként kísérnék a játékát. A zongorásötösben Mozart a hangszerek közötti párbeszéd elvét követi. Azon esetek száma, amikor egy-egy hangszer több, mint két ütemen át viszi a vezérszólamot, igen ritka. Hans-Jörg Schellenberger, a Berlini Filharmónikusok szólóoboistája szerint: „Hihetetlenül sűrű az a zenei szőttes, ami ebben a műben megvalósul. Szinte végtelenített az a beszélgetés, amelyik a zongorista és a fúvósok között zajlik; az átadás, az átvétel, majd a másként való továbbadás – ezek az igazán nagy pillanatok."

A hangszerelés szerepe a mű formálódásában

A négy fúvós és zongora felállással Mozart két, addig teljesen különböző módon értelmezett elképzelést egyesít, és ezzel egy olyan kamarazenei világot hoz létre, amelyben mindegyik hangszer szinte a végletekig kihasználhatja a saját hangszerében rejlő különleges karakter adta lehetőségeket. A kürt használatát illetően az emelhető ki, hogy ez a mű Mozart azon kevés műveinek csoportjába tartozik, amelyben megjelenik a hangzó Esz. A bevezető rész kürtszólója a nagyon igényes, cantabile előadásmódon szerkesztett zenei anyagával emelkedik ki, a lassú tétel trillákban és kromatikákban gazdag, nehéz intonációs feladatot róva az előadókra, a harmadik tételben pedig többször is megjelenik a jelzett Esz, és szerepelnek benne olyan, a mély fekvésekben fojtásokat igénylő hangok, mint az írott h, az f, és a fisz is.

Későbbi párhuzamok

Mozart zongorára és fúvósokra írt kvintettjének kamarazenei felállása a későbbi zeneszerzők köreiben kevés követőre talált. Beethoven fiatal korában írt egy

zongorásötöst, ami erre a példaképre vezethető vissza. Olyan további XVIII. és XIX. századi komponisták, mint Ignaz Pleyel, Franz Danzi, és Heinrich von Herzogenberg kísérleteztek ugyanezzel felállással, de az irányzat nem tudott gyökeret verni. A párbeszédek egymást követő, gyors sziporkázásával, a harmóniák varázsával, és a hangszereknek nüanszokban is gazdag felhasználásával ez a mozarti alapmű igen magasra tette a lécet. Ezt Mozart maga is szóvá tette egy édesapjának szóló 1784-es levelében, amelyben arról ír, hogy még saját megítélése szerint is a zongorás kvintett sikerült az addigi kompozíciói közül a legjobban.[136]

Értékelés a mai zene ismeretében

A harmadik tétel 213. ütemétől 233. üteméig terjedő részében kifejezetten jazzes elemek fedezhetők fel. Hasonlóképpen jazzes elemekre lehet bukkanni a KV 407-es kürtkvintett első tételének 65-71. üteméig. Érdekes nyomon követni, ahogy élete során Mozart többször is kilép a saját korára jellemző zenei korlátok közül. Ennek további példájaként említhető meg a KV 465-ös disszonáns kvartettje, vagy a KV 551-es Jupiter szimfónia.

KV 487 (496a) Tizenkét kürtduó

A keletkezés körülményei

Mozart tizenkét duójából csak az első (Allegro), a harmadik (Andante) és a hatodik (Menuetto) található meg eredeti kéziratban a Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Bécsi Zenebarátok Társasága) gyűjteményében. Az összesen két, mindkét oldalán teleírt, fektetett formátumú lap szólamokra bontva maradt ránk.[137]

Az első oldal tetején ez a felirat olvasható: „*Von Wolfgang Amadè Mozart zu Wien den 27ten Jullius [sic!] 1786 untern Kegelscheiben*" (kuglizás közben). Idegen kézírással további négy duó és három töredék található a lapokon. Talán a jelenlévő kuglizó muzsikusok jegyezték le a zenészek játéka után. Annak ellenére, hogy Mozart zenéje ezekben a töredékekben is felismerhető, mégsem kerültek a tizenkettő közé.[138]

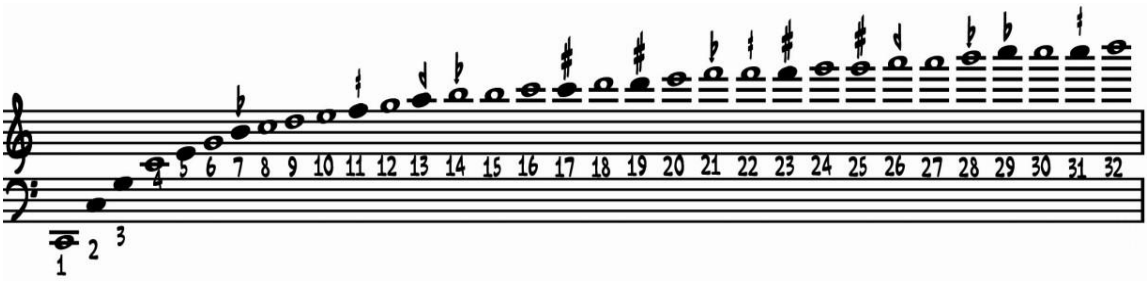
---

[136] http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1352&cat=3 (2015-08-29)
[137] Dietrich Berke: *Kammermusik. Duos und Trios für Streicher und Bläser.* NMA VIII/21. (Kassel: Bärenreiter, 1975): IX.
[138] Hans Pizka: I. m: 221.

Két fontos kérdést kell tisztázni e művekkel kapcsolatban: valóban kürtökre írta-e (ugyanis a kéziratban nem jelölt meg hangszert), és ha igen, úgy kiknek írhatta Mozart. Ezeket a műveket értelmezték már hegedűduónak, létezik hegedű-brácsa párosítás, sőt angolkürtök[139] és basszetkürtök[140] is szóba jöttek.

Sajátosságok, párhuzamok

Az mindenesetre tény, hogy Mozart ilyen magas fekvésben soha nem írt kürtre,[141] életművében soha nem megy a 16. felhang fölé. Ezekben a darabokban viszont az írott g'''-ig vezette a felső szólamot, ami már a 24. a felhangsorban. Az alábbi ábrán jól látható, hogy a 14. felhang fölött a hangok már kromatikusan jönnek egymás után, és ez a körülmény nagyon megnehezíti az előadóművész feladatát.



Az ilyen magas regiszterben való játékhoz sok gyakorlásra, és persze egy kis szerencsére is szükség van. A megvalósítás ugyanakkor nem lehetetlen.[142] Abban az esetben, ha mély C-be transzponálunk, az első szólam a hangzó g"-ig megy fel, ami kürtön így is igen magas hang (a zeneszerzők ritkán írtak hangzó f"-nél magasabb hangot kürtre).

Mozart csak az 1772-ben komponált Scipio álma (Il Sogno di Scipione, KV 126) című operájában ír elő ilyen magas hangot – hangzó g"-t – az ötödik áriában. Ebben az esetben viszont magas B-kürtöt használ, ami jóval rövidebb csőhosszánál fogva valóban alkalmas az ilyen magas fekvésben való játékra is. Alkalmazása esetén az előadóművésznek csak a 13. felhangot (írott a") kell megszólaltatni, ami lényegesen könnyebben eltalálható. A fenti ábrán látszik, hogy a 13. felhang lefelé húz, ezért a hang jó intonálása érdekében a kürtösnek teljesen ki kell vennie a kezét a korpuszból. (Ha ugyanezt a felhangot a Mozart korában használt natúrkürtön írott

[139] I. m: 215.
[140] Dietrich Berke: I. m: X.
[141] I. m: XI.
[142] Pizka: I. m: 214.

gisz”-ként akarjuk megszólaltatni, úgy az tenyérrel enyhén lefojtva szólaltatható meg tisztán.)

A hangszerelés kérdése a mű formálódásában

Mivel közvetlen bizonyíték nincs arra vonatkozóan, hogy Mozart a tizenkét duót valóban kürtre írta volna, érdemes áttekinteni, hogyan kerültek szóba az egyéb hangszerek.

Ludwig von Köchel 1862-es jegyzékében a 487. sorszámot adta ennek a ciklusnak a következő címmel:
Duett für zwei Violinen. Comp. 1786, 27. Februar zu Wien. Fuchs in Hau p. 209. n. 3, és az alábbi észrevételeket fűzte hozzá:

> Mozart saját jegyzékében nem szerepel. Kézirat, kiadások és másolatok ismeretlenek. Megjegyzés: Aloys Fuchs – aki ezt a kompozíciót 1786-ra keltezi – a kéziratról ennyit említ: „Mozart hagyatéka”. Fuchs ez alatt minden bizonnyal – mint jegyzékében többször is – Franz Xaver Wolfgangnak, Mozart fiának a hagyatékára gondol. Ezeket, amint az tudvalevő, egyrészt a Salzburgi Mozarteum, másrészt az 1860-ban, Grazban elhunyt Baroni asszony kapta. Napjainkban (1860) a kottát egyik helyen sem lehet fellelni.

Dietrich Berke szerint „Fuchs in Hau” alatt Aloys Fuchs, a Bécsi k. k. (kaiserliche-königliche) Hofkapelle tagja által szerkesztett „W. A. Mozart összes művének katalógusa” értendő. Berke kutatásai az alábbiakban foglalhatók össze.[143]

Aloys Fuchs Wolfgang Amadeus Mozart összes művének tematikus jegyzékét tartalmazó munkája 1837-ben jelent meg. A tizenkét duó esetében széljegyzetként ez olvasható: „Aut. b. M. V.” („Autograph bei Musikverein – kézirat a zenei egyesületnél”). Végül ez a kulcsinformáció vezetett a fent említett Gesellschaft der Musikfreunde in Wien tulajdonát képező (a tulajdonjogot a margóra tett pecséttel is megerősítő) három duó eredeti kéziratához.

Köchel hangszermegjelölése nem helytálló. A hetedik duó alsó szólamában a hegedűn lejátszhatatlan fisz jelenik meg, aztán a későbbiekben pár hangot basszuskulcsban kell játszani. Mivel ez a mély fekvés a második, a hatodik és a kilencedik duóban is előfordul, a hegedűduót hangszerelés tekintetében ki lehet zárni. Ugyanígy, mivel a brácsa és az angolkürt sem olvas basszuskulcsban, a hangszerelés ilyen változata sem jöhet szóba.

[143] Dietrich Berke: I. m: IX-XI.

A lipcsei Breitkopf & Härtel kiadó a közel harminc éven keresztül (1877-1905) szerkesztett régi Mozart-kiadásában (Alte Mozart-Ausgabe) a három kéziratot mégis hegedűduóként jelentette meg. Érdekesség, hogy a hangszerelés ellen szóló érvek dacára a basszuskulcsot is kinyomtatták, bár kis kottával a két oktávval feljebb megszólaltatható változatot is beszúrták fölé. A műhöz fűzött megjegyzésben elismerik ugyan, hogy ez a felállás kizárható, de – szerintük – a duó hangterjedelme (a néhány basszuskulcsos hangon kívül) és karaktere minden elgondolható hangszer közül a hegedűnek felel meg a legjobban.

A basszetkürt, mint lehetséges hangszer, csak Paul Graf von Waldersee felfogásában jelenik meg. Érdekes, hogy a Köchel jegyzékét 1905-ben másodjára kiadó Waldersee elgondolása olyan 1807-es kiadáson nyugszik, amelyben a párizsi hegedűvirtuóz és zeneműkiadó – Jean-Jerome Imbault – már kürtöket ír elő. A kiadásra ő a müncheni Bajor Állami Könyvtárban bukkant rá. Ma már tudvalevő, hogy az általa fellelt kiadvány még csak nem is az első a kürtök használatát előirányzó hangszerelések közül; öt évvel korábban, 1802-ben ugyanis egyszer már megjelentek a duók Bécsben – szintén kürtökre írt változatban – a Bureau des Arts et d'Industrie gondozásában.[144] A kézirat és Jean-Jerome Imbault kiadványa alapján Waldersee arra a következtetésre jutott, hogy: „...a müncheni nyomtatvány – amely kürtöket jelöl meg előadóhangszerként – megvilágosodást hozott: minden létező kürtfajta közül kizárólag csak a basszetkürt képes ezt a hangkészletet felmutatni."[145]

A Köchel jegyzék 1905-ös második kiadását követően a duók hegedűkkel való eljátszása többet nem is került szóba.

Waldersee álláspontja egészen 1937-ig volt érvényben, nézetét ekkor kérdőjelezte meg Alfred Einstein a Köchel jegyzék – általa készített – harmadik kiadásában. Einstein a „Tizenkét duó két kürtre" címet adta a ciklusnak, amely ekkor kapta meg a máig érvényben lévő 496a számot. Einstein így érvel: „Aligha kérdéses, hogy ezeket a darabokat kürtre írták. Mozart más módon ír basszetkürtre." Érdekes, hogy ennek ellenére 1947-ben – a harmadik kiadás újranyomtatásakor – a megnevezés már „Tizenkét duó két fúvóshangszerre" változott.[146]

Köchel jegyzékének hatodik, 1964-es újraértelmezésében Einstein címzését a „basszetkürtre vagy kürtre?" megjegyzéssel egészítették ki. A kiadók visszanyúlnak

[144] Pizka: I. m: 215
[145] Dietrich Berke: I. m: X.
[146] I. m: X-XI.

Waldersee állításához: „kizárólag csak a basszetkürt képes ezt a hangkészletet felmutatni.” Hozzáfűzik ugyanakkor, hogy: „Mindenesetre – ha virtuóz művészek játsszák – nem lehet elvetni a kürtökön való előadást sem.”[147]

A kutatások jelenlegi állása

A Neue Mozart-Ausgabe előszavában Dietrich Berke rögzíti a mai álláspontot. Leszögezi, hogy a tizenkét duót Mozart egyértelműen kürtökre komponálta. Állítása zenei- és kontextusbeli alapokon nyugszik. Érvelése szerint a basszuskulcs megjelenése – ellentétben a vonós elméletekkel – kifejezetten transzponáló hangszerek használatára utal. A basszetkürtöt pedig azért zárja ki, mert a basszetkürt ugyan transzponáló hangszer, de ezzel együtt kromatikus hangszer is. Logikátlan lenne Mozarttól, ha az alsó szólamnak szinte csak a természetes felhangsor hangjait kellene játszania.[148]

A kéziratban a C a legmélyebb és a g’’’ a legmagasabb hang. Ez négy és fél oktáv, ekkora intervallumot kevés hangszer tud megszólaltatni duóban. Kürtre viszont eleve úgy komponálnak, hogy a kürtös basszuskulcsban fölfelé, violinkulcsban lefelé transzponáljon. Abban az esetben, ha F-kürtben gondolkodunk, akkor az írott C F-nek hangzik, míg az írott g’’’ c’’’-nek, így a két szólam között csak három és fél oktáv van. Az eljárás mögött a jól olvashatóság igénye húzódik meg praktikus okként. Ha a violinkulcsban írt g után c következik basszuskulcsban, az a második vonalközbe kerül. Mivel azonban első látásra ez magasabb hangnak tűnik, ezért abban az időben inkább C-t írtak. Az elmúlt száz évben ugyanakkor már nem kényeztették el ennyire a kürtösöket, a zeneszerzők többsége elvárta, hogy a kürt abban a fekvésben szóljon, ahová azt megírta, állandó bizonytalanságot okozva ezzel zenekari zenészeknek és karmestereknek egyaránt.

Berke a továbbiakban még azzal érvel, hogy mivel az Imbault-féle kiadás nagyon hű a Gesellschaft der Musikfreunde in Wien tulajdonát képező kézirathoz, így jogosan feltételezhető, hogy a kiadás a többi kilenc darabnál is Mozart zenéjét adja vissza. Ha pedig az kürtöt írt elő, akkor azt nem szabad összetéveszteni a basszetkürttel. Ezenkívül utal arra is, hogy Waldersee idejében már elterjedt a ventiles kürtök használata, így érthető, ha a kürtösök addigra már megfeledkezhettek

[147] I. m: XI.
[148] I. h.

a natúrkürt manuális technikájáról,[149] amit a 18. század közepén Anton Joseph Hampel, drezdai kürtös fejlesztett tökélyre.[150] Valóban: gyakorlott kézzel a természetes felhangoktól eltérő hangokat is meg lehet szólaltatni. Mozart nem határozta meg a transzpozíciót, ezt a kérdést a zenészekre hagyta, így az adott duót mindenki abban a hangnemben játszhatja, amit képességei megengednek.[151]

Előadói elképzelések, trendek

Az 1960-as évekkel kezdődő és napjainkig is tartó időszakban a historikus hangszereken játszó együttesek egyre nagyobb mértékben sajátítják ki a barokk és klasszikus zene interpretálásának jogát, és egyre kevesebb lehetőséget hagynak a modern nagyzenekarok számára ezen zenei korszakok értelmezését illetően. Ez a trend nem hagyja érintetlenül a kürtösöket sem: megfigyelhető, hogy egyre több kürtös gyakorol natúrkürtön is annak érdekében, hogy felkészülten várja az ilyen jellegű felkéréseket.

Az előadóművészek szerepe a mű formálódásában

Egy kérdés vár még megválaszolásra: kik lehettek jelen a kuglizásnál. Egyelőre csak feltételezések léteznek. Minden bizonnyal gyerekkori jóbarátja, Joseph Leutgeb volt az egyik. Kürtösök között szájról-szájra terjed a legenda, miszerint Mozart minden vesztett parti után egy duóval fizetett. A kutatásokban ugyan több név is felmerült, de találgatásoknál tovább így sem lehet jutni. A tanulmányokban olyan neves kürtösökről lehet olvasni, mint például Johann és Karl Türrschmidt[152] (apa és fia), Martin Rupp, Johann Hörmann, Jacob Eisen, továbbá Johann, Joseph és Wilhelm Steinmüller (fivérek).[153] A kérdésre lehet, hogy soha nem találni konkrét választ. Az azonban igen valószínű, hogy a Mozarttal egybegyűlt baráti társaság magas jókedvében feszegethette ennyire a kürtölés technikai határait.

A hangszerelés kérdése a duókban a natúrkürtön ritkán előforduló hangok tükrében

Az írott e, f, f” és b” hangok natúrkürtön sok gondot okoznak, és többször is szerepelnek ezekben a darabokban. Az e és f egyedül a 2-es, 6-os és 7-es duóban

[149] Dietrich Berke: XI.
[150] Pizka: I. m: 5.
[151] Dietrich Berke: I. m: XII.
[152] I. h.
[153] Pizka: I. m: 214.

fordul elő Mozart életművében, és hasonlóképpen hiányzik a kortárs zeneszerzők műveiben is. Az f’ a 8-as, 9-es és 11-es duóban szerepel (ezenkívül még a 371-es Rondóban, a 131-es Divertimentóban és a 375-ös Szerenádban is megjelenik). A b” viszont sehol máshol nem látható, csak itt, a 6-os duó triójában. Ezeknek a hangoknak a megszólaltatásához (a b” kivételével) nagyon erős fojtást kell alkalmazni. Különösen igaz ez a kis e esetében, hasonló a helyzet a kis f-nél is (valamivel kisebb fojtás mellett), de az f’ is erősen fojtott hang. A 14. felhang, a b” megszólaltatása azért igényel sok gyakorlást, mert felülről a tisztán megszólaló h” nyitott felhangként (15.) van hozzá nagyon közel, ezáltal a lefelé húzó b” kitisztítása nagyon nehézzé válik. Mivel ezeknek a hangoknak az intonálása natúrkürtön komoly nehézségekbe ütközött, érthető, hogy sokáig tartották magukat a más hangszerelést előnyben részesítő nézetek.

A szólisztikus kürt szerepe Mozart operáiban

KV 87 (74a) Mithridatész, Pontosz királya
Xipharész áriája: „Lungi da te, mio bene” (nr. 13.)

1769 telén Mozart édesapjával Itáliába indult, ahol tizenöt hónapig szándékoztak időzni. (Ebben az évben, 13 évesen már a Salzburger Hofkapelle harmadik koncertmestere volt – egyelőre fizetés nélkül. Állandó állást 1772 augusztusára ígértek neki.)[154] Mozart 1770 tavaszán itt, Milánóban kezdett hozzá a Mithridatész komponálásához. Az ősbemutatót december 26-án tartották a Teatro Regio Ducale-ban.[155]

Az eredeti partitúra kézirata teljesen eltűnt, a művet csak a fennmaradt négy másolat alapján lehetett rekonstruálni. A másolatok a British Museum (London), a Biblioteca da Ajuda (Lisszabon), a Preussische Staatsbibliothek (Berlin) és a Bibliothèque Nationale (Párizs) tulajdonában vannak. Tartalmi eltéréseik miatt a kéziratok két, jól elkülöníthető csoportra oszthatók. A párizsi és a berlini az α, a londoni és a lisszaboni a β jelölést kapta. Az α jelzésű kiadások a másolók változatai abból az időből, amikor Mozart még nem készült el a teljes kézirattal. β jelöléssel azokat a változatokat illetik, amelyek a Neue Mozart-Ausgabe megállapítása szerint már a végleges művet tartalmazzák.[156]

A Neue Mozart-Ausgabe több okból is a β másolatokból készítette kiadását. A jelen dolgozatot is érintő legfontosabb ok a 13. számú „Lungi da te, mio bene” kezdetű – az énekhangon kívül a szólókürtöt is meghatározó szerephez juttató – ária.

Az a hagyomány, hogy egy áriában a zenekar mellett még egy fúvós szólista is helyet kapjon, éppen innen, Itáliából ered. Ilyen jellegű műveket többek között Scarlattinál és Stradellánál lehet találni. A szólóhangszer az esetek többségében trombita volt. Kürtszólóra Händel Julius Caesarjában („Va tacito e nascosto”) és J. S. Bach h-moll miséjében („Quoniam tu solus sanctus”) van példa.

A szólókürtös személyét illetően mindmáig csak találgatások vannak. Szóba jöhet többek között Mozart kürtös barátja, Joseph Leutgeb, aki ugyanebben az 1770-es évben kapott szabadságot a salzburgi érsektől (Mozarthoz hasonlóan őt is a

[154] Eva Gesine Baur: *Mozart: Genius und Eros* (München: C.H.Beck, 2014): 72, 73.
[155] Luigi Ferdinando Tagliavini: *NMA II/5/4: Mitridate Re di Ponto.* (Kassel: Bärenreiter, 1966): VII.
[156] Tagliavini: I. m: XII.

Hofkapelle alkalmazta), hogy koncertkörútra mehessen. A sajtóvisszhangokból kitűnik, hogy Leutgebnek nagy sikerei voltak Németországban és Franciaországban, ahol saját szerzeményeivel lépett fel. 1770-ben a párizsi Concert Spirituel rendezvényén is szerepelt, és amint erről már korábban szó esett, a Mercure de France újság hosszan méltatta éneklő játékát, bársonyos hangját.[157] A kürtművész utazásának részleteiről nincsenek pontos információk, így az sem zárható ki, hogy igen kiterjedt koncertkörútja során Milánóba is eljutott.

Az ária kürtszólóját játszó művész személyét mégsem lehet biztonsággal Leutgebbel azonosítani. A kutatók többsége inkább azt valószínűsíti, hogy a milánói zenekar első kürtöse kérhette meg a kis maestrót ilyen szívességre. Mozart, miután az első zenekari próbán meggyőződhetett a kürtös képességeiről, egy személyre szabott kürtszólóval ajándékozta meg igyekezetét.[158]

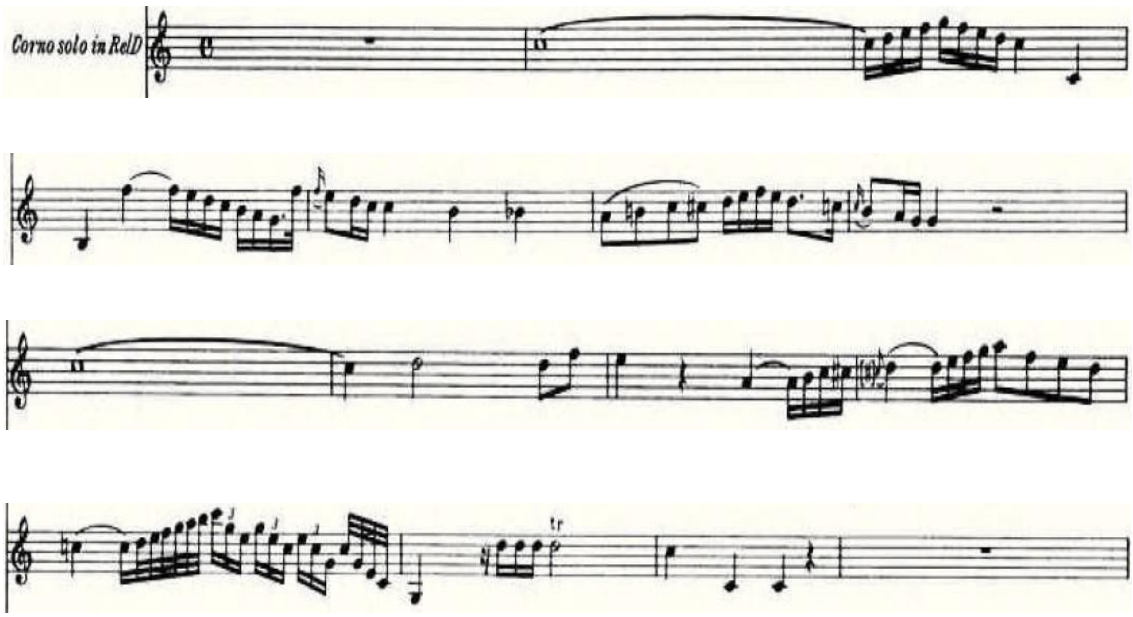
Az ária énekszólamáról annyit lehet tudni, hogy erre a szerepre a kasztrált Pietro Benedetti – művésznevén Sartorini – kapott felkérést, aki csak egy hónappal az ősbemutató előtt érkezett meg Milánóba. Leopold Mozart 1770. november 24-i levelében így ír feleségének: „*er wollte lieber seine Gegenwart erwarten, um das Kleid recht an den Leib zu messen… Leopold, nov. 24.”*, azaz „(Wolfgang) *inkább bevárná a mester megjelenését, hogy a ruháját megfelelően rászabhassa...*”[159] Noha a vázlat már Sartorini érkezése előtt készen állt, a művész megjelenése után Mozart mégis átírta az áriát – valószínűleg a primo uomo kívánságára. A kürtszólót (a kürtös kívánságait is figyelembe véve) viszont csak a zenekari próbák kezdetekor, december 17-én komponálta hozzá.[160]

Az áriából így összesen három változat készült. Kéziratban csak a legelső befejezetlen vázlat és a Sartorini változat maradt fenn. Ezeket a Bibliothèque Nationale őrzi Párizsban.[161]

Xipharész áriájában Mozart két zenekari kürtöt és egy obligát szólókürtöt ír elő D-ben. A vonósokon kívül a zenekarban helyet kapott még két oboa, és feltételezhető (ad libitum) a fagott használata is a basszus erősítése céljából.[162] A végső változatban Mozart a főtémát hegedűről átírta kürtre, a téma végét pedig még meg is toldotta két ütemmel, hogy a kürtös megmutathassa virtuozitását a

[157] Pizka: I. m: 14, 15.
[158] Tagliavini: I. m: XVIII.
[159] http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=781&cat=1 (2015-08-30)
[160] Tagliavini: I. m: IX.
[161] I. m: XVIII.
[162] I. m: XIII.

harmincketted futamokban, a gyors hármashangzatokban, és a hosszú trillában. A következő tutti részben hasonló szellemben folytatódik a zene, Xipharész szólama is változatlan maradt (feltehetően a primo uomo már nem akart újabb variánsot megtanulni a kürtös megjelenése miatt),[163] csupán a kürt vesz át néhány motívumot az eredeti hegedű- és brácsaszólamból.

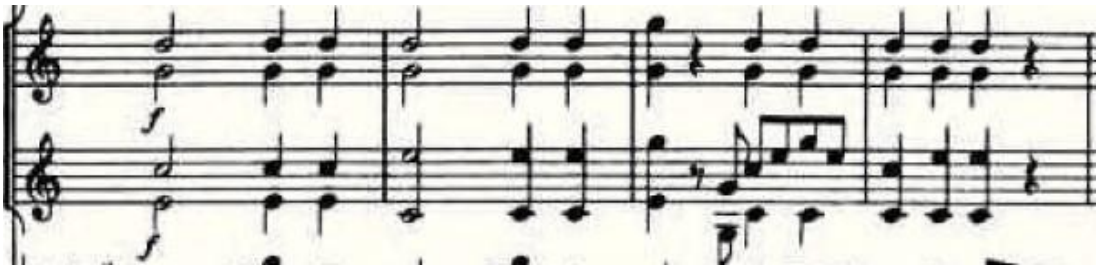


A kürtszóló kezdete Xipharész áriájában

A milánói színház igen nagy zenekart foglalkoztatott. Leopold Mozart 60 zenészről számol be: 28 hegedű, 6 brácsa, 2 cselló (azért ilyen kevés, mert a fagott többnyire azonos szólamot játszott velük), 6 bőgő, 2 csembaló, páros fuvolák (akik az oboát duplázták, ha nem volt írott szólamuk), oboák, fagottok, trombiták, és négy kürt.[164]

Mozart élt is ezzel a ritkán adódó lehetőséggel, hogy kürtkvartettre komponáljon. Így például az opera 18. számában – az Aspasia-Xipharész duettben – két pár kürtöt alkalmaz; az egyik pár A-hangolásban, a másik E-ben játszik. A két különböző hosszúságú hangszerrel éri el, hogy csak a természetes, nyílt felhangok szólaljanak meg akkordban (négy egyforma hangolású hangszernél ezt csak a fojtástechnikával lehetne megoldani):

[163] I. m: XVIII.
[164] http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=784&cat=1 (2015-08-30)



Partitúra részlet az Aspasia-Xipharész duettből.
A felső sor A-kürt, az alsó sor E-kürt

Mozart több más művében is hasonló módon komponált. Ilyen például a KV 183 „kis" g-moll és a KV 550 „nagy" g-moll szimfónia. Mindkettőben magas B-kürtöt párosít G-kürttel. Ezekről a művekről egy másik fejezetben (A kürt alkalmazása Mozart zenéjében) korábban már szó esett.

KV 366 Idomeneo, Kréta királya
Ilia áriája: „Se il padre perdei" (nr. 11.)

Ilia áriájának eredeti kéziratát – Mozart sok más kéziratával együtt – Krakkóban őrzik a Jagelló Könyvtárban.[165] A műben a vonósok mellett virtuóz szólófúvósok, azaz egy-egy fuvola, oboa, fagott és kürt kísérik a szoprán szólistát.

A keletkezés körülményei

1780. november 8-án édesapjához írt levelének – az Idomeneo operára vonatkozó – megjegyzéseit vizsgálva kiderül, hogy amíg az első felvonás nagyobbik részét Mozart ekkor már nagyjából lezártnak tekinti, addig elismeri, hogy az előadók szemszögéből az egyik legérdekesebb dalbetét még igen messze áll a véglegesítéstől. Miközben arra kéri Varesco abbét,[166] hogy írja újra Ilia áriáját a második felvonásban, és küszöbölje ki a félreszólás szükségességét, hozzáteszi: „Egyetértettünk abban, hogy ezúttal egy ária andantino formával állunk elő, obligatóval négy fúvós hangszer, azaz fuvola, oboa, fagott és kürt számára."[167]

---

[165] Bruce Alan Brown: *NMA II/5/11: Idomeneo, Kritischer Bericht* (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2005): 17.
[166] Varesco abbé (1735-1805), Mozart szövegkönyv írója, Danchet és Camra 1712-ből származó francia operája nyomán írta meg az Idomeneo szövegkönyvét.
[167] http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1101&cat= (2015-08-07)

Az áriát személy szerint Dorothea Wendling számára írta, és a négy fúvósból három személyét illetően is meglehetősen bizonyosak lehetünk: Johann Baptist Wendling a fuvola, Friedrich Ramm az oboa, míg Georg Wenzel Ritter a fagott szólamot játszotta. A kürtöszólót akár Georg Eck, akár a két Lang testvér, azaz Franz Joseph és Martin Alexander egyaránt játszhatta.[168]

Az előadóművészek szerepe a mű formálódásában

Az összeszokott együttest alkotó négy szólista már régóta ismerte egymást. Nemcsak 1778 óta játszottak együtt Münchenben, de Wendling és Ramm személyében egyben Mannheim zenekarának sztárjait is tisztelték. Ramm inspirálta Mozart KV 370-es oboakvartettjét, és lelkes támogatója volt a KV 314-es oboaversenynek is, amelyet 1777 novembere és 1778 februárja között ötször is előadott. Feltehető, hogy Mozart éppen az ő számára komponálta a KV 417f F-dúr versenyművet, amelyből azonban csak töredékek maradtak fenn. Mozart és a három játékos közötti legjelentősebb találkozásra Párizsban került sor 1778 tavaszán. A találkozás körülményeit, Mozart tetszésnyilvánítását („wo sind allzeit so 4 leüte beÿsam?") a dolgozat Sinfonia Concertantéról írt fejezete tartalmazza. A zenészek számára – éppúgy, mint Mozart számára – egyfajta kárpótlást adhatott a két évvel későbbi, Idomeneo kapcsán végzett közös munka.[169]

A keltezés kérdései, további változtatások

Az operát Mozart a müncheni Neue Hoftheather számára írta az 1781-es karnevál alkalmából. A beszámolók szerint az 1780 decemberében megkezdett próbák alatt nemcsak a zeneszerző, hanem a zenekari tagok lelkesedése is felvonásról felvonásra növekedett. Megemlítik például az oboista Friedrich Rammot és a kürtös Martin Alexander Langot is. Az ősbemutatóra Münchenben került sor 1781. január 29-én. Sajnos korabeli tudósítás a bemutató sikerességére vonatkozóan nem maradt fenn. Az 1781 őszén Bécsben megtartott német nyelvű bemutatóra Mozart már néhány változtatást is alkalmazott. 1783. március 23-án egy koncerten Aloysia Lange (korábbi nevén Aloysia Weber, Mozart egykori szerelme) énekelte az „Ária négy hangszerre, Se il padre perdei"-t. 1786 márciusában Karl Auersperg hercegnél egy zártkörű előadás keretében adták elő az Idomeneót egy olyan partitúra alapján, amely

[168] Julian Rushton: *W. A. Mozart: Idomeneo* (Cambridge: University Press, 1993): 56
[169] I.h.

további változtatásokat is tartalmazott. Münchenben, az előadás első helyszínén az Idomeneo mind a mai napig a repertoár része. Nehéz lenne kétségbe vonni, hogy a Müncheni Operazenekar kiemelkedő fúvós szólistái, akiket Mozart már korábban, egy Mannheimba tett látogatása alkalmával megismert, igen nagy hatással voltak a zeneszerzőre. Valószínűsíthető, hogy éppen ők ösztönözték arra, hogy az adott kísérettel komponálja meg Ilia áriáját.[170]

KV 588 Così fan tutte
Fiordiligi áriája: „Per pieta" (nr. 25. - Rondó),

A Così fan tutte eredeti kézirata Berlinben, a Preussischer Kulturbesitz alapítványnál lelhető fel, szinte hiánytalanul.[171] Fiordiligi 25-ös számú rondó áriáját, a "Per pieta"-t a vonóskar mellett két fuvola, két klarinét, két fagott és két kürt kíséri. Az ária különlegessége, hogy próbajáték-anyagot tartalmaz az első és a második kürt számára egyaránt. Mozart teljesen kiaknázza a natúrkürt lehetőségeit úgy a kürtmenetekben, mint a skálákban és a gyors tizenhatod menetekben, sőt a második kürt arpeggióiban is.[172]

A keletkezés körülményei

A Così fan tutte 1790 januárjában készült el Bécsben. Az ősbemutatót egy nappal Mozart harmincnegyedik születésnapja előtt tartották a Wiener Burgtheaterben. A nagyon sikeres előadást azonnal, már ugyanezen év januárjában és februárjában követték további ismétlések. 1790 júniusa és augusztusa között a mű további tíz előadást ért meg. Kik lehettek a bemutató kürtösei? Nem járhatunk messze az igazságtól, ha az előadókat olyan híres kürtösök között keressük, mint Jacob Eisen, Johann Hörmann, vagy Martin Rupp.[173]

A mű szerkezeti jellegzetességei, hasonlóságok, az előadóművészek szerepe

Roger Parker szerint a Così fan tutte keletkezése egybeeshetett az „Al desio" kezdetű ária (Figaro házassága) komponálásával. Fiordiligi nagy rondója, a „Per pieta" a Così

[170] Hans Pizka: I. m: 238.
[171] Ferguson/Rehm: *NMA II/5/18: Così fan tutte*, *Kritischer Bericht* (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2003): 9.
[172] Hans Pizka: I. m: 228.
[173] I. h.

fan tutte második felvonásában sok tekintetben hasonlít az „Al desio”-ra, mintha ez utóbbit az előbbi próbadarabjaként lehetne értelmezni. A hasonlóságok egy része értelemszerűen általános, és a rondó formális szabályait tükrözi: ilyen a kettes tempójelzés, a fúvós hangszerek kiemelkedő használata, a második rész túlzott díszítettsége. A hasonlóságok másik része viszont jóval személyesebb, és majdnem bizonyos, hogy arra vezethető vissza, hogy Mozart – már csak a drámai szituációkban felfedezhető számos hasonlóság okán is – ugyanannak az énekesnek, azaz Adriana Ferrarese del Benének, művésznevén Ferraresinek szánta ezt az áriát.

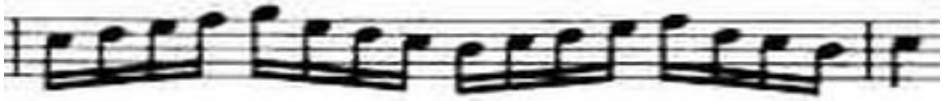
Úgy az „Al desio”, mint a „Per pieta” eléneklésére egy kertben kerül sor, olyan helyen, amely árnyékot nyújt, kizárja a külvilágot, és ily módon helyet biztosít az olyan titkos gondolatok felszínre törésének, mint a tiltott kívánság, vagy a külvilággal meg nem osztható szerelem érzései. Az elrejtendő dolgokat mind a két esetben olyan hangvétel eleveníti fel, amely elsősorban a nyugalmas környezet mélyebb regisztereiben szólal meg. Leginkább a szólókürttel való osztozásban nyilvánul meg, a kürt éppen azzal tagadja meg szokásos zenekari természetét, hogy betörve a líra területére, a szólistával duettezik. Valószínűsíthető, hogy használata mögött egy régi szójáték áll, melyben a *corno* a felszarvazott férj szarvát szimbolizálja, amint az oly nyersen megmutatkozik a Figaró házasságának féltékenységi áriájában, az „Aprite un po’ Quegl’occhi”-ban, abban az áriában, amely közvetlenül követi a negyedik felvonás „Al desio” áriáját. Ebben a Ferraresi számára írt két rondóban azonban a kürthangzás minden, csak éppen nem érces, avagy gúnyos.[174]

[174] Roger Parker: *Remaking the Song: Operatic Visions and Revisions from Handel to Berio* (Los Angeles: University of California Press, 2006): 64.

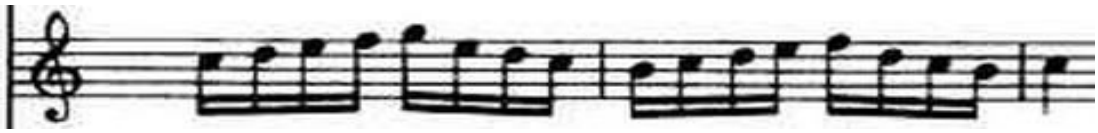
Többszörösen felhasznált motívumok Mozart zenéjében

A következő példák jól szemléltetik, hogy bizonyos esetekben Mozart nem idegenkedik önmaga idézésétől sem. Ezekben a példákban először mindig a kürt dallam született meg, majd azokat használja egy-egy későbbi hangszeres mű komponálásánál.

Így például a Mithridatész, Pontosz királya opera korábban tárgyalt Xipharész (nr.13.) áriájának 63-64. üteme megegyezik a KV 371-es Rondó 171-172. ütemeivel, különbség csupán a tempóban, a hangnemben és az ütemmutatóban jelentkezik: a Mithridatészban Adagio, D-kürt, 4/4, míg a Rondóban Allegro, Esz-kürt, 2/4. Ez az a mű, ahol Mozart kürtről kürtre mentette a dallamot.



Mithridatész



KV 371

Második példa a KV 495-ös kürtverseny második tétele és a KV 497-es négykezes F-dúr szonáta második tétele. Az idézetek azonos hangnemben, B-dúrban jelenítik meg ugyanazt a témát az első négy ütemben. Eltérés az ütemmutatóban van: amíg a kürtverseny 3/4-ben íródott, addig a szonáta alla breve lüktetéssel szólal meg. Érdekes még megfigyelni, hogyan illeszti be Mozart ugyanazt a hangjegy mennyiséget 3/4-be a ritmusképletek módosításával.

KV 495

KV 497

Harmadik példa a KV 447-es kürtverseny. Az első tétel 56-57. ütemei az expozíció melléktémájában ugyanazt a dallamot mutatják be, mint ami a KV 467-es C-dúr zongoraverseny 128-129. ütemeiben szólal meg. A különbség csak abban van, hogy a zongoraversenyben első ütésen indul a melléktéma G-dúrban, míg a kürtversenyben felütéssel B-dúrban. A rekapitulációban ugyanez a különbség, csak domináns hangnemben – a 447-esben a 144-145. ütemben Esz-dúrban, a 467-esben 313-314. ütemben C-dúrban – hozza a témát. Ebben az esetben még a kottakép is azonos, hiszen a kürtszólamot mindig C-dúrban írja Mozart, a megfelelő transzpozíció jelzésével ellátva.

KV 467

KV 447

A kürt szokatlan, rendhagyó használata

KV 132 Esz-dúr Szimfónia

Nem lehet tudni, mi ösztönözte Mozartot arra, hogy ezt a szimfóniát ilyen szokatlan módon hangszerelje: két normál Esz-kürt mellé további két magas Esz-kürtöt is rendelt. Pizka állítása szerint ilyen hangszer – magas Esz-kürt – soha nem készült, ebből a korszakból legfeljebb magas D-kürtről lehet még tudni. Azt feltételezi, hogy a kürtösök a szólamokat a megszokott hosszúságú Esz-kürtön játszották, csak egy oktávval feljebb.[175] Ezzel szemben Neal Zaslaw 1989-ben azt az elképzelését publikálta, amely szerint ezt a magas fekvést egy átépített kürttel érték el.[176] Noha a kürt szólisztikus szerephez ezúttal nem jut, mindenképpen érdekes tény marad, hogy Mozart kizárólag ebben a művében szólaltatja meg a 18. században megjelent legmagasabb fekvésű kürtöt.

KV 286 D-dúr Noktürn

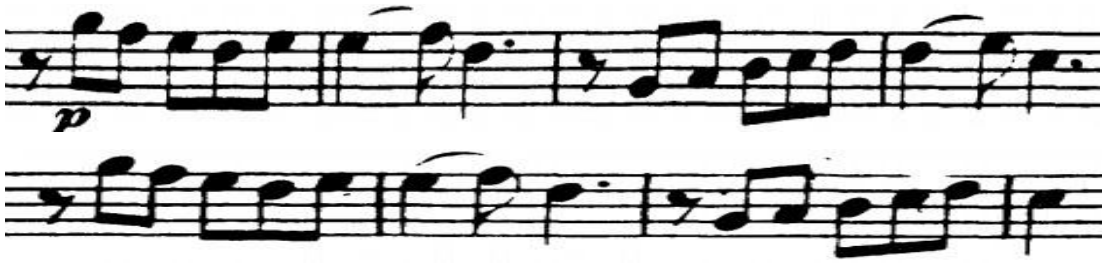
Az 1777-ben keletkezett mű eredeti kézirata elveszett, az Otto Jahntól származó másolatokat ma a berlini Preussische Staatsbibliothekban őrzik.[177] Bár fojtástechnikát igénylő kürtszóló ebben a darabban sincs, érdekességként mégis megemlíthető, hiszen ez a darab Mozart egyetlen, nyolc kürtöt igénylő műve. Ilyet legközelebb Wagner ír elő. A felállás már önmagában is szokatlan: négy zenekart foglalkoztat, zenekaronként 2-2 D-kürttel, illetve vonósokkal. Az első zenekar játékára a 2., 3., és 4. zenekar visszhangzik. Mozart ezeket így jelöli: *1, 2, 3. echo*.[178] Egyesek szerint a KV 286 Noktürn nem is tekinthető igazi nyolckürtös műnek, hiszen – hangzik az érvelés – négy különálló zenekar játszik egyszerre.[179] Azonban mégiscsak ez az első olyan alkalom a zeneirodalomban, amikor nyolc önálló kürtszólam jelenik meg egy művön belül.

---

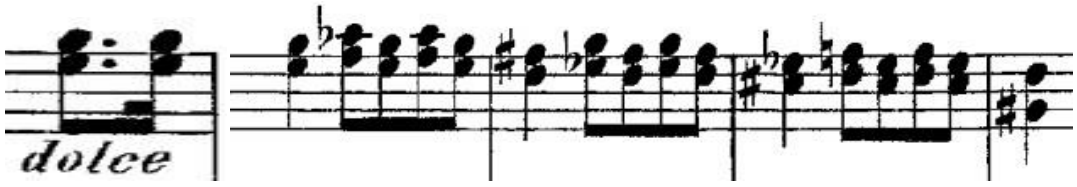
[175] Pizka-Személyes konzultáció
[176] Neal Zaslaw: *Mozart's Symphonies. Context, erformance ractice, Reception.* (Oxford: Claredon Press, 1991): 288.
[177] Walter Senn: *NMA IV/12/5: Kassationen, Serenaden und Divertimenti für Orchester · Band 5, Kritischer Bericht* (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1981): 27.
[178] I. h.
[179] Norman Del Mar: *Anatomy of the Orchestra* (Los Angeles: University of California Press, 1983): 228.

Zárszó

A sort hosszan lehetne még folytatni, hiszen Mozart számos más művében is előfordulnak – igaz, gyakran csupán néhány ütem erejéig – fojtástechnikát igénylő hangok. Erre példa a KV 482-es Esz-dúr zongoraverseny rondó tételének az 50-57-es ütemekben megjelenő kürtszólója:



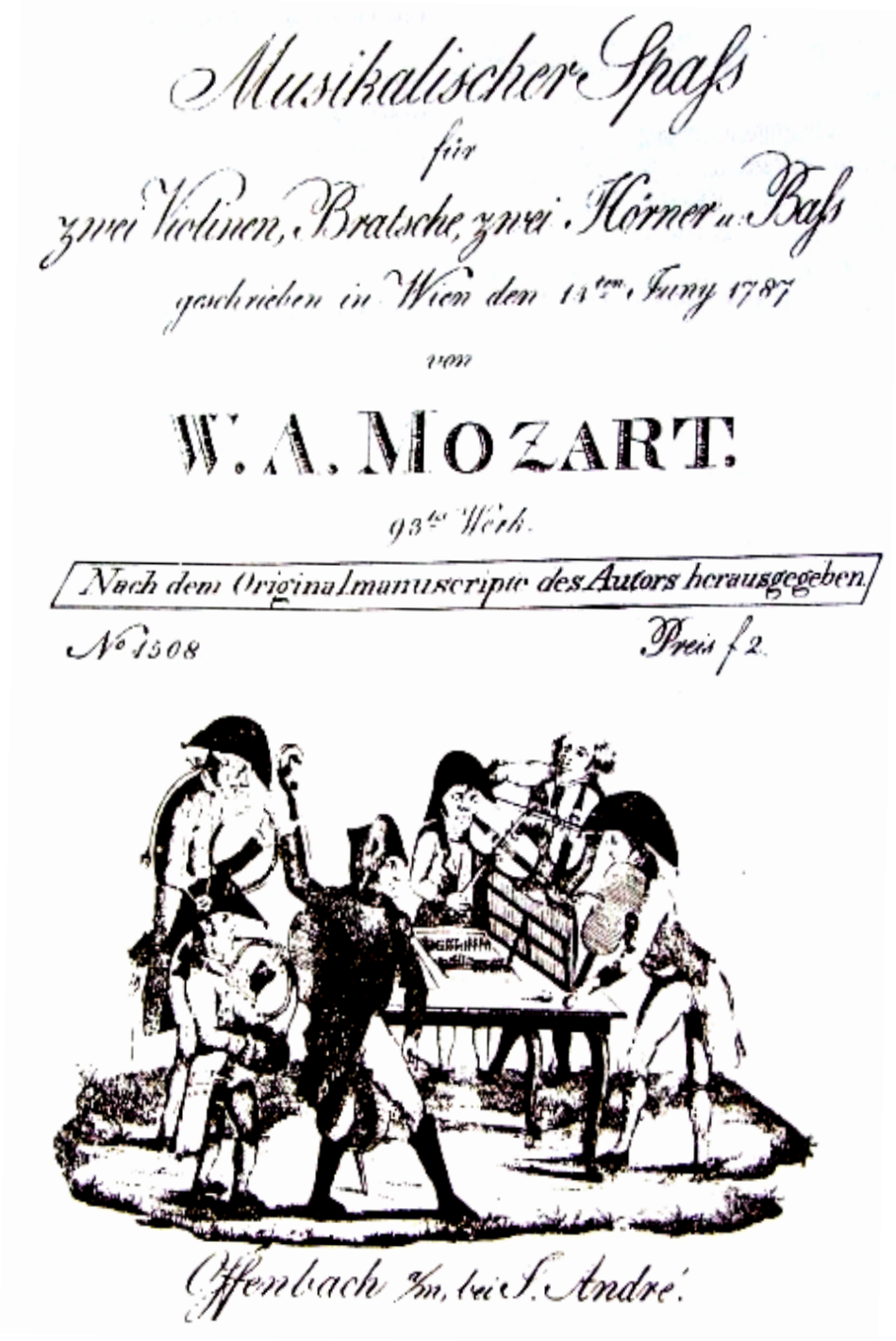
Mindenképpen említést érdemel még a KV 522-es Falusi muzsikusok (Musikalischer Spaß) című zenészparódia szextettje is (két hegedű, brácsa, bőgő és két kürt). A Menüett 16-20. ütemig terjedő szakaszában lelhető fel az a híres-hírhedt – a komponálás igényességét illetően ismét csak Mozart csipkelődéseire jellemző – megkomponált gikszerhalmaz, amelyet natúrkürtön igen intenzív jobbkéz-technikával lehetett csak megszólaltatni mindkét kürtös részéről. Érdekes megfigyelni a pszichés manipulációt: a zenei anyag előtte is, utána is forte, csak ez a négyütemnyi szóló piano-dolce. Mintha előre tudná, mi fog lezajlani az előadók fejében, ha meglátják ezeket az utasításokat, és észlelik, hogy kíséret nélkül maradtak. Megálmodja azt is, hogy fogják majd elizgulni, és ebből kifolyólag elrontani az előadáson:



Kürtszólam részlet a Menüettből F-ben

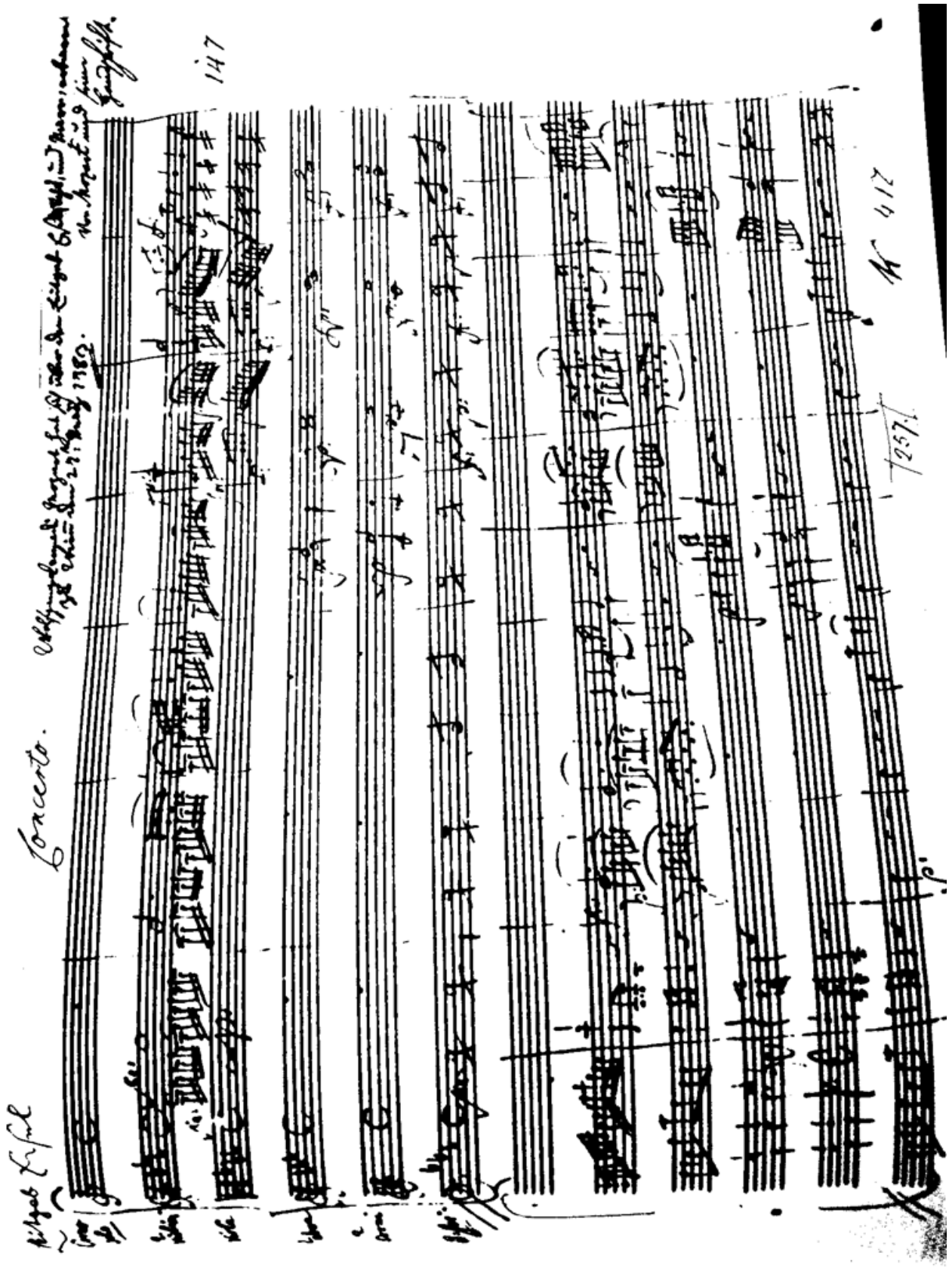
A fenti dolgozat rámutat arra, hogy a górcső alá vehető példák – a vizsgálódásnak ebben a natúrkürt alkalmazására vonatkozó, viszonylag szűk metszetében is – szinte kimeríthetelenek. A nagyon gazdag mozarti életmű több,

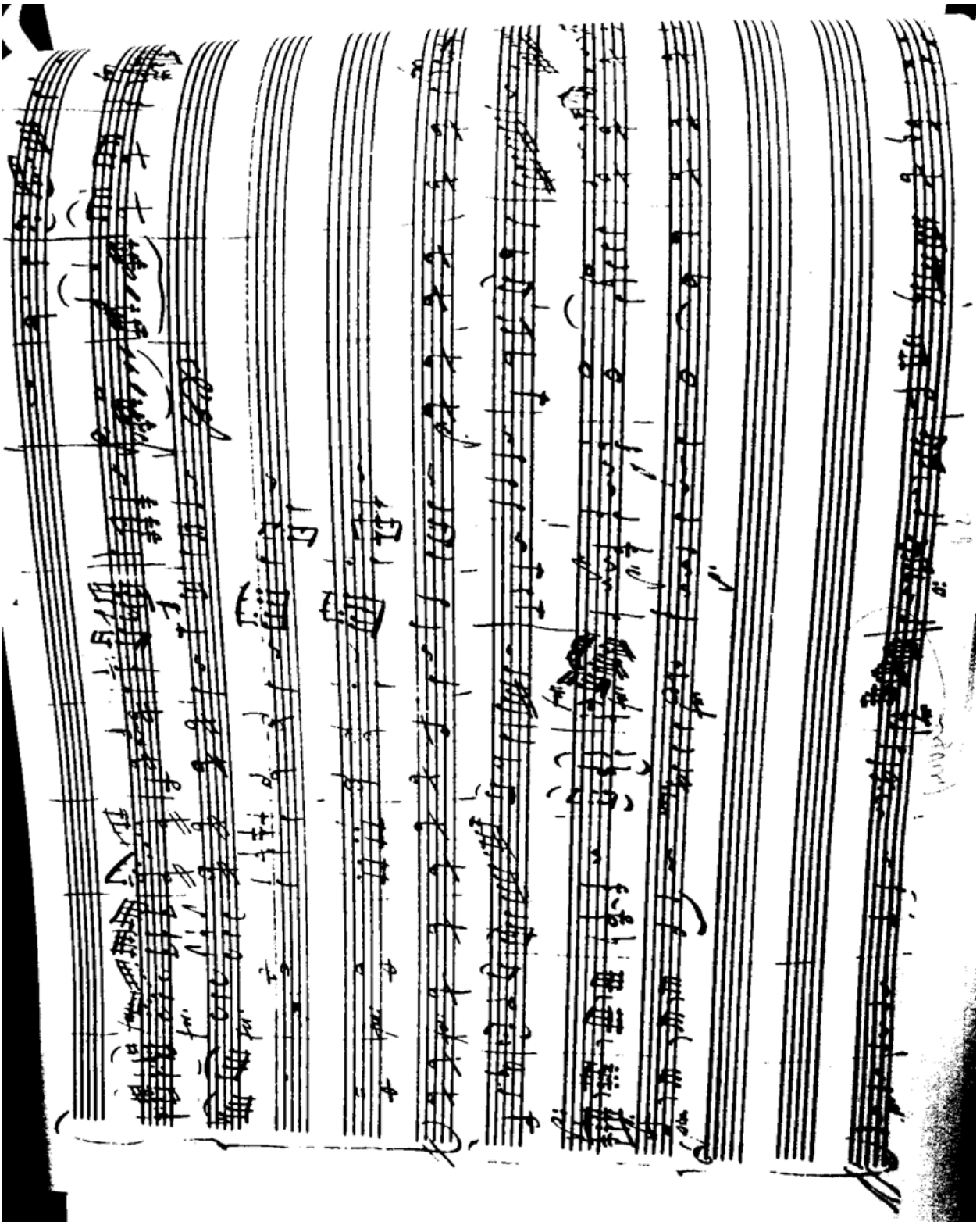
mint kétszáz éve ad újabb és újabb lehetőséget a zeneszerző életművét és gondolati mélységeit megismerni és megismertetni kívánó – a legkülönbözőbb nációkhoz tartozó – szakemberek számára. Remélhetőleg témaválasztásommal sikerül felkelteni a magyar nyelven értő szakmai közönség érdeklődését, és amennyiben ezek az információk eljutnak a diákokhoz, kollégákhoz, úgy dolgozatom elérte a célját.

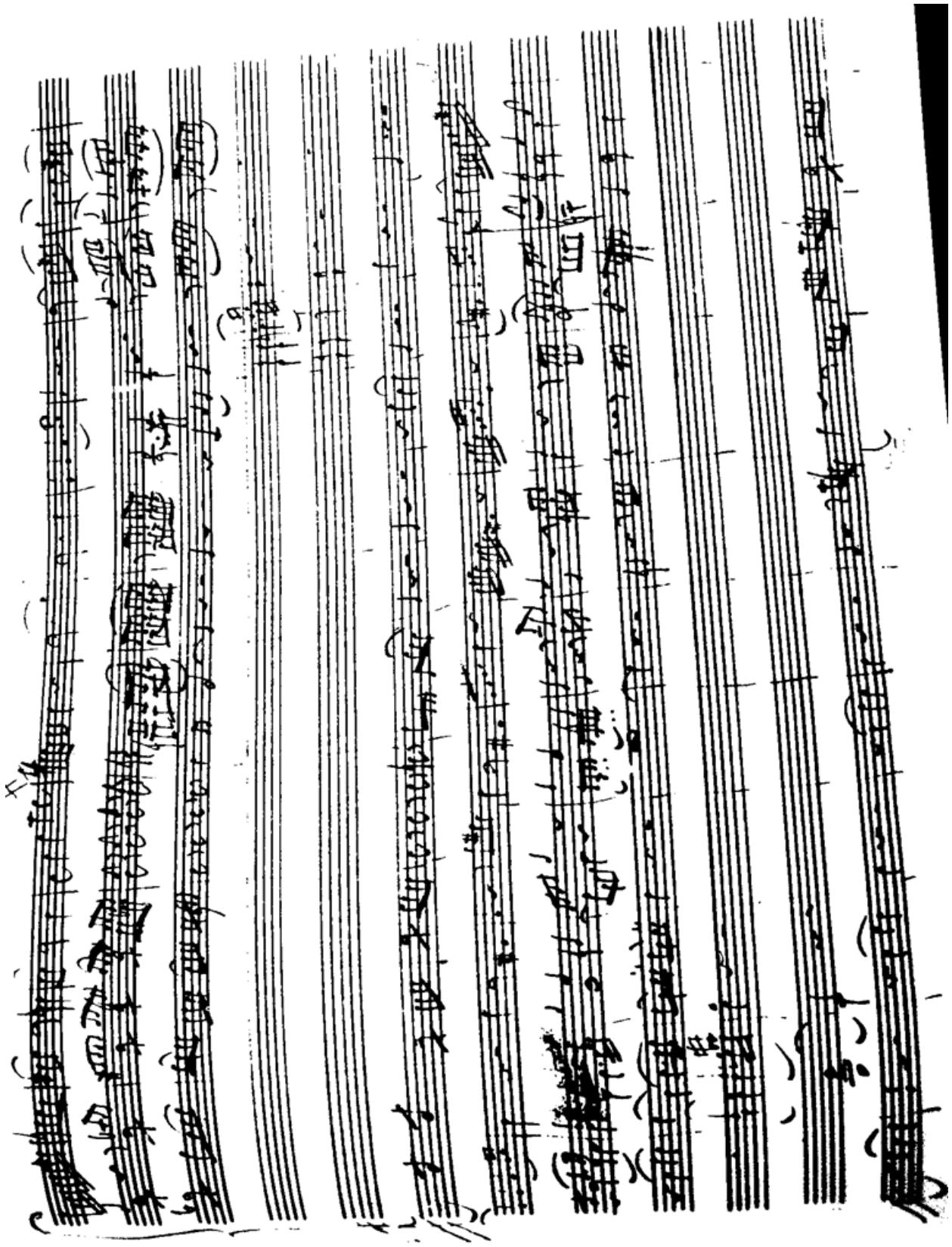

Musikalischer Spass
für
zwei Violinen, Bratsche, zwei Hörner u. Bass
geschrieben in Wien den 14ten Juny 1787
von
W. A. MOZART.
93te Werk.
Nach dem Originalmanuscripte des Autors herausgegeben.
No 1508 Preis f 2.
Offenbach s/m. bei J. André.

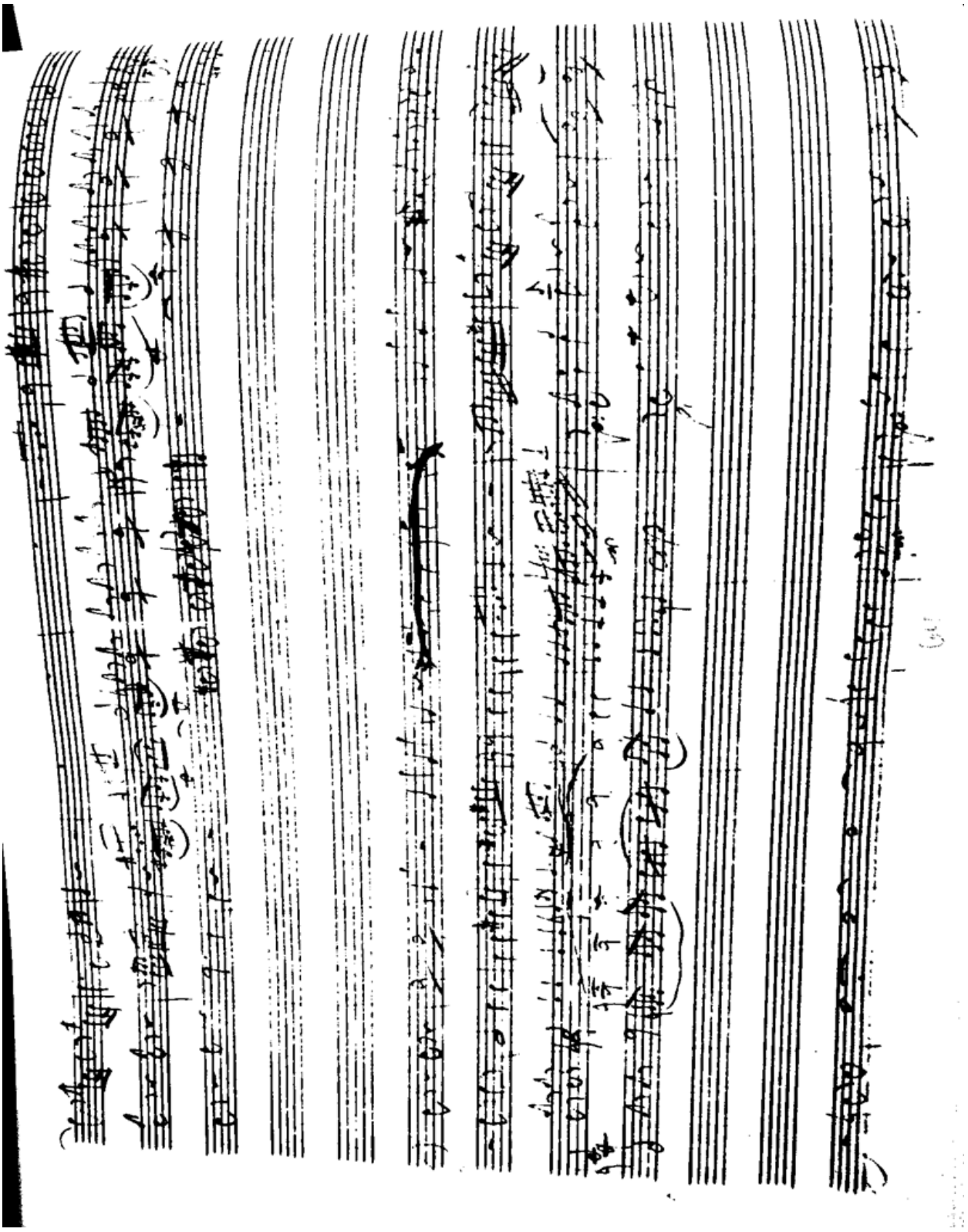
Függelék
Kéziratok gyűjteménye

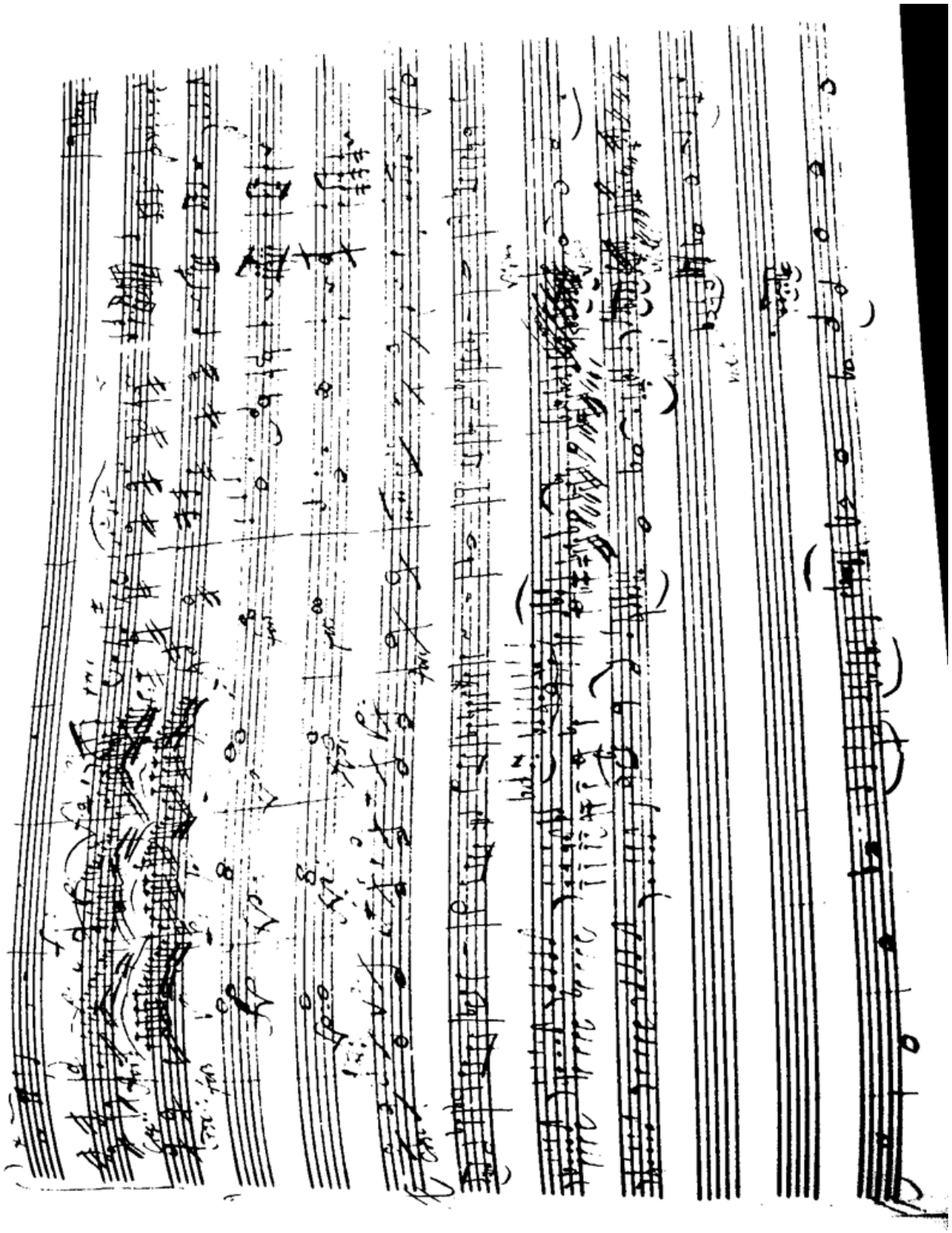
III.
Deuxieme Concerto pour le Cor
K.V. 417

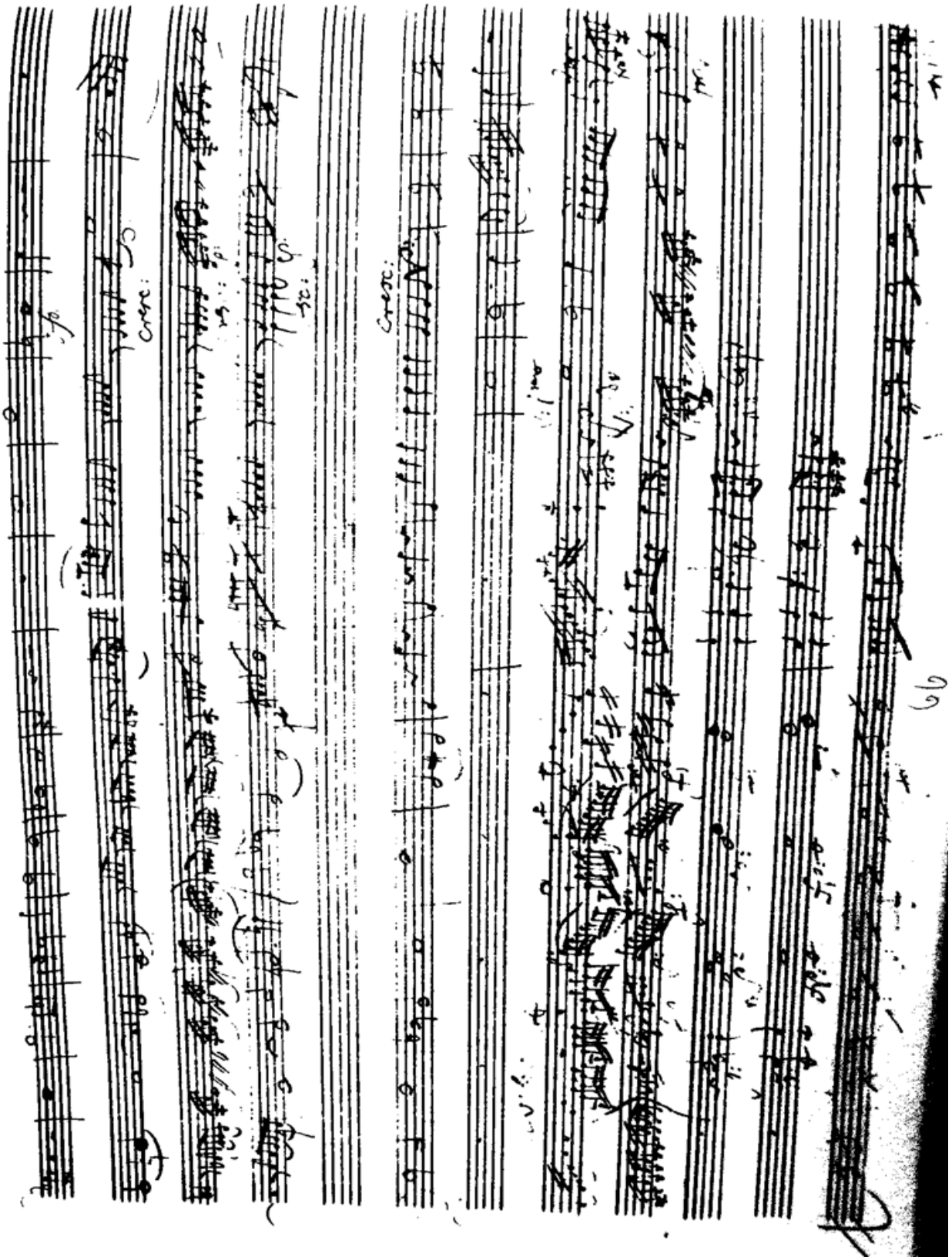

Concerto.

