10.18132/LFZE.2020.8

FALVAY ATTILA

LUDWIG VAN BEETHOVEN VONÓSNÉGYESEINEK METRONÓMSZÁMAI ÉS AZOK JÁTSZHATÓSÁGA

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2019

10.18132/LFZE.2020.8

10.18132/LFZE.2020.8

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
28. számú művészet- és művelődés-történeti tudományok besorolású

doktori iskola

L.VAN BEETHOVEN VONÓSNÉGYESEINEK METRONÓMSZÁMAI ÉS AZOK JÁTSZHATÓSÁGA

FALVAY ATTILA

TÉMAVEZETŐ: DR. BATTA ANDRÁS

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2019

10.18132/LFZE.2020.8

10.18132/LFZE.2020.8

Első hegedűtanárnőmnek Horváth Juditnak és
Falvay Attilánné Farnadi Máriának, feleségemnek,
akiknek az inspirációja és segítsége nélkül
ez a dolgozat nem jöhetett volna létre

10.18132/LFZE.2020.8

10.18132/LFZE.2020.8

Köszönetnyilvánítás

Szinte felsorolhatatlan azon személyek névsora, akiktől tanulhattam és inspirációt szerezhettem a zeneirodalom, talán minden műfajáról. A zenei stílusismeretet és a hangszeres játékmóddal kapcsolatos tudásomat a magyar zeneoktatás nagy hírű intézményeiben tanultam meg. A Bartók Béla Zeneművészeti Szakiskolában Répásy Györgyi a Hubay-Zathureczky iskolával, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen Szenthelyi Miklós, Kovács Dénes, Tátrai Vilmos a magyar hegedűiskola jeles képviselői pallérozták zenei tudásomat. Az akadémiai évek során alkalmam volt megismerni az orosz hegedűiskola irányait is Semyon Snitkovsky vendégprofesszor irányítása alatt. Kamarazenei ízlésemet Schiff András, Mihály András és Kurtág Györgynek köszönhetem. Az egyetemi évek után lehetőségem volt az amerikai hegedűképzés emblematikus alakjától, Miss Dorothy DeLaytől és a bécsi illetőségű Sívó Józseftől tanulni.

Köszönettel tartozom a Kodály vonósnégyes mindenkori tagjainak, akikkel több ezer koncerten csiszoltuk egymás zenei ízlését, a felsorolhatatlan számú kamarapartnereknek, akik mind hatással voltak zenei gondolkodásomra.

Zenekari munkám során olyan karmesterekkel dolgozhattam együtt hosszú évekig, mint Lehel György, Vásáry Tamás és Kocsis Zoltán. Életem fent említett találkozásai nélkül valószínűleg ez a munka nem jöhetett volna létre. Hatásuk jelen van zenei gondolkodásomban, melyet örömmel és büszkén vállalok.

Köszönöm Dr. Batta András útmutatásait, javaslatait, melyekkel segítette és inspirálta munkámat.

Szintén hálával tartozom Dalos Annának, Mesterházi Mátéának és Kaizinger Ritának, akik dolgozatom formai megjelenésében és anyaggyűjtésében nagy segítségemre voltak.

Budapest, 2019. november 16. Falvay Attila

10.18132/LFZE.2020.8

10.18132/LFZE.2020.8

Tartalomjegyzék

Ajánlás		I
Köszönetnyilvánítás		III
Tartalomjegyzék		V
Bevezetés		VII
1. fejezet	A metronóm kialakulása	1
2. fejezet	Tempókérdések Beethoven vonósnégyeseiben	7
3. fejezet	Tempó összehasonlítások	17
	op. 18 "Lobkowitz" kvartettek	
	3.1 op. 18 F-dúr	19
	3.2 op. 18 G-dúr	23
	3.3 op. 18 D-dúr	27
	3.4 op. 18 c-moll	31
	3.5 op. 18 A-dór	35
	3.6 op. 18 B-dúr	41
	op. 59 "Razumovszkij" kvartettek	
	4.1 op. 59. no. 1 F-dúr "Razumovszkij"	47
	4.2 op. 59. no. 2 e-moll "Razumovszkij"	61
	4.3 op. 59. no. 3 C-dúr "Razumovszkij"	75
	op. 74 "Harfen", op. 95 "Quartetto Serioso"	
	5.1 op. 74 Esz-dúr "Harfen"	87
	5.2 op. 95 f-moll "Quartetto Serioso"	99
6. fejezet	Karl Holz, Ignaz Moscheles, Carl Czerny	107
Bibliográfia		109

