

VELEZ ALEKSZANDRA

II. FRIGYES VILMOS, A CSELLISTA
KIRÁLY ÉS A NEKI AJÁNLOTT
VONÓSNÉGYESEK BOCCHERINI
TOLLÁBÓL

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2016

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású

doktori iskola

II. FRIGYES VILMOS, A CSELLISTA
KIRÁLY ÉS A NEKI AJÁNLOTT
VONÓSNÉGYESEK BOCCHERINI
TOLLÁBÓL

VELEZ ALEKSZANDRA

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2016

Tartalomjegyzék

I. Rövidítések	I
II. Köszönetnyilvánítás	II
III. Bevezetés	III
1. II. Frigyes Vilmos és a zene	1
1.1. II. Frigyes Vilmos élete és megítélése	1
1.2. II. Frigyes Vilmos szerepe a német-porosz kultúrában	4
1.3. A porosz király és a cselló	5
2. Boccherini és a király	11
2.1. Luigi Boccherini élete	11
2.2. Boccherini az előadóművész és zeneszerző	12
2.3. Boccherini és II. Frigyes Vilmos kapcsolata	14
2.4. A bresloui levél	18
3. A királynak írt vonósnégyesek kéziratjai	20
3.1. Boccherini műveinek rendszerezése	20
3.2. A berlini kéziratok	21
3.3. A kéziratok csellószólamainak áttekintése	23
3.4. A porosz királynak szánt vonósnégyesek kiadása	27
4. Boccherini vonósnégyeseinek jellemzői és a hangszerek viszonyának alakulása műveiben	32
4.1. Boccherini vonósnégyesei	32
4.2. A hangszerek szerepkörének változása a 18. század második felének vonósnégyeseiben	36
4.3. A hangszerek közötti kapcsolat Boccherini vonósnégyeseiben	37
4.4. A II. Frigyes Vilmosnak írt kvartettek rendszerezése tételszámaik szerint	38
4.5. A kéttételes <i>quartettinik</i>	40

4.6. A négytétéles <i>quartettik</i>	42
5. A hangszerek viszonyának és szerepkörének áttekintése a királynak írott négytétéles vonósnégyesekben	44
5.1. Az első és a zárótételek elemzése	44
5.2. A menüett és lassú tételek megvizsgálása	74
6. A <i>quartettik</i> csellószólamának áttekintése előadói szempontok alapján	87
6.1. Boccherini vonósnégyeseinek csellószólama	87
6.2. A hüvelykfekvés alkalmazása és a különböző kulcsok használatának összefüggése a csellószólamban	87
6.3. Az alt-, tenor-, violin- és szopránkulcsok alkalmazása a csellószólamban	88
Összegzés	93
Bibliográfia	94

I. Rövidítések

Kaiserkern, 2014. = Babette Kaiserkern: *Luigi Boccherini. Leben und Werk. Musica amorosa.* (Wiesbaden: Weimarer Verlagsgesellschaft, 2014).

Pape-Boettcher, 1996. = Winifred Pape, Wolfgang Boettcher: *Das Violoncello. Geschichte, Bau, Technik, Repertoire.* (Mainz: Schott Musik International, 1996).

Parker, 1994. = Mara Parker: *Soloistic Chamber Music at the Court of Friedrich Wilhelm II, 1786-1797.* PhD disszertáció, Indiana University, 1994. (Kézirat).

Parker, 2007. = Mara Parker: „Boccherini’s Chamber Works for Friedrich Wilhelm II.” In: Christian Speck (szerk.): *Boccherini Studies Vol. 1.* (Bologna: Ut Orpheus, 2007). 33-61.

Parker, 2015. = Mara Parker: „Boccherini’s Workshop. The Quartettini for II. Friedrich Wilhelm.” *Gli spazi della musica* Vol.4/no.1 (2015): 1-38.

Rothschild, 1965. = Germaine de Rothschild: *Luigi Boccherini. His Life and Work.* (London, Oxford University Press, 1965).

Speck, 1987. = Christian Speck: *Boccherinis Streichquartette. Studien zur Kompositionweise und zur gattungsgeschichtlichen Stellung.* (München: Wilhelm Fink, 1987).

II. Köszönetnyilvánítás

Mindenekelőtt köszönettel tartozom férjemnek, Ludányi Endrének, aki szakmai tanácsaival és értékes kritikai megjegyzéseivel segítette munkámat. Köszönet a Berliini Állami Könyvtár dolgozóinak segítségükért és kedves barátnőmnek, Balla Gabriellának, aki az anyagok összegyűjtésében állt készségesen rendelkezésemre. Köszönetet mondok Újváriné dr. Illés Máriának és Szudi Máriának a hasznos szakmai észrevételekért és Zentainé dr. Kollár Andreának a szövegszerkesztésben nyújtott segítségéért. A dolgozatomban szereplő kitűnő fordításokért hálás vagyok Csilics Évának, Szirovica Évának és Hohl Katának. A kottapéldák igényes megszerkesztése Szabó Norbert munkáját dicséri. Hálás vagyok mindazoknak, akik szeretetükkel és tudásukkal segítették munkámat.

Szeged, 2016. október 12.

Velez Alekszandra

III. Bevezetés

Boccherinit az utókor úgy tartja számon, mint minden idők egyik legkiválóbb csellóvirtuózát. Briliáns hangszertechnikáját számos korabeli írás méltatta, de ma kevesen tudják róla, hogy zeneszerzőként talán még nagyobb elismerést vívott ki kortársai körében.

Cselló- és kamaratanárként magam is nagyon sok művével kerültem kapcsolatba. Ismert, hogy Boccherini zeneszerzőként számos műfajban alkotott, de számomra és a jelen kutatás szempontjából a mester csellódarabjai mellett leginkább a rendkívül gazdag vonósnégyes-irodalma bizonyult különlegesnek. Kompozícióinak könnyed hangulatábrázolása és zenéjének átható tisztasága kétségkívül lenyűgöző. Gyakorlati munkám során, Boccherini kvartettjeinek tanítása kapcsán már egyértelműen érzékelhető volt számomra a mesternek az a szándéka, hogy bizonyos művekben a csellószólam kiemelkedjen a többi szólam közül. Ezek a tételek technikailag és zeneileg is magasabb elvárásokat támasztanak a csellista felé. Kis kutatómunka után kiderült, hogy ezeket a vonósnégyeseket a zeneszerző II. Frigyes Vilmosnak, a csellista királynak ajánlotta. Az is egyértelművé vált számomra, hogy II. Frigyes Vilmosról a zenetörténet nem megfelelő módon emlékezik meg. Nevét a szakirodalom szinte csak lábjegyzetként említi, pedig rajongása a zene, különösképpen a kamarazene iránt számos kiváló zeneszerzőt, köztük Boccherinit is nagyszerű művek megírására ösztönözte. Így disszertációm témájának körvonalai fokozatosan kirajzolódtak és megfogalmazódott a gondolat, hogy dolgozatomban két témát szeretnék érinteni. Egyrészt bemutatom II. Frigyes Vilmos, a műkedvelő zenész és Boccherini érdekes munkakapcsolatát, ráirányítva a vizsgálat fókuszát arra is, hogy a király hangszertudása milyen inspirációt jelentett a zeneszerző számára, másrészt izgalmas feladatnak tűnt a királynak írott vonósnégyesek elemzése előadói szempontok alapján. Dolgozatomat két részre osztottam.

Az első részben, amelyhez az első, a második és a harmadik fejezet tartozik, igyekszem átfogó képet nyújtani II. Frigyes Vilmos porosz uralkodóról.

Az első fejezetben bemutatom II. Frigyes Vilmos életének fontosabb momentumait, szerepét a német-porosz kultúrában és kötődését a zenéhez, különösképpen a csellóhoz. II. Frigyes Vilmos porosz király neve a német történelemben nem sorolható a jelentős uralkodók közé; 1786-ban lépett trónra és haláláig 1797-ig uralkodott. Ez az időszak két kiemelkedő porosz király, Nagy Frigyes és III. Frigyes Vilmos uralkodásának ideje közé esett. Mindketten ragyogó politikai vezetők és kitűnő stratégiák voltak. Ezek az erények, amelyek az uralkodás szempontjából oly fontosak, hiányoztak II. Frigyes Vilmosból. Az ő neve az utókor számára úgy maradt fenn, mint azé a királyé, aki különös módon vonzódott a misztikum felé és számos romantikus viszonyt folytatott.

Igaz, hogy II. Frigyes Vilmos nem volt fontos szereplője a német-porosz történelemnek, de mint nagylelkű és fontos mecénás, óriási szolgálatot tett a zenetörténetnek. Maga köré gyűjtötte Európa leghíresebb és legkiválóbb előadóművészeit, kiválóan csellózott és ez a tény hozzájárult ahhoz is, hogy a zeneszerzők számos kamaraműben kitüntetett figyelmet szenteltek ennek a

hangszernek. A komponisták a nagylelkű támogatás fejében igyekeztek megfelelni a király cselló iránti érdeklődésének, kifinomult zenei ízlésének. Sok esetben kiemelték, és e szólam technikai fejlődését ösztönözték. A cselló ebben az időszakban kezdett emancipálódni, kilépni az állandó *continuo* hangszerek köréből. Ez valószínűsíthetően II. Frigyes Vilmosnak is köszönhető, aki – mint befolyásos mecénás – nagyban hozzájárult ennek a hangszernek az önállósodásához.

Dolgozatom második fejezetének témája Boccherini, a kiváló csellóvirtuóz és nagyszerű zeneszerző. Munkám során foglalkozom a mester és az uralkodó nagyon érdekes munkakapcsolatával, amelynek egyik alappillére a mindkettőjük által imádott hangszer, a cselló. A fennmaradt dokumentumok és levelek alapján választ keresek a király Boccherinihez fűződő kapcsolatának érdekes kérdéseire. E kapcsolat legfőbb jellemzője mindvégig a kölcsönös megbecsülés és tisztelet maradt. A legújabb kutatások eredményeinek összegzésével igyekszem tisztázni továbbá, Boccherini poroszországi tartózkodásával kapcsolatos évszázados tévhiteket.

Boccherini eredeti kéziratának nagy részét a Berlini Állami Könyvtárban (*Staatsbibliothek zu Berlin*) őrzik. A Berlini Kulturális Örökség (*Preußischer Kulturbesitz*) keretein belül módomban állt tanulmányozni a gyűjtemény azon részét, amely digitalizált formában is elérhető, s e lehetőség révén, valamint más tanulmányok felhasználásával érdekes észrevételeket tettem az életműre vonatkozóan.

Dolgozatom harmadik fejezetében a királynak ajánlott kvartettek és kvintettek partitúráit és csellószólamait vizsgálom. Ezek a berlini kéziratok egyedülálló lehetőséget nyújtanak a művek tanulmányozására. A csellószólamokban található ujjrendek, melyek feltételezhetően a királytól származnak, betekintést nyújtanak abba, hogy az uralkodó hogyan dolgozott, és milyen nehézségekkel kellett szembenéznie egy-egy mű előadásakor. Ennek alapján információt kapunk hangszeres technikai felkészültségéről és zenei ízléséről is. Ebben a fejezetben tárgyalom még a királynak ajánlott vonósnégyesek kiadási folyamatát, melynek során fény derül Boccherini és Pleyel munkakapcsolatára és azoknak a leveleknek a tartalmára, amelyek Boccherini hagyatékának fennmaradt legjelentősebb írásos dokumentumai.

A disszertációm második felében Boccherini vonósnégyeseivel foglalkozom, amelyeket II. Frigyes Vilmosnak ajánlott.

Boccherini élete folyamán összesen 91 vonósnégyest írt. Ha emellett figyelembe vesszük a többi vonós hangszerre írott kamaraművét is, a 125 vonósötöst és 54 vonóstriót,¹ bátran állíthatjuk, hogy Boccherini munkássága párját ritkítja. Ezt a hatalmas számú kvartett irodalmat egységében tanulmányozni szinte lehetetlen. Vonósnégyeseinek teljes körű áttekintése ezidáig bizonyára ezért nem történt meg, ezért nem készült átfogó tanulmány róluk.² Munkáival a kutatók inkább csak kisebb részletekben, eltérő szempontok figyelembevételével foglalkoznak. Munkám során hasonlóképpen döntöttem én is.

¹*Brockhaus Riemann zenei lexikon I. (A-F)*. Carl Dahlhaus, Hans Heinrich Eggebrecht (szerk.) (Budapest: Zeneműkiadó, 1983). 214.

²Speck, 1987. 3.

A negyedik és ötödik fejezetben Boccherini vonósnégyeseinek jellemvonásait és a kvartetten belül a hangszerek szerepének változását és viszonyát tanulmányozom, különösképpen azokat a tételeket kiemelve, amelyekben Boccherini a csellónak fontos szerepet juttat. Kutatásaim során áttekintettem a 29 vonósnégyes partitúráját, melyek egy részét a Berliini Állami Könyvtár archívumából szereztem be. Munkámat nehezítette az a tény is, hogy a vizsgált művek közül 14 kvartett még nem jelent meg nyomtatott formában, és hangzó anyag sem készült belőlük. Kiválasztva azokat a műveket, amelyekben a cselló kiemelt szerephez jut, és a többi hangszer kezelése is érdekes, felkértem néhány zenész kollégámat ezeknek a műveknek az átjátszására. Végül arra a következtetésre jutottam, hogy Boccherini négytétéles vonósnégyesei azok, amelyekben a cselló leginkább bemutatja a hangszer páratlan lehetőségeit. Tovább szűkítve a kört, az ötödik fejezetben azokkal a tételekkel foglalkozom, amelyek technikailag is kihívást jelentenek a cselló számára. A kvartettek elemzéséhez az 1798-ban, a Pleyel kiadó által megjelentetett kottákat használtam, mivel a kiadó munkáját maga Boccherini felügyelte, ezért különösen értékes információkat tartalmaznak. Ezekben a tételekben kiemelten tanulmányozom a szólamok önállóságát és a hangszerek közötti hierarchiát, valamint a szólamokhoz köthető hangulat- és karakterábrázolást, az egységes hangzásvilág megteremtését és az ehhez tartozó zenei eszköztárat.

A hatodik fejezetben a négytétéles kvartettek csellószólamát vizsgálom előadói szempontok alapján. Tanulmányozom a szólamon belüli kulcsváltásokat, a hüvelykujj alkalmazását és a kulcsváltások és ujjrendek összefüggését.

Boccherini vonósnégyeseiről általános és átfogó képet abban az esetben nyerhetünk, ha más zeneszerzőknek az ebben az időszakban született munkáival teszünk összehasonlítást, s ennek alapján vonunk párhuzamokat. Nagyon remélem, hogy munkámat olvasva lesznek olyan szakemberek és zenetudósok, akik felvállalják ezt a feladatot, kedvet kapnak ennek az érdekes témának a bővítésére és további tanulmányozására.

1. II. Frigyes Vilmos és a zene

1.1. II. Frigyes Vilmos élete és megítélése

Miután Nagy Frigyes porosz uralkodó számára világossá vált, hogy nem lesznek saját gyermekei, az utódlás érdekében örökbe fogadta fivére, Augustus Wilhelm porosz herceg és Luise von Braunschweig-Wolfenbüttel hercegnő elsőszülött gyermekét. Frigyes Vilmos neveltetését születésétől fogva (1744. szeptember 25.) Nagy Frigyes felügyelte, hiszen egyenes ági leszármazottak híján Frigyes Vilmos lett a következő trónörökös.

II. Frigyes Vilmos egészséges, éles eszű gyerek volt. Nagybátyja úgy vélte, hogy rendelkezik minden olyan tulajdonsággal, amelyre szüksége lehet egy jó trónörökösnek. Ennek érdekében már igen korán megkezdtek a kis herceg felkészítését, hogy megfelelő uralkodó válhasson belőle.

Pontosan előírt, meghatározott szabályok szerint folyt a koronaherceg oktatása, s ezeket maga a király foglalta írásba. Nagybátyja szerette volna saját képére formálni a herceget, ezért nagyon szigorúan vette taníttatását. Nagy Frigyes olyan trónörökös akart, aki nemcsak az ország kormányzásához ért, hanem széles látókörű, művelt uralkodó is egyben.¹ A gyermeket már hároméves korától neves professzorok oktatták. Az órák francia nyelven folytak, mivel az udvar hivatalos nyelve ez volt.² Az oktatásában fontos szerepet játszottak azok a tantárgyak, amelyek az ország kormányzásához voltak szükségesek. Ilyen tantárgy volt a történelem, a földrajz, az államvezetés és a katonai ismeretek. A zenei nevelés ugyanakkor nem tartozott a fontosnak ítélt stúdiumok közé. Az uralkodó egyik levelében, melyet Major Borchenek, a herceg nevelőjének írt 1751-ben, így fogalmazott:

Ha a gyermeknek kedve lenne latinul, lengyelül vagy olaszul tanulni, akkor ám tegye. De ha nem mutat ez iránt hajlandóságot, akkor nem kell kényszeríteni, éppúgy, mint a zenetanulásra sem. [...] A legfontosabb dolog azonban, hogy rákapjon a katonaság ízére. Minden alkalmat meg kell ragadni, hogy ebben megerősítést kapjon. [...] mert születése jogán minden férfi, aki nem katona, az csak egy nyomorult.³

Ennek ellenére a herceg figyelmét inkább a zene, mintsem a katonai felkészítés kötötte le. A zenére fogékony fiatalember nagy örömét lelte az opera-,

¹Wilhelm Moritz Freiherr von Bissing: *Friedrich Wilhelm II. König von Preußen. Ein Lebensbild.* (Berlin: Duncker & Humblot, 1967). 15.

²A koronaherceg oktatása nem az anyanyelvén folyt, ez később nehézségeket okozott számára a német nyelv alapos megismerésében. Gilbert Stanhope: *A Mystic on the Prussian Throne. Frederick Wiliam II.* (London: Mills & Boon, 1912). 56.

³Jutta Nicht: „Musik” In: Burkhardt Göres (szerk.): *Friedrich Wilhelm II und die Künste. Preußens Weg zum Klassizismus.* (Berlin-Brandenburg: Stiftung Preußischer Kulturbesitz, 1997). 186-189. 186. Fordította: Csilics Éva.

koncert-, és színelőadásokban.⁴ Hiábavaló volt az igyekezet, amellyel a koronaherceget a hadászat és katonai teendők felé terelgették, így lassanként Nagy Frigyes is belátta, hogy örököse nem alkalmas a katonai pályára, és nem rendelkezik olyan tulajdonságokkal, amelyek szükségesek egy ország vezetéséhez. Fivére, Augustus Wilhelm jellemvonásait vélte felfedezni a koronahercegben, akit gyenge jellemű embernek tartott.⁵

A koronaherceg állandó anyagi problémákkal küzdött, ami arra kényszerítette, hogy hitelt vegyen fel berlini kereskedőktől, a családjától és másoktól.⁶ A koronaherceg dacolva nagybátyjával, olyan társaságot, barátokat gyűjtött maga köré, akikről tudta, hogy társadalmilag és erkölcsileg ellenszenvesek a király számára.⁷ II. Frigyesnek minden téren nagy csalódást okozott unokaöccse.⁸ Lesújtó véleményének többször is hangot adott. Nagy Frigyes nem sokkal halála előtt így vélekedett a koronahercegről von Hoym miniszternek:

Elmondom Önnek mi fog történni, ha már nem leszek itt többé. Vidám élet lesz az udvarban. Az unokaöcsém elpazarolja, kiüríti a kincstárat és a katonaságot szétszülleszti. Az udvarban nők veszik át az uralmat és az állam tönkremegy. Akkor el kell jönnie a királyhoz és azt mondani neki: Nincs ez rendben így, a kincsek az országhoz tartoznak és nem Önhöz [...] de az én unokaöcsémnek nincs kegyetlen szíve.⁹

Nagy Frigyes nem nézte jó szemmel unokaöccse romantikus kapcsolatait sem. A herceg már egész fiatalon szerelmi viszonyba kezdett Wilhelmine Enkével, aki egy udvari zenész, vadászkiűrtös lánya volt.¹⁰ Frigyes Vilmos így válaszolt egyik levelében nagybátyja méltatlankodására:

Én a szerelmet soha sem tartottam bűnnek, még a legnagyobb férfiak is szerettek, igaz, hogy gyengeség, de olyan fajta, amelyet a legnagyobb szellem is csak nagy nehézségek árán tud elnyomni.¹¹

⁴Első operaelőadását négy évesen, 1748. december 30-án látta, amely nagy hatással volt rá. I. h.

⁵Bissing, *Friedrich Wilhelm II. König von Preußen*, i.m., 17.

⁶Parker, 1994. 4.

⁷I.h.

⁸Nagy Frigyes bebörtönöztette unokaöccse tanárait, mert úgy gondolta, kudarcot vallottak a koronaherceg oktatásában. Stanhope, *A Mystic on the Prussian Throne*, i.m., 79-80.

⁹Babette Kaiserkern: „Filling the Void. Boccherini and the Prussian Court.” <http://kaiserkern.de/wp-content/uploads/2014/06/boccherini.pdf> (utolsó megtekintés dátuma: 2016. szeptember 28). Fordította: Szirovica Éva.

¹⁰Wilhelmine Enke (1753-1820)- a királlyal élete végéig különleges kapcsolatban állt. A négy feleség mellett az állandóságot Wilhelmine jelentette az uralkodó számára. Szerelmük és barátságuk életre szóló volt. Nőül soha sem vette, de öt gyermekük született. Parker, 1994. 5.

¹¹Alfred P. Hagemann: *Wilhelmine von Lichtenau. Von der Mätresse zur Mäzenin*. (Köln: Böhlau, 2007). 22. Saját fordítás.

Nagy Frigyes tiltotta ezt a kapcsolatot, mert unokahúgát, Elizabeth Christine von Braunscheigot választotta a koronaherceg számára. Ebből a házasságból egy leánygyermek született. Miután megállapítást nyert, hogy a feleség nem tud fiú örökösöt szülni, száműzték és felbontották a frigyet. Frigyes Vilmos továbbra is fenntartotta kapcsolatát Wilhelmine Enkével, és az udvar hivatalosan is elismerte szeretőjeként. Nagy Frigyes viszont rossz szemmel nézte ezt a viszonyt, és megtiltotta a nő jelenlétét az udvarban.¹² Második házassága ideje alatt, melyet Hessian-Darmstadt gróf lányával, Friderika Lujza hessen-darmstadtí hercegnővel (1751–1805) kötött, bal-kézi¹³ házasságra lépett Wilhelminével, majd később gyűrűt váltottak, és vérségi fogadalmat tettek. Frigyes Vilmos második házasságára, pusztán funkcionális módon tekintett, hiszen ebből a kapcsolatból született a leendő trónörökös, III. Frigyes Vilmos. Romantikus viszonyai egész életén keresztül tartottak.

A koronaherceg erősen vonzódott a misztériumok felé. Intenzív érdeklődést mutatott különböző titkos társaságok iránt. Először a Szabadkőművesek, majd később a Rózsakeresztesek társasága kötötte le figyelmét. Életében és halála után is sok támadás érte emiatt. A Rózsakeresztes társai közül számos tagot gyűjtött maga köré. Kiemelt pozíciókat adott nekik, mint például Rudolf von Bischoffswerdernek és Johann Christoph Wöllnernek. Mindketten tanácsadók voltak a trónörökös királyi kabinetjében, és nagy befolyással bírtak.¹⁴ Általános vélemény a német történészek körében, hogy II. Frigyes Vilmos gyenge akarátú vezető volt, akit leginkább érzéki szükségletei vezéreltek, és cselekedeteit könnyen befolyásolták tanácsadói és kedvencei.¹⁵

II. Frigyes Vilmos 1786-ban lépett trónra és 1797-ig, haláláig uralkodott. Ebben az időszakban részese lehetett az arisztokratikus rezsim változásának, egy új polgárisodó világ nagy áttörésének. Kezdetben az alattvalók üdvözölték Frigyes Vilmos trónra lépését. Számos reformot hajtott végre, mellyel elnyerte alattvalói szeretetét, akik humánusnak és lojálisnak tartották. A polgárok nagy társadalmi változásokat vártak. Arany jövőről, luxusról, gazdagságról és az élvezetek mértéktelen fogyasztásának lehetőségéről beszéltek.¹⁶ Az uralkodó eltörölte számos népszerűtlen, nagybátyja által létrehozott adót és intézkedést. Többek között eltörölte a kávé, a dohány és a gabona behozatali adóját.¹⁷ Felemelte a katonák zsoldját, a polgári hivatalnokok fizetését. Beszüntette a földbérletek állandó növekedését, mert ezek nagymértékben megnehezítették a földművesek életét.¹⁸ A reformok csak azért voltak kivitelezhetők, mert Nagy Frigyes kb. 50 millió tallér költségvetési többlettel

¹²Bissing, *Friedrich Wilhelm II. König von Preußen*, i.m., 25.

¹³Ezt a német gyakorlatot a kurtizánok nemesítésére találták ki a finomkodó udvaroncok és előzékeny papok, hogy fenntartsák a látszatot. Count of Mirabeau: *Memoirs of the Courts of Europe, vol.5. Memoirs of the Courts of Berlin and St. Petersburg*. (New York: P.F. Collier and Son, 1910). 230.

¹⁴Parker, 1994. 8.

¹⁵Hajo Holborn: *A History of Modern Germany. 1648-1840*. (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1982). 374.

¹⁶Parker, 1994. 8.

¹⁷Kaiser Kern, 2014. 160.

¹⁸Parker, 1994. 10.

hagyta az országot az új uralkodóra. Az adók eltörlése, az állandó hadban állás és a fényűző életvitel viszont gyorsan kiürítette az államkasszát. Uralkodása végére II. Frigyes Vilmos 27 millió tallér adósságot halmozott fel, melyet évente hatalmas kamat sújtott.¹⁹

II. Frigyes Vilmos halála után (1797. november 16.) a megítélése az udvarnál teljesen megváltozott. Kigúnyolt személyé vált, akinek a politikában elért eredményeit nem értékelték, és a magánéletét egyenesen elítélték. Ebben nagy szerepe volt fiának, III. Frigyes Vilmosnak, aki követte a trónon, és keményen bírálta apjának vezetési politikáját és szerelmi életét.²⁰

1.2. II. Frigyes Vilmos szerepe a német-porosz kultúrában

II. Frigyes Vilmos nagybátyja, Nagy Frigyes uralkodása ideje alatt lelkesen támogatta a művészeteket, különösképpen a zenét. Kitűnő fuvolajátékosként gyakran szerepelt udvari koncerteken szólista és kamarazenészként, tanárával, a nagyszerű fuvolavirtuózzal, J. J. Quantzzal.

A történészek Nagy Frigyeset nagyon határozott egyéniségű, erős jellemű vezetőként tartják számon, akinek egész életét szigorú elvek és értékválasztások kísérték végig. Erős kézzel vezette az országát, és ugyanilyen odafigyeléssel irányította a zenei életet is. A hangszeres zenében leginkább a fuvola repertoárt támogatta, melyet tanára vagy ő maga írt és adott elő. Kevés figyelmet szentelt az egyházi és más hangszeres zenének.²¹ Az operát nagyon kedvelte, habár határozott elképzelései, melyeket csalhatatlannak vélt, és melyek igen merevek voltak, sokszor gátolták a megfelelő repertoár és előadók kiválasztásában. Meg volt győződve arról, hogy a német előadók a legjobb hangszeres zenészek, a franciák és az olaszok a legjobb táncosok, s hogy az olasz művészek nemcsak a táncban, de az énekben is a legtehetségesebbek. Számára ezek voltak a legfontosabb kritériumai a művészek kiválasztásának és foglalkoztatásának.²² Nagy Frigyes a zenéhez való kötődése miatt mindig szívesen támogatta a művészeti intézményeket, de idővel, ahogyan a korosodó király előadói készsége csökkent, úgy változott, mérséklődött a zene iránti érdeklődése is. Egyre szűkmarkúbbá váltak a támogatások, és a spórolás politikája miatt utódjára, II. Frigyes Vilmosra hárult az a feladat, hogy újra felvirágoztassa a nehéz helyzetben lévő porosz kulturális életet.²³

II. Frigyes Vilmos védelmezője volt a művészeteknek és rajongott a zenéért. Nagyon kedvelte a német irodalmat és támogatta a német színházat. A

¹⁹Bissing, *Friedrich Wilhelm II. König von Preußen*, i.m., 163.

²⁰Apja halála után III. Frigyes Vilmos a volt király szeretőjét, Lichtenau grófnőt (szül. Wilhelmine Enke) letartóztatta és vagyonát elkoboztatta. Habár a grófnőt egy vizsgálati eljárás során szabadon engedték, és megállapítást nyert az is, hogy javait jogosan birtokolja, a király mégis Glogauba száműzte. Kaiser Kern, 2014. 173.

²¹Ernest Eugene Helm: *Music at the Court of Frederick the Great*. (Norman: University of Oklahoma Press, 1960). 71-73.

²²Alan Yorke-Long: „Frederick The Great of Prussia.” In: Alan Yorke-Long (szerk.): *Music at Court. Four Eighteenth Century Studies*. (London: Weidenfeld & Nicolson, 1954). 97-147. 107.

²³Nicht, „Music”, i.m., 186.

művészetekben erősítette a német nemzeti öntudatot.²⁴ Nevéhez fűződik néhány kulturális intézmény átalakítása és azon dolgozott, hogy ezekben az intézményekben a német nyelv felváltsa a francia nyelv használatát.

Uralomra jutása után a királyi udvarban a francia nyelv helyett a német lett az elfogadott társalgási nyelv. Az alattvalóit magázta, ami nagyon udvarias, kifejezetten haladó szellemű gesztus volt.²⁵ II. Frigyes Vilmos ösztönözte és támogatta a francia művészi kultúra helyettesítését egy őshonos német kultúrával.²⁶

Az új király osztozott nagybátyja zeneszeretében, de zenei érzéke és ízlése sokkal kifinomultabb volt. Mint ahogyan nagybátyja, ő is hódolt a hangszeres zenélésnek, kitűnően csellózott.

II. Frigyes Vilmos trónra lépésével változás állt be Berlin kulturális életében. A király széles látókörének és kitűnő ízlésének köszönhetően, amely mentes volt mindenféle előítélettől, színpadra kerülhettek német nyelvű operák, vígoperák és daljátékok is.²⁷ Nevéhez fűződik Mozart és Gluck operáinak bemutatása, de óriási esemény volt Georg Friedrich Händel *Messias* című oratóriumának berlini bemutatója is. Az előadást a berlini Dómban tartották egy 190 tagú zenekarral és 130 tagú kórossal.²⁸ A színházakat újjáépíttette Potsdamban és Charlottenburgban, továbbá létrehozta a Német Nemzeti Színházat Berlinben.²⁹ Óriási lelkesedéssel dolgozott a művészeti élet újjáélesztésén. Dokumentumok igazolják, hogy a király ragaszkodott hozzá, hogy részt vegyen minden apró döntésben, amely formálta és irányította a zenei életet. Jó ízlésének és kitűnő meglátásainak volt köszönhető, hogy a stagnáló porosz kulturális élet újra fejlődésnek indult.