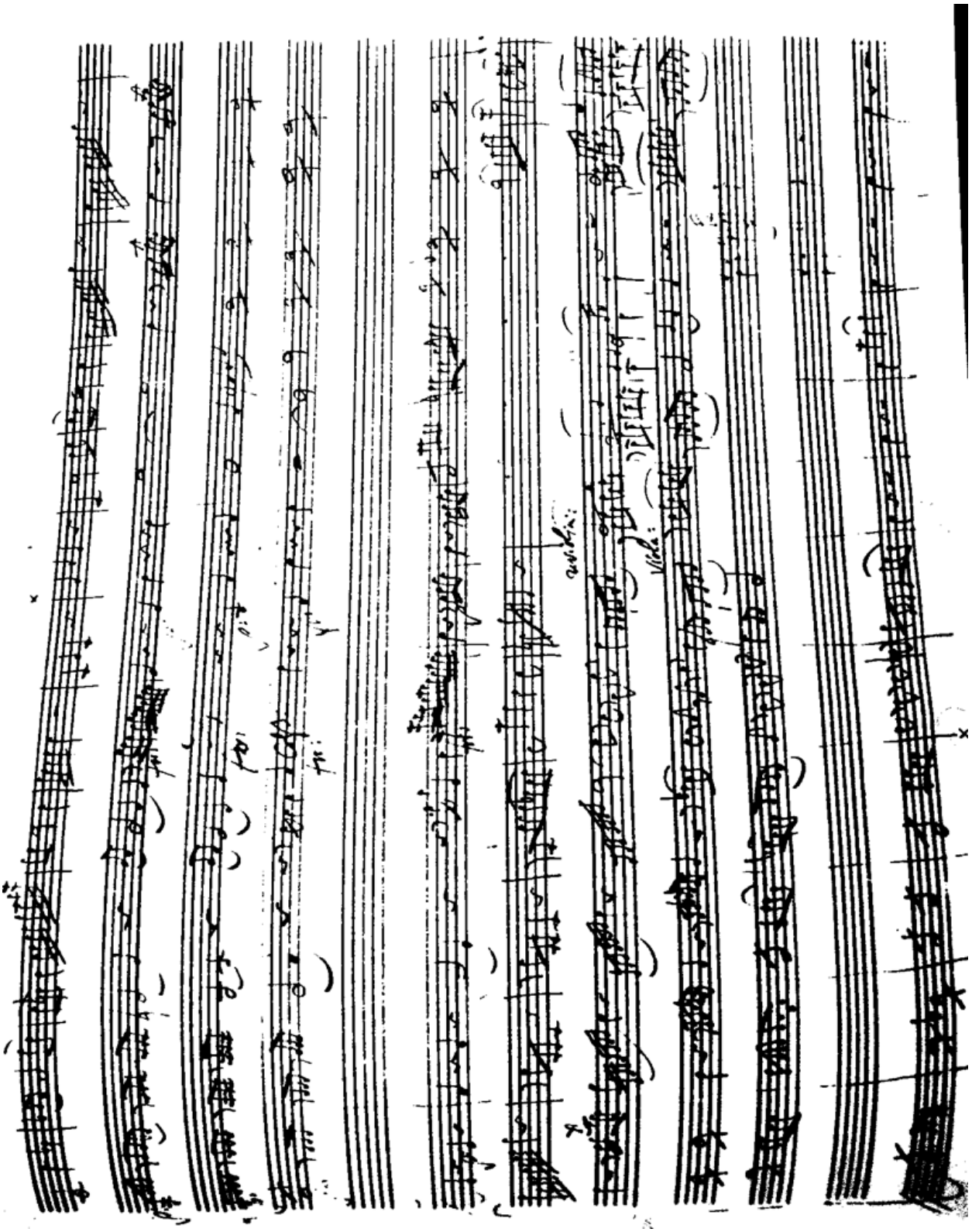


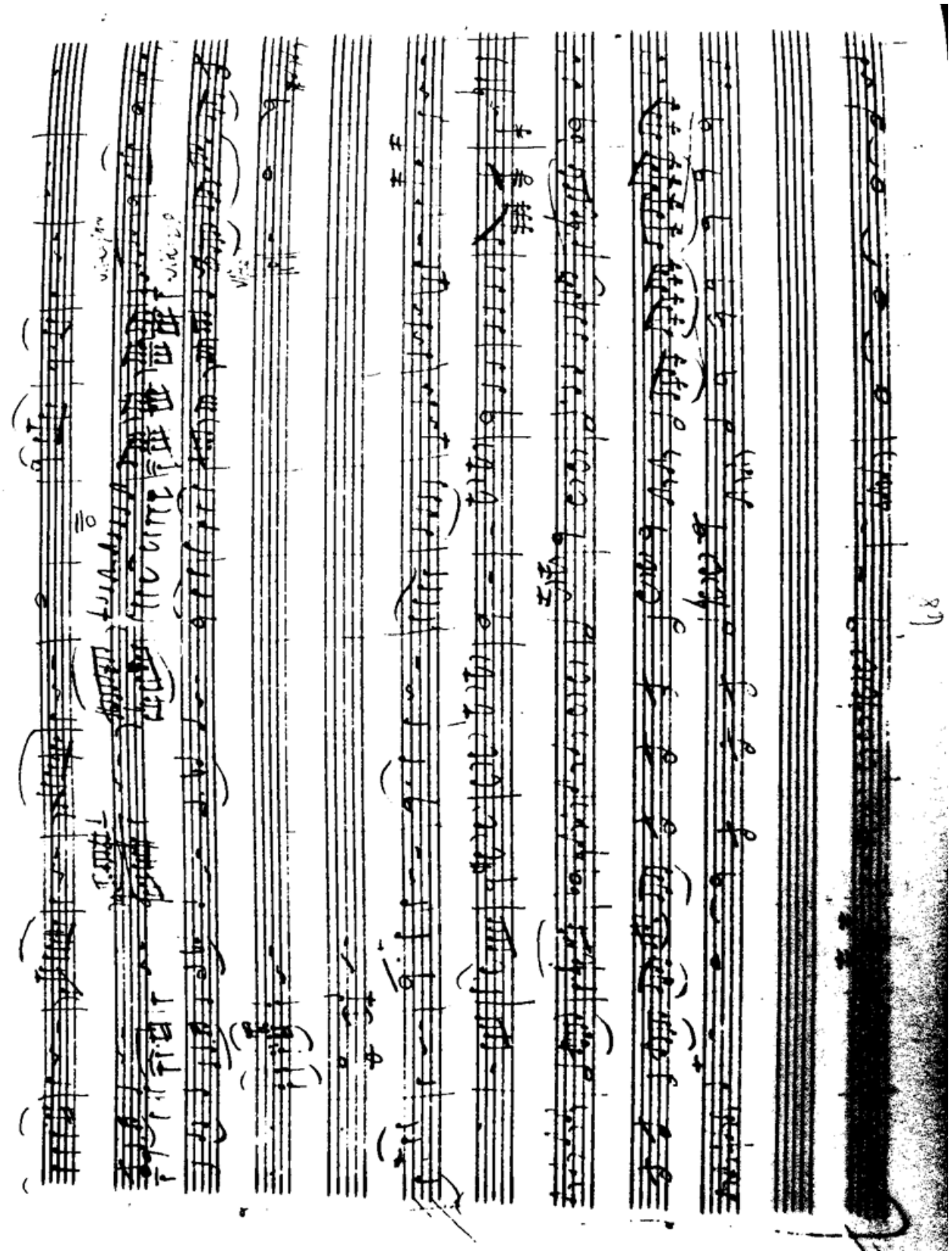


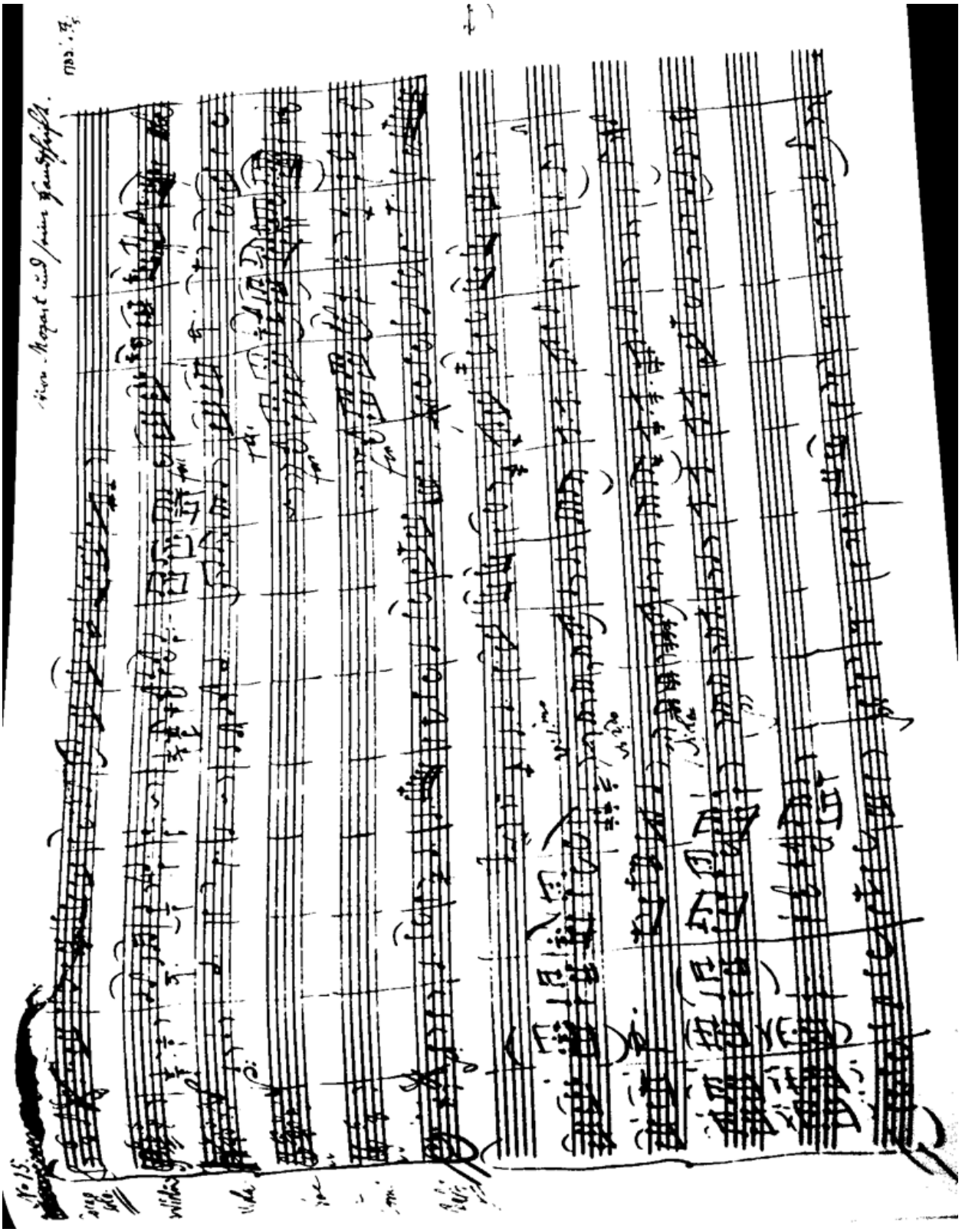


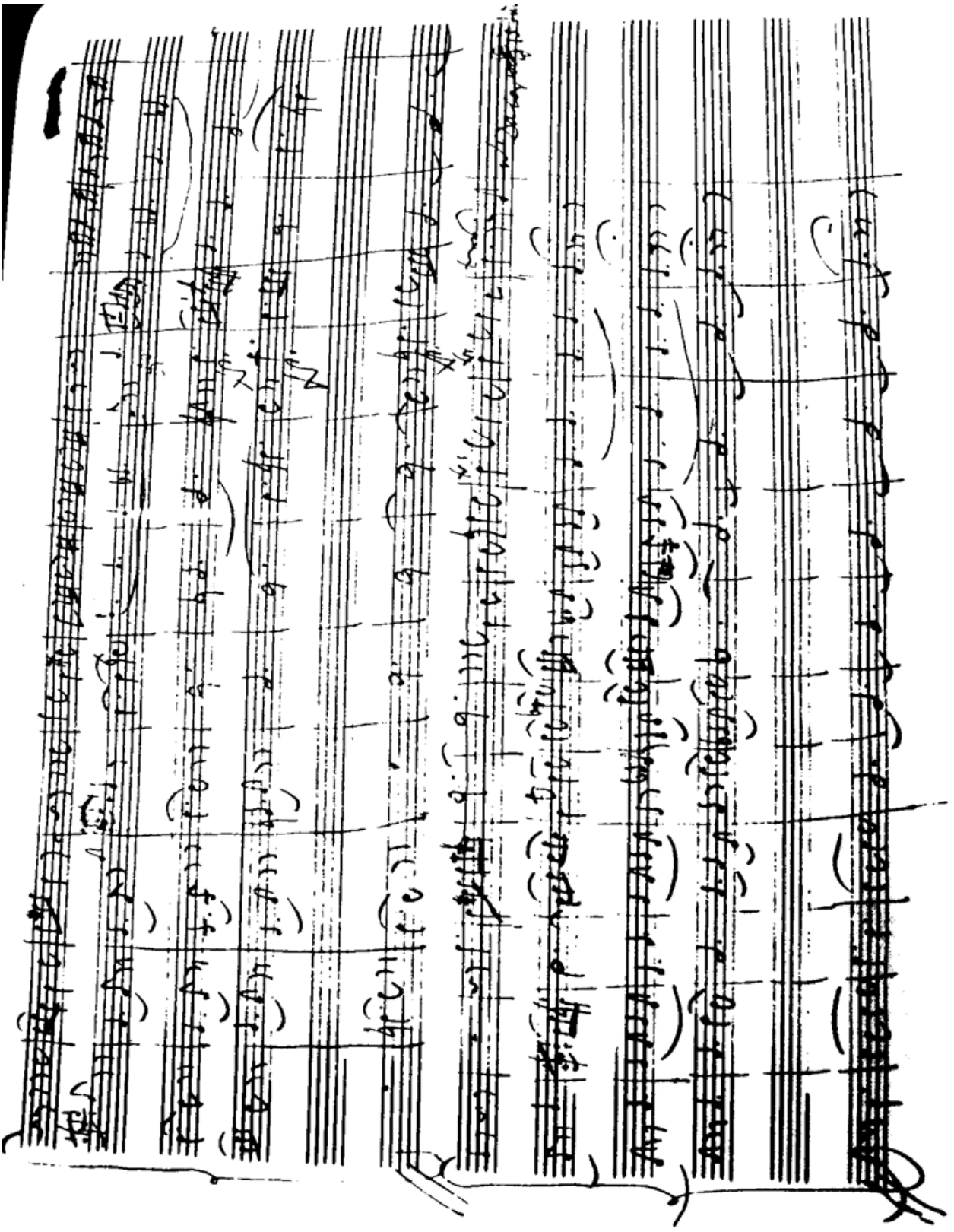


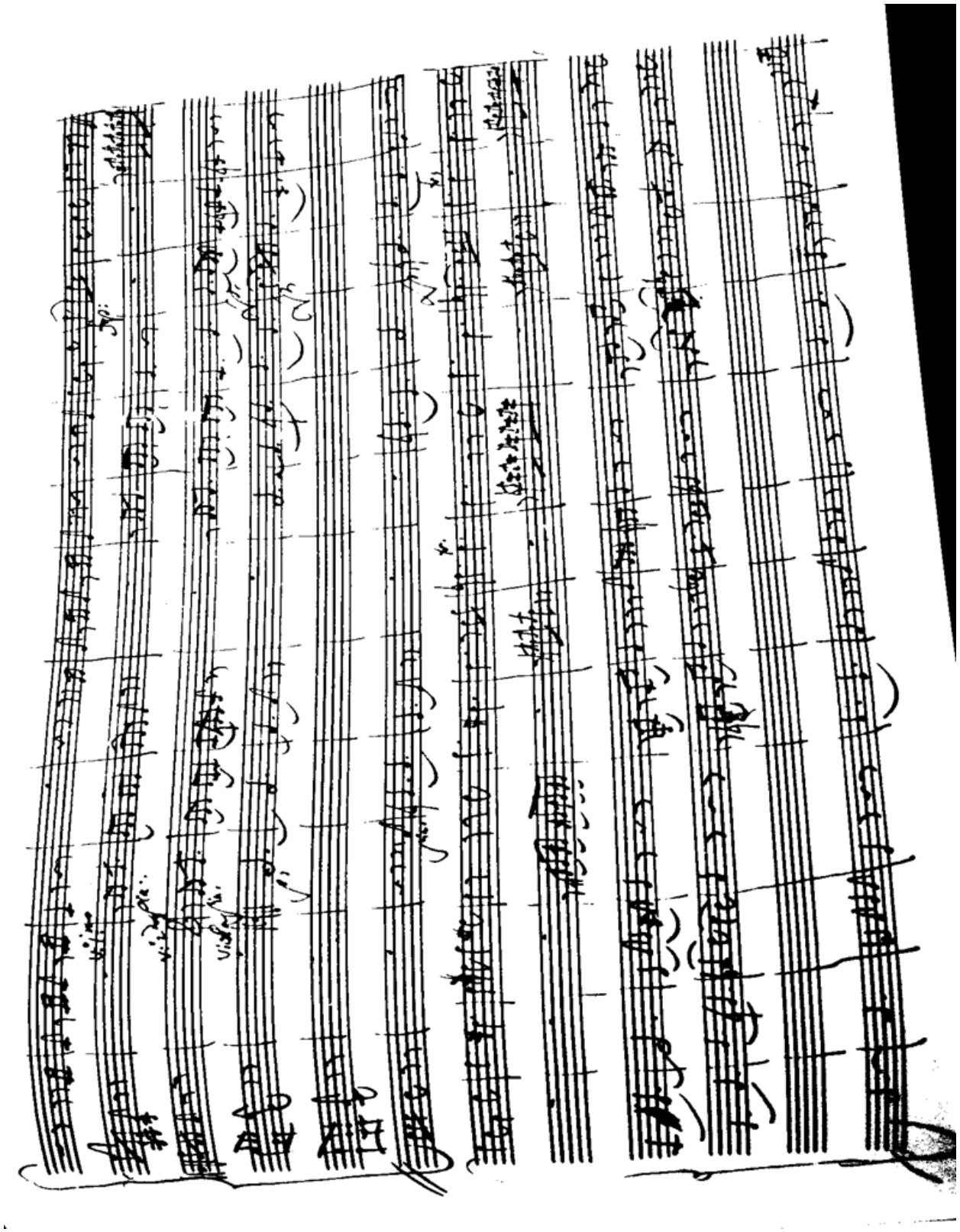


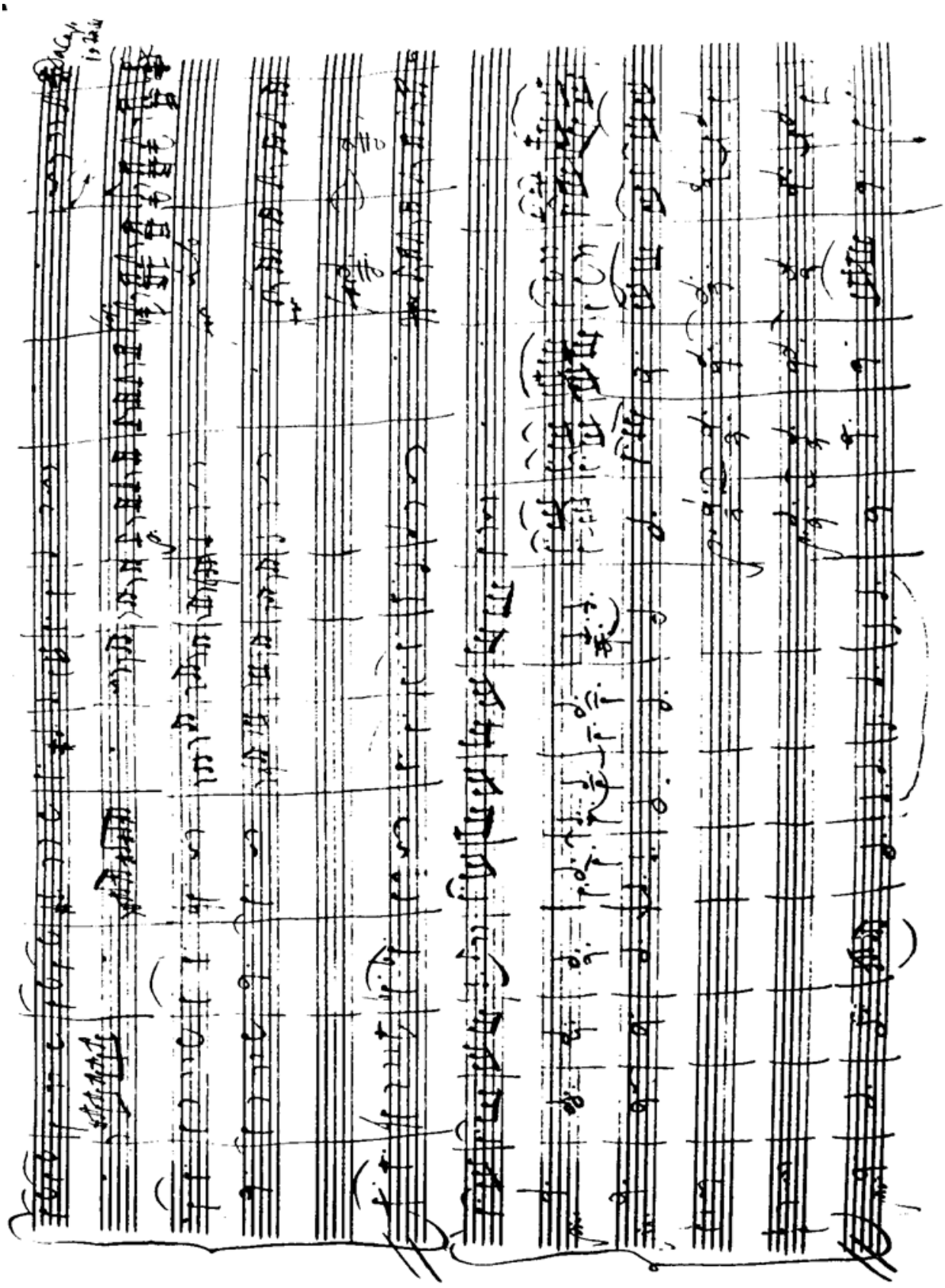


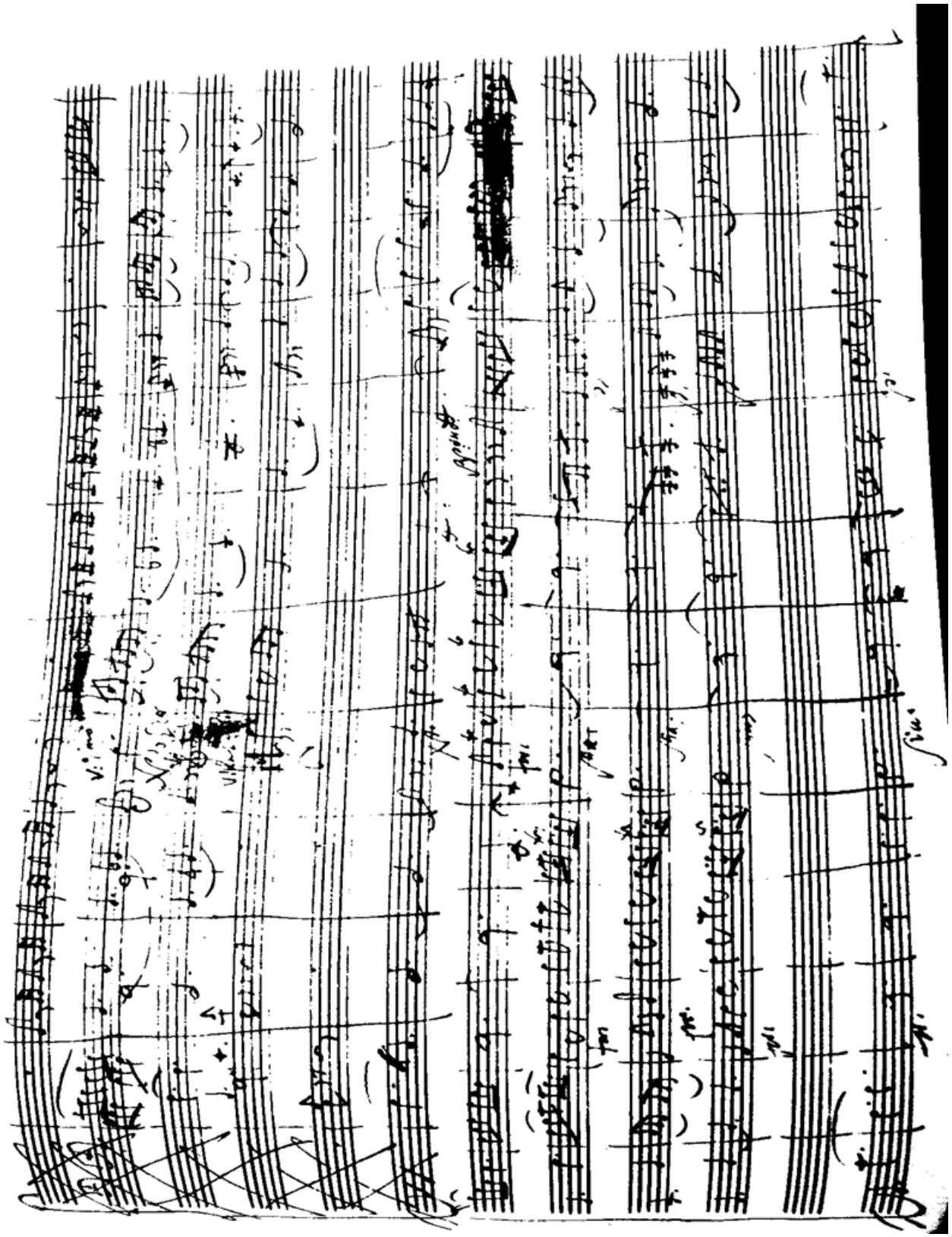


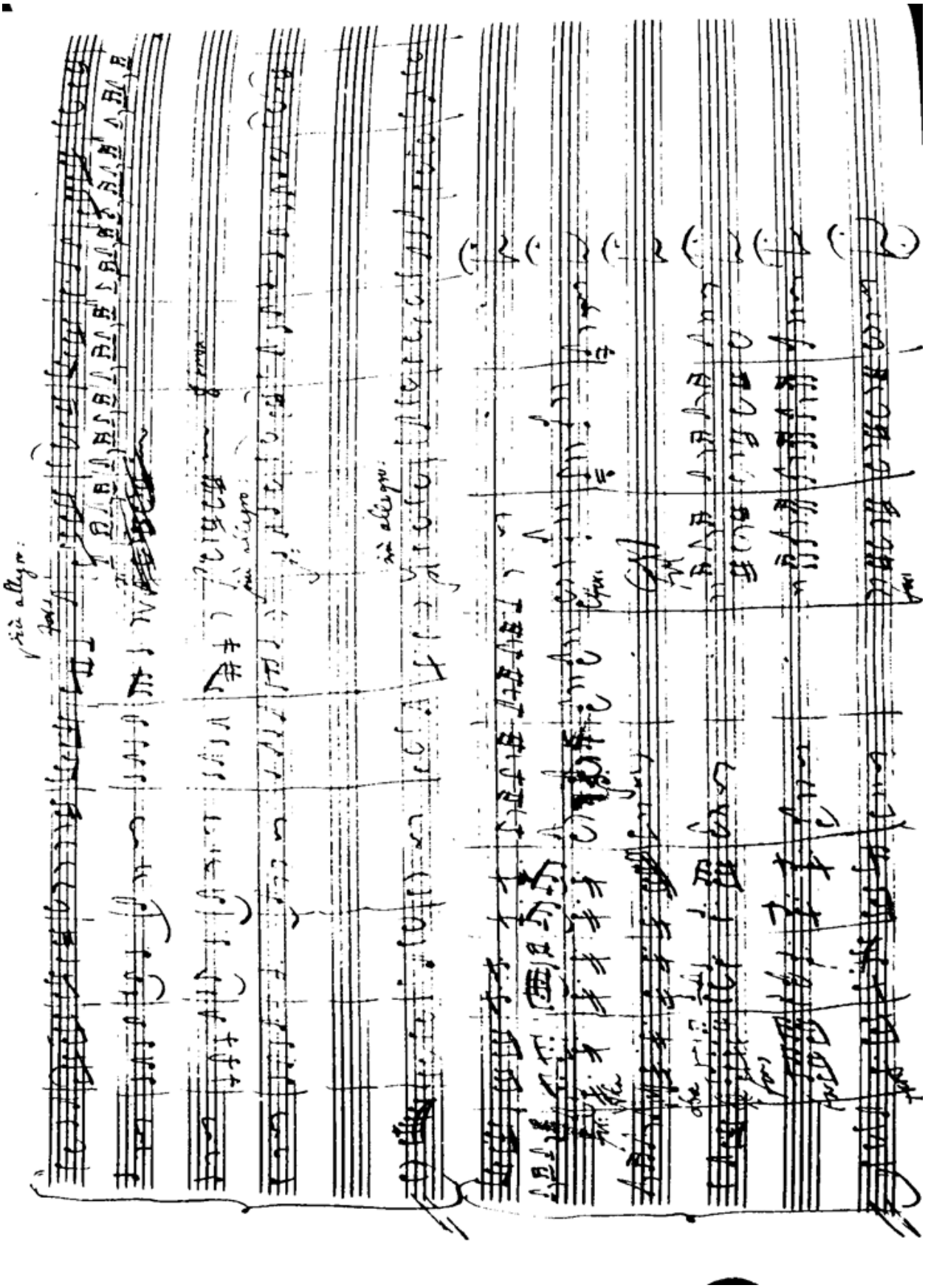












KV 495

3me

CONCERTO

pour

le Cor,

accompagné de

2 Violons, Alto, Basse,

deux Hautbois et deux Cors,

composé par

W. A. MOZART.

Oeuvre 106.

No 1591 ——— Prix f. 2 –

A Offenbach s/m, chez J. André.

CONCERTO

per il Corno di caccia

con due Violini, Viola

due Oboi due Corni

e Basso

Opera postuma

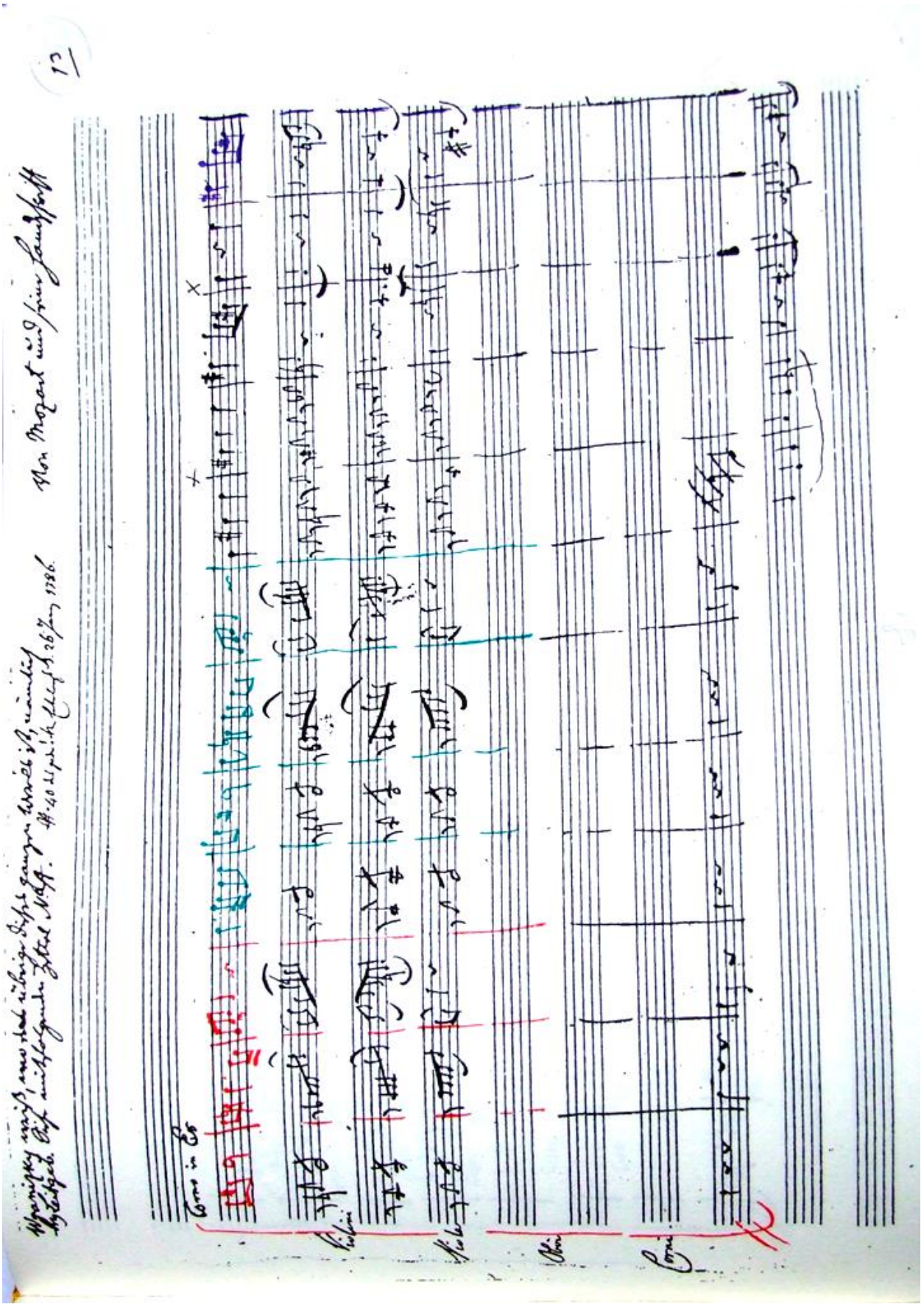
di

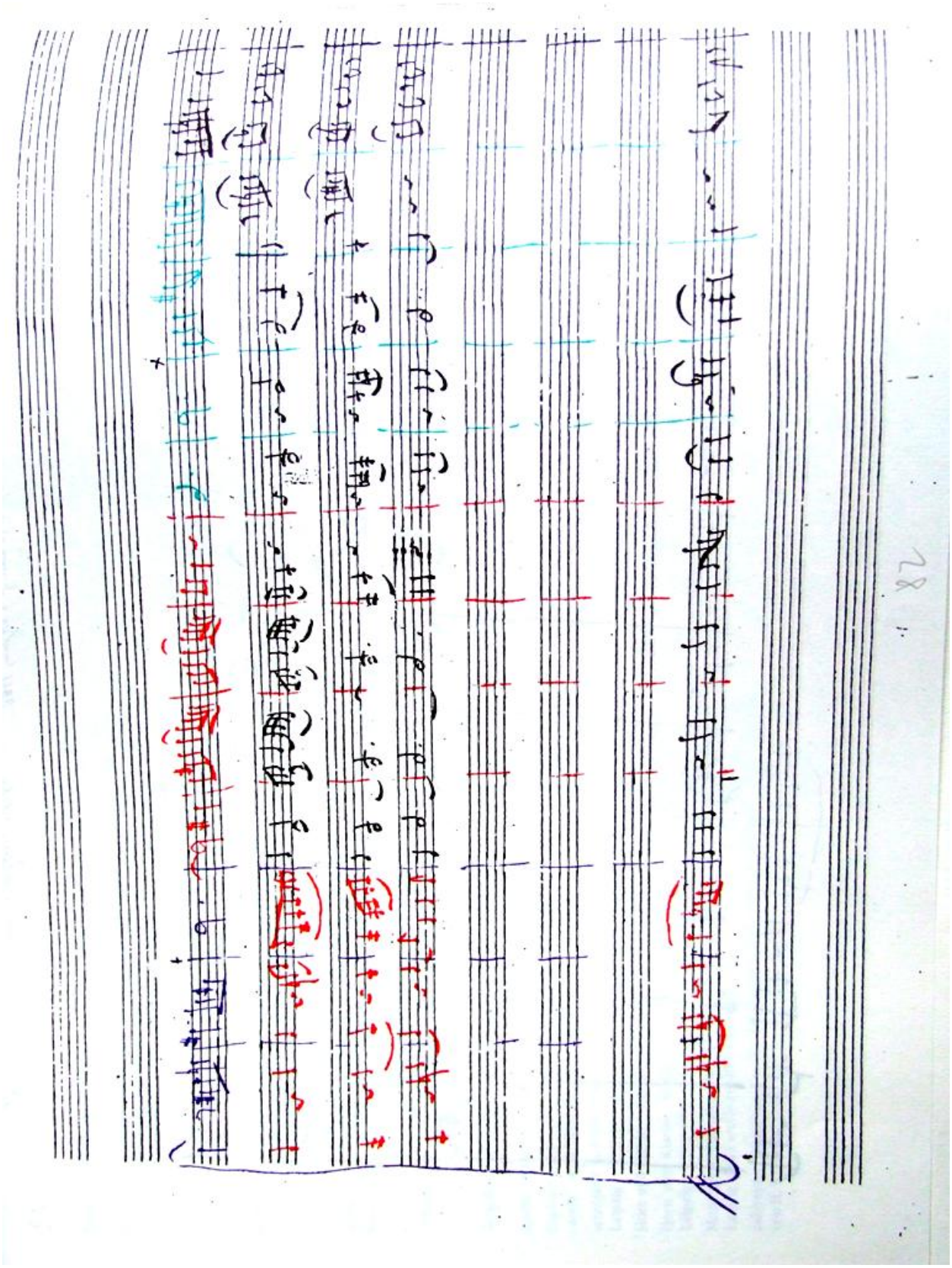
W. A. MOZART

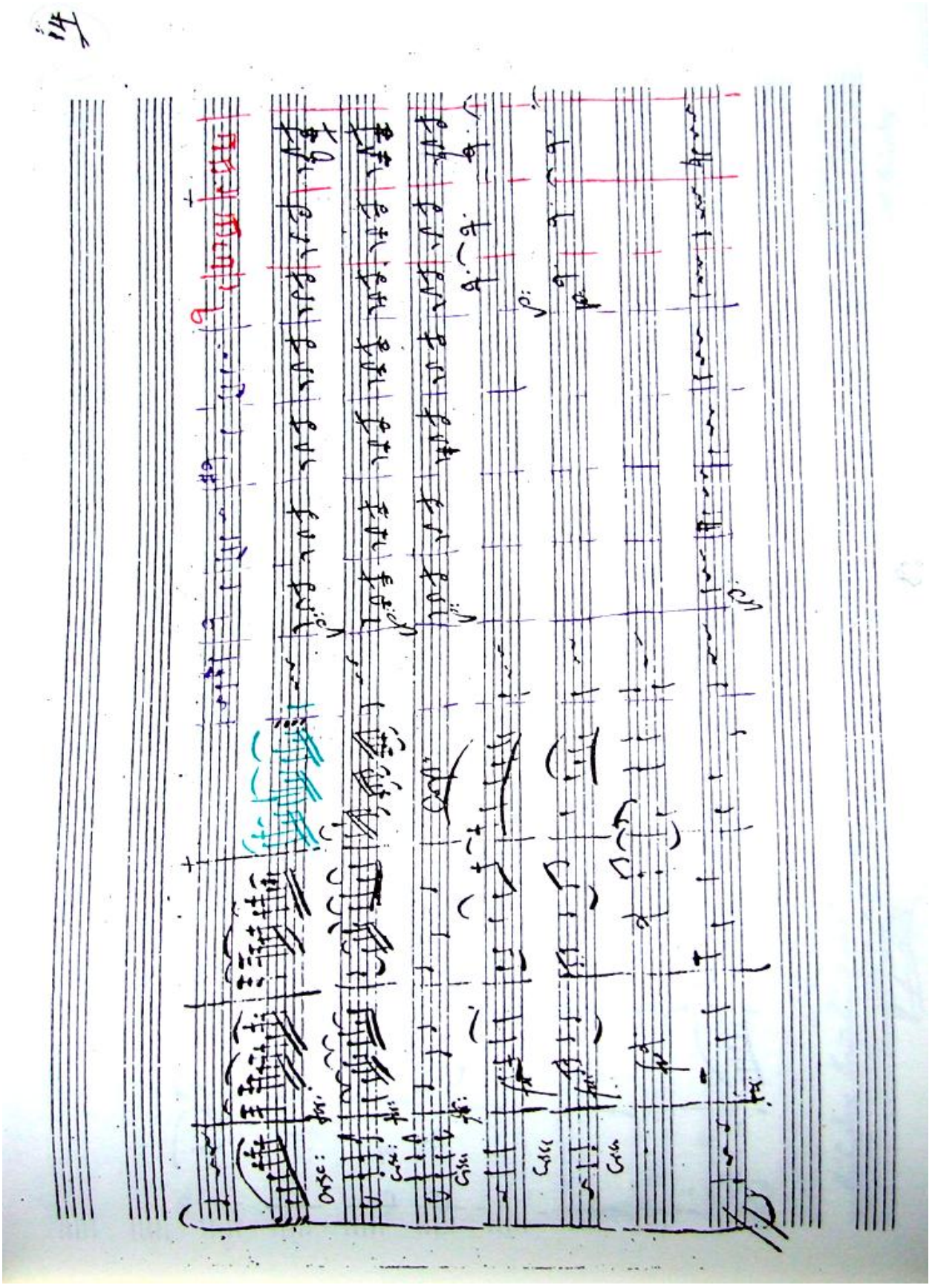
249 Vienna a/.

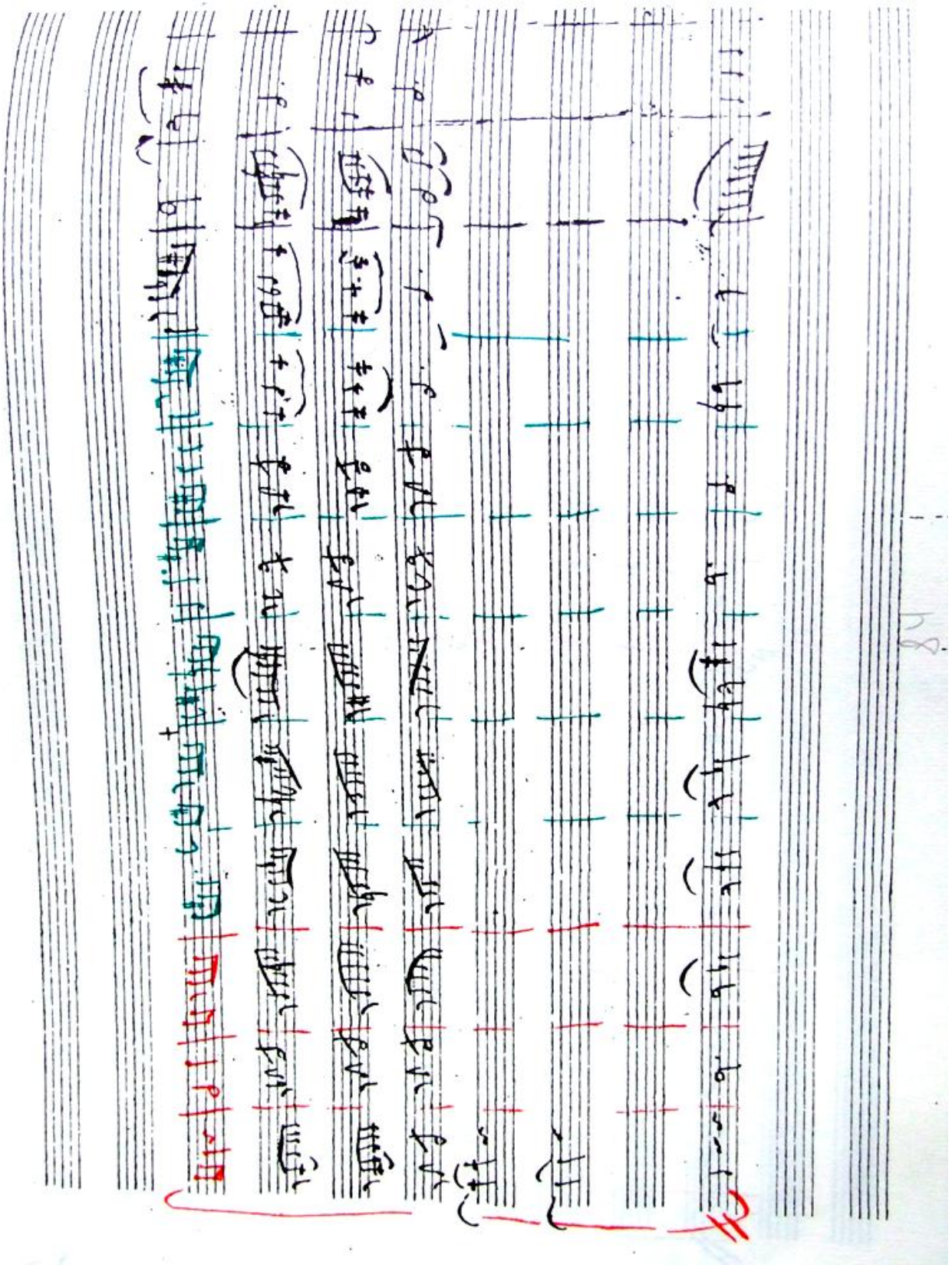
nel Contore delle arti e d'industria

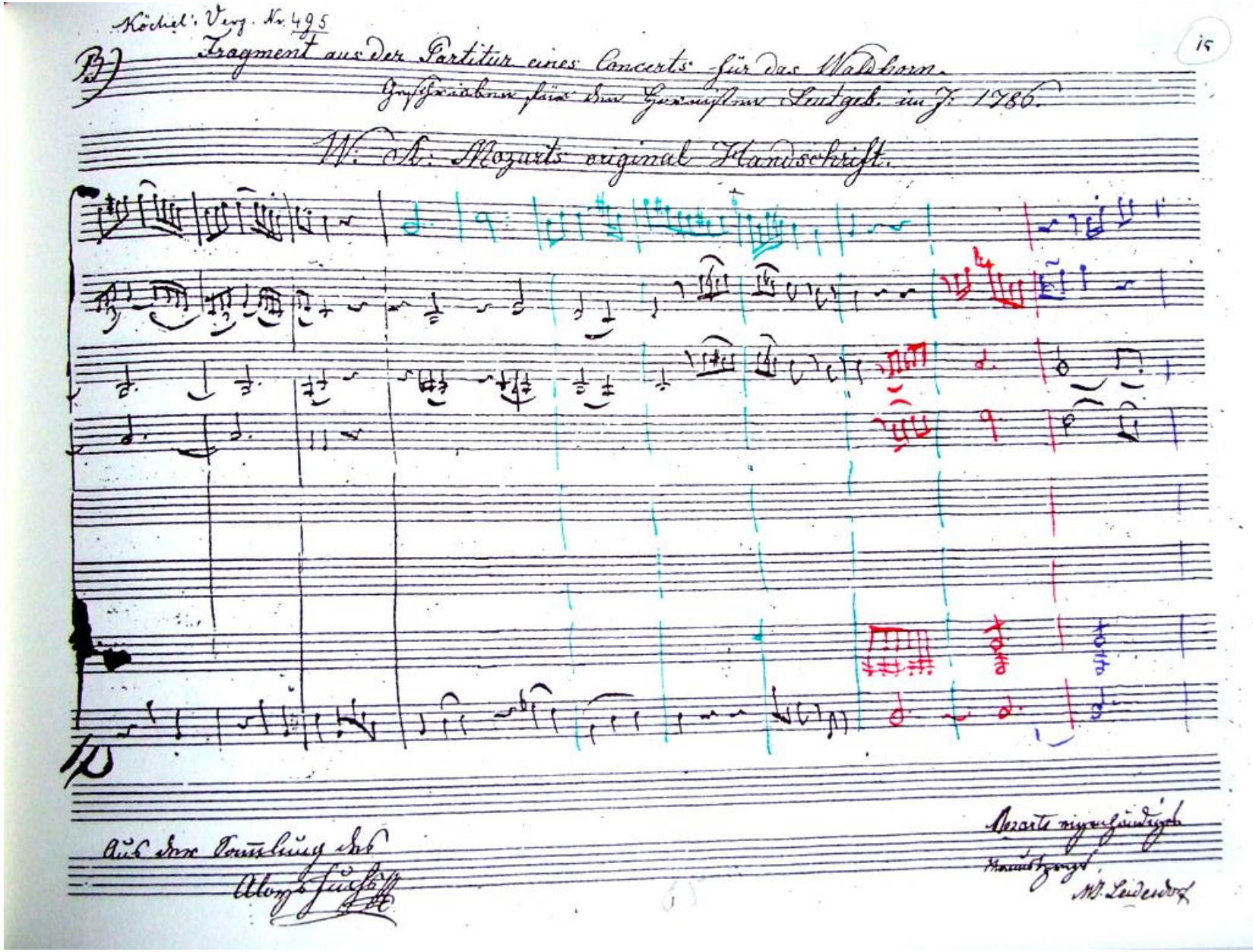
77

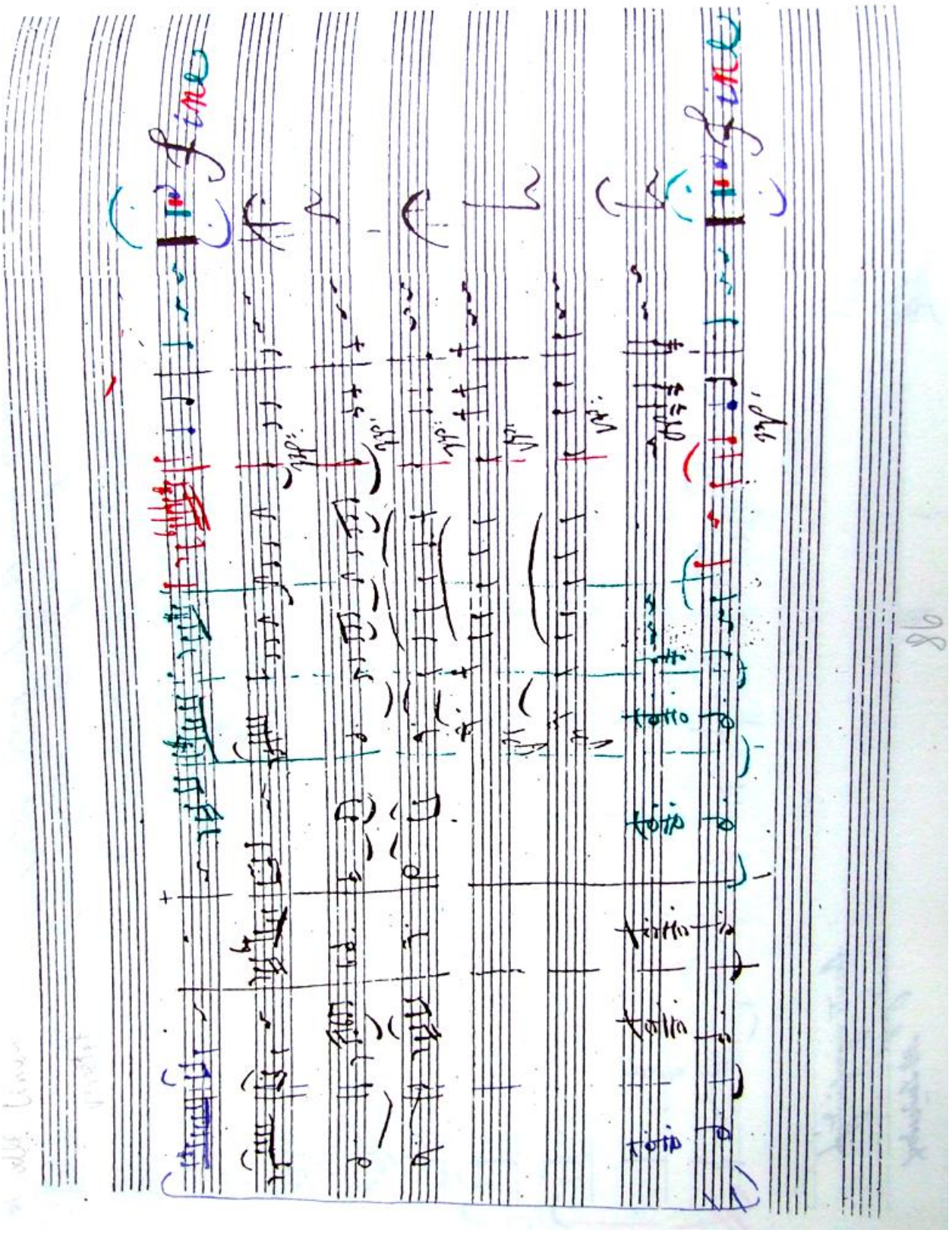


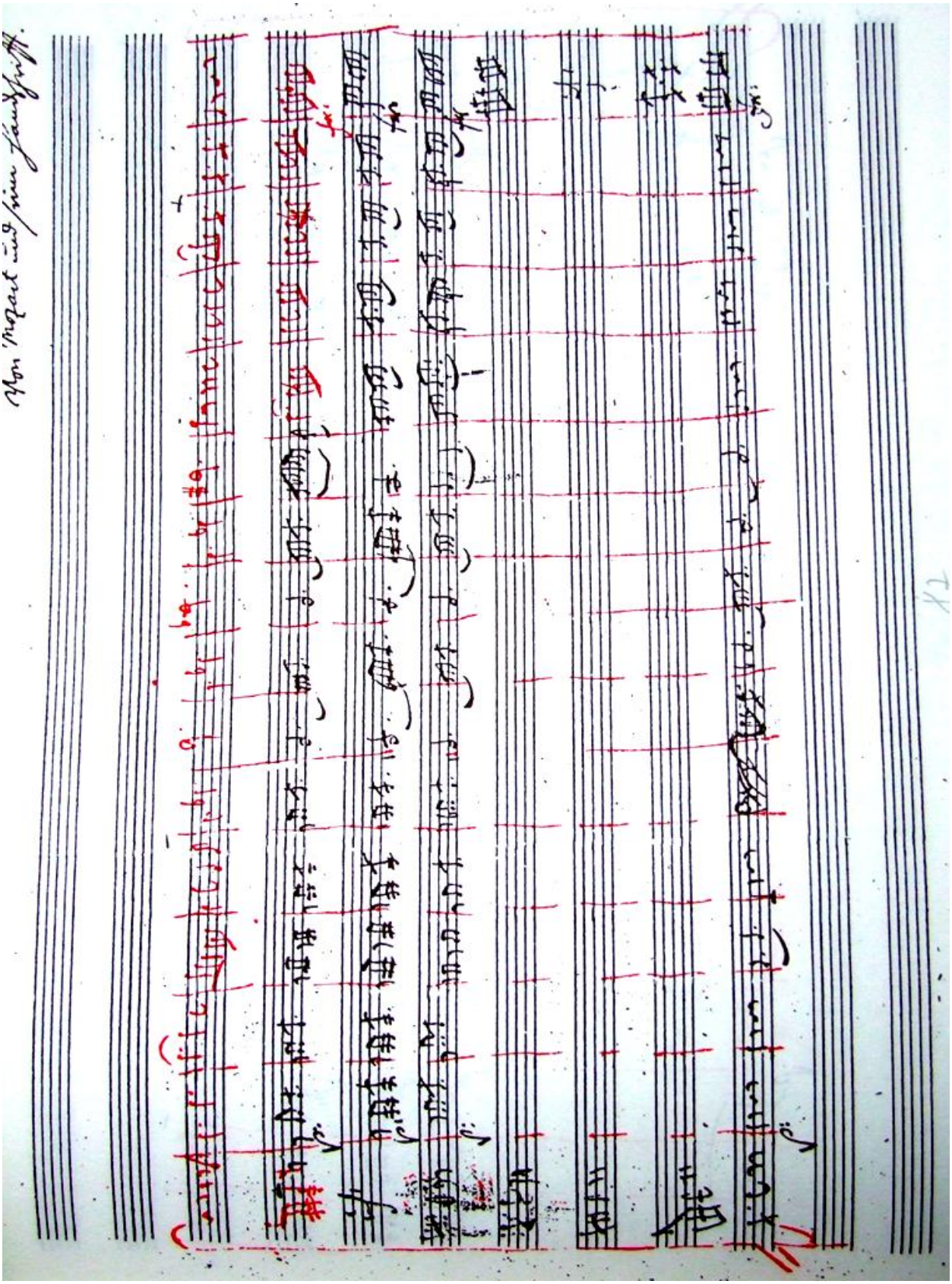


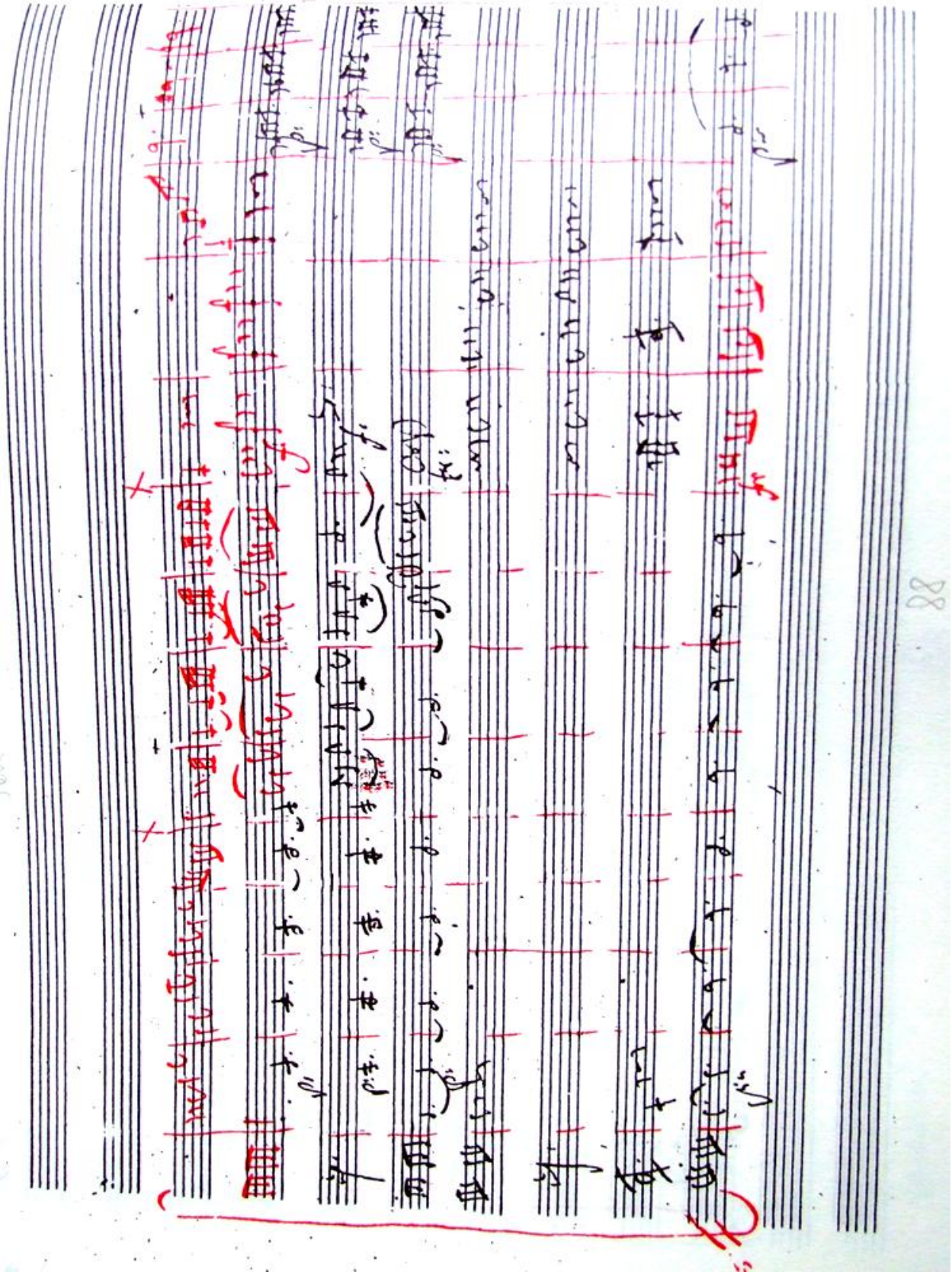


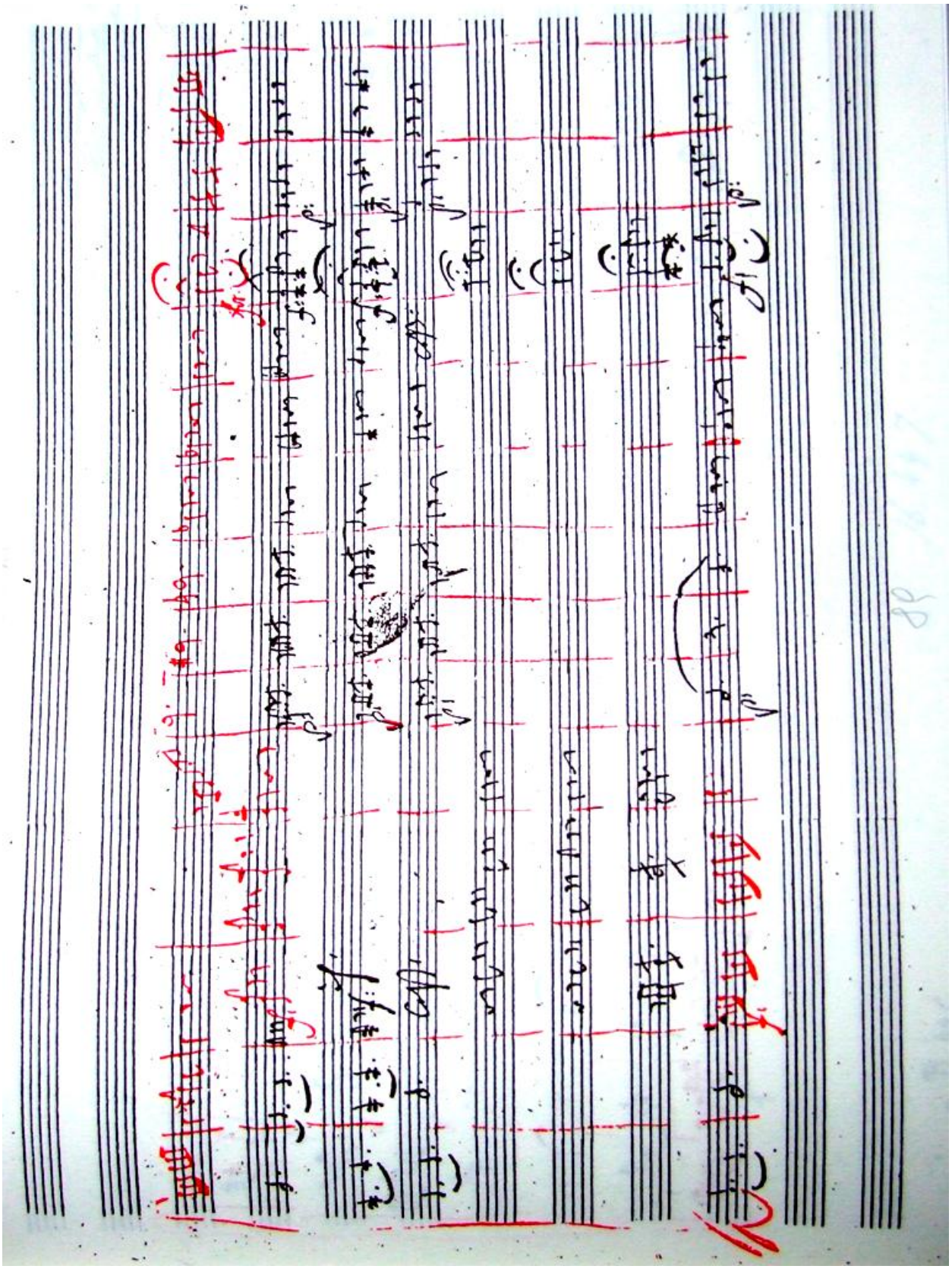


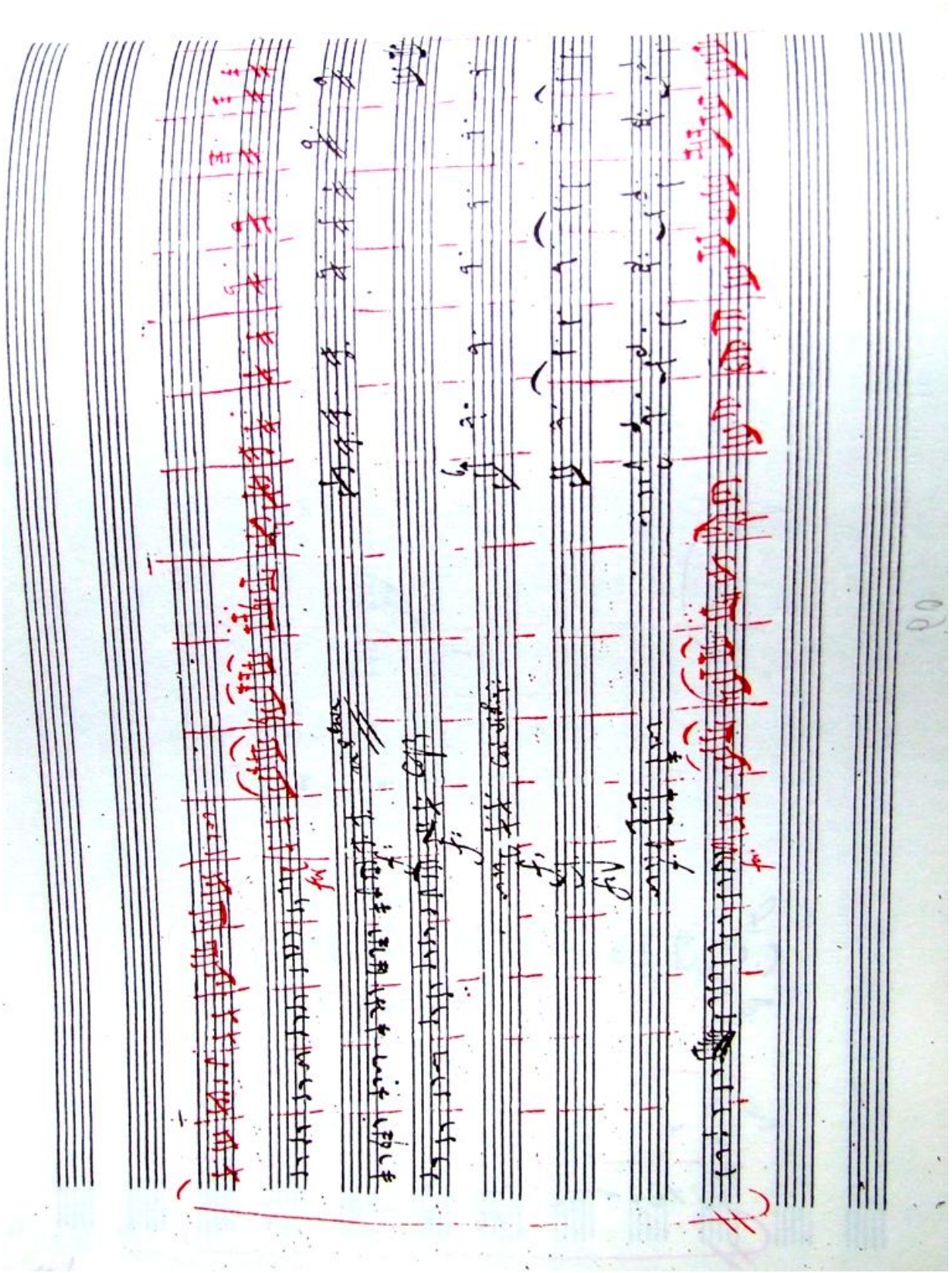

Köchel: Verz. Nr. 495
15
B) Fragment aus der Partitur eines Concerts für das Waldhorn.
Geschrieben für den Hornisten Leutgeb. im J. 1786.
W. A. Mozarts original Handschrift.
Aus der Sammlung des
Aloys Fuchs
Mozarts eigenhändiges
Manuskript
M. J. Leidesdorf