10.18132/LFZE.2020.8

10.18132/LFZE.2020.8

Bevezetés

Tizenegy éven keresztül dolgoztam együtt Kocsis Zoltánnal a Nemzeti Filharmonikus Zenekar koncertmestereként. Karmesteri pulpitusán mindig ott volt a metronómja, amit gyakran használt próba közben is, ellenőrizve saját - egyébként bámulatra méltó - tempó és metrumérzékét. Meglehet, az ő inspirációja vezetett ennek a munkának a megírásához.

Ez az írás a gyakorlati muzsikus szempontjából közelíti meg a kérdést. Közel negyven éve játszom ezeket a műveket a Kodály vonósnégyes primáriusaként. Szeretném szubjektív előadói tapasztalataimmal árnyalni a Beethoven-kvartettek tempó meghatározásait.

1817 és 1819-ben két füzet jelent meg Bécsben, ami leközölte Beethoven első nyolc szimfóniájának és az első 11 kvartettjének Beethoven által meghatározott tempójelzéseit. Az op. 18, op. 59, op. 74. és az op. 95 kvartettek metronómjelzései 1819-ben jelentek meg.[1] [2] Gyakran tapasztaltam, hogy egy szerző által megadott metronómszám nem feltétlen az első taktusokra vonatkozik, hanem a tétel vagy a mű meghatározó részére, egyfajta átlagértéket meghatározva. Egy zenemű, zenei ellentétpárok folyamatos láncolata. Ebből következik, hogy a folyamatos tempóban kis különbségek lehetnek az előadás során, mivel különböző karaktereknek gyakran van finom tempó vonzata is. Interpretációs szempontból létezik egy adott frázis egyazon metronómszámon belüli lassabb és gyorsabb megvalósítása. Ezért, néha a lassabb előadást gyorsabbnak véljük, és gyorsabbat lassabbnak.

Beethoven 1816 körül jutott a Mälzel[3] féle metronómhoz. 1817-ben írja Hofrath von Moselnek [4] „régóta aggódtam és meg akartam szüntetni a hagyományosan használatos olasz tempójelzések (allegro, andante, adagio, presto) használatát, azok pontatlan meghatározásai miatt. Most a Mälzel féle metronóm erre a legjobb megoldást kínálja”.[5]

A levélben kifejti, hogy értelmetlennek tartja, ha egy „allegro”, ami életteli, vidám jelentéssel is bír, ellentétben áll a darab lényegével. Egyetértenek Mosellel, hogy meg kellene válni a szóbeli tempó meghatározásoktól, de a karakterjelzéseket viszont fontosnak tartja.

A zongorista és zenetudós Peter Stadlen (1910-1996), aki sok évet áldozott Beethoven jelzéseinek tanulmányozására, a létező (fent említett) 135 bejegyzésből 66-ot hibásnak feltételez az abszurd gyors tempók miatt.[6] Az előadók gyakorlatilag

---

[1] *Leipziger Allgemeine Musikalischen Zeitung*. 1817 dec. 17.

[2] L.v.Beethoven: „Bestimmung des musikalischen Zeitmasses nach Mälzel’s Metonom.”: *Steiner & Co. Wien*, Verlagsnummer 2812. 1819.

[3] Johann Nepomuk Mälzel, 1772 – 1838, feltaláló és mérnök, a metronóm megalkotója.

[4] Neves személyiség volt, zenei írásai a Vaterländische Blätterben jelentek meg. Beethoven értékelte, mint írót. A levél tartalma is erre utal. Lásd: Thayer's Life of Beethoven, 2. kötet 662.

[5] Beethoven Letters. *www.gutenberg.net*/1/3/0/6/13065 utolsó megetek.: 2019.05.12. 177-178.