1.3. A porosz király és a cselló

II. Frigyes Vilmos életében központi szerepet játszott a zeneművészet, ezen belül is a gordonka és a kamarazene. A zenét életre szóló szenvedélyének tekintette.³⁰

Frigyes Vilmos porosz herceg már fiatalon kitűnően gambázott. Első zeneóráit Louis Christian Hessétől kapta, aki korának egyik legkiemelkedőbb gambajátékosa volt.³¹ Hangszeres tanulmányait 1766-ban kezdte.³² Először gambázni tanult, majd később a jóval divatosabb hangszerre, a csellóra tért át.³³ Kezdetben az olasz származású Carlo Graziani csellista keze alatt tanult. Graziani az 1760-as évek elején bejárta egész Európát, majd 1770-ben Frankfurtban koncertezett. Ebben az

²⁴Ludwig Geiger: *Berlin 1688-1840: Geschichte des geistigen Lebens der preußischen Hauptstadt.* (Berlin: Gebrüder Paetel, 1893). 4-5.

²⁵Kaiser Kern, 2014. 160.

²⁶Stanhope, *A Mystic on the Prussian Throne*, i.m., 164-165.

²⁷Kaiser Kern, 2014. 160.

²⁸I.h.

²⁹Nicht, „Music”, i.m., 186.

³⁰Stanhope, *A Mystic on the Prussian Throne*, i.m., 210-211.

³¹Louis Christian Hesse 1754-től szolgált kamarazeneszként és viola da gambajátékosként a berlini opera zenekaránál. Gambázni apja, Ernst Christian Hesse tanította. Parker, 1994. 24.

³²I.h.

³³Kaiser Kern, 2014. 158.

időszakban kérték fel a koronaherceg oktatására.³⁴ Graziani a koronaherceg zenekarában játszott, és a herceg duópartnereként is gyakran szerepelt. A herceg nagy odaadással foglalkozott a zenével, és rendkívül lelkesen játszott a hangszerén. Egyik levele is ezt támasztja alá, amely így szól:

[...] Grazianival együtt csellóztam és olyan megerőltető volt a hangszeren való játék, hogy a parókám leesett a fejemről és a sok púder ellenére patakokban dőlt rólam a víz. A fodrásznak újra kellett csinálnia a frizurám és tiszta inget kellett felvennem, mert szinte úsztam az izzadtságban.³⁵

A koronaherceg zenei tanulmányait 1773-tól a francia nemzetiségű csellójátékos, Jean-Pierre Duport felügyelete alatt folytatta. Duport már huszonhárom éves korára Európa szerte elismert csellóvirtuóz hírében állt. Nagy Frigyes 1773-ban munkát ajánlott számára, aki így harminchárom évesen a Berliini Operaház első csellistája és a koronaherceg oktatója lett.³⁶ Különösen jó kapcsolat volt kettejük között, mely egészen II. Frigyes Vilmos haláláig tartott. II. Frigyes Vilmos trónra lépése után, Duportnak az *Oberintendanten der königlichen Kammermusik* (*Sur-Intendant de la musique de roi*) címet adományozta.³⁷ Duport felügyelte és vezette a királyi udvar zenei életét. Szokatlanul nagy befolyását arra használta, hogy tovább fejlessze saját művészetét, de mások pályafutását is szívesen egyengette. Teljes mértékben élvezte a király bizalmát. Az általa ajánlott művészekkel nagyvonalúan bántak az udvarnál, még akkor is, ha képességeik alapján nem ezt érdemelték volna.³⁸

Mint oktató, Duport nagy hatással volt II. Frigyes Vilmos zenei ízlésének kialakulására, hiszen világot járt művészként rendelkezett azzal a tudással és rálátással, amelynek segítségével az uralkodó zenei tehetségét és zenei ízlését megfelelő módon formálni tudta. Az uralkodó számára a megszerzett tudás olyan alapot biztosított, amellyel meg tudta fogalmazni a zenével kapcsolatos személyes véleményét és döntéseit. Ernst Ludwig Gerber így fogalmazott a *Neuen historisch-biographischen Lexikon der Tonkünstler* című 1812-ben kiadott könyvében:

Minél inkább próbálta II. Frigyes a zene legvirágzóbb periódusát saját ízléséhez láncolni, annál kevesebb kényszert rótt a szép élvezetére II. Frigyes Vilmos. Számára minden virág szép volt,

³⁴Mara Parker: „Le plus Dous moment de ma vie. Carlo Graziani and the Quest for Ideal Employment.” *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* Vol.39/Nr.1 (2008. június): 31-56. 50.

³⁵Kaiser Kern, 2014. 158. Fordította: Csilics Éva.

³⁶Parker, 1994. 25.

³⁷Pape-Boettcher, 1996. 113.

³⁸Parker, 1994. 25.

bármely égbolt alatt is nyílt ki. Az ízlésvilágának eme szabadság érzetében, nem kevés érdeme volt tanárának.[...] ³⁹

II. Frigyes Vilmos elhatárolódott nagybátyja, Nagy Frigyes konzervatív elképzeléseitől, melyek egy antik zenei ízlést konzerváltak és gátolták a komponistákat abban, hogy a kor szellemét kövessék. ⁴⁰

Nagy Frigyes kitűnően fuvolázott és ennek a hangszernek az adottságai lehetővé tették számára, hogy mint szólista is bemutatkozzon a meghívott közönség előtt. Ezzel szemben II. Frigyes Vilmos választott hangszerét, a csellót, ebben az időszakban még inkább *continuo* hangszerként használták. A gordonka azonban hamar a kedvelt hangszerek közé került a gyors fejlődésének köszönhetően. Ez természetesen nem köthető a porosz uralkodóhoz, viszont, mint mecénás egyértelműen befolyásolta a cselló szerepének változását.

A király szigorúan szabályozott napirendjének állandó része volt a muzsika. Kedvese, Wilhelmine Enke számára írt leveléből (1795) is kitűnik, milyen fontos volt számára a zene.

Ma az Orangerie-ben szonátát játszottam a kvartettemmel és szívből megörültem levelének. [...] A zene mindig nagy segítség volt számomra, nélküle már biztosan megbetegedtem volna. Gyakran ülök szomorúan, csüggedten, lógam az orrom és sokszor elviselhetetlen az unalom. ⁴¹

A hangszer adta lehetőségek a király számára inkább a kamarazenélést, és zenekari játékot tették lehetővé, amelyek mindennaposak voltak az életében. ⁴² Egyes operák és szimfóniák csellószólamaiban előforduló bejegyzések alapján, amelyek a királyi könyvtárban megtalálhatók, arra lehet következtetni, hogy a király a szóló- és kamaraműveken kívül más előadásokban is aktívan részt vett. ⁴³ Martin Philippon 1880-ban kiadott könyvében, amelyet nem lehet teljes biztonsággal hitelesnek tekinteni, mivel forrásjegyzéket nem tartalmaz, arról számolt be, hogy a király nemcsak a zenekarával és barátaival játszott együtt, de nagy udvari koncerteken is részt vett. ⁴⁴ Ezekre a koncertekre olyan nagy tüzzel és szorgalommal gyakorolt, mintha megfizették volna. A művészeket és zenész barátait szívesen közel engedte

³⁹Lena van der Hoven: *Musikalische Repräsentationspolitik in Preußen (1688-1797)*. (Kassel: Bärenreiter, 2015). 274. Fordította: Hohl Kata.

⁴⁰I.m., 273.

⁴¹Kaiser Kern, 2014. 165. Saját fordítás.

⁴²Hoven, *Musikalische Repräsentationspolitik*, i.m., 269.

⁴³Christopf Henzel: „Zwischen klassischer Tradition und romantischer Musikanschauung. Die Sinfonie in der Berliner Musikkultur.” In: Gernot Gruber, Matthias Schmidt (szerk.): *Die Sinfonie zur Zeit der Wiener Klassik*. (Göttingen: Laaber, 2006). 203-218. 209.

⁴⁴Hoven, *Musikalische Repräsentationspolitik*, i.m., 272.

magához és gazdagon megjutalmazta.⁴⁵ Philippson II. Frigyes Vilmost olyan királynak jellemezte, aki nagy fegyelemmel és szenvedéllyel játszott hangszerén és egyenrangú félként vett részt a zenekar, illetve a különböző kamarazenei együttesek munkájában. A produkciókban nem kívánta előjogait érvényesíteni, és aktívan kivette részét a munkából. A király általában tanára mellett, Duport emelvényénél foglalt helyet.

A II. Frigyes Vilmos számára ajánlott szóló- és kamaraművek csellószólamai alapján feltételezhetjük, hogy a király jó képességű csellista volt, hiszen ezek a darabok között vannak igen magas technikai tudást igénylő szólamok is. Azt is feltételezhetjük a kottákba beírt megjegyzések alapján, amelyeket bár nem teljes bizonyossággal, de a királynak tulajdonítanak, hogy ezeknek a műveknek a többségét II. Frigyes Vilmos el is játszotta. Különösen hangjának szépségét és kifejezőerejét dicsérték a korabeli írások. A bensőséges, éneklő lírai játék már abban az időben is az előadó kifinomult ízlésvilágának és hangszerbéli tudásának legfőbb ismérve volt. Ernst Ludwig Gerber lexikonjában így írt a király játékaról:

Az, ami feljogosítja, hogy ebben a gyűjteményben szerepelhessen, az a jártasság és a jó ízlés, ahogyan a csellón játszik, és az a szépséges hang, amelyet ebből a hangszerből kicsal. Carl Stamitz úr biztosított arról, hogy az ő *adagio* előadása gyakran már szinte mesteri, és teljességgel méltó nagy tanárához.⁴⁶

A korabeli véleményeknél érdemes figyelembe venni, azt is, hogy a nyilatkozó milyen viszonyban állt a királlyal. Általában a fennmaradt írások arra engednek következtetni, hogy II. Frigyes Vilmos tehetségesebb zenész volt, mint nagybátyja, II. Frigyes. Dittersdorf emlékirataiból tudjuk, hogy a csellista király magát lelkes műkedvelőnek tartotta.⁴⁷

Megállapíthatjuk, hogy II. Frigyes Vilmos, mint mecénás és tehetséges csellista, nagy hatással volt a zeneszerzőkre, akik szem előtt tartva a király kedvenc hangszerét olyan kamaraműveket írtak, amelyekben a cselló elhagyhatta állandó kísérő jellegét, és szólisztikus szerepben is bemutatkozhatott. A tradicionális basszus szólamból kilépve a cselló egy eddig számára új, ismeretlen, melodikus funkciót kapott.

II. Frigyes Vilmos már koronahercegként rendelkezett egy saját zenekarral, melyet Jean-Pierre Duport csellista vezetett. A trónörökös, mint csellista, szívesen vett részt maga is a huszonhárom tagot számláló zenekar munkájában. Trónra lépése után egyesítette ezt az együttest az udvari zenekarral és így, a körülbelül hetventagú

⁴⁵Nemcsak azoknak a művészeknek biztosított nyugdíjat, akik őt szolgálták, hanem azoknak is, akik az előző porosz uralkodó alatt dolgoztak, sőt az özvegyeiket is támogatta. Sok fiatal művészt bátorított a külföldi továbbtanulásra, és anyagi felelősséget vállalt taníttatásukban. Parker, 1994. 26.

⁴⁶Hoven, *Musikalische Repräsentationspolitik*, i.m., 276. Fordította: Csilics Éva.

⁴⁷Zenei tudásáról Dittersdorfnak, aki szakértelmét dicsérte, így nyilatkozott: „Szakértő – azt éppen nem mondanám, inkább nagy műkedvelőnek nevezném magam.” Karl Ditters von Dittersdorf: *Lebensbeschreibung. Seinem Sohne in die Feder diktiert*. (München: Langen Müller, 1999). 103.

zenekar, Európa egyik legnagyobb és legjobb együttesévé vált.⁴⁸ Mozart berlini látogatásakor, 1789 májusában, annak ellenére, hogy a király kegyeit igyekezett elnyerni, így nyilatkozott a zenekarról:

Ön birtokolja a hangszeres virtuózok legnagyobb gyűjteményét a világon, és ilyen kiváló vonósnégyest sem hallottam sehol máshol, de úgy vélem, ha már az urak így összejöttek, csinálhatnak jobban is.⁴⁹

Ez a vélemény nem volt általános, és inkább csak Mozart maximalista, és szókimondó jellemét tükrözte.

Mozart az utolsó három (D-dúr K. 575, B-dúr K. 589, F-dúr K. 590) vonósnégyesét a porosz királynak ajánlotta. A porosz udvarban tett látogatásakor virtuóz játékaival, és szikrázó tehetségével elbűvölte II. Frigyes Vilmost. Ekkor kapott megbízást a királytól néhány kvartett, valamint hat könnyű zongoraszonáta megírására.⁵⁰ Habár Mozart nagyobb feladatot remélt a porosz megrendelőtől, így is nagy igyekezettel vetette a munkába magát. A sors szomorú fíntora, hogy ezek a művek soha sem jutottak el névadójukhoz, a porosz királyhoz.

Mozart különös figyelmet szentelt a csellósólamnak. Áradó, gyönyörű dallamai elbűvölik a hallgatót, de különösen ügyelt arra, hogy a többi hangszer is megfelelő szerephez jusson.

II. Frigyes Vilmos nagyon kedvelte Mozart műveit, különösképpen operáit.⁵¹ Mozart halála után a király jótékonysági koncertet szervezett a zeneszerző elszegényedett özvegye javára.⁵² Ez is alátámasztja, hogy II. Frigyes Vilmos nagyon elismerte és megbecsülte Mozart művészetét. A porosz uralkodó érzékenysége Mozart zenéje iránt arról tesz tanúságot, hogy igazán kifinomult zenei ízléssel rendelkezett.

Mozart mellett, a másik két nagy bécsi klasszikus zeneszerző is kapcsolatba került a porosz királlyal. Igaz, nem álltak a porosz udvar szolgálatában, de anyagi támogatást remélve műveikben különös figyelmet szenteltek II. Frigyes Vilmos kedvenc hangszerének, a csellónak.

Haydn nagyrabecsülése jeléül elküldte a párizsi szimfóniák partitúráját a királynak, aki hálából egy arany gyűrűvel ajándékozta meg a zeneszerzőt. Haydnt annyira meghatotta ez a nagylelkűség, hogy az akkor már folyamatban lévő munkáját az op. 50-es kvartettet a porosz királynak ajánlotta.⁵³ Gyönyörű dallamokat írt a cselló számára és a szólam olyan hangmagasságot ért el, amely előző

⁴⁸Kaiser Kern, 2014. 161.

⁴⁹Nicht, „Music”, i.m., 186. Fordította: Csilies Éva.

⁵⁰Marius Flothuis: *Mozarts Streichquartette*. (München: C. H. Beck, 1998). 85.

⁵¹Mozart operái közül Berlinben bemutatásra került 1788-ben a *Szöktetés a szerájból*, 1790-ben a *Figaro házassága*, és a *Don Juan*, 1792-ben a *Cosi fan tutte*, és 1794-ben a *Varázsfuvola*. Nicht, „Music”, i.m., 188.

⁵²I.m., 189.

⁵³Haydn az Artarianak írt 1787. április 19-i levele tanúskodik erről. W. Dean Sutcliffe: *Haydn String Quartets, op. 50*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1992). 32.

vonósnégyeseiben még nem szerepelt. Ennek ellenére Somfai László úgy véli, hogy Haydn nem szentelt különös figyelmet a király szólamának, hiszen az op. 20-as kvartettjei óta vonósnégyeseiben hasonló módon kezelte a csellószólamot.⁵⁴

Beethoven két csellószonátát (op. 5. Nr.1. F-dúr, op. 5. Nr. 2. g-moll) komponált II. Frigyes Vilmos számára. Az 1796-s turnéja során személyesen mutatta be műveit a porosz királynak. A Királyi Zenekar vezető csellistájával, Duporttal együtt kápráztatták el a királyi udvart.⁵⁵ A király csodálattal hallgatta a két nagyszerű művész előadását.

Számos zeneszerző ajánlotta műveit II. Frigyes Vilmosnak – már trónra lépése előtt is –, mint például Carl Friedrich Abel, Dittersdorf, Pleyel és még sokan mások.⁵⁶ Ezek közé a nagyszerű zenészek közé tartozott Boccherini is.

⁵⁴Somfai László valószínűnek tartja, hogy az op. 50-es ciklus első két kvartettje már elkészült, mire a dedikáció gondolata egyáltalán felmerült. I.m. 66.

⁵⁵Pape-Boettcher, 1996. 113.

⁵⁶Mara Parker 1994-ben írt disszertációjában név szerint felsorolja, kik voltak azok a zeneszerzők, akik a király számára komponáltak. Parker, 1994. 171-177. 232-237. 281-283. 335-340.

2. Boccherini és a király

2.1. Luigi Boccherini élete

Boccherini, a csillogó tehetségű csellista, a 18. század második felének egyik legjelentősebb és legtehetségesebb csellista előadóművésze volt. Hangszeres tudása, technikai felkészültsége és áradó, gyönyörű csellóhangja már egész fiatalon nagy elismerést hozott számára.

Luigi Boccherini 1743-ban egy olasz kisvárosban, Luccában született. Már fiatalon felfedezték zenei tehetségét. 1756-ban, tizenhárom évesen megtartotta első szólókoncertjét, majd egy évvel később Rómában, feltehetően Giovanni Battista Costanzi, elismert csellótanár növendéke lett.¹ Apja, aki nagybőgőn játszott, gyakran kísérte koncertjein. Dolgozott és fellépett Bécsben, Luccában és több olasz városban, de az első igazi nagy elismerést tizennyolc évesen egy firenzei koncert hozta meg számára.² 1766-ban három kiváló muzsikussal; Filippo Manfredivel, annak tanárával, Pietro Nardinivel, és Giuseppe Maria Cambinivel létrehozott egy vonósnegyest, amelyet gyakran a zenetörténet első kvartett formációjaként is emlegetnek.³ Manfredivel, a hegedűművész barátjával 1766-ban koncertkörútra indult. A két művész először Genovába utazott, ahol az arisztokrata közönséget ámulatba ejtették briliáns hangszerjátékkal. Boccherini e mellett, mint szépreményű zeneszerző is bemutatkozott. A koncertkörút következő állomása Nizza, majd Párizs volt, ahol 1767-ben első ízben jelentek meg kamaraművei nyomtatásban.⁴ Párizsban 1768-ban a Concerts Spirituel keretein belül mutatkozott be, mint kiváló szólista. További feljegyzések franciaországi fellépéseiről nem maradtak fenn, egyesek ezt azzal magyarázzák, hogy Boccherini az idejét inkább a zeneszerzésnek szentelte.⁵ Valószínű, a párizsi spanyol nagykövet tanácsára a két barát 1769-ben Madridba utazott tovább. Manfredi 1772-ben visszatért hazájába, Boccherini viszont haláláig Spanyolországban maradt.⁶ Boccherini 1770-től Don Luis Antonio de Borbón y Farnesio infáns, III. Károly spanyol király testvérének szolgálatába lépett, és egészen az infáns haláláig, 1785-ig az udvarában, mint előadóművész és zeneszerző dolgozott. Az infáns a *Virtouso di camera et compositor di musica* címet adományozta az olasz művésznek.⁷ Don Luis halála után Boccherini nehéz anyagi helyzetbe került. A zeneszerző kérését meghallgatva III. Károly spanyol király tovább foglalkoztatta a Királyi Kápolna első csellistájaként és évi 12000 reált fizetett szolgálataiért.⁸ 1786-tól Benavante-Osuna hercegnő tizenhat fős kis zenekarát is

¹Remigio Coli: *Luigi Boccherini. La vita e le opere.* (Lucca: Maria Pacini Fazzi Editore, 2005). 21-24.

²Pape-Boettcher, 1996. 110.

³I. h.

⁴Speck, 1987. 187.

⁵Pape-Boettcher, 1996. 110.

⁶Marco Mangani: *Luigi Boccherini.* (Palermo: L'epos, 2005). 65.

⁷Pape-Boettcher, 1996. 111.

⁸Babette Kaiserkern: „Filling the Void. Boccherini and the Prussian Court.” <http://kaiserkern.de/wp-content/uploads/2014/06/boccherini.pdf> (utolsó megtekintés dátuma: 2016. szeptember 28).

vezette. A hercegnő a *Director de Orquesta y Compositor* címmel jutalmazta meg.⁹ II. Frigyes Vilmos koronaherceg felkérését elfogadva Boccherini 1786. január 26-tól a porosz udvar szolgálatába lépett és egészen II. Frigyes Vilmos haláláig, 1797-ig híven szolgáltta őt.¹⁰ A király a *Des Komponisten von unserer Kammer* címmel ajándékozta meg.¹¹ Annak ellenére, hogy a porosz udvar foglalkoztatta, valószínűleg Boccherini soha sem járt porosz földön, és nem találkozott személyesen a porosz királlyal. II. Frigyes Vilmos halála után utódja, III. Frigyes Vilmos nem tartott igényt tovább szolgálataira. Ezután Boccherini új mecénást talált Lucien Bonaparte személyében. A francia nagykövet 1800-1802-ig pártfogolta a zeneszerzőt, amíg el nem hagyta Spanyolországot. Luigi Boccherini szerény körülmények között halt meg 1805. május 28-án Madridban.

2.2. Boccherini az előadóművész és zeneszerző

Luigi Boccherini nevét ragyogó csellistavirtuózként ismeri a világ, de talán zeneszerzői tevékenysége még jelentősebb volt, annak ellenére, hogy művei az évszázadok során homályba veszttek. A fennmaradt korabeli írások Boccherinit, mint zseniális, nagy tudású csellóművészt méltatják. Briliáns technikai felkészültsége, amely társult egy virtuózan könnyed játékképpel és egy átható, kifejező hanggal, ámulatba ejtette a közönséget. Edmund S. J. van der Straeten *History of the violoncello* (London, 1915) című könyvében így írt Boccheriniről:

Boccherini volt az első, aki a csellójáték technikáját új útra terelte. Játékában gyakran szerepeltek kivételes hangmagasságok, de épp úgy jellemző volt rá, az *arpeggio*, és hüvelykujj gyakori alkalmazása az alsó és felső fekvésekben. A hüvelykfekvésekben a hosszú *staccato*-futamokat egyforma biztonsággal használata minden húron.¹²

Julius Bächli is hasonlóan vélekedett Boccherini kivételes tehetségéről. Szerinte a művész olyan magas színvonalon adta elő a csellószonátákat és koncerteket, hogy hangszerét az ezidáig egyedül tündöklő hegedű színvonalára emelte.¹³

Ha magunk is meg szeretnénk bizonyosodni Boccherini rendkívüli hangszeres tudásáról, elég, ha az általa komponált csellóműveket tanulmányozzuk. Leginkább ezeken a darabokon keresztül mérhetjük fel a hangszeren való jártasságát, zenei tudásának és fantáziájának széleskörű skáláját és sokszínűségét. Ezek a darabok mind zeneileg, mind technikailag, rendkívül magas színvonalat képviselnek.

⁹Valószínű, hogy ezt a tisztséget csak 1787-ig töltötte be, mivel az 1788-ban elkészült művek fedőlapján, Boccherini neve mellett már nem szerepel ez a cím. Parker, 2007. 41.

¹⁰Parker, 2015. 1.

¹¹Kaiserker, 2014. 168.

¹²Kaiserker, 2014. 41. Saját fordítás.

¹³Julius Bächli: *Berühmte Cellisten. Porträts der Meistercellisten von Boccherini bis Casals u. von Paul Grümmer bis Rostropovitch.* (Zürich, Freiburg: Atlantis, 1973). 17.

Saját hangszeres tudását és felkészültségét vette alapul műveihez, ezért szinte minden darabja igen nagy kihívást jelent az előadók számára. Sajnos nem hagyott hátra az utókor számára csellóiskolát a hangszer tanuláshoz, illetve módszertani tanulmányokat a cselló technikai tudásának elsajátításához, de darabjait már kortársai is példaértékűnek ítélték meg.

Még élete során neve és művei bevonultak a cselló tanítási gyakorlatába. Ő az egyetlen hangszer virtuóz és zeneszerző, akit Dominique Bideau 1802-ben kiadott csellóiskolájában megemlíttet. Nem sokkal később Pierre Baillot 1804-ben megjelent csellómódszertani könyvében példaként használja fel Boccherini darabjainak egész sorát, különböző technikai feladatok elsajátításához.¹⁴

Boccherini nagyon termékeny zeneszerző volt. Annak ellenére, hogy kiemelkedően sok darabot komponált csellóra, a mai kor előadóművészei igen kevés művet ismernek ezek közül, és még kevesebbet tűznek repertoárjukra. Manapság, a tőle származó tizenkét csellókoncert közül szinte csak a Friedrich Grützmacher által átdolgozott B-dúr G. 482 csellókoncert él a köztudatban. Több mint negyven szonátáját inkább csak az oktatásban, a tanítási gyakorlatban használják, habár magas művészi értékeket képviselnek.

Megállapíthatjuk, hogy Boccherini csellóművei az idők folyamán mellőzötté váltak, és kiszorultak a koncerttermekből. Úgy tartják, hogy az igazi értékek fennmaradását az idő múlása igazolja, de Boccherini műveivel kapcsolatban ez az állítás sajnos nem igazolódott be.

Ez a mellőzöttség nem csak a csellóra írt műveire jellemző, a kamaraműveivel talán még komiszabban bánt el az idő. Néhány vonóskvintetten kívül szinte teljesen, méltatlanul feledésbe merültek. Mégis zeneszerzői munkásságában a legnagyobb érdemeket a kamarazenei kompozícióival érte el. Főleg triói, kvartettjei és kétszellős kvintettjei hoztak számára nagy elismerést. Nem túl sok dokumentum maradt fenn, amelyben kortársai véleményezik Boccherini kamarazenei munkásságát, de ezekből kiderül, hogy megosztotta a publikumot. Azon tehetséges muzikusok közé tartozott, akik művészetükkel rabul ejtették rajongóikat, de heves érzelmeket váltottak ki kritikusaikból.

Antonio Eximeno volt az első, aki 1774-ben kiadott *Dell' Origine e delle regole della Musica colla storia del suo progresso, decadenza, e rinnovazione* című könyvében viszonylag elég korán felismerte Boccherini művészetének zenetörténeti jelentőségét.¹⁵ Nem sokkal később, 1776-ban jelent meg Carl Ludwig Junker írása, melyben Boccherini kamaraműveinek jellemvonásait ecsetelte.¹⁶ Junker főként a kompozíciók hiányzó egységét kritizálta. Úgy vélte, hogy Boccherini műveiből hiányzik az az összetartó erő és gondolati egység, amely az állandóságot biztosítja. Junker szerint Boccherini darabjaiban a pillanatnyi érzések dominálnak, zenéje túlságosan érzelmes és túlzottan elfogódott, és ezek a tulajdonságok a művek tervszerűtlenségéhez vezetnek.

¹⁴Kaiser Kern, 2014. 41.

¹⁵Antonio Eximeno (1729-1808) spanyol jezsuita pap volt, aki olaszországi száműzetésben élt, és egész életét a zenének szentelte. Speck, 1987. 184.

¹⁶I.h.

Kortársai Boccherini kamaraművei közül inkább a vonóstrióit és kvintettjeit értékelték. Charles Burney volt az első, aki Haydnal hasonlította össze őt. Igaz, egyértelműen csak a vonóskvintettjeit említette, de a vonós hangszeres műveit tekintve, Boccherinit a legnagyobb zeneszerzők közé sorolta.¹⁷ Ernst Ludwig Gerber is elismerően nyilatkozott Boccherini zenéjéről. Műveiben a kifogyhatatlan ötletgazdagságot, a harmóniák sokszínűségét, a modulációk átmeneteinek könnyed kezelését és zenéjének áradó lendületét dicsérte. Úgy gondolta, hogy Haydn volt az egyetlen a német komponisták közül, aki méltó volt arra, hogy Boccherini nevével együtt említsék.¹⁸

2.3. Boccherini és II. Frigyes Vilmos kapcsolata

A koronaherceg Boccherini műveivel először valószínű a híres olasz hegedűvirtuózok Gaetano Pugnani (1731-1798) és növendéke Giovanni Battista Viotti¹⁹ (1755-1824) játékán keresztül találkozott. Frigyes Vilmos nagyon kedvelte az olasz kamarazenét.

1780-ban a két hegedűvirtuóz poroszországi turnéja során elkápráztatta II. Frigyeset és udvarát briliáns hegedűjátékával, és több ízben bemutatta tehetségét a koronahercegnek is.²⁰ Feltehetően ekkor figyelt fel Frigyes Vilmos először az olasz zeneszerzőre, és a 80-as évektől műveit gyűjteni kezdte. Ezt támasztja alá az a nagyszámú francia kiadvány Boccherini műveiből, amelyek a királyi házi könyvtárban találhatóak meg.

A trónörökös 1783-ban vette fel először a kapcsolatot Boccherinivel. Nagy Frigyes nagykövete udvari ügyekben, Madridban járt, és ott hallotta Boccherini op.33. vonósnégyesét, melyet az ő tiszteletére adtak elő.²¹ A nagykövet ismerte a csellista trónörökös rajongását a zene iránt, ezért elküldte számára ezt a művet. Miután megkapta és élvezettel tanulmányozta, a porosz koronaherceg a következő levelet küldte Boccherininek:

Potsdam 1783. október 1.

Semmi sem okozott volna nagyobb örömet Boccherini úr, mint az, hogy megkaptam néhány darabját, még hozzá éppen akkor, amikor elkezdtem foglalkozni az Ön hangszeres műveivel. Minden nap újabb örömmel ajándékoz meg engem, szórakoztat és elégedettséggel tölt el. Bízom benne, hogy az öröm, melyet Ön a komponálásban talál, még sokáig megmarad, és remélem, hogy

¹⁷I.m., 187.

¹⁸I.m., 188.

¹⁹Giovanni Battista Viotti (1755-1824) Virtuóz játékán keresztül hozzájárult, hogy Boccherini műveit Európa-szerte megismerjék. Viotti élete során saját művei mellett kizárólag Boccherini darabjait játszotta. Ez 1780-tól egyértelműen bizonyítható. Warwick Lister: *Amico. The Life of Giovanni Battista Viotti*. (Oxford: Oxford University Press, 2009). 43.

²⁰Kaiser Kern, 2014. 166-168.