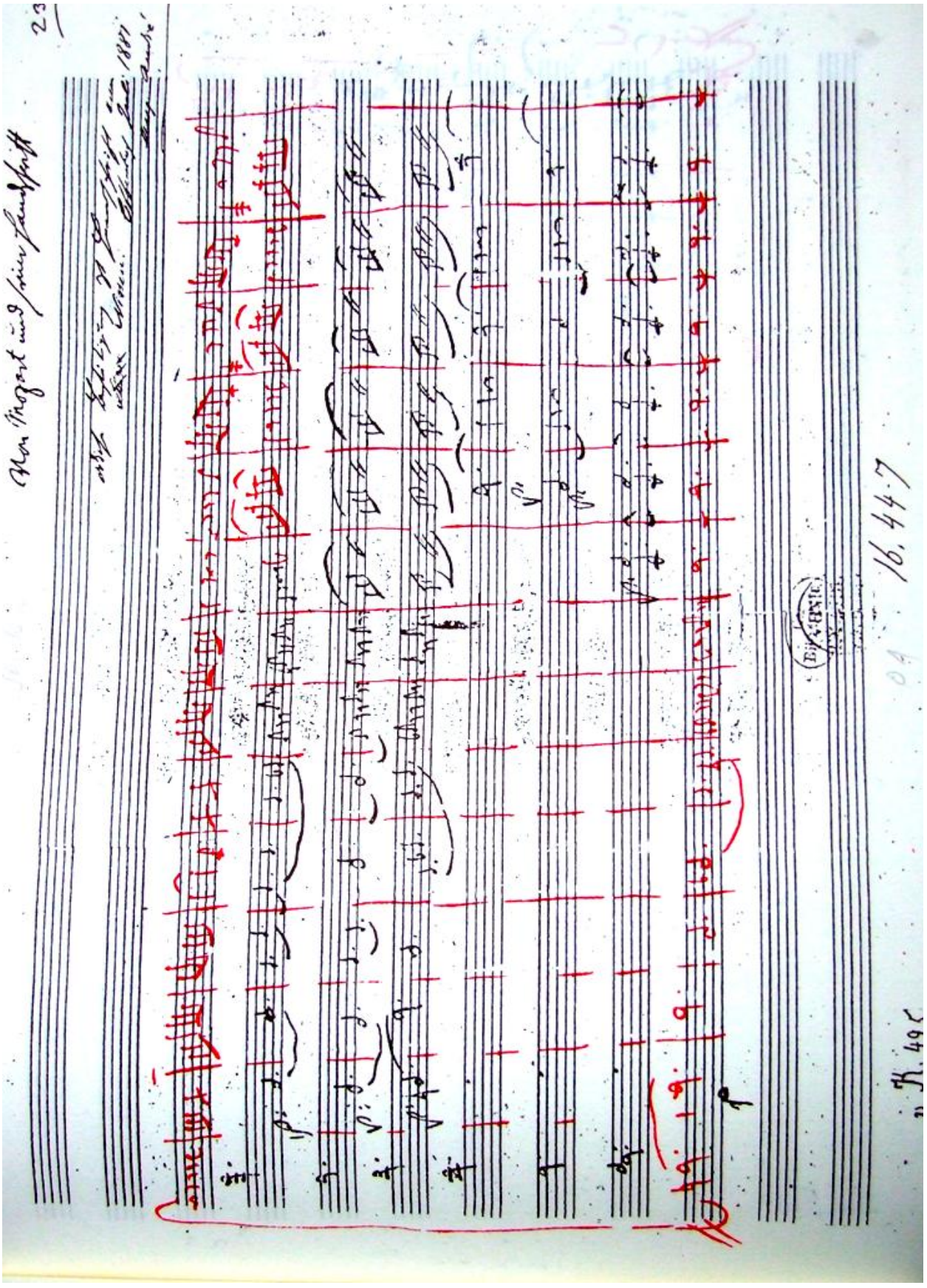


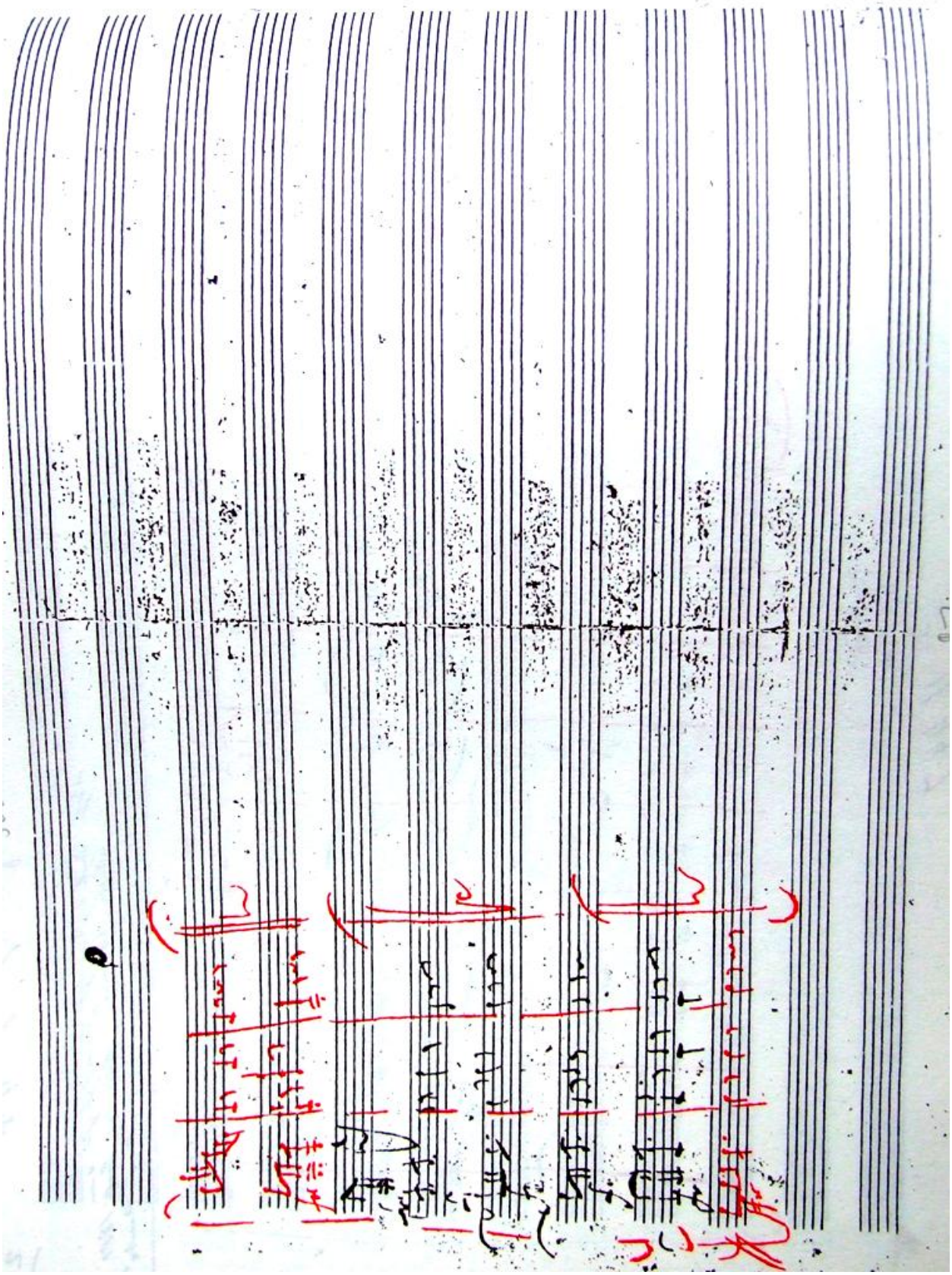




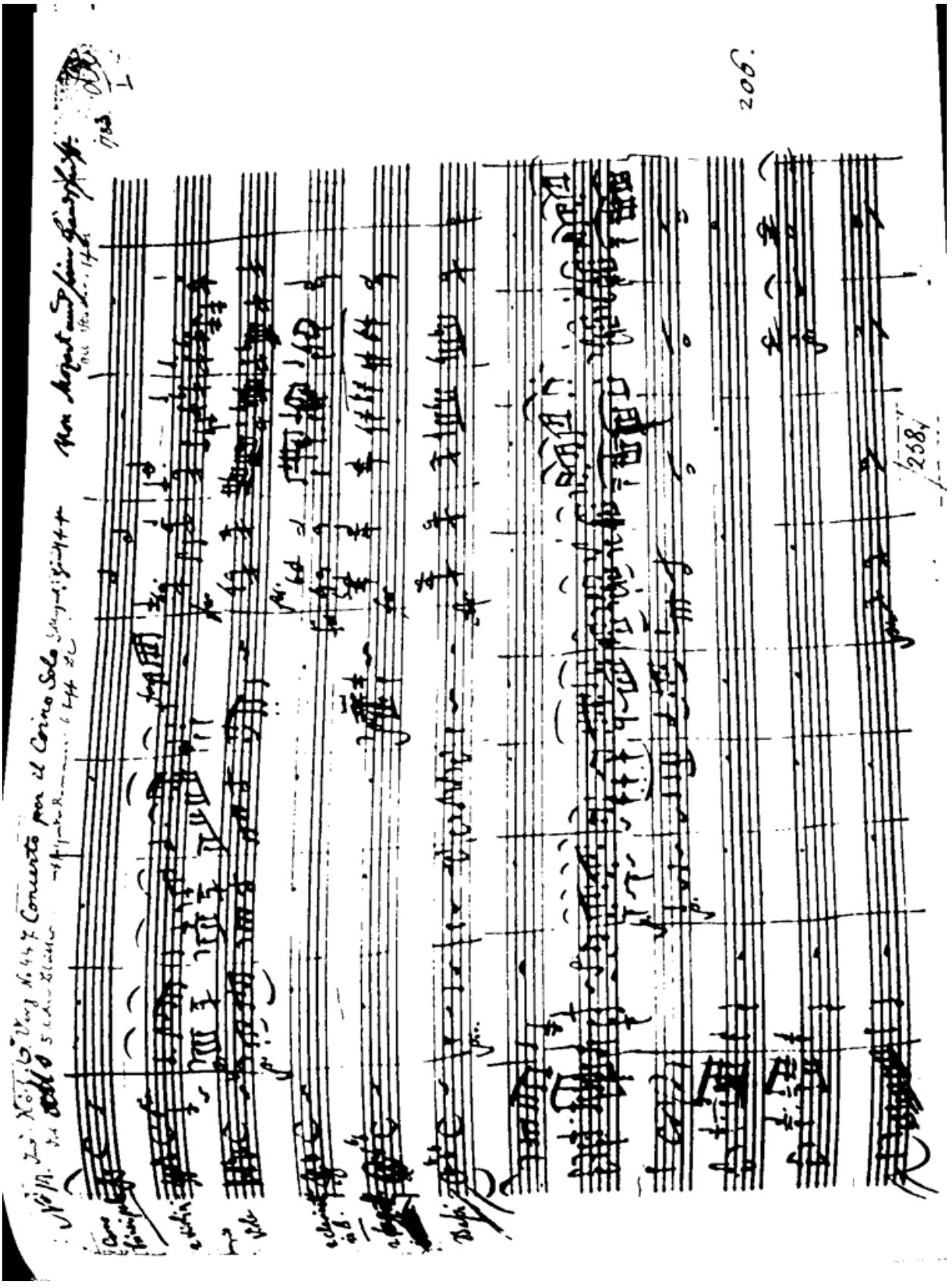


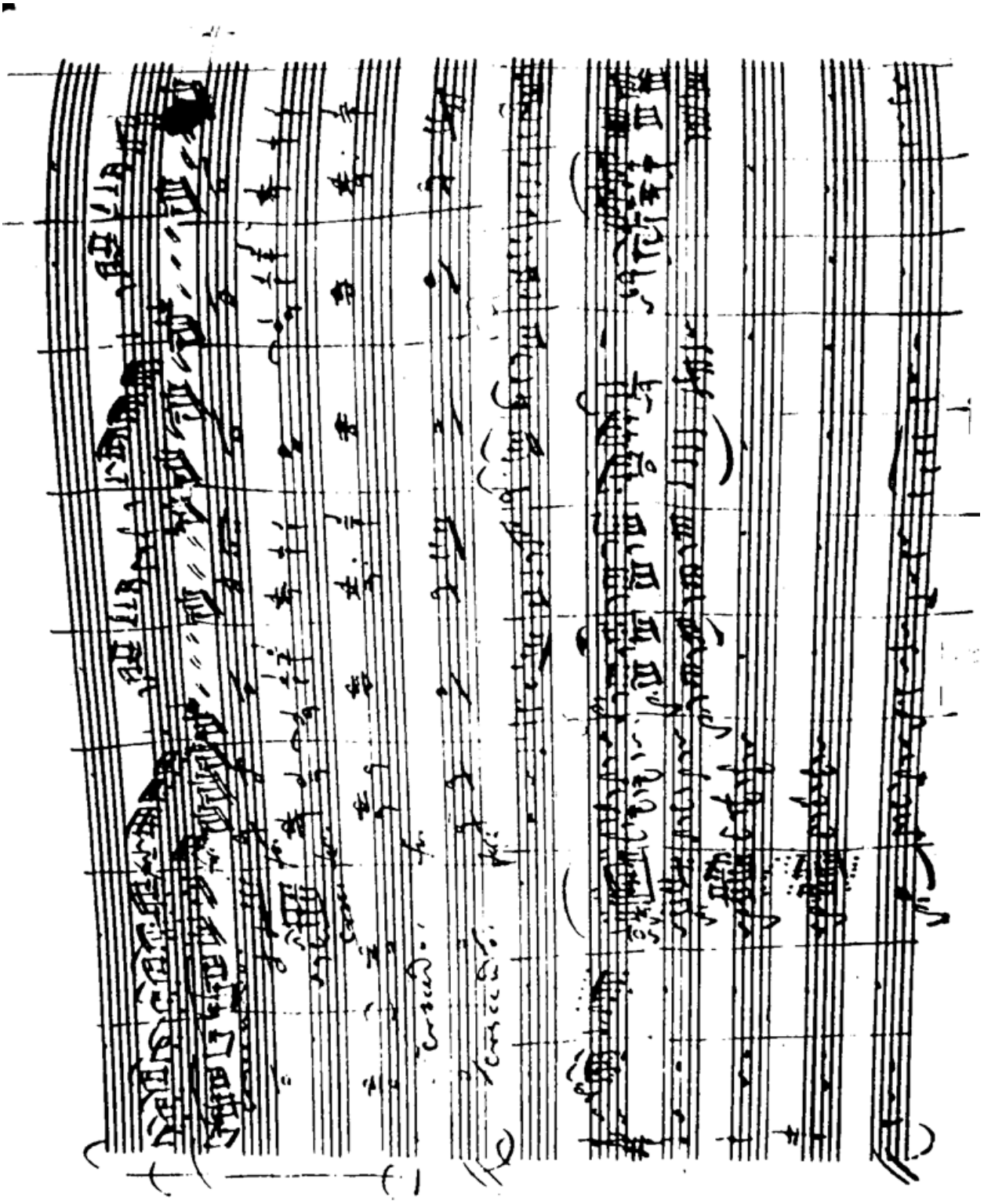


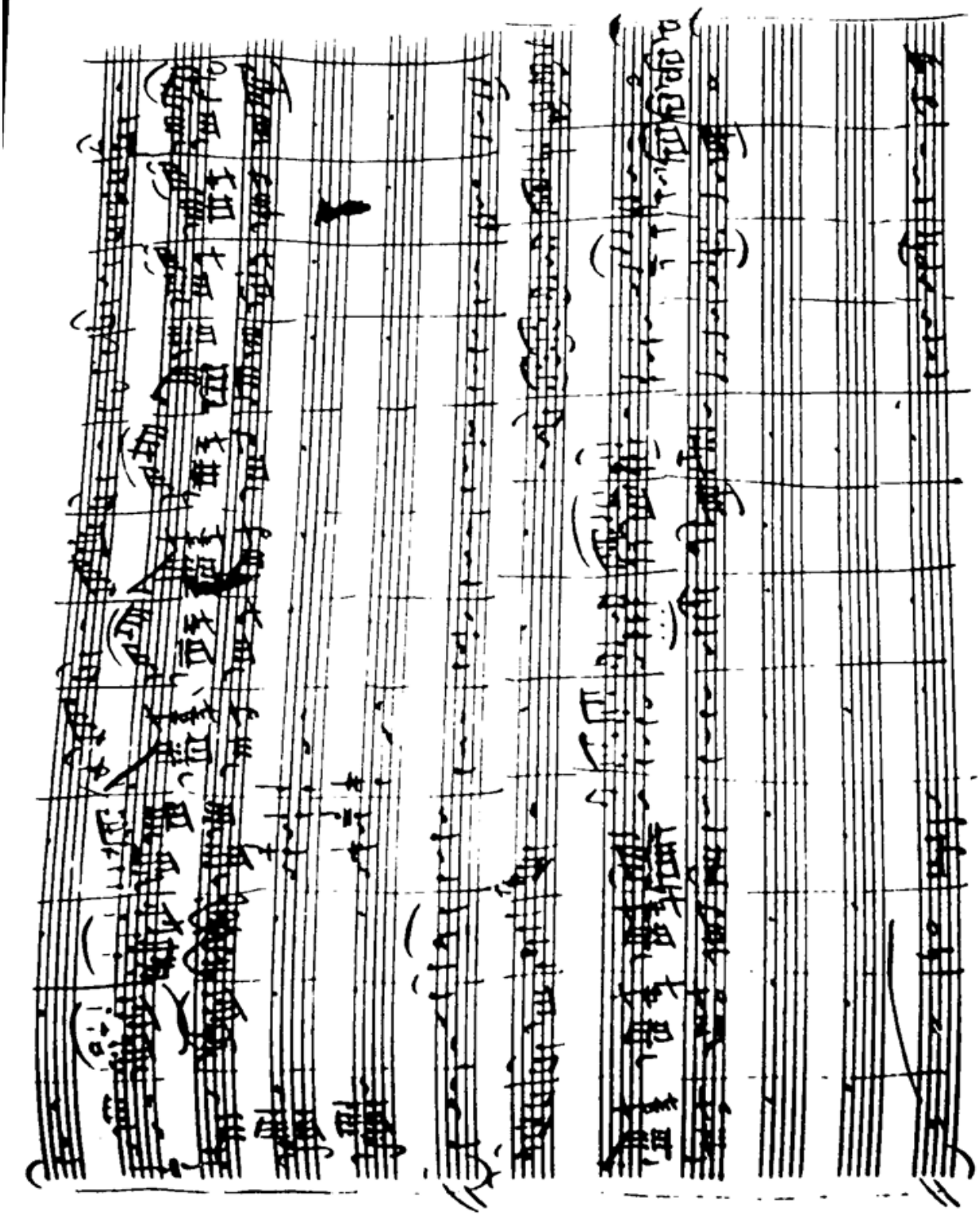


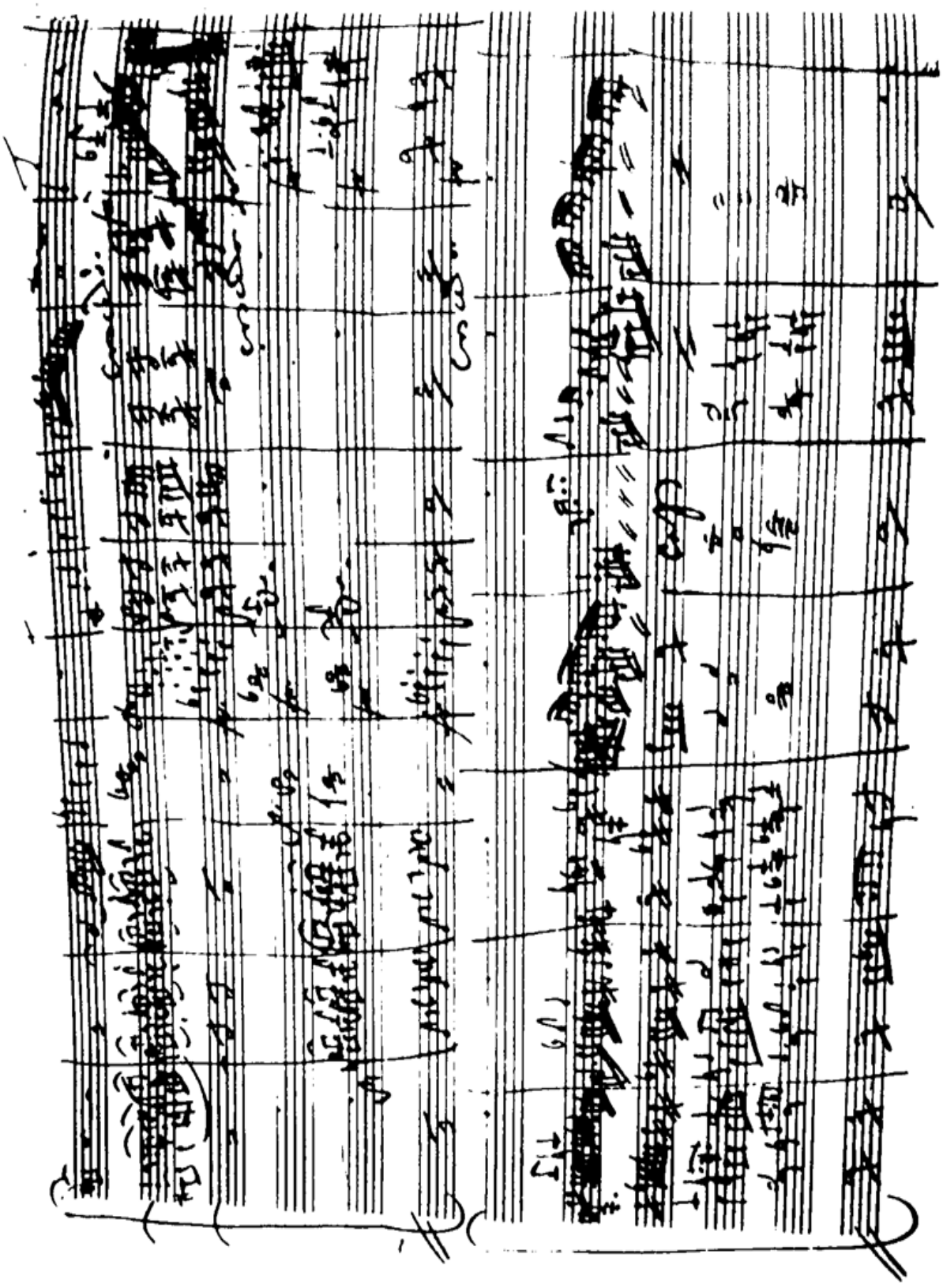


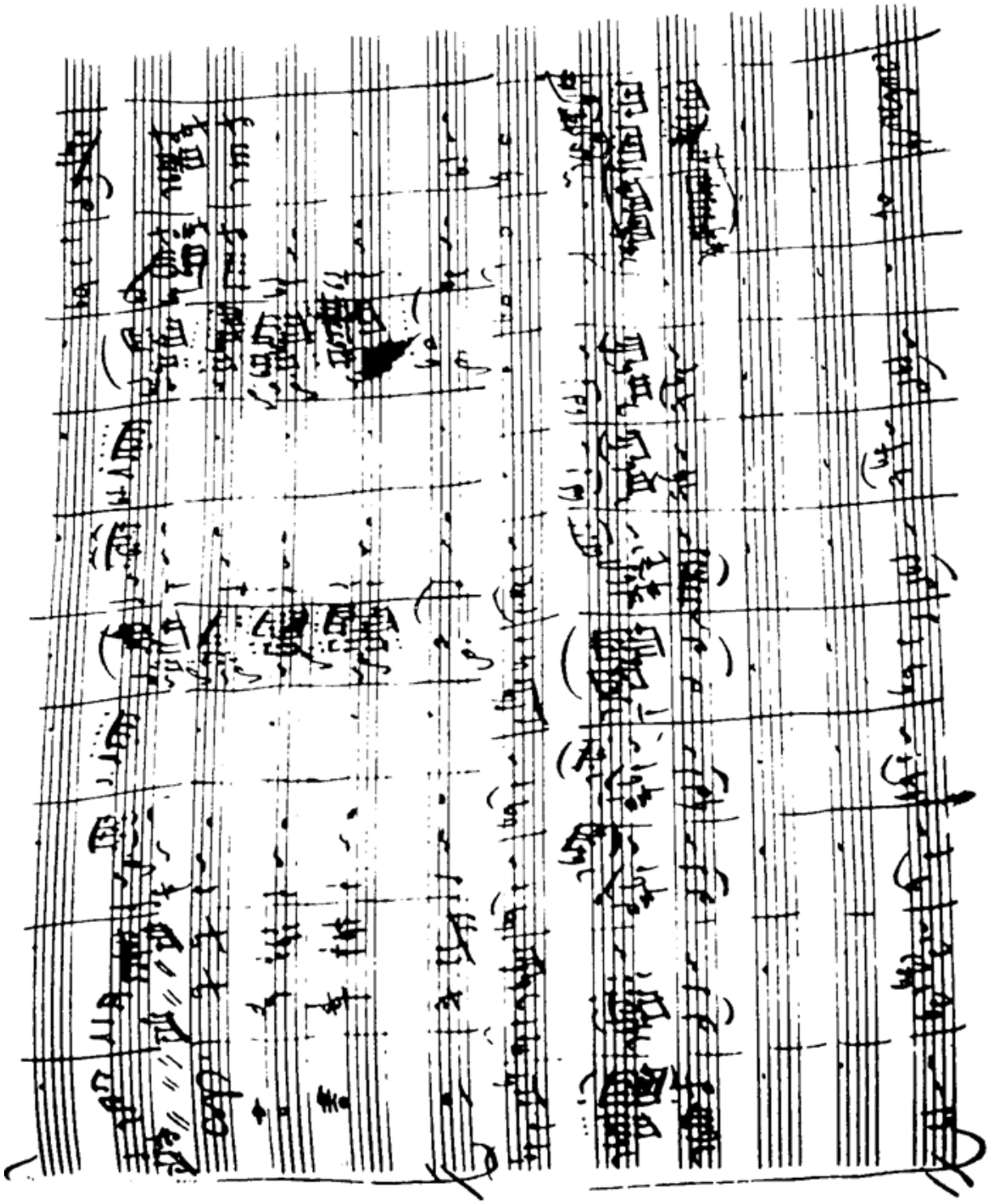
II.
Premier Concerto pour le Cor
K.V. 447