[6] Peter Stadlen: „Beethoven and the Metronom I.” *Music & Letters* Vol 48, no. 4 Oxford University Press (1967) 330-349.

megjelenésük óta[7] vitatkoznak ezekről az adatokról. A különbségek nem logikusak. Beethoven egyszer leejtette a metronómját, ami el is romlott. 1819-ben írja Ferdinand Riesnek Cambridge-be, hogy nem tudja elküldeni az op. 106 szonáta tempójelzéseit, mert a metronómja összetörött.[8] Ha ez a feltételezett sérülés okozhatta a kiugróan gyors tempó meghatározásokat, akkor a többi, korábbi értékek miért használhatóak?[9] Létezett egy másik, kisebb úgynevezett „bécsi" metronómja is, aminek részletesebb volt a skálája. Vajon ugyanazt azt értéket mutatták?[10] Stadlen szerint Beethoven zongorázta a darabokat és unokaöccse, Karl mérte és olvasta le az értékeket.[11] Megannyi tévedési lehetőség közül választhatunk, amit innen a 21. századból elég nehéz visszafejteni.

Véleményem szerint egy szerző utasítása mindig elsődleges, de megjegyzem, hogy ezek a tempó bejegyzések egy adott pillanat gondolatvilágát tükrözik és mint olyan, azok lenyomataiként jelennek meg. Akkor, abban a pillanatban így gondolta a szerző.

Beethoven süketsége 1819-re vált teljessé. Ekkortól az úgynevezett „beszélgetőfüzetek" segítségével érintkezett környezetével.[12] A füzetek csak a kérdést tartalmazzák, amelyekre ő szóban válaszolt, mégis értékes dokumentumai életének és gondolkodásmódjának. Egy 1827. május 4-i keltezésű bejegyzés, Schindler és Beethoven beszélgetése arról tanúskodik, hogy Beethoven elismerte, hogy korábbi tempójelzései az Allegrókban túlzottak voltak, ezért a koncerten a középszólamok elsikkadtak.[13] [14] A tempóérzet mellett számos körülmény változott az idők folyamán, amelyekre a későbbiek során majd kitérek.

Talán felesleges említeni, hogy Beethoven sem várta el, hogy szigorúan a metronóm lüktetésének megfelelően adják elő műveit. A gyakorlat szerint a metronómjelzést általában a darab kezdésére kell alkalmazni. Így ír erről 1824-ben Carl Maria von Weber egy esszéjében a saját metronómszámainak megfelelő értelmezésével kapcsolatban, amely általánosságban minden előadásra vonatkozhat.

---

[7] *Leipziger Allgemeine Musikalischen Zeitung*. 1817 dec.17.

[8] Emily Anderson: The Letters of Beethoven. *Music & Letters*. 34 no. 3 (1953) www.jstore.org. utolsó megt. 2019.05.25. 212-223.
Lieber Ries verzeihen sie mir vielmahl die Ungelegenheiten, welche ich ihnen mache, unbegreiflich ist es mir, wie sich in die Abschrift der Sonate so viele Fehler einfinden konnten, die Eile mag mit schuld haben, u. daß der Copist sie nicht selbst sondern von einem andern Copiren ließe, erst beym durchspielen des hiesigen abgeschriebenen Exenplars fanden sich die Fehler, manche sind auch vieleicht schon früher corrigirt worden, laßen sie die Täkte von 10 bis 20 bis 100, 200 etc. abzählen u. aufschreiben, so wird es leicht seyn, alles bald richtig zu verbessern, die Kosten, die es verursacht, schreiben sie mir nur, mein Metronom ist gebrochen, daher noch nicht die Tempos , ich erhalte ihn erst in einigen Tägen.

[9] Sture Forsén, Haary B. Gray, L.K.Olof Lindgren, Shirley B. Gray: Was something Wrong with Beethovens's Metronome? https://www.ams.org/notices/201309/rnoti-p146.pdf. utolsó megt. 2019.05.25. ford: F.A.

[10] Gustav Nottebohn: *Beethoveniana*. Leipzig und Winterthur. C.F. Peters 1887 XXVI, 127.

[11] Peter Stadlen: Beethoven and the Metronome. I. *Music & Letters*.Vol 48. No. 4 (1967) 333.

[12] https://www.beethoven.de/sixcms/detail.php?id=&template=library_catalogue&_opac=hans_en.pl&_dokid=l9. utolsó megt. 2019.05.25.