²¹Parker, 2007. 34.

ebben az esetben új műveit velem is megosztja. Addig is, Boccherini úr kérem, fogadja szeretettel ezt az aranydobozt, amellyel nagyra becsülésem fejezem ki tehetsége előtt, egy olyan művészetben, melyet én különösen nagyra értékelek. Legyen meggyőződve figyelmemről, mellyel maradok Boccherini úr,

az Ön feltétlen híve
Frigyes Vilmos porosz herceg²²

Ez a levél sajnos már eredetiben nincs meg. Teljes terjedelmében először Boccherini dédunokájának, Alfredo Boccherini y Calonye (1879) biográfiájában jelent meg.²³ Az eredeti levél olaszul íródott, a zeneszerző anyanyelvén. Valószínű ezzel is bizonyítani kívánta a herceg nagybecsülését, mivel Frigyes Vilmos nem beszélt olaszul. A levelet olyan személy írhatta meg a nevében, aki teljes mértékben élvezte Frigyes Vilmos bizalmát. A levél szokatlanul közvetlen stílusban íródott, nélkülözve az akkoriban jellemző rangbéli különbségeket.²⁴ Az írás tükrözi a porosz herceg mély tiszteletét és elismerését Boccherini művészetére iránt.

Boccherini ebben az időben még Don Luis infáns szolgálatában állt. A herceg akárhogy is próbálkozott, nem tudta átcsábítani Boccherinit, mivel a zeneszerzőt szerződés kötötte a spanyol udvarhoz. A spanyol uralkodó halála után (1785) Frigyes Vilmos újra megpróbálta megszerezni Boccherini szolgálatait a porosz udvar számára. Ezúttal a zeneszerző engedett a kérésnek. Habár Boccherini továbbra is Spanyolországban maradt III. Károly szolgálatában,²⁵ a porosz koronaherceggel egy nem mindennapi szerződést kötött.

Frigyes Vilmos Boccherinit 1786-ban nevezte ki hivatalosan kamarakomponistájának, majd nem sokkal később a herceget királlyá koronázták. Ez a levél így szól:

Mi (Frigyes Vilmos) Poroszország hercege, a korona várományosa, Isten kegyelméből, miután felismertük Luigi Boccherini úr kivételes zenei tehetségét, ezennel átadjuk neki a megbízólevelét és a Mi kamara zeneszerzőnk címet. Mi saját kezűleg aláírtuk és megpecsételtük ezen okmányt.

Berlin, 1786. január 21. (Frigyes Vilmos) Poroszország hercege.²⁶

²²Rothschild, 1965. 42. Fordította: Szirovica Éva.

²³Kaiser Kern, 2014. 157.

²⁴I. h.

²⁵Egy levél, melyet III. Károly titkára írt a kincstárnoknak Don Pedro de Lerenának alátámasztja Boccherini pozícióját és titulását, mint első csellista a Királyi Kamarazenekarban. Szolgálatiáért a csellista 12000 reált kapott évente. Rothschild, 1965. 51.

²⁶I.m. 42. Fordította: Szirovica Éva.

Boccherini kapcsolata II. Frigyes Vilmostal egészen különleges volt. A porosz király mélységes tiszteletet és megbecsülést érzett Boccherini művészetére, erről tesz tanúságot ez a megbízólevél is.

A mester kinevezési okmánya nagyon egyedinek számított. Az ilyen dokumentumok általában rutinszerűen íródtak, de Boccherini szerződése a porosz királlyal nem tartozott ezek közé. Az írás nem tartalmazott feltételeket, nem határozott meg feladatokat, nem szabályozta a munkaórák számát és a felmondás jogának lehetőségét.²⁷ Ellentétben a III. Károllyal kötött szerződésével, melyben minden pontosan meg volt határozva,²⁸ Boccherininek évente csupán egy „bizonyos számú kvartettet és kvintettet” kellett küldenie II. Frigyes Vilmos számára, cserébe évi 1000 német korona életjáradékot kapott.²⁹

Boccherini teljes szabadságot élvezett. A felkérés nem tartalmazott semmiféle elvárást a kompozíciók típusával, illetve számával kapcsolatban.³⁰ Germán Labrador tanulmányában úgy véli, hogy Boccherininek szándékában állt évi 12 művet küldeni a királynak.³¹ Ezt a feltételezést támasztja alá a porosz királynak küldött művek címlapja is, melyeken Boccherini jelölte a művek keletkezésének évét és a hónapját.³² Ez az évi 12 mű csupán átlagérték lehet, mivel Loukia Drosopoulou kutatásaiból megtudhatjuk, hogy míg 1787-ban 13 művet, 1788-ban 12 művet, a későbbi időszakban, átlagban 6-8 művet küldött a porosz udvar számára; úgy, hogy a kutatások mai álláspontja szerint, az 1791-es év teljesen kimaradt.³³

Kitüntetett helyzetét egyetlen másik komponistával sem kellett megosztania. A megbízása egész életére szólt, mint ahogy a neki ajánlott cím is. A Berliini Állami Könyvtárban őrzött eredeti partitúrák fedőlapján Boccherini feltüntette az általa birtokolt címeket. 1788 szeptemberéig a következőképpen írta alá műveit: *Professore di Musica all' attual servizio di S. M.C. e Compositore di Camera di S.M. Prussiana*.³⁴ Ekkor még szerződésben állt III. Károly spanyol királlyal, később viszont már csak a porosz király által adományozott címmel dedikálta műveit. Valószínű ettől az időszaktól kezdve megszűnt a spanyolországi munkaviszonya.

II. Frigyes Vilmos számára nagyon sok kiváló zeneszerző írt és ajánlott műveket, de Boccherini darabjaiért különösképpen rajongott a király. Ez a feltétel nélküli szeretet, bizalom és megbecsülés, mellyel megajándékozta a király

²⁷Parker, 2015. 8.

²⁸Rothschild, 1965. 51.

²⁹I.m. 52.

³⁰I.h.

³¹German Labrador: „Towards a Revised Chronology of Boccherini's Works.” In: Rudolf Rasch (szerk.): *Understanding Boccherini's Manuscripts*. (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014). 31-66. 41.

³²Parker, 2015. 8.

³³Loukia Drosopoulou: „Boccherini as Chamber Composer to Friedrich Wilhelm II of Prussia. Some Insights from the Catalogues of the King's Music Collection.” <http://www.boccherinionline.it/annate/n6-2013/drosopoulou-1.php> (utolsó megtekintés dátuma: 2016. szeptember 28).

³⁴Parker, 2007. 38-39. Lásd még disszertációm 3. fejezetében: A királynak írt vonósnégyesek kéziratái 23. 1. kottapélda

Boccherinit, nem volt mindennapi. Johann Friedrich Reichardt királyi karmester 1792-ben így ír erről:

Boccherini a jelenlegi porosz királytól egy állandó, életre szóló pénzügyi juttatást kap azért, hogy évente küldjön számára néhány kvartettet és kvintettet. A király nagyon kedveli ezeket a műveket, jobban, mint bármely más szerzeményeket és folyamatosan, nagy szeretettel játssza őket.³⁵

Boccherini művészete a zenetörténet azon időszakára esett, amikor a zeneszerzőknek már megvolt a lehetőségük, hogy maguk döntsenek elkötelezettségeikről. Egyesek mecénási viszonyban álltak udvari vagy egyházi munkaadókkal, mint például Haydn, akinek az Eszterházy gróf udvarában zeneszerzőként és karmesterként számos feladatnak kellett megfelelnie. Mások viszont a szabad alkotói tevékenységet részesítették előnybe, akkor is, ha ezáltal anyagilag sokkal bizonytalanabbá vált az életük. Ilyen művész volt Mozart is, habár anyagi problémái miatt ő is gyakran kénytelen volt megalkuvást kötni.

Boccherini helyzete nagyon különleges volt. A zeneszerző II. Frigyes Vilmostal kötött szerződésének köszönhetően, amely anyagi biztonságot nyújtott számára, kiváltságos helyzetbe került. A király feltétel nélküli rajongása a zenéje iránt különleges alkotói szabadságot biztosított számára, mivel mecénása nem szabott határokat és feltételeket. Ez a szabadság lehetővé tette Boccherininek, hogy úgy komponáljon, olyan módon írjon, ahogyan szeretett volna. Nem kellett megfelelnie a nagyközönség ízlésvilágának és a kiadók elvárásainak. Lényegében, Boccherini megkapta a lehetőséget, hogy művészete teljes mértékben az önmegvalósítás útjára lépjen, megalkuvások nélkül. Nem kellett küzdenie a társadalmi elfogadottságért sem. Ezek a feltételek lehetővé tették számára, hogy műveiben szabadon kísérletezzen határtalan kreativitással, hiszen nem kellett törekednie arra, hogy ezek a darabok gazdaságilag életképesek legyenek. Nem volt szükséges, hogy zenéje a nagyközönség számára érthető legyen és az amatőr zenészek szükségleteinek kiszolgálására szülessen.³⁶

Ez a kapcsolat a király és pártfogoltja között nem csak a zeneszerző számára volt előnyös. Mara Parker úgy fogalmaz, hogy Boccherini kapcsolata II. Frigyes Vilmostal kölcsönösen gyümölcsöző volt. A zeneszerző lehetőséget kapott, mind pénzügyi, mind zenei értelemben, hogy egy olyan mecénásnak írjon, aki igazán értékelte műveit. A királynak pedig lehetősége nyílt, hogy hódoljon két nagy szenvedélyének: a kamarazenélésnek és a csellózásnak.³⁷ Boccherini biztosan tisztában volt kivételes helyzetével, és igyekezett rászorgálni a király szeretetére. Annak ellenére, hogy a király nem korlátozta Boccherinit a komponálásban, azért a zeneszerző és mecénás viszonyának íratlan szabálya, ha nem is az általánosan elfogadott formában, így is fennállt. Ez a viszony kettőjük között tiszteletre és

³⁵*Musikalische Monatschrift* (Berlin, 1792. júl.) Kaiser Kern, 2014. 166. Saját fordítás.

³⁶Parker, 2015. 9.

³⁷Parker, 2007. 57.

megbecsülésre épült, amellyel egyikük sem akart visszaélni. Boccherini hálából zeneszerzői szabadságáért, igyekezett a király kedvében járni és olyan műveket írni, amelyekkel munkaadójának örömet tudott szerezni. Munkáin keresztül megpróbálta közvetlenül tükrözni a király egyéni kívánságait, zenei ízlését.

Boccherini abban a tizenegy évben, míg II. Frigyes Vilmos szolgálatában állt, egyáltalán nem publikált. Valószínű ez is erről az elkötelezettségről tesz tanúságot.

II. Frigyes Vilmos halála nagy változást hozott Boccherini életében is. A bőkezű mecénás halála után, a zeneszerző 1798. január 25-én keltezett levelében felajánlotta szolgálatait a trónörökösnek, III. Frigyes Vilmosnak, aki rideg szavakkal utasította el. Ez a levél így szólt:

A király tudatja Boccherini úrral, hogy Öfelsége semmilyen szolgáltatására nem tart igényt, amiért az elhunyt királytól állandó juttatásban (életjáradékban) részesült és a kifizetéseket megszünteti.³⁸

Ezt a szűkszavú választ kapta Boccherini III. Frigyes Vilmos királytól, amelyet 1798. március 25-én kelteztek. Feltehetően nem Boccherini művészete ellen irányult ez a döntés, sokkal inkább apja iránti ellenszenve sarkallta a királyt erre a lépésre.

2.4. A breslauer levél

Boccherini életének vannak olyan homályos időszakai, amelyek megfelelő adatok és dokumentumok hiánya miatt nem feltérképezhetők, illetve csak feltételezésekre lehet hagyatkozni. Máig nem bizonyított, hogy Boccherini vajon járt-e a porosz király udvarában, illetve találkozott-e II. Frigyes Vilmossal személyesen? Sokáig úgy tartották, hogy a breslauer levél erre választ ad.

Boccherini porosz tartózkodásáról indult szakmai vitát Domenico Agostino Cerù, Boccherini-életrajzíró 1864-ben Luccában kiadott biográfiája (*Cenni intorno alla vita e alle opere di Luigi Boccherini*) indította el.³⁹ Ebben a könyvben hírt adott egy olyan levél létezéséről, amely okot adott arra a feltételezésre, hogy Boccherini valóban járt Poroszországban. Habár a szerző nem állította biztosan, hogy Boccherinitől származik ez a dokumentum, a levelet mégis összekötötték a zeneszerző nevével. Az olasz nyelven írott levelet 1786. július 30-án Breslauban keltezték, és Girolamo Lucchesini potsdami kamarásnak címezték. Az írás teli volt napi aktualitású hírekkel és személyes megjegyzésekkel, de mindez anélkül, hogy bármi is utalt volna Boccherini életére és munkásságára.⁴⁰ Az első fordítás és a szöveg nyilvánosságra hozatala La Mara⁴¹ zenetörténész nevéhez fűződik, aki a szöveget a *Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten* (Lipce, 1886) című antológiájában

³⁸Kaiser Kern, 2014. 173-176 Fordította: Csilics Éva.

³⁹Christian Speck: „Der Autor des angeblichen Boccherini-Briefes aus Breslau ist Abbé Bastiani.” In: Christian Speck (szerk.): *Boccherini Studies Vol. 3.* (Bologna, Ut Orpheus, 2011). 1-16. 2.

⁴⁰Kaiser Kern, 2014. 169.

⁴¹La Mara, született Ida Marie Lipsius (1837-1927) nagybecsült író volt. Nevéhez fűződik a Bolognai Filharmóniai Akadémia katalógusának eredeti kiadása 1881-ből. Kaiser Kern, 2014. 169.

publikálta.⁴² Ez a kiadás lett az alapja a hosszú ideig uralkodó Boccherini-legendának.

A levelet La Mara jegyzetekkel látta el, amelyek alátámasztották azt a feltevést, hogy Boccherini járt Poroszországban.⁴³ A pontatlanságok valószínűleg a levél német nyelvre való fordításából is adódhattak, de La Mara nagyvonalúan kezelte Boccherini aláírását is. Az elismert életrajzíró beszámolójával ellentétben Boccherini aláírásaként nem a teljes neve szerepelt a levél végén, csupán egy B-betű. Cerutól eltérően a levél keltezésének dátumaként 1787. július 30-át adta meg. Az időpont manipulálásával, a dátummal együtt megváltozott a király személye is, akire a levélben utalást tesznek, hiszen ebben az időben már II. Frigyes Vilmos ült a trónon.⁴⁴ Aligha lehetett kétségbe vonni az akkoriban már tekintélyes hírnevet szerzett íróhoz hozzáértését és szavahihetőségét a források igazolásában és a fordított szöveg hűségében visszaadásában.

Az eredeti levél eltűnése is nagyban hozzájárult a körülötte kialakult bizonytalanságnak. Boccherini halálának 200. évfordulóján, 2005-ben a bolognai Accademia Filarmonica archívumában Cherubini neve alatt találták meg az elveszettnek hitt levelet.⁴⁵ Ez új lehetőségeket nyitott meg a dokumentum azonosításában, hiszen a vitatott levél volt az egyetlen ismert írás, amelyre Boccherini poroszországi tartózkodásának hipotézise támaszkodni tudott.

Fulvia Morabito a levél tüzetes grafológiai vizsgálatának köszönhetően 2009-ben bebizonyította, hogy mégsem Boccherinitől származik a levél.⁴⁶ Ezt a megállapítást Christian Speck kutatásai tovább erősítették azzal, hogy azonosította a levél eredeti íróját, Giovanni Battista Bastiani személyében.⁴⁷

Christian Speck arra a megállapításra jutott, hogy Nagy Frigyes nagyon kedvelte Bastianit. Bizalmába fogadta, és 1751-ben a breslauer dómkonokává nevezte ki.⁴⁸ Bastiani jó barátságban állt a levél címzettjével, Lucchesinivel és a levél tartalma is összeegyeztethető a konok látásmódjával és életének erre az időszakra eső momentumaival. A kutatás folyamán Speck megvizsgált két eredeti, Bastianitól eredő levelet, és megállapította, hogy a kézírás és a levélben előforduló szófordulatok is az ő írásának stílusjegyeit viselik magukon.⁴⁹ Speck bebizonyította, hogy a kézírás, a levél helyes keltezésének időpontja és a tartalma sem hozható kapcsolatba Boccherinivel.

Mindezek fényében, úgy tűnik, megoldódott a breslauer levél évszázados rejtélye. A kutatás eredménye tehát megcáfolta azt a feltevést, hogy Boccherini ebben az időszakban valóban járt volna Poroszországban.

⁴²I. h.

⁴³Speck, „Der Autor des angeblichen Boccherini-Briefes aus Breslau ist Abbé Bastiani”, i. m., 2.

⁴⁴I. m. 2-3.

⁴⁵Kaiser Kern, 2014. 169.

⁴⁶Fulvia Morabito: „La »lettera di Breslau« di Luigi Boccherini: evidenze peritali sulla »non identità di mano«” In: Christian Speck (szerk.): *Boccherini Studies Vol. 2.* (Bologna: Ut Orpheus, 2009). 113-187.

⁴⁷Speck, „Der Autor des angeblichen Boccherini-Briefes aus Breslau ist Abbé Bastiani”, i. m., 6.

⁴⁸I. m. 7.

⁴⁹I. m. 11-12.

3. A királynak írt vonósnégyesek kéziratai

3.1. Boccherini műveinek rendszerezése

II. Frigyes Vilmos, porosz uralkodó rajongásig szerette Luigi Boccherini zenéjét. Már koronahercegként igyekezett összegyűjteni Boccherini összes kiadott művét, még mielőtt hivatalosan foglalkoztatni kezdte volna. Kottagyűjteménye tartalmazta a zeneszerző szinte összes 1786 előtti publikációját.¹ II. Frigyes Vilmosnak a zenetörténet nagyon hálás lehet, hiszen szenvedélyének köszönhetően Boccherini kiadott és kiadatlan műveit összegyűjtötte, és az utókor számára megőrizte.

Boccherini műveiről információt több forrásból is meríthetünk. Georg Thouret volt az, aki első ízben rendszerezte Boccherini műveit. Ez a katalógus szolgál biztos alapként a Boccherini-művek kutatói számára.² Teljes mértékben azonban ez a katalógus sem helytálló, mivel vannak olyan művek, amelyek nem szerepelnek ebben a gyűjteményben. Ahhoz, hogy lehetőség szerint megfelelő összképet kapjunk, figyelembe kell venni egy másik gyűjteményt is.

II. Frigyes Vilmosnak létezett egy saját kézirat-katalógusa, amelyet a király udvarában, 1795. december 1-jén állítottak össze.³ A címe: *Catalogus von allen musikalischen Werken, alt und neu, die Sr. Kgl. Majestät gehören*. Ez a katalógus aszerint csoportosította a király birtokában lévő műveket, hogy melyik palotában tárolták őket, és milyen hangszeres összeállításra készültek.

Boccherini műveinek legnagyobb részét a Márványpalotában helyezték el. Ez a palota volt a király kedvenc tartózkodási helye és a kamaraművek előadásainak színtere. Mivel a gyűjteményt 1795 után állították össze, a korábbi művek bejegyzései meglehetősen hiányosak. Boccherini művei viszont miután belépett a porosz király szolgálatába, elég biztosan nyomon követhetőek.

Boccherini rendszeresen küldte a darabjait az uralkodónak, feltüntetve rajtuk a komponálás évét és hónapját. Sok esetben ezek a dátumok megegyeztek a művek bemutatásának időpontjaival.⁴ Loukia Drosopoulou tanulmányában rámutat mindkét katalógus hiányosságaira. Úgy véli, hogy a kettő összegzése rálátást nyújt Boccherini műveire, és az eredményből megállapítható, mennyi kompozíció maradt fenn az utókor számára.⁵

A gyűjteményeken keresztül megismerjük az udvar zeneműveinek másolási gyakorlatát, és a helyét, ahol ezeket a műveket tárolták. A Thouret-katalógus

¹Loukia Drosopoulou: „Boccherini as Chamber Composer to Friedrich Wilhelm II of Prussia. Some Insights from the Catalogues of the King’s Music Collection.” <http://www.boccherinionline.it/annate/n6-2013/drosopoulou-1.php> (utolsó megtekintés dátuma: 2016. szeptember 28).

²Georg Thouret: *Katalog der Musiksammlung auf der Königlichen Hausbibliothek im Schlosse zu Berlin*. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1895). 23-32.

³Drosopoulou: „Boccherini as Chamber Composer to Friedrich Wilhelm II of Prussia”, i.m.

⁴Parker, 2007. 37-41.

⁵Drosopoulou: „Boccherini as Chamber Composer to Friedrich Wilhelm II of Prussia”, i.m.

nemcsak Boccherini munkáiról ad felvilágosítást, hanem más zeneszerzőkről is biztosít egy általános képet, akiknek műveivel szintén foglalkozik a katalógus.

Összességében megállapíthatjuk, hogy II. Frigyes Vilmos katalógusai a fennmaradt forrásokkal együtt, nagyon fontos információkat tartalmaznak Boccherini életével és műveivel kapcsolatban.

Boccherini kompozíciói közül sok mű rendelkezik opusszámmal. Ezek a jelölések vagy a zeneszerzőtől, vagy különböző zeneműkiadóktól származnak, mint például Pleyel, vagy Janet et Cotelletől. Megtörtént, hogy maga Boccherini is azonos opusszámot rendelt két különböző művéhez, ezért nagyon nehéz ezeket megkülönböztetni.⁶ Thouret a művek rendszerezéséhez a számok mellé egy „M” betűt írt, amely a *Königlichen Hausbibliothek Musiksammlung* (KHM) rövidítése. A Berliini Állami Könyvtár még mindig használja ezt a jelölési rendszert. Boccherini műveinek ma leginkább használatban lévő tematikus katalógusa Yves Gérard nevéhez fűződik. Az általa használt „G” betű, melyhez számot rendel, a legbiztosabb módja Boccherini műveinek megkülönböztetésére.

3.2. A berlini kéziratok

Az 1786-1796 közötti időszak Boccherini tartózkodási helyét illetően a kutatók számára homályos évtized volt. Csak a nemrégiben előkerült jogi iratok és a második házassága utáni végrendelet, valamint a javak elosztásáról szóló dokumentumokból következtethetünk arra, hogy Madridban élt. Alkotói munkájáról, tevékenységéről egyedül a Berliini Állami Könyvtárban őrzött kéziratok tanúskodnak.⁷

Ebben az időszakban nem jelent meg új műve, kizárólag II. Frigyes Vilmos királynak írt darabokat. Boccherini 110 művet komponált a királynak, amelyeket saját katalógusában az op. 37-55 számmal jelölt.⁸ Georg Thouret (1895) kiadott katalógusa szerint viszont II. Frigyes Vilmos porosz király fennmaradt gyűjteményében összesen 277 Boccherini által írott darab található kézirat vagy nyomtatott formában.⁹ Ez azt bizonyítja, hogy a király, mint Boccherini mecénása és rajongója arra törekedett, hogy minél több művét összegyűjtse. Christian Speck kutatásai szerint a Thouret-katalógusban felsorolt művek 98%-a még mindig létezik és ezeknek a műveknek 83% a Berliini Állami Könyvtárban található, mint a porosz kulturális örökség része.¹⁰

Azok a művek, melyeket Boccherini kifejezetten II. Frigyes Vilmos számára írt, egységesen kézirat, autográf formában, illetve ezek másolataként találhatók meg a Berliini Állami Könyvtárban. Ezek a kéziratok általában, ügyelve minden részletre, esztétikus formába öntve, pontos utasításokkal ellátott szólamokban és partitúrákban

⁶Parker, 2007. 37.

⁷Kaiser Kern, 2014. 171.

⁸I.h.

⁹Georg Thouret: *Katalog*, i.m., 23-32.

¹⁰Christian Speck: „Die neue Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Luigi Boccherini.” In: Christian Speck (szerk.): *Boccherini Studies*, Vol. 2. (Bologna: Ut Orpheus, 2009). 1-21. 10.

íródtak.¹¹ Felvetődik a kérdés, hogy vajon valóban a zeneszerző saját kézírását dicsérik-e ezek a kották, vagy spanyol kéziratmásolók munkái lennének.

Klaus Fischer, aki 2008-ban kiadott írásában foglalkozik ezzel a kérdéssel, úgy látja, hogy sok esetben a kéziratmásolók munkáit „csupán csak” kiegészítette Boccherini. Különös gondot fordított a szólamokba, partitúrákba beírt pontos útmutatásokra, dinamikai jelzésekre. Egyedi jelölési rendszert használt, amely a tökéletes előadást segítette.¹² Fischer szerint jól megkülönböztethetőek a zeneszerző által beírt utasítások, mivel világosabb tintát használt. Számos részletes és precíz bejegyzést tett a dinamikára, artikulációra és a különleges effektusokra vonatkozóan. Mindez azt mutatja, hogy Boccherininek nagyon határozott elképzelése volt műveinek előadásmódjáról. Alig van darabjaiban olyan futam, olyan rész, amelyet nem látott el dinamikai jelzéssel. A *pianissimó*tól egészen a *fortissimó*ig használt minden dinamikai jelzést. A *crescendó*t egy ütemen vagy akár több ütemen keresztül is vezeti, időnként a *poco a poco* szavakkal fokozva. Számos berlini partitúra végén olvashatjuk a *Laus Deo* záróformulát, amely jellemző erre a korra és mindig a zeneszerzőtől származott.¹³

A Boccherini által használt papír fizikai jellemvonásaival behatóan először Mara Parker foglalkozott az 1994-ben megírt disszertációjában.¹⁴ Így ebben a kérdésben az ő eredményeire hagyatkozom.

A kutató a kéziratokat két csoportra osztotta: az autográf kottákra és a másolatokra. Az autográf kottákhoz vékony spanyol papírt használtak. Levélben juttatták el ezeket a műveket Spanyolországból a porosz király udvarába, ezért sok kotta ezek közül a közepén meg van hajtvva. A hangjegyvonalrendszer száma oldalanként változó, és a kották mérete sem egységes.

A másolatok papírminősége durvább, érdesebb. A másolatok nem spanyol papírra íródtak és méreteikben nagyobbak, mint az autográf kéziratok.¹⁵ Oldalanként egységesen tíz hangjegyvonalrendszer tartalmaznak. A szólamkottákat fehér színű fonallal fűzték össze, kivéve a csellószólamot, ami zöld színű volt.¹⁶ A kétcsellós kvintettekben is az első cselló szólamát zöld színnel jelölték. A fonál színének jelentése nem tisztázott, de következetes alkalmazása azt sugallja, hogy ez udvari gyakorlat volt. Valószínű így különböztették meg a király szólamát a többitől.

¹¹Klaus Fischer: „Die Partiturmanuskripte von Instrumentwerken Boccherinis in der ehemaligen Königlichen Hausbibliothek in Berlin.” *Studi musicali* 37/2 (2008): 469-501. 474.

¹²I.h.

¹³Kaiser Kern, 2014. 173.

¹⁴Parker, 1994. 65-71.

¹⁵A másolatok közül a legkisebb példány mérete 31×24cm a legnagyobbé 35,5×26,5cm. Ezzel szemben a többsége az autográf kottáknak 15,5×11cm-től egészen a 22×16cm-ig terjed. Csak három éri el 32×22cm nagyságot. Parker, 1994. 69.

¹⁶Parker, 2007. 36.

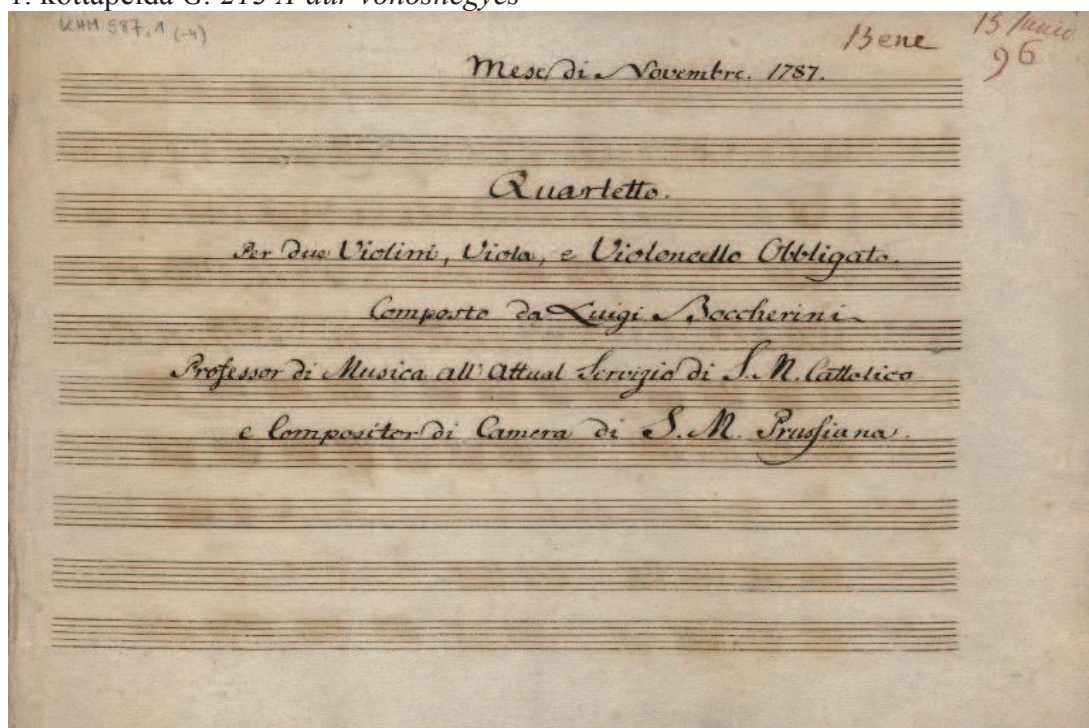
3.3. A kéziratok csellószólamainak áttekintése

Ezek a berlini kéziratok egyedülálló lehetőséget nyújtanak a művek tanulmányozására. Megismerhetjük a kéziratokban szereplő bejegyzések, jelölések által, hogyan fogadta és használta a király ezeket a kompozíciókat. Információt kapunk az uralkodó hangszeren való jártasságáról, technikai felkészültségéről és betekintést nyerünk a zenei ízlésvilágába.

A vonósnégyes kéziratok szólamainak fedőlapját megvizsgálva feltűnnek különböző megjegyzések, melyeket tollal, illetve piros színű ceruzával tettek. Ezek a megjegyzések a művek megérkezésének időpontjával és előadásával kapcsolatosak, illetve hozzászólásokat tartalmaznak, melyek valószínű a király elégedettségét fejezték ki.

A M. 587/G. 213 vonósnégyes fedőlapján a *Bene* szót olvashatjuk együtt egy dátummal (15 Junio 96), ami a jobb felső sarokban található (1. kottapélda).