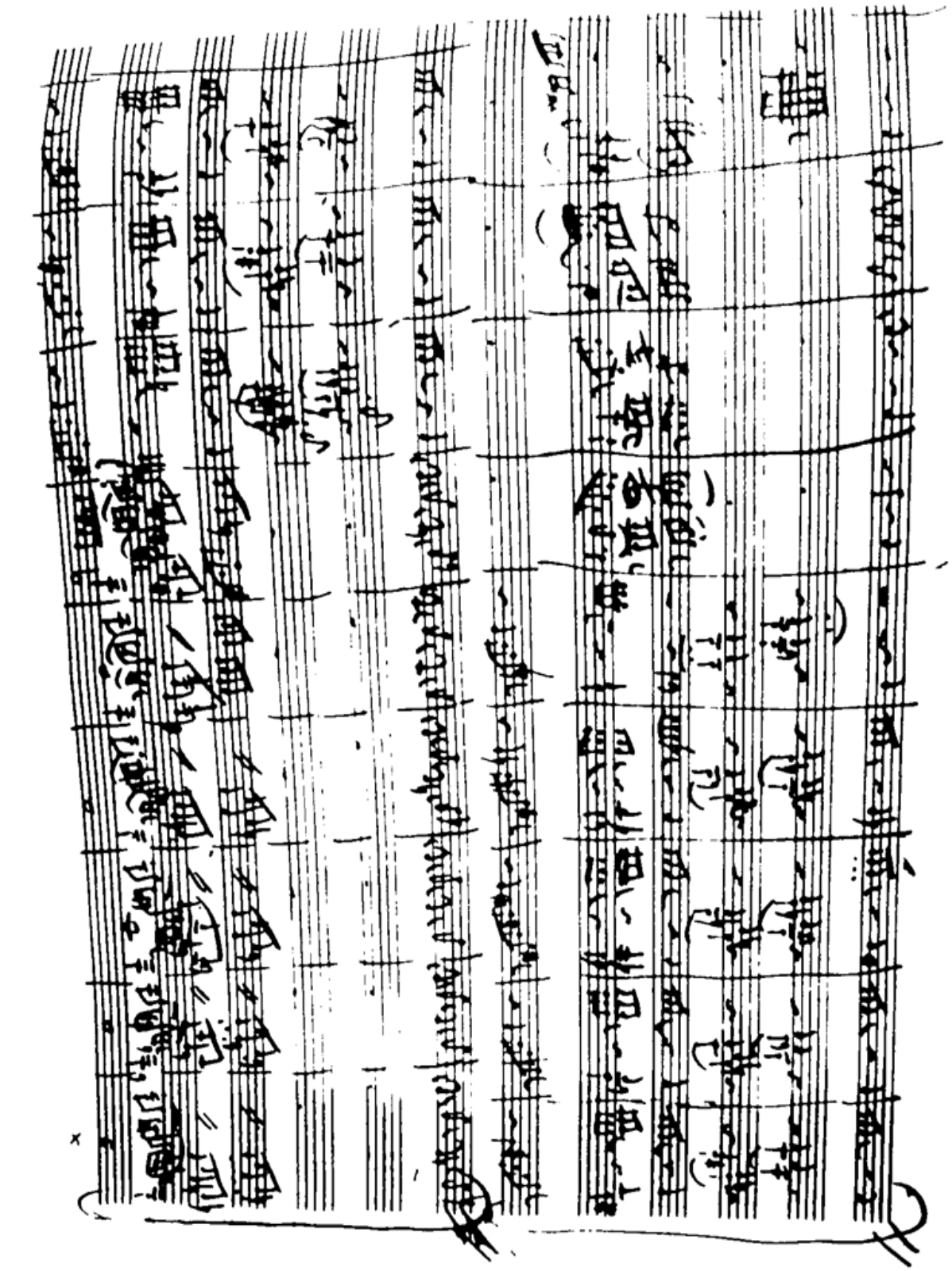


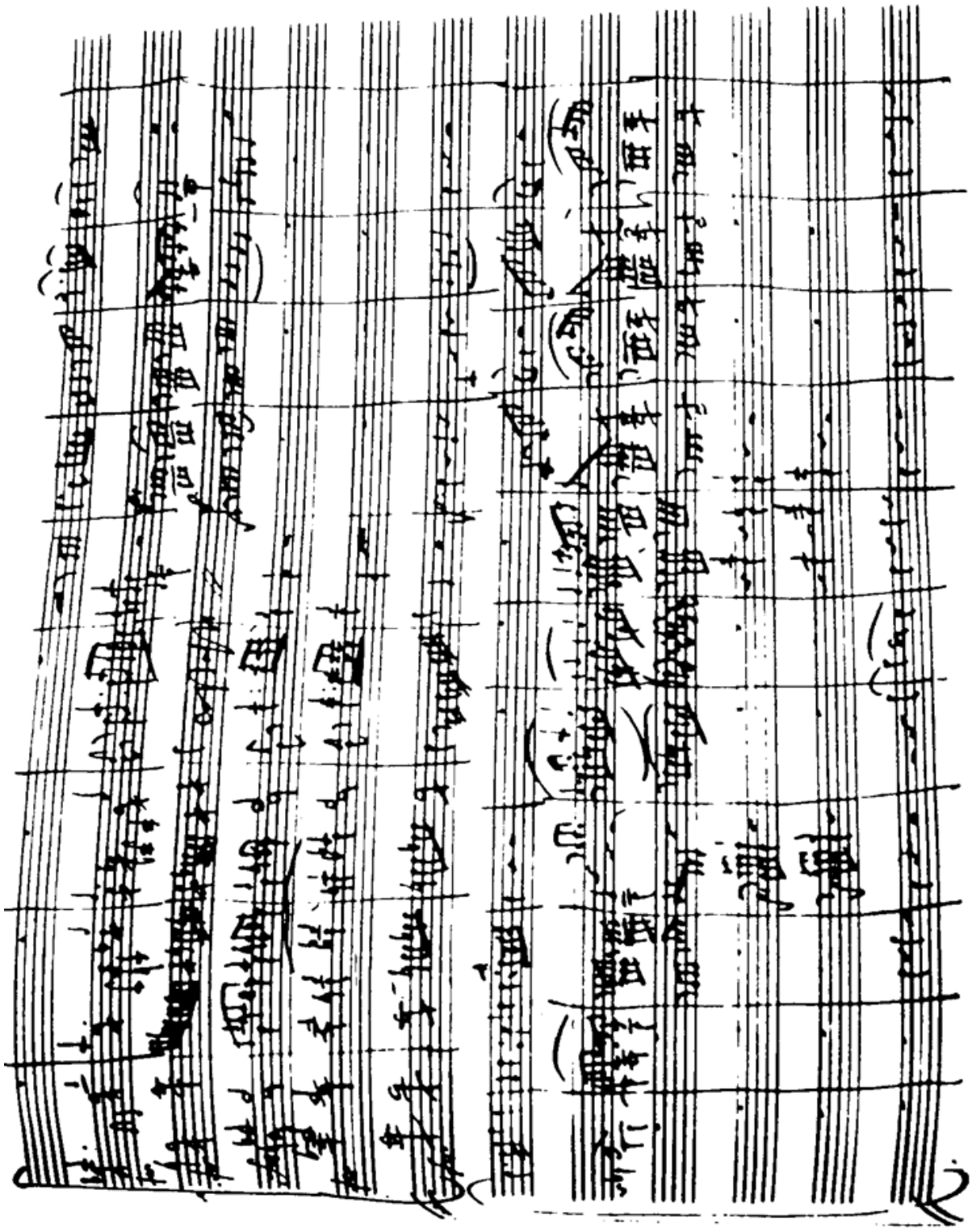


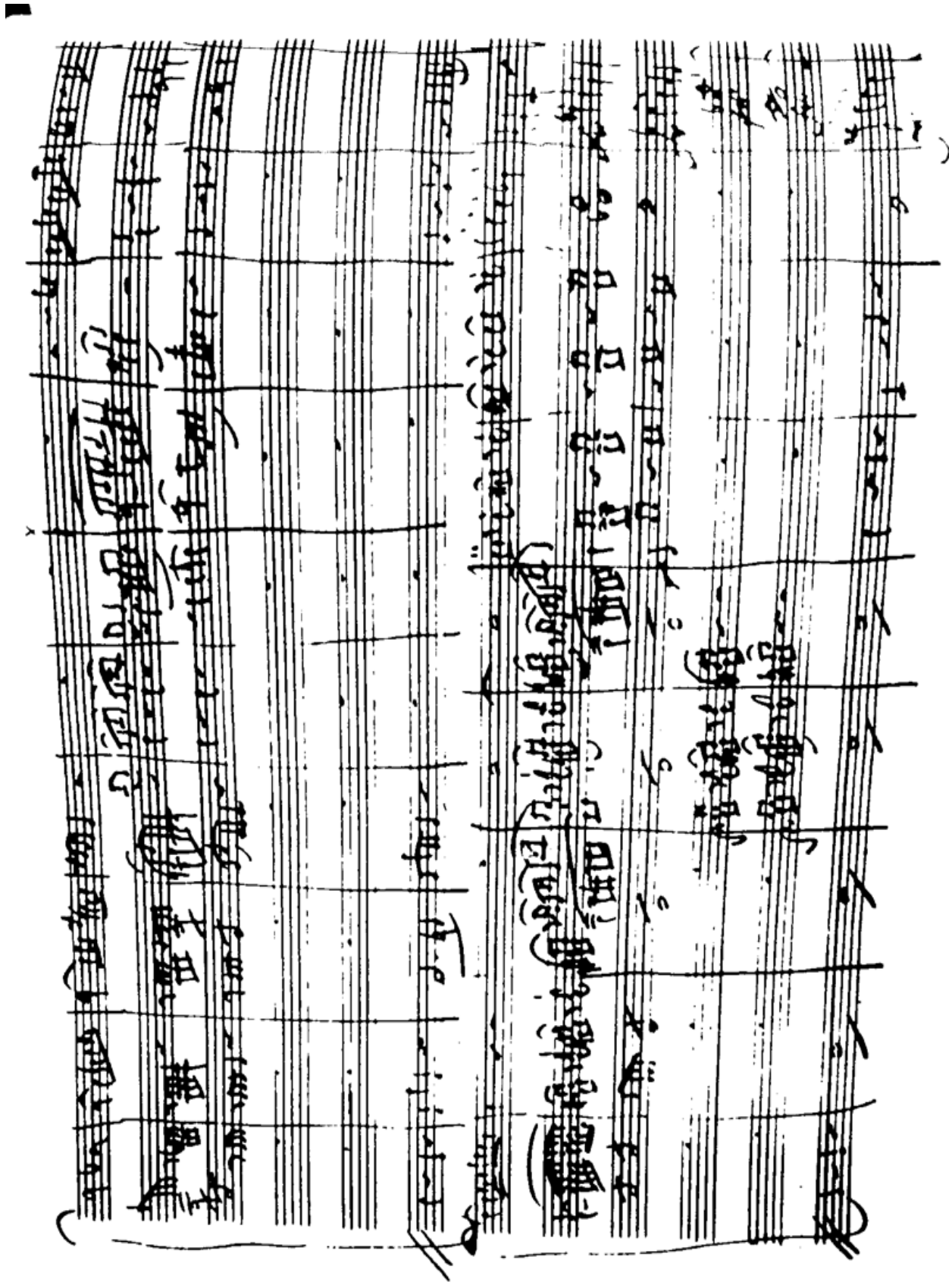


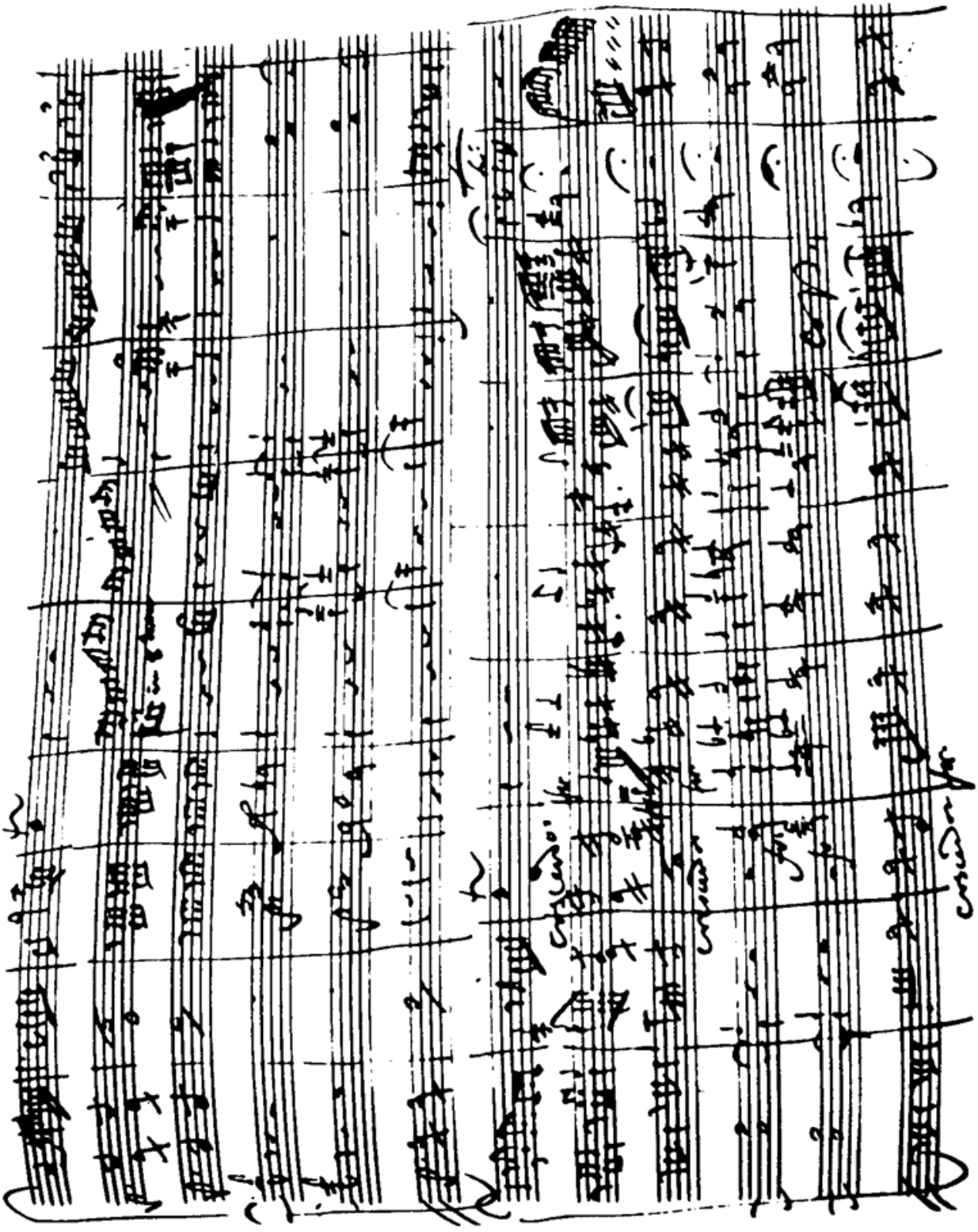


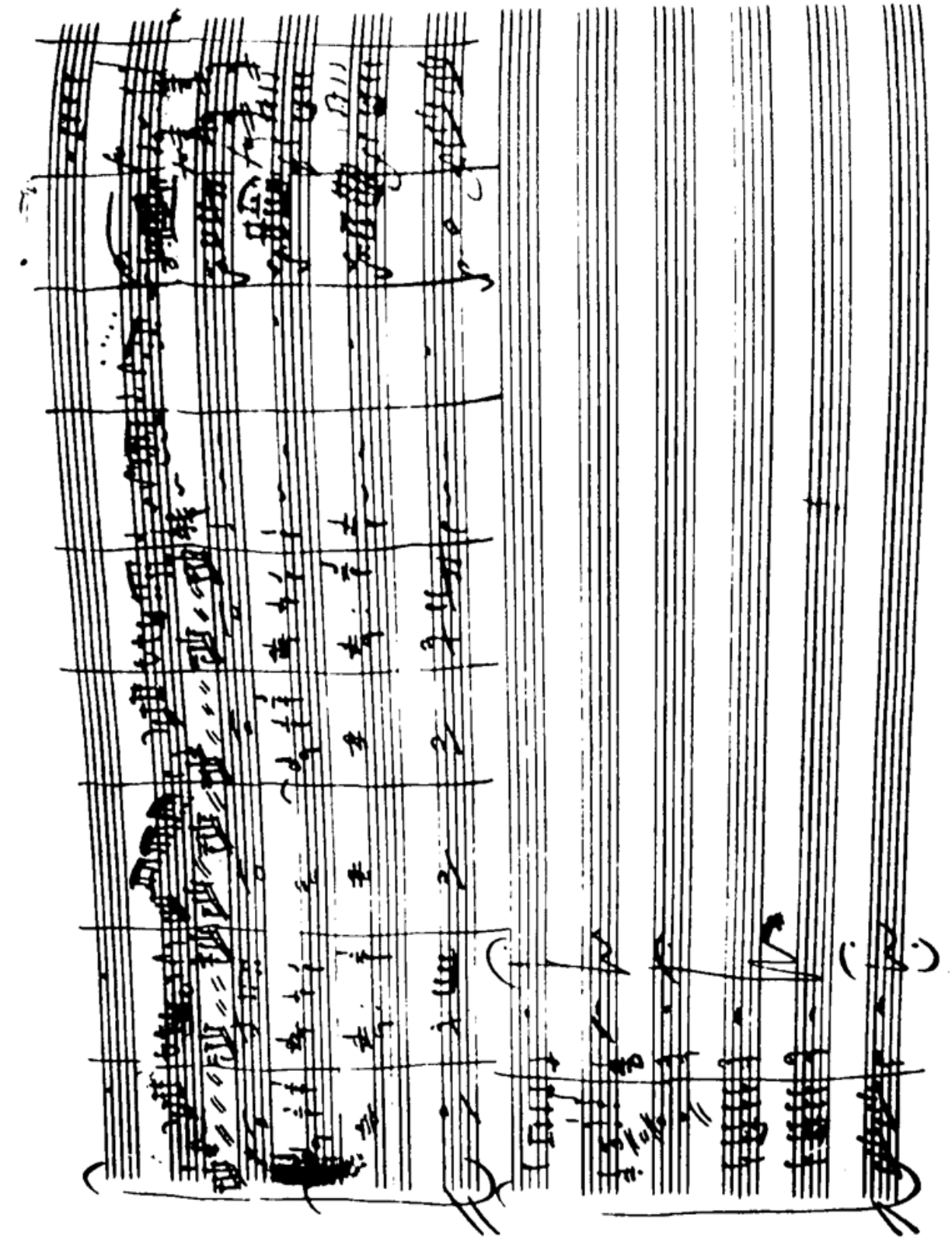


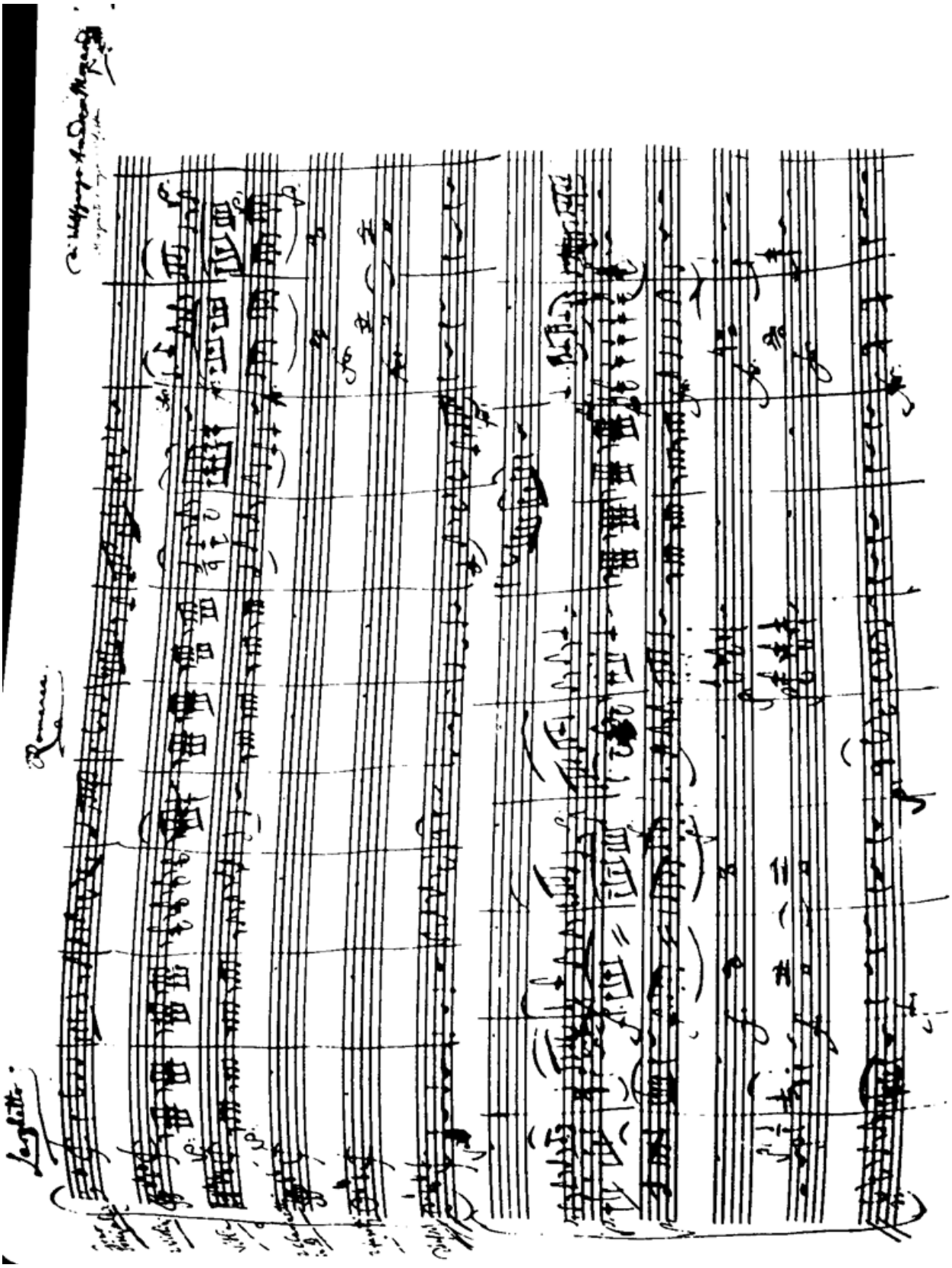


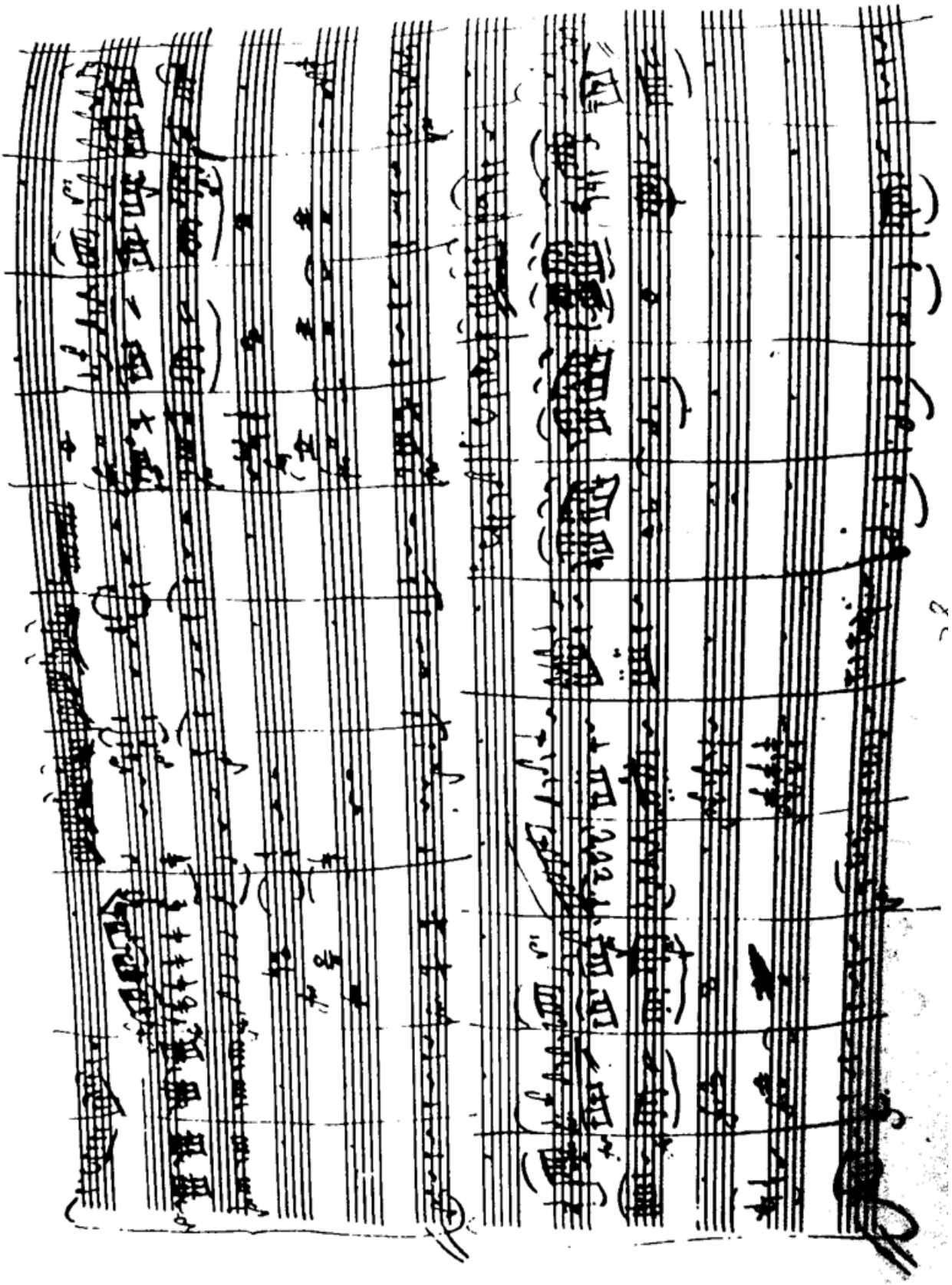


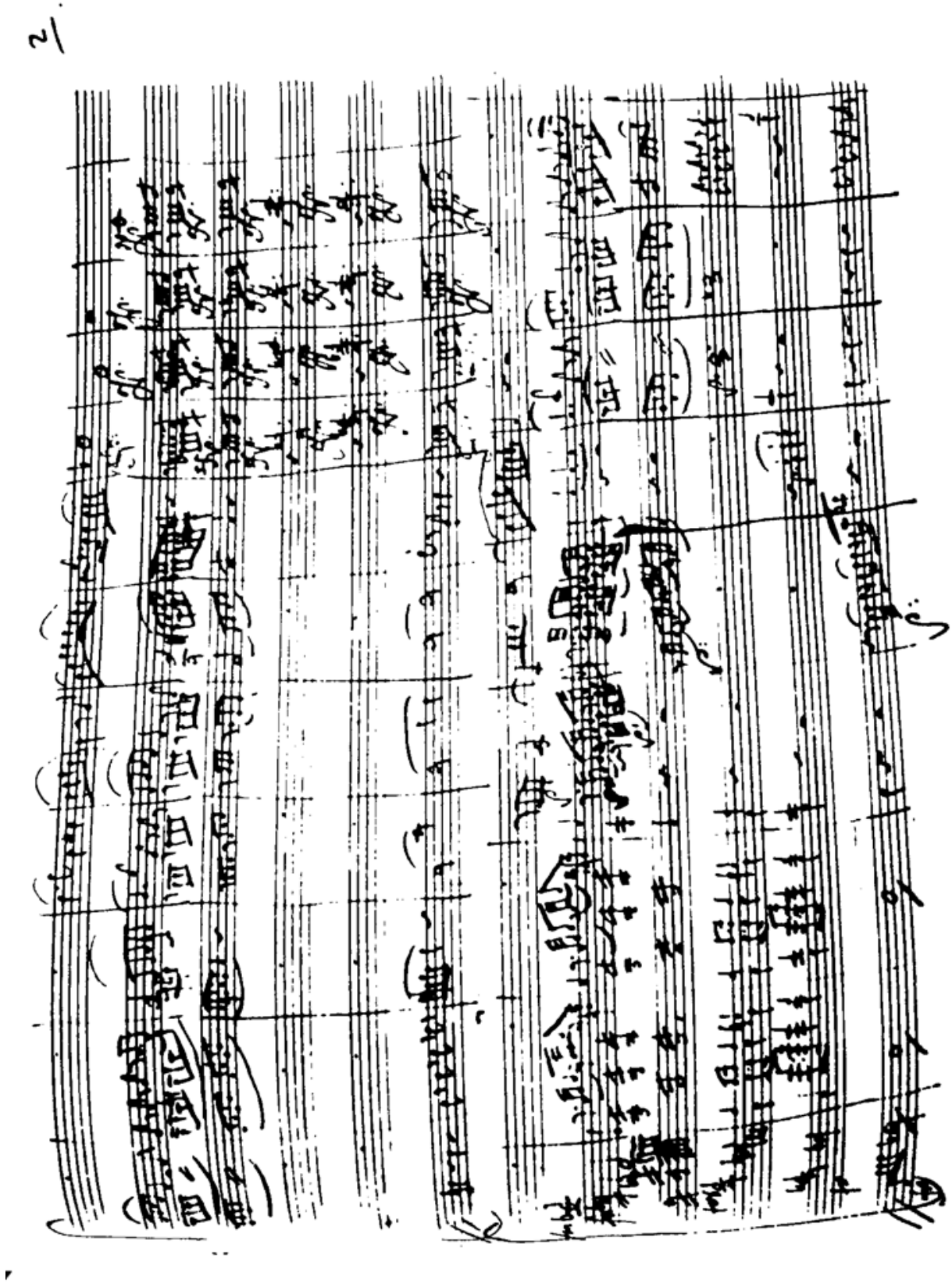


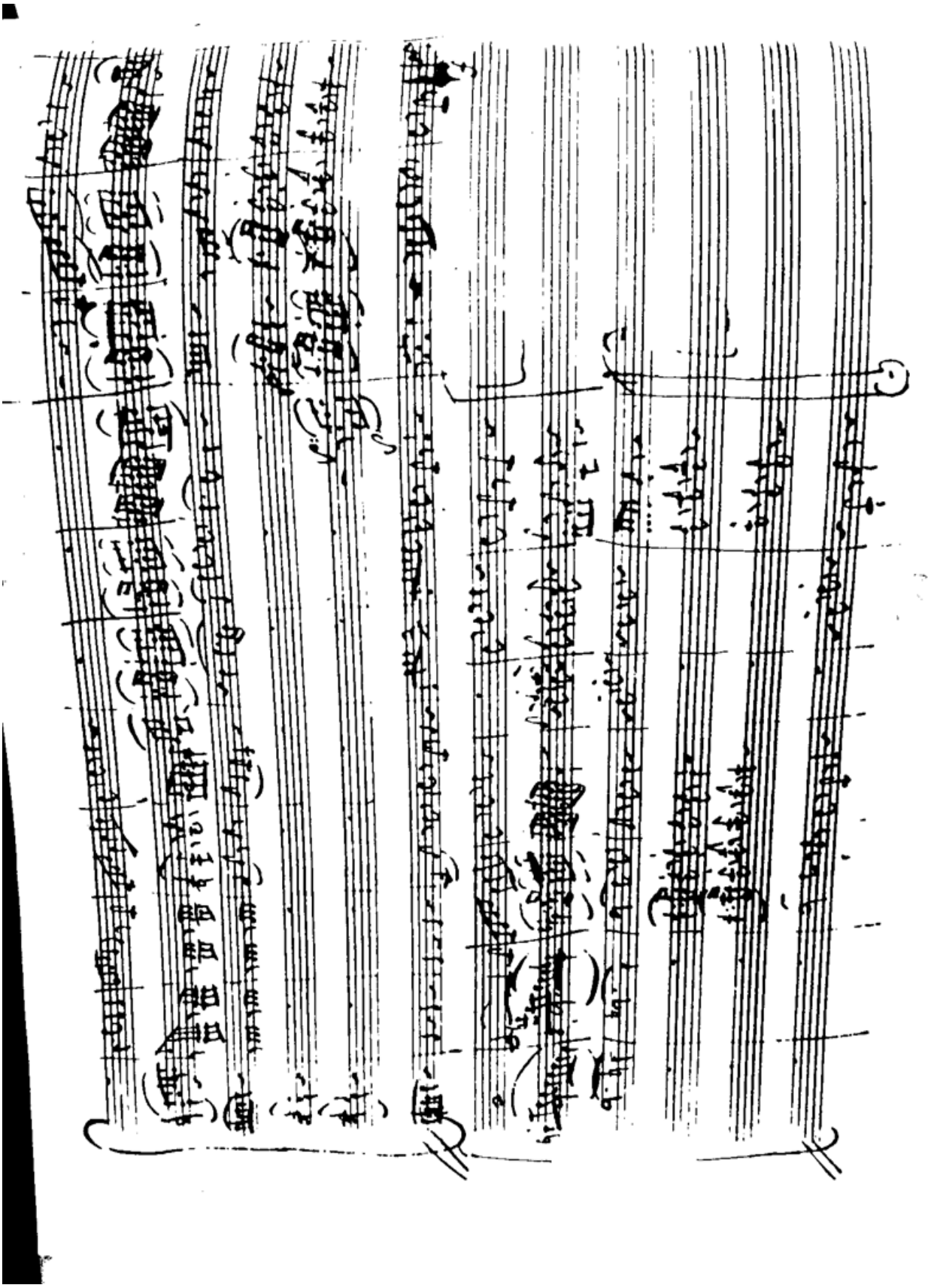


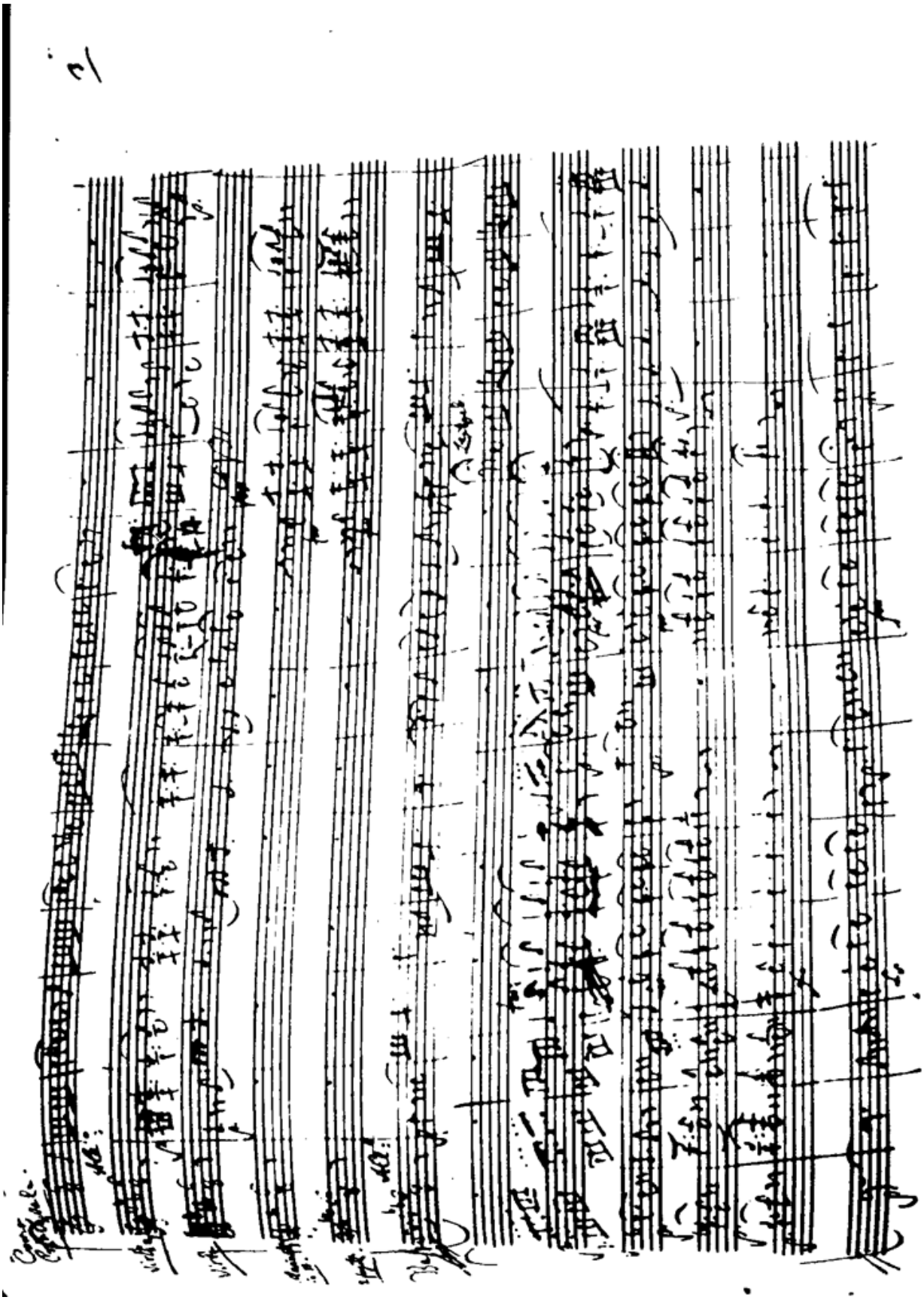


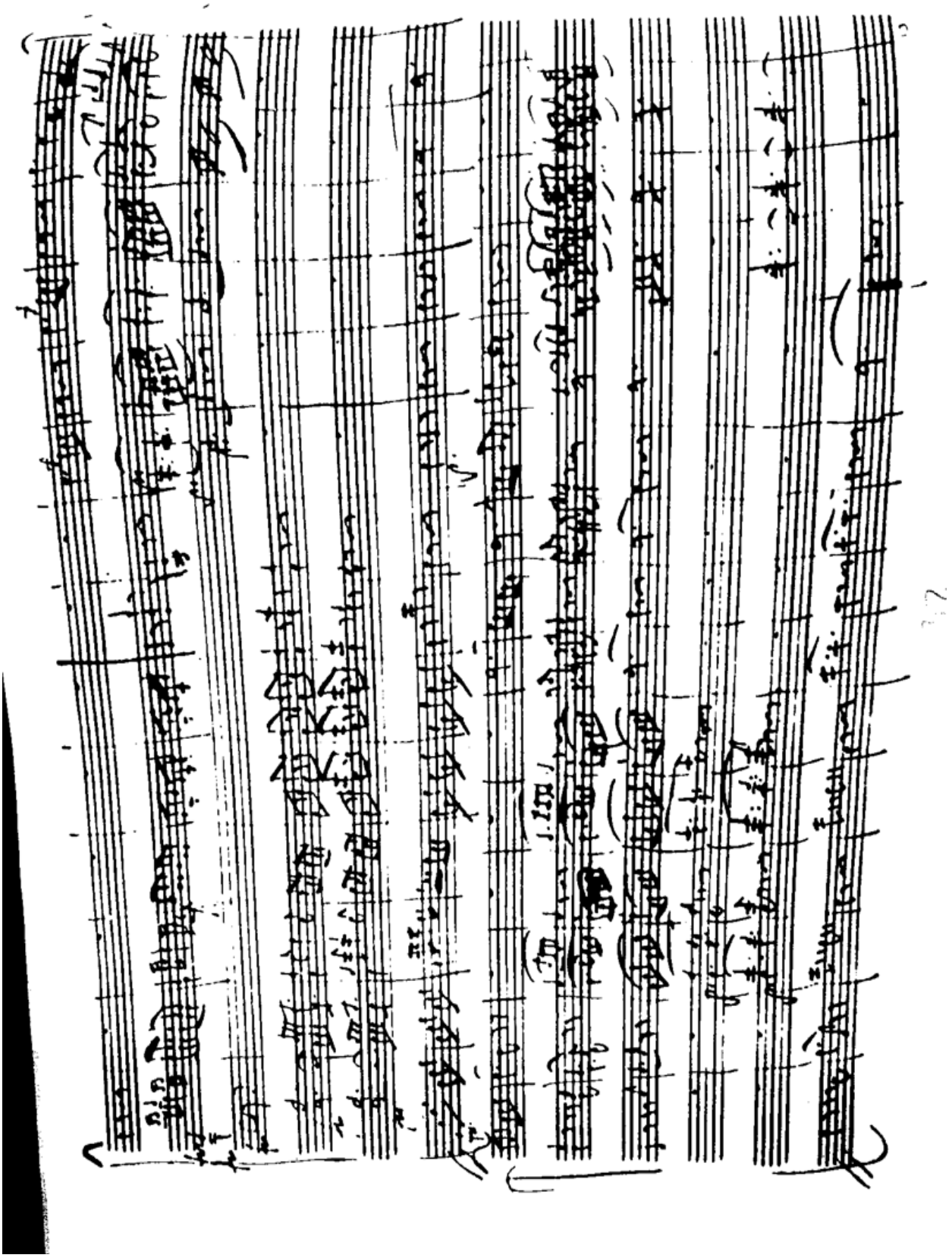


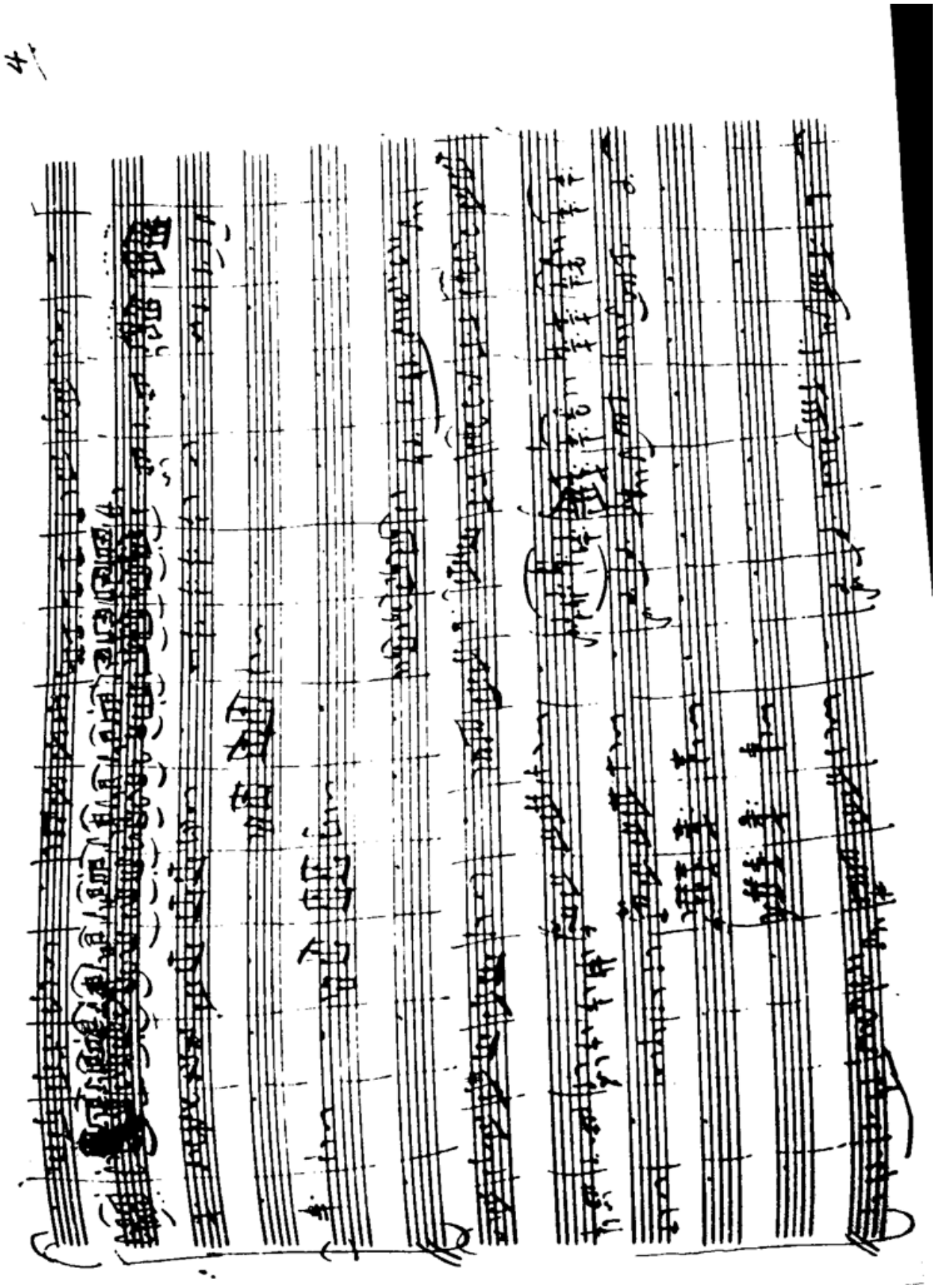


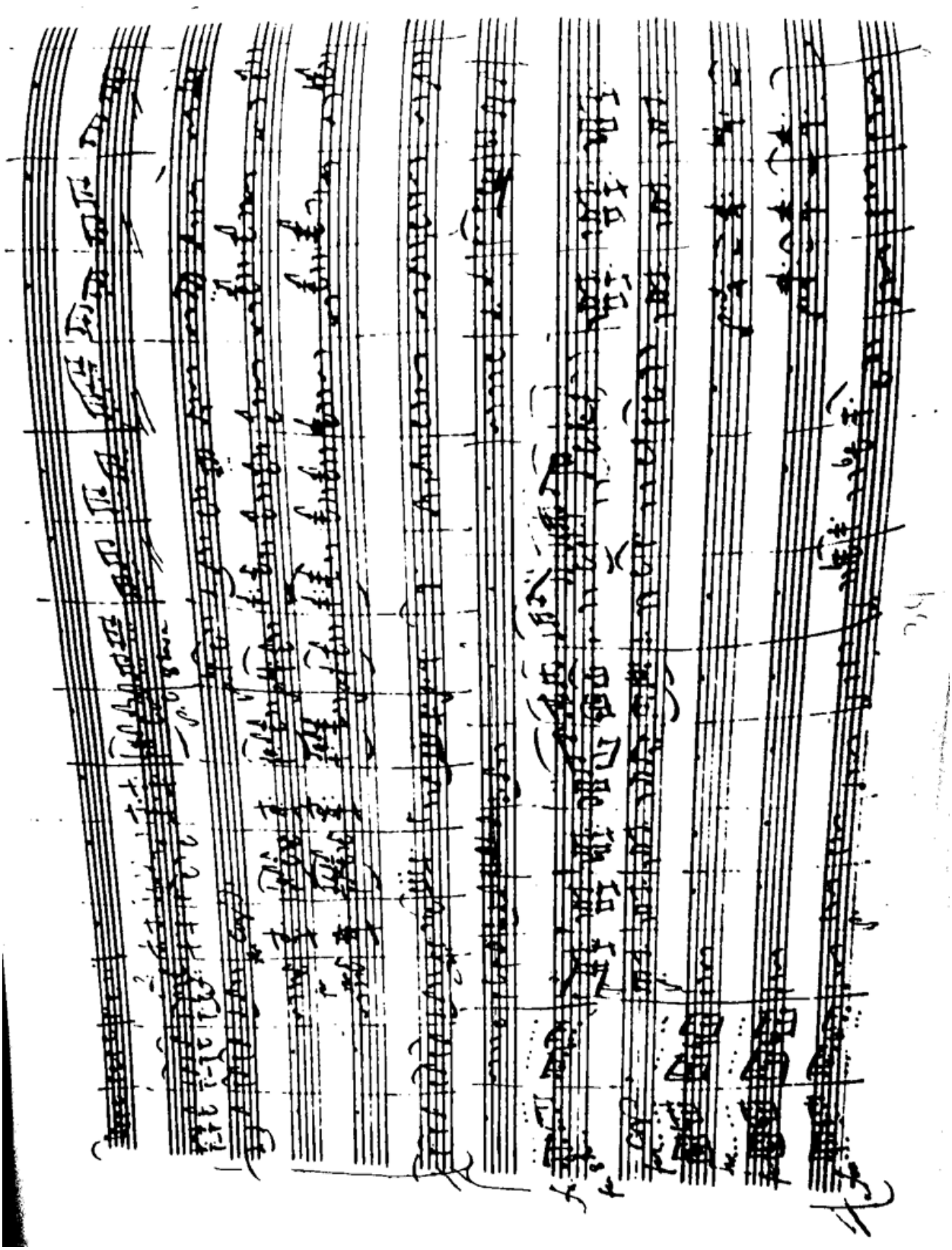


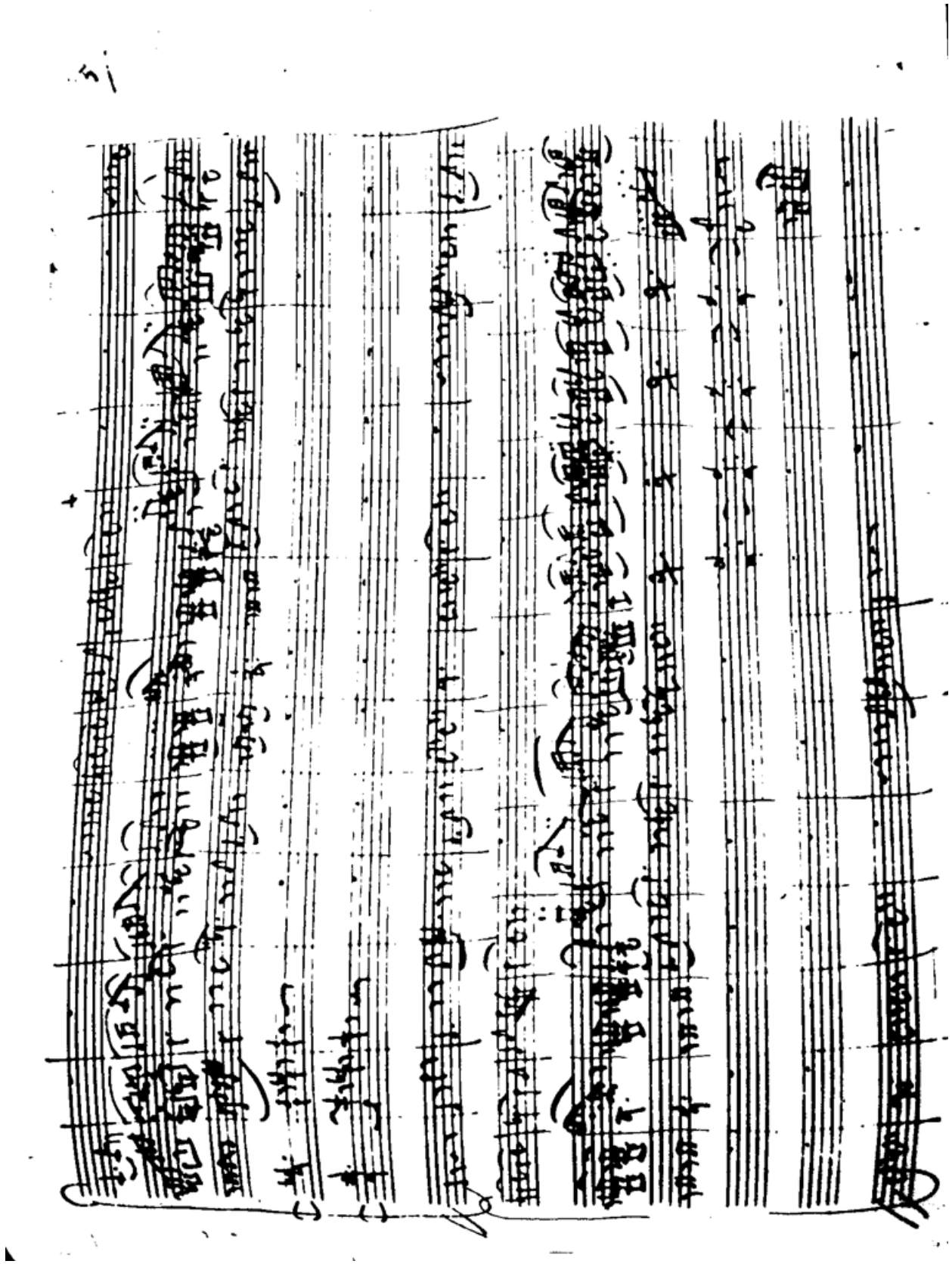


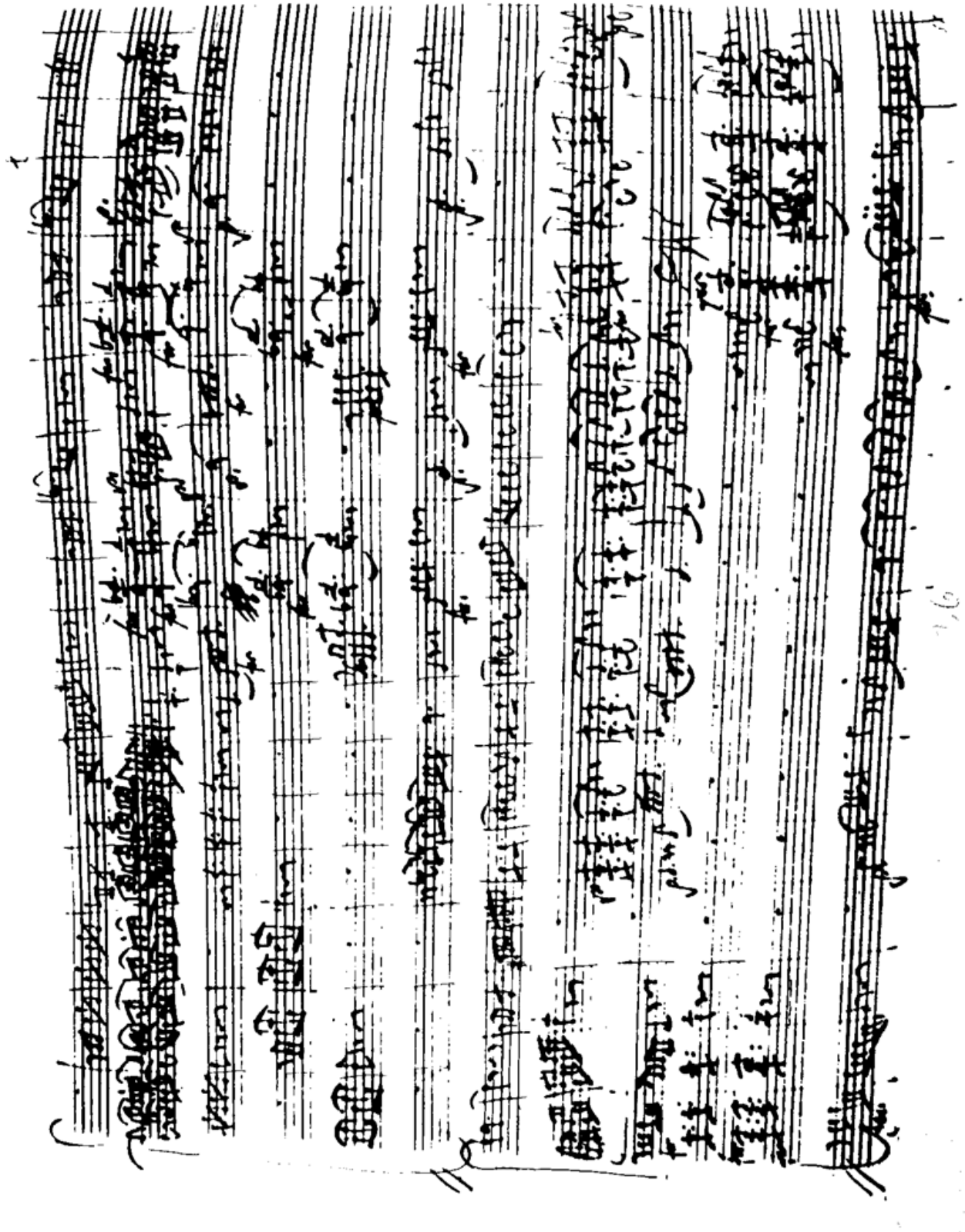


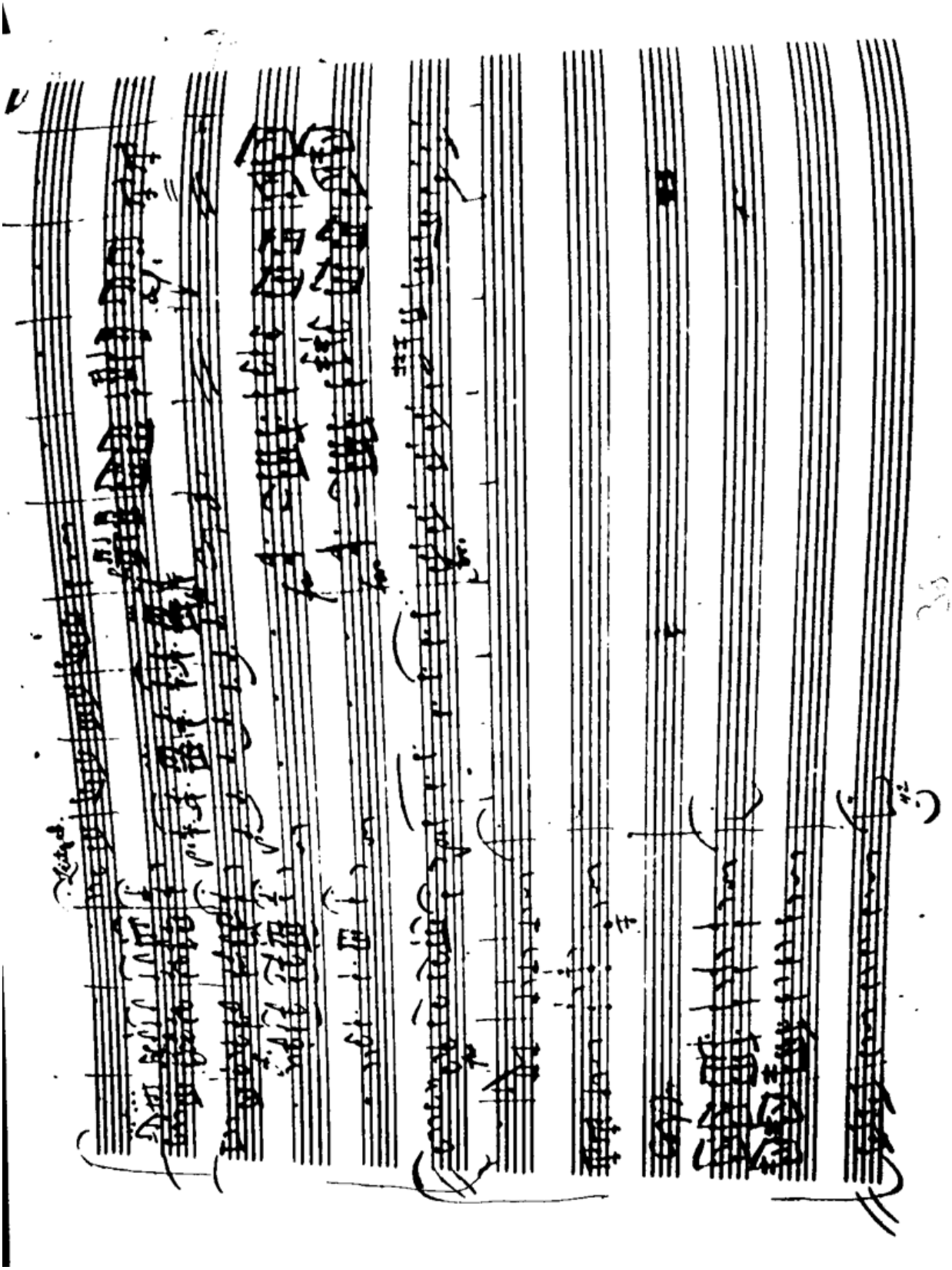




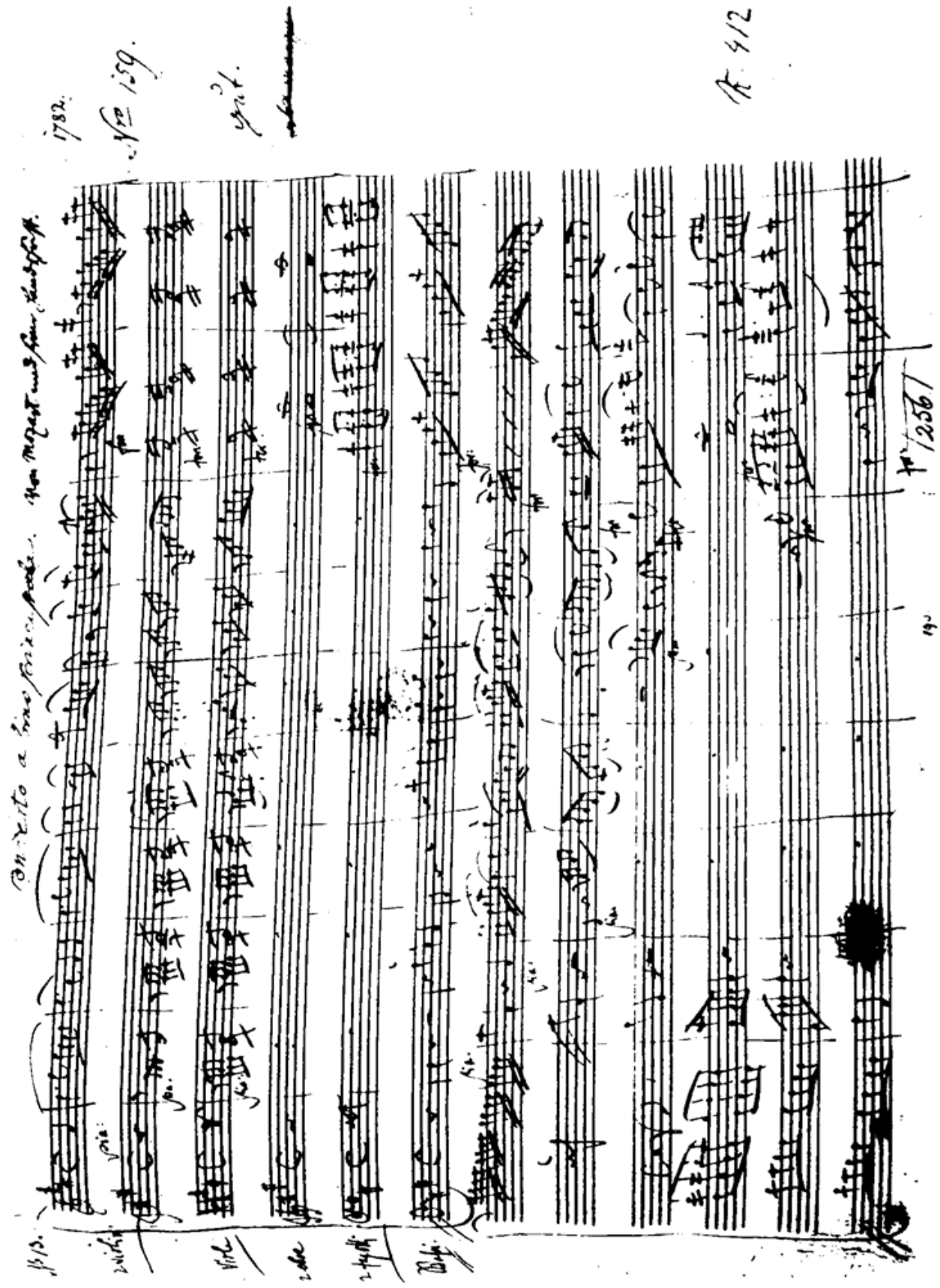


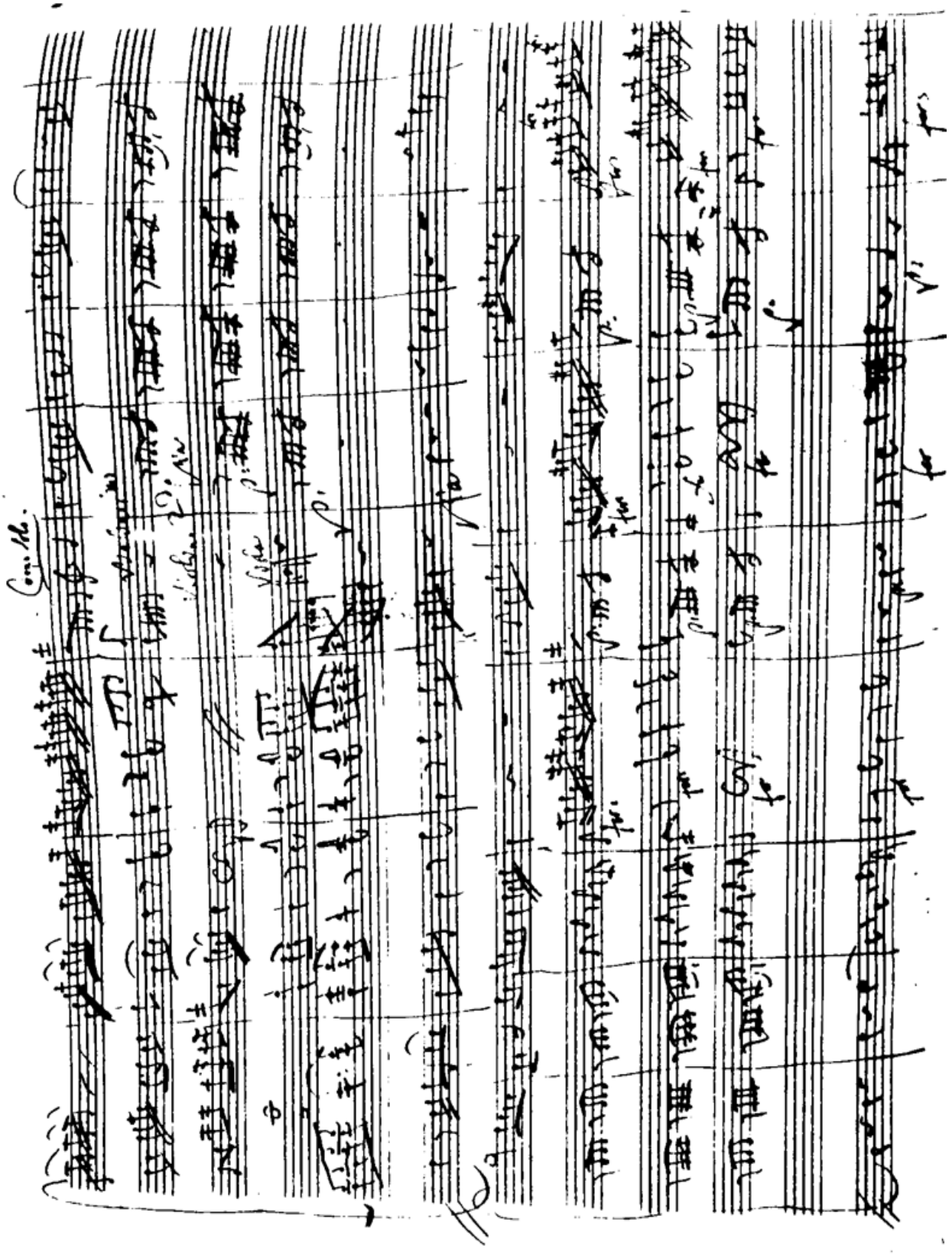


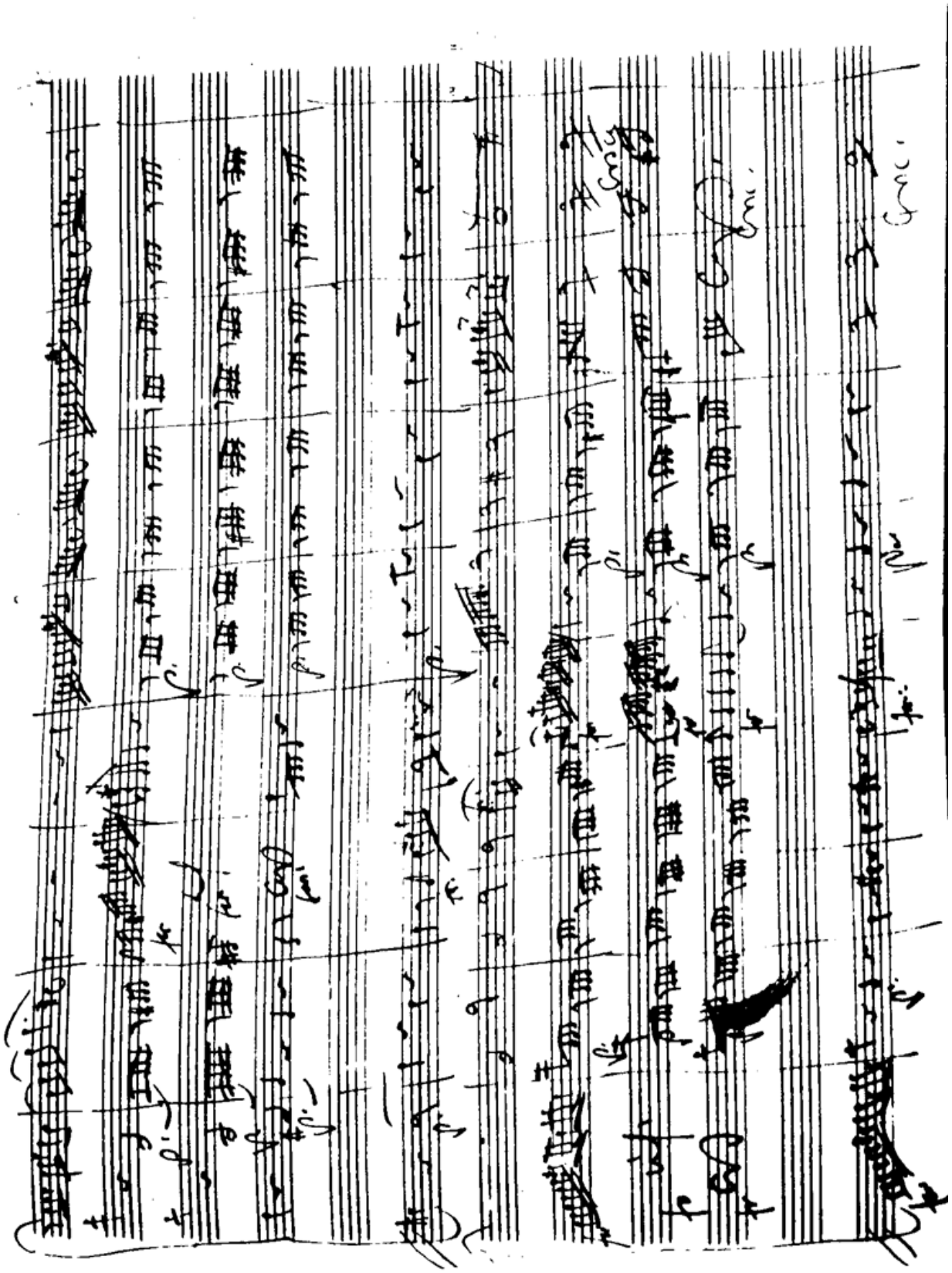


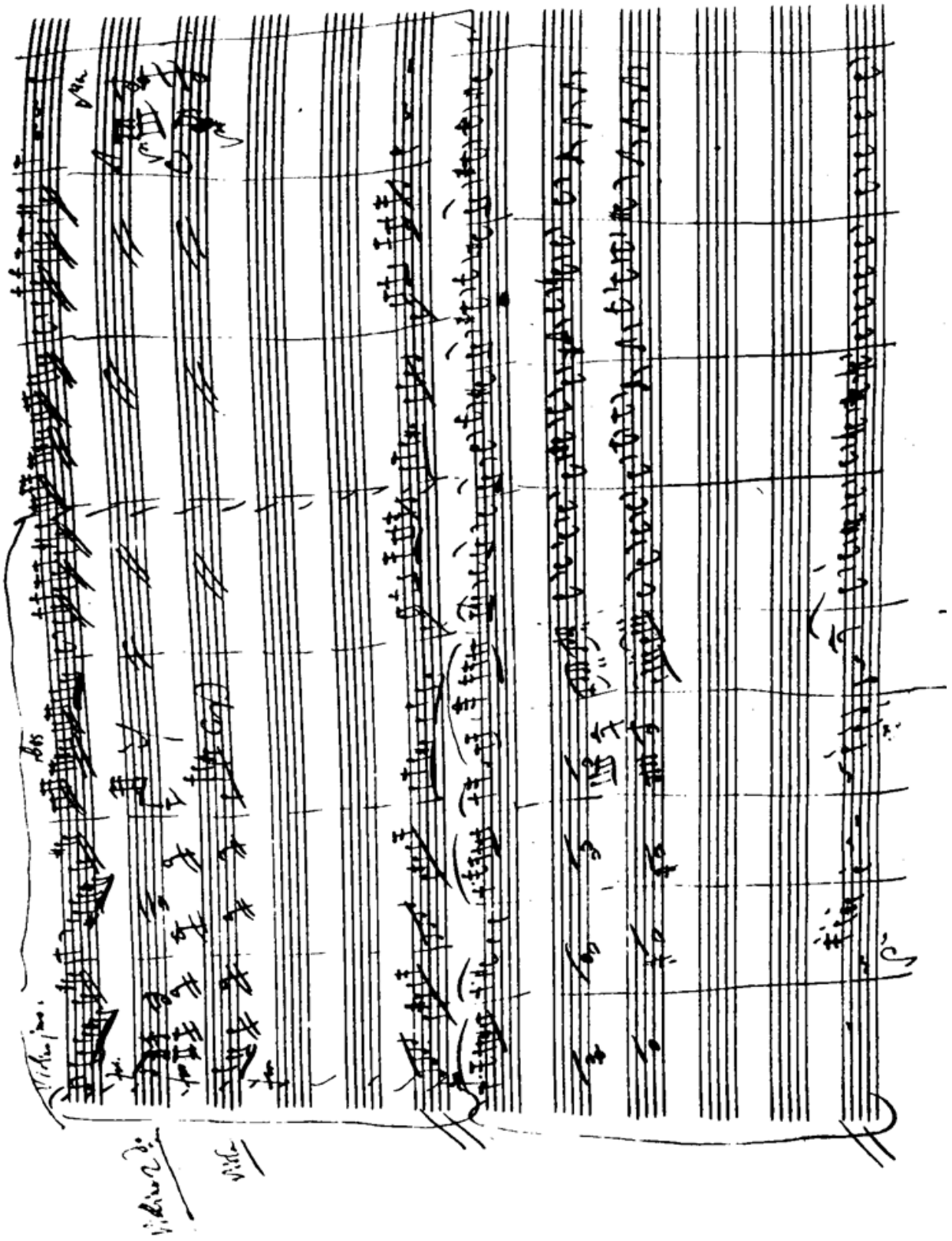


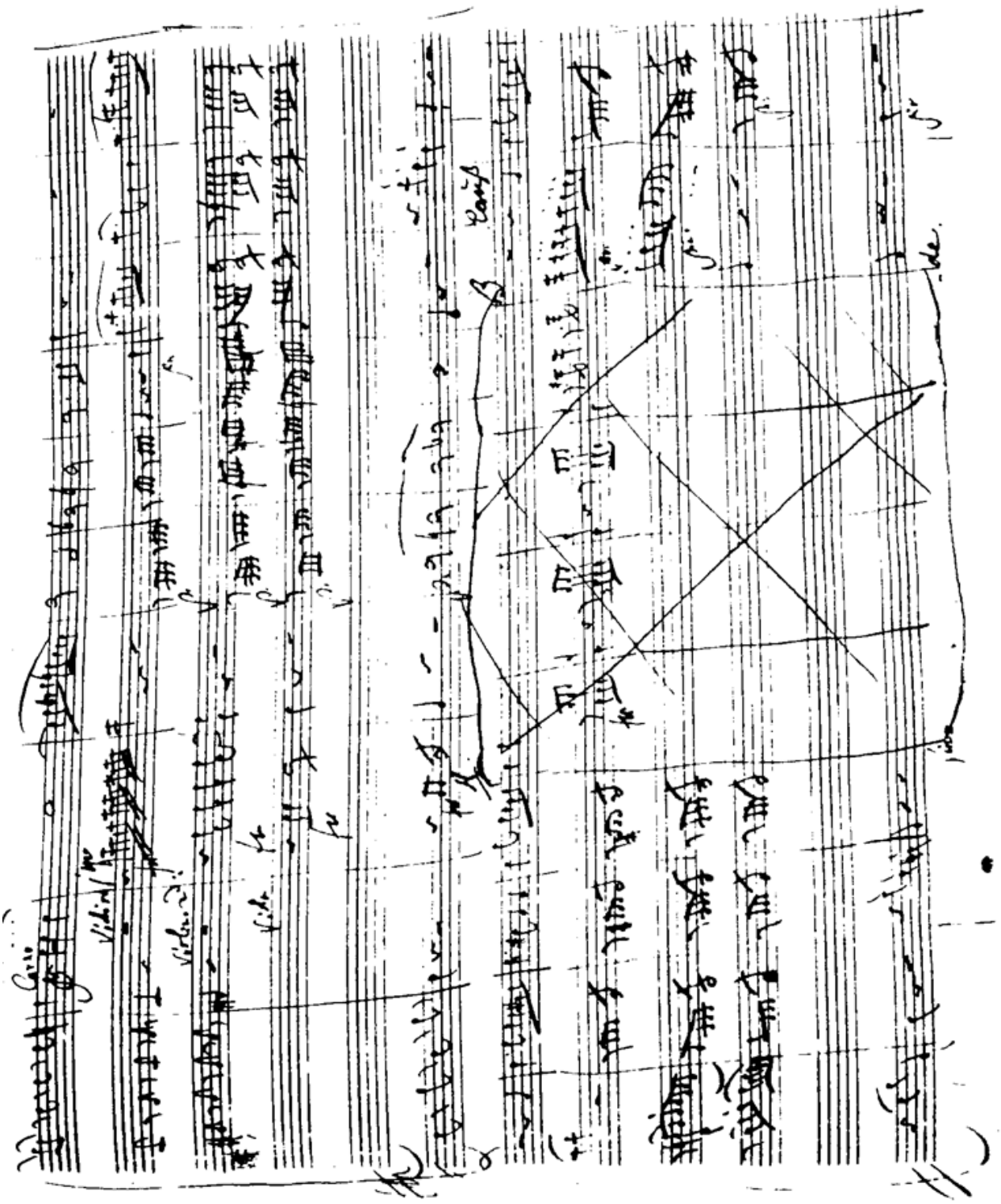
KV 412

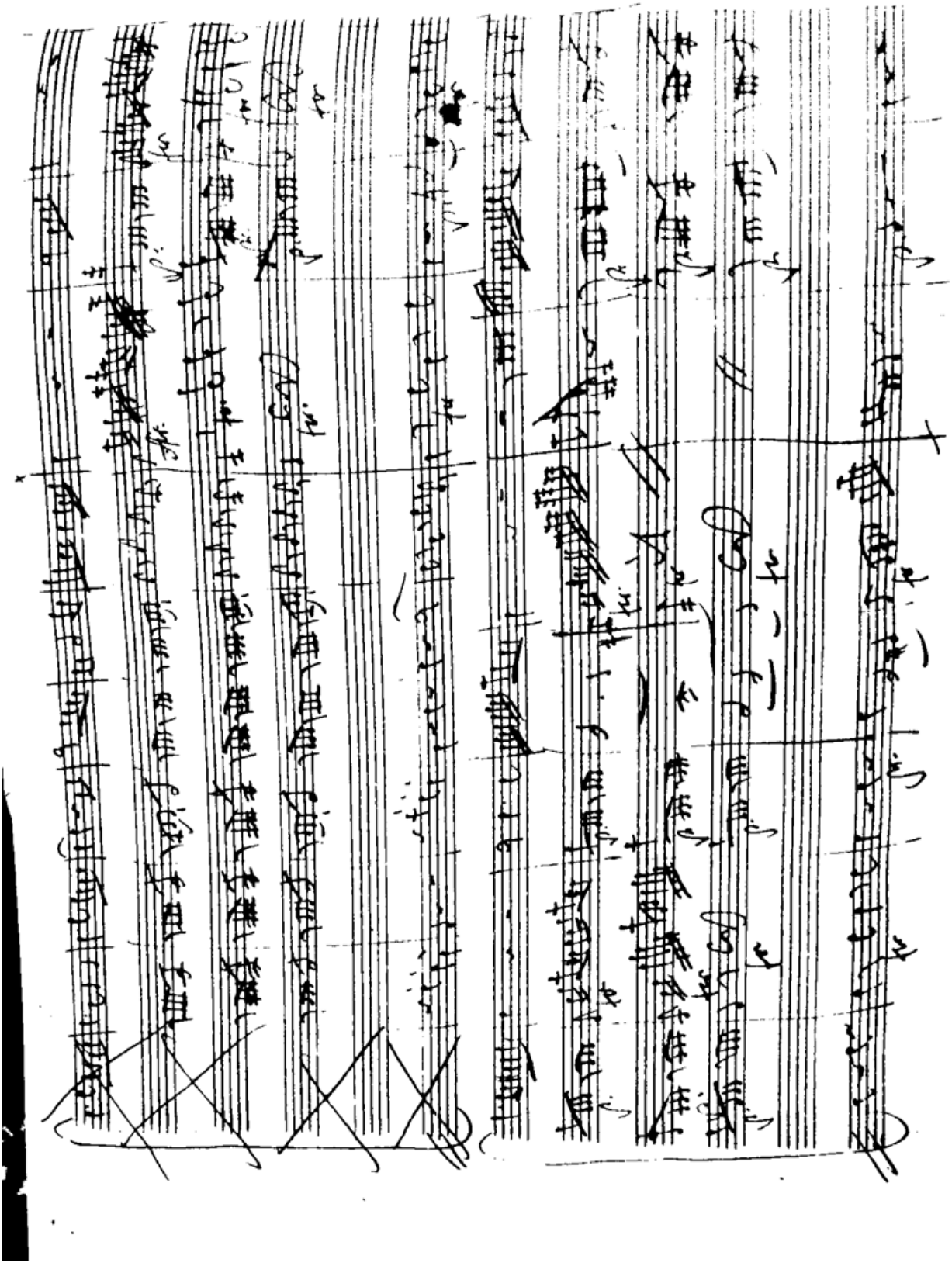


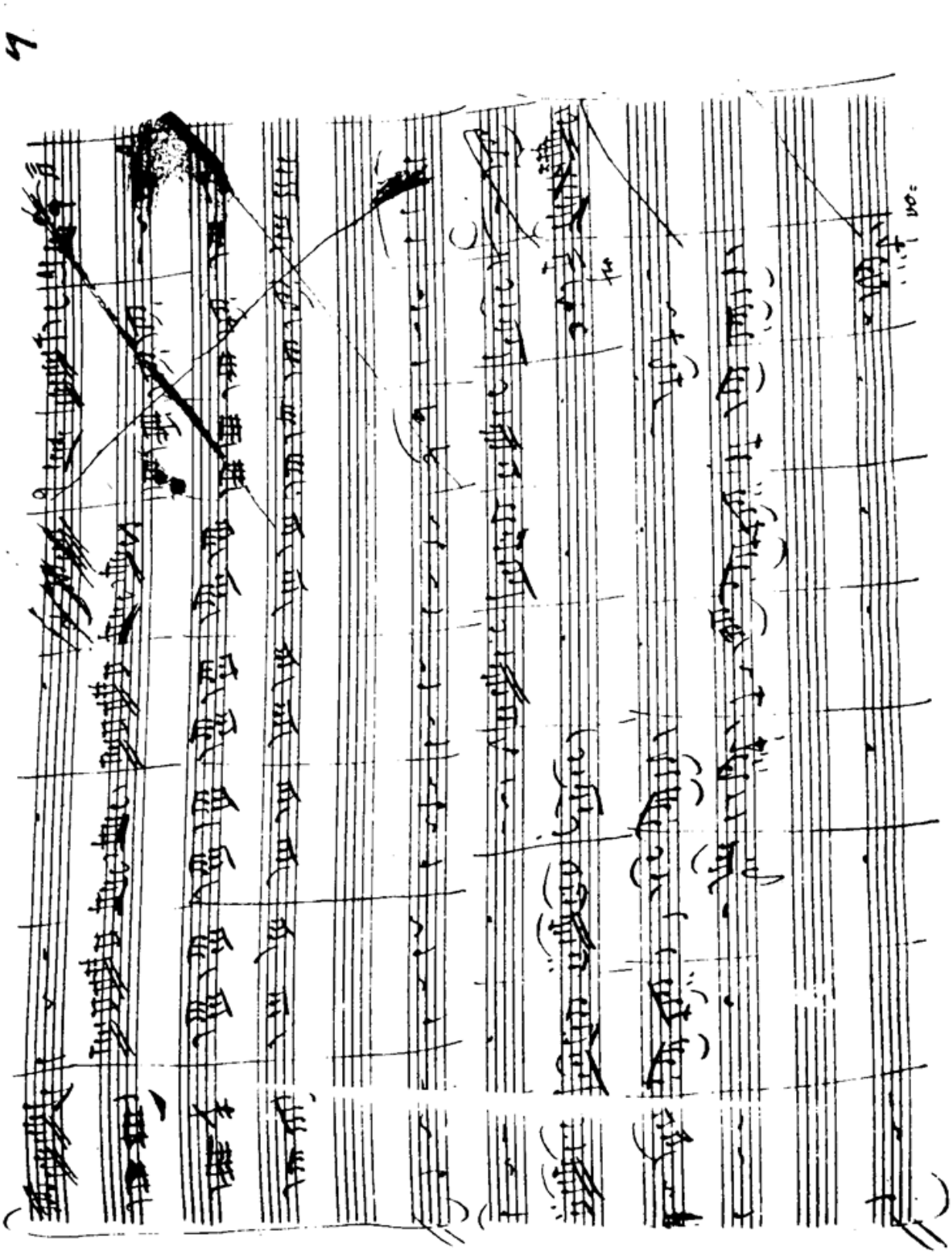