[13] Adolf Bernhard Marx: *Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke.* (Berlin: 1875). 63.

[14] Ezt a fenti megállapítást óvatosan kell kezelni. Ahogy írja, Beethoven itt már süket volt, ezért használták a beszélgető füzeteket. Tehát vagy valamely koncert hallgató véleményét, vagy Schindler saját véleményét fogalmazta meg Beethoven felé. megj. F.A.

10.18132/LFZE.2020.8

> A zenei metrum és tempó soha nem egy zsarnokian merev, mechanikus kalapálás. Inkább az emberi élet lüktetésének dobogása. Nincs olyan lassú tétel, amiben ne lenne olyan részlet, ami gyorsabb mozgást kívánna az alaptempónál annak érdekében, hogy a zenei gondolatot ne szorítsa béklyóba. Ugyanígy nem létezik olyan presto, amiben ne esne jól a tételen belüli kontrasztként egy nyugodtabb terület. Ezek hiányában elveszhet a kifejezőképesség.[15]

Weber írása rámutat, milyen erősen hitt az előadói hajlékonyságban. Ugyanakkor, egy előadás veszélyeztetheti, még inkább meghamisíthatja a szerző eredeti szándékát, ha teljesen figyelmen kívül hagyjuk a beírt metronómszámokat.

Beethoven zenéjének tempói mindig is vitákat váltottak ki az előadók vagy a hallgatók köreiben.[16] A metronómjelzések lehetősége új lendületet adott a zeneszerzők és művészek körében a pontosabb tempó meghatározás terén. Beethoven követői közül többen megpróbálták kiterjeszteni a számszerű tempó meghatározásokat még azokra a művekre is, ahol a szerző nem alkalmazott metronóm jelölést: Carl Czerny[17] és Ignaz Moscheles[18] több kiadásban közölték saját metronómszám ajánlásaikat Beethoven zongoraszonátáihoz.[19] [20] Úgy gondolták, hogy ez a munka segítség lehet az őket követő generációknak Beethoven zongora műveinek megfelelő előadásához. Ha valaki, mint előadó megfogalmaz egy olyan állítást, amely nem egyezik a szerző eredeti bejegyzésével, annak oka van. Czerny hosszú éveken át közeli kapcsolatban állt Beethovennel, mint növendéke. Tanára és jó barátja volt Karlnak, Beethoven unokaöccsének. Nottebohm állítása szerint „Czerny nem csak instrukciókat kapott a zongora mellől Beethoventől, hanem gyakran hallotta őt játszani is. Ismerte előadásmódját, ami természetesen minden szempontból új volt akkoriban".[21] Beethoven robbanékony és számos forradalmian új műve és zongorajátéka vélhetően vegyes hatást váltott ki a korabeli szerzőkből az irígységtől a csodálatig. Hogy mennyire eltérően vélekedtek a kortársak Beethoven játékáról, álljon itt néhány példa: mint K. Drake könyvében olvashatjuk: Muzio Clementi szerint Beethoven zongorázása heves és robbanékony volt, mint ő maga.

[15] Anton Schindler: *Beethoven As I Knew Him*. Donald McCardle (szerk.: ford.:Constance S. Jolly (London: Faber and Faber Ltd. University of North Caroline. 1966). www.books.google.hu. utolsó megt. dátum 2019 09.10. ford.: F.A. 260.

[16] Rudolf Kolisch: „Tempo and Character in Beethoven's Music" I. *Musical Quaterly,* 29. no. 2 (April 1943). ford.F.A. 90-91.

[17] Carl Czerny (Bécs, 1791. február 21. – Bécs, 1857. július 15.) osztrák zenepedagógus, zeneszerző és zongorista. Beethoven növendéke, asszisztense, Beethoven unoka öccsének, Karlnak zongoratanára.

[18] Ignaz (Isaac) Moscheles (Prága, 1794. május 23. – Lipcse, 1870. március 10.) cseh zeneszerző és zongoravirtuóz. Folyamatosan népszerűsítette Beethoven műveit, majd ő vezényelte 1832-ben a Missa Solemnis londoni bemutatóját.