1. kottapélda G. 213 A-dúr vonósnégyes¹⁷



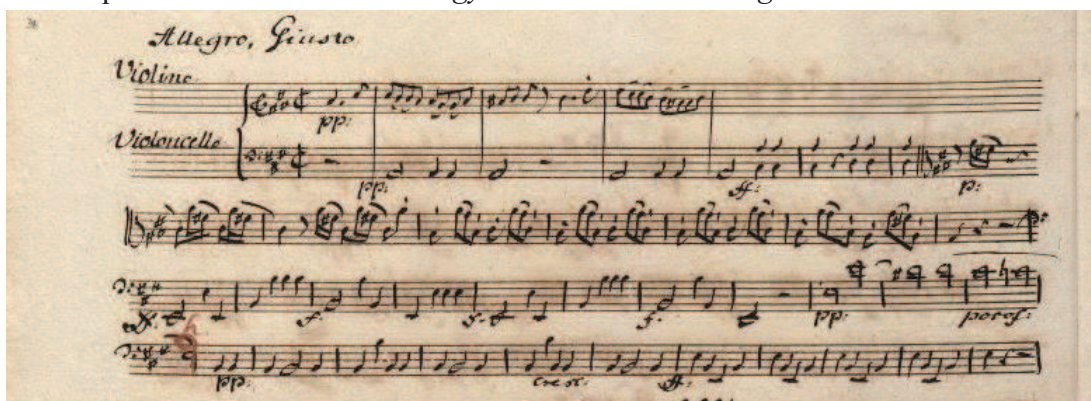
Két másik kvartett az M. 607/G. 234 és az M. 609/G. 235 címlapján az alsó jobb sarokban a *Nove* szó található, aminek a jelentését ezidáig nem tudták meghatározni. Thouret úgy véli, hogy ezek az írások II. Frigyes Vilmostól származnak, mivel a csellista király más kéziratokban is tett személyes megjegyzéseket.¹⁸ Az M. 600/G. 223 és az M. 592/G. 217 vonósnégyes fedőlapja is tartalmaz hasonló hozzászólásokat.

¹⁷Az eredeti kézirat a Berlini Állami Könyvtárban található (KHM 587).

¹⁸Parker, 2007. 42.

A király technikai tudásának feltérképezésében a vonósnégyesek mellett feltétlenül érdemes a vonósötösöket is megvizsgálni. A király nemcsak a tetszését nyilvánította ki a jegyzeteken keresztül, hanem a csellószólamba ujjrendeket és más hasznos tudnivalókat is beírt. Például az M. 587/G. 213 vonósnégyes utolsó tételének 24. ütemében a harmadik negyeden az *e* hang át van javítva *h* hangra, sőt egy *h* betűt is odaírt az előadó a hang fölé, ezzel nyomatékosítva a változást (2. kottapélda).

2. kottapélda G.213 A-dúr vonósnégyes 4. tétel 1-24. ütem gordonka¹⁹



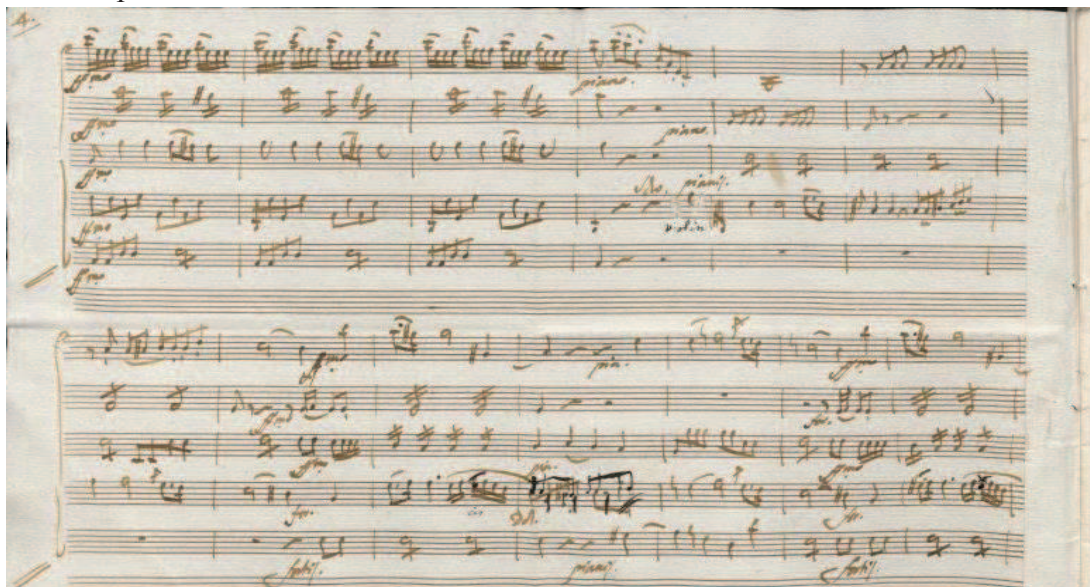
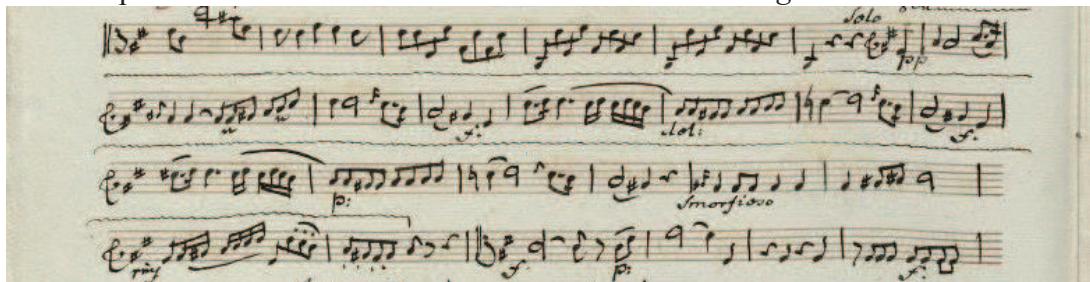
Az M. 521/G. 339 vonósötös csellószólamában több esetben olvasható a *wie ist* és a *violin* szó. Az első tételben a *Wie ist* a 45. és az 59. ütemben, a második tételben az első és 77. ütemben, a harmadik tételben pedig az első ütemben van bejegyezve. A *violin* szó többször is szerepel a partitúrában. Az első tétel 29. és 81. ütemében, a második tétel 52. ütemében van beírva. Értelmezésükkel kapcsolatban több elmélet is született,²⁰ de tüzetesebben megvizsgálva az eredeti kéziratot, legvalószínűbbnek Christian Orth magyarázatát találtam.²¹ A kutató úgy véli, hogy ezeket az instrukciókat a kottamásolóknak szánta a király. Ezt támasztja alá a partitúra csellószólama és a másoló által készített csellószólam közötti különbség is. Valószínű, hogy a király a partitúrában szereplő szopránkulcsban lejegyzett zenei anyag violinkulcsba való átírását kérte. A *Wie ist* azt jelenti, hogy a másoló a partitúrában szereplő eredeti kulcsban másolja a zenei szöveget, a *violin* szóval pedig a zenei anyag violinkulcsba való átírását kérte. Valószínűleg II. Frigyes Vilmos került az alt- és szopránkulcsban való kottaolvasást, amelyet más kéziratok is alátámasztanak.²² Ennek fényében már érthetőek ezek a bejegyzések. Az M. 521/G. 339 vonósötös első tételében a csellószólam a partitúra 29. ütemében szopránkulcsban van lejegyezve (3/a kottapélda). Ugyanez a zenei anyag az önálló csellószólamban már violinkulcsban van átírva (3/b kottapélda).

¹⁹Az eredeti kézirat a Berlini Állami Könyvtárban található (KHM 587).

²⁰Például Mara Parker azt feltételezi, hogy a bejegyzések a szólam technikai problémáival kapcsolatosak. Parker, 2007. 44.

²¹Christian Orth: „Beispiele für die Verwendung von Alt- und Sopranschlüssel in den Cellostimmen bei Zeitgenossen Boccherinis.” In: Christian Speck (szerk.): *Boccherini Studies Vol. 3.* (Bologna: Ut Orpheus, 2011). 273-276. 275.

²²I. h.

3/a kottapélda G. 339 D-dúr vonósötös 1. tétel 25-37. ütem²³3/b kottapélda G. 339 D-dúr vonósötös 1. tétel 23- 48. ütem gordonka²⁴

Az ujjrend használata sok mindent elárul egy előadóról és annak tudásáról, ezért nagyon értékes információkat hordoz. A király által beírt ujjrendek elárulják, hogy melyek voltak azok a részek, amelyek gondot okoztak számára. Ezáltal nagyjából fel tudjuk mérni a technikai tudását, a hangszeren való jártasságát. Boccherini kamaraműveinek csellószólama számos ilyen bejegyzést tartalmaz. A piros színű jelölések önmagukban nem egyedülállóak, hiszen más zeneszerzők kézírataiban is megtalálhatók, amelyek II. Frigyes Vilmos birtokában voltak.²⁵ Ezeknek a műveknek túlnyomó többségét az uralkodónak dedikálták. Ezek a bejegyzések formailag nagyon egységesek, így feltételezhető, hogy egyazon személytől (a királytól) származnak. Boccherini kvintettjei (M. 526/G. 346, M. 542/G. 357, M. 544/G. 359) és kvartettjei (M. 588/G. 214, M. 607/G. 234) számos ilyen ujjrendet tartalmaznak.

A C-dúr kvartett (M. 588/G. 214) eredeti kéziratának csellószólama igen érdekes e tekintetben. Csak az első (*Prestissimo*) tétel tartalmaz beírt ujjrendet. A példában bemutatásra kerülő részben a csellistának nyolc ütemen keresztül tört oktávokat kell játszania. Ez kényes feladat, nem csak az intonáció miatt, de igen kényelmetlenné teszi a hüvelykujj használata is. Az első hat ütemben minden taktus

²³Az eredeti kézirat a Berliini Állami Könyvtárban található (KHM 521).

²⁴Az eredeti kézirat a Berliini Állami Könyvtárban található (KHM 522).

²⁵Parker, 2007. 45.

első nyolcadára, hüvelykujjat jelölt be a kottába az előadó. Ez azt jelenti, hogy ütemenként szükséges a hüvelykujj pozícióját változtatni. Ezzel az ujjrenddel kiküszöbölhető a felesleges és kényelmetlen fekvésváltás, amelyet ilyen gyors tempóban amúgy is nehéz lenne végrehajtani. Csak a 107. ütemben hanyagolja az előadó a bejegyzést (4. kottapélda). Valószínű azért, mert már az előzőekben beírt pozíciókat sablonként használta.

4. kottapélda *G. 214 c-moll vonósnégyes 1. tétel 101-108. ütem, gordonka*



Ugyanebben a tételben található egy másik rész, amely szintén ujjrend beírásokat tartalmaz. Ebben a szólórészben a csellistának 32 ütemen keresztül akkordfelbontásokat kell játszania. Minden ütem első hangja üres G húron játszandó. Ütemenként változik az ujjrend. Csak abban az esetben hagyja el a beírást, ha a két szomszédos ütem azonos. Az első nyolc ütem szó szerint megismétlődik, de mégis ismételtelen be van jegyezve az egyszer már használt ujjrend. Az előadót (a királyt) valószínű a tempó gyorsasága és a szólóállástól való izgalom tette ilyen óvatossá. A király ujjrendválasztása meglehetősen jó, mert optimalizálja a különböző fekvések közötti mozgást (5. kottapélda).

5. kottapélda *G. 214 c-moll vonósnégyes 1. tétel 165-196. ütem, gordonka*

Érdekes az a tény, hogy ugyanez a zenei anyag az utolsó tételben szintén visszatér, de akkor már a *szóló* jelzés nincs kiírva, és basszuskulcsban van lejegyezve. Ehhez a részhez nincs újrend hozzáadva. Tulajdonképpen az utolsó tétel nem más, mint megismétlése az első tétel második felének.

A II. Frigyes Vilmosnak szánt műveiben Boccherini igyekezett figyelembe venni mecénásának hangszeres tudását. A királynak ajánlott darabjaiban a csellószólamok különböző nehézségűek. Vannak köztük egész könnyű kis kíséretök, de ugyanúgy megtalálhatók a gyakorlást igénylő magasabb technikai tudást elváró részek is.

Boccherini ügyelt arra, hogy a művek technikai kihívása ne bizonytalanítsa el, ne hozza kellemetlen helyzetbe a királyt. Habár vannak tételek, amelyek csellószólamai kifejezetten kellemetlenek, (például op.41, G. 215 *Rondó*) de Boccherini tisztában volt azzal, hogy II. Frigyes Vilmos szolgálatában áll a két briliáns tehetségű Duport testvér,²⁶ így valószínű úgy gondolta, hogy a király számára nehéznek tűnő művek sem fognak parlagon heverni. A kvintettek két csellószólama ily módon még magasabb színvonalat képvisel, habár Boccherini számára elsődleges szempont volt, hogy ezek a művek a király igényeinek és tudásának feleljenek meg.²⁷

Boccherini kvintettjeinek hangzásvilága nagyon egyedi, sajátos. A zeneszerző általában az első hegedű és az első cselló szólamát emeli ki, amelyek szinte azonosan magas technikai tudást és virtuozitást igényelnek. Habár a második hegedű, a brácsa és a második cselló szerepe inkább a harmóniavilág megteremtése, azért így is szerepet kapnak kisebb nagyobb szólóállásokban.

Boccherini a királynak ajánlott kamaraműveiben (triók, kvartettek, kvintettek) a csellószólam előadója felé azonos igényeket támaszt. Ez nem meglepő, ha azt feltételezzük, hogy ezeknek a műveknek (szólamoknak) a megszületésekor Boccherini a király hangszeres tudását vette figyelembe, és az ő kegyeinek megtartása volt az elsődleges szempont.

3.4. A porosz királynak szánt vonósnégyesek kiadása

Boccherini és a porosz király kapcsolata csupán 11 évig, az uralkodó haláláig tartott. Boccherini számára ez az időszak egy rendkívül produktív periódus volt. Mara Parker kutatásai szerint ebben az időszakban számos kompozíció született melyek között 29 vonósnégyes van (G. 213-241). A király uralkodása alatt ezek közül egyet sem adtak ki nyomtatott formában.²⁸ Csupán II. Frigyes Vilmos halála után, 1798-ban publikált ezek közül 13 kvartettet (G. 213-215 és G. 232-241) Ignace Pleyel

²⁶Jean Pierre Duport- 1773-tól II. Frigyes Vilmos csellótanáraként, majd kamarazenekarának vezetőjeként dolgozott a királyi udvarban. Öccse, Jean Louis Duport 1789-ben került a porosz udvar szolgálatába. Pape-Boettcher, 1996. 111.

²⁷Léteznek olyan feltételezések, miszerint Boccherini 1771-es Madridi találkozása a Duport testvérekkel, nagyban hozzájárult a kétcsellós kvintettjeinek megírásához. A tehetséges muzikusok ámulatba ejtették, és inspirálták a zeneszerzőt. Parker, 2007. 48-49.

²⁸Parker, 2015. 1.

párizsi zeneműkiadó.²⁹ Az a 16 kvartett, amely a kiadott kompozíciók közé esett (G. 216-G. 231), annak ellenére, hogy kitűnő vonósnégyesekről volt szó, nem jelent meg Boccherini élete során nyomtatásban.³⁰

Számos vita folyik arról, hogy ebben az időszakban Boccherini művei vajon miért tűntek el a zenei piacról. A fennmaradt kiadványok alátámasztják, hogy Boccherini egyetlen ütemben publikált, amíg Don Luis infáns szolgálatában állt,³¹ és II. Frigyes Vilmos halála után is újra felvette a kapcsolatot a kiadókkal.³² Az Artaria 1785-ben kiadott katalógusában ötven Boccherini művet tartott számon. Az ezt követő években a darabok száma megcsappant. 1788-ban már csak 26, 1792-ben pedig 14 művet kínáltak eladásra.³³ Az olasz zeneszerző zenéjére nagy volt a kereslet egészen az 1780-as évek végéig. Egyes kutatók szerint Boccherini művei kiadásának csökkenő tendenciáját a porosz királlyal kötött szerződése okozhatta. Rupert Ridgewell is ezen a véleményen volt, aki Boccherini eltűnését a zenei élet palettájáról összefüggésbe hozta az udvarnál történt kinevezésével. Az új pozíciót tartotta a legjelentősebb szempontnak abban, hogy a zeneszerző útja oda vezetett, hogy megszüntesse műveinek kiadását körülbelül 1787-től egészen 1796-ig.³⁴ Egy későbbi munkájában Ridgewell új bizonyítékok fényében az Artaria kiadó tudatos döntését is számba vette, mint lehetőséget Boccherini műveinek eltűnéséről.³⁵ Mara Parker szerint Boccherini publikációinak megszűnése nem külső hatások, illetve a publikum kegyeinek elvesztése miatt történt; a zeneszerző nem a király tiltásának tett eleget, sokkal inkább egy saját maga által ösztönzött visszavonulásról lehetett szó.³⁶

A zeneműkiadókkal újra csak 1796-ban vette fel a kapcsolatot. A párizsi kiadó, Ignace Joseph Pleyel (1757-1831) és Boccherini három éves munkakapcsolatából összesen húsz levél maradt fenn, amelyek tanúsítják együttműködésüket.³⁷ A kiadó megkeresésére Boccherini 1796. szeptember 12-én írt levelében válaszolt. Ebben a levélben Boccherini utalást tesz arra, hogy kötelességei vannak munkaadója, a porosz király felé, és nem kíván a művekkel kapcsolatban üzleti spekulációkba kezdeni.³⁸ Végül is Boccherini tárgyalásokat kezdett a Pleyel

²⁹I.h.

³⁰Ezek a művek, kivéve a G. 223 és G. 228 kvartettek, csak kézirat formájában léteznek. I.h.

³¹Boccherini egyik leveléből kitűnik, melyet az Artariának írt 1780. szeptember 22-én, hogy mindaddig, amíg Don Luis kapott egy példányt a neki szánt művekből, Boccherini szabadon felajánlhatta a kompozíciókat a kiadóknak. Rothschild, 1965. 35.

³²Parker, 2015. 2.

³³Kaiser Kern, 2014. 215.

³⁴Rupert Ridgewell: „Artaria’s Music Shop and Boccherini’s Music in Vienne Musical Life.” *Early Music*, XXXIII/2 (2005): 179-189. 179-180.

³⁵Rupert Ridgewell: „Boccherini, Artaria and Joseph Kaunitz-Rietberg. New Documents, New Perspectives.” In: Rudolf Rasch (szerk.): *Understanding Boccherini’s Manuscripts*. (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014). 139-154. 151.

³⁶Parker, 2015. 4.

³⁷Ezek közül ma már csak két írás van meg eredetiben, a „Pleyel-12” és „Pleyel-18” levél. A többi dokumentum francia nyelvű átiratban létezik, amelyet Germaine de Rothschild készített egy 1962-ben megjelent Boccherini-biográfiához. Röviddel a könyv megjelenése után az eredeti levelek eltűntek a Pleyel archívumból. Kaiser Kern, 2014. 215-216.

³⁸Parker, 2015. 3.

kiadóval 58 művének publikálásáról, majd később (1797. július 8-án) még 110 darabot ajánlott fel a kiadónak.³⁹ Összesen 180 kompozíciót adott át Boccherini Pleyelnek, de ezek közül a kiadó nem minden művet publikált.⁴⁰ Az első üzletkötés alkalmával a zeneszerző kiadásra kínálta saját opus számmal ellátott műveit az op. 44-től egészen az op. 54-ig.⁴¹ Ezek a művek 1792 és 1796 között készültek, amikor Boccherini még a porosz király szolgálatában állt. A később felajánlott 110 mű között voltak olyan kompozíciók is, amelyeket még Don Luis szolgálatában írt. Boccherini összesen 53 vonósnégyest adott át Pleyelnek (1. táblázat), amelyből a kiadó csupán 13 kvartettet publikált (2. táblázat).

1. táblázat *A Pleyel kiadó számára felajánlott vonósnégyesek*

Boccherini kvartettjei		1796-ban átadott művek	1797-ben átadott művek
op. 30	<i>6 quartettini</i>		x
op. 32	<i>6 quartetti</i>		x
op. 33	<i>6 quartettini</i>		x
op. 36	<i>6 quartettini</i>		x
op. 39	<i>1 quartetto</i>		x
op. 41	<i>2 quartetti</i>		x
op. 42	<i>2 quartettini</i>		x
op. 43	<i>2 quartettini</i>		x
op. 44	<i>6 quartettini</i>	x	
op. 48	<i>6 quartettini</i>	x	
op. 52	<i>4 quartetti</i>	x	
op. 53	<i>6 quartettini</i>	x	

2. táblázat *A Pleyel kiadó által publikált vonósnégyesek*

opuszám/ Gérard szám	a mű keletkezésének éve	az első publikáció ideje és helye
op. 39/ G. 213	1787	1798 Párizs
op. 41/ G. 214-G. 215	1788	1798 Párizs
op. 52/ G. 232-G. 235	1795	1798 Párizs
op. 53/ G. 236-G. 241	1796	1798 Párizs

A zeneszerző és a kiadó munkakapcsolata korántsem volt felhőtlen. Boccherini csak hosszú évek és sok kérlelő levél megírása után kapta vissza az 58

³⁹Rotschild, 1965. 104.

⁴⁰Rudolf Rasch: „Boccherini’s Manuscripts: a Typology.” In: Rudolf Rasch (szerk.): *Understanding Boccherini’s Manuscripts*. (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014). 1-30. 20.

⁴¹I.h.

mű partitúrakéziratának egy részét.⁴² Pleyel is nehezményezte, hogy a később átadott 110 mű között voltak olyan kompozíciók is, amelyek már ismertek voltak a nagyközönség előtt. Későbbi levelében Boccherini arról panaszkodott, hogy anyagilag milyen kevésre értékelte Pleyel az elküldött műveit.⁴³ A kölcsönös elégedetlenségük végül oda vezetett, hogy a zeneszerző és a kiadó egy harmadik személy, egy összekötő által tárgyalt. Érdekes módon Boccherini bizalma nem rendült meg a kiadóban. A zeneszerző így is biztosította Pleyelt iránta való hűségéről.

A Boccherini által felajánlott művek között voltak olyan vonósnégyesek, amelyeket Pleyel nem jelentetett meg.⁴⁴ Pleyel valószínűleg úgy találta, hogy ezek a művek nem felelnek meg a nagyközönség ízlésvilágának és elvárásainak. Boccherini így ír erről 1796. november 16-i levelében:

Arra kérem Önt, ne ítélje meg ezeket a műveket, amíg nem hallgatta meg őket kétszer, vagy háromszor, és amíg az előadó zenészek nem gyakorolták be teljesen és nem értették meg igazán a műveket.⁴⁵

Levelezésükből fény derül arra is, hogy ezek a kompozíciók nem az átlag, amatőr zenészeknek íródtak. Technikailag és zeneileg lényegesen nehezebbek voltak.⁴⁶ Boccherini nem a nagyközönség tudását célozta meg, hiszen II. Frigyes Vilmos számára írta ezeket a darabokat, és az ő udvarában működő tehetséges zenészek technikai felkészültségét vette figyelembe. Pleyel igyekezett a zeneszerzőt meggyőzni, hogy az eladhatóság kedvéért a művek komponálása közben célszerű szem előtt tartani a kereskedelmi szempontokat is. Boccherini erre válaszolt az 1799. március 18-i levelében, amely a zeneszerző hagyatékának egyik legjelentősebb fennmaradt írásos dokumentuma.⁴⁷ A levél szokatlanul hosszú, hangvétele udvarias, ugyanakkor roppant öntudatos is:

Majdnem negyven éve írok zenét, és nem lennék Boccherini, ha úgy komponálnék, ahogyan Ön ajánlotta, és Ön sem lenne az a Pleyel, aki [...] Ezekben a művekben lehetetlen az Ön tanácsát

⁴²Boccherini 1798. április 30-án írt levelében szemrehányást tesz Pleyelnek, hogy a kiadó még 1786. október 29-én ígéretet tett partitúráinak visszaszolgáltatásáról. Végül a komponista 1798 novemberében visszakapta műveinek egy részét. Hogy pontosan mennyit, ez máig nem ismert. Kaiserkern, 2014. 218.

⁴³Boccherini a „Pleyel-12” levélben írta ezt. A levél eredetiben fennmaradt és olasz nyelven íródott. Kaiserkern, 2014. 219-220.

⁴⁴A kiadatlan vonósnégyesek: op.42 (G216-217), op.43 (G218-219), op.44 (G220-225), op.48 (G226-231), Ezek a művek közül csak két vonósnégyes jelent meg azóta (G. 223, G. 228), a többi mai napig nem jelentek meg nyomtatott formában. Parker, 2015. 3.

⁴⁵Rothschild, 1965. 106. Fordította: Szirovica Éva.

⁴⁶Boccherini erről ír Pleyelnek az 1799. március 18-ai levelében. Rothschild, 1965. 67

⁴⁷Ez a levél a „Pleyel-18” eredetiben fennmaradt. Olasz nyelven íródott és a Francia Nemzeti Könyvtárban őrzik. Kaiserkern, 2014. 220.

követni és a rövidsége és az egyszerűsége törekedni; ez pont a modulációktól való búcsúzást és az ötletek elfojtását, megtagadását jelentené [...] Kis eszköztárral keveset lehet mondani, és még kevesebbet lehet érzékeltetni [...] Gondolja csak meg, nincs annál rosszabb, ha a szerző kezét megbilincselik, az inspirációját, fantáziáját korlátozzák, és előírásokat szabnak neki. Azt gondolom, hogy Ön is ugyanígy érezne, és ismételten arra kérem, hogy ezekben a kérdésekben hagyja rám a döntést.⁴⁸

Ezeken a sorokon keresztül Boccherini öntudatos, egyéni alkotói személyisége mutatkozik meg, aki jogot formál a művészi önkifejezés szabadon való felhasználására. Mai szemmel ez az igény – az önmeghatározásra, a szubjektivitásra és a művészi szabadságra – természetesnek tűnik, de az akkori társadalmi szokásoknak korántsem felelt meg. Ez azt mutatja, hogy Boccherini a művészi önkifejezésben és önértékelésben korának avantgárd irányzatot képviselő művészvilágához tartozott.⁴⁹

⁴⁸Idézet Boccherini 1799. március 18-ai leveléből „Pleyel-18” Luigi Boccherini: *Epistolario*. Marco Mangani (szerk.): Tempo de Minuetto 6. (Madrid: Arpeggio Editorial, 2011). 166. Fordította: Csilics Éva

⁴⁹Kaiser Kern, 2014. 221.

4. Boccherini vonósnégyeseinek jellemzői és a hangszerek viszonyának alakulása műveiben

4.1. Boccherini vonósnégyesei

Boccherini zeneszerzői tevékenysége egybeesett a nagy bécsi klasszikusok, Haydn és Mozart kiemelkedő munkásságának időszakával. Ez a tény Boccherini számára egyáltalán nem volt szerencsés, hiszen a két zseniális zeneszerző árnyékában kellett élnie. Igaz, hogy művészetét a nagyközönség és szerzőtársai is elismerték, de a két utolérhetetlen pályatárs miatt az utókor műveiről nem a kiérdemelt módon emlékezik meg.

A 20. század folyamán számos zenetörténész vizsgálta Boccherini kvartettjeinek szerepét a vonósnégyes műfajának kialakulásában, és a különböző kutatások során a témában írt elemzések sokszor jelentősen eltérő következtetésekre jutottak.

Boccherini összesen kilencven teljes és egy befejezetlen vonósnégyest írt.¹ A zeneszerző 1761-ben, 18 évesen komponálta az op. 2 első vonósnégyeseit. Ezek a teljesen új szellemű kvartettek Haydn első kísérletező stílusú vonósnégyesei (op. 1, op. 2) és a már kvartetthangzás klasszikus felépítését mutató vonósnégyesek (op. 9, op. 17) közötti időszakban születtek. Boccherini saját vonósnégyes-típust hozott létre függetlenül Haydntól. Sokan őt tartják a *quatuor concertant* hagyományos vonósnégyes-típus megteremtőjének és Haydn mellett a vonóskvartett műfaj kialakulásában is nagy szerepet tulajdonítanak neki.² Boccherini darabjai újszerűek és mesteriek a gazdagon díszített figurációkban, a dinamikai árnyalások ötletes kidolgozásában, de műveiből hiányzik az a fejlődési tendencia, amely azoknak a normáknak eleget tenne, melyeket Haydn és Mozart fogalmazott meg és állított fel. Wulf Konold egyenesen úgy fogalmaz, hogy Boccherini vonósnégyeseinek stilisztikai evolúciója elhanyagolható.³ Abban az időszakban, amikor Haydn dinamikus forradalmasította a formát, Boccherini művészete stagnált.⁴ Boccherini műveit a kifinomult egyéni hangvétel jellemzi, melyet a sokszínű harmóniák mellett a dallam lágy dinamikai fantáziaszerű építkezése tesz még színesebbé. Zenéjében a dramaturgiailag strukturált építkezés mellett igen nagy hangsúlyt kap a melodikus hangzásideál. Szólamaiban minden zenei elem, motívum organikusan kapcsolódik a mű egészéhez. Walter Willson Cobbett *Cyclopedic Survey of Chamber Music* című könyvében ezt így határozza meg:

Az eredeti lírikus olasz karakter feloldja a kemény határvonalakat,
amelyek akár erőszakosak is lehetnek, ha a tematikus periódusokat

¹Speck, 1987. 9.

²I.m. 3.

³Wulf Konold: *Das Streichquartett: Von den Anfängen bis Franz Schubert* (Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1980). 64.

⁴Michael Tilmouth: „String Quartet.” In: Stanley Sadie, John Tyrrell (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians Vol. 18.* (London: MacMillan, 2001). 280.

precíz szakaszokra osztanánk. Az áradó ének áthidalja az egészet, amelyben a motívumok intuitív módon kombinálódnak. Az eredmény, amely semmi esetre sem csekélyebb, mint a nagy klasszikusok formális munkái, felszabadító erővel bír.⁵

Ludwig Finscher *Studien zur Geschichte des Streichquartetts* című könyvében úgy látja, hogy Boccherini magányosan haladt az általa választott úton, követők nélkül, de zsenialitása nem vitatható.⁶

Christian Speck könyvében⁷ Boccherini kvartettjeit stilisztikai szempontok alapján rendszerezte. Ebben a rendszerben az op. 2 vonósnégyes külön helyet kapott, mint a *quatuor concertant* stílus kiemelkedő képviselője. Fiatalos lendülete, a hangszerek közötti különböző viszony és konverzáció nagyon izgalmassá teszi a ciklus műveit. Úgy véli, hogy az 1769-1781 közötti időszakban született vonósnégyesek (op. 8-tól az op. 33-ig) hasonlóságot mutatnak értelmezésükben és a motivikus és tematikus építkezésükben a bécsi klasszikusok által képviselt stílussal. Az 1787-1796-os évtizedben készült műveiben (op. 39-től az op. 53-ig), Speck a zeneszerző „tetszetős és briliáns” írásmódját emeli ki.⁸ Arra a megállapításra jut, hogy az ebben az időben született művek nagy részéből hiányoznak azok a motivikus és tematikus folyamatok, amelyek az előző időszakban már fejlődésnek indultak. Az op. 58-ban és op. 64-ben Boccherini a négy hangszereken keresztül egy nagyzenekari hangzást próbált elérni, és tételeiben visszatért az első hegedű dominanciájára.