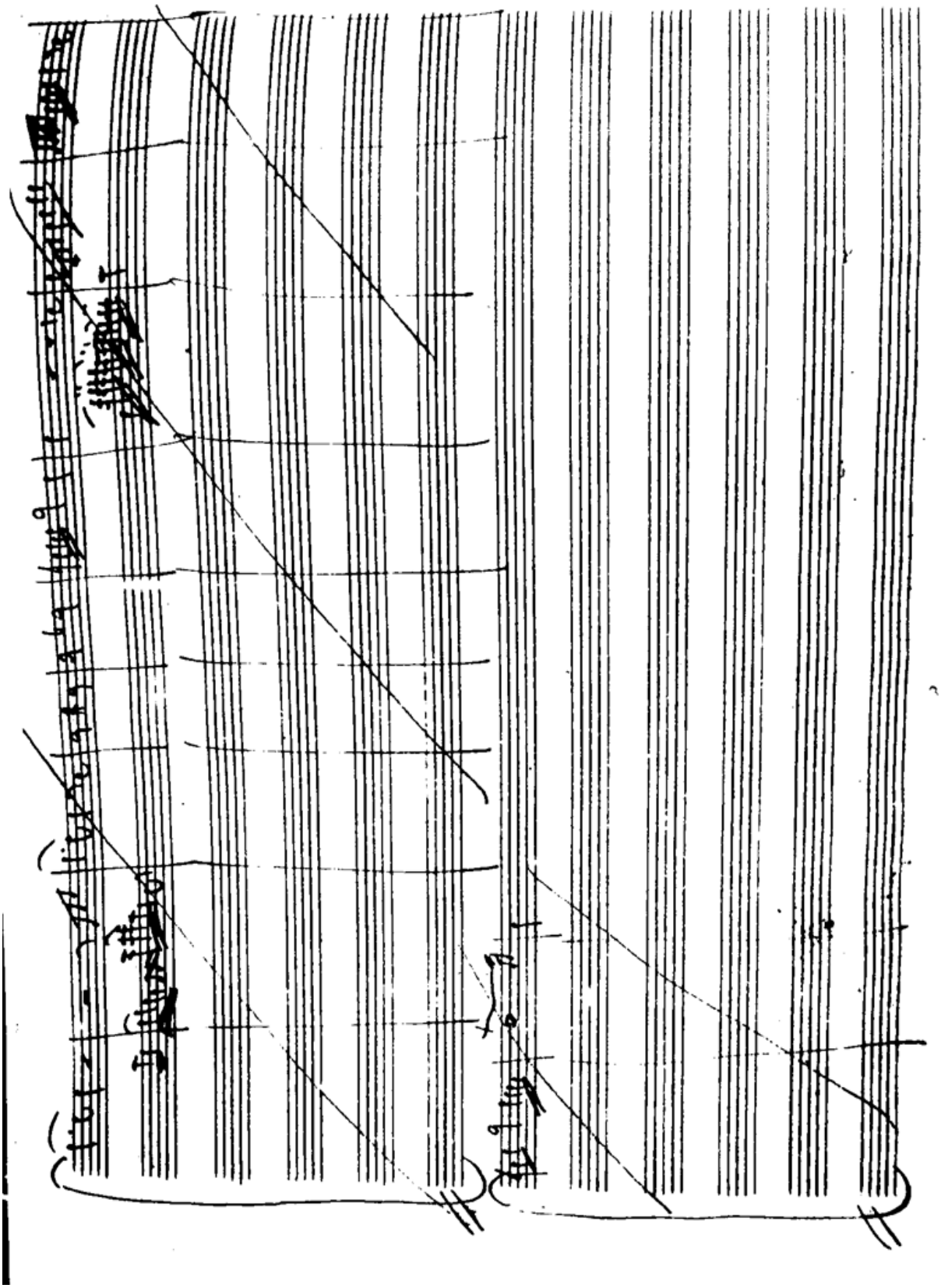


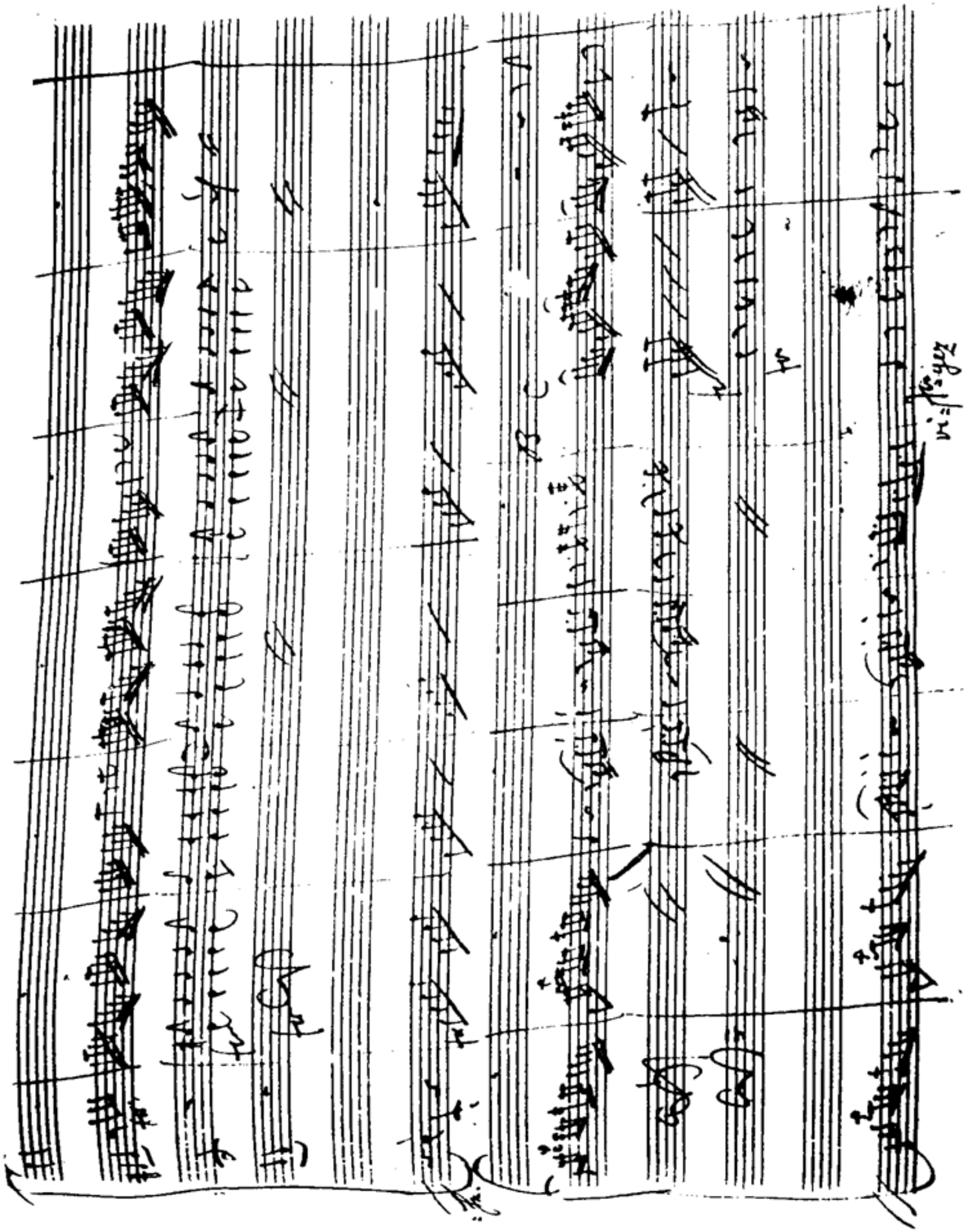


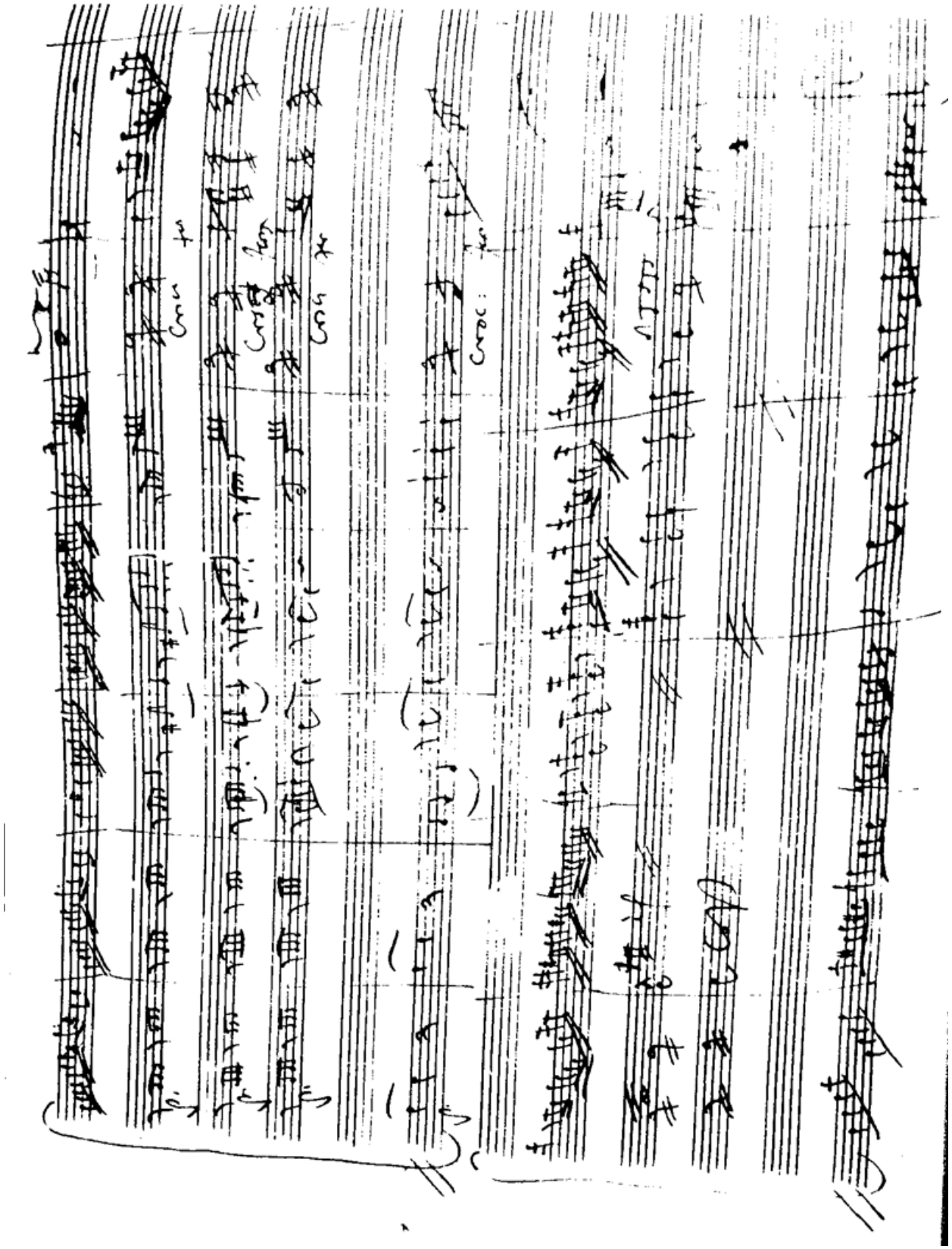


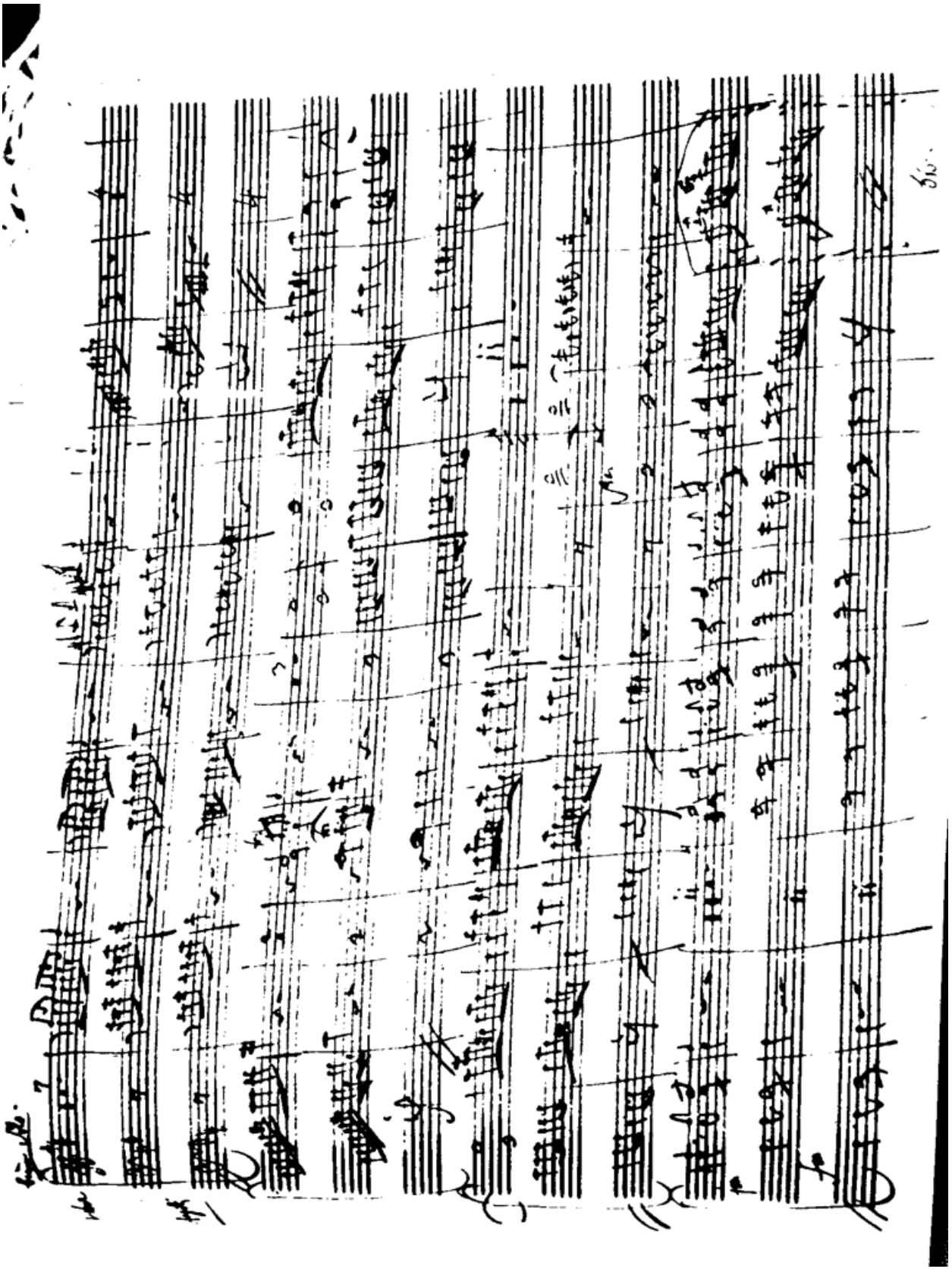


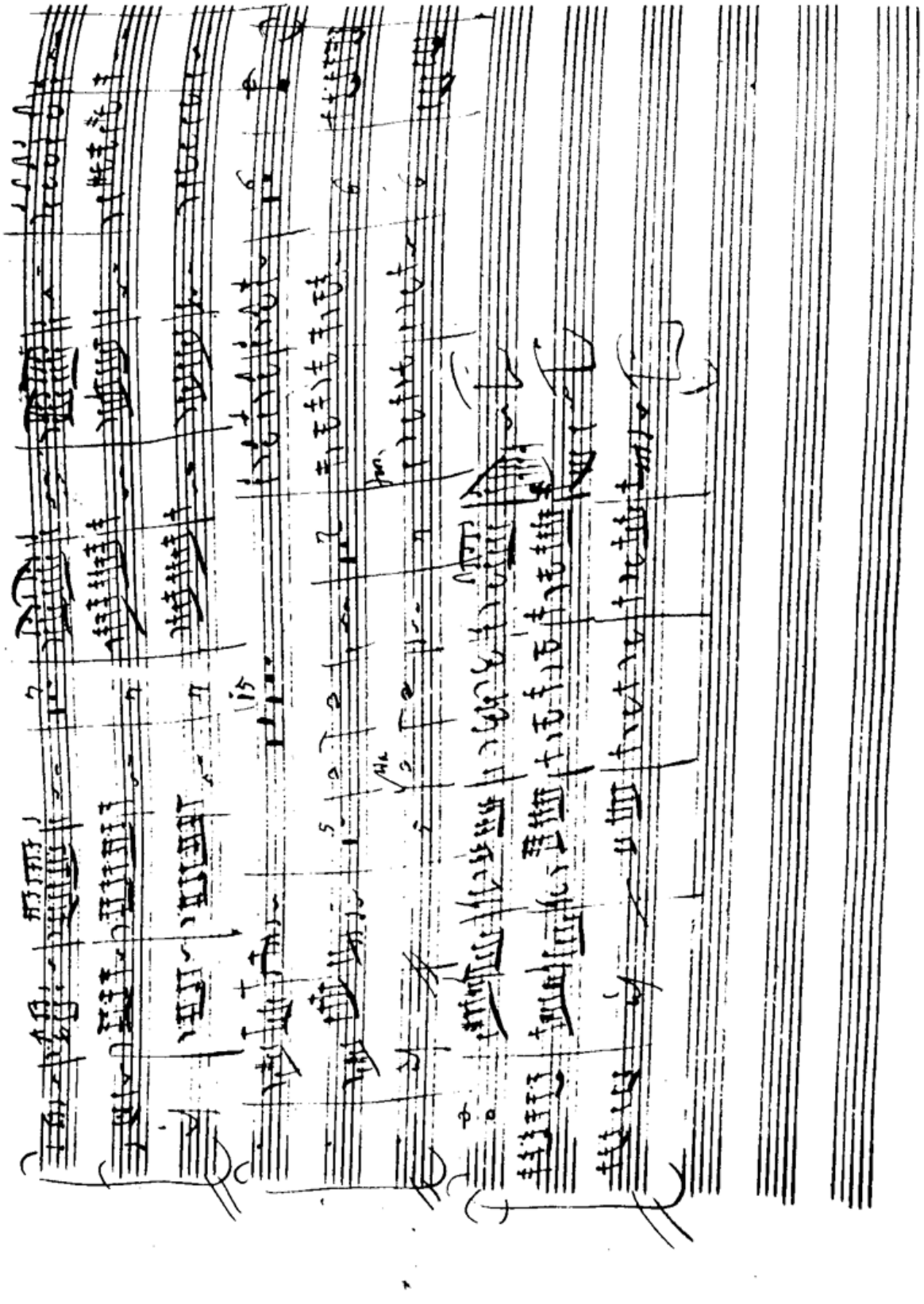


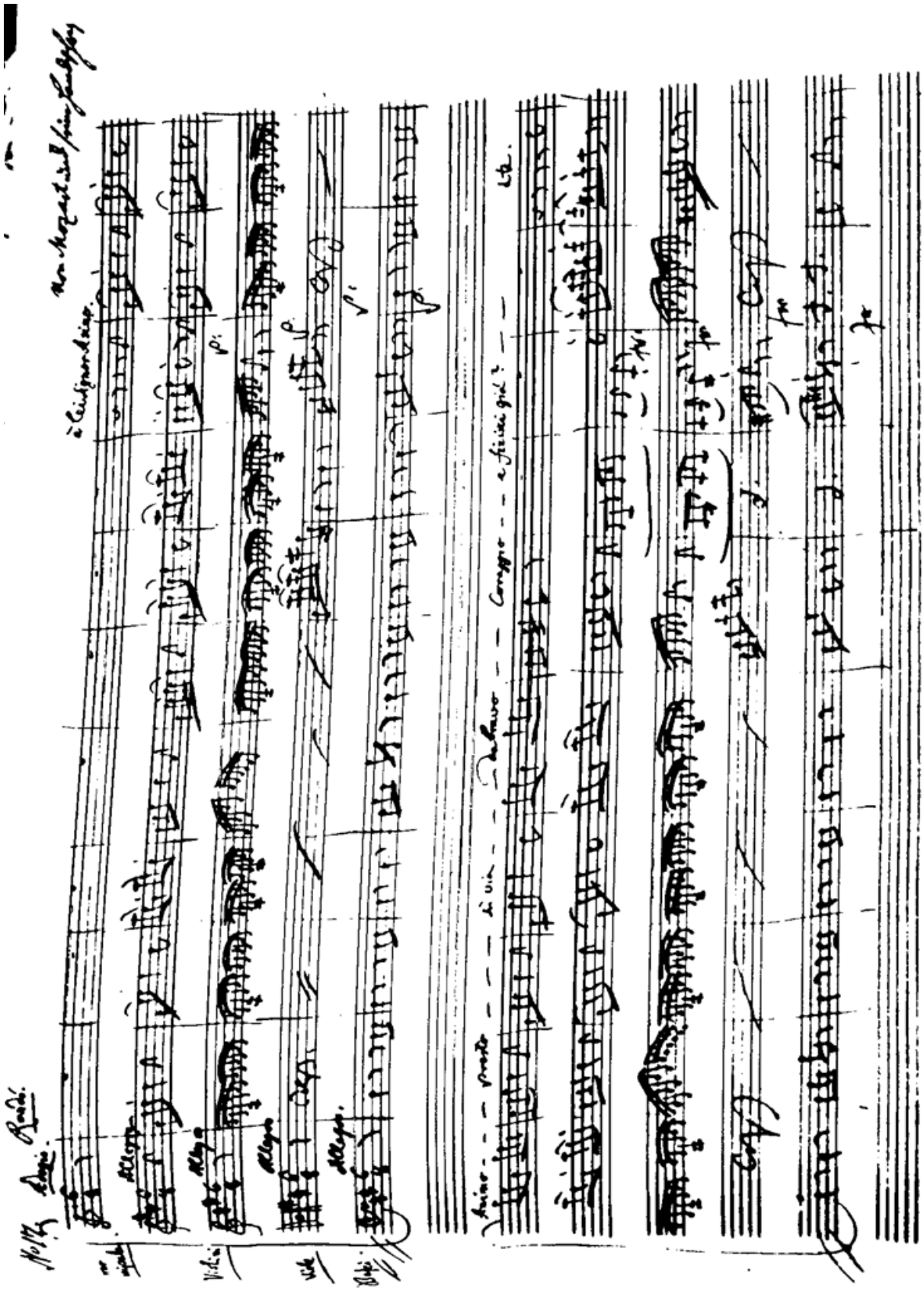


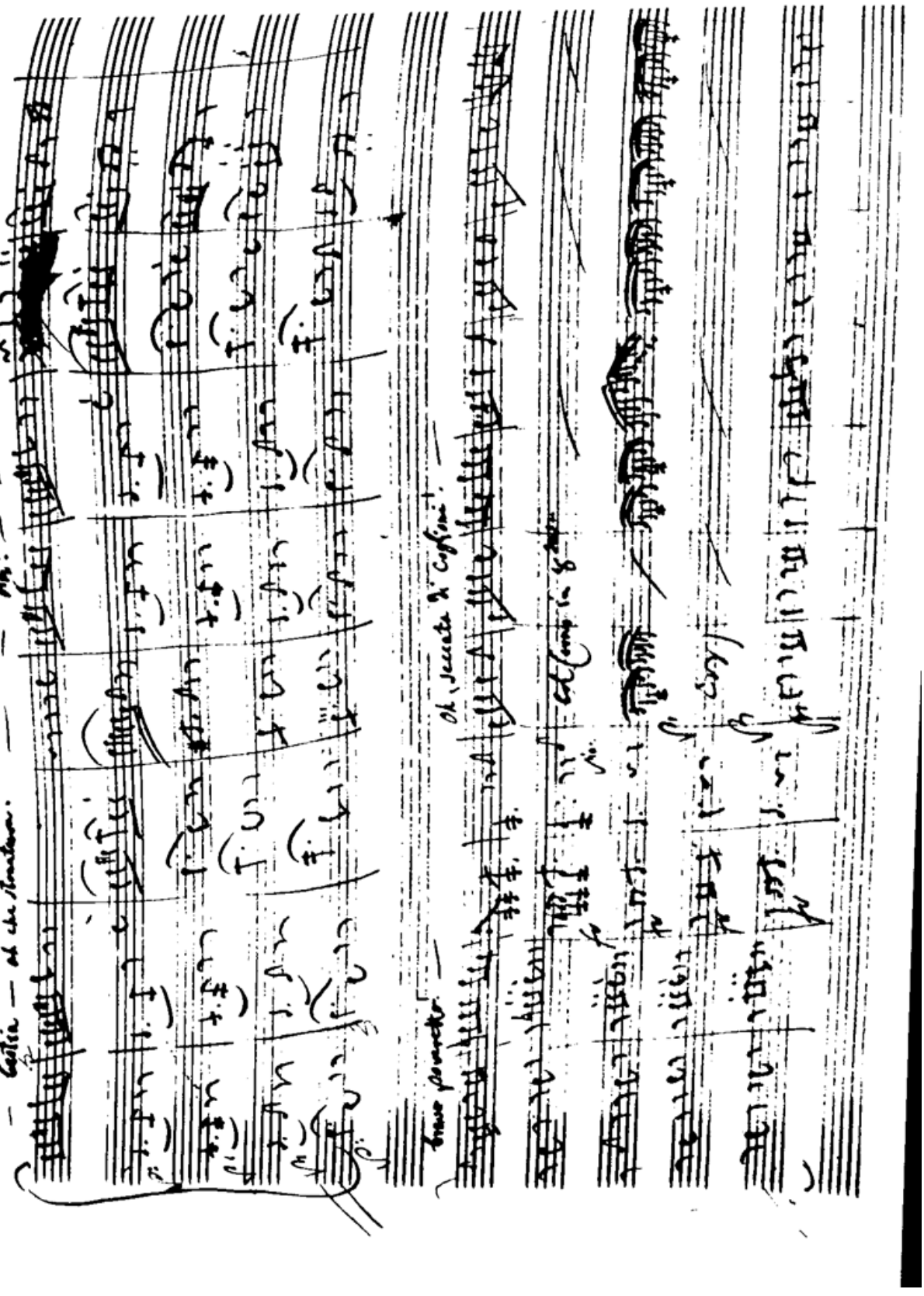


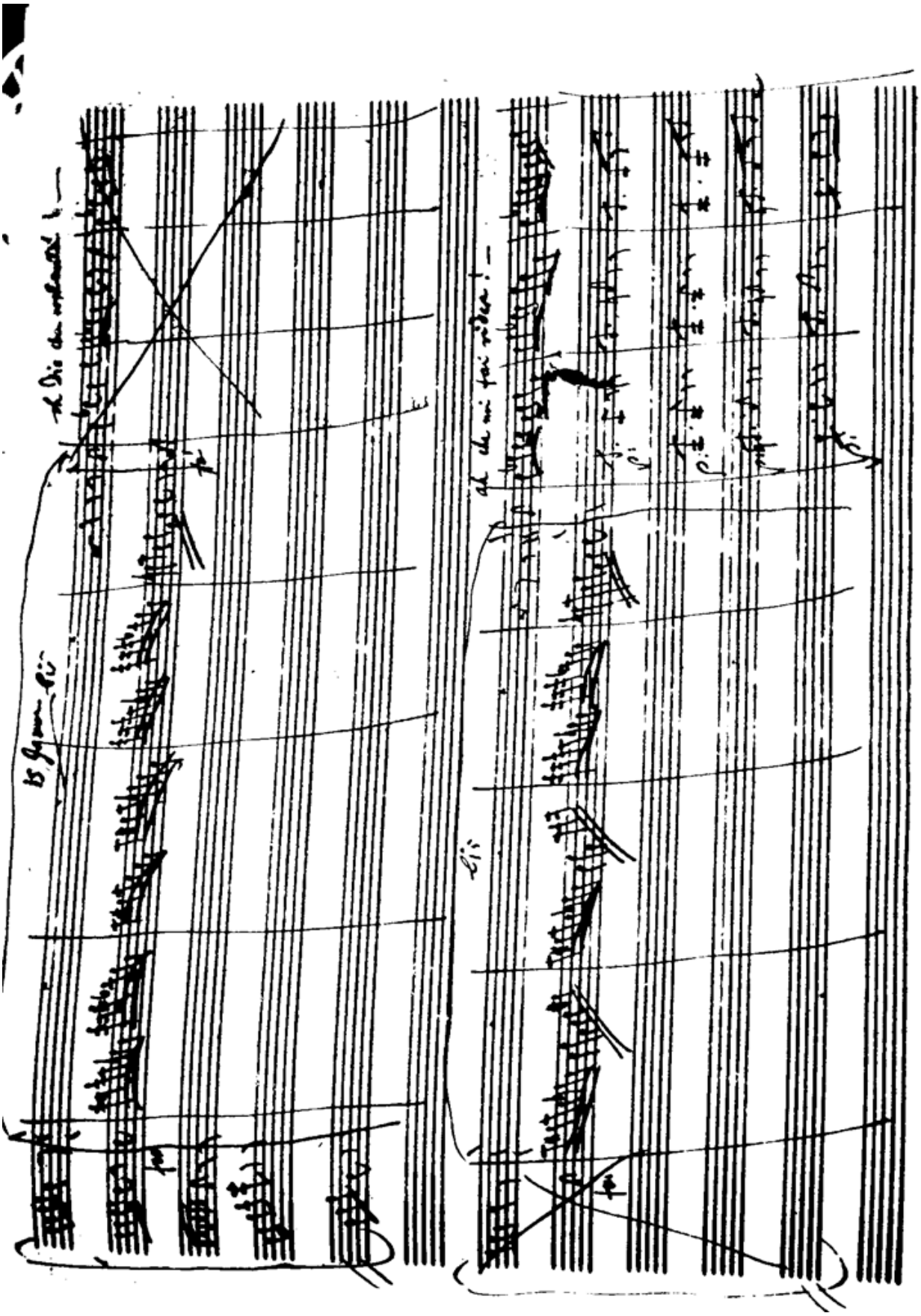


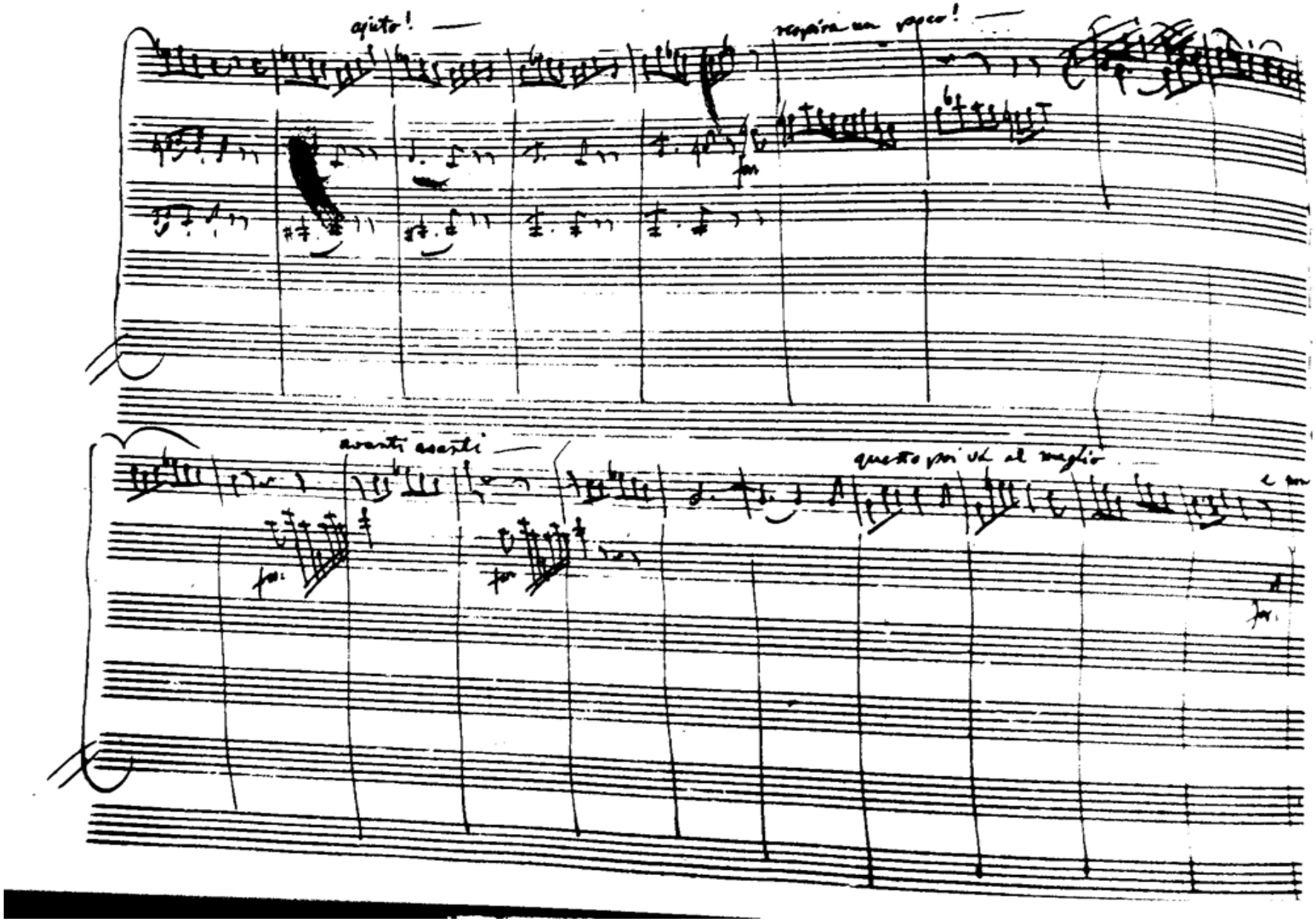


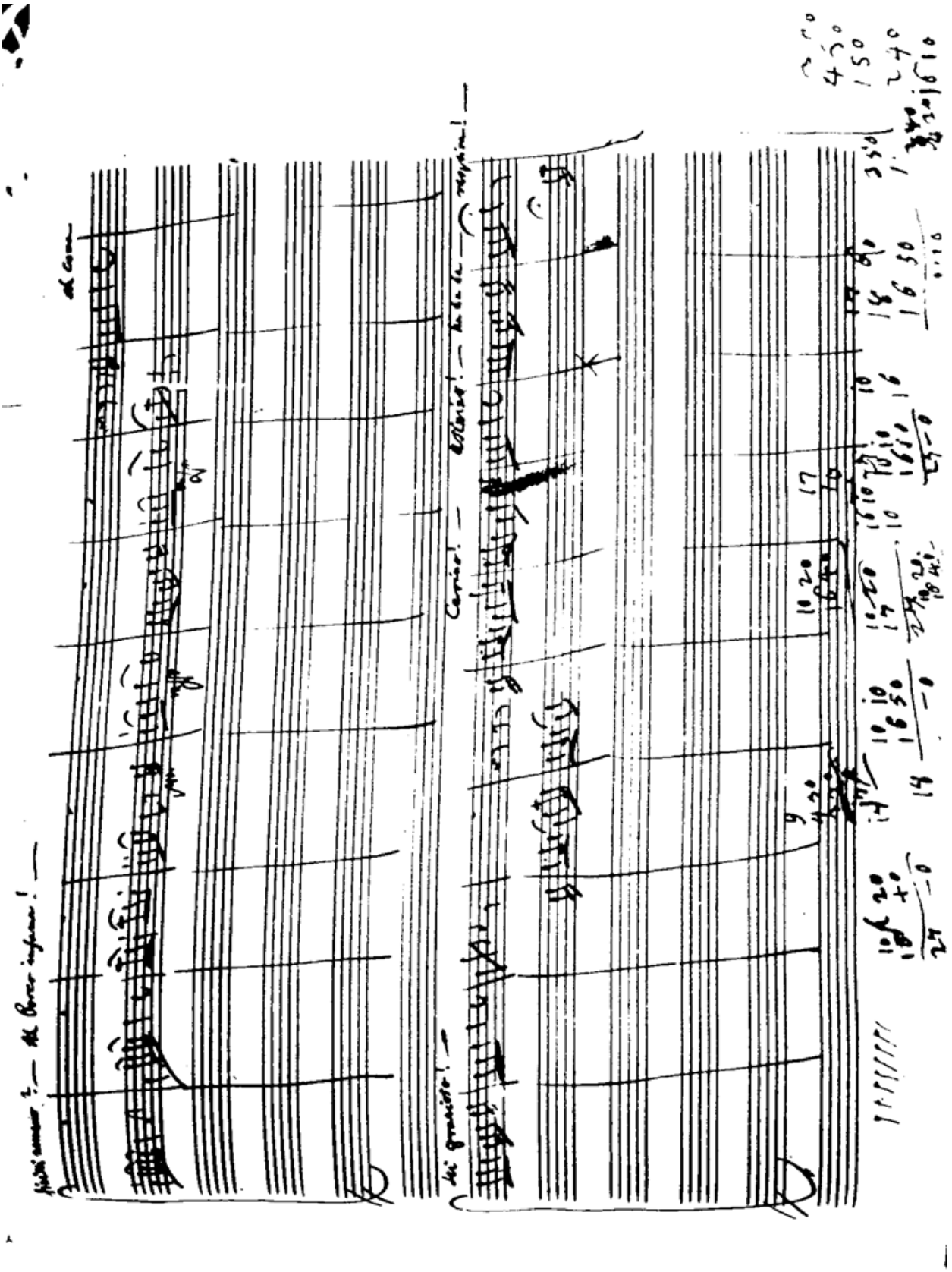


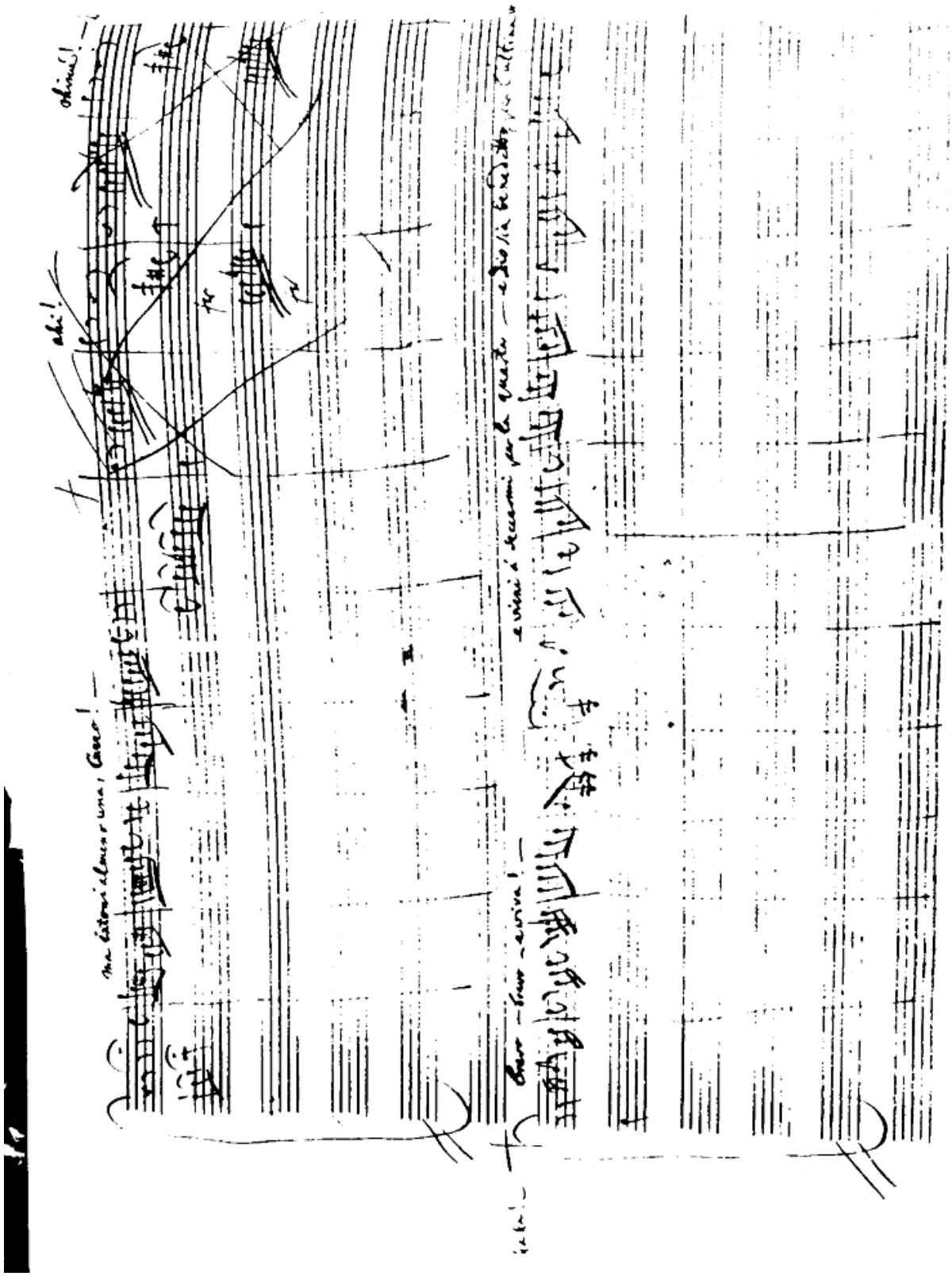


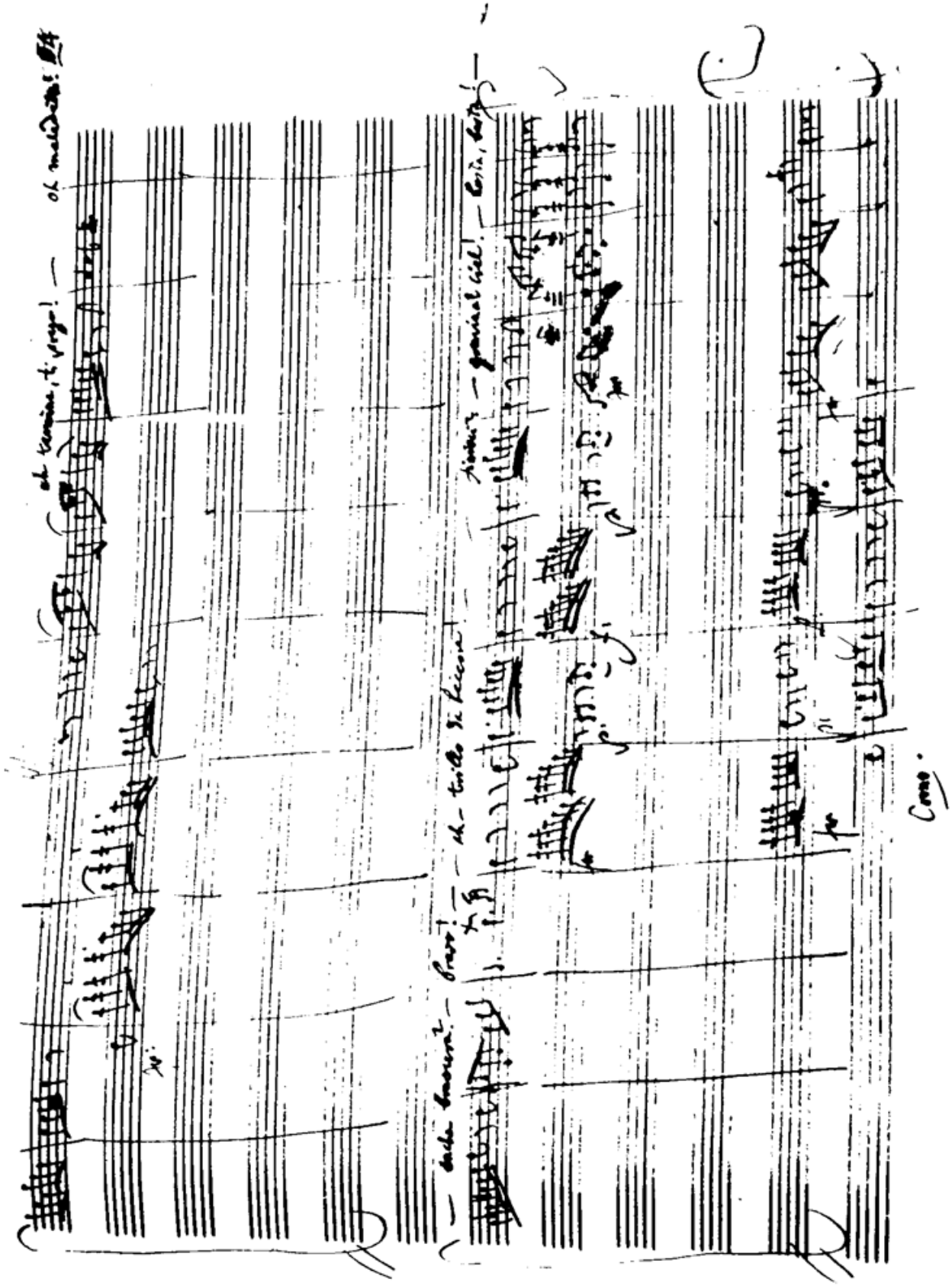




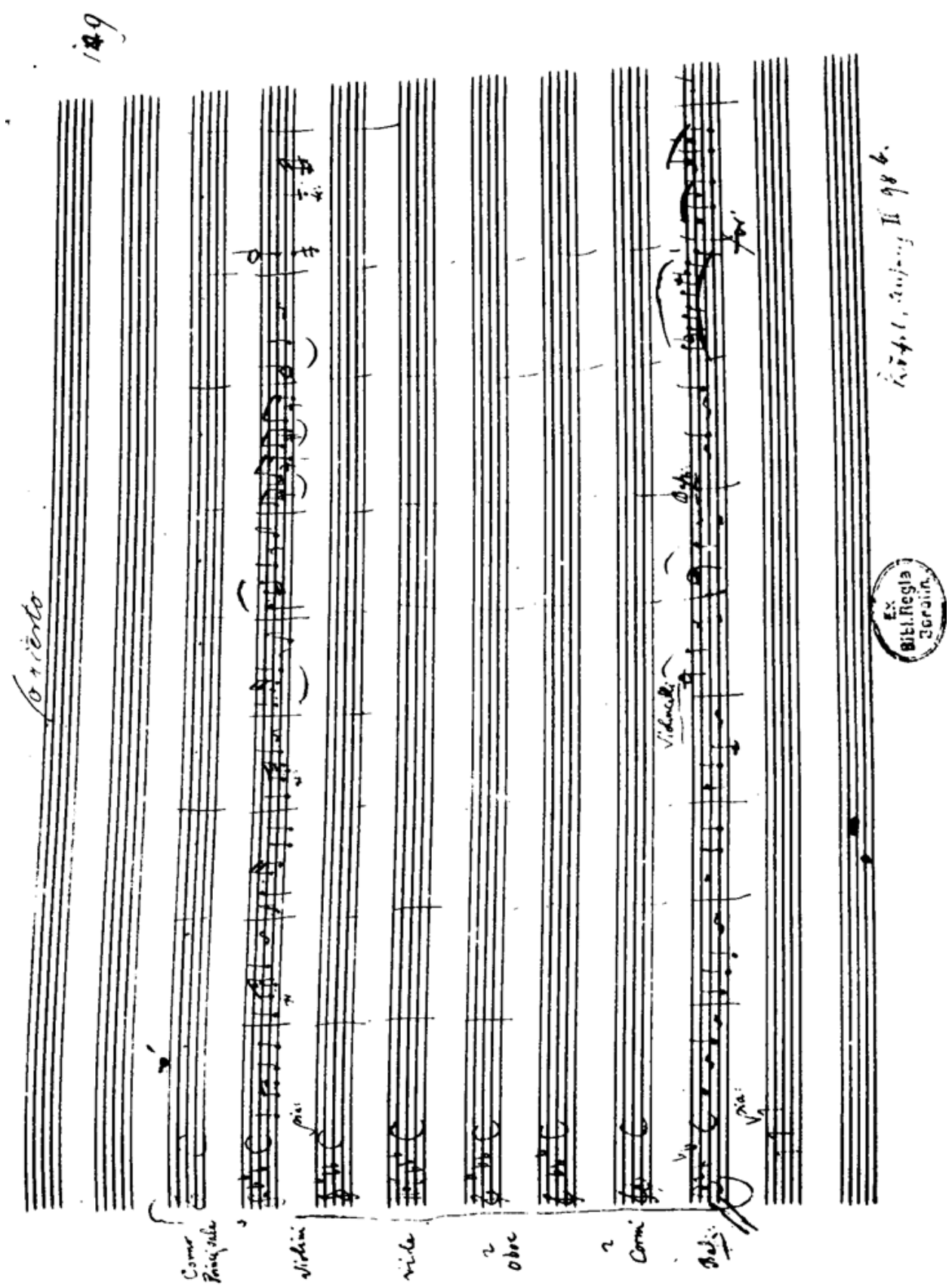

ajuto!
respira un poco!
avanti avanti
questo poi va al meglio

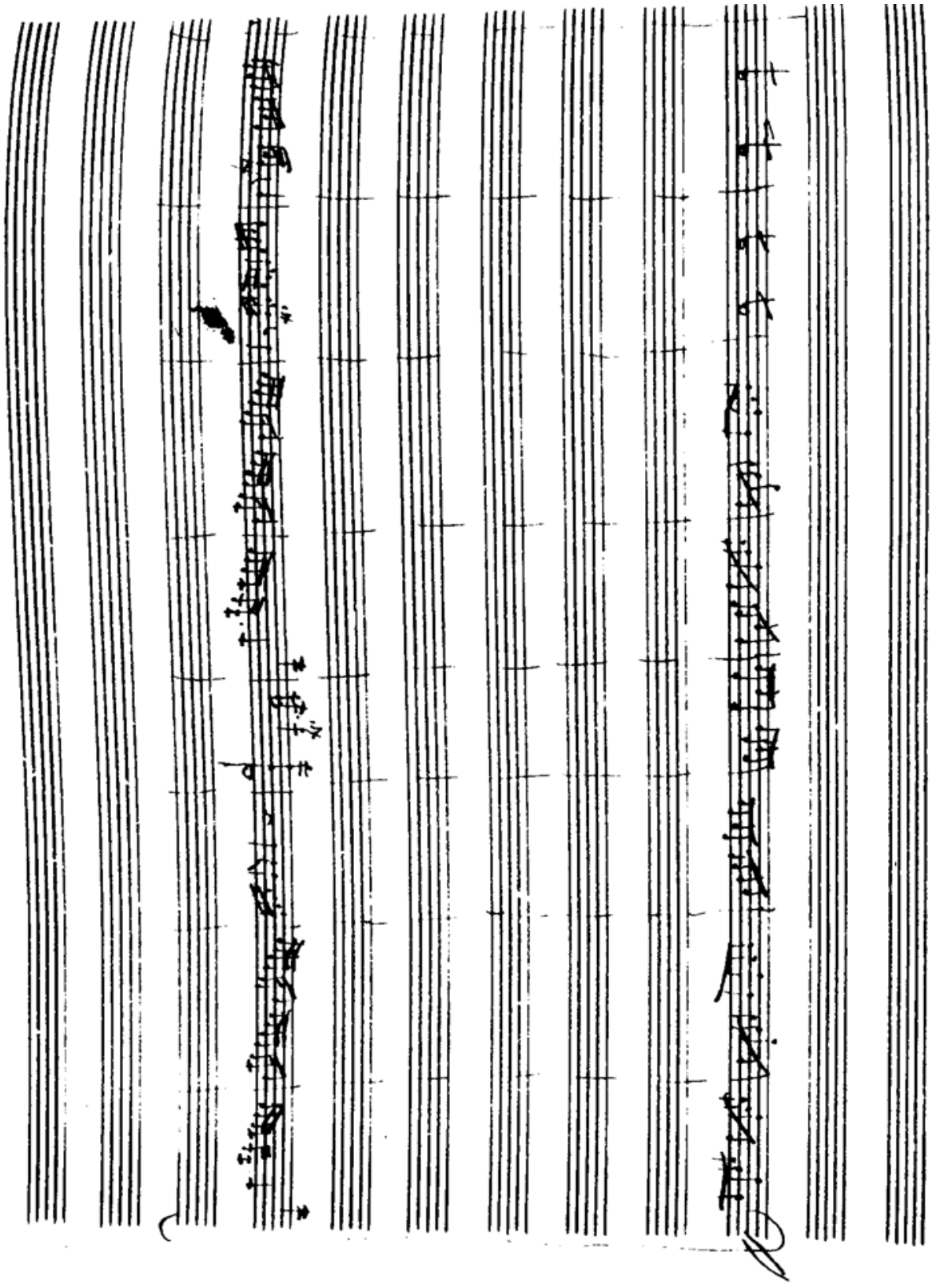


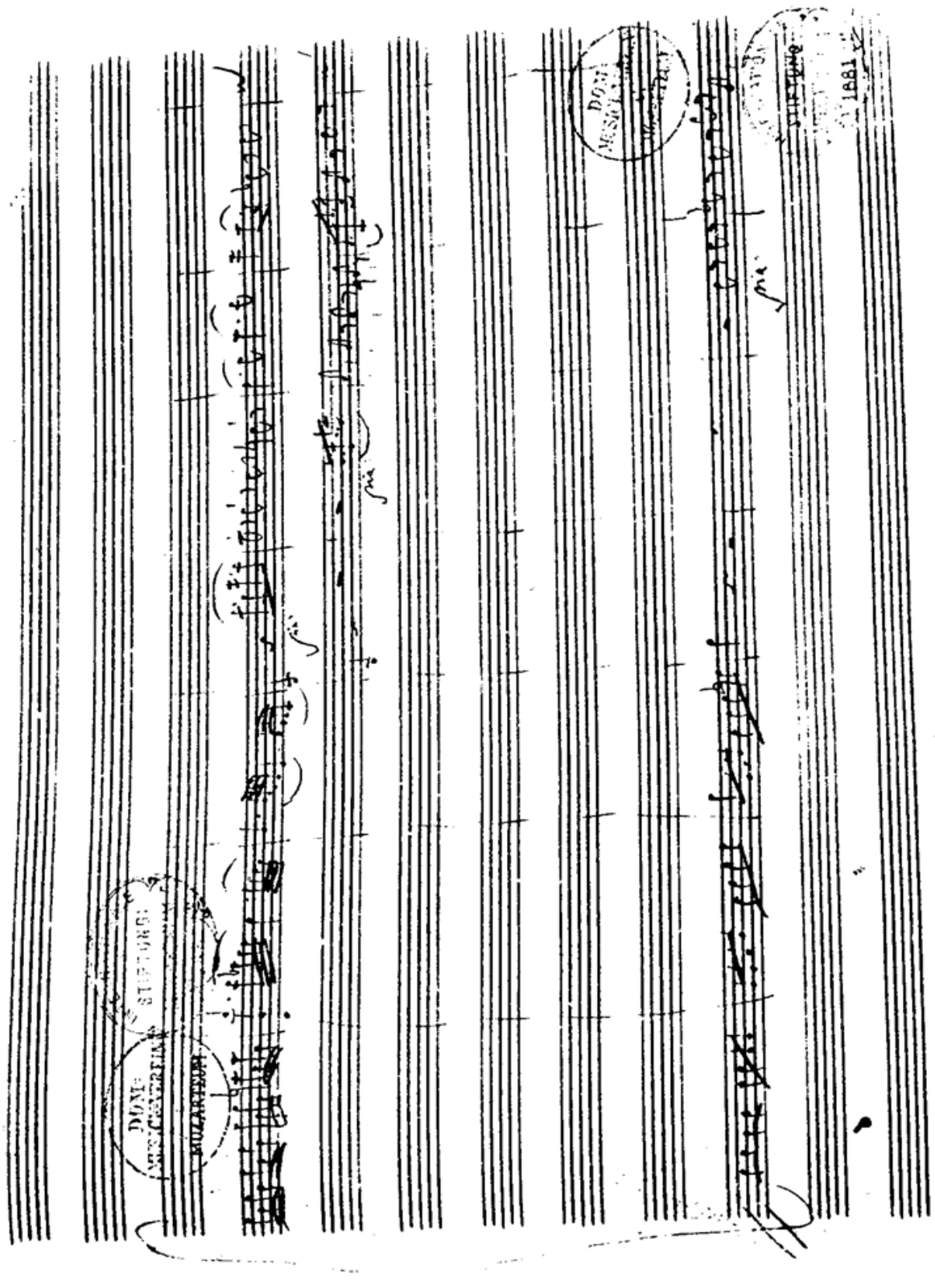


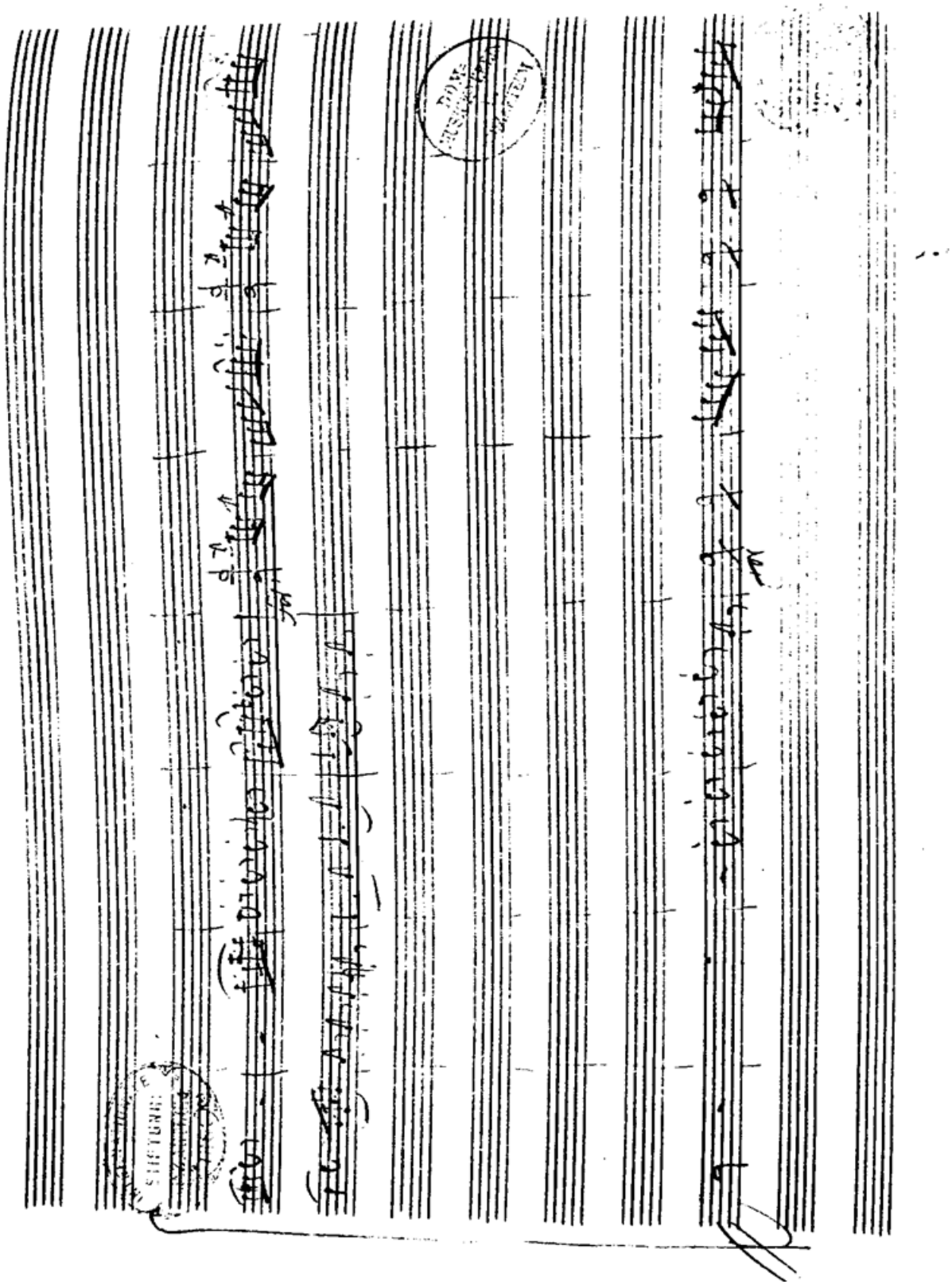


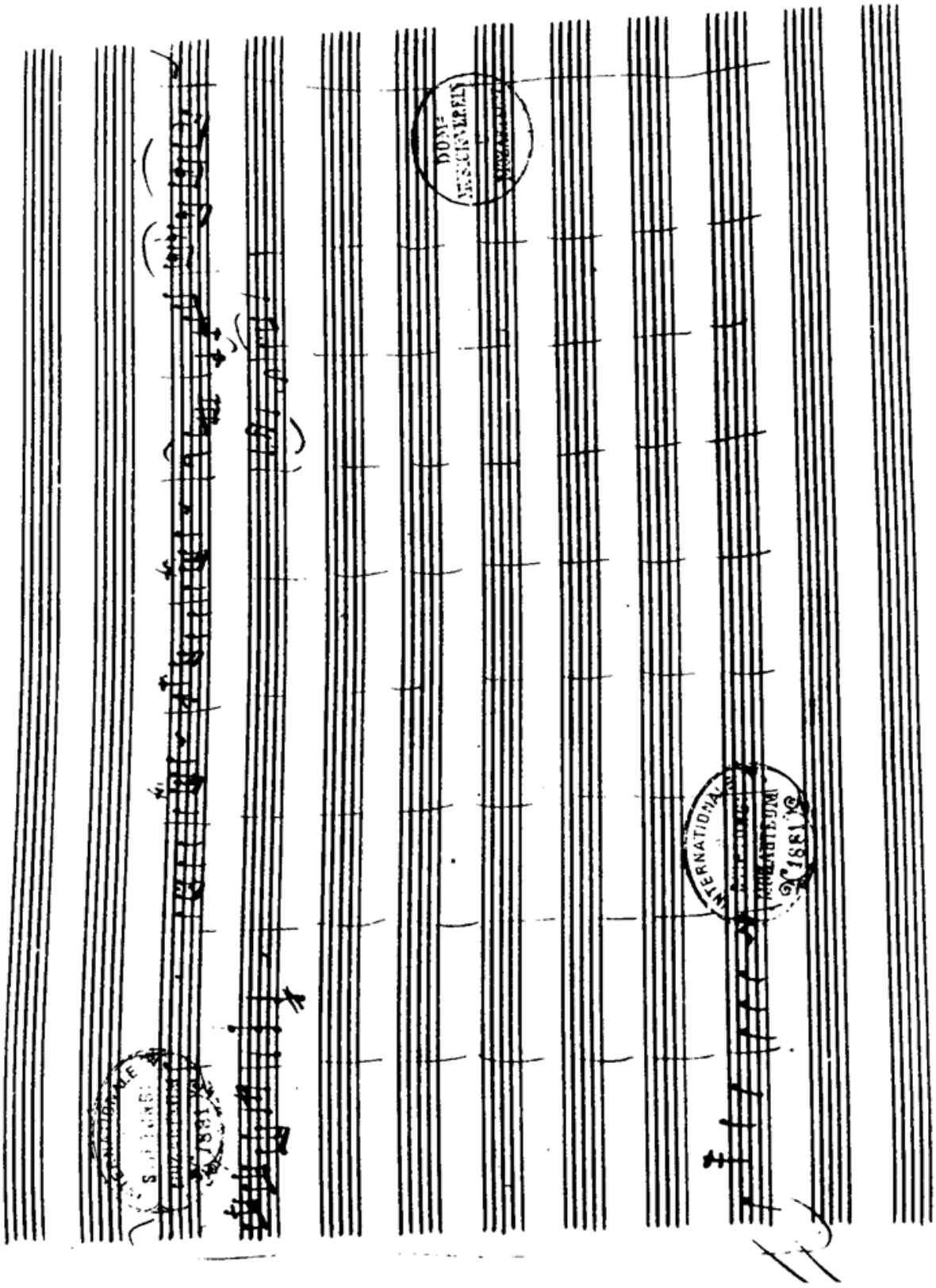
KV 370b

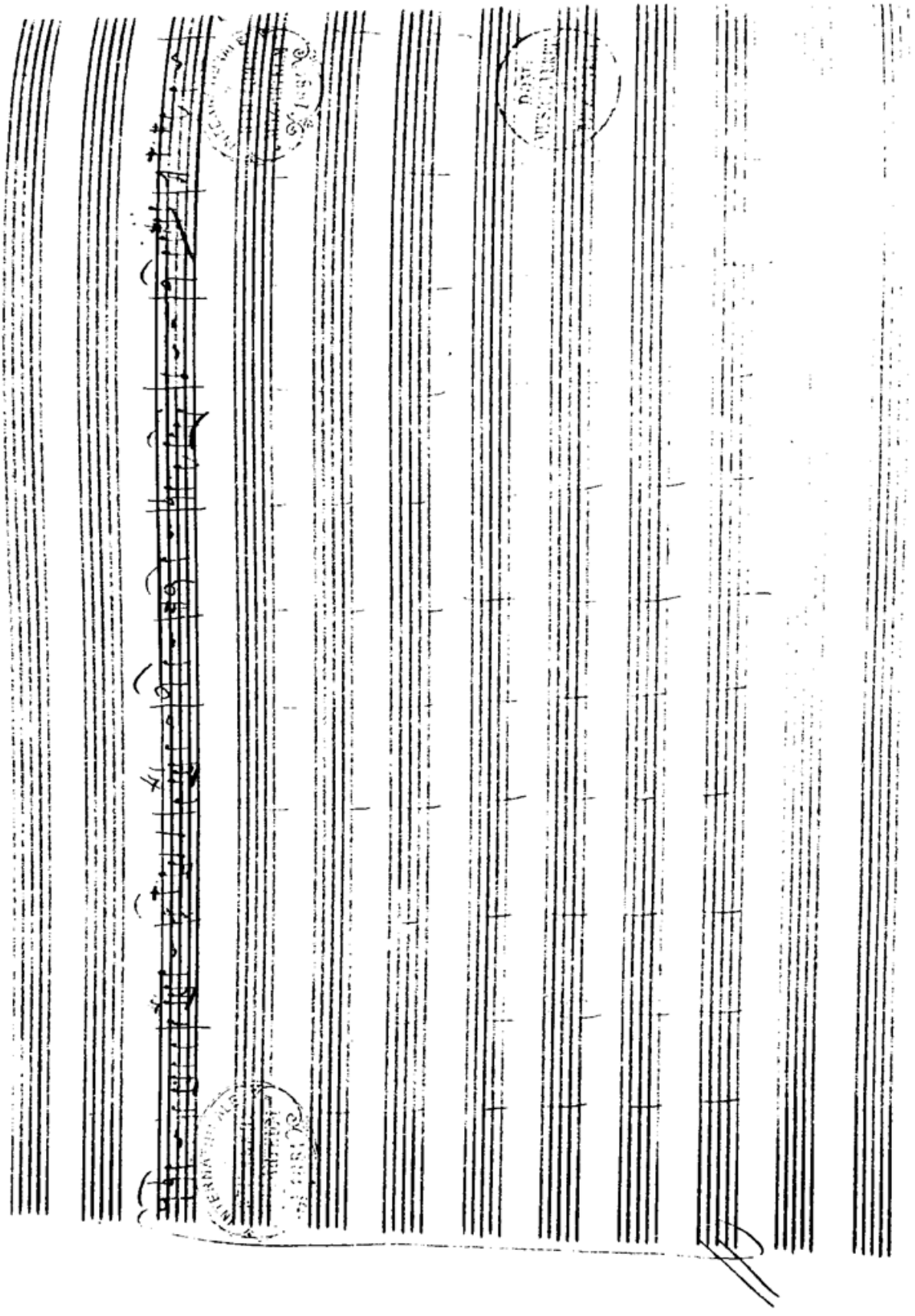


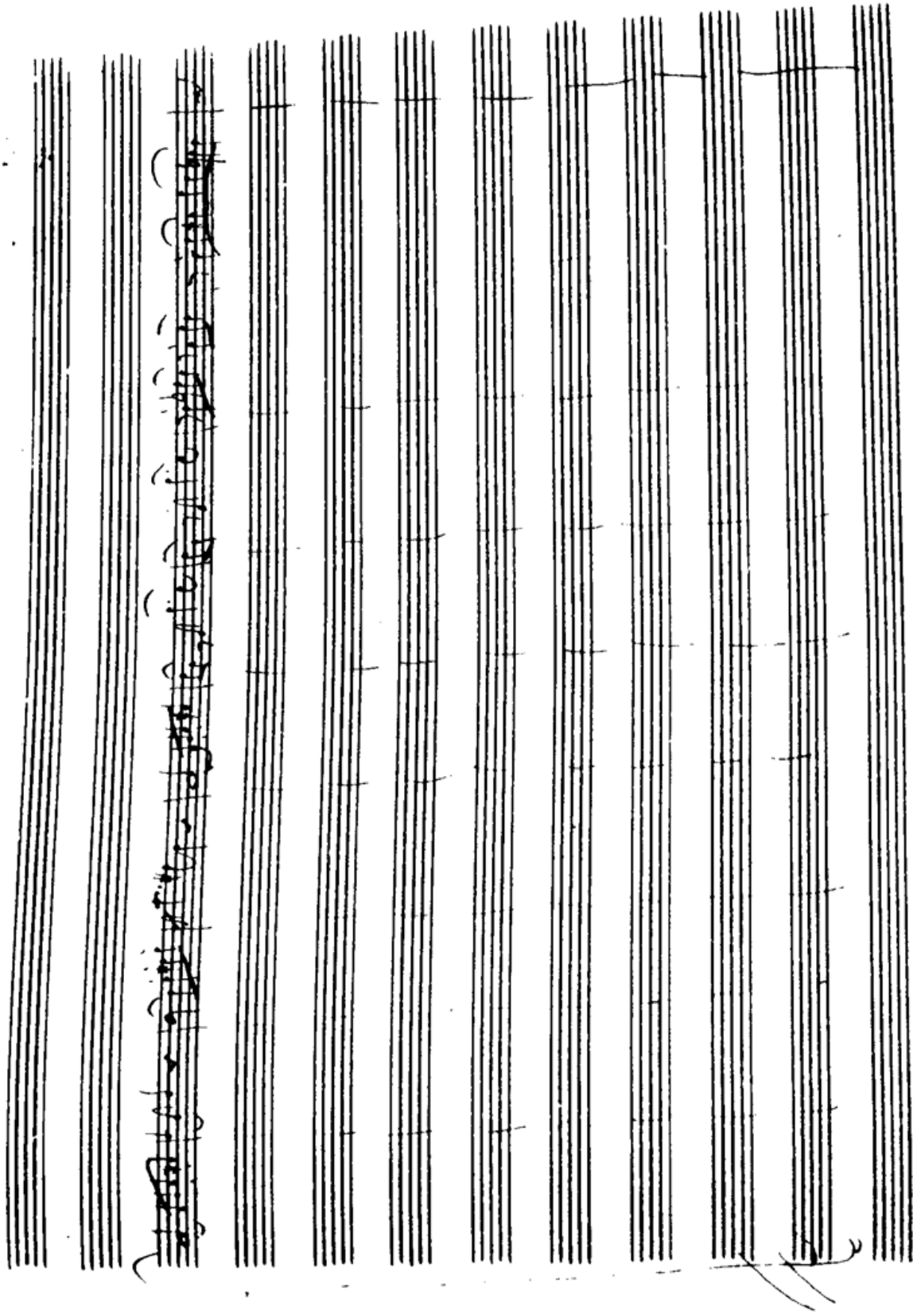


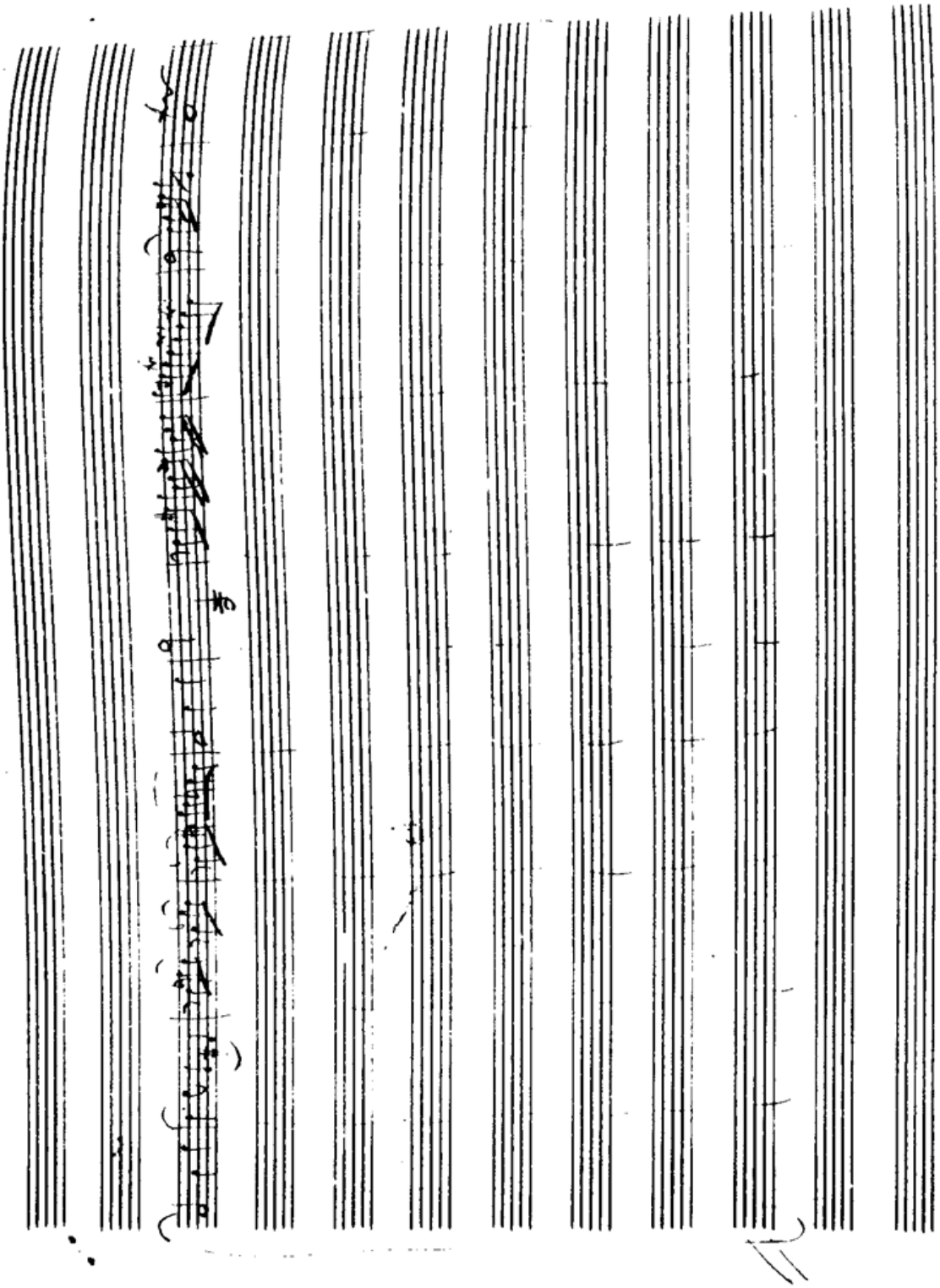


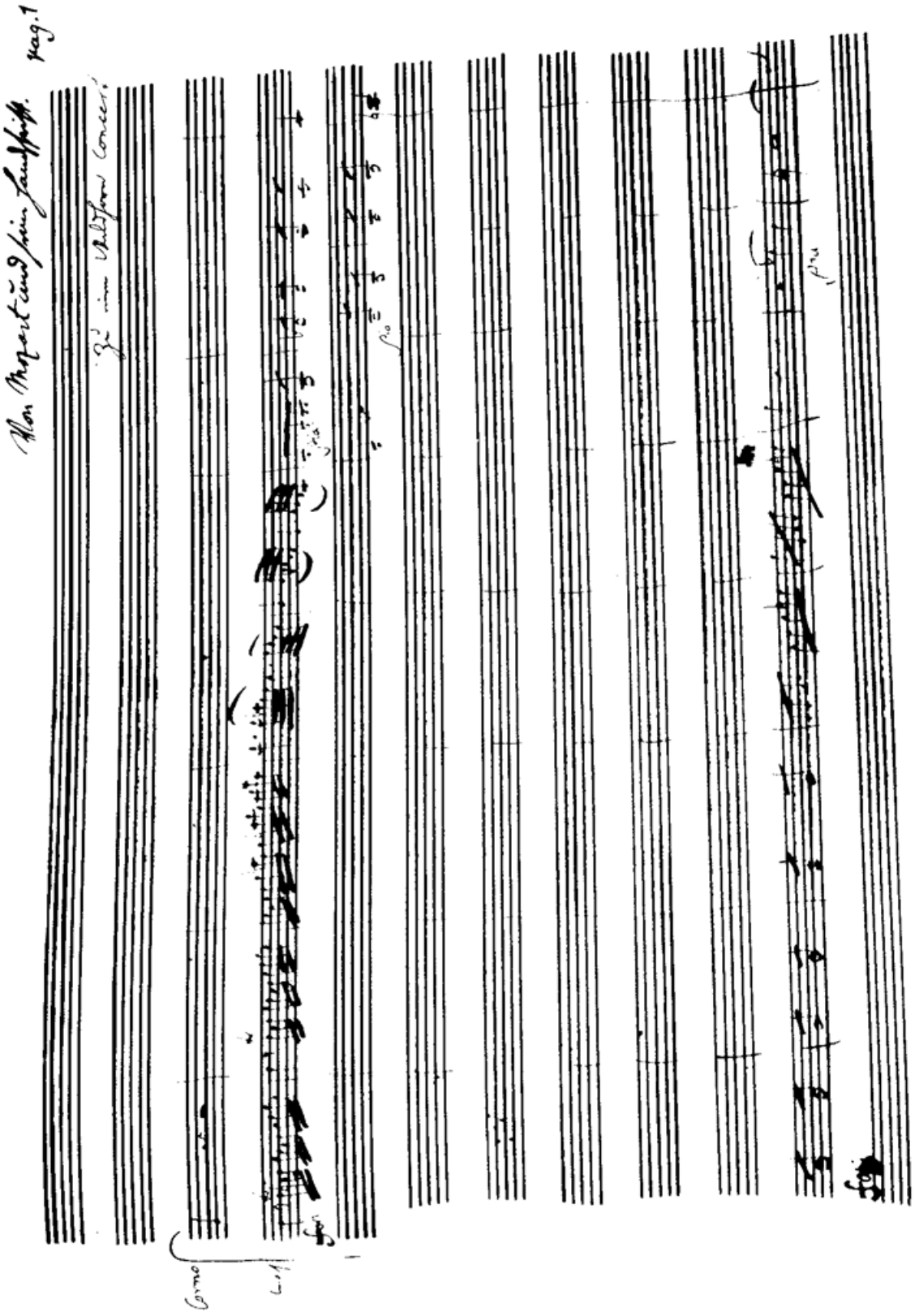