[19] Carl Czerny: *Clavier-Sonaten von Ludwig van Beethoven*. Neueste, genau revidirte, wohlfeile Original-Ausgabe / L. van Beethoven Clavier-Sonaten zu 2 Händen. Neue wohlhilfe Original-Ausgabe, (Carl Haslinger qm Tobias.Wien) c 1863.

[20] Ignaz Moscheles: *Sonaten für das Pianoforte von Ludwig van Beethoven*. (C.Weinholz, Braunschweig) 1867-1869

[21] Gustav Nottebohm: *Beethoveniana* 2. vol (Leipzig: Rieter-Biedermann, 1872, 1877) 357.

Érzelmileg gazdag játéka technikailag nem volt tökéletes. Úgy játszott, ahogy gondolkodott. Ferdinand Ries említi, hogy amikor Beethovennek játszott, és nem jól sikerült valami, ritkán szólt érte. De, amikor játékában a crescendók kevésbé voltak kifejezőek és a karakter érdektelenre sikerült, megjegyezte az érzelem és a figyelemfelkeltés hiányát".[22] Luigi Cherubini kevésbé könyörületesen fogalmazott, szavai szerint: „Beethoven játéka durva". [23] Beethoven süketsége folytán valószínűleg egyre hangosabban zongorázott. A Streicher zongorakészítő cégtől 1817-ben rendelt egy „hangos zongorát", amit meg is kapott. Az Graf zongoráját (1824) ellátták egy rejtélyes hangerősítő rezonáns lemezzel.[24]

Beethoven zongorajátéka nagyban különbözött a korabeli virtuózokkal szemben. Óriási tehetsége és intenzív előadói ösztönének kisugárzása adott esetben technikai problémákat is felülírt a kifejezés és meggyőzés érdekében.

Egy előadónak komoly felelőssége van egy ilyen géniusz művének tolmácsolásakor. A kotta önmagában soha nem fog megszólalni. Szükség van hús-vér előadókra, akik tehetségükkel és felkészült tudásukkal megszólaltatják a műveket. A tanulás és a gyakorlás folyamán a művész feladata a darabhoz közelebb férkőzni és kifejezésben azonosulni a szerző szándékaival. Különböző előadó személyiségek valószínűleg egyéniségükhöz mérten fogják interpretálni a műveket. A kottákban nem szerepelnek fontos, kifejezésbeli meghatározások: például hol, mikor, milyen mértékben, milyen intenzitással alkalmazzunk vonós hangszerek esetében vibratót. Hol, milyen vonósebességet használjunk, hangok elválasztása milyen mértékű legyen és így tovább. Ezek a dolgok, mondhatjuk, technikai problémák, ugyanakkor a zenei kifejezés fontos elemei a tempókérdéshez hasonlóan. Nagyon fontos megemlítenem, hogy a beírt artikulációs jelek (kötőívek) nem vonásnemek. Egy szerző nem vonást ír, hanem egy zenei folyamatot. Az előadó feladata, hogy a tempóhoz mérten megtalálja azt a vonást és egyéb technikai eszközt, ami a szerzői szándékot a legjobban megközelíti.

Óvatosan kezeljük a tempókérdéssel is kapcsolatos Beethovennek tulajdonított mondást, miszerint: „Nincs az a szabály, amelyet meg ne lehetne sérteni avégből, hogy szebbé tegyünk valamit".[25]

Érdemes megfigyelni, hogy milyen finom különbségek fedezhetők fel, különböző nemzetek játékstílusai között. Az orosz kvartettek hangzás és játékvilága más színeket és kifejezéseket alkalmaz, a tempókérdést is ideértve, mint például egy angol, francia, olasz, amerikai vagy a Budapest-Bécs-Prága tengely művészei. Érdekes módon ennek az utóbbi „hármasnak" hasonló a zenei gondolkodásmódja, meglehet, ennek történelmi okai vannak.

---

[22] Kenneth Drake: *The Sonatas of Beethoven*. (Bloomington: Indiana University Press. 1981). ford.: F.A. 5.

[23] I.h.

[24] Bernard Holland: What Piano Did Beethoven Hear In His Dreams? The New York Times 1994 aug. 28. ford.: F.A.