Boccherini kvartettjeinek jellemzésében egy másik megközelítés is érdekes lehet, melyet Elisabeth Le Guin *Boccherini's Body* című könyvében fogalmaz meg. A kutató Boccherini műveiben a hasonlóságot veszi észre és emeli ki.⁹ A zeneszerző negyven éves alkotói munkája során újra és újra visszatér bizonyos megoldásokhoz, átdolgozza őket és a karakterek végtelen variációjában alkalmazza és felhasználja ezeket. Az állandó visszatérő sajátos azonosság adja azt az érzést, hogy műveiben stilisztikai szempontból nagyon kevés változás történik, és vonósnégyesei nem mutatnak egyenletes fejlődési folyamatot.

Igaz, Boccherini a bécsi klasszikusok által képviselt stílus egyes állomásait érinti, de nem a megszokott, elvárt sorrendben. Úgy gondolom, hogy művészetének egyénisége ebben a látszólagos véletlenszerűségben rejlik.

Boccherini műveinek egyik érdekessége az ismétlések használata. Rudolf Rasch többféle ismétlési eljárást azonosít Boccherini műveiben; egy bizonyos rész

⁵Kaiserkern, 2014. 227-228. Fordította Csilics Éva.

⁶Ludwig Finscher: *Studien zur Geschichte des Streichquartetts. Die Entstehung des klassischen Streichquartetts. Von den Vorformen zur Grundlegung durch Joseph Haydn.* (Kassel: Bärenreiter, 1974). 43.

⁷Speck, 1987.

⁸Speck, 1987. 126.

⁹Elisabeth Le Guin: *Boccherini's Body: an Essay in Carnal Musicology* (Berkeley: University of California Press, 2006). 209.

ismétlését szólamon belül, illetve a szólamokon keresztül, vagy akár az ismétlés kiterjedhet egy egész tételre is.¹⁰

Szinte minden vonósnégyesében megtalálható az ismétlések valamilyen formája. Boccherini korai műveiben az ismétléseket hagyományos módon alkalmazta. Az ismétlések alkalmazásával lehetővé tette a hallgató számára, hogy felismerje a motívumokat, témákat, vagy új formát hozzon létre és kiterjessze a művek szerkezetét. A királynak írott műveiben mindezek mellett felfedezhető egy másfajta ismétlés is, amelyet nem a zene hangulatának fokozására, illetve a drámai kitörések eszközeként használt.¹¹ Az ismételt részek egyfajta pihenést, megnyugvást nyújtanak a hallgató számára. Erre nagyon szép példa az op. 48, G. 227 második tételének trió része (6. kottapélda). A trió D részében a négyütemű zenei frázis négyszer ismétlődik meg. A hegedű 16 ütemen keresztül két ütemenként ugyanazt a motívumot ismétli. Az alsó három szólam kisebb változtatásokkal, de megtartja a kíséret állandóságát az egységes figurációkban. Az 53. ütemtől kezdve Boccherini visszavezeti a hallgatót a trió elejéhez. Igaz, ez nem szó szerinti ismétlése a trió C részének, de a két rész jellegét tekintve nagyon hasonlít egymásra, egyformán statikus. Boccherini az ismétlést arra használja, hogy érthetővé tegye, tagolja egy nagyobb egység végét, és mindezt pusztán a lendület hiányával teszi. A nyugalom, pangás így válik Boccherini kezében építészeti eszközzé úgy, hogy biztosítja a befejezés érzését. Az ismétlés nem a feszültség teremtésének eszközévé válik, sokkal inkább pillanatnyi megnyugvást hoz a hallgató számára.

6. kottapélda *G. 227 A-dúr vonósnégyes 2. tétel Trió 37-60. ütem*¹²

¹⁰Rudolf Rasch: „The Art of Repetition Practiced by Luigi Boccherini in His Sonatas for Keyboard and Violin Opus 5.” In: Christian Speck (szerk.): *Boccherini Studies: New Evidence*. (Bologna: Ut Orpheus, 2014). 291-328. 292.

¹¹Parker, 2015. 28.

¹²I.m. 34-35. Az eredeti kézirat a párizsi *Bibliothèque de l'Opéraban* található. Parker, 2015. 34-35.

41

Musical score for measures 41-44. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The Violin I part features a melodic line with trills (tr) on measures 41 and 43. The Violin II part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola part plays a steady eighth-note accompaniment. The Cello/Double Bass part provides a simple harmonic foundation with quarter notes.

45

Musical score for measures 45-48. The score continues in G major and 3/4 time. The Violin I part has trills (tr) on measures 45 and 47. The Violin II part continues with eighth-note patterns. The Viola part maintains the eighth-note accompaniment. The Cello/Double Bass part continues with quarter notes.

49

Musical score for measures 49-52. The score continues in G major and 3/4 time. The Violin I part has trills (tr) on measures 49 and 51. The Violin II part continues with eighth-note patterns. The Viola part maintains the eighth-note accompaniment. The Cello/Double Bass part continues with quarter notes.

4.2. A hangszerek szerepkörének változása a 18. század második felének vonósnegyeseiben

A vonósnegyes a 18. század második felében egy evolúciós folyamaton ment keresztül. Egyrésztől stilisztikai szemszögből kialakultak és megszilárdultak a műfaj alapjai, másrésztől az idők folyamán a hangszerek kapcsolata és viszonya is változott. Az 1750-es évektől kezdve a század végéig a vonósnegyes szólamai fokozatosan egyre nagyobb elvárásokat támasztottak az előadók felé. Ez nem igazán a műfajnak volt köszönhető, sokkal inkább a hangszerek önálló fejlődésének. A kezdeti vonósnegyesekben az első hegedű szólama sokkal nehezebb volt, mint a többi szólam, és általában egy jobb képességű, képzett zenészt igényelt. Ilyen volt például Haydn op. 1 vagy Boccherini op. 8 vonósnegyese, amelyben elég volt egy kiváló képzettségű első hegedűs részvétele, és a többi szólamot amatőr hangszeresek is el tudták játszani. A század végére a brácsa- és a csellójátékosok egyre nagyobb technikai tudással rendelkeztek, így szerepük is megváltozhatott a kvartetten belül. Ahogyan a képességek és készségek fejlődtek, a zeneszerzők minden műfajban ennek megfelelően bántak ezekkel a hangszerekkel. Például Boccherini G. 215 vonósnegyesének csellószólama olyan előadóművészt kívánt, aki szabadon mozgott és biztonságosan használta a hüvelykfekvést, és könnyedén elő tudta adni a szólisztikus *arpeggio* részeket is.

Kétség nem fér hozzá, hogy a cselló szerepe a vonósnégyesekben a század második felére hatalmas változáson ment keresztül. Az állandó kísérő szerepből kikerülve eddig új, ismeretlen útra lépett. A század végére a vonósnégyesben mind a négy hangszeres előadó nagyjából ugyanazt a technikai tudást birtokolta, így a zeneszerzők által támasztott egyre növekvő elvárásoknak is meg tudtak felelni. Az egyenlő magas technikai felkészültség magával hozta a szólamok kiegyenlítetttségét, és így a négy hangszer között egyfajta zenei diskurzus jöhetett létre, amelyben megszűnt a hangszerek hierarchiája. Ez a fejlődés nagy változást hozott a vonósnégyesek előadói közegeiben is. A kamarazene színtere átkerült a bensőséges hangulatú otthonokból a nyilvános koncertek színpadára. Az amatőr zenészek könnyed házi muzsikálásának ideje lejárt. Helyükre professzionális előadóművészek, kiemelkedő zenei tudással rendelkező előadók léptek.

4.3. A hangszerek közötti kapcsolat Boccherini vonósnégyeseiben

Boccherini vonósnégyeseinek tanulmányozása során természetesen szükséges műveinek szerkezeti felépítésével is foglalkozni, de úgy vélem, hogy a vonósnégyest, mint műfajt sokkal hasznosabb a négy hangszer kapcsolatán keresztül megvizsgálni. Bár a szonátaforma segítségünkre lehet abban, hogy megértsük, hogyan épül fel, működik egy tétel, de ez korántsem elegendő. A forma struktúrája megtalálható más műfajokban is, például szimfóniákban, szóló- illetve duószonátákban, misékben. A művek tematikus kidolgozottsága, amely szorosan kapcsolódik a szonátaformához, betekintést nyújt a zeneszerző komponálási technikájába, de keveset árul el abból, hogy mi különböztet meg egy vonósnégyes-tételt egy szimfóniatételtől. Érdemes tehát Boccherini vonósnégyeseit egy új megközelítés fényében tanulmányozni, kiemelve a négy önálló független szólam viszonyát.

A négy hangszer szólamainak jellemvonásai Boccherini műveiben különböző módon állnak kapcsolatban, és ezt a kölcsönös viszonyt megpróbáltam leegyszerűsíteni úgy, hogy az ismérveket pontokban összegezhessem.

- A tételen belül a zeneszerző csak egy szólamot emel ki, amelyet a többi szólam támogat, kísér. A mű sikeres előadásában minden előadó szervesen részt vesz. Minden szólamhoz egy adott funkció van rendelve és az előadás csak akkor éri el a kellő hatást, ha a szerepeket betartják.
- A zeneszerző a hangszerek között a dallamot megosztja úgy, mintha a szólamok egymás között egy kellemes dialógust folytatnának. Ezek a diskurzusok a rotáció elvén alapulnak, melyek nagyon udvariasan és tisztelettudóan működnek. Így, míg maga a dallam nagyon hasonló, azzal, hogy mindig más hangszeren, más hangszínen szólal meg a zenei anyag, tartalma és belső töltése változni fog.
- Míg a vezető hangszer a tétel folyamán megtartja szólisztikus szerepét, a kísérő hangszerek sokkal aktívabbak. Ez a nyugtalanság addig növekszik, míg bizonyos szakaszokra át nem veszi egy-egy kísérő szólam az irányítást. Mivel a szerepek átmenetileg cserélődnek, megváltoznak, a hangszerek egymás

helyébe lépve átveszik egymás szerepét. Bármely szólam a tételen belül betölthet szóló, illetve kísérő funkciót. A hallgatónak folyamatosan figyelnie kell, hogy követni tudja az eseményeket. Ezek a diskurzusok általában a tétel nem várt pillanataiban történnek. Az ép dallam hiánya a szólamban és a versengő hangszerek megerősítik a hallgatót abban, hogy ez a textúra csupán átmeneti.

- A zeneszerző a négy szólamot egy egységként használja. Ebben az esetben a négy hangszer nem különálló funkciót tölt be, hanem egy egységes hangzást alkot. Ezt a különleges hangzásvilágot csak a vonósnégyes adta lehetőségekkel lehet elérni. A szólamok szólisztikus és kísérő szerepe megszűnik. A hangszerek közötti hierarchia eltűnik. Mind a négy szólam egyformán fontos és egyformán szerves része az egységnek.

A kísérő szólamok alárendeltsége és szerepük változása, valamint a hangszerek közötti konverzáció az, ami leginkább segíti a hallgatót abban, hogy felismerje ezeket a viszonyokat. Gyakran megtörténik, hogy ezek a tételen belül keverednek, és így hoznak létre egy egységet. Csupán a zeneszerző kreativitásától függ a hangszerek egymás közötti társalgásában és szerepváltozásában rejlő lehetőségek kiaknázása. Természetesen nagyon könnyű dolgunk volna, ha ilyen egyszerűen rá lehetne húzni egy-egy sablont Boccherini vonósnégyeseinek tételeire, és ha ilyen könnyedén meg tudnánk fogalmazni a hangszerek egymás közti viszonyát. Boccherini művészetében a hangszerek szerepének és kapcsolatának alakulása azonban nem köthető életének bizonyos időszakaihoz. Kvartettjeiben különböző módon párosította, illetve vegyítette a diskurzustípusokat, mindig szem előtt tartva a hallgató és az előadó elvárásait. Attól függően, hogy kinek szánta, és a vonósnégyesben résztvevő hangszeres előadók milyen technikai felkészültséggel rendelkeztek, olyan nehézségű szólamokat írt.

4.4. A II. Frigyes Vilmosnak írt kvartettek rendszerezése tételszámuk szerint

Boccherini élete során kilencvenegy vonósnégyest írt és ebből huszonkilencet II. Frigyes Vilmosnak ajánlott. Ezeknek a kvartetteknek a tételszámai különböző módon alakultak. Művészetében megkülönböztetünk két-, három- illetve négytétéles vonósnégyeseket. A zeneszerző a két tétéles műveit *quartettini* illetve *opera piccola*, a három és négy tétéles vonósnégyeseit *quartetti* illetve *opera grande* névvel jelölte.¹³ Boccherini egész munkássága folyamán felváltva írt *quartettiket* és *quartettiniket*. A 29 vonósnégyes közül, hét tartozik a *quartettik* és 22 a két tétéles *quartettinik* közé. A következő táblázat (3. táblázat) összeállításában Christian Speck munkáját vettem alapul.¹⁴

¹³Speck, 1987. 15-16.

¹⁴I.m. 202-203.

3. táblázat A királynak ajánlott vonósnégyesek felsorolása

Opus szám	Gérard szám	Hangnem	Tételek jelölése és metrumai			
op. 39	G 213	A-dúr	<i>Allegro moderato</i> C	<i>Minuetto Allegro/Trio</i> $\frac{3}{4}$	<i>Grave</i> C	<i>Allegro giusto</i> ϕ
op. 41	G 214	c-moll	<i>Prestissimo</i> $\frac{3}{8}$	<i>Tempo di Minuetto/Trio</i> $\frac{3}{4}$	<i>Flebile</i> C	<i>Prestissimo</i> $\frac{3}{8}$
op. 41	G 215	C-dúr	<i>Allegro moderato</i> C	<i>Minuetto Allegro/Trio</i> $\frac{3}{4}$	<i>Larghetto affetuoso</i> C	<i>Rondeau, All.° mod.</i> $\frac{2}{4}$
op. 42	G 216	A-dúr	<i>Allegro Moderato</i> $\frac{2}{4}$	<i>Minuetto Allegro/Trio</i> $\frac{3}{4}$		
op. 42	G 217	C-dúr	<i>Andante</i> $\frac{3}{4}$	<i>Minuetto/Trio</i> $\frac{3}{4}$		
op. 43	G 218	A-dúr	<i>Allegretto moderato</i> $\frac{3}{4}$	<i>Tempo di Minuetto/Trio</i> $\frac{3}{4}$		
op. 43	G 219	A-dúr	<i>Allegretto con moto</i> $\frac{2}{4}$	<i>Minuetto/Trio</i> $\frac{3}{4}$		
op. 44	G 220	B-dúr	<i>Maestoso assai</i> C	<i>Tempo di Minuetto</i> $\frac{3}{4}$		
op. 44	G 221	e-moll	<i>Andante Larghetto</i> $\frac{3}{4}$ <i>Minuetto amoroso/Trio</i> $\frac{3}{4}$	<i>Rondeau. Andante all.°</i> $\frac{2}{4}$		
op. 44	G 222	F-dúr	<i>Lento assai</i> ϕ <i>All.° con moto</i> $\frac{2}{4}$	<i>Minuetto amoroso/Trio</i> $\frac{3}{4}$		
op. 44	G 223	G-dúr	<i>Presto</i> $\frac{3}{8}$	<i>Tempo di Minuetto/Trio</i> $\frac{3}{4}$		
op. 44	G 224	D-dúr	<i>Andante Lento</i> $\frac{3}{4}$	<i>Allegro non tanto</i> $\frac{6}{8}$		
op. 44	G 225	Esz-dúr	<i>Andantino</i> $\frac{3}{4}$	<i>Minuetto con moto/Trio</i> $\frac{3}{4}$		
op. 48	G 226	F-dúr	<i>Andante moderato</i> $\frac{2}{4}$	<i>Minuetto con moto/Trio</i> $\frac{3}{4}$		
op. 48	G 227	A-dúr	<i>Andante Lento</i> $\frac{2}{4}$	<i>Tempo di Minuetto/Trio</i> $\frac{3}{4}$		
op. 48	G 228	h-moll	<i>Allegretto moderato</i> $\frac{2}{4}$	<i>Minuetto con moto/Trio</i> $\frac{3}{4}$		
op. 48	G 229	Esz-dúr	<i>Andantino lento</i> $\frac{2}{4}$	<i>Minuetto con un poco di moto/Trio</i> $\frac{3}{4}$		
op. 48	G 230	G-dúr	<i>Larghetto</i> $\frac{6}{8}$	<i>Minuetto con un poco di moto/Trio</i> $\frac{3}{4}$		
op. 48	G 231	C-dúr	<i>Allegro vivace</i> $\frac{3}{4}$	<i>Tempo di Minuetto Affetuoso</i> $\frac{3}{4}$		
op. 52	G 232	C-dúr	<i>Allegro con moto</i> C	<i>Minuetto/Trio</i> $\frac{3}{4}$	<i>Adagio</i> ϕ	<i>Finale All.° Giusto</i> $\frac{2}{4}$
op. 52	G 233	D-dúr	<i>Allegro vivace assai</i> C	<i>Andantino Patetico</i> $\frac{3}{4}$	<i>Minuetto/Trio</i> $\frac{3}{4}$	<i>Rondeau. Allegretto</i> $\frac{2}{4}$
op. 52	G 234	G-dúr	<i>Allegretto con moto</i> $\frac{2}{4}$	<i>Minuetto/Trio</i> $\frac{3}{4}$	<i>Adagio</i> ϕ	<i>Rondeau. All.° Giusto</i> $\frac{2}{4}$
op. 52	G 235	f-moll	<i>Allegretto appassionato</i> ϕ	<i>Minuetto con moto/Trio</i> $\frac{3}{4}$	<i>Adagio non tanto</i> C	<i>Finale. All.° assai</i> $\frac{2}{4}$
op. 53	G 236	Esz-dúr	<i>Allegro</i> ϕ	<i>Tempo di Minuetto/Trio</i> $\frac{3}{4}$		
op. 53	G 237	D-dúr	<i>Andantino pausato</i> $\frac{2}{4}$	<i>Minuetto Allegro/Minore</i> $\frac{3}{4}$		
op. 53	G 238	C-dúr	<i>Allegro vivace</i> $\frac{6}{8}$	<i>Minuetto Allegro/Trio</i> $\frac{3}{4}$		
op. 53	G 239	A-dúr	<i>Allegro vivace</i> $\frac{3}{4}$	<i>Rondeau. Allegro</i> $\frac{2}{4}$		
op. 53	G 240	C-dúr	<i>Andantino lento</i> $\frac{6}{8}$	<i>Tempo di Minuetto/Trio</i> $\frac{3}{4}$		
op. 53	G 241	Esz-dúr	<i>Andantino amoroso</i> $\frac{6}{8}$	<i>Minuetto Allegro/Trio</i> $\frac{3}{4}$		

4.5. A kéttételes *quartettinik*

Önmagában az a tény, hogy Boccherini kéttételes kvartetteket is komponált a királynak, nem túl érdekes, hiszen a zeneszerző egész életén át írt ilyen műveket. Ami szokatlan ezekben a *quartettinikben*, hogy nem felelnek meg a szokásos szerkezeti elvárásoknak. Ebben az időszakban a kéttételes kvartettek általában egy gyors szonátaformájú első tételből, és az ezt követő menüett és trió illetve rondó tételből álltak. Boccherini 22 kéttételes vonósnégyese közül mindössze 12 felel meg ezeknek az elvárásoknak. A többi tíz *quartettini* első tétele eltér a megszokott szerkezettől. Boccherini különös módon élvezte az alternatív nyitó struktúrák felfedezését.¹⁵ A zeneszerző lassú első tételeinek építkezése különösen érdekes módon alakult. Például a G. 222 vonósnégyes első tételében Boccherini a *Lento assai* résszel közrefogja az *Allegretto con moto* részt, mivel a *Lento assai* visszatér teljes egészében. Így a hangsúly a komótosan kibontakozó lassú részre összpontosul, amelyet egy gyorsabb közjáték szakít félbe

Hasonlóképpen érdekes G. 221 kvartett első tétele is, amelyre sajátos felépítése miatt kétféle módon is tekinthetünk. Felfoghatjuk úgy, mint ha az *Andante larghetto* és a *Menuetto amoroso* egy tételként működne, amely egy kiterjedt negyven ütemes lassú bevezetést tartalmaz, és a menüett tételre vezet.¹⁶ Ebben az esetben a *quartettinik* közé soroljuk. De vizsgálhatjuk önálló tételként is őket, és akkor már a *quartettik* közé tartozik ez a vonósnégyes. Ebben a dolgozatban én az idézett darabot a kéttételes művekhez sorolom.

Boccherini életében nagyon sok menüettet komponált, nevét mégis manapság szinte csak az egyik legismertebb, az op. 11, Nr. 5 (G. 275) E-dúr vonósötösből származó menüettjéhez kapcsolja a hallgató. A mester ebben a kifinomult táncos műfajban is, amely egész Európában kedvelté vált, igazán nagyot tudott alkotni. Meglepő a színes zenei paletta részletgazdagsága, a mindig megújuló zeneszerzői inspiráció és a zenei ötletek sokrétűsége. Boccherini sem a menüettek szerkezeti, sem harmóniai felépítésében nem követett egy meghatározott elvet. Talán kivételt csak a menüettek trió részének hangnemváltása képezett, amely a 18. század második felében általánossá vált.¹⁷

Boccherini 90 teljesen befejezett kvartettjéből 62 vonósnégyese menüett tételt is tartalmaz.¹⁸ Kivétel nélkül $\frac{3}{4}$ -es ütemben vannak lejegyezve. Kvartettjeiben a menüett tétel sorrendje nem egységes. Boccherini második és harmadik tételként használta, de soha sem alkalmazta egy négytételes mű záró-, illetve nyitótételként. Más volt a helyzet a két vagy három tételes vonósnégyeseiben. Ebben az esetben a menüett zárótételként is előfordulhatott.

¹⁵Parker, 2015. 10.

¹⁶Speck, 1987. 148.

¹⁷Kaiser Kern, 2014. 228.

¹⁸Speck, 1987. 148.

4. táblázat *A* menüettek helye a művekben

Kéttételes vonósnégyes	1. tétel —	2. tétel X		
Háromtételes vonósnégyes	1. tétel —	2. tétel X	3. tétel —	
Háromtételes vonósnégyes	1. tétel —	2. tétel —	3. tétel X	
Négytételes vonósnégyes	1. tétel —	2. tétel X	3. tétel —	4. tétel —
Négytételes vonósnégyes	1. tétel —	2. tétel —	3. tétel X	4. tétel —

Boccherininél a menüett tételek hangnemválasztása érdekesen alakul. Vonósnégyeseiben igyekezett elkerülni a moll hangnemeket. A 91 kvartettje közül csupán 19-ben választott moll alaphangnemet. Ezekben a kvartettekben a zeneszerző a menüett tétel hangnemeként többnyire az azonos nevű dúr hangnemet részesítette előnyben, mint például a G.182, G.187, G.202, G.211, G.214 vonósnégyesben, illetve a párhuzamos hangnemet választotta, mint a G.171 kvartettben. A triókat a menüett tétel szubdomináns, illetve domináns hangnemében írta, de szívesen használta az azonos nevű (G. 214, G.215), vagy párhuzamos hangnemeket is. Műveiben előfordul az is, hogy a trió megtartja a menüett hangnemét. (G. 212, G. 213, G. 225, G. 232)

A 22 *quartettiniből*, három kivétellel (G. 221, G. 224 és G.239) a darabok menüett-triótétellel végződnek. Boccherini legtöbb menüettjében az $\text{I} : \text{A} : \text{B} : \text{A} : \text{C} : \text{D} : \text{C} : \text{I}$ struktúrát, vagy ennek valamelyik variációját követi. A II. Frigyes Vilmosnak komponált menüettekben is látszólag ezt az építkezést használja, de az ütemszámokat tekintve ezek a tételek aszimmetrikusak.¹⁹ Míg az első fele az összes menüettnek nyolc ütem hosszú, a második fele 16-28 ütemig is terjedhet. A trió részek ütemszámai is hasonlóképpen szabálytalanok. A kezdő szakasz általában nyolc ütem hosszú, de állhat akár 10, 12 és 16 ütemből is. A triók második fele is változó, 16 illetve 24 számú taktus között mozog.

Boccherini azokban a *quartettinikben* alkalmazza a szabályos formájú menüetteket, amelyek első tétele valamilyen módon szabálytalan tulajdonságokkal rendelkezik.²⁰ Az elfogadott norma és a váratlan meglepetés kiegyenlíti egymást, a zeneszerző így teremt egyensúlyt a tételek között, és erősíti meg az összetartozás, az egység érzetét a vonósnégyesen belül. Boccherini szabadon kísérletezhetett a formákkal, hiszen szerződése a királlyal megadta számára ezt a lehetőséget.

Tanulmányozva a kéttételes vonósnégyeseket, megállapítottam, hogy mind zeneileg, mind technikailag találhatók érdekes részek ezekben a művekben, mégis úgy tűnik, Boccherini nem kívánta a csellószólamot kiemelni a többi közül. A zeneszerző vigyázott, hogy ne helyezzen túl nagy terhet a csellistára. Habár a művek

¹⁹Parker, 2015. 22.

²⁰I.h.

technikai követelményei nem túl egyszerűek, mégsem annyira nehezek, hogy elbátortalanítsanak egy nem túl képzett csellistát. A zeneszerző nem aknáta ki a hangszer adta lehetőségeket, inkább arra törekedett, hogy egyenrangú partnerként vagy kísérő szólamként használja, mintsem szólístaként mutassa be a király hangszerét. Mindössze három érdekes csellónak szánt szólóállást emelnék ki ezekből a művekből, amelyek a G. 217 *Menuetto*, G. 219 *Allegro* és G. 222 *Tempo di menuetto* tételében találhatók. Ezekben a kvartettekben a gordonkán a bal kéz nem kerül a negyedik fekvés fölé. A *quartettinik* csellószólamának hangterjedelme (5. és 6. táblázat):

5. táblázat *Kiadatlan quartettinik csellószólamának hangterjedelme*

Gérard szám	első tétel	második tétel
G. 216	Cisz - g ¹	Cisz - e ¹
G. 217	C - g ¹	C - a ¹
G. 218	D - f ¹	C - fisz ¹
G. 219	D - a ¹	D - f ¹
G. 220	C - c ¹	C - g ¹
G. 221	C - a ¹	D - fisz ¹
G. 222	C - c ¹	C - a ¹
G. 223	C - g ¹	C - d ¹
G. 224	Cisz - a ¹	Cisz - e ²
G. 225	C - g ¹	C - esz ¹
G. 226	C - g ¹	C - a ¹
G. 227	D - d ²	D - cisz ¹
G. 228	D - a ²	D - fisz ²
G. 229	D - e ¹	C - g
G. 230	D - d ²	D - c ¹
G. 231	C - g ¹	C - c ¹

6. táblázat *Kiadott quartettinik csellószólamának hangterjedelme*

Gérard szám	első tétel	második tétel
G. 236	Desz - b ¹	Esz - f ¹
G. 237	D - a ¹	C - d ¹
G. 238	C - g ¹	C - asz ¹
G. 239	C - a ¹	Cisz - cisz ¹
G. 240	C - d ¹	C - e ¹
G. 241	C - g ¹	C - asz ¹

4.6. A négytétéles *quartettik*

Boccherini először az op. 9 (1770) *quartetti* sorozatban írt két négytétéles művet (G.171, G. 176), majd csupán az op. 32 ciklusban komponált újra két négytétéles vonósnégyest (G. 205,G. 206). A többi *quartettit* a háromtétéles művek közé soroljuk. A királynak szánt négytétéles művekben a csellószólam hangterjedelme

szélesebb skálán mozog, és a technikai elvárások is lényegesen nagyobbak, mint a kéttételes *quartettinikben*. (7. táblázat)

7. táblázat *A királynak írt quartettik csellószólamának hangterjedelme*

Gérard szám	első tétel	második tétel	harmadik tétel	negyedik tétel
G. 213	D - a ¹	D - a ¹	C – g ¹	C - g ¹
G. 214	C – esz ²	C - f ¹	C - b	C – c ²
G. 215	C – c ²	C - g ¹	C – c ²	C - e ²
G. 232	C - d ¹	C - e ²	C - a ¹	C - g ¹
G. 233	D - a ¹	D - e ²	D - e ¹	D - e ¹
G. 234	C - d ¹	C - f ¹	D - fisz ¹	C - d ²
G. 235	C - g ¹	C - e ¹	C - asz ¹	C - a ¹

A *quartettik* két szélső tétele adja a vonósnégyes biztos vázát. Általában az első gyors tétel szonátaformában, míg az utolsó tétel szonátarondó, illetve rondóformában íródott. Érdekes megemlíteni a G. 214 szélső tételeit, amelyek egy egységet alkotnak. A negyedik tétel az első tétel zenei anyagát idézi úgy, hogy az első tétel szonátaformájából egy háromrészes formát épít. Boccherini első és negyedik tételeinek harmóniavilága rendkívül gazdag. A lendületes tempóválasztás megadja a tétel alaphangulatát. Jellemző rájuk a karakteres dinamikai építkezés és a szélsőségek kiemelése.

Boccherininél a lassú tételek általában formai szempontok alapján a dalformákhoz sorolhatók, de a zeneszerző komponálási technikája nagyon egyedi és változatos. Ezekben a tételekben az érzelmek megjelenítése finoman árnyalt és nagyon széles skálán mozog. A melankolikus hangulattól az áradó szenvedélyig megtalálható minden érzelmi rezdülés Boccherini zenéjében. Ezekben a négytételes művekben a lassú tétel általában harmadik tételként szerepel a vonósnégyesekben, kivéve a G. 233 kvartettben, ahol második tételként van jelen. Boccherini ügyelt arra, hogy a lassú tétel helyét az adott kvartetten belül mindig a mű belső egyensúlya határozza meg.