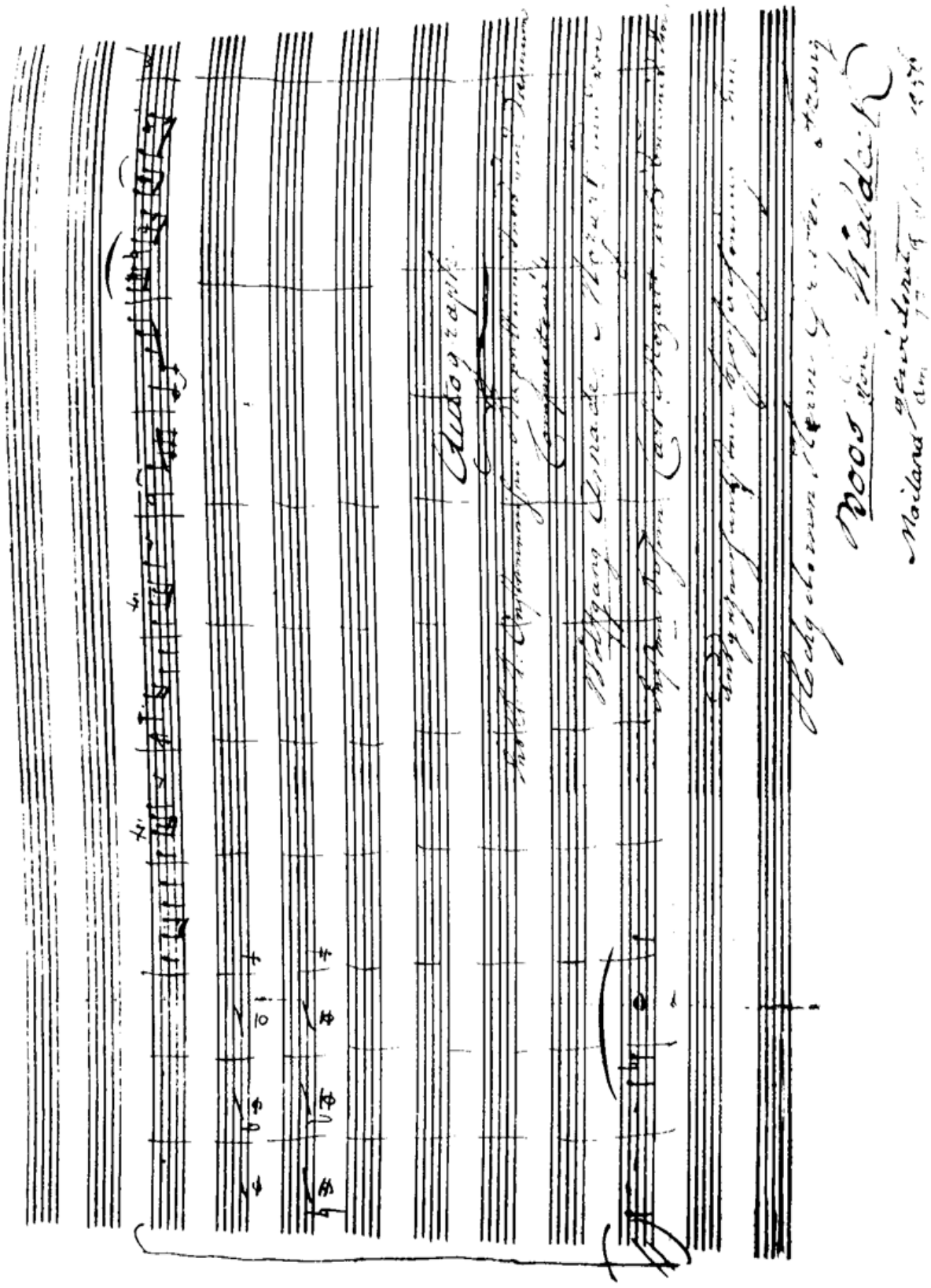


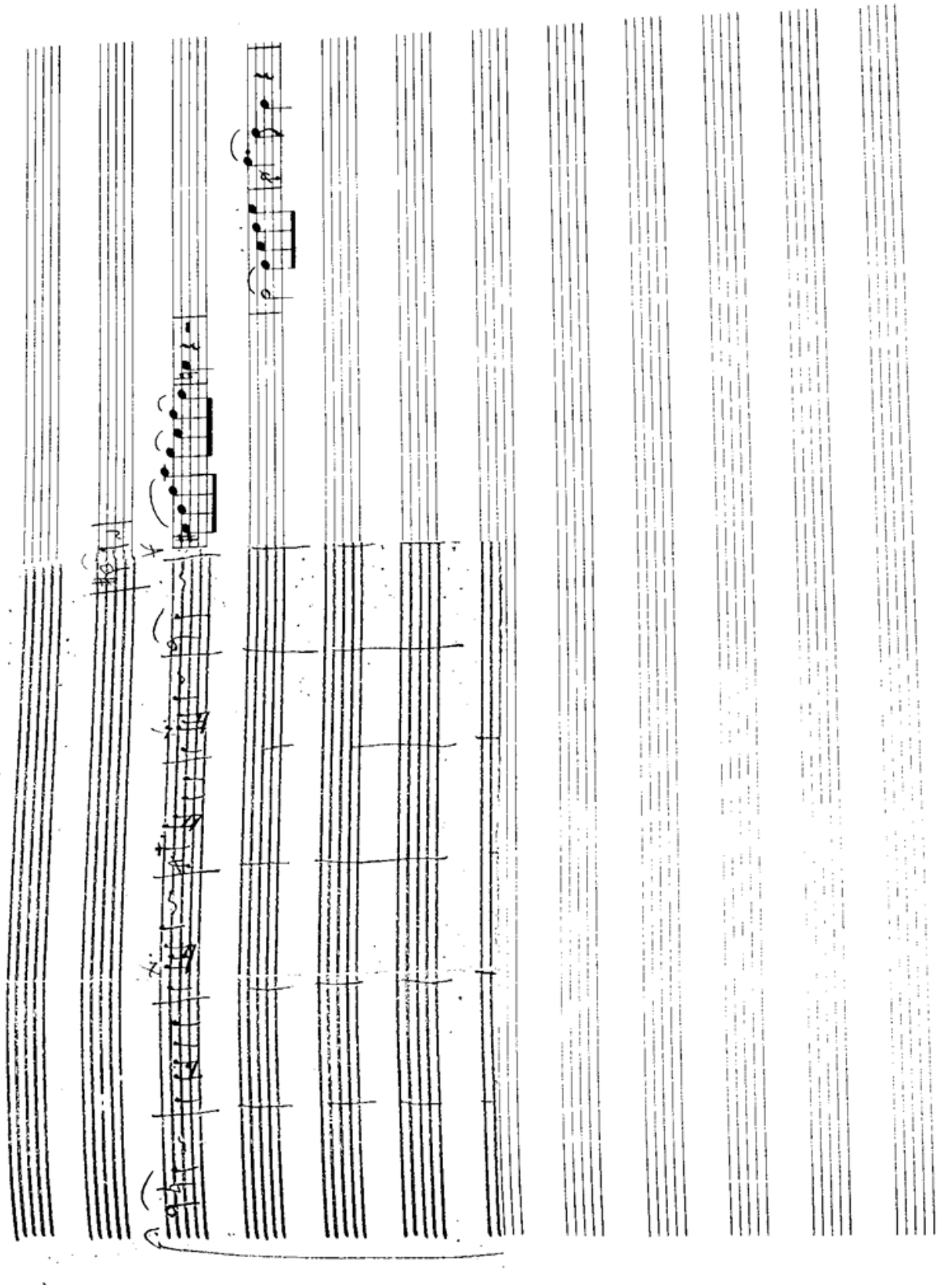


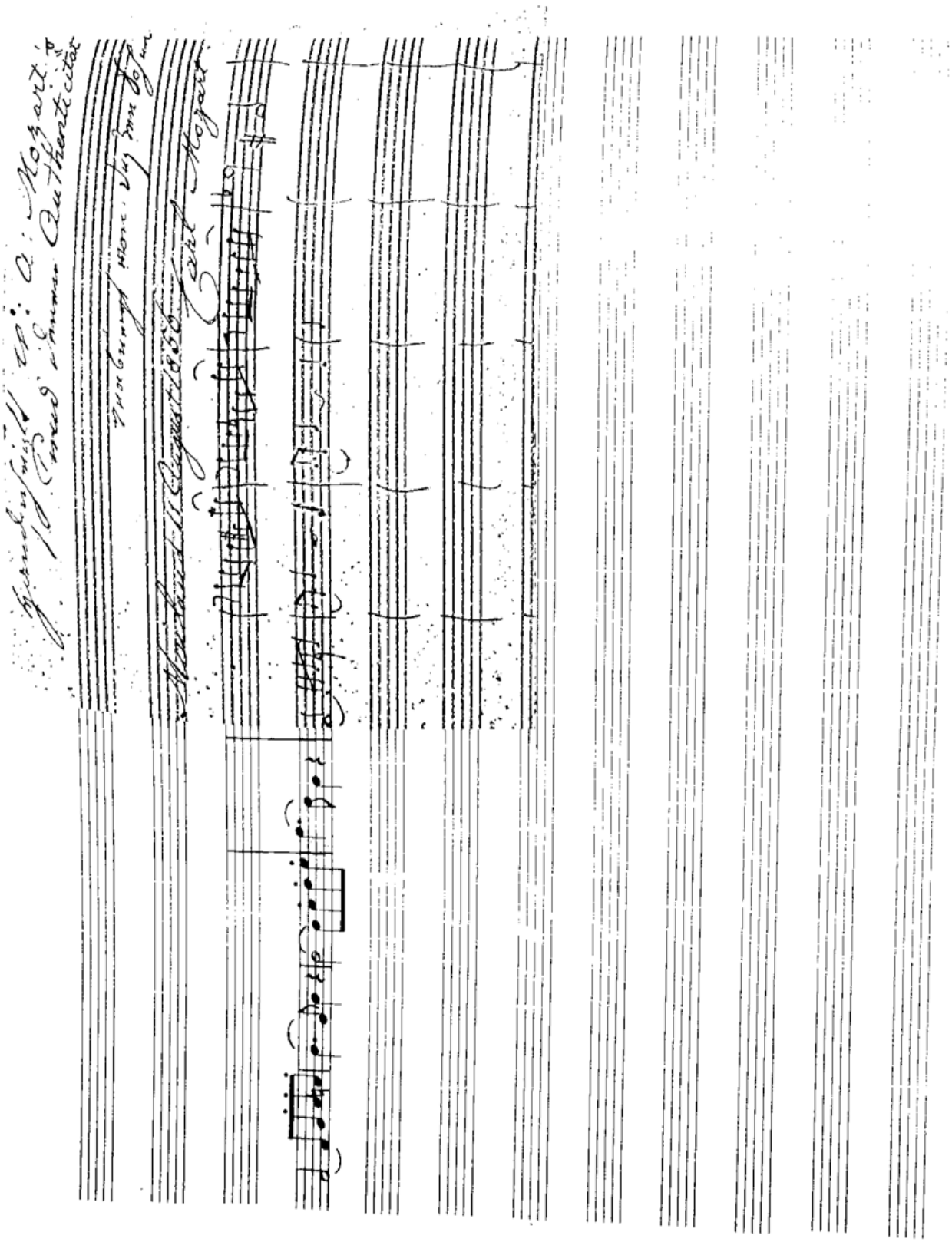


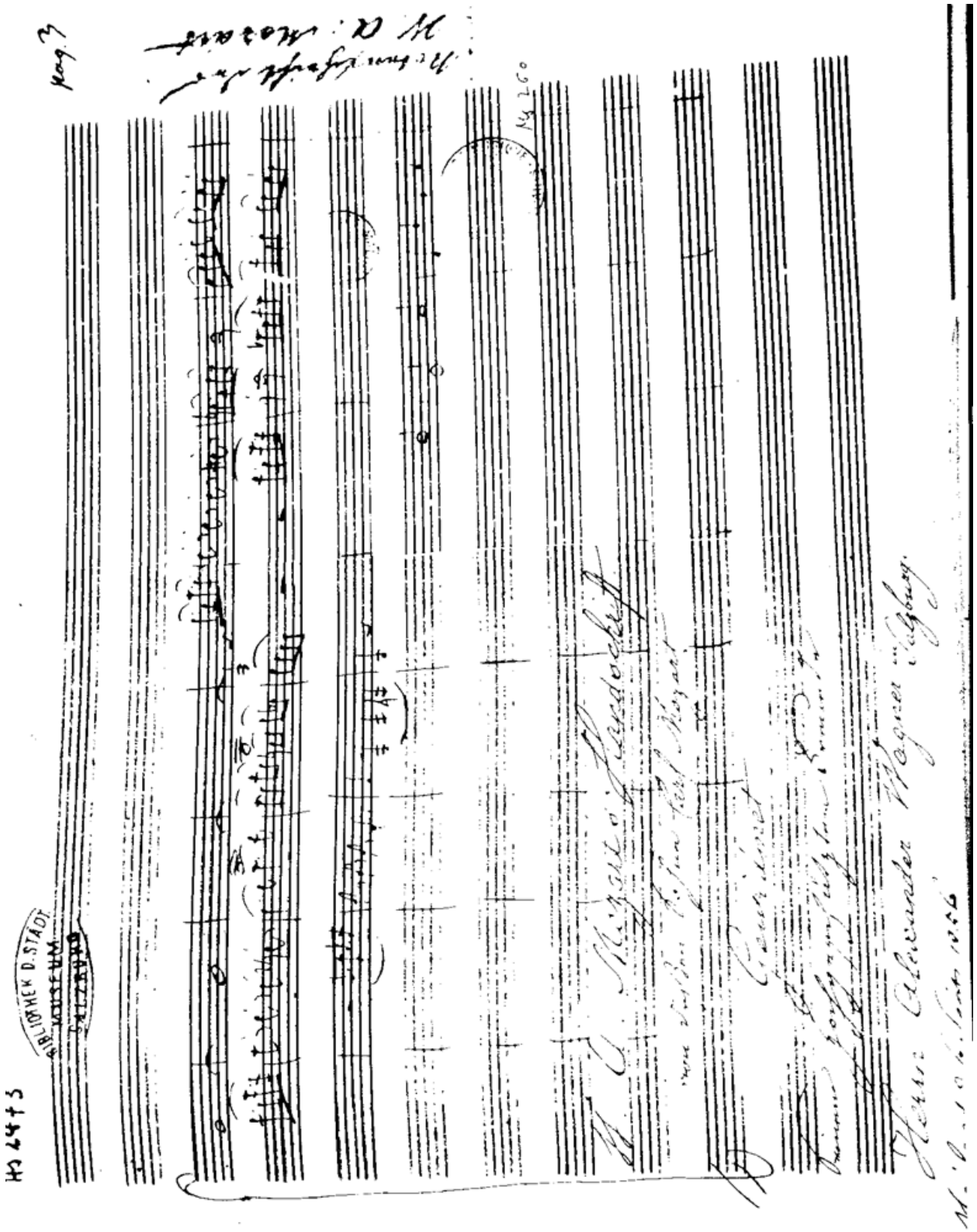


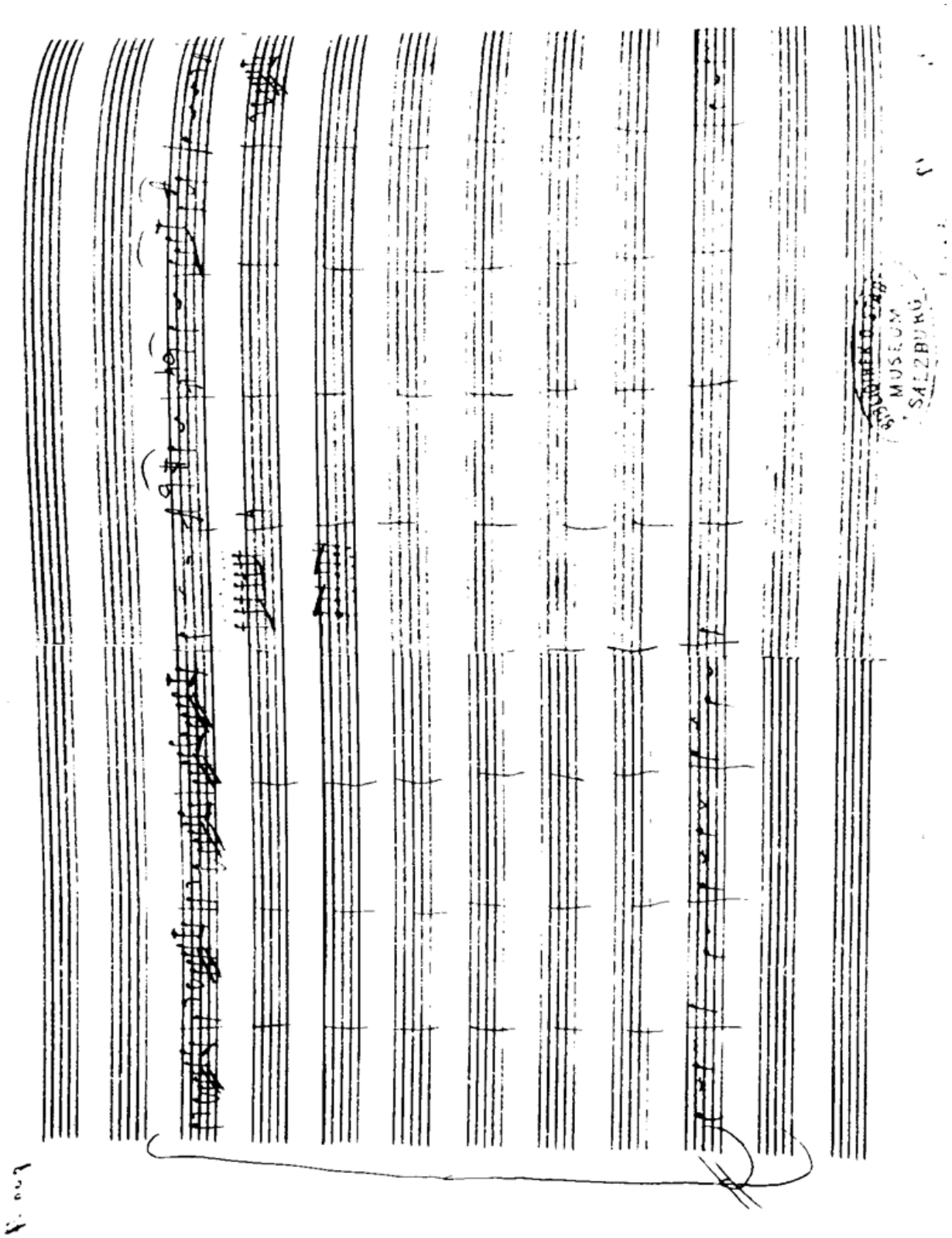


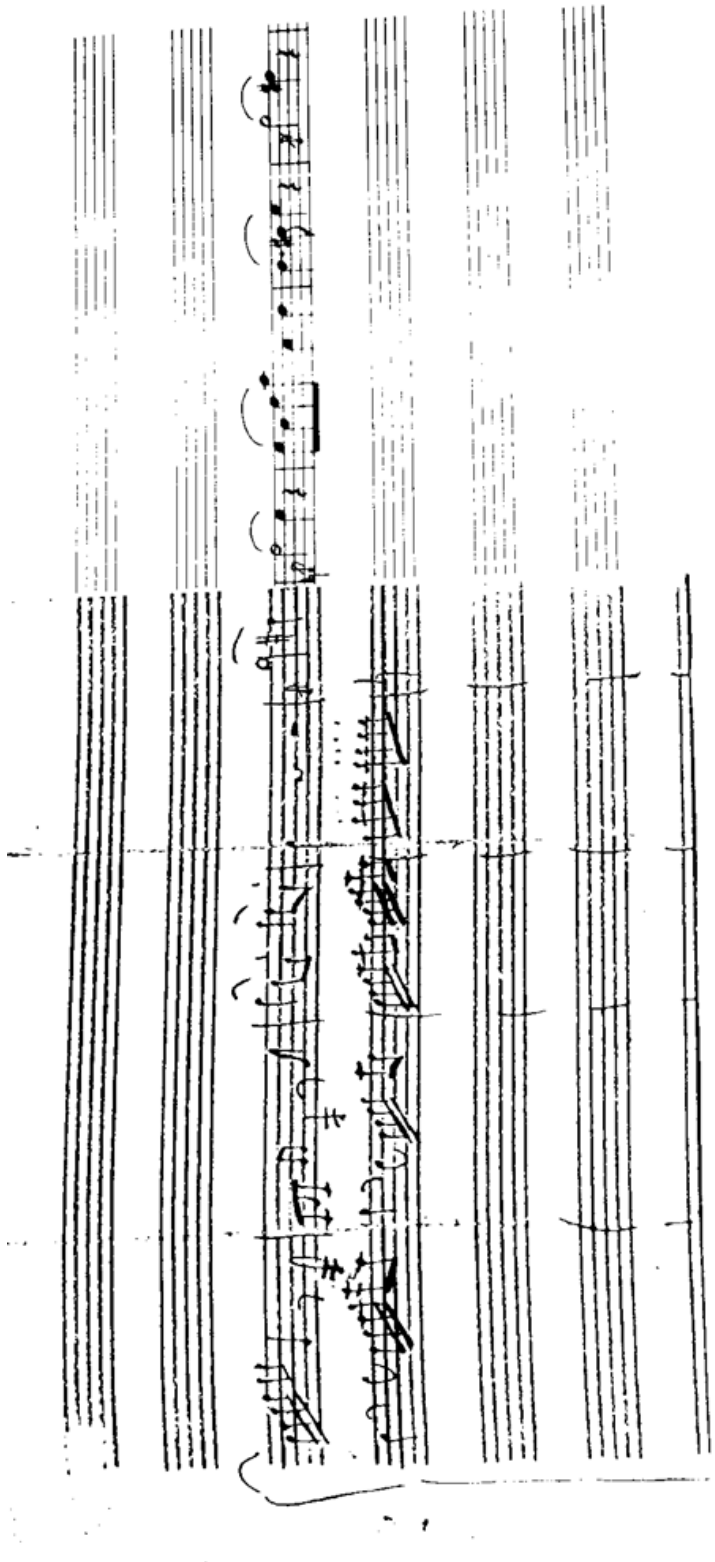


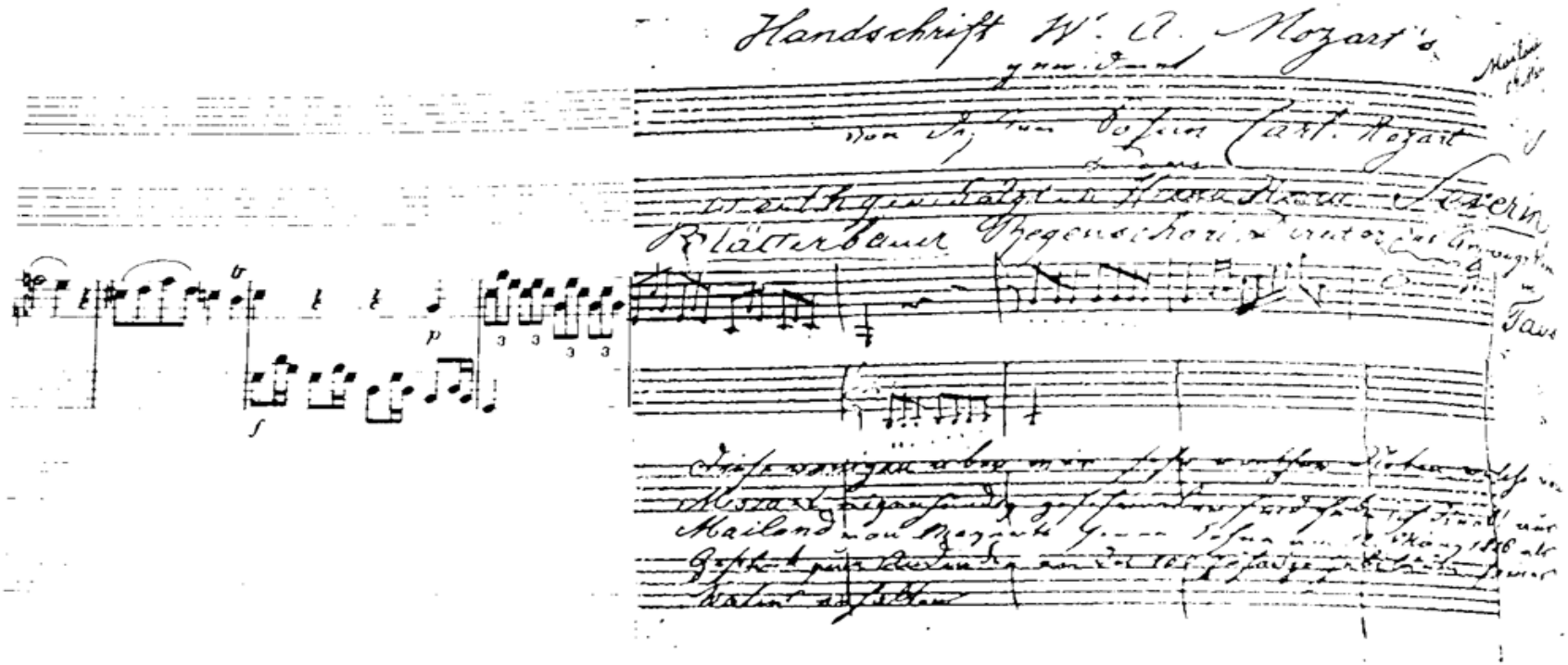




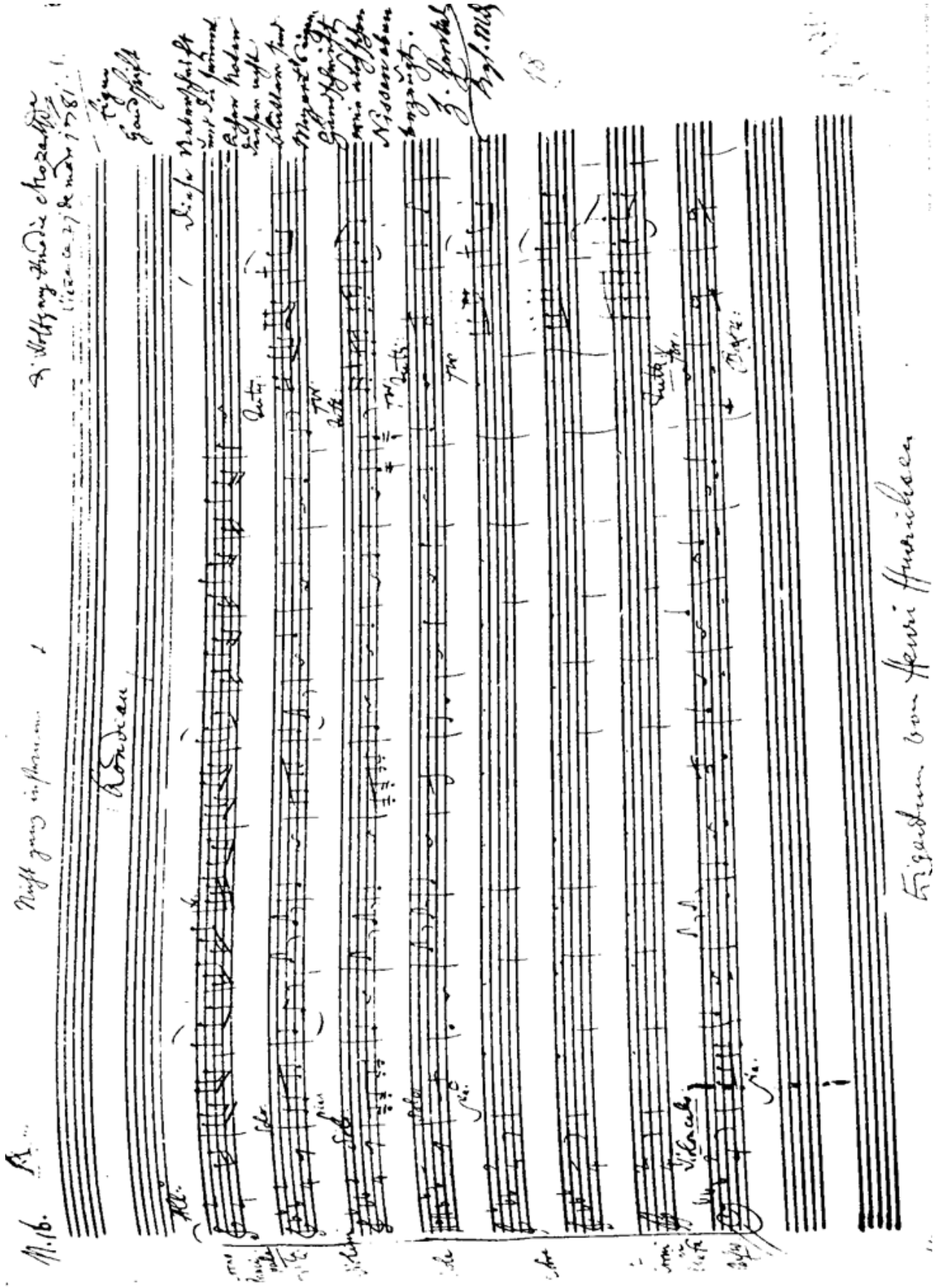

BIBLIOTHEK D. STADT
MOZARTEUM
SALZBURG

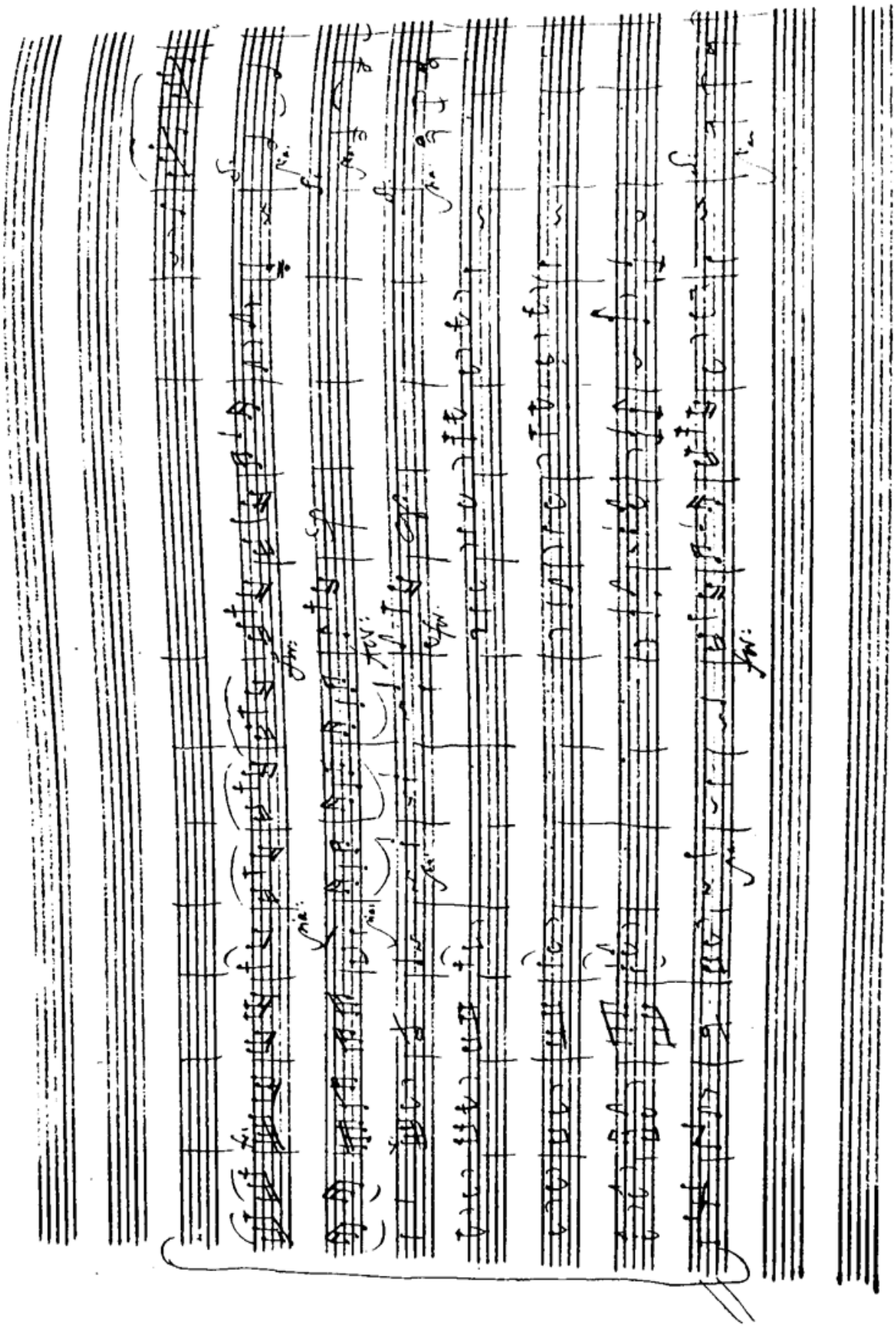

MUSEUM
SALZBURG

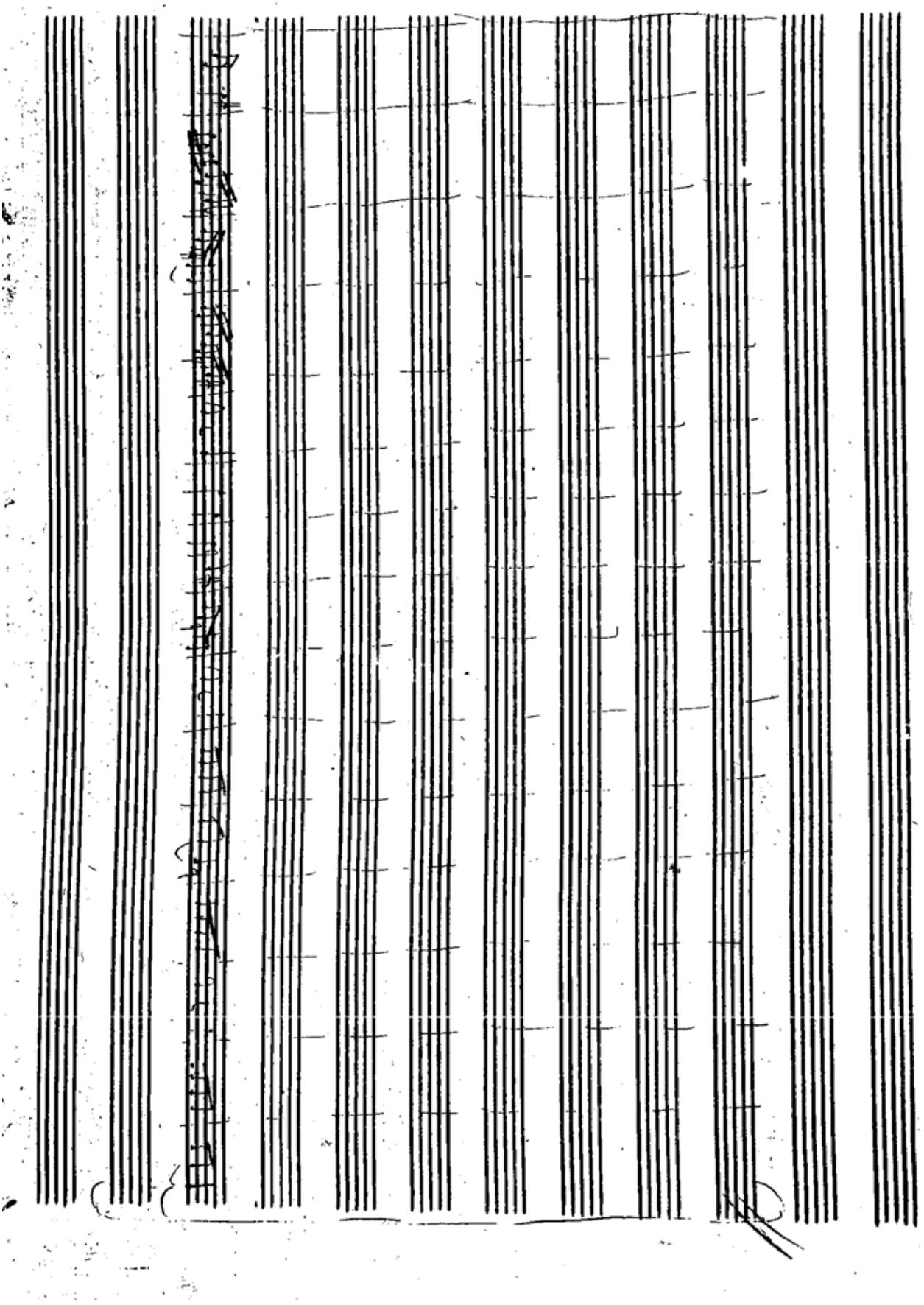


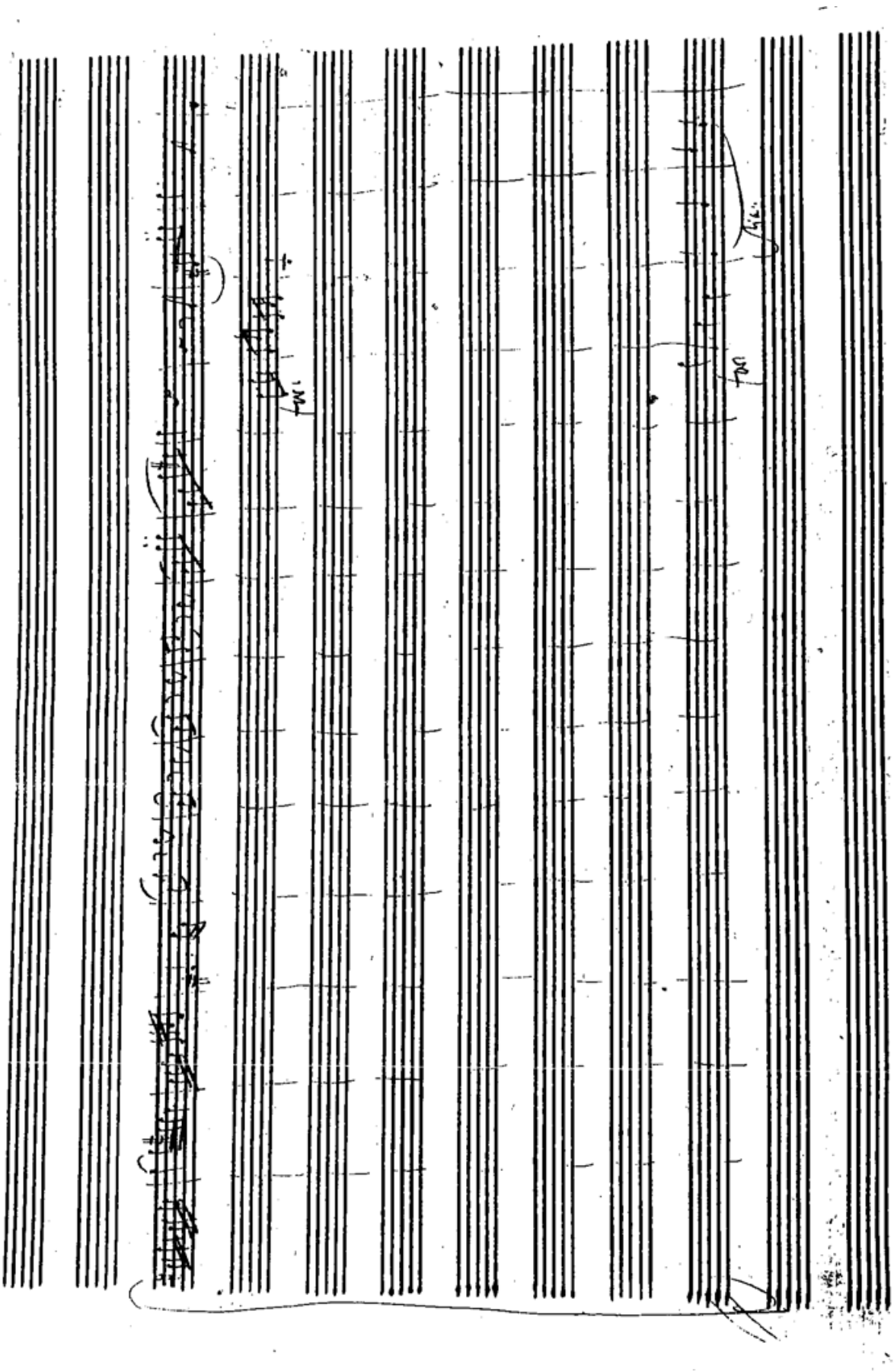

Handschrift W. A. Mozart's
Blätterbauer Regenschori
Tauf

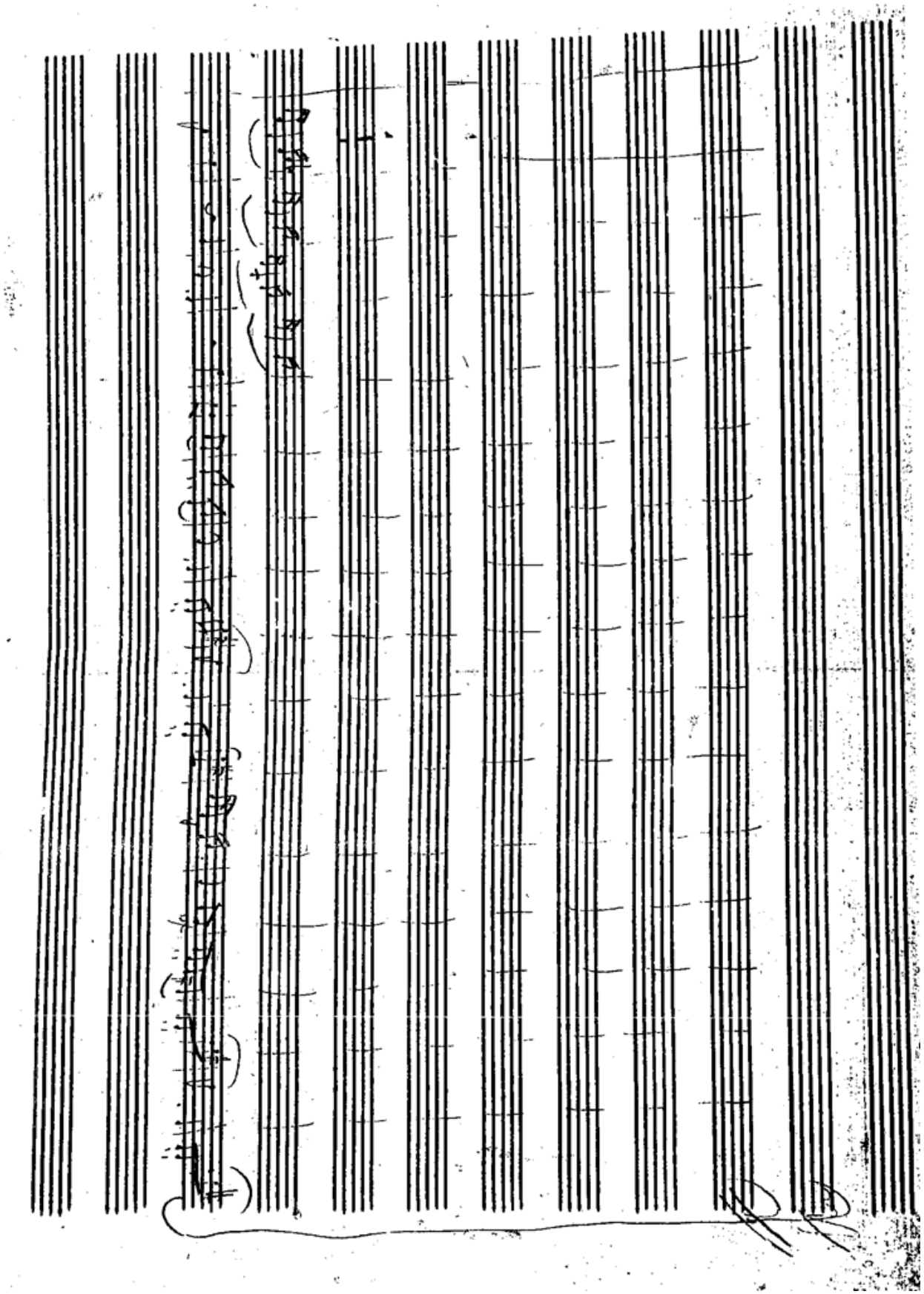
KV 371

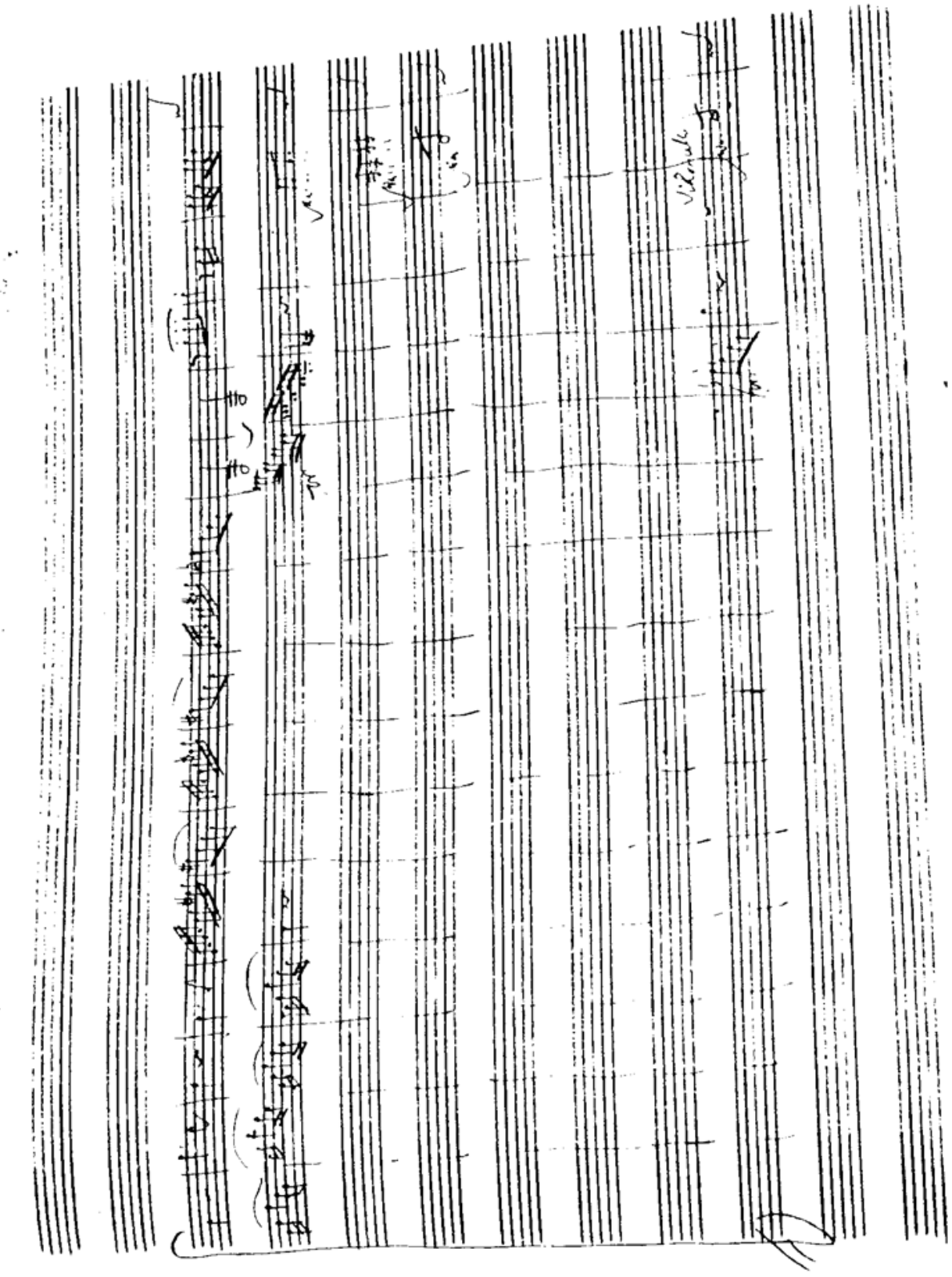


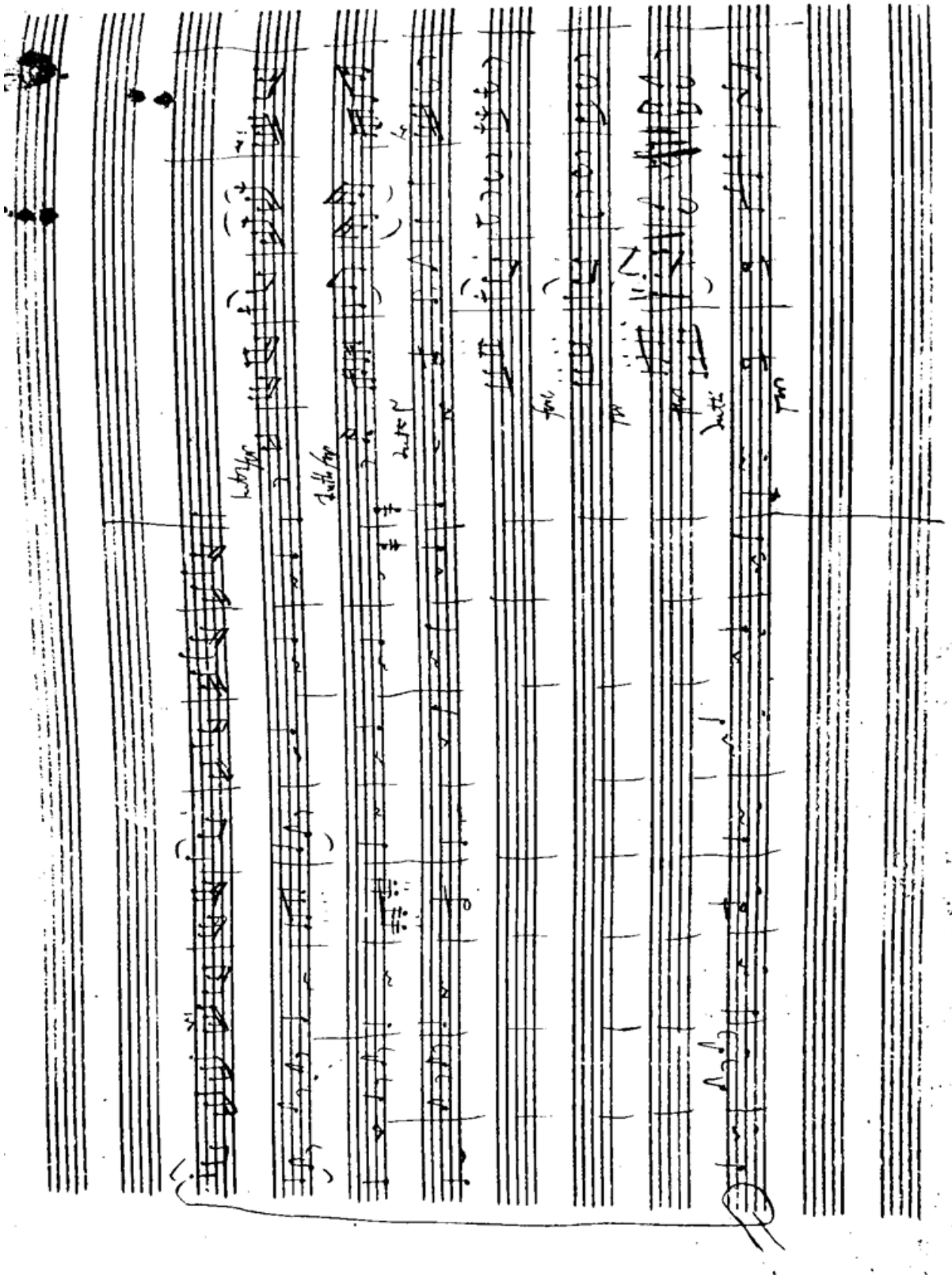


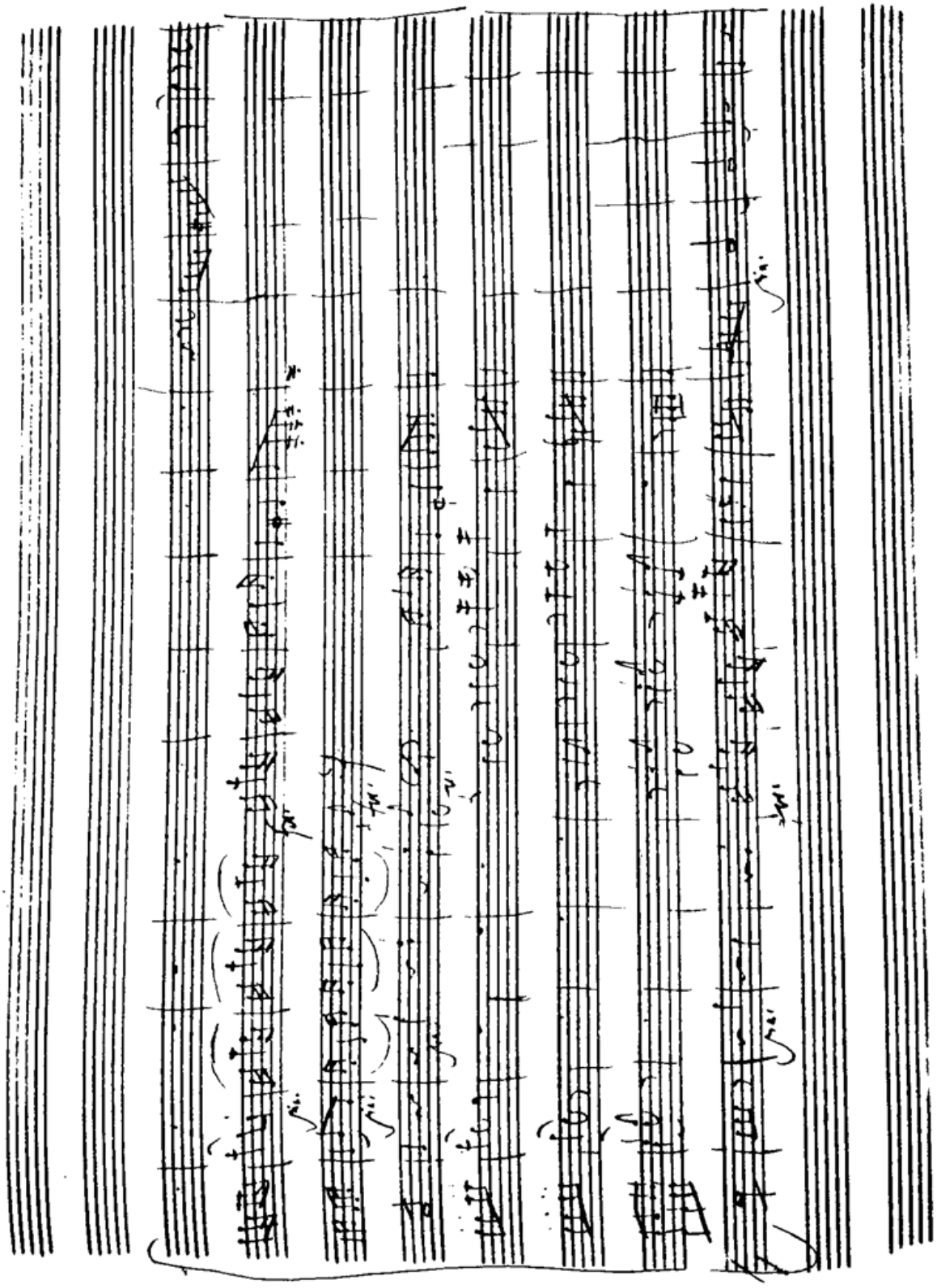


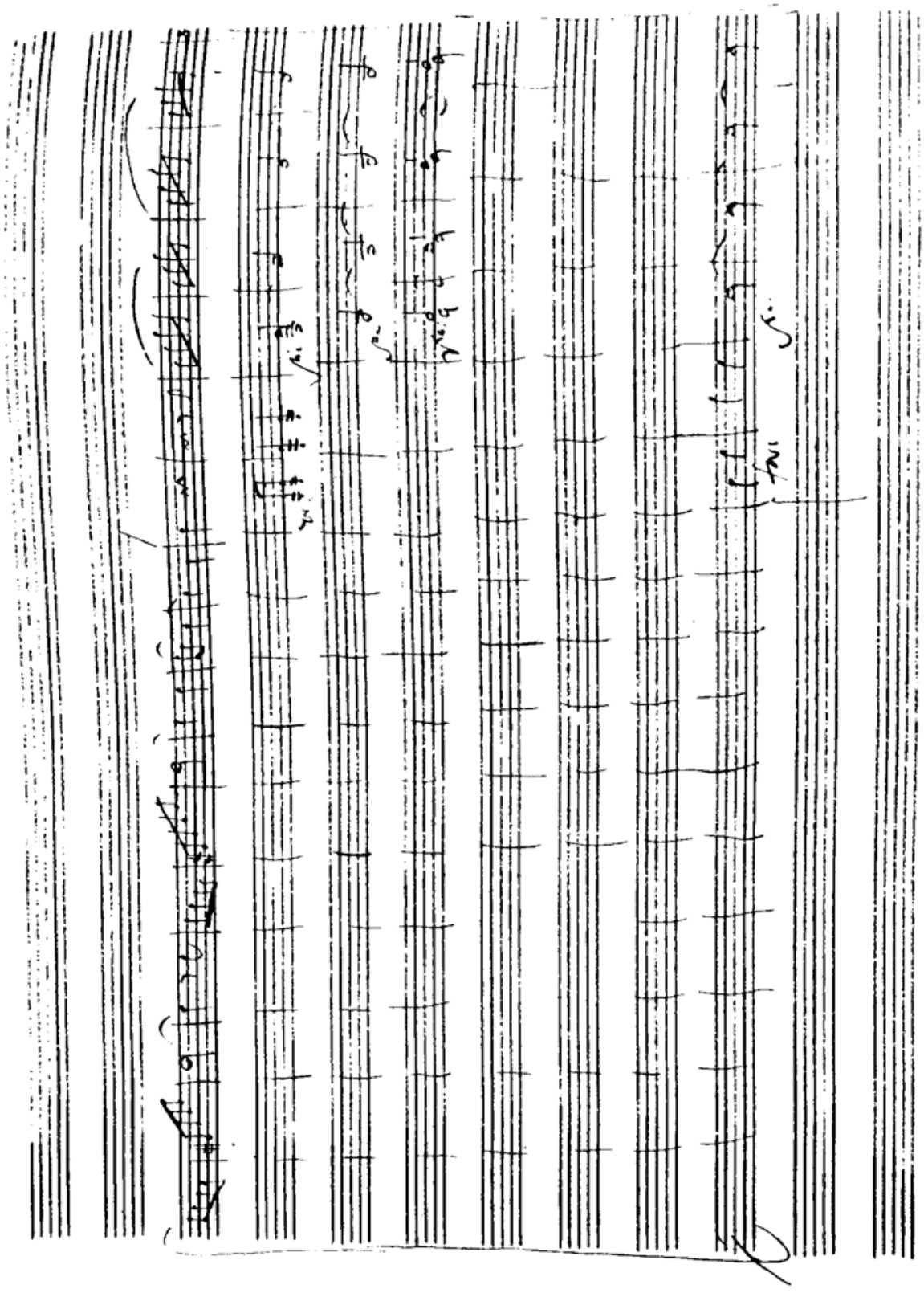


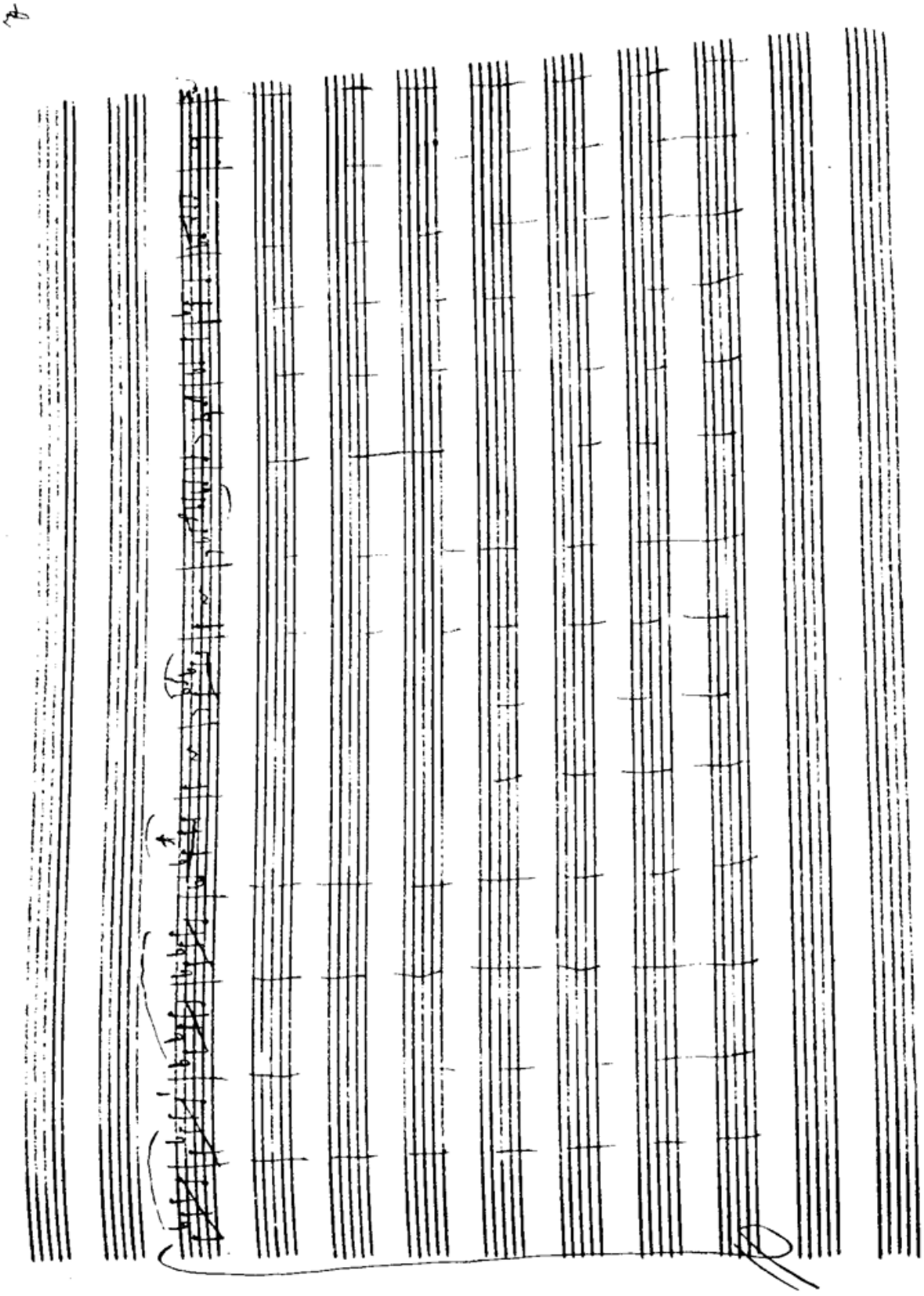


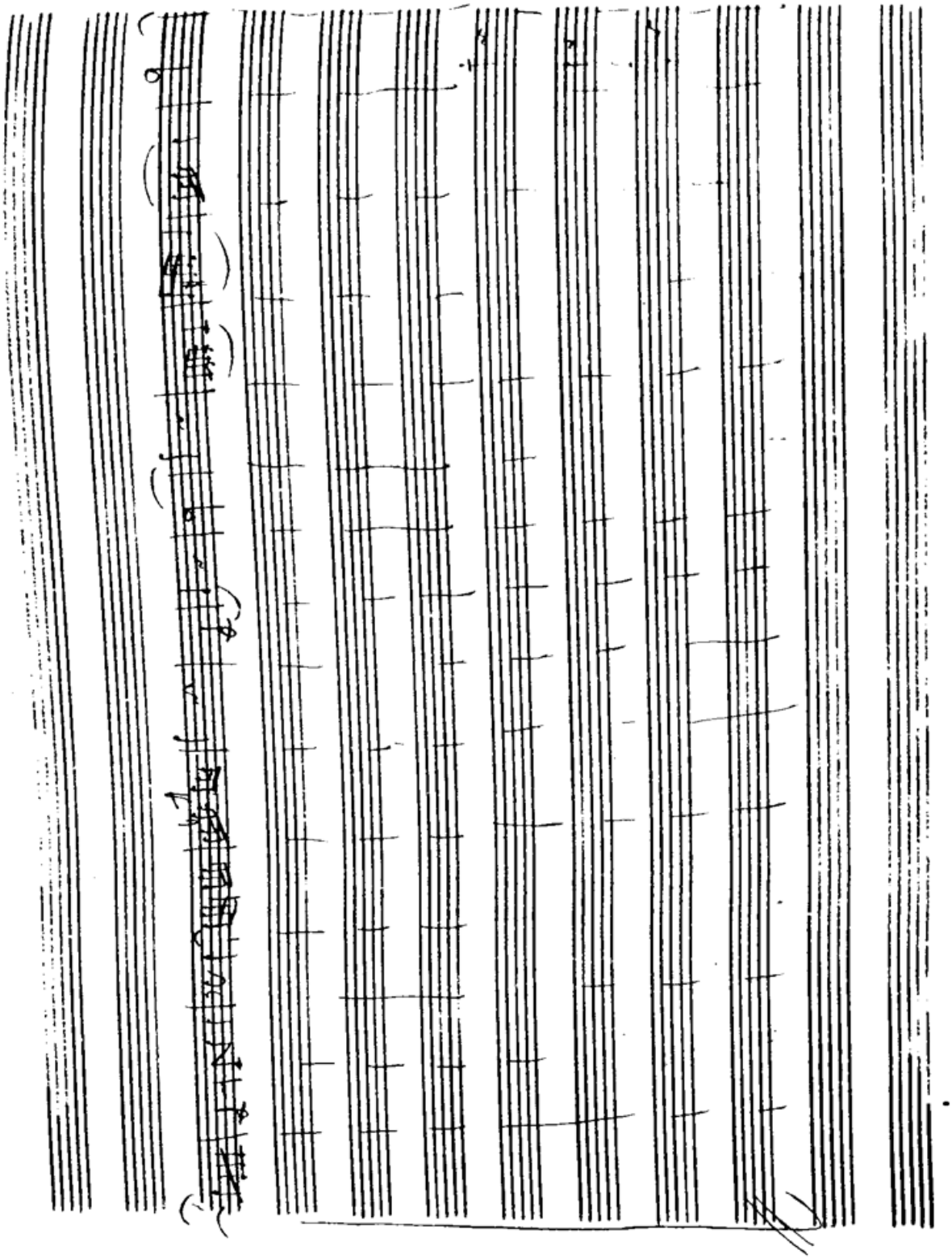


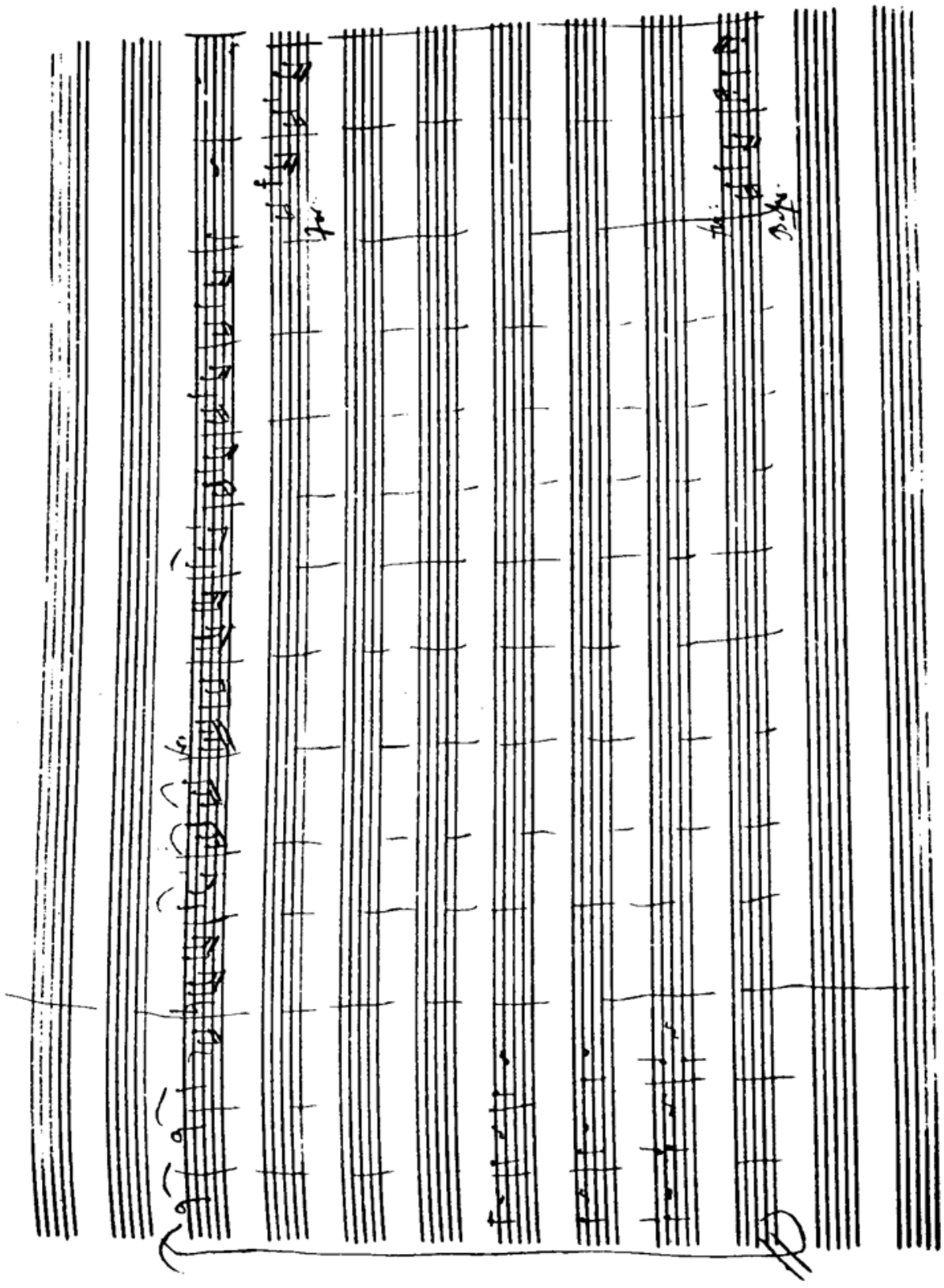


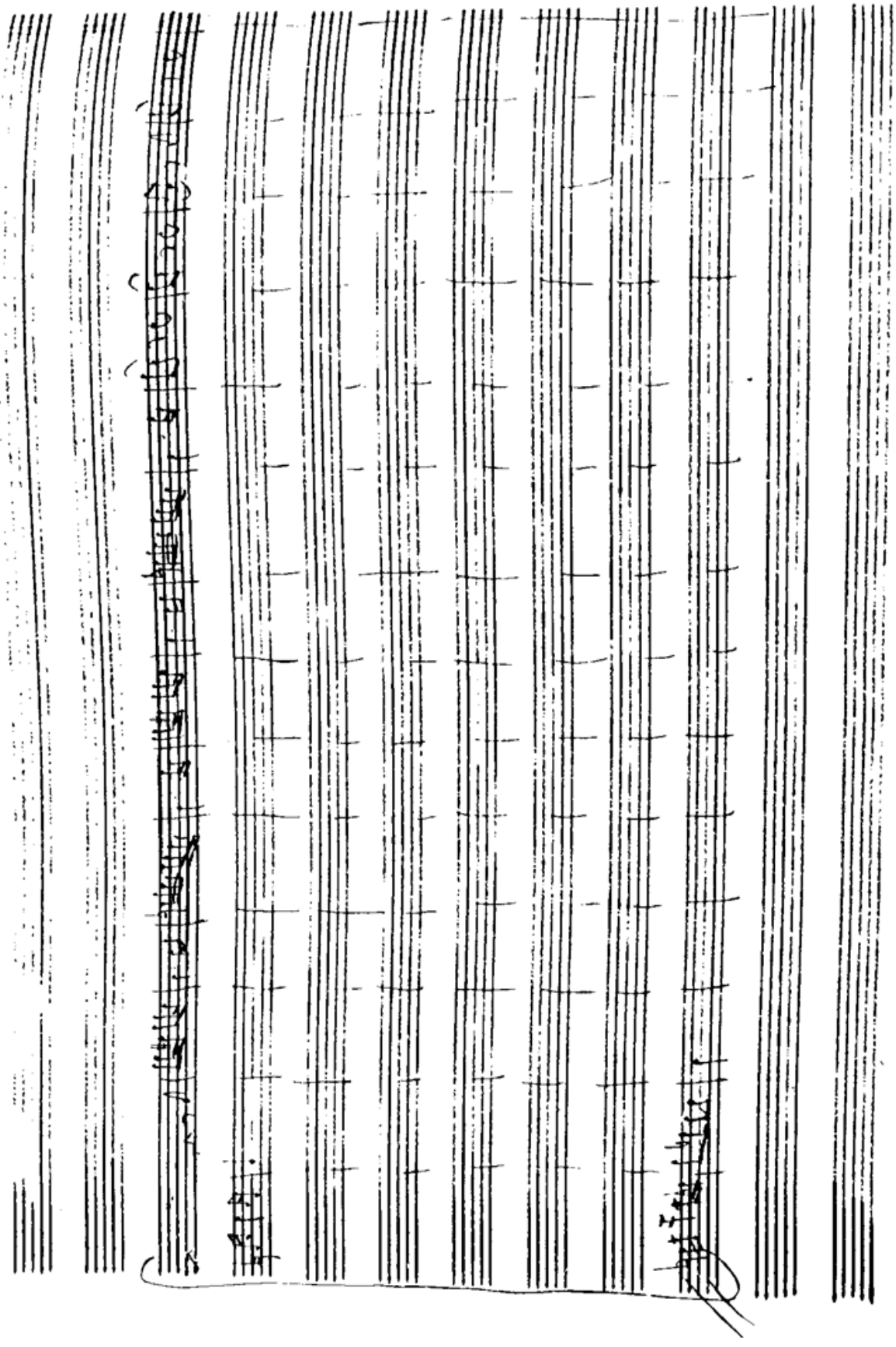