[25] Romain Rolland: *Beethoven élete*. Fordította: Cserna Andor. Rózsavölgyi és Társa Kiadó Az eredetiben, az utolsó szó kivételével, francia nyelven: Il n'y a pas de régle qu'on ne peut blesser a cause de Schöner.

10.18132/LFZE.2020.8

A tempókat digitális metronómmal mértem. A kapott értékek nagyon kicsit átlagoltak, mivel szinte egy taktus sincs ugyanabban a szigorú metronómikus tempóban. Meg kellett találni a hallgatott szakasz alaptempóját, ami a kifejezés által plusz vagy mínusz irányban eltért. A kapott értékek és a grafikonok szemléletesen mutatják be az előadói tempó különbségeket. A korhű hangszeres előadásban az op. 18 soroztatot a Mosaïques kvartettel dolgoztam fel. A dolgozat értelemszerűen csak felvételeket tud összehasonlítani, ahol stúdióbeli hangzásviszonyok vannak. Ezeket a körülményeket állandónak vehetjük, így az összehasonlítás során átlagos képet kaphatunk az előadói irányokról és szándékokról.

Következő felvételeket használtam az összehasonlításnál:

Amadeus kvartett	Deutsche Grammophon	2733 003
Artemis kvartett	Virgin Classics	2011
Emerson kvartett	Deutsche Grammophon	447 075-2
Guarneri kvartett	RCA Red Seal	VCS-11-100
Magyar kvartett	His Master's Voice	1966
Mosaïques kvartett op. 18 no. 1-6	Naïve	E8899, E8901, E890



„Best English Make Metronome De Maelzel London" (1880 körül)

10.18132/LFZE.2020.8

10.18132/LFZE.2020.8

1. A metronóm kialakulása

A technika- és tudománytörténet számos nagy alakja több vonatkozásban is kapcsolatba került az időmérés történetével. Az óraszerkezetek fejlődésének egyes lépcsőfokait csak a fizika legújabb eredményei tették lehetővé. Az órákkal kapcsolatban a legnagyobb ilyen állomás talán az inga alkalmazása volt. Az ingamozgással kapcsolatos törvényszerűségek felismerése Galilei gondolatain alapult, ennek eredményeként fel is vázolta az első ingaórát.

Galileo Galilei a Discorsi e demonstrazioni mathematiche intorno a due nuove scienze[1] című művében, elsősorban a leíró mozgástanban elért konkrét eredményeivel kiindulópontként szolgált a XVII. század mechanikájának. Az itt kifejtett mozgástani vizsgálatai során jutott el az inga alkalmazásához, az ingamozgás törvényszerűségeinek vizsgálatához.



Az elődei és kortársai közül gyakorlatiasságával is kiemelkedő Galilei számára innen már csak egy lépés volt az inga alkalmazása az időmérésben, az óra szabályozó elemeként. Galilei elévülhetetlen érdeme, hogy megállapította azt a tényt, hogy az ingamozgás periódusa a testek súlyától, anyagi minőségétől független. Galilei 1582-ben a pisai katedrálisban megfigyelte egy kötélen függő lámpa ingását, és úgy találta, hogy az ingamozgás periódusa a közben eltelt hosszú idő alatt is alig változott. 1637-ben született az az ötlete, hogy az óra vezérlését is lengő súllyal kellene megoldani úgy, hogy a súly egy-egy lengésére egy kerék fordulna el egy bizonyos mennyiséget. (1. ábra)

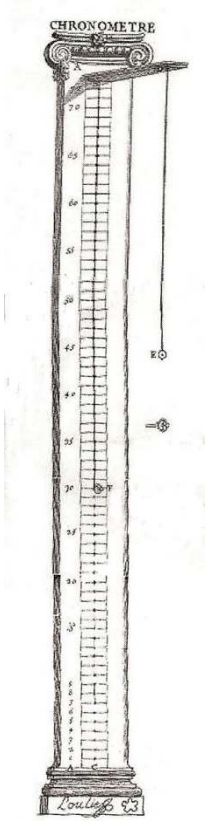
1. ábra Galilei vázlata alapján épített ingás óra[2]