Mint már említettem, Boccherini menüettjei rendkívül színesek. Ezekben a tételekben egyaránt jelen van a táncos, könnyed karakter, de éppúgy hordozhatják a drámai, komoly, lendületes hangvételt is. Kvartettjeit a könnyen áttekinthető szerkezetek, differenciált harmóniaváltások jellemzik. A menüett az idők folyamán fokozatosan elveszítette a kifejezetten táncos karakterét, és a szonátatétellel összefonódva a táncteremből kilépve egy teljesen más perspektívába került. Boccherini menüettjeiből sugárzik a természetesség, a pasztorális idill tiszta, áttetsző világa, amely a kortárs zeneszerzők számára is nagyon csábító és inspiráló volt.²¹ Ez a zene tükrözi a vágyódást az ember és a természet harmonikus egységének megteremtésére. Pierre Baillot *L'Art du Violon* (1836) című könyvében így jellemzi ezt Boccherini zenéjében: „Arra törekszik, hogy bennünket az eredendő ártatlanságra emlékeztessen.”²²

²¹Kaiser Kern, 2014. 228.

²²I. m. 229.

5. A hangszerek viszonyának és szerepkörének áttekintése a királynak írott négyteteles vonósnégyesekben

Boccherini művei nem követnek kronológiai progressziót, nem mutatnak egyenletes fejlődést az egyszerű házi muzsikálástól a kiforrott bécsi klasszikus kvartettekig. Zenéjére egyaránt jellemző a kiemelt szólam *concertáló* jellege, és a szövetszerű szerkesztési mód, amely változik és variálódik műről műre.¹ A hangszerek szerepe és viszonya megváltozik, a funkciók felcserélődnek és a szólamok egymás helyébe lépnek.

Boccherini élete során különböző nehézségű vonósnégyeseket írt. Akadnak közöttük olyan kvartettek, amelyek előadásához nem kell különösebb hangszeres előképzettség, műkedvelő zenészek is megfelelő színvonalon elő tudják adni. A műveinek többsége viszont azokhoz a kvartett típusokhoz tartozik, amelyekben szükség van egy jól képzett, kitűnő technikai tudással rendelkező első hegedűsre. A többi szólam viszonylag egyszerű, de a királynak ajánlott kvartettjeiben ezeknek a szólamoknak a nehézségi foka és színvonala változó, megformálásuk nagyobb kihívást jelent az előadók számára.

5.1. Az első és a zárótételek elemzése

Boccherini rendkívül széles látókörű, művelt zeneszerző volt. Sajátságos jelölési rendszere egy nagyon árnyalt dinamikai és érzelmi skálán mozog, amely egy rendkívül átható érzéki hangzásvilággal ajándékozta meg a hallgatót. Olvasottsága és irodalmi érzékenysége egyértelműen megmutatkozik az általa használt finoman árnyalt tudatos és differenciált jelzéseiben.² Gyakran használta útmutatóként az előadók számára a *soave, con soavità, sempre soave, soave assai, affetuoso, smorzando, calando, mezzo voce, che appena di senta* kifejezéseket, melyek finomabbá és érzékletesebbé tették zenéjét.³ Az általa leggyakrabban használt, és valószínű legkedvesebb karakter jelzése, a *dolce* és *dolcissimo* volt, amely teljes mértékben jellemzi és visszatükrözi zenéjét. A gazdagon díszített darabjaiban mégis a gyermeki egyszerűsége törekszik (*con semplicità, con innocenza*). Bár műveire nem jellemző, hogy a lágyság és a finomság mellett ellenpólusként a kemény, illetve heroikus vonás is megjelenne, Boccherini mégis erre a hangzásvilágra egy egyedi terminust használt: *smorfioso, con smorfia*.⁴ Hogy pontosan hogyan értelmezte ezt a

¹Elisabeth Le Guin: *Boccherini's Body: an Essay in Carnal Musicology* (Berkeley: University of California Press, 2006). 210.

²Kaiser Kern, 2014. 226.

³I.m. 224-225.

⁴*Smorfioso, con smorfia*. Ennek a fogalomnak olaszul különböző jelentéseket tulajdonítanak; grimasz, fintor, vagy egy kellemetlen érzés kifejezésére használják, illetve édeskés, affektáló, díszített. Beverly Jerold: „Maniera smorfiosa, a Toublesome Ornament: A Response to Elisabeth Le Guin.”, Marco Mangani: „More on smorfioso.”, Elisabeth Le Guin: „This Matter of smorf. A Response to Beverly Jerold and Marco Mangani.” *Journal of the American Musicological Society* Vol.59/Nr.2 (Summer 2006): 459-472.

kifejezést, nem lehet biztosan megállapítani. Műveiben egyfajta kettősséget, kétarcúságot jelenthetett. Ebben az időszakban rajta kívül más zeneszerző nem használta ezt a kifejezést.⁵

Boccherini ezzel a karakterjelzéssel látta el az op. 39, G. 213 A-dúr vonósnégyes első tételét is. Az első hegedű kedves, finom dallama indítja a tételt, majd az ötödik ütemtől megváltozik a zene jellege. A lágy dallamot egy karakteres férfias motívum váltja fel. Az első hegedű és a kísérő szólamok között dialógus alakul ki. Ezek megkülönböztetését a dinamikai határvonalak még felismerhetőbbé teszik. A szélsőségek dialektikája lendíti előre a zenét. Az első hegedű szólórésze után, amelyben az azonos motívumok ismételtetése egy természetes feszültséggel teli fokozást hoz létre, megjelenik a cselló. A 13-16. ütemben a cselló kilép a kíséretből, és az első hegedű rendkívül virtuóz mozgásába csatlakozva párbeszédet folytat a két szólam (7. kottapélda).

7. kottapélda G. 213 A-dúr vonósnégyes 1. tétel 13-16. ütem

The image shows a musical score for two instruments: the first violin (Hegedű I) and the cello (Gordonka). The score is in G major (one sharp) and common time. It covers measures 13 to 16. In measure 13, the violin plays a melodic line with a trill, while the cello provides a rhythmic accompaniment. In measure 14, the violin continues its melodic line, and the cello has a trill. In measure 15, the violin plays a similar melodic line, and the cello has a trill. In measure 16, the violin plays a melodic line, and the cello plays a virtuosic line marked *ff* (fortissimo).

Ebben a tételben nem vitatható el az elsőhegedű vezető szerepe, de Boccherini, ha rövid időszakokra is, a csellót emeli ki a kísérő szólamok közül. A 21-23. ütem közötti részben, a cselló tercpárhuzamban kíséri az első hegedűt. Ez a partneri viszony más jellegű, mint az előzőekben említett hely, mert itt a cselló játssza a melódia tiszta vonalát, míg az első hegedű harmincketted mozgásában megbújik a vezető dallam (8. kottapélda).

⁵Egyedül Mozart alkalmazta még ezt a karakterjelzést a *Figaro házassága* című operájában; smorfiosa, illetve malisiosa (IV. felvonás, 11. jelenet). Kaiserkern, 2014. 225.

8. kottapélda G. 213 A-dúr vonósnégyes 1. tétel 21-23. ütem

The image shows a musical score for Violin I (Hegedű I) and Cello (Gordonka). The score is in A major and 3/4 time. It covers measures 21 to 23. Measure 21 starts with a forte (f) dynamic. The Violin I part features a melodic line with many slurs and accents, while the Cello part provides a rhythmic accompaniment. The dynamic changes to piano-piano (pp) in measure 22. Measure 23 continues the melodic development in the Violin I part.

A kidolgozási részben a főtéma, melléktéma és záró téma feldolgozása során a hangszerek szerepe nem változik. Boccherini a szólórészeket ugyanúgy az első hegedűben és rövid időszakokra a csellószólamban szólaltatja meg.

Ebben a szonáta formájú tételben a könnyed virtuóz első hegedű dominál, amelyet a többi három hangszer támogat és folyamatosan kísér. A kísérő szólamokra jellemző az azonos hangmagasságok ismétlése, és a motorikus, monoton ritmusok. Ezekből a szólamokból egyértelműen hiányzik a dallam. A tétel folyamán az első hegedű csak ritkán pihen meg, és ekkor a cselló kap lehetőséget, hogy bemutassa tudását. A második hegedű inkább csak kíséri, illetve rövid *unisono* részekkel és tercpárhuzammal erősíti az első hegedű szólamát. A brácsa a tétel folyamán csak egy- két rövid motívumot vesz át a dallamból.

Az apró, rövid, akár együtemes szóló megjelenését a csellószólamban, egyáltalán nem könnyű kiviteleznie az előadónak. A hegedű briliáns könnyed játékát kell szem előtt tartania és a kíséretből egy röpké pillanat alatt kell kiemelkednie és ismét visszalépnie. A csellószólam nehézségei között ezt is számba kell venni, nem csak a hangszerjáték technikai kihívásait.

Az eredeti kézirat tanulmányozása során feltűnt, hogy a G. 213 kvartett azon tétel kezdeteinél (*Allegro moderato*, *Grave* és *Allegro giusto*), ahol valamilyen ritmikai bizonytalanság megzavarhatja a csellista belépését, a csellószólam fölé bejegyezték az első hegedű szólamát is (9. kottapélda). Ezzel segítették a csellista biztos belépését. Valószínűleg a király kérésére történt mindez, mivel a többi szólamban nem található meg ez a bejegyzés.

9. kottapélda G. 213 A-dúr vonósnégyes 3. tétel

The image shows a handwritten musical score for Violin (Violine) and Viola (Violoncello). The score is in A major and 3/4 time. It covers measures 1 to 3. The tempo is marked *Grave*. The Violin part starts with a melodic line, and the Viola part provides a rhythmic accompaniment. The dynamic is marked *soave a fai* and *con le passioni*.

Az op. 39, G. 213 A-dúr kvartett tételei közül, talán az *Allegro giusto* az, amelyben a négy szólam leginkább partnerként viselkedik. Ebben a szonátarondó formájú tételben az elsőhegedű mellett, a cselló az a hangszer, amely szólószerephez is jut. A négy hangszer állandó mozgása és párbeszéde adja a zene bizsergő lendületét. A hangszínek mesteri alkalmazása is rendkívül változatossá teszi a művet. Mint például a cselló első szólisztikus megjelenése, amely magában nem túl izgalmas, de azzal, hogy a legmélyebb hangszer hangján szólal meg, érdekessé válik (10. kottapélda). Boccherini a nyolcadik ütem kétszeri megismétlésével majd a 11. ütemben egy kis változtatással egyfajta zenei fokozást hoz létre, így a dallam bármennyire is jelentéktelen mégis előre lendíti a zenét.

10. kottapélda G. 213 A-dúr vonósnégyes 4. tétel 6-12. ütem

The image shows the first system of a musical score for measures 6-12. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The first system starts at measure 6. Dynamics include piano (p) for the first three measures and fortissimo (ff) for the final measure of the system. The Cello/Double Bass part has a prominent melodic line in the lower register.

A kidolgozás illetve közjátékrész kezdetén a cselló hozza a téma feldolgozását, majd négy ütemen keresztül a szólamok egyenrangúvá válnak. Habár az első és második hegedű szextola, illetve triola mozgása feldúsítja a hangzást, mégis az akkordjellege dominál. Így a szólamok, ha rövid időre is, de egyenrangúvá válnak (11. kottapélda).

11. kottapélda G. 213 A-dúr vonósnégyes 4. tétel 50-58. ütem

The musical score consists of three systems of staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature is A major (three sharps) and the time signature is 2/4.

- System 1 (Measures 50-53):**
 - Violin I: Starts with a rest, then plays a melodic line with the marking *dolcis.*
 - Violin II: Starts with a rest, then plays a rhythmic accompaniment.
 - Viola: Plays a rhythmic accompaniment with the marking *p*.
 - Cello/Double Bass: Plays a rhythmic accompaniment with the marking *dol.*
- System 2 (Measures 54-56):**
 - Violin I: Features a melodic line with a sixteenth-note triplet and the marking *ff*.
 - Violin II: Features a rhythmic accompaniment with a triplet and the marking *ff*.
 - Viola: Features a rhythmic accompaniment with the marking *ff*.
 - Cello/Double Bass: Features a rhythmic accompaniment with the marking *ff*.
- System 3 (Measures 57-58):**
 - Violin I: Features a melodic line with a sixteenth-note triplet and the marking *p*.
 - Violin II: Features a rhythmic accompaniment with a triplet and the marking *p*.
 - Viola: Features a rhythmic accompaniment with the marking *p*.
 - Cello/Double Bass: Features a rhythmic accompaniment with the marking *p*.

A tétel vége előtt Boccherini ismét kiemeli a csellót a kísérő szólamok közül. A király hangszerre az utolsó szó jogán újra a középpontba kerül. Valószínű Boccherininek az volt a célja, hogy a nem túl nehéz, mutatós, rövid kis motívumot a tétel olyan részére helyezze, ahol könnyen a hallgató emlékezetébe vésődik. A zeneszerzőtől ez egy kedves gesztus lehetett a király felé (12. kottapélda).

12. kottapélda G. 213 A-dúr vonósnégyes 4. tétel 133-136. ütem

133

Hegedű I

Hegedű II

Brácsa

Gordonka

p *f* *pp* *ff*

tr *tr*

Az op. 41, G. 214 c-moll kvartett két szélső tételét érdemes egységként vizsgálni. Ezt a vonósnégyest a *Prestissimo* tétel foglalja keretbe. Tulajdonképpen a negyedik tétel az első tétel folytatása, de fogalmazhatunk úgy is, hogy egyfajta visszaemlékezést nyújt az első tételre. Ezt a jelenséget az ismétlések közé sorolhatjuk, amely Boccherini komponálási technikájára nagyon jellemző. Az utolsó tétel első 16 ütemében az első tétel kissé díszített főtémája szólal meg, majd az ismétlőjel utáni kidolgozási rész jelenik meg újra. A csellószólam szó szerint ismétlődik, a többi szólam kissé variálódik. Boccherini valószínű kedvelte ezt a hangnemet, mivel a 19 moll hangnemben komponált vonósnégyesei közül hat mű c-mollban íródott.

Az első hegedű mellett a brácsa is szerephez jut a témák megformálásában. Igaz, csak kisebb motívumokat játszik, de a szólamát áttekintve feltűnik, hogy anyaga dallamosabb, mint az előző kvartettben. A tételben betöltött funkcióját többnyire a második hegedű veszi át. A második hegedű a tétel folyamán az első hegedű egy rövidke imitációján kívül nem jut kiemelkedő szólórészhez. A 73. ütemtől 28 ütemen keresztül a cselló kapja meg a főszerepet, majd egy kényes oktávkíséret következik. A hüvelykfekvésben történő szólóállítás és a tört oktávok megszólaltatása nehéz feladat elé állítja a csellistát (13. kottapélda).

13. kottapélda G. 214 c-moll vonósnégyes 1. tétel 73-108. ütem

73

Hegedű I

Hegedű II

Brácsa

Gordonka

f *p* *poco f*

f *p* *poco f*

f *p* *poco f*

f *p* *poco f*

Velez Alekszandra: II. Frigyes Vilmos, a csellista király és a neki ajánlott vonósnégyesek Boccherini tollából

79

p

p

p

rinj

86

p

p

p

p

93

p

dolcis.

dolcis.

rinj.

rinj.

p

p

101

dol.

pp

pp

pp

f

A szólamok kiegyenlített, egységes hangzása tölti ki a 165-196. ütem közötti részt. A cselló akkordfelbontásainak virtuóz, tizenhatod mozgása, az első és második hegedű szekundlépései éppúgy, mint a harmóniaváltások dinamikai árnyalásai egységbe foglalják és egy rövid időre megnyugtatják a zene lendületét (14. kottapélda).

14. kottapélda G. 214 c-moll vonósnégyes 1. tétel 165- 196. ütem

The musical score is presented in three systems, each containing five measures. The key signature is C minor (three flats) and the time signature is 3/8. The instruments are Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The first system (measures 165-170) shows the Violin I and II parts with 'poco f' dynamics, the Viola part with 'poco f', and the Cello part with 'Solo' and 'poco f'. The second system (measures 171-176) continues the parts. The third system (measures 177-182) continues the parts. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

184

191

Ugyanez a tizenhatod mozgás a tétel végén, a kísérő szólamok ritmikai sűrűsödése miatt, a *codában* teljesen más karakterű. A zene gerjesztésére és fokozására használja a zeneszerző (15. kottapélda).

15. kottapélda G. 214 c-moll vonósnégyes 1. tétel 309-332. ütem

309

316

324

pp

f

p

f

dolcis.

Az utolsó három ütem *unisono*ban szólal meg. Boccherini különleges stílusjegyeihez tartozik az *unisono* gyakori használata. A zeneszerző kedvelte a hangok oktávban való megszólaltatását egy, illetve több hangszeren. Boccherini az *unisono*t kamaraműveiben különös effektusként használta, egy zenekari hangzásvilág megteremtésére. A vonós hangszerek különböző hangszíneinek kiváló ismerete és alkalmazása teszi a zeneszerzőt az *unisono* alkalmazásának mesterévé. Pierre Baillot szerint az *unisono* egyfajta szimpátia a különböző hangszerek hangszínei között, amely olyan harmóniai hangzásvilágot hoz létre, melynek eredménye a tökéletes összhang.⁶

Meghallgatva az op. 41, G. 215 C-dúr vonósnégyest, a hallgatónak feltűnhet, hogy a vizsgált négy tételes művek közül, talán ebben a kvartettben valósul meg leginkább a szólamok közötti egyenrangú párbeszéd. A mű első tételét a két hegedű dialógusa indítja, amely során egy szép, éneklő dallamból időnként kicsillan az első hegedű virtuóz *staccato* mozgása. A párhuzamban haladó harmincketted mozgás, amelyhez csatlakozik a brácsa is, feldúsítja az amúgy nem túl gyors tempót. A brácsa szólama a fő témában igen aktív, és a tétel folyamán a zeneszerző többször is rábízta egy-egy motívum, zenei gondolat lezárását. A fő téma és annak variációi után az első hegedű a 12-14. ütemig átveszi a kizárólagos uralmat a zene felett (16. kottapélda). A tétel során csupán ez a négy ütem az, amelyben a homogén kíséret miatt, ilyen egyértelműen kifejezésre jut az első hegedű *concertáló* jellege.

⁶Kaiserkeren, 2014. 227.

16. kottapélda *G. 215 C-dúr vonósnégyes 1. tétel 12-14. ütem*

12

Hegedű I
Hegedű II
Brácsa
Gordonka

cres. *f* *p*

13

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

A kidolgozási rész a kísérő szólamok *unisono*jával kezdődik, melyben a cselló és a brácsa azonos hangfekvésben játszik. A 36-37. ütemben a cselló virtuóz harmincketted mozgása kilép a kíséretből, amit az első hegedű imitációja követ két oktávval feljebb. Az első igazi csellószólo az 59-62. ütemben jelenik meg (17. kottapélda). Ez a gyönyörű dallam, a szó szerinti megismétlése a melléktémának, amit az első hegedű mutatott be a 15-18. ütemben (18. kottapélda). Ezúttal az alap hangnemben, C-dúrban szólal meg.

17. kottapélda *G. 215 C-dúr vonósnégyes 1. tétel 59-62. ütem gordonka*

dol. e affettuoso

59

poco f 6 6

18. kottapélda *G. 215 C-dúr vonósnégyes 1. tétel 15-18. ütem első hegedű*

dol. e con affetto

15

rinf 6

A tétel folyamán a zeneszerző a dallammotívumait felosztja a hangszerek között. A kísérelő szólamok állandóan variálódnak, kimaradnak, vagy funkciót cserélnek. Ezáltal a szólamok egységes hangzásvilága, és ezzel együtt a dallam hangszíne is változik.

Az op. 41, G. 215 C-dúr negyedik *Rondo* tétele Boccherini azon ritka darabjai közé tartozik, ahol a cselló megkapja az első hegedű mellett a főszerepet. Azzal, hogy a rondótémát birtokolja, a tétel fókuszpontjába kerül. A hegedű és a cselló szerepe érdekesen alakul. Annak ellenére, hogy a rondótémák között a közjátékokban, az első hegedű szólama állandóan megújulva hozza a hihetetlenül virtuóz zenei anyagot, a hallgató számára mégis a rendkívül dallamos, fülbemászó csellószólam nyújt maradandó élményt.

A tétel elején megszólaló rondótémában a kísérelő szólamok állandóan ismétlődő motorikus mozgása, amelyek időnként, rövid időszakokra a párbeszéd folyamán felszínre kerülnek, kiegészítik és lendületben tartják a zenét (19. kottapélda).

19. kottapélda G. 215 C-dúr vonósnégyes 4. tétel 1-9. ütem

Rondeau Allegro Moderato

The musical score is for a string quartet in C major, 2/4 time. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The first measure is marked with a % symbol. The second measure has a 'p' dynamic. The Cello/Double Bass part starts with 'pp e con grazia'. The score shows the beginning of the Rondo theme, with various rhythmic patterns and trills in the later measures.

The image shows the first system of a musical score, consisting of four staves. The top staff is in treble clef and begins with a trill (tr) over a quarter note. The second staff is also in treble clef and contains a series of notes with slurs. The third staff is in bass clef and features a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff is in bass clef and includes trills (tr) and wavy lines indicating vibrato or tremolo. The system spans three measures.

A négy szólam szerepe egységessé válik a 20-25. ütemben. Az első hegedű a 26. ütemtől átveszi a vezető szerepet. A motívumok ismétlése és dinamikai fokozása, a nagyon apró hangértékek zizegő mozgása kölcsönzi a tételnek ezt a nyughatatlan dinamizmusát.

A rondótéma visszatérése előtt a felfokozott hangulatot, az *unisono* alkalmazása, és a négy szólamban megszólaló akkordok erősítik. Az 56. ütemtől a csellószólamba visszatérő rondótéma kibővül és variálódik. Ezt a részt az első hegedű szólója zárja.

A c-mollban megszólaló édes hegedűdallam egy pillanatra megállítja az időt. A moll hangzás felülírja a zene lendületét. A kettősvonal után, a c-moll részben az első hegedű első nyolc ütemét, amit a cselló kísér, szó szerint megismétli a második hegedű. Ezt a szólót már a brácsa kíséri. Ebben az esetben a hangszerek szerepének felcserélése nem az ismétlés felismerését hozza magával. A hallgatóban ez a hangszínkombináció sokkal inkább egy *déjà vu* érzetet kelt. A zeneszerző a hangszínek megváltoztatásával, más tartalommal tölti meg a zenét (20. kottapélda).

20. kottapélda G. 215 C-dúr vonósnégyes 4. tétel 89-104. ütem

The image shows the 20th example of a musical score, consisting of four staves. The top staff is in treble clef and begins with a dynamic marking of *sfz* and a *dol.* marking. It features a series of notes with slurs and a trill. The second staff is in treble clef and contains a series of notes with slurs and a dynamic marking of *p*. The third staff is in bass clef and features a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *ff*. The bottom staff is in bass clef and includes a dynamic marking of *p* and a series of notes with slurs. The system spans six measures.

95

101

A 105. ütemtől az első hegedű ismét lehetőséget kap magas technikai tudásának bemutatására. A *da capo* visszatérés előtt az utolsó hat ütemben a cselló rövid kis kadenciája szólal meg, amely visszavezet a tétel elejére. A szólam 144. üteme augmentálódik a 146-147. ütemben. A zene teljesen megnyugszik, mielőtt visszatér a rondótéma (21. kottapélda).

21. kottapélda G. 215 C-dúr vonósnégyes 4. tétel 144-149. ütem gordonka

144

p *pp* D. C. al segno %

Az op. 52, G. 232 C-dúr vonósnégyes első tételében az első hegedű szólama dominál. A tétel elején az elsőhegedű bensőséges hangvételi kis, kétütemes motívuma végigjárja a brácsa, majd a cselló szólamát. Egymást imitálják különböző hangfekvésekben (22. kottapélda).

22. kottapélda G. 232 C-dúr vonósnégyes 1. tétel 1-6. ütem

Allegro con moto

A hatodik ütemben történő dinamikai váltással megindul a zene lüktető lendülete, amelyet a kísérő szólamok biztosítanak. A három alsó szólam csak a tétel elején lévő rövid kis zenei gondolatban, illetve ennek a motívumnak a visszatérő variációiban tud kifejezésre jutni, mivel a tétel folyamán az első hegedű érvényesülését segítik. Főként alapot adnak, és a modulációk harmóniai bázisát biztosítják. Csupán néhány rövid kis motívum erejéig jutnak kifejezésre. Ilyen például a két belső szólam, a második hegedű és a brácsa négy ütemes kilépése a 24-28. ütemben, amelyből csak rövid időre villan ki az első hegedű. A motívum kétszeri megismétlése és dinamika fokozása a melléktéma megjelenéséhez vezet (23. kottapélda).

23. kottapélda G. 232 C-dúr vonósnégyes 1. tétel 24-28. ütem második hegedű és brácsa.

A melléktéma is imitációs szerkesztésű, amelynek anyaga szervesen kapcsolódik a főtéma második üteméhez. Ebben az esetben a második hegedű és a cselló imitálja az első hegedűt. A kidolgozási részben mindkét téma feldolgozásra kerül, de az első hegedű egész tételen keresztül megtartja vezető pozícióját.

A csellószólam technikailag lényegesen visszafogottabb, mint az előzőekben tárgyalt tételekben. Hangterjedelmét tekintve sokkal szerényebb. A csellószólamban elért legmagasabb hangmagasság a d^1 , ami azt jelenti, hogy ebben a tételben a bal kéz nem hagyja el az első fekvést.

Az op. 52, G. 232 C-dúr vonósnégyes *Finale. Allegro giusto* negyedik tétele 2/4-es metrumban íródott és felütéssel indul. Az első hegedű kecses dallamában a szinkópa alkalmazása a hallgatóban súlyeltolódás érzetét kelti, amit a kísérő szólamok erősítenek azzal, hogy az ütem második nyolcadára lépnek be (24. kottapélda).

24. kottapélda G. 232 C-dúr vonósnégyes 4. tétel 1-8. ütem

Allegro giusto

The musical score for the first 8 measures of the 4th movement of G. 232 C-dúr vonósnégyes. The score is in 2/4 time, C major, and marked 'Allegro giusto' and 'pp'. It features four staves: Hegedű I, Hegedű II, Brácsa, and Gordonka. The first violin part has a melodic line with slurs and accents. The second violin, viola, and cello/bass parts provide a rhythmic accompaniment with slurs and accents.

A melléktéma megjelenése merőben más karakterű zenei anyag. A 25-28. ütemben kitűnik a két hegedűszólam rendkívül virtuóz, párbeszédszerű szextola mozgása az amúgy elég egységes kíséretből (25. kottapélda).

25. kottapélda G. 232 C-dúr vonósnégyes 4. tétel 25-28. ütem

The musical score for measures 25-28 of the 4th movement of G. 232 C-dúr vonósnégyes. The score is in 2/4 time, C major, and marked 'ff'. It features four staves: Hegedű I, Hegedű II, Brácsa, and Gordonka. The first and second violin parts feature a complex sixteenth-note pattern (szextola) with slurs and accents. The viola and cello/bass parts provide a rhythmic accompaniment with slurs and accents.

A kidolgozási részben ugyan ez a szextola mozgás funkciót vált, és a brácsa rövid, sóhajszerű dallamát kíséri (26. kottapélda).

26. kottapélda G. 232 C-dúr vonósnégyes 4. tétel 37-40. ütem

A második hegedű 49. ütem felütésével kezdődő témafejtés imitációja a négy szólamon keresztül, és a szólamok különböző társulása, végül a főtéma variált visszatéréséhez vezet (27. kottapélda).

27. kottapélda G. 232 C-dúr vonósnégyes 4. tétel 49-60. ütem

A 100. ütemtől a két belső szólam egymás szerepét átvállalva kíséri a dinamikus első hegedű szólóját. A frázis megismétlését a nagy dinamikai kontraszt teszi még erőteljesebbé (28. kottapélda).

28. kottapélda G. 232 C-dúr vonósnégyes 4. tétel 100-108. ütem második hegedű, brácsa

A tétel végét a két hegedű *pianissimoban* megszólaló főtéma négyütemes kánonja zárja, amely kiszélesedik és hirtelen váltással *fortissimo* akkordokba torkollik. A tétel folyamán a belső szólamok, különösképpen a második hegedű szerepe kibővül, több lehetőséget kap tudásának bemutatására. A téma végigjárja a szólamokat, így a négy hangszer különböző variációkban funkciót cserél. Az első tételhez képest a cselló szerepe is növekszik, de nem éri el a G. 214 és G. 215 kvartettek csellósólamának színvonalát.

Az op. 52, G. 233 D-dúr vonósnégyes első tételének eleje egészen visszafogott hangulatot tükröz. Az első hegedű hosszú, kitartott hangját a belső szólamok sóhajszerű motívumai kísérik. Ezt a finom hangzást az első hegedűben később felbukkanó tizenhatod mozgás sem zavarja meg. Erre a tételre a nagy hangulatváltások jellemzőek. Boccherini szereti a szélsőségek, a kontrasztok egymás mellé helyezését. Az *pianissimo* és a *fortissimo* dinamikai ellenpólus épp olyan sűrűn előfordul zenéjében, mint a kiegyenlített egyenletes dinamikai fokozás, amit egyes motívumok többszöri megismétlésével még jobban kiemel. Zenéje ebből merít lendületet. Tételeiben a megnyugvást hordozó részek és a feszültséggel teli fokozás után elkövetkező csúcspontok egymás után következnek. Boccherini ebben a tételben kibővíti a zenei eszköztárát. Az expozíció 29-31. ütemeiben (29. kottapélda) és 44-46. ütemeiben (30. kottapélda), majd később a kidolgozási rész 84-86. és 127-130. ütemeiben, a zeneszerző egy rövid időre megpihenteti a zenét. Az apró motívumok ismétlésével statikus mozdulatlanságot hoz létre, amelyben a szólamok szerepe egységessé válik. A szóló hiánya és a monotonitás megnyugvást hoz. Felszabadítja és megpihenteti a hallgató figyelmét mielőtt újra lendületbe hozná a zenét.

29. kottapélda G. 233 D-dúr vonósnégyes 1. tétel 29-31. ütem

30. kottapélda G. 233 D-dúr vonósnégyes 1. tétel 44-46. ütem

A tétel folyamán az első hegedű megőrzi a vezető szerepét. Az alsó szólamok diszkrétan a háttérbe húzódva kísérik és támogatják. A kísérő szólamok csak időnként, rövid motívumok erejéig jutnak kifejezésre. Technikailag az első hegedű szólama az előzőekben tárgyalt kvartettekhez képest visszafogottabb. Ebben a tételben rajta kívül csak a cselló kap szólólehetőséget a főtéma bemutatására. Ahogyan az első hegedűs, ugyanúgy a csellista számára sem tartogat nagy technikai kihívást ez a tétel.