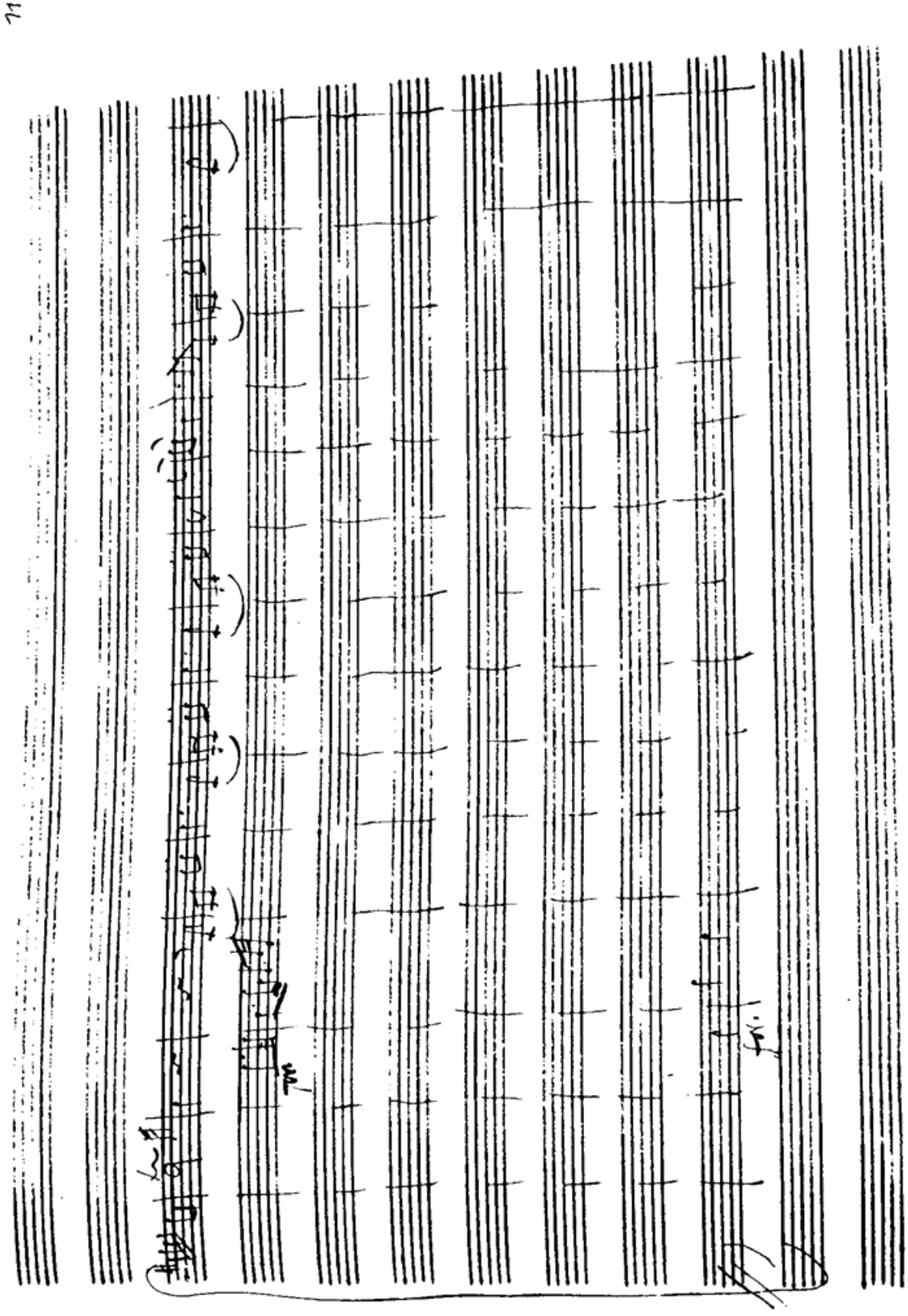


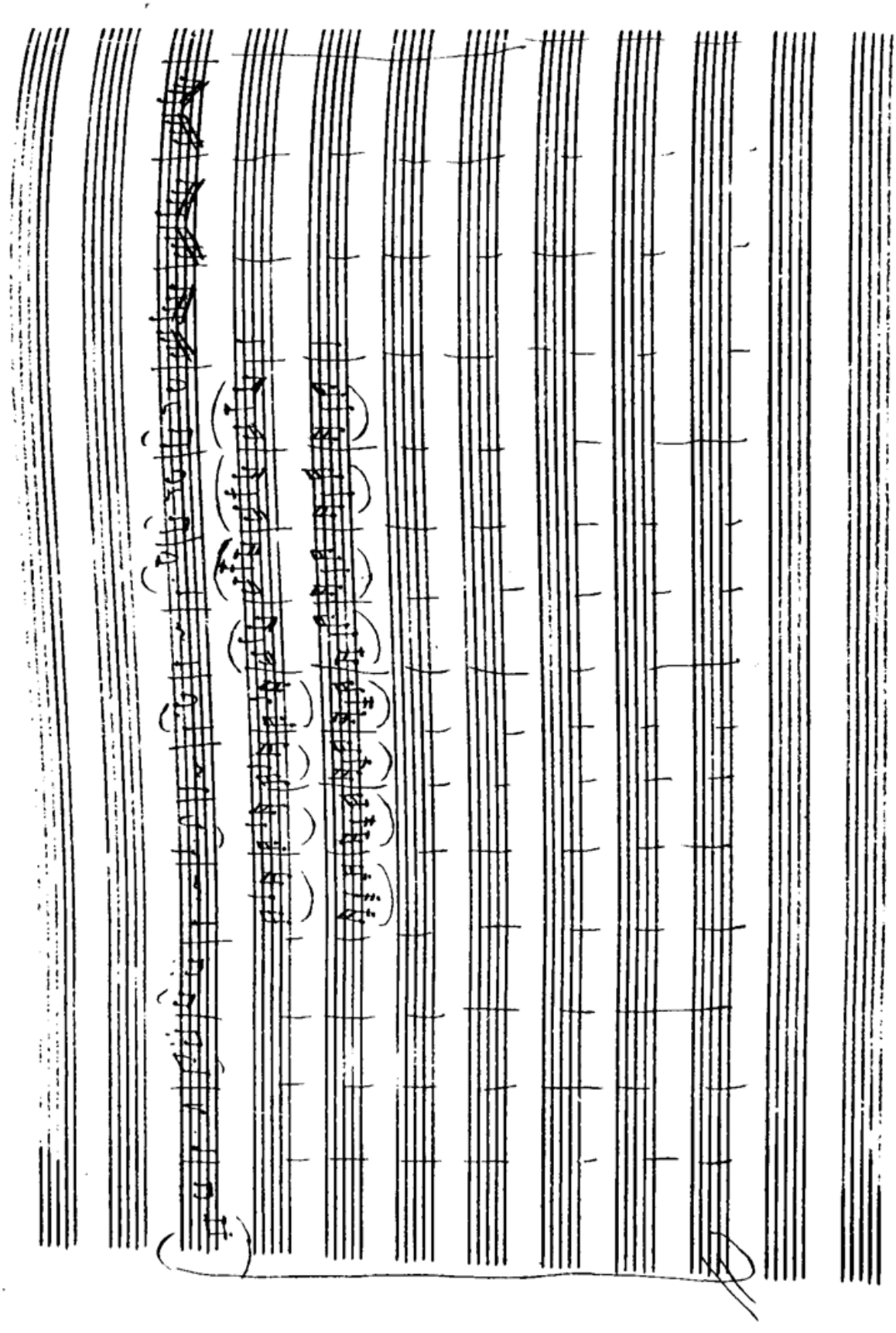


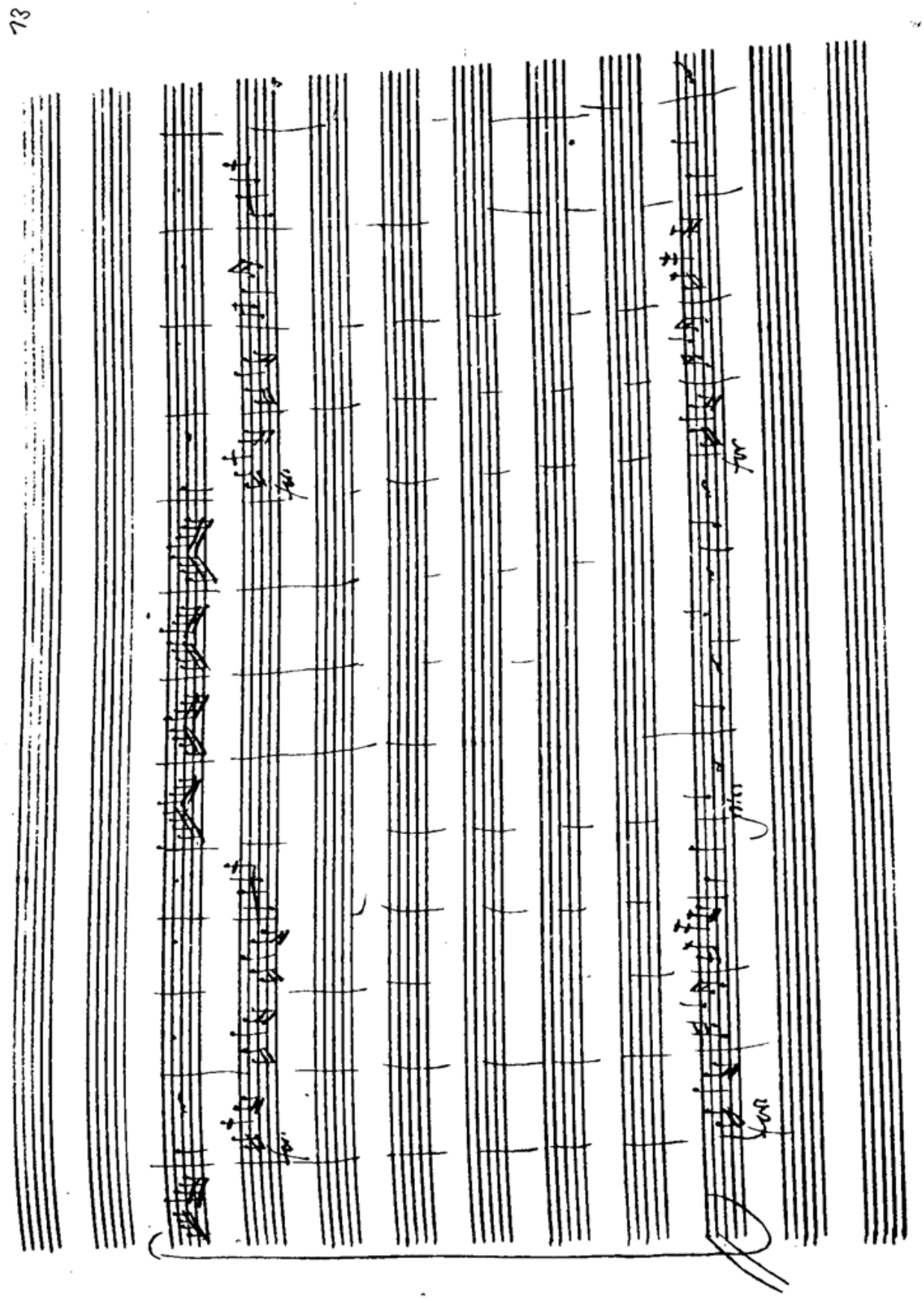


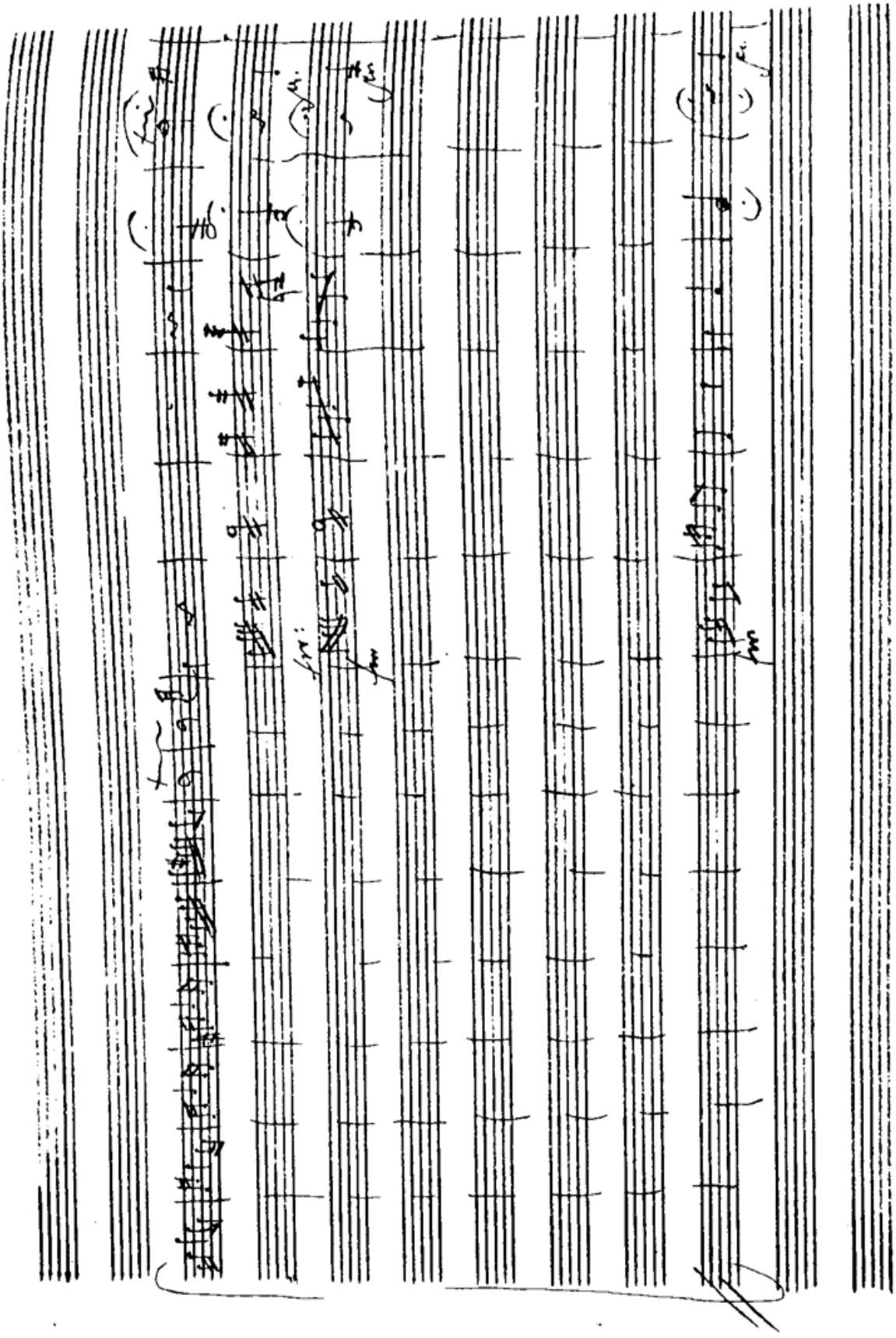


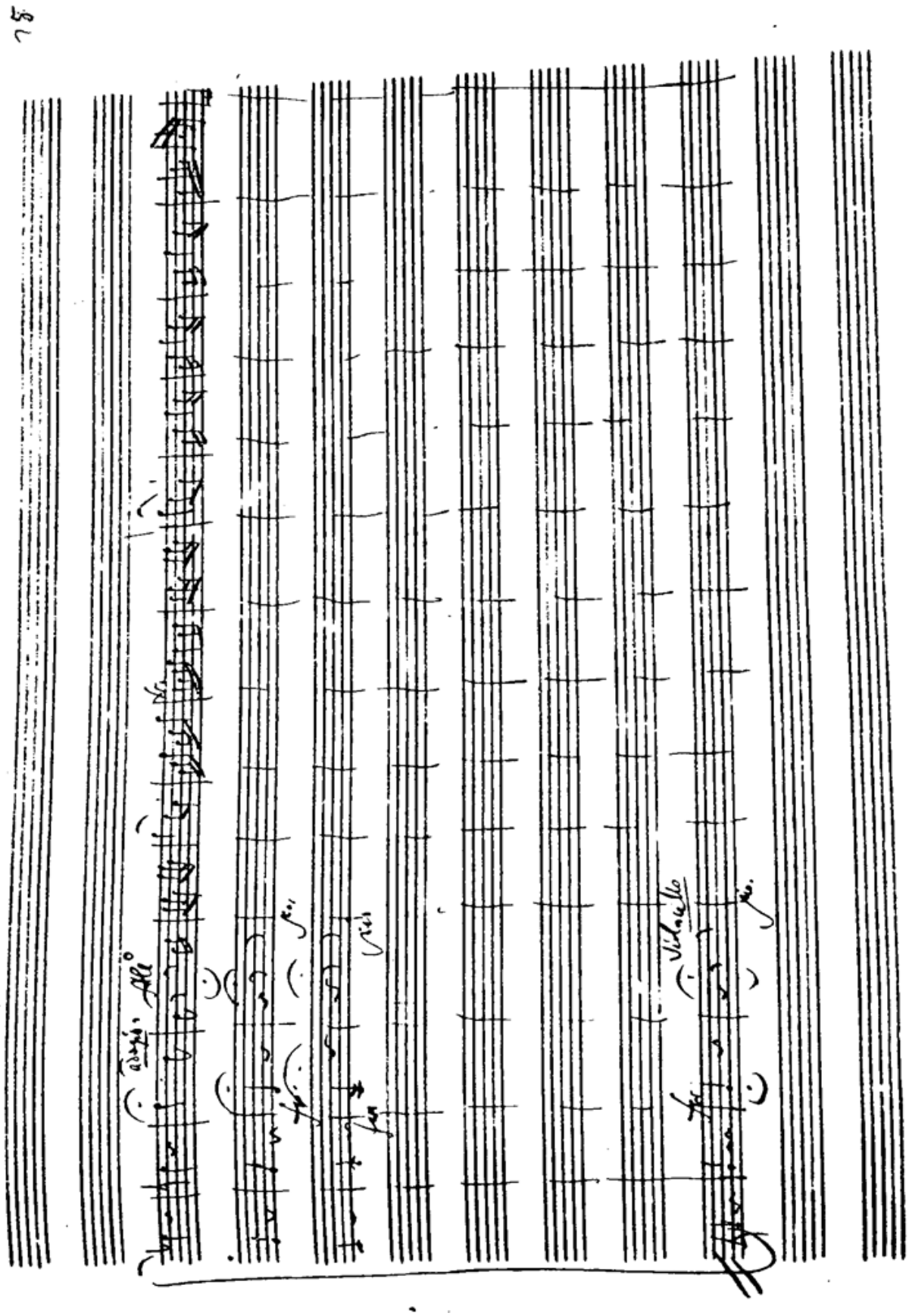


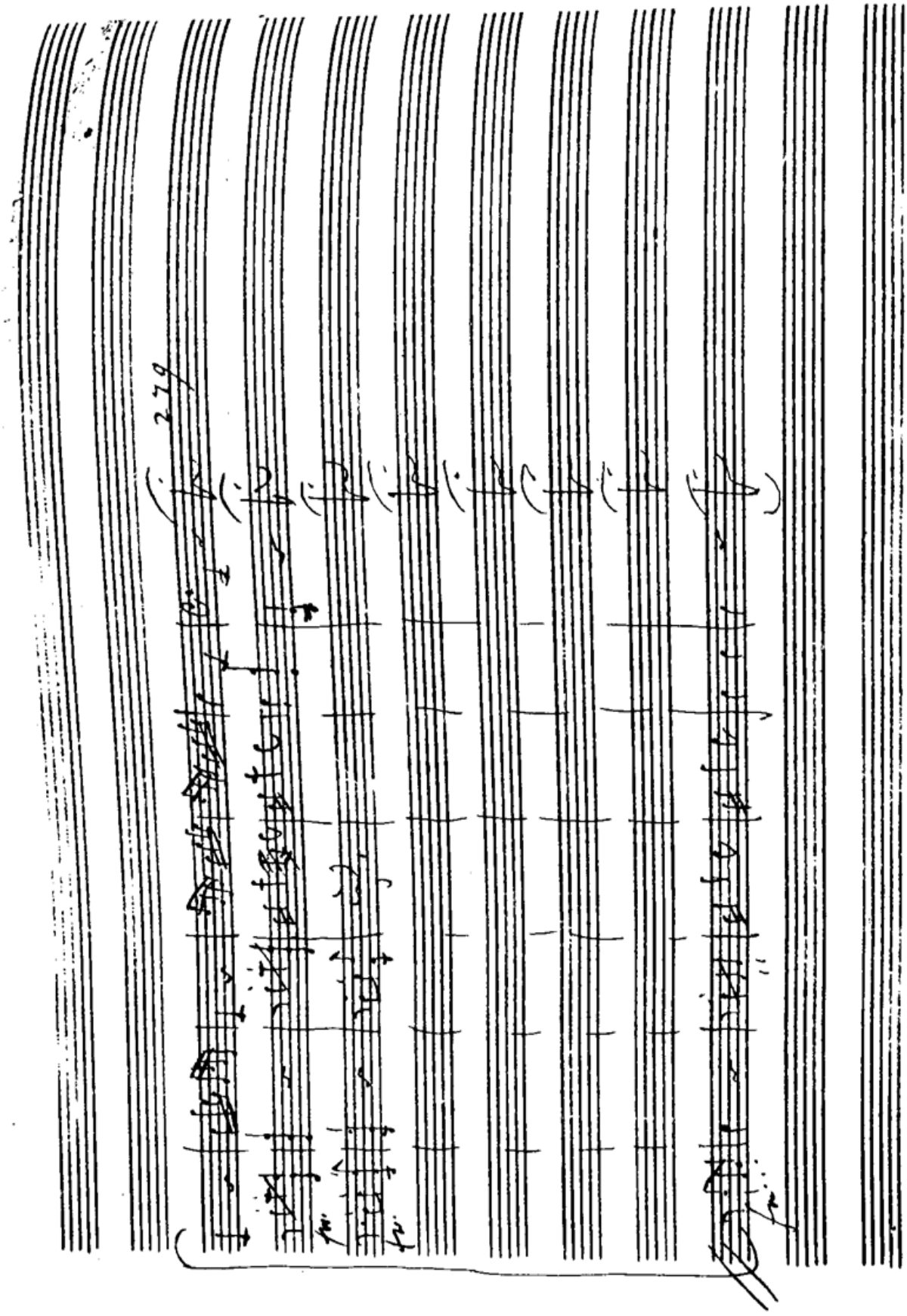




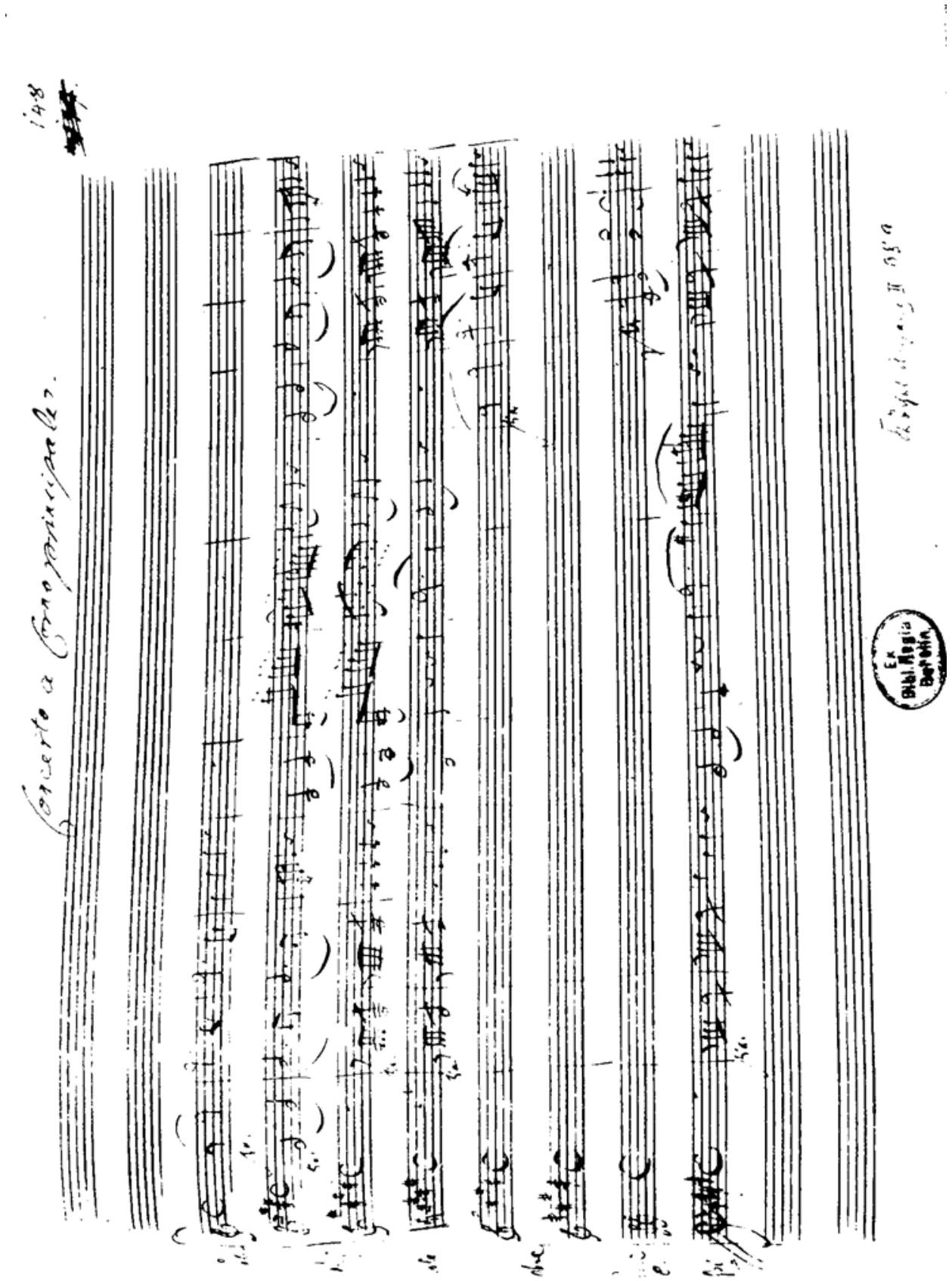

73

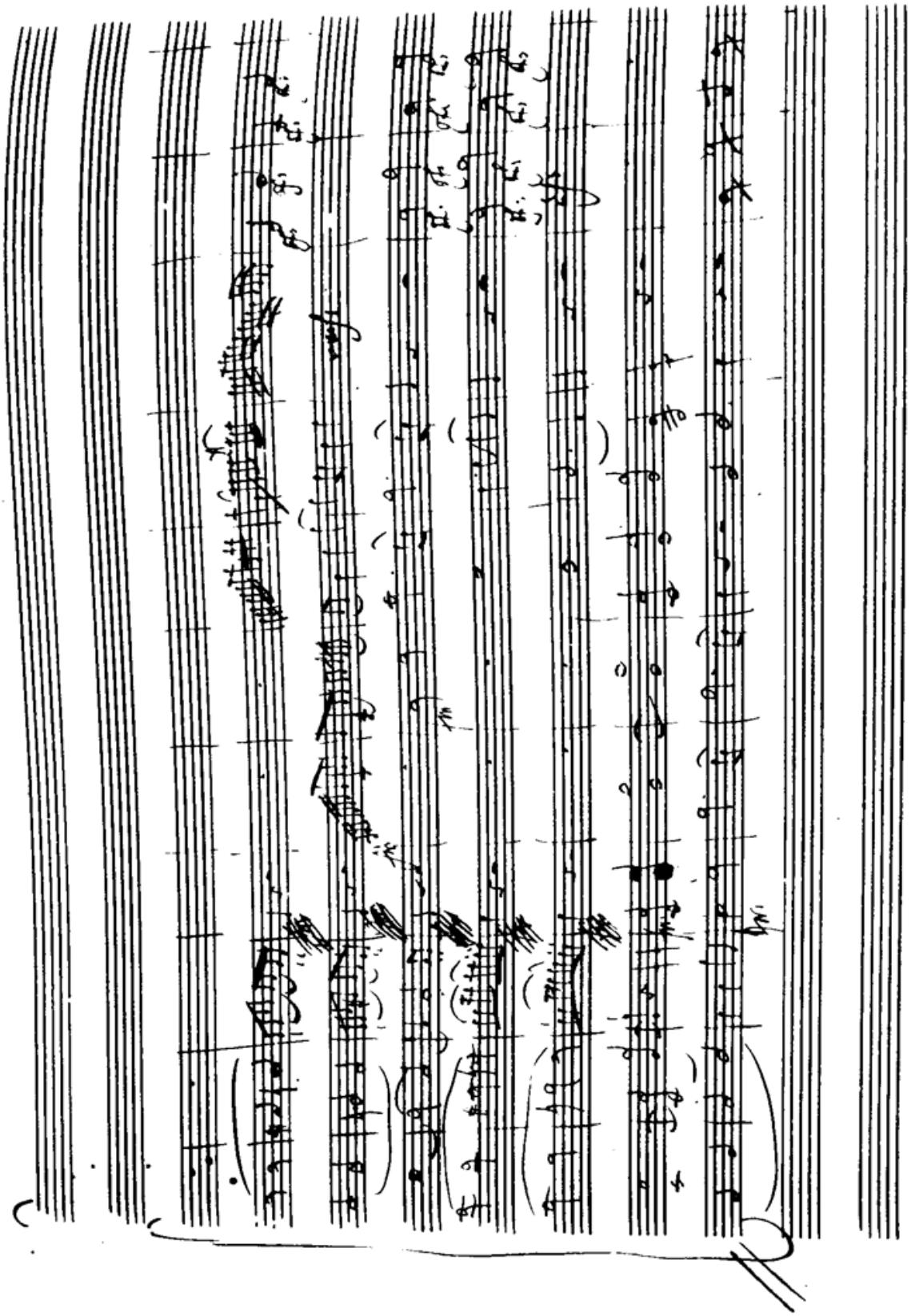


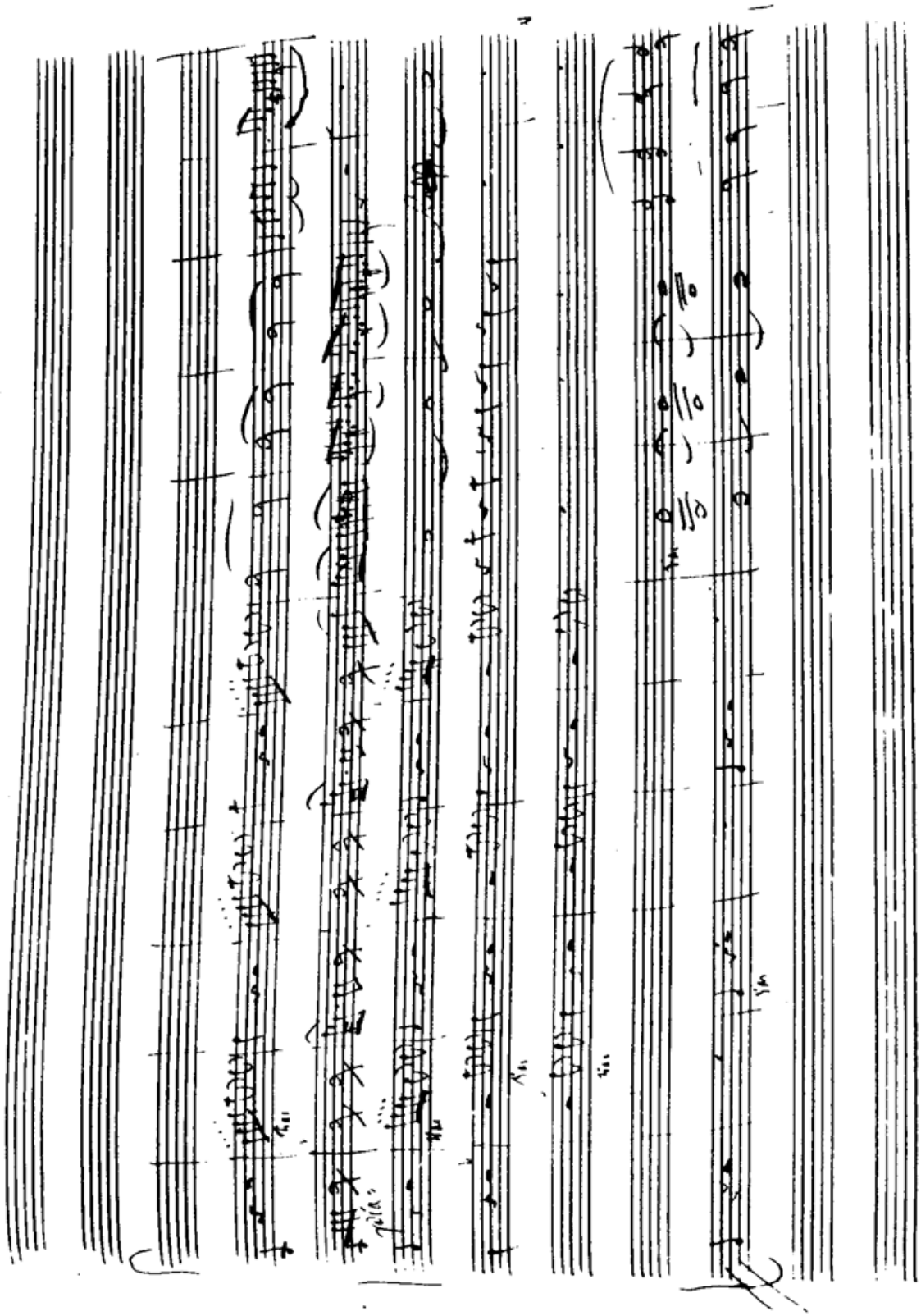

75
Violoncello

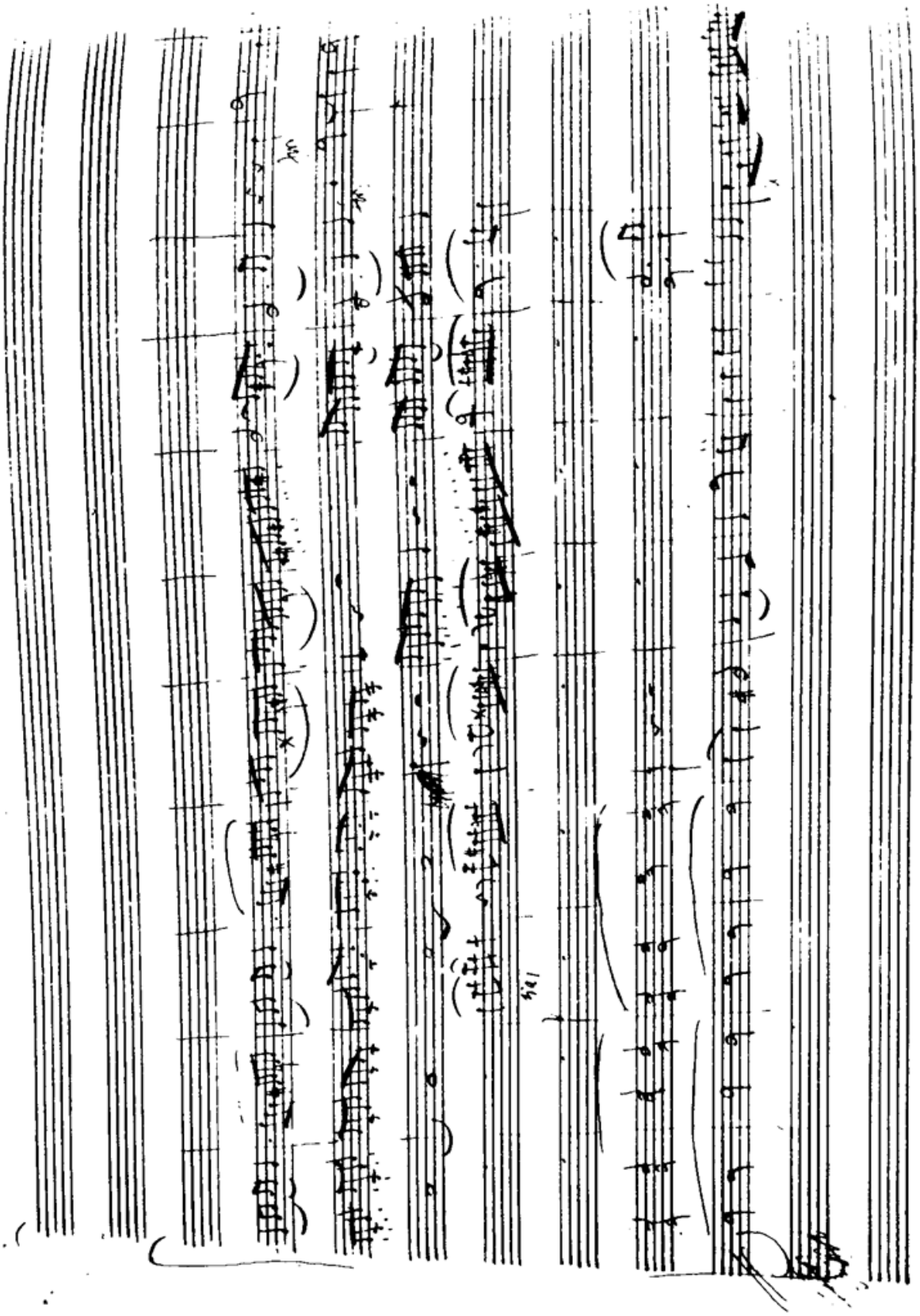


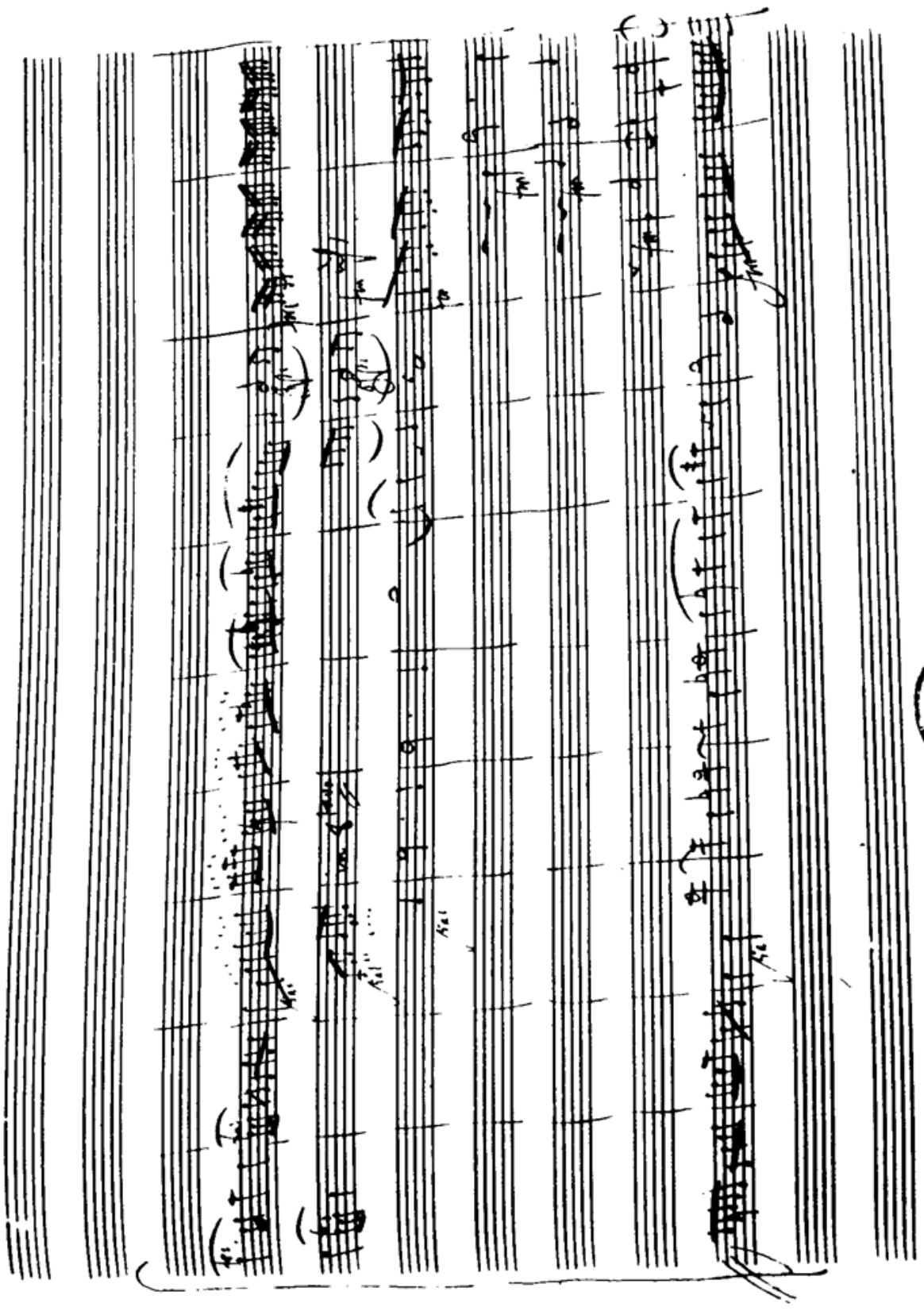
KV 494a

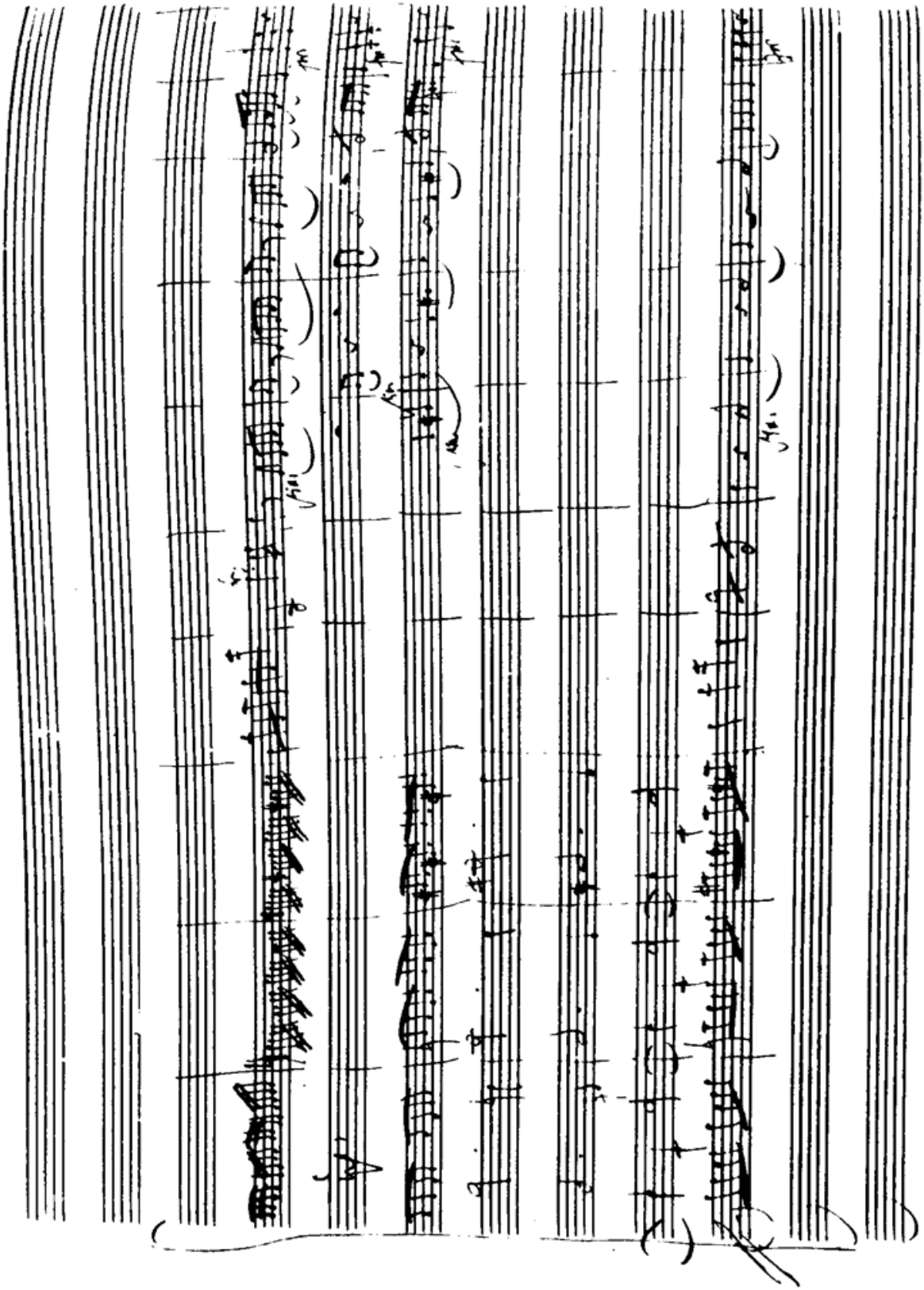


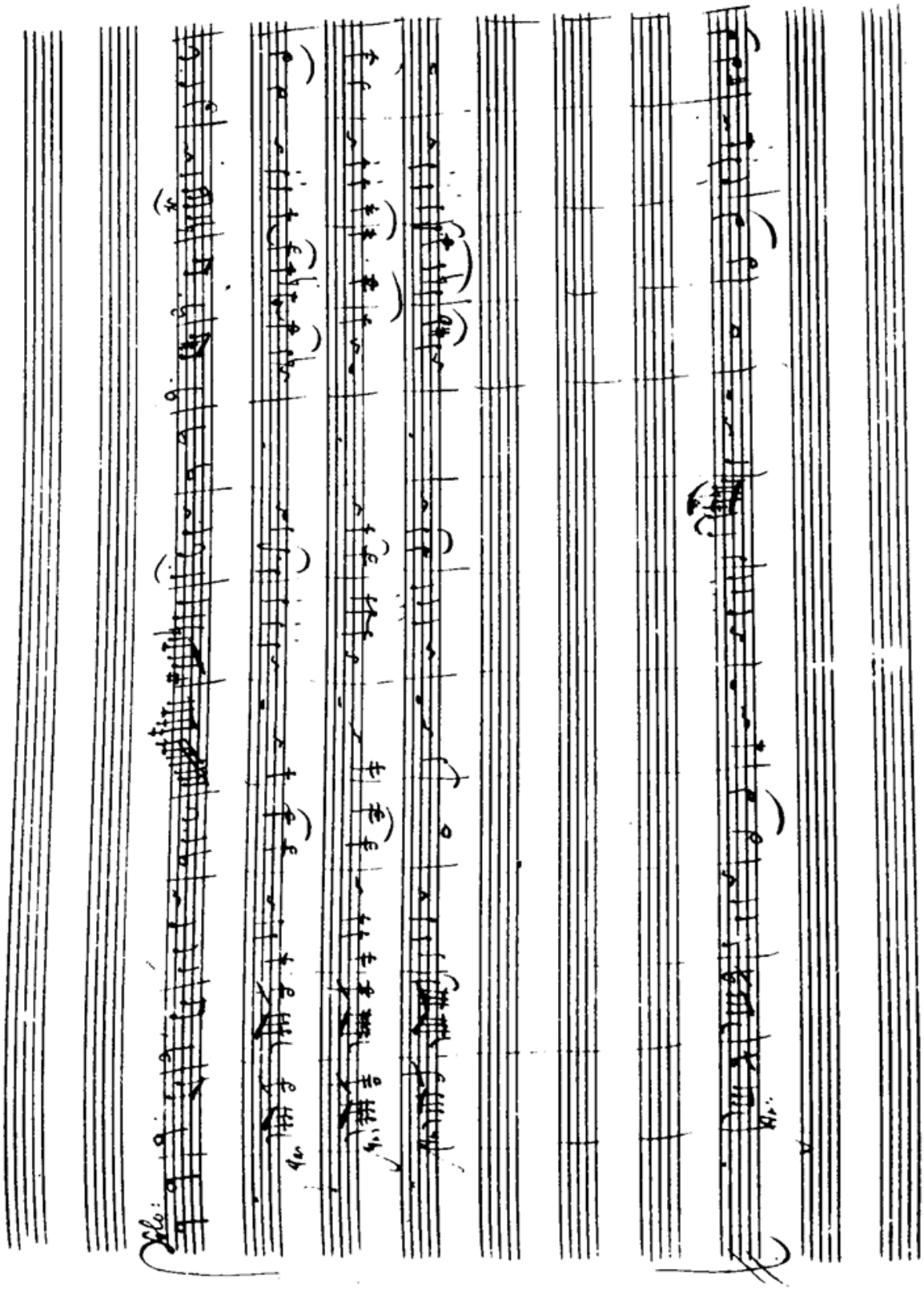


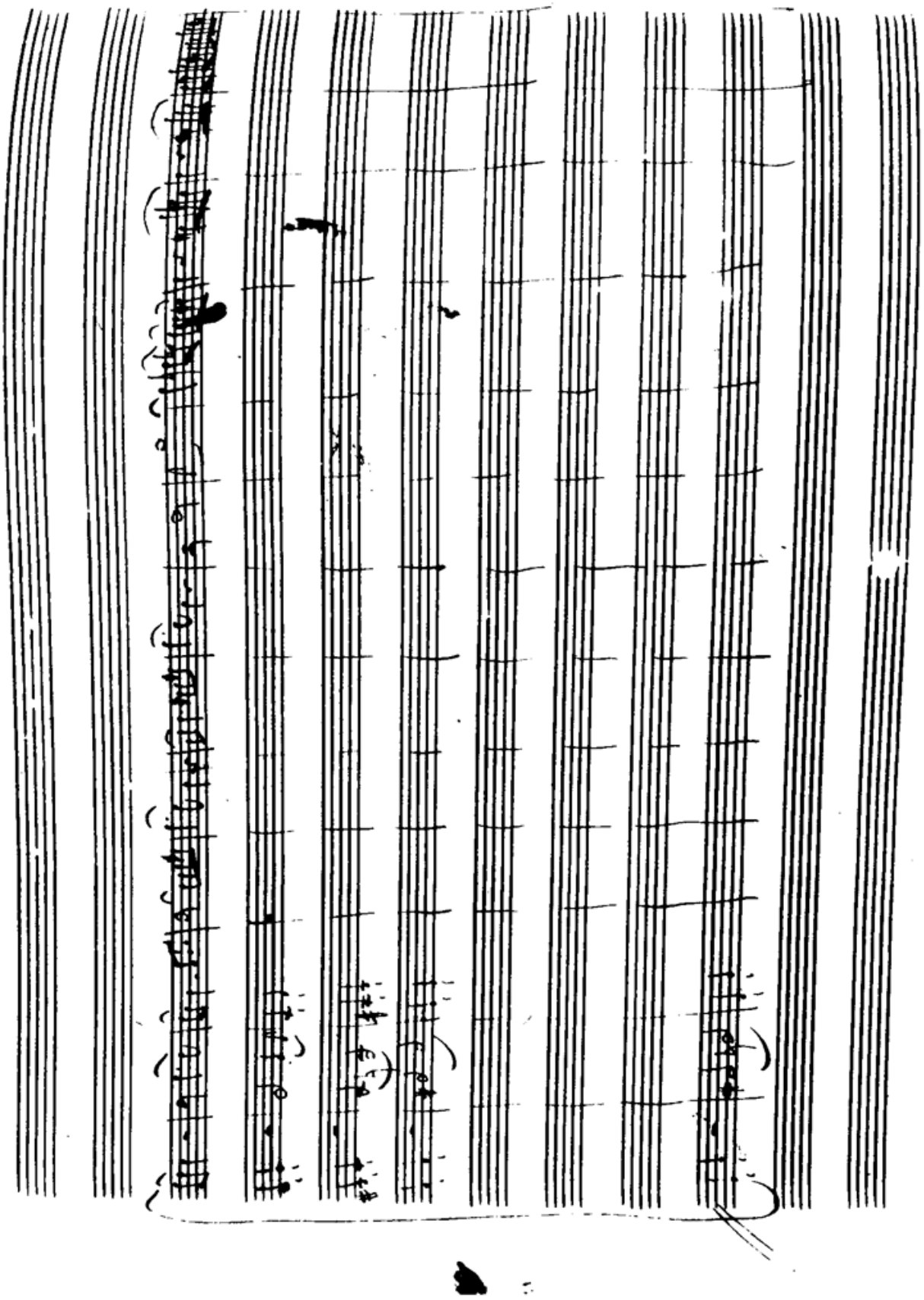





Ex
Bibl. Regia

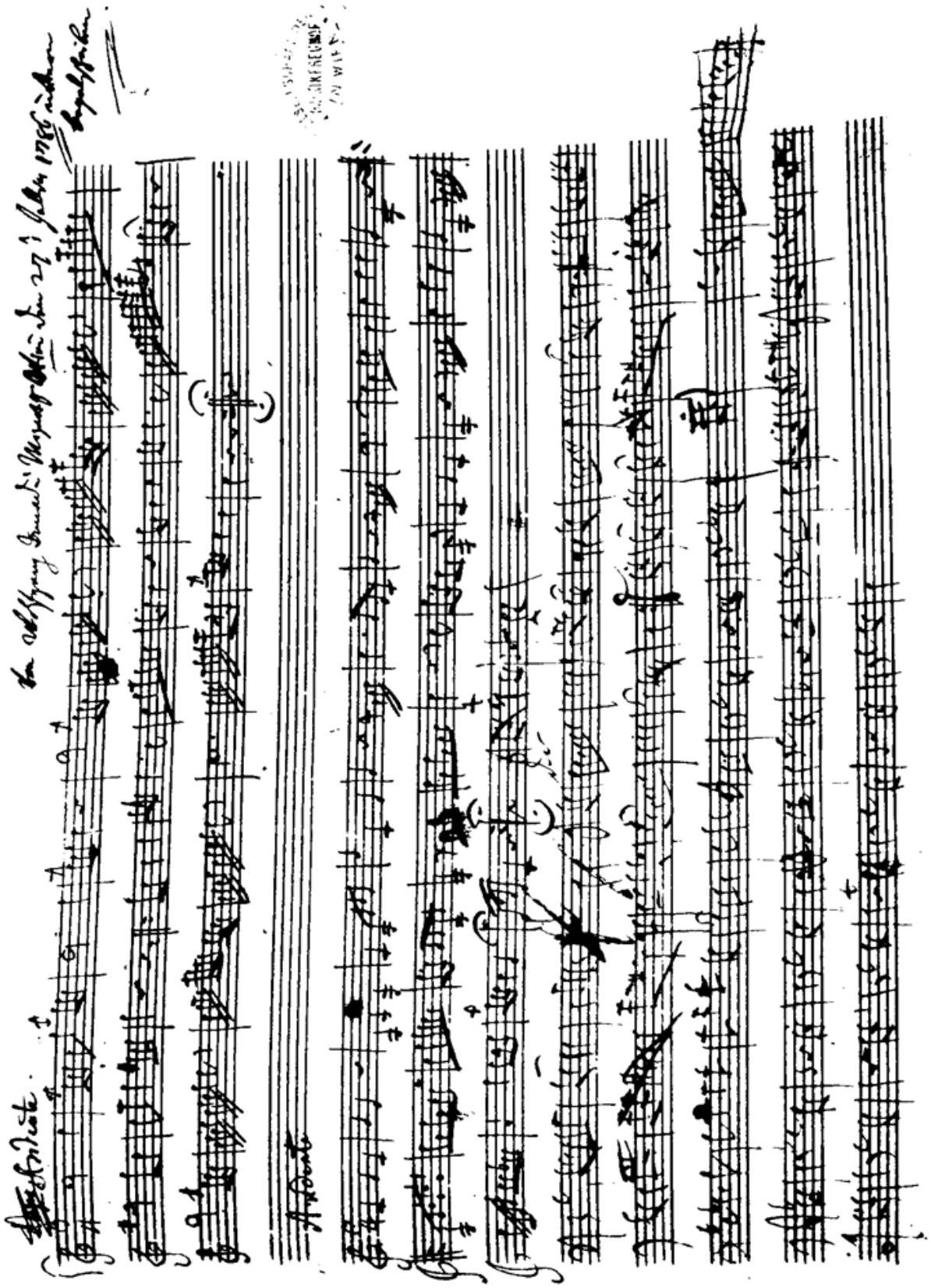


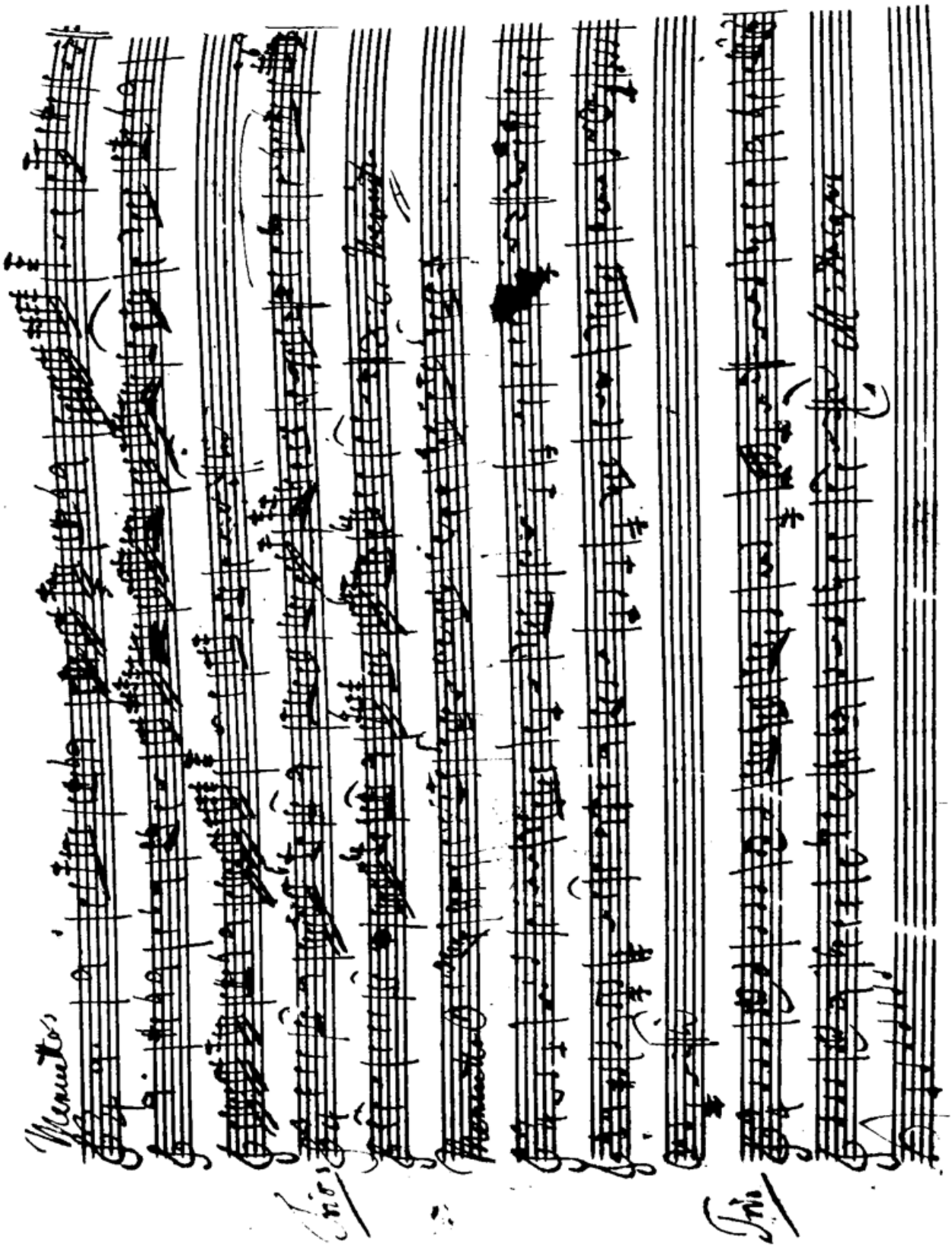


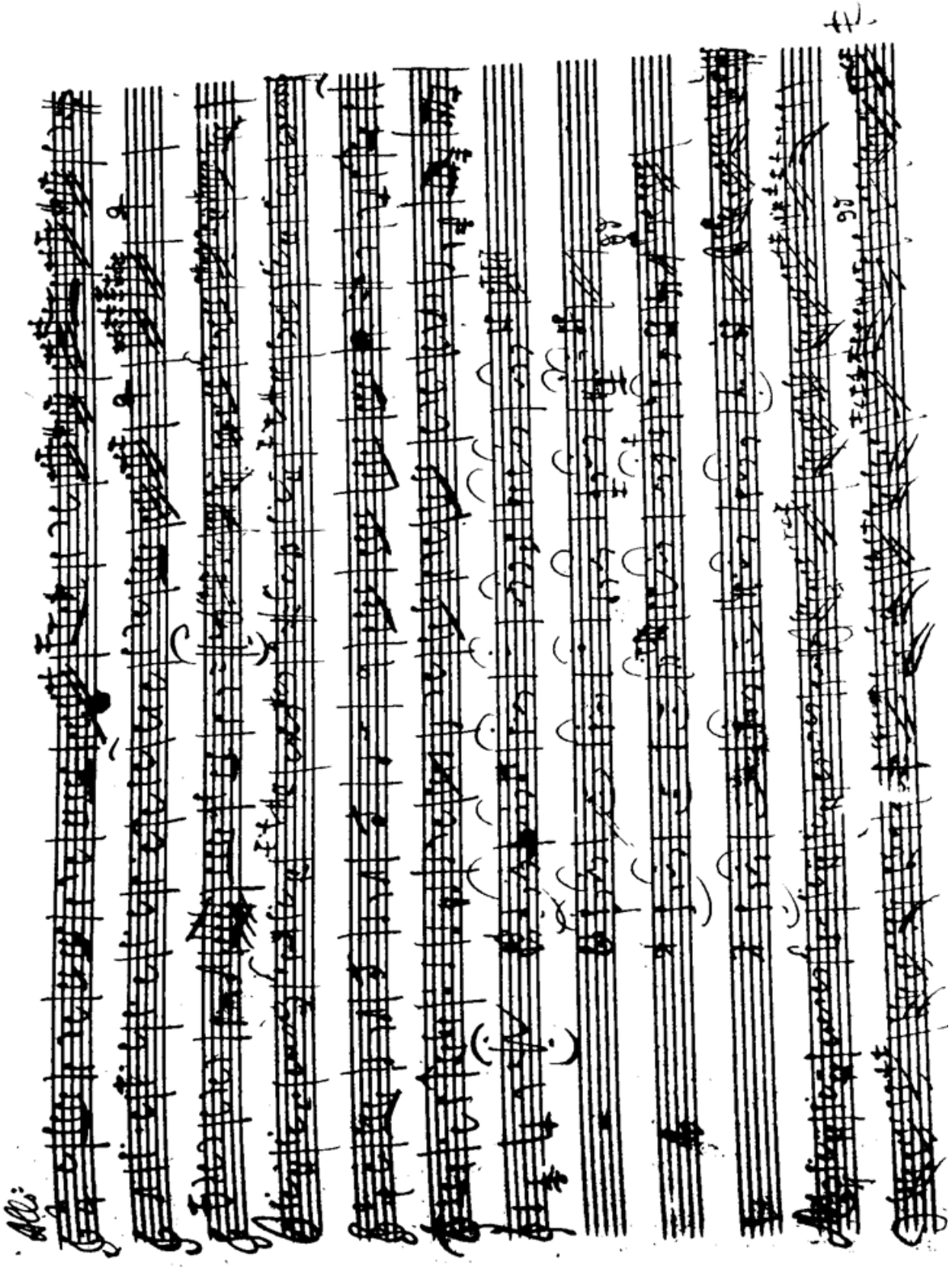


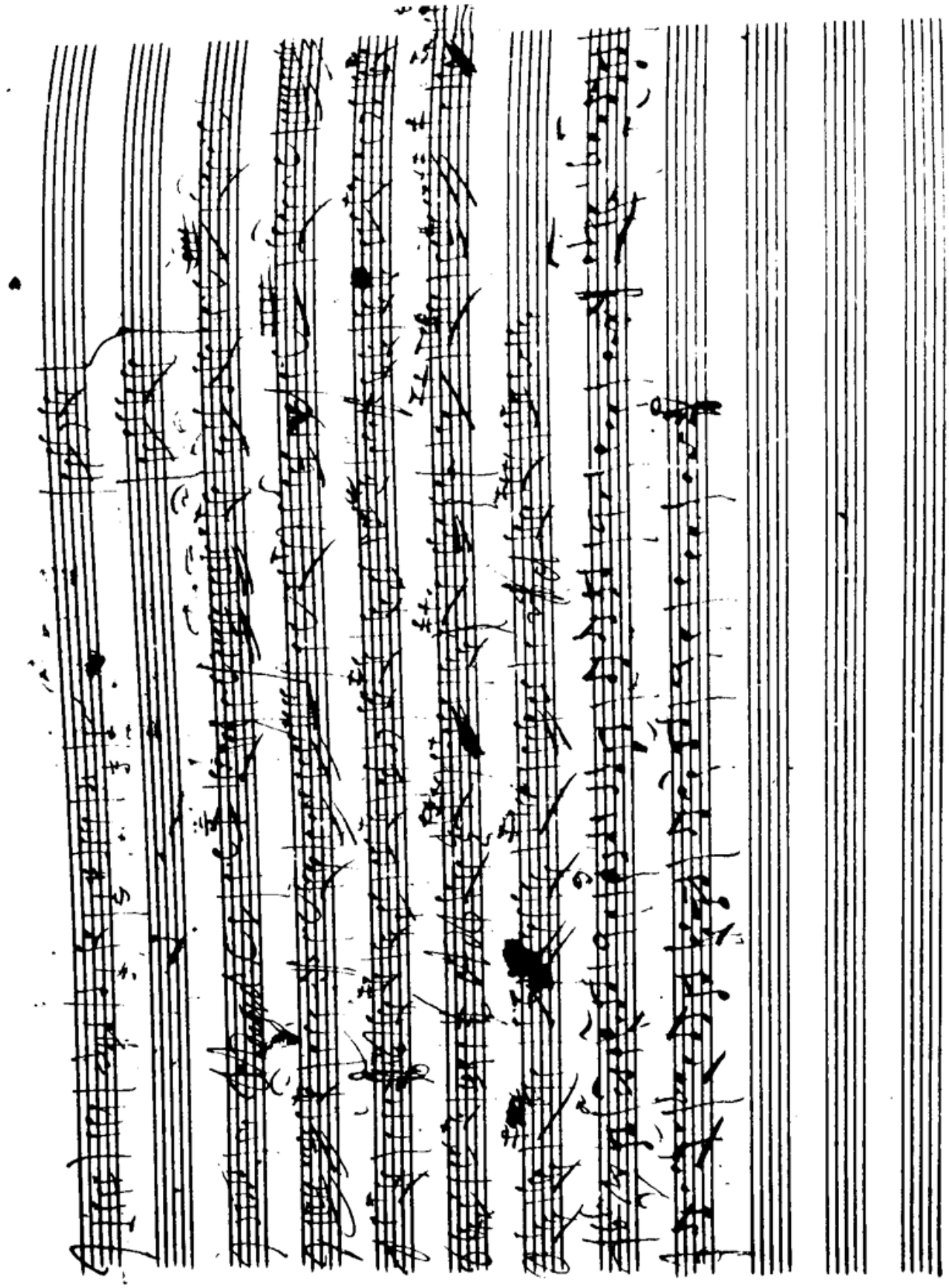
KV 487 Kürtduók

Douze Pièces
pour
Deux Cors.
composées par
W. A. MOZART.
Oeuvre posthume.
46
A Vienne, au Bureau d'Arts et d'Industrie
Erstdruck
Firstprint
212