Az op. 52, G. 233 D-dúr *Rondeau Allegro* tételt egy nagyon kecses, könnyed hangvételű téma indítja. A kétnegyedes lüktetést az ütem elején lévő díszítések még erőteljesebbé teszik. A rondótémában a négy hangszer egyenletes nyolcad mozgásának érzését a szinkópák és átkötések alkalmazása sem zavarja meg (31. kottapélda).

31. kottapélda G. 233 D-dúr vonósnégyes 4. tétel 1-8. ütem

Rondeau Allegretto

The first system of the score (measures 1-8) is titled "Rondeau Allegretto". It consists of four staves: Hegedű I, Hegedű II, Brácsa, and Gordonka. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4. The first system shows the initial entries of the instruments. Hegedű I starts with a *pp* dynamic. Hegedű II enters in the second measure with a *pp* dynamic. Brácsa enters in the second measure with a *pp* dynamic. Gordonka enters in the fourth measure with a *pp* dynamic. The second system (measures 9-16) continues the piece, featuring a trill (*tr*) in the first violin part, a forte (*f*) dynamic, and triplet markings (*3*) in the first violin part.

A tétel folyamán a második hegedű több ízben is az első hegedű partnereként mutatkozik be. A kilencedik ütem felütésétől a két hegedű decimapárhuzamban mozog, majd a második hegedű triolamozgásával lendületet ad a zenének. A 17. ütemtől a rondótéma ellenpólusaként egy lírai hangvételi dallam szólal meg, amelyben a három felső szólam minden tagja aktívan részt vesz. A dallam foszlányait megosztják a szólamok egymás között úgy, hogy közben szerepet cserélnek. A rondótéma visszatérése után a második hegedű nagyon gyors, virtuóz mozgásával kiegészíti, feldúsítja az első hegedű szólamát. Annak ellenére, hogy a szólót az első hegedű játssza, bravúros mozgásával a második hegedű megosztja a hallgató figyelmét, így egyértelművé válik a partneri viszony (32. kottapélda).

32. kottapélda G. 233 D-dúr vonósnégyes 4. tétel 44-56. ütem első hegedű és második hegedű

The second system of the score (measures 44-56) features two staves: Hegedű I and Hegedű II. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4. The first system shows the initial entries of the instruments. Hegedű I starts with a *p* dynamic and a *dolcis* marking. Hegedű II enters in the second measure with a *p* dynamic. The second system (measures 45-56) continues the piece, featuring a trill (*tr*) in the first violin part.

47

52

55

tr

ff

dolcis

p

A h-mollban felcsendülő részt a második hegedű rövidke szólója kezdi, amelyet az első hegedű imitál. A 70. ütemtől a brácsában egy rövid motívum indul útnak, amely bejárja az összes szólamot (33. kottapélda). Boccherini mesterien bánik a hangszínekkel. Tisztában volt a vonós hangszerek hangjának tulajdonságaival. Azzal, hogy először a brácsa, majd a cselló, a második hegedű és végül az első hegedű szólamában jelentkezik a motívum, és a kíséretben is bravúrosan variálja a hangszereket, egy természetes fokozást hoz létre. A hallgató, a zenei anyag növekedését, fokozatos duzzadását érzékeli.

33. kottapélda G. 233 D-dúr vonósnégyes 4. tétel 70-78. ütem

70

Hegedű I

Hegedű II

Brácsa

Gordonka

ff

ff

ff

ff

A 80. ütemtől a második hegedű kivételesen hosszú szólólehetőséget kap. Ez a rész, szó szerint ismétli meg a h-mollban felhangzó első hegedű anyagát. A *da capo* előtt hallható egy bravúros átvezetés, amelynek hangzásvilága letisztult, és jól érthető. Boccherini pörgő ritmusokat használ a zene sűrítésére. A hangszerek felváltva játsszák a harmincketted, tizenhatod, nyolcad mozgást. A felajzott lendületből egy pillanat alatt áll vissza a rondótémára.

Ebben a tételben Boccherini kivételesen bánik a második hegedűvel. Végig az első hegedű partnereként viselkedik, és időnként átveszi a vezető szerepet. Az előzőekben tárgyalt tételek között, erre példa még nem volt. A csellószólam a tétel során kiemelkedő szerephez nem jut, a háttérbe szorul. A kísérő szólamok között az alapot, a bázist biztosítja. Egyáltalán nem jellemző Boccherini csellószólamaira ez a feltűnő visszafogottság.

Az op. 52, G. 234 G-dúr vonósnégyes első tételének főtémája egy ártatlan, végtelenül egyszerű motívumból fejlődik ki, amelyet a két hegedű oktávpárhuzamban mutat be. Ezt a témát a cselló egyenletesen ketyegő, húrátmenetes tizenhatod mozgása kíséri. A főtéma visszatérésekor az első hegedű pár ütem erejéig átengedi a szóló lehetőséget a második hegedűnek. Boccherini műveiben sokszor előfordul, hogy a két hegedű, szó szerint megismétli egymás anyagát. A zeneszerző ilyen esetben egyértelműen az előadók interpretációs különbségeit szeretné kidomborítani, hiszen megtehetné, hogy ugyanabban a szólamban ismétli meg az anyagot. Nem a hangszerek hangszíneivel játszik, hanem az előadók egyéni hangvételét, sajátos hangszerhangját kívánja bemutatni. Boccherini ezáltal finoman árnyalja a zenét. Mint ahogyan a G. 233 kvartett első tételében, ebben a tételben is előfordul, hogy három ütem erejéig a zeneszerző megállítja a zene gondolatmenetét. Eltűnik a hangszerek közötti hierarchia, légüres tér keletkezik. Ezekkel az ütemekkel Boccherini nem csak a hallgató figyelmét pihenteti meg, hanem létrehoz egy új hangszínt, a hangszerek szerepének egységesítésével (34. kottapélda).

34. kottapélda *G. 234 G-dúr vonósnégyes 1. tétel 37-40. ütem*

37

Hegedű I

Hegedű II

Brácsa

Gordonka

39

pp

pp

pp

f

f

Az exozíció végén az 55-60. ütemben az első hegedű harmincketted mozgása rávezet egy együtemes motívumra, amely háromszor ismétlődik meg teljesen azonos módon. Magában ez a tény nem különösen érdekes, hiszen Boccherini komponálási technikájára nagyon jellemző a zene ilyen jellegű fokozása. Az eltérés az előzőekhez képest a dinamika alkalmazásában rejlik. Boccherini itt mindhárom alkalommal fortéban kéri a motívum megismétlését. A zenét itt a lendület ereje, a motívum dinamizmusa vezeti, nem pedig a fokozatos dinamikai árnyalás (35. kottapélda).

35. kottapélda *G. 234 G-dúr vonósnégyes 1. tétel 55-60. ütem*

55

Hegedű I

Hegedű II

Brácsa

Gordonka

f

f

58

A brácsa a tétel folyamán csak egyszer kerül igazán fókuszpontba, amikor az első hegedű 60-61. ütemét imitálja (36. kottapélda). Ebben a tételben a brácsa általában a kísérő szólam töltőanyagát játssza, ezért ez a gyors, harmincketted, skálaszerű mozgás igazán meglepő ebben a szólamban.

36. kottapélda G. 234 G-dúr vonósnégyes 1. tétel 60-64. ütem első hegedű, brácsa

60

Hegedű I

Brácsa

62

A kidolgozási rész 110. ütemében új szint hoz az első hegedű pianóban megszólaló virtuóz szólója, amelyre a négy szólam egységes *unisono*ja felel (37. kottapélda).

37. kottapélda G. 234 G-dúr vonósnégyes 1. tétel 110-122. ütem

110

Hegedű I

Hegedű II

Brácsa

Gordonka

114

p *cresc.* *ff*

p *ff*

p *f*

p *f*

118

f *pp* *tr* *tr* *tr* *dolcis.*

ff *pp* *tr* *tr* *tr* *dolcis.*

ff *pp* *tr* *tr* *tr* *dolcis.*

ff *pp* *tr* *tr* *tr* *dolcis.*

Ebben a tételben a csellószólam a bázist biztosítja. A cselló szólószerephez nem jut, de a kíséretben az állandó tizenhatod mozgás, amelynek tagjait különböző húrokon kell megszólaltatni, egy nagyon biztos jobb kéz technikát igényel.

Az op. 52, G. 234 *Rondau, Allegro Giusto* tétel könnyed, filigrán rondótémája az első hegedű szólamában mutatkozik be. A 17. ütemtől a második hegedű átveszi a vezető szerepet. Habár a 18. ütemtől a cselló is előtérbe kerül, a hallgató számára csak a 20. ütemben válik egyértelművé, hogy a két szólam kiegészíti egymást, azonos szerepkörben mozog. Boccherini ugyanolyan módon alkalmazta a két hegedűt, mint az első tételben. A második hegedű zenei frázisát az első hegedű azonos hangfekvésben megismételi. A 20. ütemtől a cselló szólisztikus szerepe egyértelművé válik (38. kottapélda).

38. kottapélda G. 234 G-dúr vonósnyegy 4. tétel 16-32. ütem

The musical score consists of three systems of four staves each. The first system (measures 16-20) shows the beginning of the piece with a *pp* dynamic. The second system (measures 21-26) features a *cresc.* marking and a *Solo* instruction for the Cello. The third system (measures 27-32) includes dynamic markings of *f*, *pp*, *ff*, and *p*, along with a *dolcis.* instruction. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and rests.

A zeneszerző a rondótéma visszatérésének jelentőségét, a téma előtt megjelenő négy szólam *unisono*jában erősíti meg. A g-moll részben a két hegedűszólam párbeszédet folytat, amelyben egy ütem erejéig a brácsa is kifejezésre jut. A tétel folyamán a brácsa csupán ennyi lehetőséget kap, hogy bemutassa tudását. Szólamából egyértelműen hiányzik a dallam. A tétel folyamán sokszor a cselló szerepkörét tölti be.

A 152. ütemben megjelenő kis motívum variálódik, majd a rondótémába vezet. A csellóban megszólaló húrváltásos tizenhatod kíséret feldúsítja a zenét. A csellószólamra ez a mozgás az első tételben is jellemző volt (39. kottapélda).

39. kottapélda G. 234 G-dúr vonósnégyes 4. tétel 152-160. ütem

152

Hegedű I

Hegedű II

Brácsa

Gordonka

156

A témában a kísérő hangszerek szerepe felcserélődik. A visszatérő téma kiszélesedik, majd a dallam a szólamok közötti rövid kis sóhajmotívumokban kiteljesedik (40. kottapélda).

40. kottapélda G. 234 G-dúr vonósnégyes 4. tétel 169-176. ütem

168

Hegedű I

Hegedű II

Brácsa

Gordonka

pp *cresc.* *f* *pp*

pp *cresc.* *f*

pp *cresc.* *f* *pp*

p *cresc.* *f*

Az op. 52, G. 234 G-dúr vonósnégyes első és utolsó tételében több azonosság is felfedezhető. Jellemző rájuk a második hegedű szerepkörének megnövekedése, az *unisono* használata és a csellószólamra jellemző húr váltásos tizenhatod mozgás alkalmazása. A negyedik tételben a cselló szólam technikailag lényegesen nehezebb, és a hangterjedelme is jóval szélesebb. Ebben a tételben kiemelkedő hangszeres tudást vár el a zeneszerző a csellistától.

Boccherini a királynak ajánlott négy tételes vonósnégyesei közül csupán kettőt írt moll hangnemben. Az op. 41, G. 214 kvartettet c-mollban és az op. 52, G. 235 kvartettet f-mollban komponálta a zeneszerző. Mindkét vonósnégyes első tételének hangulata lényegesen borúsabb, mint a dúrban íródott társaiké. Az említett kvartettek első tételeinek visszafogott, kissé melankolikus hangvétele átjárja mindkét darabot. A lényeges különbséget, a Boccherini által meghatározott tempó, illetve karakterjelzésekben (G. 214 *Prestissimo*, G. 235 *Allegro appassionato*) találjuk.

Az op. 52 G. 235 f-moll *Allegro appassionato* első tételét, egy négyütemes, lírai hangvételű elsőhegedű szóló indítja, melyet a cselló ellenszólama tesz teljessé. Az ötödik ütemtől lendületet kap a zene. Az első hegedű a tétel folyamán végig megtartja vezető funkcióját. A szólamokat átnézve feltűnik, hogy a kíséretben szereplő hangszerek nyolcadnál kisebb hangértékeket nem játszanak. Egyedül a második hegedű szólamában jelennek meg tizenhatod menetek, de szinte csak abban az esetben, amikor az első hegedű mozgását kiegészíti, illetve párhuzamban kíséri. Boccherini a vezető és a kísérő szólamokban egyaránt nagyon szereti alkalmazni az oktávmozgást. A motívum elejét elkezdi egy alsó fekvésben, majd oktávugrással már egy teljesen más hangszínnel rendelkező fekvésben folytatja a dallamot. Ily módon színesíti és árnyalja a zenei anyagát (41. kottapélda).

41. kottapélda G. 235 f-moll vonósnégyes 1. tétel 19-20. ütem

A tétel folyamán a cselló a harmóniai alapot, és időnként az ellenszólamot biztosítja az első hegedű számára. Egyedül csak a kidolgozási rész 76-88. párbeszédszerű ütemeiben kap a bemutatkozásra lehetőséget (42. kottapélda).

42. kottapélda G. 235 f-moll vonósnégyes 1. tétel 76-88. ütem első hegedű, gordonka

A tétel vége az eddigiektől eltér, teljesen más hangulatban fejeződik be. A harsány, határozott hangvételt itt felváltja a finom, szinte elhaló hangszín. Az utolsó öt ütemet (43. kottapélda) ugyanaz a mozdulatlanság jellemzi, amelyet már a G. 233 és G. 234 kvartettek első tételeiben is megfigyelhettünk. Ez a nyugalom mindig a következő történést erősíti. Jelen esetben a menüett tétel előkészítését tartotta szem előtt a zeneszerző.

43. kottapélda G. 235 f-moll vonósnégyes 1. tétel 142-146. ütem

Az op. 52, G. 235 f-moll *Finale. Allegro assai* tételben a végletek uralkodnak. A négy hangszer első megjelenése határozott és lendületes. A dallam hősiességét a moll hangnem még inkább felszínre hozza. A frázis első részében ez a karakter uralkodik, a második részében viszont válaszként a felső három szólam letisztult

szekundlérései felpuhítják a dallamot. A főtémában ez a kettősség uralkodik, de az igazi arca mégis a heroikus jelleg. Ezt a fergeteges lendületet a kísérő szólamokban játszott, azonos hangmagasságban ismétlődő tizenhatod mozgások, szinkópák, akkordfelbontások és akkordok hozzák létre. A melléktéma anyaga ezzel szemben finom és áttetsző. A második hegedűn kívül minden hangszer sokkal nyugodtabb ritmikai értékekben mozog. Az ismétlés előtt Boccherini a *calando* karakterjelzéssel megnyugtatja, leállítja a zene lendületét.

A kidolgozási részben (44. kottapélda) a témafej végigvonul mind a négy szólamon különböző hangnemekben modulálva, míg végül a 109. ütemben visszatér az alaphangnembe. A kísérő anyagok is szólamról szólamra vándorolnak.

44. kottapélda G. 235 f-moll vonósnégyes 4. tétel 93-109. ütem

The musical score for the 44th example, measures 93-109, is presented in three systems. The key signature is G minor (three flats) and the time signature is 2/4. The instruments are Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The score features a driving eighth-note pattern in the Violin parts, with dynamic markings of *ff* and *f*. The Viola and Cello/Double Bass parts provide harmonic support with a more melodic line. The score is divided into three systems: measures 93-97, 98-104, and 105-109. The first system shows the Violin I part with a forte (*ff*) dynamic and a driving eighth-note pattern. The Violin II part has a forte (*f*) dynamic and a similar pattern. The Viola and Cello/Double Bass parts have a forte (*ff*) dynamic and a more melodic line. The second system continues the driving pattern in the Violin parts, with the Viola and Cello/Double Bass parts providing harmonic support. The third system shows the Violin parts with a forte (*f*) dynamic and a more melodic line, while the Viola and Cello/Double Bass parts continue with a forte (*ff*) dynamic and a driving pattern.

A 214. ütemben a *coda* részt a csellószólam indítja, melyet az első hegedű továbblendít. A *codában* is megtalálható az a kétarcúság, amely a főtémára jellemző. A *Finale* utolsó négy üteme visszaadja a tétel férfias jellegét.

5.2. A menüett és lassú tételek megvizsgálása

Az op. 39 G. 213 A-dúr *Minuetto allegro* tétel csellószólama nem tartogat különösebb kihívást az előadó számára. Az első hegedűs szólistaként szerepel az egész tételen keresztül. A többi szólam csupán alapot biztosít és kísér. Ami mégis különlegessé teszi ezt a menüettet, az a ritmikai súlyeltolódás. A $\frac{3}{4}$ -es ütemben íródott tétel súlyviszonya megváltozik azzal, hogy a zenei hangsúly átkerül a felütésre. Így a háromnegyedes lüktetés elhalványodik, és a hallgatóban egy páros lüktetésű, kétnegyedes érzet alakul ki. A dinamikai struktúrája ebben a kétnegyedes lüktetésben megtartja a menüettre jellemző kétüteműséget (45. kottapélda).

45. kottapélda G. 213 A-dúr vonósnégyes 2. tétel Menüett 1-24. ütem

Minuetto Allegro

The musical score is presented in four systems, each with four staves. The instruments are labeled on the left: Hegedű I (Violin I), Hegedű II (Violin II), Brácsa (Viola), and Gordonka (Cello/Double Bass). The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The score shows a dynamic contrast between forte (f) and piano (p) in a 2-beat cycle. The first system (measures 1-8) shows the initial entry with dynamics f, p, f, p. The second system (measures 9-16) shows a similar pattern with dynamics pp, f, pp, f. The third system (measures 17-24) continues the pattern with dynamics pp, f, pp, f. The score includes a trill (tr) in the first violin part at measure 8.

Fischer ebben a ritmikai jelenségben Haydn befolyását látja és megállapítja, hogy ezt a különlegességet Boccherini először a G. 213 vonósnégyesben alkalmazta.⁷

Az op. 41, G. 215 C-dúr *Minuetto, Allegro* tételt, formailag a triós formájú tételek közé soroljuk. A minüett első tagjában az első hegedű nyolcütemes, karakteres témája szólal meg a többi hangszer kíséretével. A második tag az első hegedű szólójával folytatódik, amelyet a cselló triolás, húrátmenetes mozgása kísér. A kilencedik ütemben bejegyzett *al ponte* karakterjelzéséből kiderül, hogy ebben a részben Boccherini a csellószólamban egy különleges hangeffektust kér. A vonót a hangszer hídjának közvetlen közelében kell húzni, így érdekes, fémes hangzás jön létre. A 9-24. ütemig a cselló az akkordfelbontásaival a harmóniaváltásokat hordozza magában. Azzal, hogy az első hegedűből eltűnik a dallam, a 17. ütemtől a cselló szólam triolás mozgása a legérdekesebb szólamává válik. Habár ezek az akkordfelbontások továbbra is a kísérethez tartoznak, mégis a hallgató figyelme ide összpontosul. Ennek a résznek a különlegességét a cselló hangszíne és a szólam kettős szerepe adja (46. kottapélda).

46. kottapélda G. 215 C-dúr vonósnégyes 2. tétel Menüett 9-24. ütem

⁷Klaus Fischer: „Einflüsse Haydns in Streichquartetten Boccherinis.” In: Hellmut Kühn, Peter Nitsche (szerk.): *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß, Berlin 1974*. (Kassel: Bärenreiter, 1980). 328-332. 329.

Musical score for a string quartet, measures 14-20. The score is in C major, 3/4 time. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. Measures 14-19 show a melodic line in the first violin with a triplet accompaniment in the cello/bass. Measure 20 shows a change in the melodic line.

A c-mollban megszólaló triórész minden szólamnak tartogat feladatot. A trió első tagjában a két hegedű oktávpárhuzamban játssza a kissé szomorkás dallamot. Az alsó szólamok kiegészítik, körbefonják ezt a témát. A második rész első nyolc ütemében a brácsa kerül a középpontba, majd ez a frázis négy ütemmel kibővül. Boccherini a szólamon belüli azonos, kis motívumok ismételtetését arra használja, mint ahogyan az első tételekben már megfigyelhettük (G. 234, G. 235), hogy megnyugtassa a zenét (47. kottapélda).

47. kottapélda G. 215 C-dúr vonósnégyes 2. tétel Trió 17-28. ütem

Musical score for a string quartet, measures 16-28. The score is in C major, 3/4 time. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The score is marked "poco f". The first violin and second violin play a melodic line, the viola plays a supporting line, and the cello/bass plays a triplet accompaniment.

A zeneszerző ebből a nyugalomból indítja ismét útjára a szólóanyagot játszó, oktávparhuzamban mozgó hegedűk szólamát. A csellóban megjelenő ellenszólam kiegészíti a gyönyörű dallamot. A 36. ütemtől a trió nyugalma felkavarja az első hegedű pontozott nyújtott ritmusainak élessége, a második hegedű repetáló mozgása, és a brácsa lendületes tizenhatod menetei. A trió harmadik tagja szó szerint megismétli a trió első részét. Boccherini ebben a művet tételben, különösképpen a trió részben, minden hangszer számára lehetőséget nyújt, hogy bemutassa szólisztikus vénáját. Ezeknek a szólamoknak mindegyike dallamot hordoz. A szólamok ilyen mértékű önállósága egyáltalán nem jellemző Boccherini műveire.

Az op. 52, G. 232 C-dúr *Minuetto* tétel elején ismét felfedezhető a Boccherini által olyannyira kedvelt oktávparhuzam. A hegedűk oktávparhuzamban megszólaló dallama tölti ki a triós forma első részét. A második részben a két hegedű egységes tizenhatod mozgása feleleveníti a zene lendületét. A kísérő szólamok ebben a részben a bázist biztosítják. A harmadik tag teljesen megegyezik a tétel első tagjával.

Boccherini a teljes triót a csellistának szenteli. A csellón megszólaló könnyed, filigrán dallam teljes egészében kitölti a trió első tagját. A második tag folyamán 9-12. ütemben rövid párbeszédet folytat a második hegedűvel (48. kottapélda). Ennek a résznek az érdekessége, hogy a két hangszer azonos hangfekvésben játszik. Egy ütem eltéréssel azonos hangokat szólaltatnak meg. A hangszínek váltakozása a motívum visszhangszerű megismétlését eredményezi.

48. kottapélda G. 232 C-dúr vonósnégyes 2. tétel Trió 9-12. ütem második hegedű, gordonka

A 12. ütem második felétől az első hegedű ismét visszanyeri a vezető szerepet. A 16. ütem harmadik negyedétől az első hegedűt tercpárhuzamban kíséri a cselló úgy, hogy a dallam kísérete beleágyazódik a cselló tizenhatod mozgásába. Ez a kíséret fellazítja a zenei anyagot (49. kottapélda).

49. kottapélda G. 232 C-dúr vonósnégyes 2. tétel Trió 16-20. ütem első hegedű, gordonka

A trió harmadik tagjában (21. ütemtől) a csellószólamba visszatér az első tag gyönyörű dallama. A 25-26. ütemben a cselló rövid motívumát imitálja az első hegedű. A trió végét a cselló szólama zárja. Boccherini ebben a tételben egyformán magas elvárásokat támaszt a cselló és az első hegedű szólama felé.

A G. 214 *Flebile* lassú tétel f-moll hangneme egy rendkívül bensőséges hangulatot teremt a tétel első pillanatától kezdve. A négy hangszer homogén hangzásából a harmadik ütemben kiemelkedik a két hegedű tercpárhuzamban mozgó panaszos hangja. A tétel folyamán az első hegedű gyönyörű dallamát egyik hangszernek sem adja át. Legfeljebb rövid, kis párbeszédszerű részekben jöhetnek kifejezésre a kísérő szólamok. A tétel harmincadik ütemében az első hegedű tizenhatod mozgására, oktávpárhuzamban az alsó szólamok *unisono*ban válaszolnak, úgy, hogy a második hegedű és a brácsa azonos fekvésben szólal meg. Az azonos hangok alkalmazása a négy hangszer különböző fekvéseiben és a hangszínek keveredése, egységesíti és átláthatóvá varázsolja a zenét. A zeneszerző ebből a letisztult közegeből vezeti át a hallgatót megállás nélkül a negyedik tételre úgy, hogy az új tétel első üteme tulajdonképpen a harmadik tétel záró akkordja (50. kottapélda).

50. kottapélda G. 214 c-moll vonósnégyes 3. tétel 30-32. és 4. tétel 1-5. ütem

32 **Prestissimo**

Az op. 41, G. 215 C-dúr *Larghetto affettuoso* harmadik tételében az első hegedű mellett a csellista is lehetőséget kap lírai hangjának bemutatására. A tizedik ütem harmadik negyedén indul a cselló édes dallama, amelyben rövid időre az első hegedű is visszanyeri befolyását. A 12. ütem második felében induló belső szólamok ellenmozgása szépen kiegészíti a két szélső szólam mozgását és ezzel a szóló végére a cselló jelentősége diszkrétan beleolvad az egységbe (51. kottapélda).

51. kottapélda G. 215 C-dúr vonósnégyes 3. tétel 10-18. ütem

10

13

dolcis.

A zeneszerző az utolsó ütemet *Adagio assai* jelzéssel jelöli. Az első hegedű dallama felett kibontakozó csellószólam, a négy hangszer közül a legmagasabb hangfekvésbe kerül. A tétel utolsó ütemében lehetősége nyílik a csellistának arra, hogy egy rövid kadencia jellegű anyagot mutasson be. A tételt a csellista szólója zárja, amely egyenesen a negyedik tétel rondótémájára vezet (52. kottapélda). Boccherini ezt a rondótémát a csellószólamba írta. Megítélésem szerint az eddigiekben tárgyalt darabok közül ez a negyedik tétel jelenti technikailag a legnagyobb kihívást a csellista számára.

52. kottapélda G. 215 C-dúr vonósnégyes 3. tétel 28-30. ütem

Az op. 52, G. 233 D-dúr vonósnégyesben a lassú, *Andantino Patetico* második tételként szerepel. Boccherini négytétéles vonósnégyeseinek tételsorrendjében általában ezen a helyen a menüett tétel áll. A zeneszerző ennek a kvartettnak a tételeit valószínű a belső egyensúly fenntartása miatt cserélte fel. Ebben a tételben a cselló partnerként és szólístaként is egyaránt bemutatkozik. A gyönyörű hegedűszóló után, a cselló a 13. ütemtől tercpárhuzamban mozog az első hegedűvel (53. kottapélda). A két szólam összefonódva, egymásra simulva, felváltva vezeti a dallamot.

53. kottapélda G. 233 D-dúr vonósnégyes 3. tétel 13-20. ütem első hegedű, gordonka

A második hegedű kísérő szerepe a tétel folyamán végig megmarad. Vezető dallamot nem játszik, szólamába csupán az első hegedűt kísérő tercspárhuzam hoz egy kis szint. Ugyanez mondható el a brácsa szólamáról is. A 33. ütemtől a zene borongós hangulatát felváltja egy merőben más karakterű zenei anyag (54. kottapélda). A hangszerek párt választanak és így folytatnak párbeszédet. A cselló könnyed, virtuóz mozgását a brácsa követi tercspárhuzamban. A második hegedű az első hegedűt kíséri oktávpárhuzamban. A hangszercsoportok között így alakul ki fokozatosan egy nagyon izgalmas dialógus. A 41. ütemtől visszatér a tétel patetikus jellege.

54. kottapélda G. 233 D-dúr vonósnégyes 3. tétel 33-40. ütem

35

38

Az op. 52, G. 235 f-moll *Adagio non tanto* formai szempontból nagyon érdekes tétel. Boccherini ebben a tételben a háromrészes dalformát ötvözi a szonátaforma hangnemi tervével. A tételt az első hegedű F-dúrban megszólaló csodálatos dallama indítja, amelyre az ötödik ütemben a cselló c-mollban megfogalmazott lírai hangvételű frázisa felel (55. kottapélda).

55. kottapélda G. 235 f-moll vonósnégyes 3. tétel 1-8. ütem

Adagio non tanto

Hegedű I

p *poco cresc.* *p*

Hegedű II

pp

Brácsa

p

Gordonka

p *poco cres* *p*

The image shows two systems of musical notation for a string quartet. The first system covers measures 4, 5, and 6. The second system covers measures 7, 8, and 9. The instruments are Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The score includes dynamic markings such as *pp*, *poco cresc.*, and *dolcis.*, as well as performance instructions like *poco rinf* and *tr*.

A dúr és a moll hangzásvilágának szembeállítására, a zenének egy különösen bensőséges hangulatot kölcsönöz. A kilencedik ütemben az első hegedű témájának megismétlése és kibővítése után, mind a négy szólamban egységesen megjelenő pontozott nyújtott ritmus kibillenteli és megzavarja az előző két téma végtelen nyugalalmát. Ez a három zenei gondolat kíséri végig a tételt. A harmadik témát először a két hegedűszólam oktávparhuzamban mutatja be (56/a kottapélda), és az alsó szólamok kísérik. Ugyanebben a zenei anyagban a tétel végén a szerepek felcserélődnek. A brácsa és a második hegedű szerepet cserél (56/b kottapélda).

56/a kottapélda G. 235 f-moll vonósnégyes 3. tétel 13-16. ütem

The image shows a musical score for measures 13, 14, 15, and 16. The instruments are Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The score includes dynamic markings such as *pp*, *f*, and *dolcis.*, as well as performance instructions like *tr* and *tr*. The first measure is marked with a *tr* and the number 13.

56/b kottapélda G. 235 f-moll vonósnégyes 3. tétel 39-42. ütem

A 17-20. ütemben egy rövid időre, felszínre kerül a zene hősies jellege is, amelynek karakterét a zeneszerző mesteri módon puhítja fel és vezeti vissza a már jól ismert első hegedű lány dallamába. A 27. ütemtől a második téma, különböző hangnemekbe modulálva végigjárja az alsó három szólamot. Először a második hegedűben, majd a cselló- és végül a brácsaszólamokban szólal meg ez a panaszos téma (57. kottapélda).

57. kottapélda G. 235 f-moll vonósnégyes 3. tétel 27-34. ütem

The musical score consists of four staves: Hegedű I (Violin I), Hegedű II (Violin II), Brácsa (Viola), and Gordonka (Cello/Double Bass). The key signature is G minor (two flats) and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems, with measure numbers 27, 30, and 33 indicated at the beginning of each system.