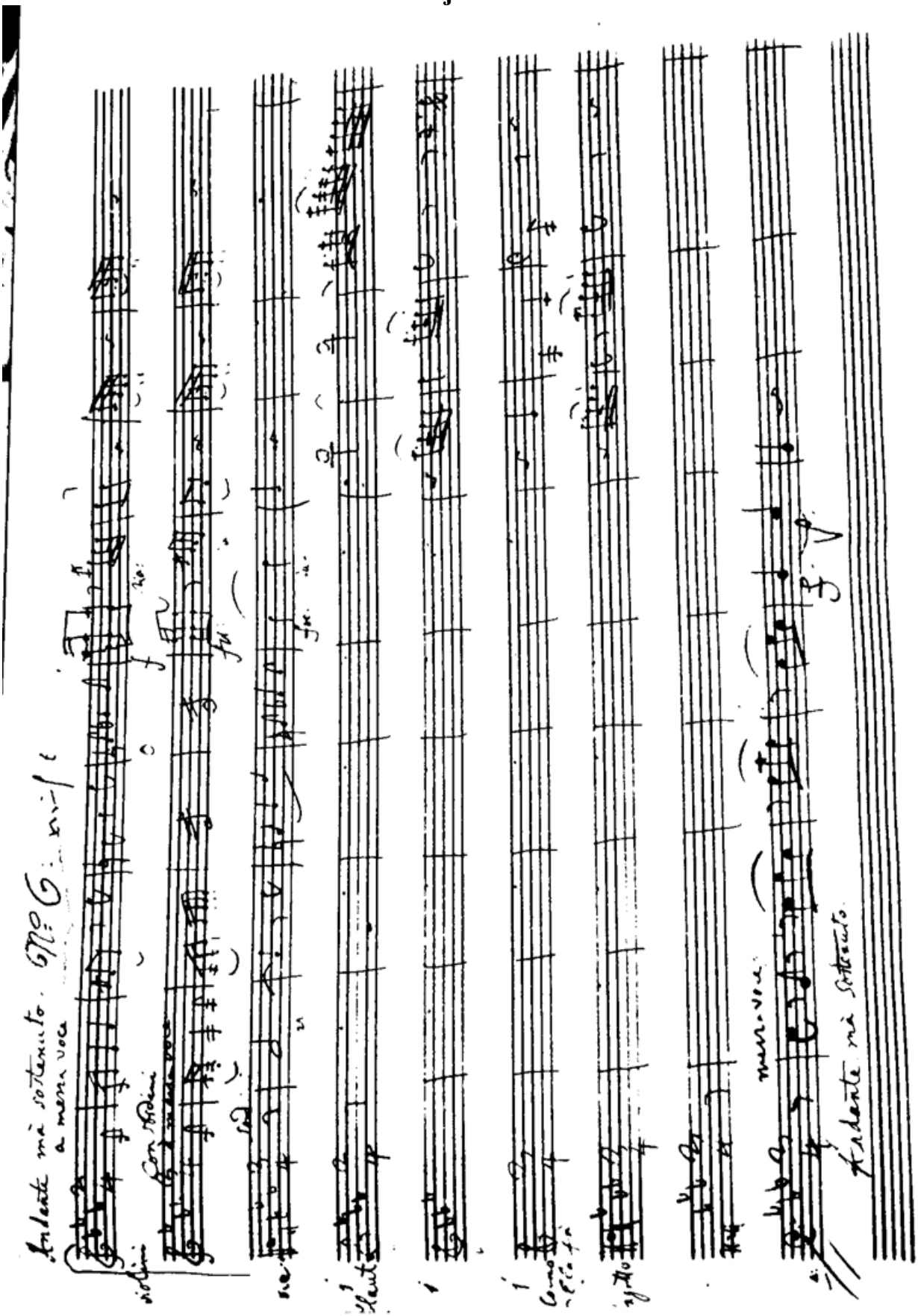


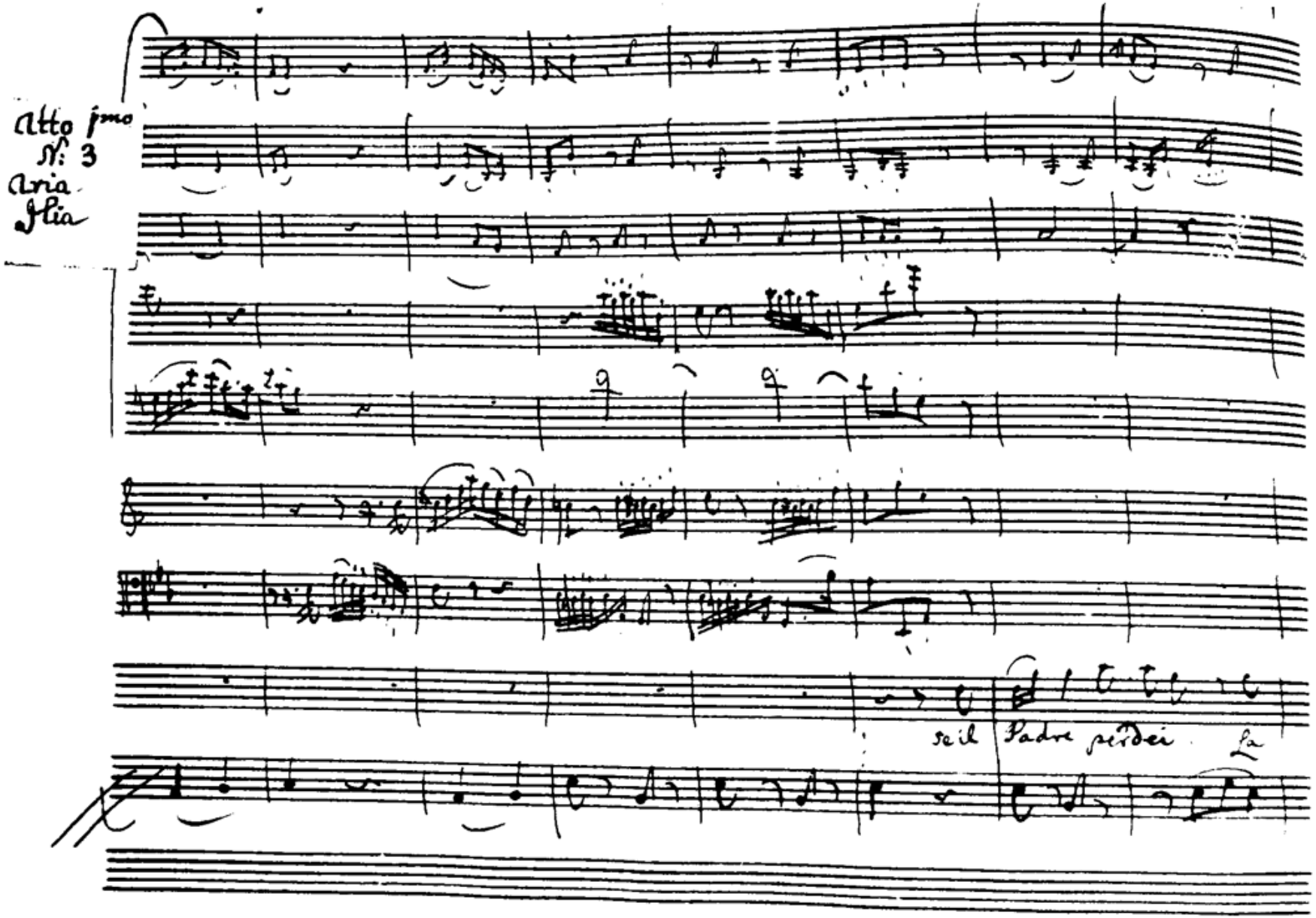

Menuetto

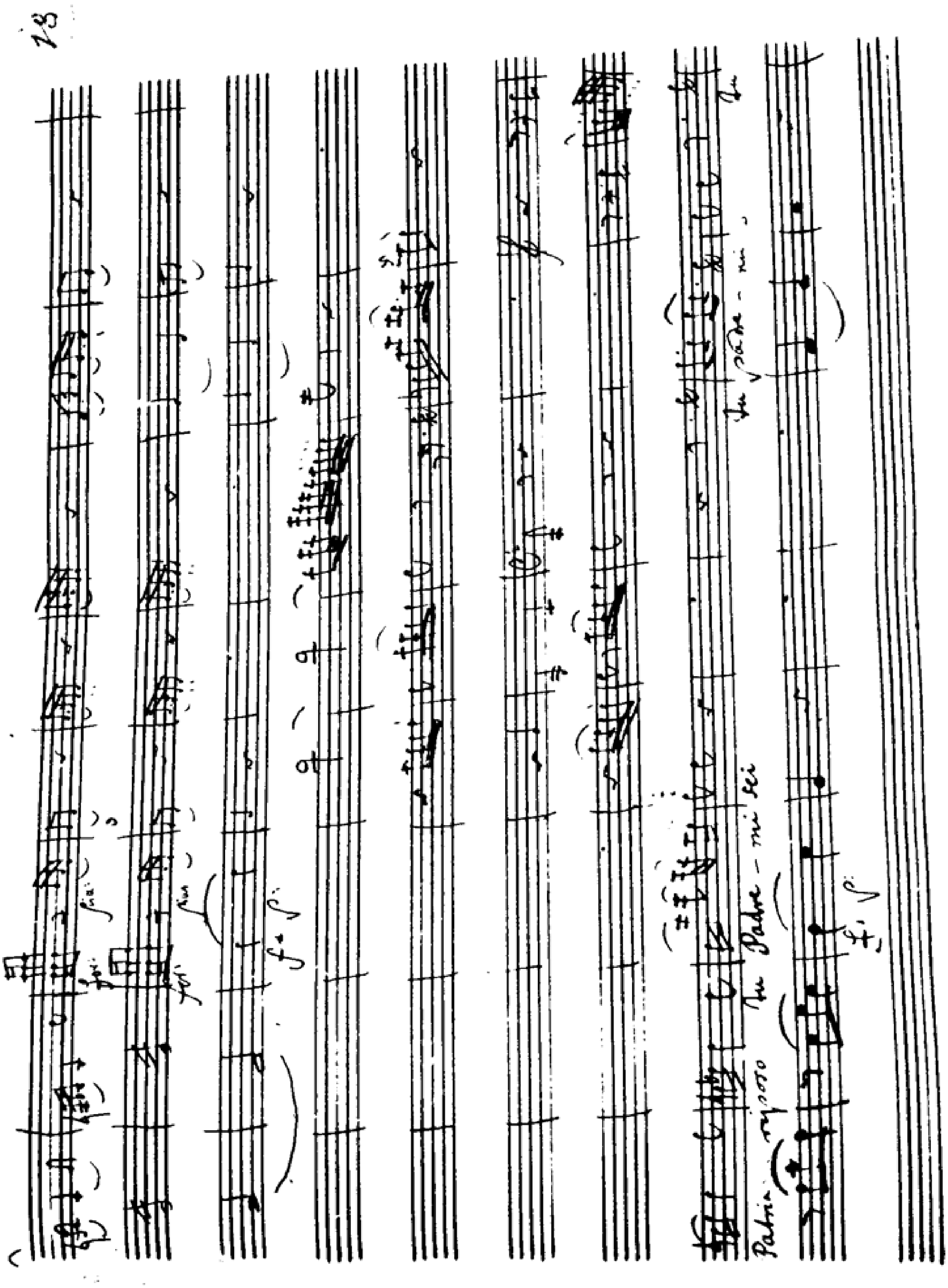


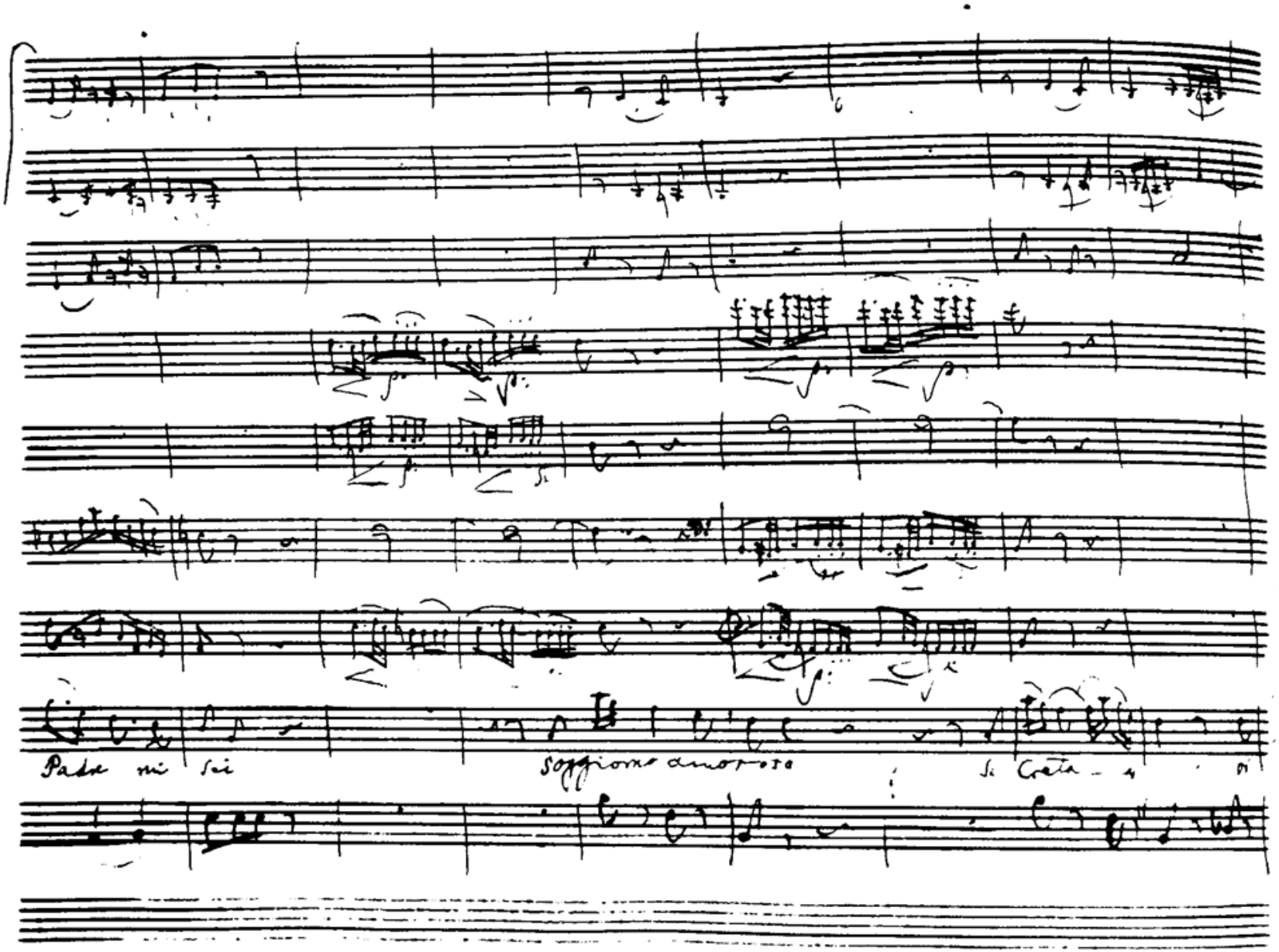


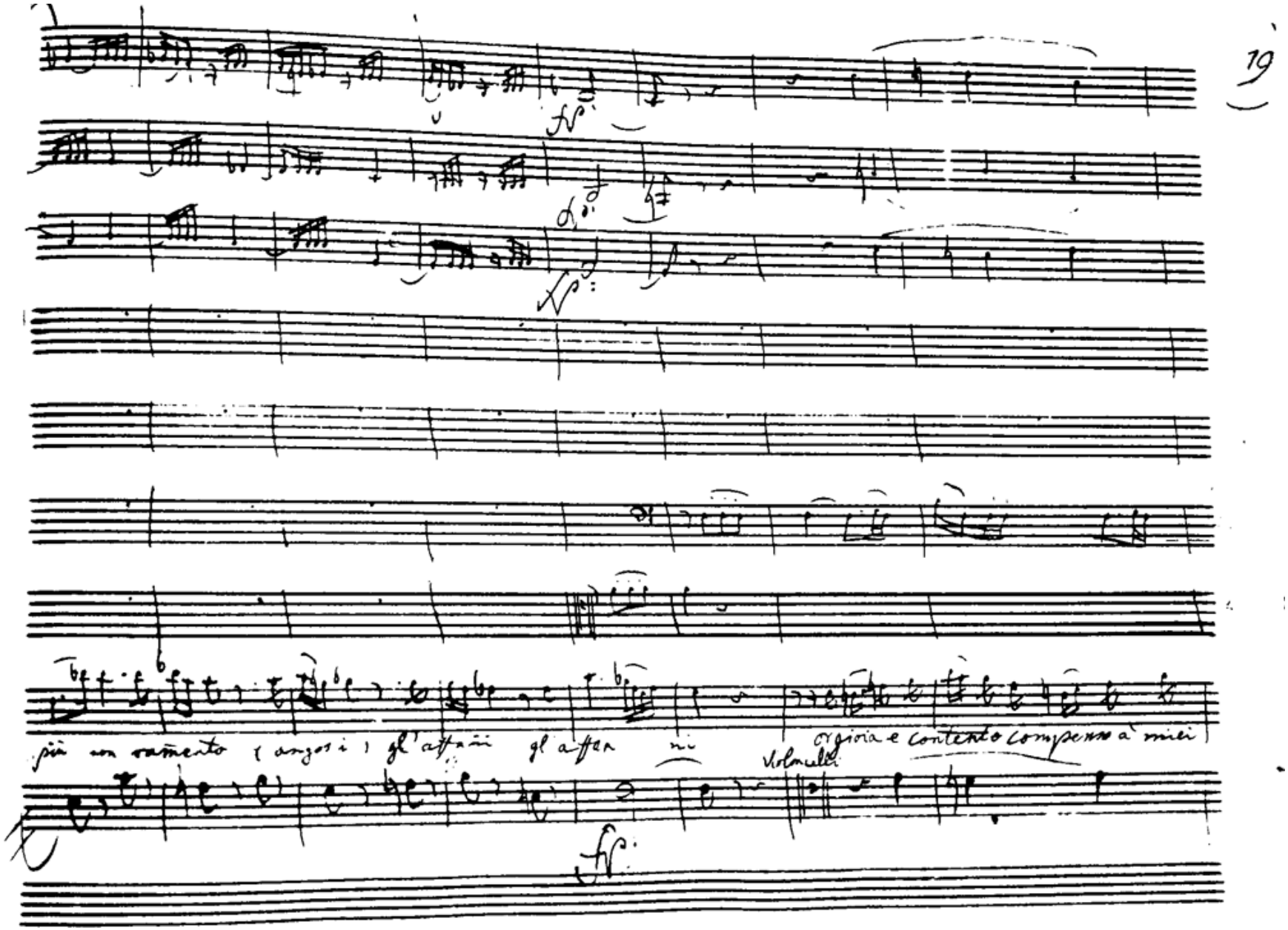
Ilia áriája

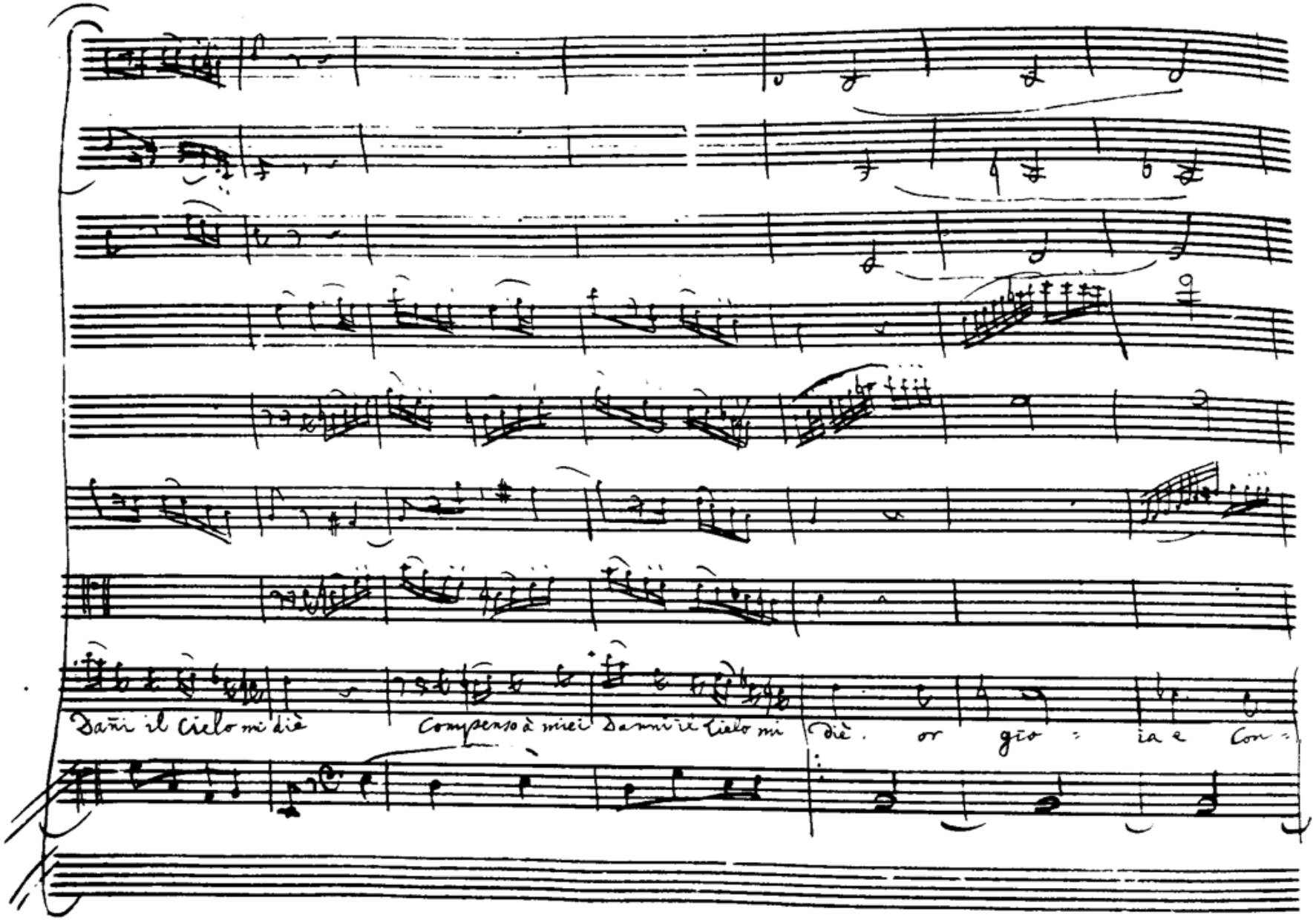


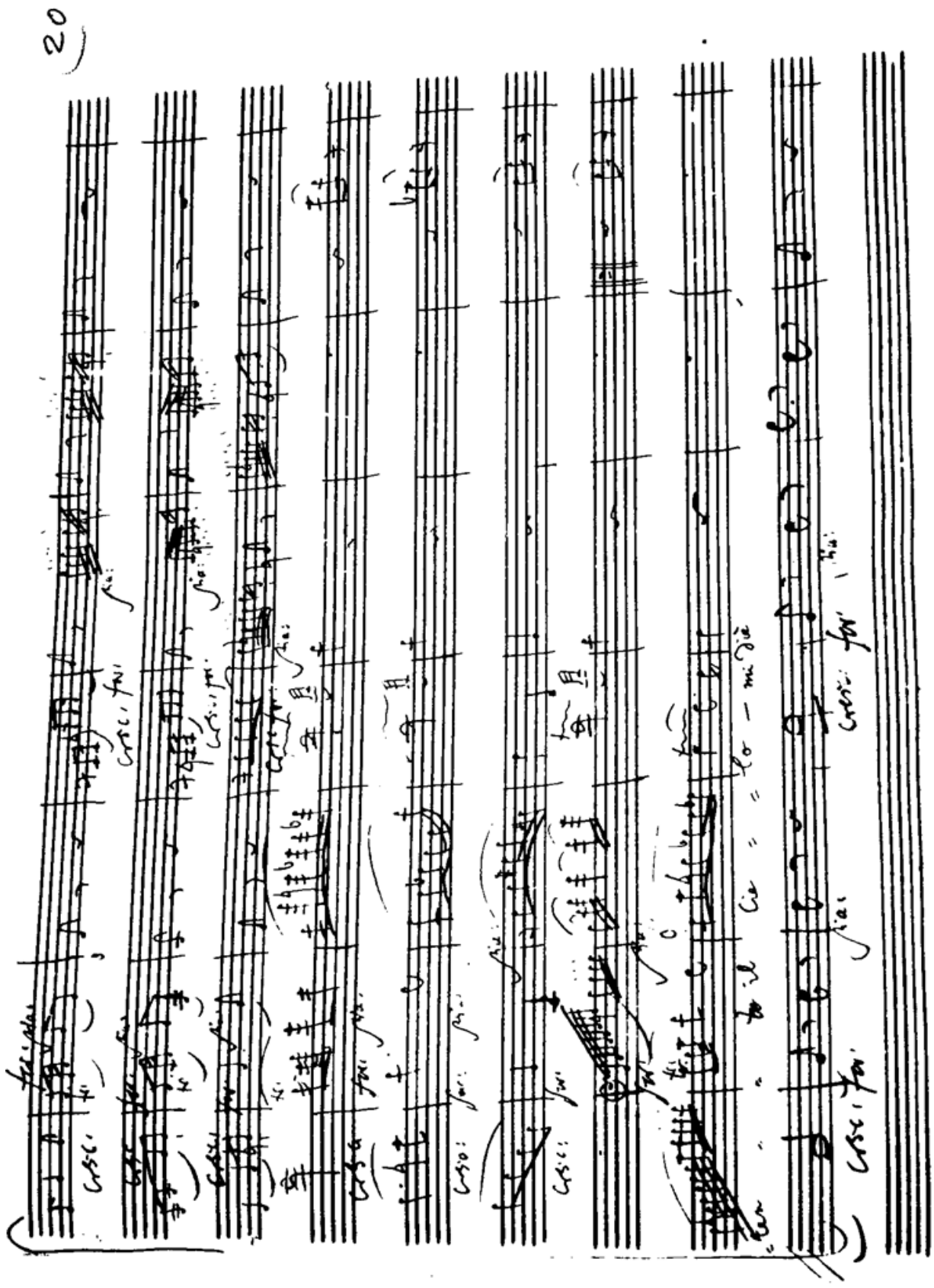

Atto 1mo
N: 3
Aria
Ilia
se il Padre perdei La

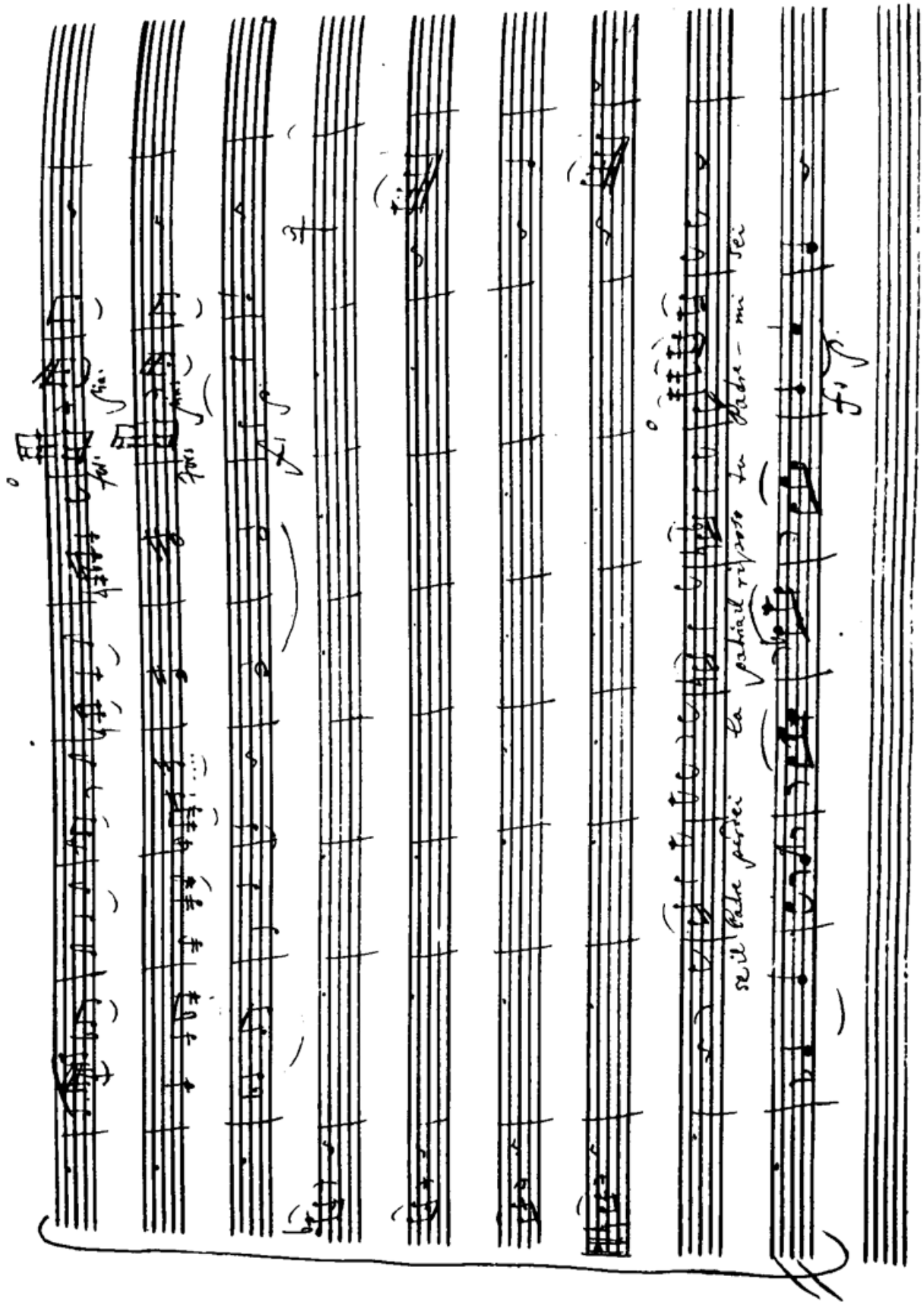

Patria
Tu Padre - mi sei

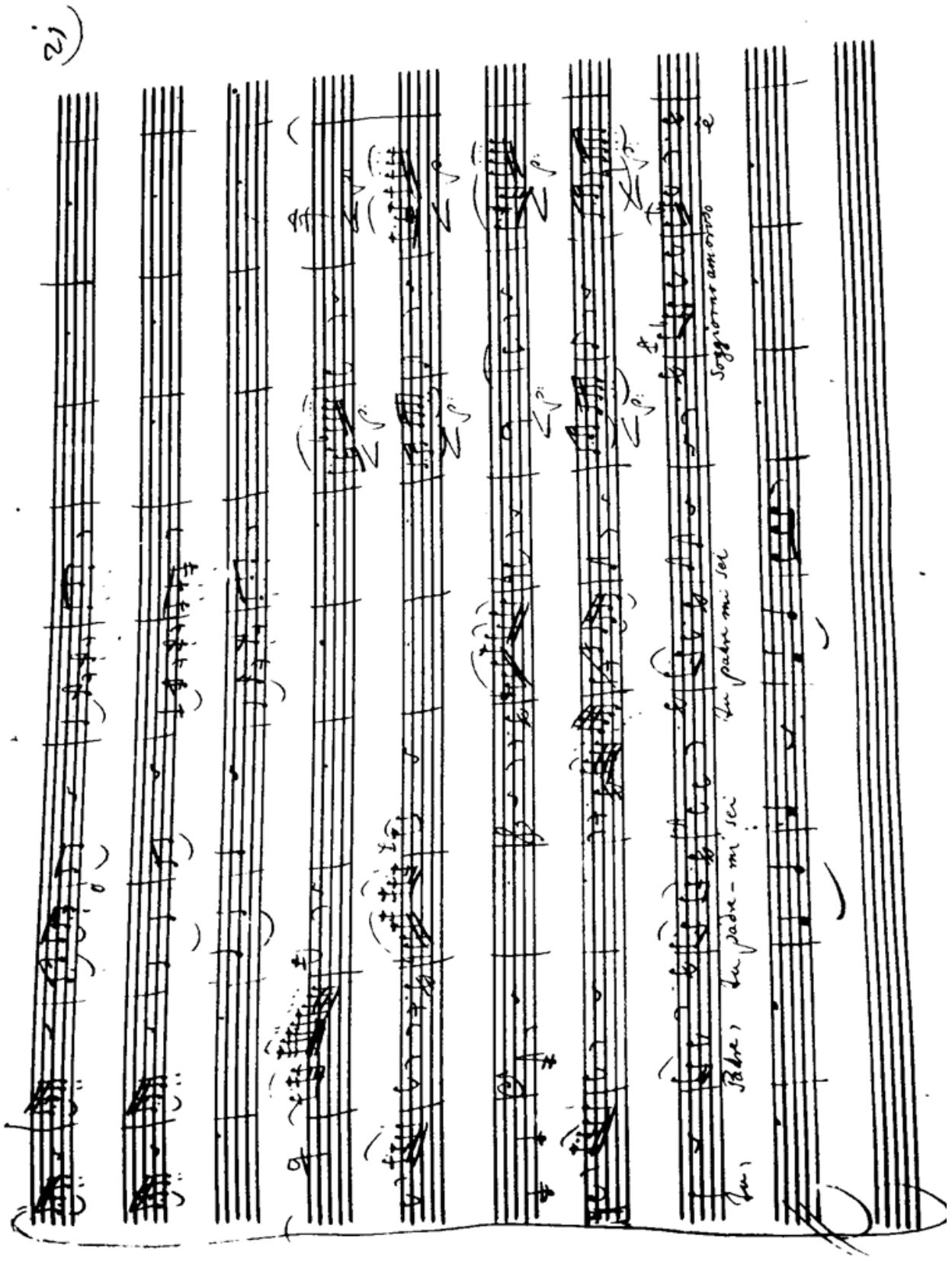

Padre mi sei
soggiorno amoroso
Se Creta

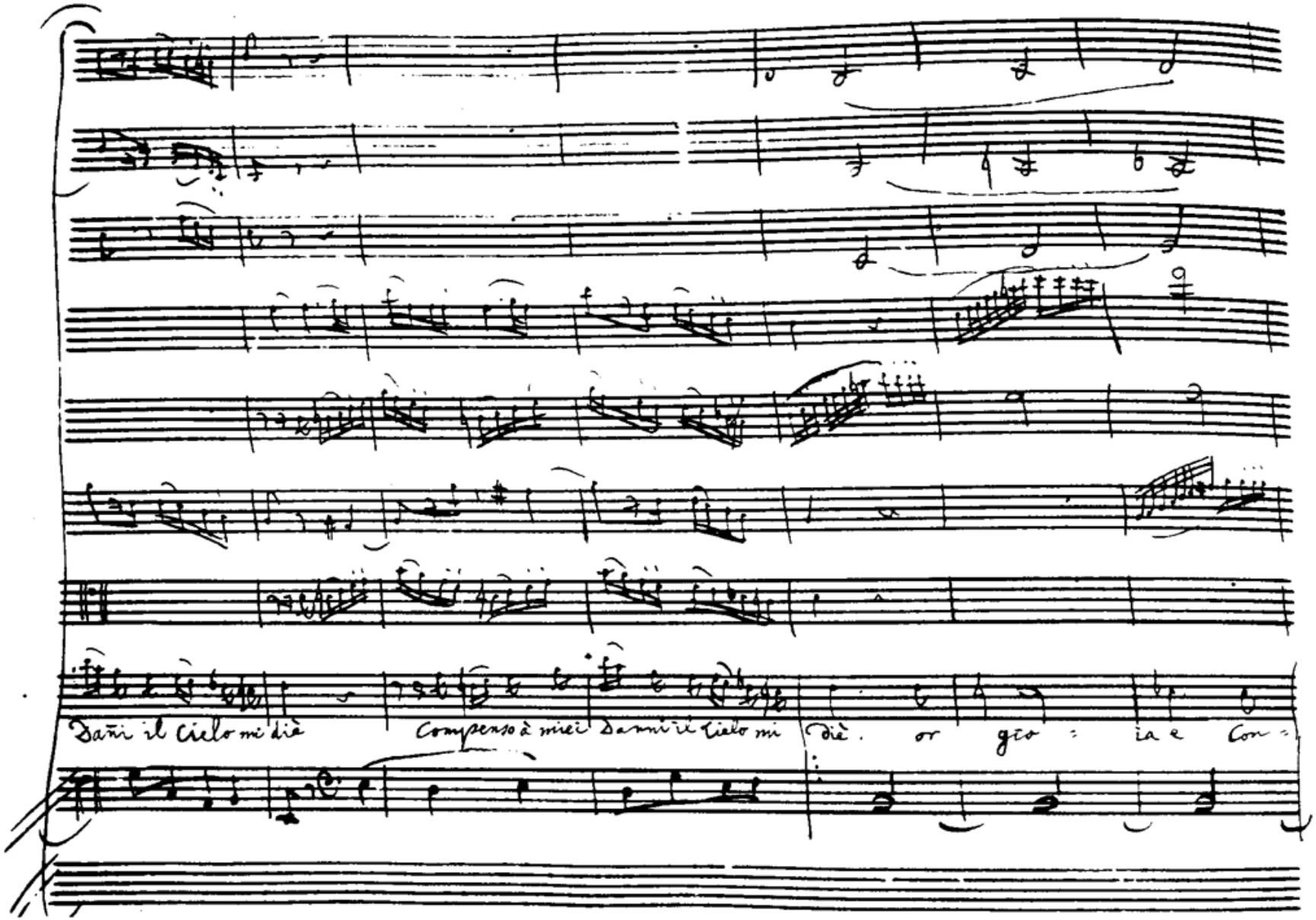

19
fp
più con ramento (angosi) gl'affani gl'affan ni
orgioia e contento compenso à miei
Violoncelli
fp

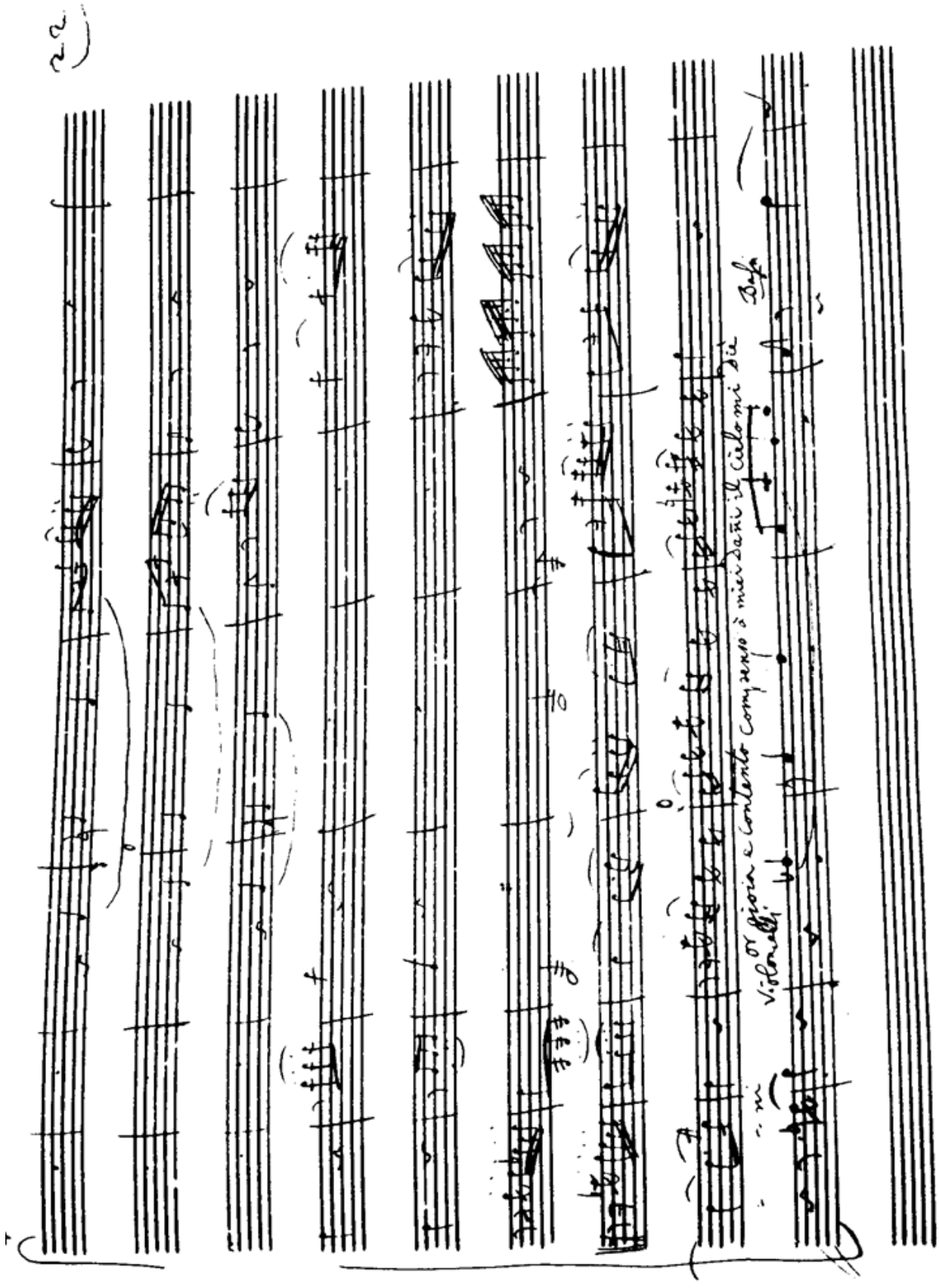

Dañi il Cielo mi diè
Compenso à miei Danni il Cielo mi
diè. or gio = ia e Con =

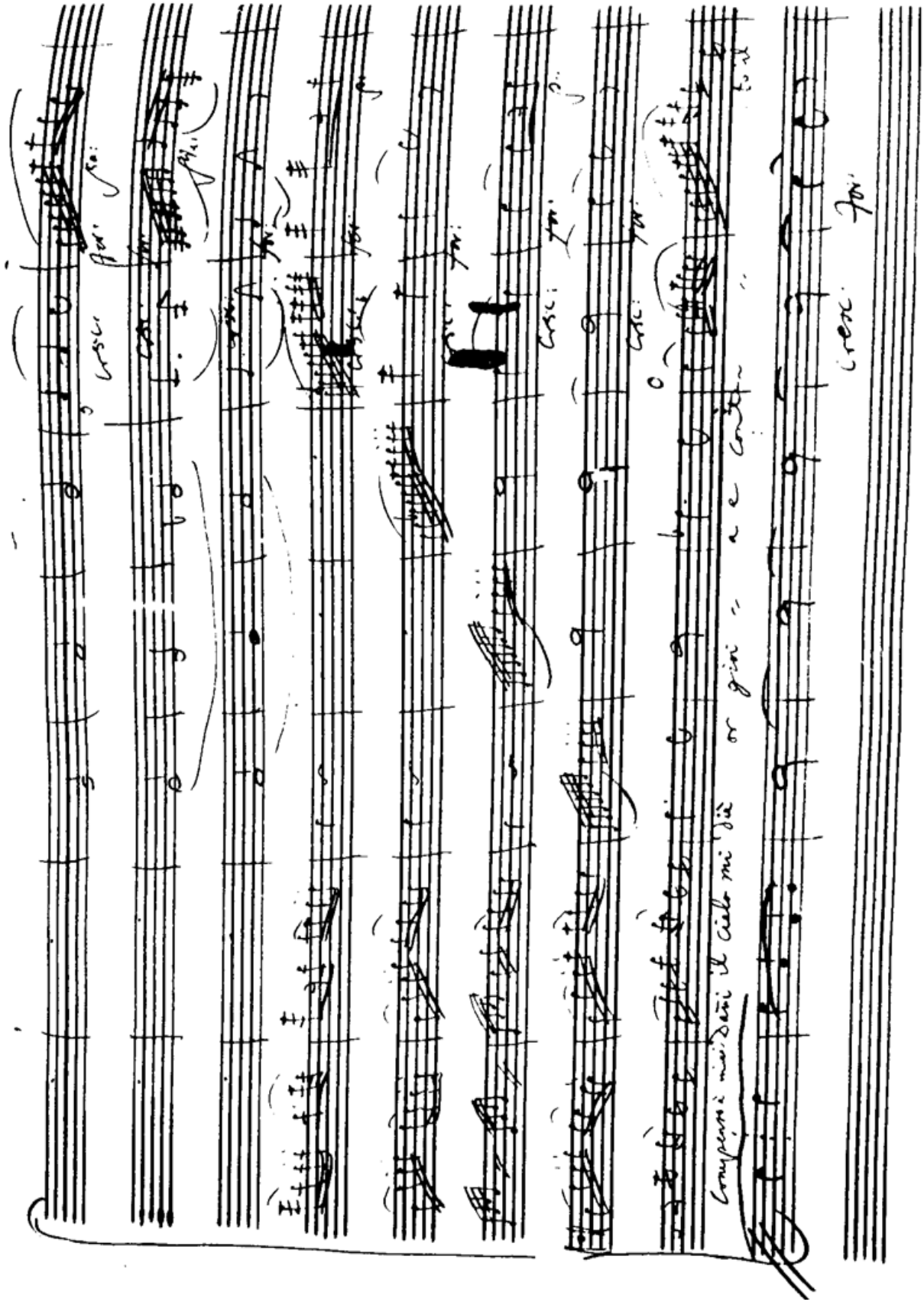

20

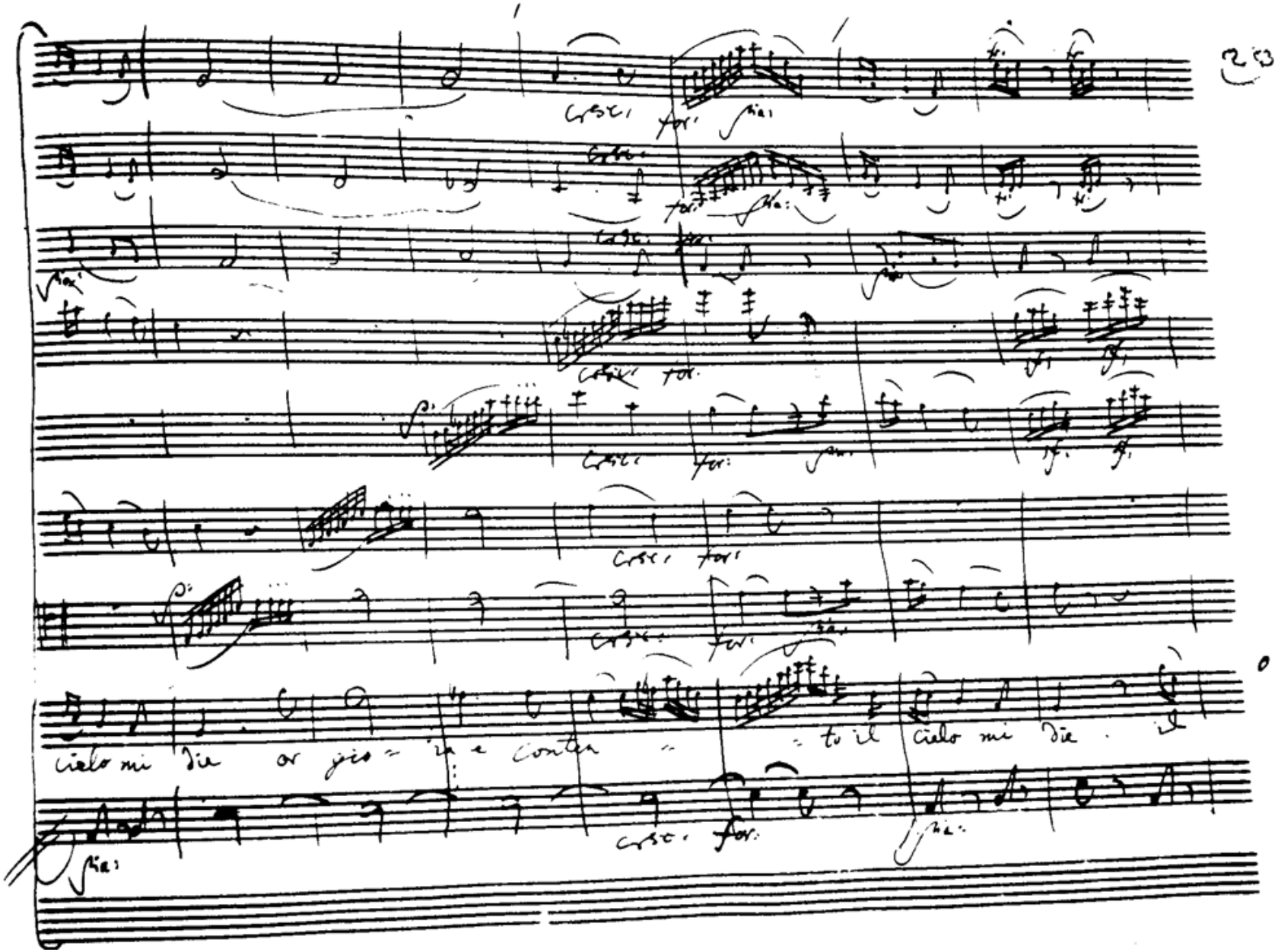

se il Padre perdei la patria il riposo tu Padre - mi sei

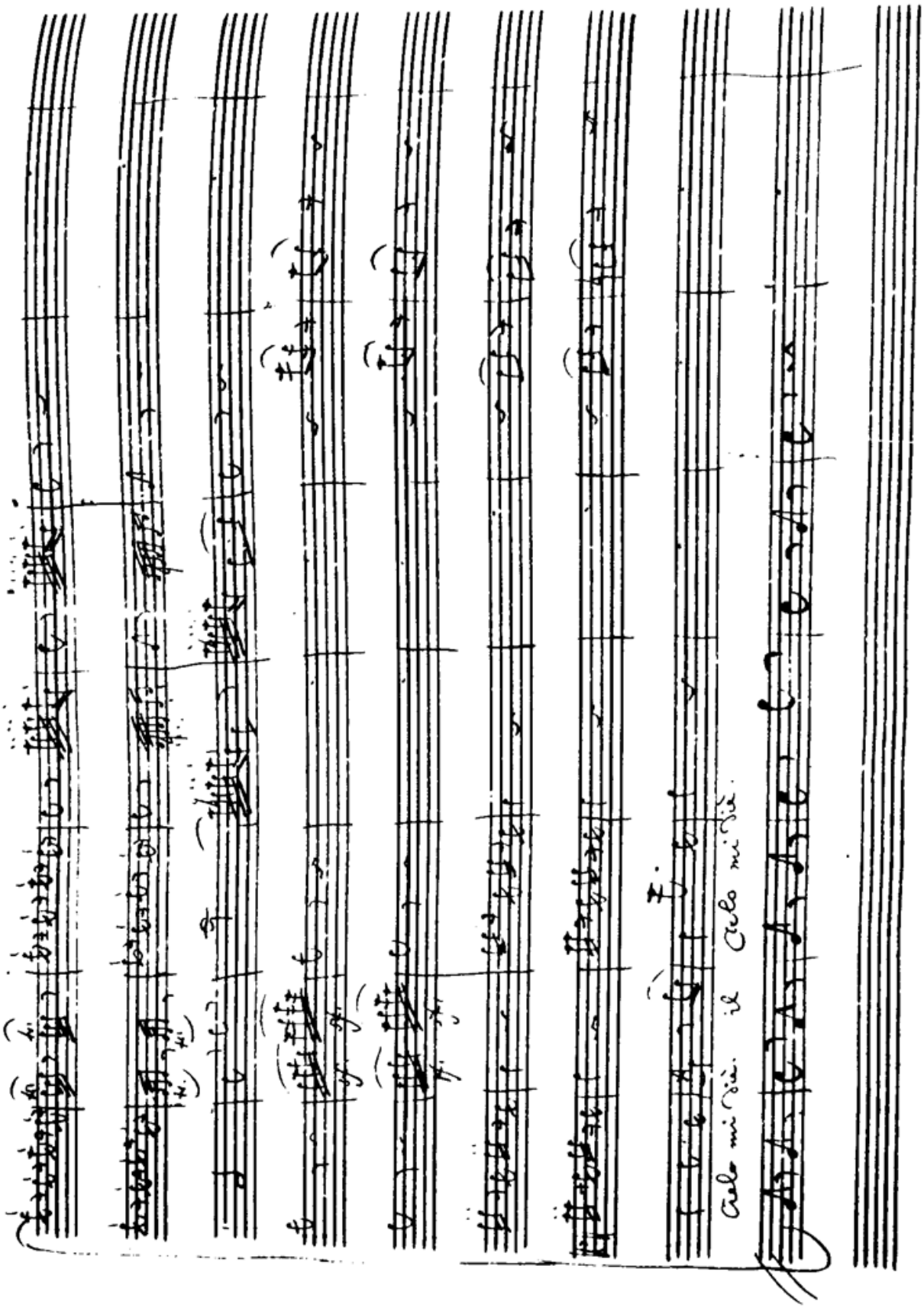

2)
Soggiorno amoroso
Tu padre mi sei
Tu padre - mi sei
Tu, Padre,


Dañi il Cielo mi diè
Compenso à miei Danni il Cielo mi
diè. or gio = ia e Con =

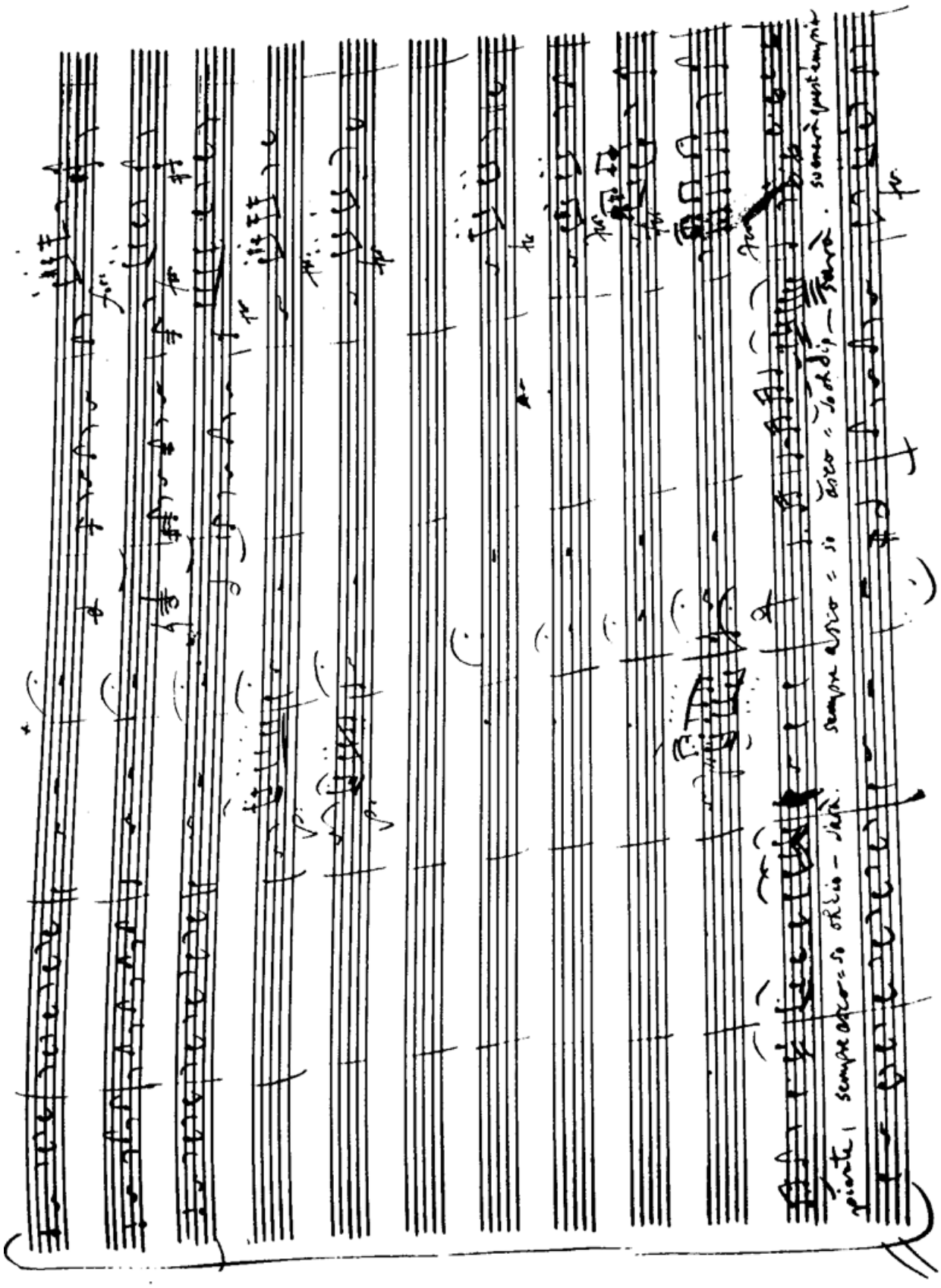

Violoncelli
Basso

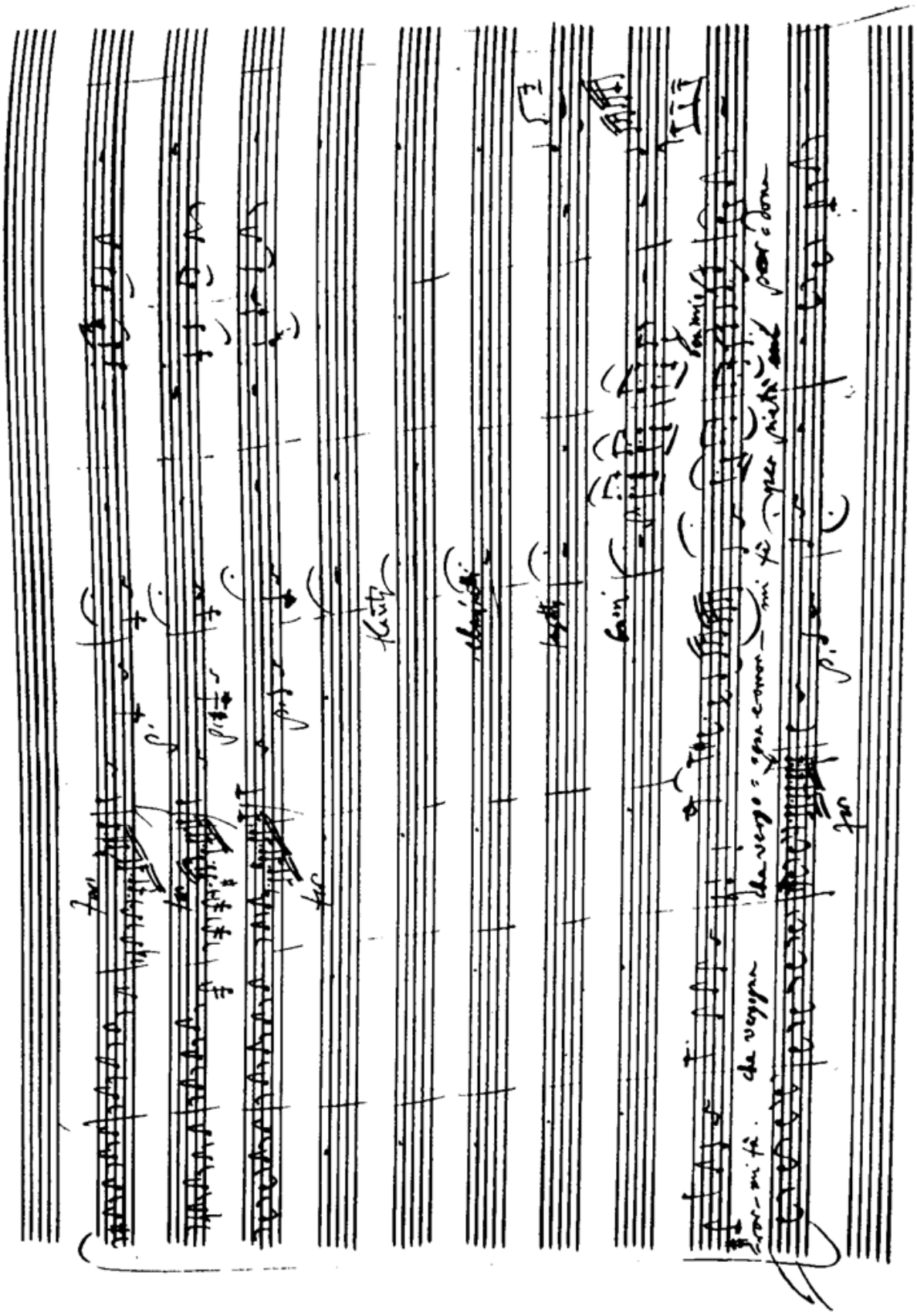


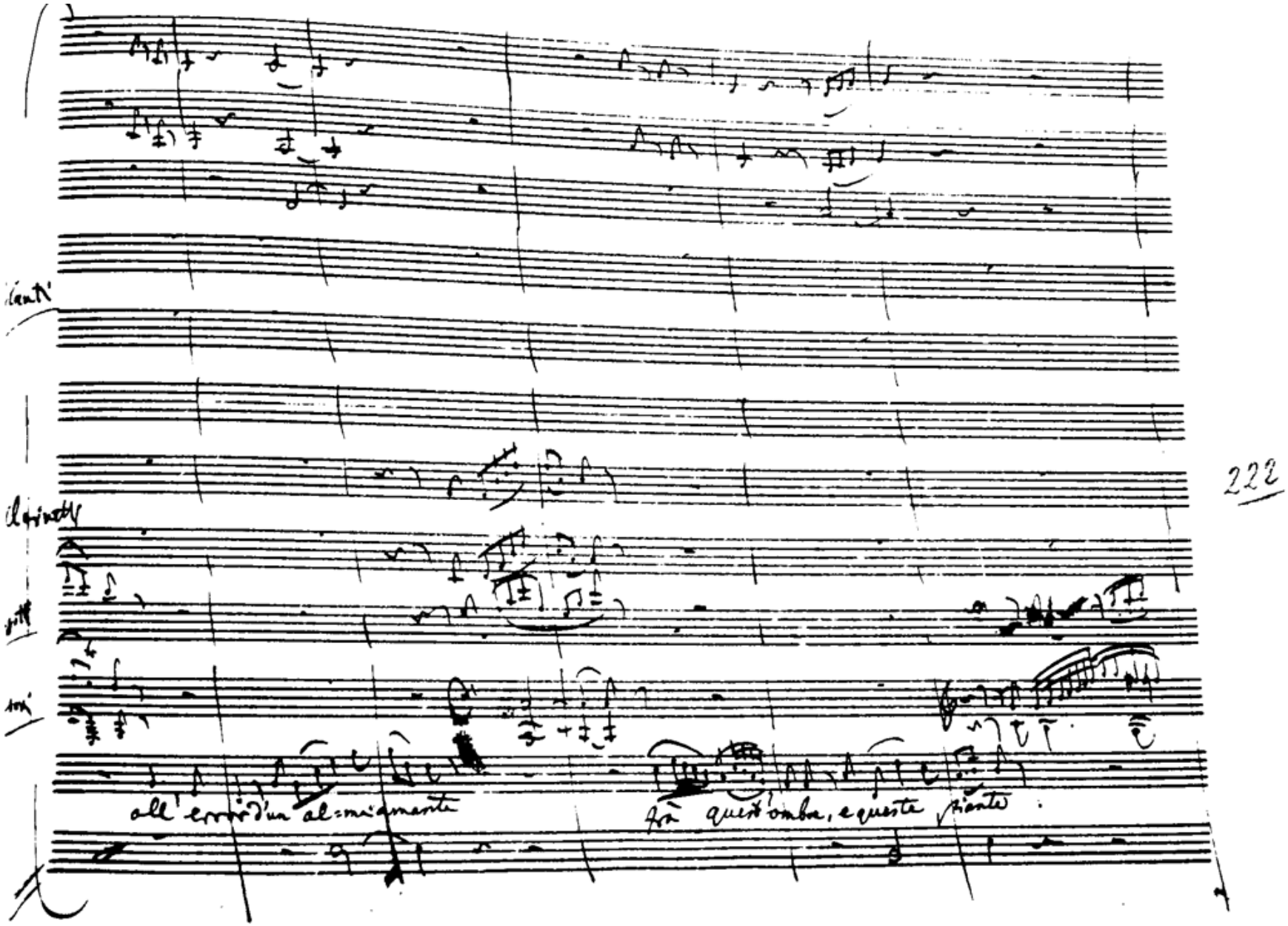

cresc. for. pia.
cresc. for. pia.
cresc. for.
cresc. for.
cresc. for.
cresc. for.
cresc. for.
cresc. for.
cielo mi die or gio = ia e conten = = to il cielo mi die il
cresc. for.
pia.

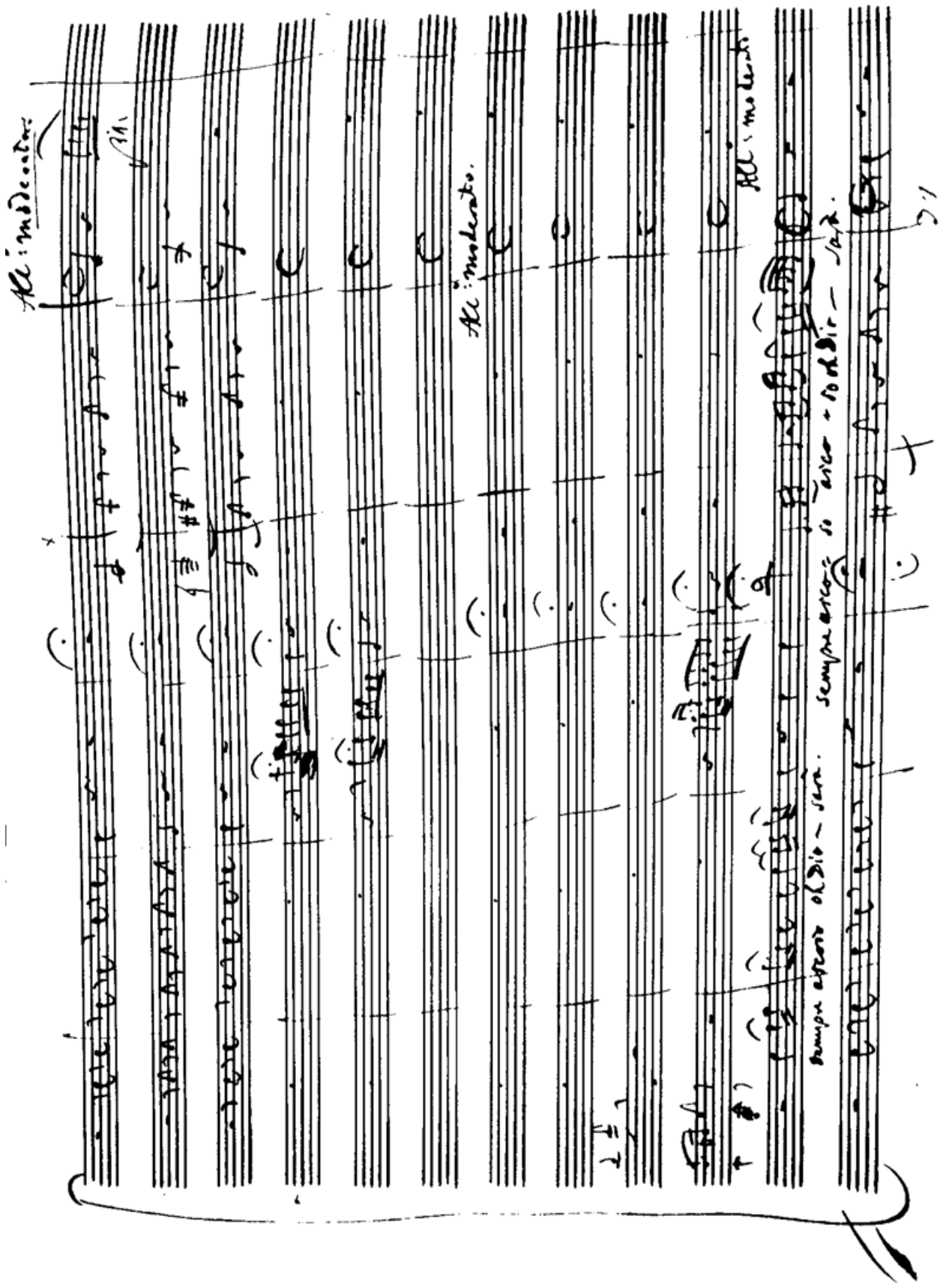

Cielo mi dici il Cielo mi dici

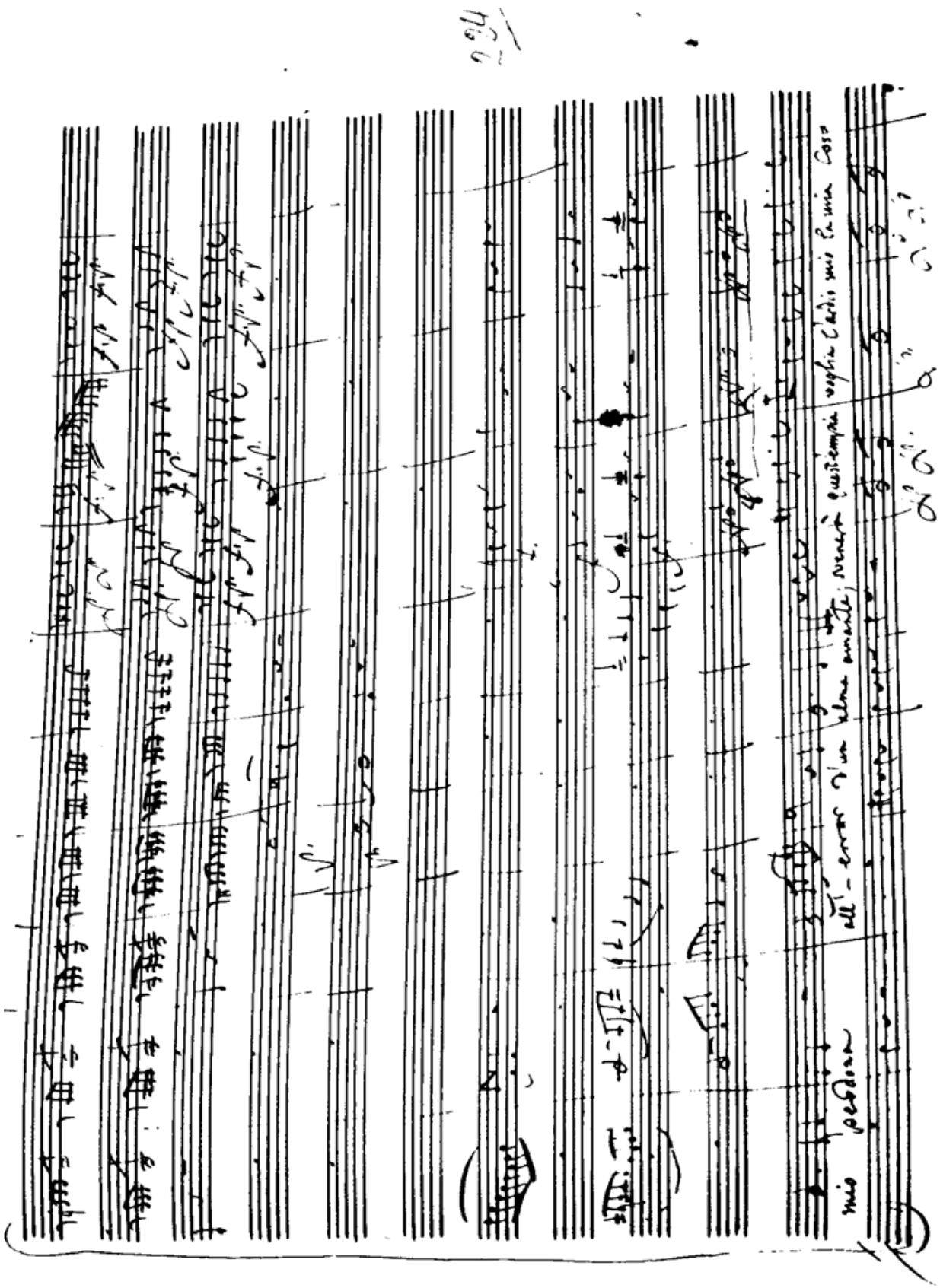
Fiordiligi áriája

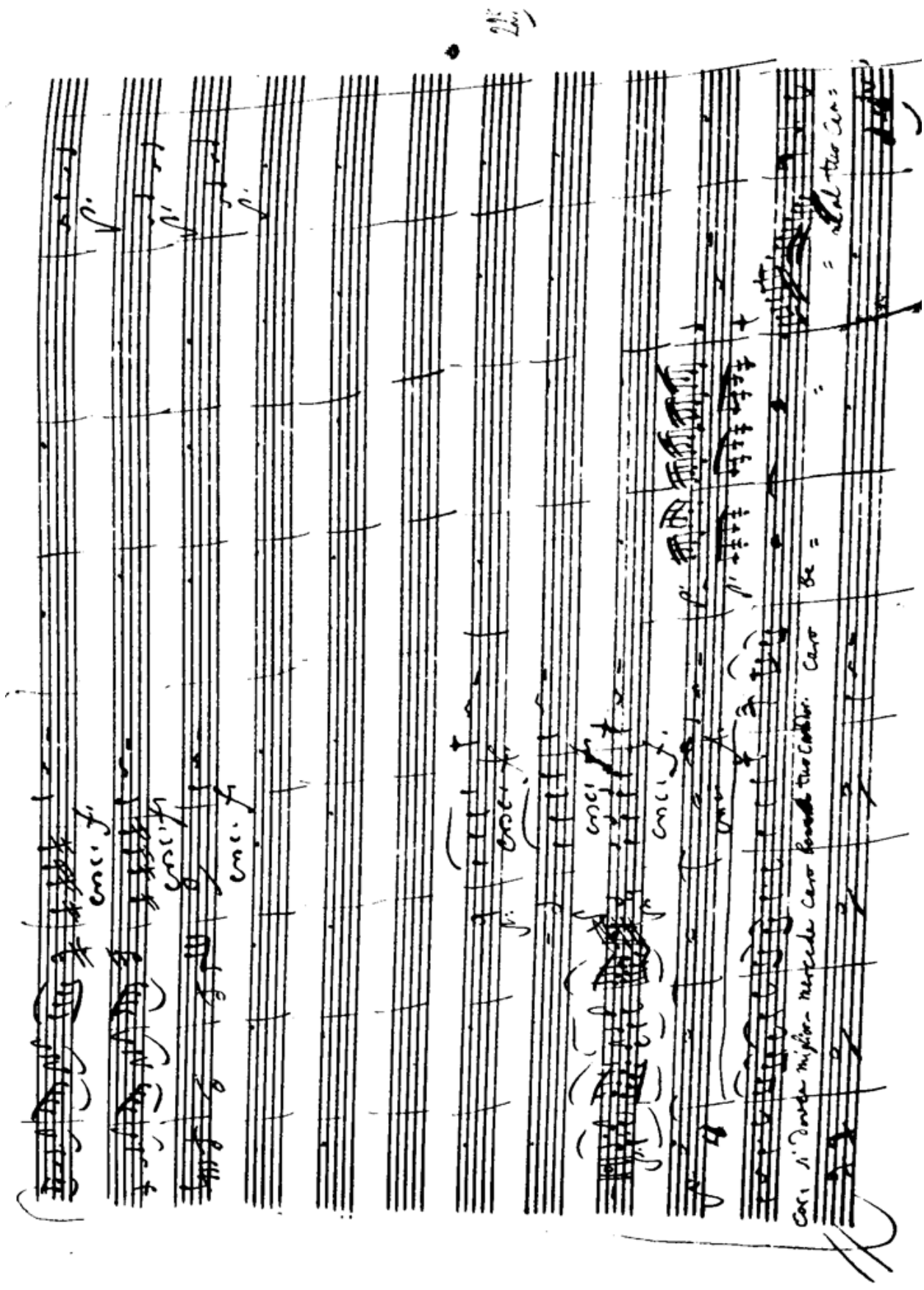


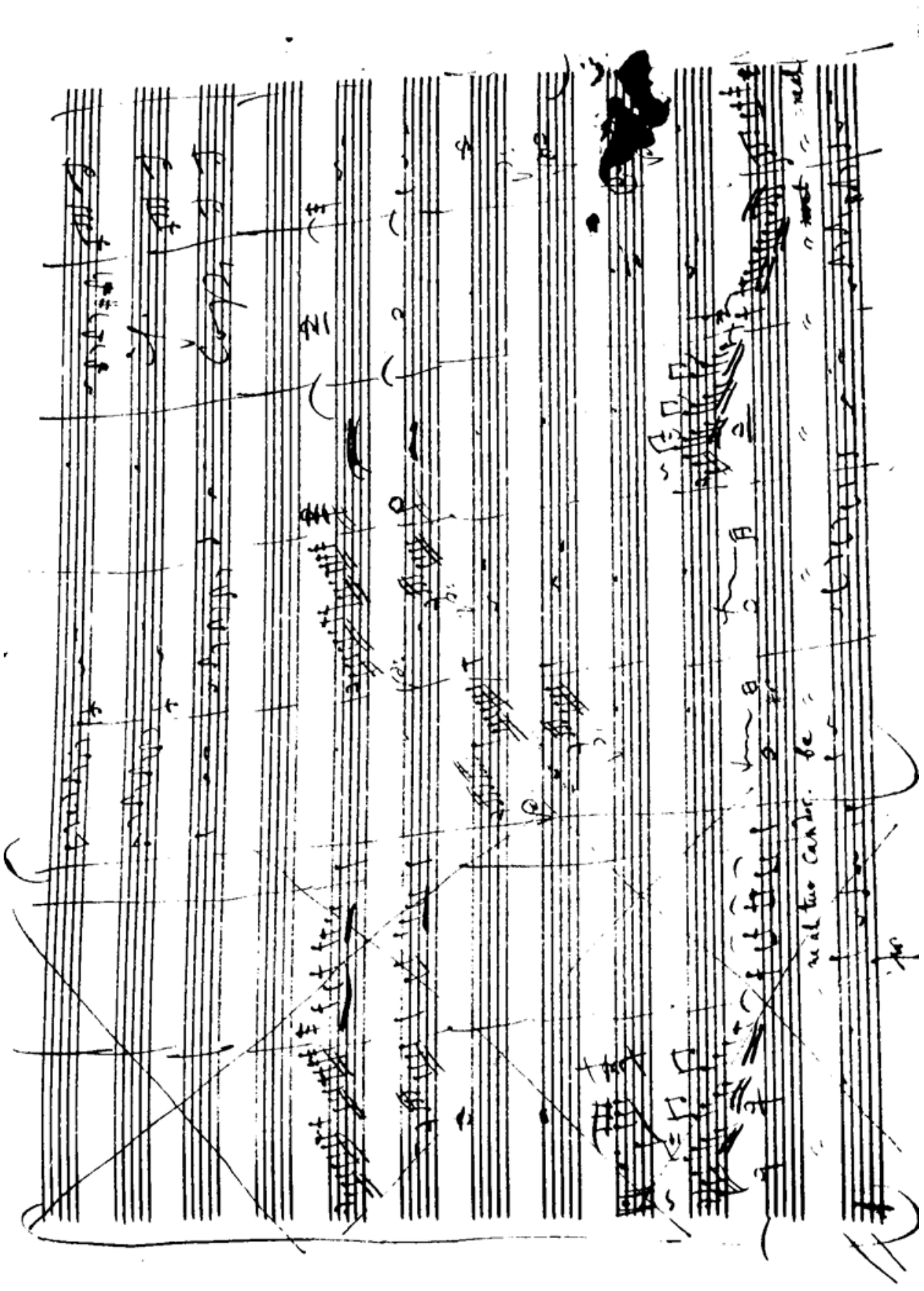



222
all' error d'un al=mi amante
fra quest'ombre, e queste piante


All: moderato.
All: moderato.







Irodalomjegyzék

Baur, Eva Gesine: *Mozart: Genius und Eros.* München: C. H. Beck, 2014.

Bauer, Wilhelm A. und Deutsch, Otto Erich: *Mozart - Briefe und Aufzeichnungen – Gesamtausgabe.* Kassel: Bärenreiter Verlag, 1962.

Berke, Dietrich; Brown, Bruce Alan; Ferguson, Faye; Giegling, Franz; Haußwald, Günter; Hintermaier, Ernst; Plath, Wolfgang; Rehm Wolfgang; Schmid, Ernst Fritz; Senn, Walter; Tagliavini, Luigi Ferdinando: *Neue Mozart-Ausgabe-Vorwort und krtitischer Bericht (NMA).* Kassel: Bärenreiter, 1955-1991.

De Saint-Foix, Georges: *Les Concertos pour cor de Mozart. Revue de Musicologie 10.* 1929.

Del Mar, Norman: *Anatomy of the Orchestra.* Los Angeles: University of California Press, 1983.

Dunn, Richard: *Mozarts unvollendete Hornkonzerte. Das Fünfte und das Sechste Konzert. Mozart-Jahrbuch.* 1961.

Einstein, Alfred: *Mozart. Sein Charakter – sein Werk.* Frankfurt am Main: 1968.

Endrődi Sándor: *A historikus kürt.* DLA Disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2007.

Fitzpatrick, Horace: *Horn and Horn-playing and the Austro-Bohemian Tradition, 1680-1830.* Oxford: University Press, 1970.

Gerber, Rudolf: *Vorrede. Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe no. 347.* Lipcse: Edition Eulenburg, 1936.

Humphries, John: *The Early Horn: A Practical Guide.* Cambridge: University Press, 2000.

Jahn, Otto: *W.A. Mozart.* Lipcse: Breitkopf und Härtel, 1867.

Janetzky, Kurt, Brüchle, Bernhard: *The horn.* London: Batsford, 1988.

Kearns, Andrew: *Mozart's Concerto for Second Horn: K. 370b and 371. Historic Brass Society Journal 11*. 1999.

Keefe, Simon P.: *The Cambridge Companion to Mozart.* Cambridge: University Press. 2003.

Keefe, Simon P.: *Mozart's Requiem: Reception, Work, Completion*. Cambridge: University Press, 2012.

Lesure, Francois: *Mozartiana Gallica*, *Revue de Musicologie 38.* Párizs: 1956.

Levin, Robert D.: *Who Wrote the Mozart Four-Wind Concertante*? Hillsdale: Pendragon Press, 1989.

Link, Dorothea: *The National Court Theatre in Mozart's Vienna: Sources and Documents 1783-1792.* Oxford: Clarendon Press, 1998.

Parker, Roger: *Remaking the Song: Operatic Visions and Revisions from Handel to Berio.* Los Angeles: University of California Press, 2006.

Pisarowitz, Karl Maria: *Mozarts Schnorrer, Leutgeb. Dessen Primärbiographie. Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum 3/4.* 1970.

Pizka, Hans: *Das Horn bei Mozart.* Kirchheim bei München: Hans Pizka Edition, 1980.

Plath, Wolfgang: *Zur Echtheitsfrage bei Mozart. Mozart-Jahrbuch 1971-1972*. Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum, 1972.

Plath, Wolfgang: *Noch ein Requiem Brief. Acta Mozartiana* 28/4. Augsburg: 1981.

Pohl, Carl Ferdinand: *Denkschrift aus Anlass des hundertjährigen Bestehens der Tonkünstler-Societät, im Jahre 1862 reorganisirt als "Haydn", Witwen- und Waisen-Versorgungs-Verein der Tonkünstler in Wien.* Bécs: Selbstverlag des „Haydn", 1871.

Robbins Landon, Howard Chandler: *The Mozart Companion.* Oxford: University Press, 1956.

Robbins Landon, Howard Chandler: *Mozart, the Golden Years, 1781-1791.* New York: Schirmer Books, 1989.

Rolf, Marie: *A New Manuscript. Source for Mozart's Rondo in E-flat for Horn, K. 371. Mozart-Jahrbuch* 1992.

Rushton, Julian : *W. A. Mozart: Idomeneo.* Cambridge: University Press, 1993.

Staehelin, Martin: *Zur Echtheitsproblematik der Mozartschen Bläserkonzertante. Mozart-Jahrbuch.* 1973.

Tyson, Alan, *Mozart: Studies of the Autograph Scores.* Cambridge: Harvard University Press, 1987.

Zaslaw, Neal: *Mozart's Symphonies. Context, Performance Practice, Reception.* Oxford: Claredon Press, 1991.