- System 1 (Measures 27-29):**
 - Violin I: Starts with a sixteenth-note pattern, then a half note, followed by a quarter note. Dynamics: *f*, *p*.
 - Violin II: Starts with a quarter note, then a half note, followed by a sixteenth-note pattern. Dynamics: *f*, *pp*.
 - Viola: Starts with a sixteenth-note pattern, then a quarter note, followed by a half note. Dynamics: *f*, *pp*.
 - Cello/Double Bass: Starts with a quarter note, then a half note, followed by a quarter note. Dynamics: *f*, *dolcis*.
- System 2 (Measures 30-32):**
 - Violin I: Starts with a quarter note, then a half note, followed by a quarter note. Dynamics: *f*, *p*.
 - Violin II: Starts with a sixteenth-note pattern, then a quarter note, followed by a half note. Dynamics: *f*, *pp*.
 - Viola: Starts with a sixteenth-note pattern, then a quarter note, followed by a half note. Dynamics: *f*, *dolcis*.
 - Cello/Double Bass: Starts with a quarter note, then a half note, followed by a quarter note. Dynamics: *f*, *dolcis*, *pp*.
- System 3 (Measures 33-34):**
 - Violin I: Starts with a quarter note, then a half note, followed by a quarter note. Dynamics: *poco cresc.*
 - Violin II: Starts with a sixteenth-note pattern, then a quarter note, followed by a half note. Dynamics: *poco rinf*.
 - Viola: Starts with a sixteenth-note pattern, then a quarter note, followed by a half note. Dynamics: *poco rinf*, *tr*.
 - Cello/Double Bass: Starts with a quarter note, then a half note, followed by a quarter note. Dynamics: *poco cres*, *pp*.

A 35. ütemtől az első hegedű szólamában eredeti hangnemben tér vissza az első téma, majd a tételt a harmadik téma visszatérése zárja. Ebben a kifejezetten patetikus jellegű tételben mind a négy szólam egyformán fontos szerepet tölt be. Igaz, hogy az első témát csak az első hegedű birtokolja, de a második és a harmadik téma megjelenése a tétel folyamán mindig új lehetőségeket hordoz a hangszerek funkcióinak felcserélésében.

A négytétéles vonósnégyesek tanulmányozása során, érdekes eredményre jutottam. Míg a két hegedűszólam, különös tekintettel az első hegedűre, technikai színvonalát és a vezetői pozícióját megtartotta, addig a két alsó szólam lényegesen nagyobb szerephez jutott ezekben a kvartettekben, mint a királynak írt kéttétéles vonósnégyeseiben. A brácsa- és különösképpen a csellószólam elé nagyobb elvárásokat támasztott a zeneszerző. Az első hegedű minden tételben kézben tartja és irányítja a zene történéseit. Általában csak kis időre mond le kiváltságos helyzetéről a többi szólam javára, átadva egy-egy motívumot, rövidke dallamot. Ezekben a kvartettekben található olyan tételek is, amelyekben valamelyik kísérő szólam szerepköre kiszélesedik. Érdekes megfigyelni, hogy Boccherini általában a király szólamát, a cselló szerepét helyezi előtérbe. Alig találunk olyan tételt, amelyben a cselló csupán csak a kíséretben vesz részt. Boccherini mindenben igyekszik kedvezni a csellószólamnak. A tétel hangsúlyos részén emeli ki a király hangszerét, hogy felhívja rá a figyelmet, fókuszpontba kerüljön. Például az expozíció végén, vagy a tétel vége előtt. Boccherini úgy tervezi meg a szólóknak a helyét, hogy a hallgató számára feltűnjenek, és az emlékezetébe vésődjenek. Arra is akad példa, hogy egy-egy zenei gondolat, periódus záró motívumát az utolsó szó jogán a cselló kapja meg. Természetesen, a többi szólamban is előfordul mindez, de nem olyan gyakran, mint a csellószólamban. A király hangszerre több lehetőséget kap bensőséges lírai hangjának bemutatására, a virtuóz szólóállások és a bravúros kíséret megmunkálására. Az első hegedű mellett, egyedül erre a hangszerre komponált a zeneszerző rondótémát. Ennek a témának a megfelelő megformálása technikailag és zeneileg is magas kihívás elé állítja a csellistát.

6. A *quartettik* csellószólamának áttekintése előadói szempontok alapján

6.1. Boccherini vonósnégyeseinek csellószólama

Boccherini a csellisták számára nem írt csellóiskolát, és szöveges tanulmányokat sem hagyott hátra, amelyekből egyértelműen kiderülne, hogy előadóként milyen zenei tudással rendelkezett. Boccherinit a művein keresztül ismerhetjük meg. A darabjaira kell hagyatkoznunk, hogy átfogó képet kapjunk zeneszerzői és hangszeres nagyságáról. Természetesen hangszeres tudásáról sokkal több információt nyerhetünk, ha a csellóra írt szonátáit vagy koncertjeit tanulmányozzuk, de vonósnégyeseinek csellószólama is épp olyan jelentőségű, ha egységes képet szeretnénk alkotni róla. Kvartettjeit a kifogyhatatlan ötletgazdagság, az átható egyszerűség és tisztaság jellemzi, ami igazán a szólamok egységében jut kifejezésre. Zenéjének kifejezőerejét a vonós hangszerek kitűnő ismerete segítette. Számára a csellószólam technikai és zenei megoldásainak tárházát a hatalmas hangszeres tudása biztosította.

Boccherini ezekben a *quartettikben* a cselló számára különböző nehézségű szólamokat írt. Nehézségi szintjük a könnyűtől a mérsékelten nehéz szólamig terjed. Műveire épp úgy jellemző a *continuoszerű*, könnyű kis kíséretes használata, mint a komolyabb hangszeres felkészültséget igénylő *concertáló* részek alkalmazása. A zeneszerző kvartettjeiben a csellistától biztos alapokon nyugvó hangszeres tudást vár el. A csellószólam hangterjedelme általában három, ritkábban négy oktávot ölel fel. Az akkord-, az *arpeggiojáték*, a húrátmenetek biztos tudása, kettősfogások, tört oktávok, virtuóz vonókezelés mind-mind elmaradhatatlanul fontos elemek művei előadásához. Vannak olyan tételek, amelyekben a csellószólam a hegedű mellett kiemelt helyzetbe kerül; a kíséretből kilépve, teljes értékű dallamot hordoz. Ezek a tételek bővelkednek érdekes zenei és technikai megoldásokban. Boccherini a cselló szólóállásait, a behízselő szép dallamait gyakran a hangszer felső fekvéseire írta, így sokszor szükséges a hüvelykfekvés alkalmazása. A zeneszerző a hangszer alsó fekvéseit általában a kíséretben használta, ahol a csellószólam alapként, bázisként működik.

6.2. A hüvelykfekvés alkalmazása és a különböző kulcsok használatának összefüggése a csellószólamban

Boccherini eredeti kézírataiban megfigyelhető, hogy a csellószólamban a basszus-, tenor- és violinkulcs mellett, szívesen alkalmazta az alt- és szopránkulcsot is. Az előadók számára egyáltalán nem volt egyszerű ezeknek a kottáknak az olvasása, hiszen már abban a korban is a csellószólamot általában basszus- illetve tenor-, ritkábban violinkulcsban jegyezték le. A kiadók a mai, modern kiadásokban Boccherini vonósnégyeseinek csellószólamát leegyszerűsítették azzal, hogy elhagyták az alt- és szopránkulcs alkalmazását. Az eredeti lejegyzések megváltoztatásával viszont sok fontos, az előadásra vonatkozó utalás is elveszett.

Ezek a lejegyzések kapcsolatban álltak Boccherini csellójátékának technikájával, kiváltképp a hüvelykujj és hüvelykfekvés alkalmazásával.

Elisabeth Le Guin volt az, aki elsőként észrevette Boccherini csellószólamában a kulcsok és az ujjrendek alkalmazásának összefüggéseit. Le Guin megfigyelte, hogy Boccherini kulcsváltással jelzi a hüvelykfekvés elejét és végét, és sokszor előfordul szólamaiban, hogy másik kulcsot használ, amikor a hüvelykujj felkerül a fogólapra.¹ Azt is megállapította, hogy Boccherini ezzel a lejegyzési rendszerrel ujjrendeket határoz meg, amellyel segíti az előadókat abban, hogy a legoptimálisabb ujjrendet válasszák.²

Ez az írásmód Boccherinire volt jellemző. Más kortárs zeneszerzők is használták ezt a lejegyzési formát, de Christian Orth kutatásai alapján feltételezhető, hogy Boccherinitől származik az eredeti gondolat, ő volt az, aki először alkalmazta.³ Emellett Orth azt is megállapítja, hogy jóval nagyobb az olyan korabeli kottáknak a száma, amelyekben a hüvelykfekvés részeit kizárólag violinkulcsban jegyezték le.⁴ Maga II. Frigyes Vilmos sem támogatta az alt- és szopránkulcs használatát. Erre utalnak a különbségek, amelyek Boccherini egyes kamaraműveinek partitúrája és a király által kért csellószólam másolatai között található meg.⁵

6.3. Az alt-, tenor-, violin- és szopránkulcsok alkalmazása a csellószólamban

Boccherini kiemelkedően nagy hangszeres tudása a csellószólamainak tanulmányozása során egyértelműen szembetűnik. A szólamok minden esetben rendkívül hangszeresek, ami egy csellista zeneszerzőtől nem is annyira meglepő. Elemzéseimben a Christian Orth által tett észrevételeket vettem alapul.⁶

Az Orth által megfigyeltet alapján megállapíthatjuk, hogy a különböző kulcsok használatával Boccherini egyfajta jelölési rendszert hozott létre, amely nagy segítségére lehet a csellistának. Ezzel a rendszerrel a zeneszerző megkönnyíti a hangszeren való játékot, ujjrendeket ajánl fel a kivitelezéshez, amelyek elfogadása az előadó döntésére van bízva.

Boccherini az alt-, és a szopránkulcsot olyan esetekben alkalmazza, amikor a hüvelykfekvés használata szükséges. Ezekben a részekben, a hüvelykujj alkalmazása kínálja a legegyszerűbb és legkényelmesebb módját a kivitelezésnek. Az ilyen részeket szinte soha sem írja basszus-, illetve tenorkulcsba. Az alt-, violin-, és szopránkulcsokat majdnem mindig a csellószólam szólóállásaiban alkalmazza. A hüvelykujj felhelyezése általában közvetlenül az alt-, illetve szopránkulcs kiírása után történik.

¹Elisabeth Le Guin: *Boccherini's Body. An Essay in Carnal Musicology*. (Berkeley: University of California Press, 2006). 21.

²I. m. 105.

³Christian Orth: „Beispiele für die Verwendung von Alt- und Sopranschlüssel in den Cellostimmen bei Zeitgenossen Boccherinis.” In: Christian Speck (szerk.): *Boccherini Studies Vol. 3*. (Bologna: Ut Orpheus, 2011). 273-276. 273.

⁴I. m. 274.

⁵Lásd A királynak írt vonósnégyesek kéziratái című fejezet 25. oldalán 3/a, 3/b kottapélda

⁶Christian Orth: „Zum Daumenauflage in den Cellostimmen von Boccherinis Kammermusik.” In: Cristian Speck (szerk.): *Boccherini Studies Vol. 1*. (Bologna: Ut Orpheus, 2007). 219-243. 221-222.

Gyakran a pozícióváltást az könnyíti meg, hogy az első hang (amelyet az új kulcsban hüvelykujjal fogunk le) hosszú, illetve üveghang (*flageolet*).

Az op. 52, G. 232 C-dúr kvartett, menüett tétel trió részének harmadik ütemében a szopránkulcs kijelöli a bal kéz hüvelykfekvésbe történő felrakását. A hüvelyujjat az a^1 hangra kell helyezni, amit üveghangként érdemes megszólaltatni (58. kottapélda).

58. kottapélda G. 232 C-dúr vonósnégyes 2. tétel Trió 41-48. ütem gordonka

Megtörténik az is, hogy Boccherini előkészíti a hüvelykujj pozícióját. Kiemelten szép példa erre, az op. 41, G. 215 C-dúr vonósnégyes *Larghetto affettuoso* és a *Rondeau* tétel közötti átmenet (59. kottapélda). Boccherini itt már a lassú tétel utolsó három ütemében megkezdte az előkészületeket a zökkenőmentes pozícióváltásra. A 28. ütemben a tenorkulcsban megszólaló g hangot a 29. ütem második nyolcadától altkulcsba írja át. A kulcsváltás azt jelenti, hogy Boccherini itt javasolja a hüvelykujj felrakását a fogólapra. Így a cselló rövid szólója után a *Rondeau* tétel első ütemére a bal kéz már a megfelelő fekvésben található.

59. kottapélda G. 215 C-dúr vonósnégyes 3. tétel 28-30. 4. tétel 1-3. ütem gordonka

Az is elegáns megoldás, ha a szólóállást szünet előzi meg, így az előadónak elegendő ideje van a kéz áthelyezésére a felső fekvésbe (60. kottapélda)

60. kottapélda G. 234 G-dúr vonósnégyes 4. tétel 16-20. ütem gordonka



Boccherini általában úgy alakítja az ujjrendet, hogy egy adott szólóállás, akár több húron keresztül is, egy pozícióban, fekvésváltás nélkül megoldható legyen.

Meglehetősen ritkán fordul elő, hogy a zeneszerző kulcsváltást eszközöl még a szólórész vége előtt úgy, hogy az előadó továbbra is a hüvelykpozíciót alkalmazza (61. kottapélda).

61. kottapélda G. 214 c-moll vonósnégyes 1. tétel 101-108. ütem gordonka



Általában Boccherini a szóló egységét még akkor sem töri meg kulcsváltással, ha az alsó, üres húrokat egyszerűbb basszuskulcsban lejegyezni. Természetesen kivételt erre az esetre is lehet találni (62. kottapélda).

62. kottapélda G. 215 C-dúr vonósnégyes 1. tétel 1-20. ütem gordonka

Rondeau Allegro Moderato

Az adott példában a basszuskulcsban megszólaló C hang ideje alatt, a bal kéz végig megtartja pozícióját, hüvelykfekvésben marad. A 19. ütemben található futam megoldható fekvésváltás nélkül is. A hüvelykujjat fekvégre hagyjuk úgy, hogy csak az ujjakat mozdítjuk el. Boccherini időnként (amikor a hüvelykujj fekvégre marad, az ujjak viszont szekund vagy terc hangközzel feljebb lépnek) az üres húrok kiküszöbölésére is alkalmazza ezt a megoldást.

Nagyon ritkán fordul elő, hogy a kulcsváltás csupán csak a hüvelykfekvés alkalmazását jelzi, és az új kulcsban megszólaló első hangot nem hüvelykujjal kell lefogni ahhoz, hogy a legmegfelelőbb ujjrendet tudjuk alkalmazni az adott pozícióban. Boccherini a vizsgált kvartettek csellószólamaiban egyáltalán nem alkalmaz violinkulcsot. Helyette az alt-, és szopránkulcsot használja.

A tenorkulcsot Boccherini olyan esetben alkalmazza a csellóállásokban, amikor nincs szükség a hüvelykpozícióra (63. kottapélda).

63. kottapélda G. 233 D-dúr vonósnégyes 2. tétel 33-40. ütem gordonka

The image shows two staves of musical notation. The first staff is numbered 33 and the second 36. Both are in G major (one sharp) and 3/4 time. The music consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are slurs over some phrases and accents over others. The word 'dolcis.' is written below the first staff. The notation is in bass clef.

A tenorkulcsot a kíséző szólam lejegyzéséhez is használja. Általában futamokban, magasabb fekvéseknél kerül sor a kiírásukra, olyan részeken, amelynek hangterjedelme nem haladja meg a c^2 hangot.

Basszuskulcsot a zeneszerző akkor használ, ha a csellószólam a kíséretben tölt be valamilyen funkciót. Vagy bázisként biztosítja a harmóniák alapját, vagy töltőanyagot játszik a többi szólammal karöltve. Boccherini a csellószólam szólórészeit szinte soha sem írja basszuskulcsban.

Boccherini nem csak szólóállásaiban támaszt nagy elvárásokat a csellisták felé. A basszuskulcsban írott kíséző csellószólam is egy megfelelő technikai tudással rendelkező hangszerjátékost kíván. Ebben az esetben nem a bal kéz magas fekvése, és a hüvelykujj alkalmazása jelent nehézséget, sokkal inkább a jobb kéz virtuóz vonókezelési technikája jelent akadályt.

A gyors tempóban történő húrátmenetek megoldása komoly feladat elé állítja a csellistát. Ezek a kísérek általában a zenének az egyenletes, lüktető mozgását biztosítják, ezért pontos végrehajtásuk elengedhetetlen. Például Boccherini G. 234, G-dúr *Allegretto con moto* tételében a csellószólam technikai kihívása a tizenhatod mozgásban rejlik, amely végig lendületben tartja a zenét (64. kottapélda). A nehézséget a szomszédos tizenhatodok rövid időn belüli megszólaltatása okozza, ami különböző húrokon történik. Időnként ennek a mozgásnak az egyenletességét apró nyújtott ritmusok zavarják meg. Ez a kellemetlen mozgás a 142. ütemben azzal

párosul, hogy Boccherini elhagyja az üres *G* húr alkalmazását, helyette mind a két húron lefogott hangokat kell játszani, időnként a kényelmetlen kvintfogást alkalmazva.

64. kottapélda *G. 234 G-dúr vonósnégyes 1. tétel 134-146. ütem gordonka*

Manapság, Boccherini műveinek új kiadásában a kiadók leginkább a kották könnyebb olvashatósága miatt lemondanak a zeneszerző eredeti kulcsokban írott partitúráinak megjelentetéséről. A kottákban az alt- és szopránkulcsokat tenor- és violinkulcsokkal helyettesítik. Ez a változtatás a mai kor előadóinak elvárásait tükrözi, hiszen ezeknek a kulcsoknak az olvasása nem könnyű feladat a csellisták számára, nem tartozik az előadók mindennapi gyakorlatához. Azzal azonban, hogy megváltoztatják az eredeti partitúrát, a kiadók nagyon sok Boccherini által átgondolt és kidolgozott információt is veszni hagynak. Boccherini nem csak kamaraműveinek szólamaiban alkalmazta ezt a rendszert, már korai szonátaiban is megfigyelhető a kulcsok ilyen fajta használata.⁷

⁷Erre példa Boccherini G. 17, C-dúr csellószonátájának elemzése. Orth: „Zum Daumenaufsatz in den Cellostimmen von Boccherinis Kammermusik.”, i.m., 236-239.

Összegzés

Disszertációmban igyekeztem általános képet adni II. Frigyes Vilmos életéről, a zenetörténetben betöltött szerepéről, az uralkodó és Boccherini munkakapcsolatáról, valamint a zeneszerző munkásságának azon részéről, melyet a király inspirált. Ebből az életrajzi és történeti háttérből kiindulva elemeztem Boccherini életművének azt a különleges részét, melyben a kvartettek csellószólamai kitüntetett szerephez jutnak.

Dolgozatomban az uralkodó életének azon szakaszait emeltem ki, amelyek valamilyen módon a zenéhez kapcsolódtak. II. Frigyes Vilmos korának nagylelkű mecénása volt, de kevesen tudják róla, hogy kiválóan csellózott és rajongott Boccherini művészetéért. Ezeknek a megállapításoknak a tényszerű összekapcsolása adja dolgozatom egységét. A király rajongása Boccherini zenéje iránt, valamint a hangszeres tudására utaló dokumentumok, írások és partitúrák felkutatása és összegzése újszerű megvilágításba helyezi a zenész és az uralkodó kapcsolatát. Boccherinit zeneszerzőként az utókor nem értékeli kellőképpen. Mivel a zenetörténészek elsősorban a bécsi klasszikusok gyakorlatát veszik alapul, és ezen keresztül követik a vonósnégyes fejlődési folyamatát, nem kapunk tiszta képet a vonósnégyes történetének valódi alakulásáról.¹ Ez a gyakorlat kizárja azokat a korabeli zeneszerzőket és kompozíciókat, legyenek azok akármilyen nagyszerűek is, amelyek más módon közelítik meg a műfajt, és nem illenek bele a jellemezni kívánt fejlődési folyamatba. Megítélésem szerint, Boccherini munkássága is ezek közé a némileg mellőzött, ám rendkívül sok tanulsággal szolgáló életművek közé tartozik.

Természetesen a porosz uralkodó nem csak szeretett hangszere miatt vonzódott Boccherini zenéjéhez, de csellistaként én dolgozatomban ezt az oldalt igyekeztem részletesebben bemutatni és elemezni. Ezért döntöttem úgy, hogy vizsgálatom középpontjába az ebben az időszakban született vonósnégyesek hangszereinek viszonyát helyezem, különösképpen azokra a tételekre fókuszálva, amelyekben Boccherini a csellószólamnak kiemelt szerepet szánt. Dolgozatomban foglalkoztam a csellószólamban felmerülő néhány technikai probléma megoldásának megvalósításával, valamint az ujjrendek és a kulcsok használatának kapcsolatával, hiszen ez a technika kifejezetten Boccherini írásmódját jellemzi. Tudomásom szerint ezeknek a műveknek a fenti szempontok alapján történő elemzése még nem történt meg.

A téma magyar nyelvű szakirodalmának teljes hiányát disszertációmmal természetesen nem pótolhatom maradéktalanul, hiszen Boccherini vonósnégyeseinek kutatása rendkívül bonyolult és összetett feladat, de bízom benne, hogy a téma iránt érdeklődők dolgozatomban megbízható és hasznos információkat találnak, melyek kiindulópontul szolgálhatnak további kutatásokhoz, s ezáltal lehetőség nyílik arra, hogy Boccherini a magyar nyelvű zenetörténet-írásban is méltó helyre kerülhessen.

¹ Mara Parker: *The String Quartet, 1750–1797. Four Types of Musical Conversation*. (Aldershot: Ashgate Publishing Company, 2002). 279.

Bibliográfia

- Bächi, Julius: *Berühmte Cellisten. Porträts der Meistercellisten von Boccherini bis Casals u. von Paul Grümmer bis Rostropovitch*. Zürich, Freiburg: Atlantis, 1973.
- Bissing, Wilhelm Moritz Freiherr von: *Friedrich Wilhelm II. König von Preußen. Ein Lebensbild*. Berlin: Duncker & Humblot, 1967.
- Boccherini, Luigi: *Epistolario*. Marco Mangani (szerk.): Tempo di Minuetto 6. Madrid: Arpeggio Editorial, 2011.
- Brockhaus Riemann zenei lexikon I. (A-F)*. Carl Dahlhaus, Hans Heinrich Eggebrecht (szerk.) Budapest: Zeneműkiadó, 1983.
- Coli, Remigio: *Luigi Boccherini. La vita e le opere*. Lucca: Maria Pacini Fazzi Editore, 2005.
- Dittersdorf, Karl Ditters von: *Lebensbeschreibung. Seinem Sohne in die Feder diktiert*. München: Langen Müller, 1999.
- Drosopoulou, Loukia: „Boccherini as Chamber Composer to Friedrich Wilhelm II of Prussia. Some Insights from the Catalogues of the King's Music Collection.” <http://www.boccherinonline.it/annate/n6-2013/drosopoulou-1.php>
- Finscher, Ludwig: *Studien zur Geschichte des Streichquartetts. Die Entstehung des klassischen Streichquartetts. Von den Vorformen zur Grundlegung durch Joseph Haydn*. Kassel: Bärenreiter, 1974.
- Fischer, Klaus: „Einflüsse Haydns in Streichquartetten Boccherinis.” In: Hellmut Kühn, Peter Nitsche (szerk.): *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß, Berlin 1974*. Kassel: Bärenreiter, 1980. 328-332.
- : „Die Partiturmanuskripte von Instrumentwerken Boccherinis in der ehemaligen Königlich Hausbibliothek in Berlin.” *Studi musicali* 37/2 (2008): 469-501.
- Flothuis, Marius: *Mozarts Streichquartette*. München: C. H. Beck, 1998.
- Geiger, Ludwig: *Berlin 1688-1840: Geschichte des geistigen Lebens der preußischen Hauptstadt*. Berlin: Gebrüder Paetel, 1893.
- Hagemann, Alfred P.: *Wilhelmine von Lichtenau. Von der Mätresse zur Mäzenin*. Köln: Böhlau, 2007.
- Helm, Ernest Eugene: *Music at the Court of Frederick the Great*. Norman: University of Oklahoma Press, 1960.
- Henzel, Christopf: „Zwischen klassischer Tradition und romantischer Musikanschauung. Die Sinfonie in der Berliner Musikkultur.” In: Gernot Gruber, Matthias Schmidt (szerk.): *Die Sinfonie zur Zeit der Wiener Klassik*. Göttingen: Laaber, 2006. 203-218.
- Holborn, Hajo: *A History of Modern Germany. 1648-1840*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1982.

- Hoven, Lena van der: *Musikalische Repräsentationspolitik in Preußen (1688-1797)*. Kassel: Bärenreiter, 2015.
- Jerold, Beverly: „Maniera smorfiosa, a Toublesome Ornament: A Response to Elisabeth Le Guin.” *Journal of the American Musicological Society* Vol.59/Nr.2 (Summer 2006): 459-461.
- Kaiserkern, Babette: *Luigi Boccherini. Leben und Werk. Musica amorosa*. Wiesbaden: Weimarer Verlagsgesellschaft, 2014.
- : „Filling The Void. Boccherini and the Prussian Court.” <http://kaiserkern.de/wp-content/uploads/2014/06/boccherini.pdf>
- Konold, Wulf: *Das Streichquartett: Von den Anfängen bis Franz Schubert* Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1980.
- Labrador, German: „Towards a Revised Chronology of Boccherini’s Works.” In: Rudolf Rasch (szerk.): *Understanding Boccherini’s Manuscripts*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014. 31-66.
- Le Guin, Elisabeth: *Boccherini’s Body: an Essay in Carnal Musicology* Berkeley: University of California Press, 2006.
- : „This Matter of smorf. A Response to Beverly Jerold and Marco Mangani.” *Journal of the American Musicological Society* Vol.59/Nr.2 (Summer 2006): 465-472.
- Lister, Warwick: *Amico. The Life of Giovanni Battista Viotti*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Mangani, Marco: *Luigi Boccherini*. Palermo: L’epos, 2005.
- : „More on smorfioso.” *Journal of the American Musicological Society* Vol.59/Nr.2 (Summer 2006): 461-465.
- Mirabeau, Count of: *Memoirs of the Courts of Europe, vol.5. Memoirs of the Courts of Berlin and St. Petersburg*. New York: P.F. Collier and Son, 1910.
- Morabito, Fulvia: „La »lettera di Breslau« di Luigi Boccherini: evidenze peritali sulla »non identità di mano«” In: Christian Speck (szerk.): *Boccherini Studies Vol. 2*. Bologna: Ut Orpheus, 2009. 113-187.
- Nicht, Jutta: „Musik” In: Burkhardt Göres (szerk.): *Friedrich Wilhelm II und die Künste. Preußens Weg zum Klassizismus*. Berlin-Brandenburg: Stiftung Preußischer Kulturbesitz, 1997. 186-189.
- Orth, Christian: „Zum Daumenaufsatz in den Cellostimmen von Boccherinis Kammermusik.” In: Cristian Speck (szerk.): *Boccherini Studies Vol. 1*. Bologna: Ut Orpheus, 2007. 219-243.
- : „ Beispiele für die Verwendung von Alt- und Sopranschlüssel in den Cellostimmen bei Zeitgenossen Boccherinis.” In: Christian Speck (szerk.): *Boccherini Studies Vol. 3*. Bologna: Ut Orpheus, 2011. 273-276.
- Pape, Winifried – Boettcher, Wolfgang: *Das Violoncello. Geschichte, Bau, Technik, Repertoire*. Mainz: Schott Musik International, 1996.
- Parker, Mara: *Soloistic Chamber Music at the Court of Friedrich Wilhelm II, 1786-1797* PhD disszertáció, Indiana University, 1994. (Kézirat).
- : *The String Quartet, 1750–1797. Four Types of Musical Conversation*. Aldershot: Ashgate Publishing Company, 2002.

- : „Boccherini’s Chamber Works for Friedrich Wilhelm II.” In: Christian Speck (szerk.): *Boccherini Studies Vol. 1.* Bologna: Ut Orpheus, 2007. 33-61.
- : „Le plus Dous moment de ma vie. Carlo Graziani and the Quest for Ideal Employment.” *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* Vol.39/Nr.1 (2008. június): 31-56.
- : „Boccherini’s Workshop. The Quartettini for II. Friedrich Wilhelm.” *Gli spazi della musica* Vol.4/no.1 (2015): 1-38.
- Rasch, Rudolf: „Boccherini’s Manuscripts: a Typology.” In: Rudolf Rasch (szerk.): *Understanding Boccherini’s Manuscripts.* Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014. 1-30.
- : „The Art of Repetition Practiced by Luigi Boccherini in His Sonatas for Keyboard and Violin Opus 5.” In: Christian Speck (szerk.): *Boccherini Studies: New Evidence.* Bologna: Ut Orpheus, 2014. 291-328.
- Ridgewell, Rupert: „Artaria’s Music Shop and Boccherini’s Music in Vienesse Musical Life.” *Early Music*, XXXIII/2 (2005): 179-189.
- : „Boccherini, Artaria and Joseph Kaunitz-Rietberg. New Documents, New Perspectives.” In: Rudolf Rasch (szerk.): *Understanding Boccherini’s Manuscripts.* Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014. 139-154.
- Rothschild, Germaine de: *Luigi Boccherini. His Life and Work.* London: Oxford University Press, 1965.
- Speck, Christian: *Boccherinis Streichquartette. Studien zur Kompositionweise und zur gattungsgeschichtlichen Stellung.* München: Wilhelm Fink, 1987.
- : „Die neue Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Luigi Boccherini.” In: Christian Speck (szerk.): *Boccherini Studies, Vol. 2.* Bologna: Ut Orpheus, 2009. 1-21.
- : „Der Autor des angeblichen Boccherini-Briefes aus Breslau ist Abbé Bastiani.” In: Christian Speck (szerk.): *Boccherini Studies Vol. 3.* Bologna, Ut Orpheus, 2011. 1-16.
- Stanhope, Gilbert: *A Mystic on the Prussian Throne, Frederick Wiliam II.* London: Mills & Boon, 1912.
- Sutcliffe, W. Dean: *Haydn String Quartetts, op. 50.* Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Thouret, Georg: *Katalog der Musiksammlung auf der Königlichen Hausbibliothek im Schlosse zu Berlin.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1895.
- Tilmouth, Michael: „String Quartet.” In: Stanley Sadie, John Tyrrell (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians Vol. 18.* London: MacMillan, 2001.
- Yorke-Long, Alan: „Friedrich The Great of Prussia.” In: Alan Yorke-Long (szerk.): *Music at Court. Four Eighteenth Century Studies.* London: Weidenfeld & Nicolson, 1954. 97-147.