Az ingaóra feltalálásáról egy másik történet is szól. E szerint Rómában élt a két Campani testvér, akik távcsöveket, mikroszkópokat és órákat készítettek. Érdekes éjszakai órájuk ma is megvan, belülről fényforrás világítja meg a számokat. Egy napon Farnese bíboros olyan órát rendelt műhelyükben, ami ketyegő hangjával nem zavarja az alvást. Egy asztaliórát elfordítottak úgy, hogy a vízszintesen billegő kar függőleges síkban lengjen. A lassúbb járás érdekében az ide-oda billegő rúd mindkét végére pótsúlyt erősítettek. Próba közben az egyik nehezék levált, és az óra - legnagyobb megrökönyödésükre - tovább járt, az alul lévő kar ugyanis mintegy inga lengett tovább. Leonardo da Vinci is tanulmányozta az inga alkalmazásának

[1] Galileo Project: „Science, Pendulum Clock." www.galileo.rice.edu. utolsó megt. 2019. 06.21.
[2] I.h.

10.18132/LFZE.2020.8

lehetőségét, ő nemcsak szabályozó elemként, hanem meghajtóműként is alkalmazni kívánta. Az ingaórát használható formában Christian Huygens (1629- 1696) holland fizikus, matematikus és csillagász adta át az emberiségnek.[3]



Az egyik első ismert metronómot egy francia muzsikus, a Sainte-Chapelle egyik énekese Étienne Loulie (1654-1702) készítette Joseph Sauveur matematikus segítségével. Az ötletet valószínűleg Galileo Galiei pendulumja adta. Az eszköz egy hat láb magas függőleges vonalzó volt, egy hüvelyk- rendszerű skálabeosztással. Az oszlopban és a függőleges vízszintes kiszögellésen végigfutott egy zsineg. Az oszlopon minden hüvelyknél volt egy oldalsó lyuk, ahol egy kis kulcsot lehetett behelyezni, ami szabályozta a lelógó zsinórt, aminek a végén egy kis ólomsúly volt. A hosszabb zsineg lassabb ingamozgást, a rövidebb gyorsabbat eredményezett. A hüvelyk beosztás nem volt praktikus, ezért É. Loulie halála után J. Sauveur átalakította a szerkezetet (echomètre) másodperc alapú készülékké. Loulié a következőket írja chronomètre találmányáról: „A készülék nem tűnik nagyon szükségesnek, vagy hasznosnak. Először is, azok a muzsikusok, akik tudósai és gyakorlott játékosai úgy a francia, mint a külföldi zenéknek, képesek megítélni az igazi vagy az azt megközelítő tempókat. Másodszor, azok, akik jártasak Monsieur de Lully köreiben, nem veszik figyelembe vagy lenézik a más fajta zenéket. Harmadszor, akiknek csak zenei tudásuk és bizonyos

2. ábra Louliè Chronomètre[4]

rutinjuk van, de a kifinomult ízlésük hiányos, azt gondolják, hogy végül is nem számít az, ha kicsit lassabban vagy gyorsabban játszanak. De büszke vagyok rá, hogy a jó ízlésű muzsikusok, akik tudják azt, milyen gyorsan elvész a muzsika kelleme a túl gyors vagy lassú játék kapcsán, nagyon hálásak nekem, amiért ezt a szerkezetet megalkottam”.[5] (2. ábra)

Dietrich Nikolaus Winkel (1777–1826) az észak-rajna wesfáliai Lippstadtban született majd Amsterdamban telepedett le. Ő az első sikeres metronóm megalkotója. Az ingával kapcsolatos kutatásai eredményeként felfedezte, hogy a billegő inga két végén elhelyezett súlyokkal szabályozni lehet annak kilengését. Az első modellt 1814 november 27-én az amszterdami Hollandsch Instituut van Wetenschappen, Letterkunde en Schoone Kunsten intézménynek adományozta.

Találmányát illetően nem volt elég körültekintő, nem védte azt le kellőképpen. Így történhetett, hogy 1816-ban Johann Nepomuk Mälzel egy szám skálával

[3] Szilágyi József: *Nagy tudósok az órakészítés történetében*. Technikatörténet 110.évf. 3. szám 2005. 2.
[4] I.h.
[5] Étienne Loulié: *Les Éléments ou Principes de Musique* (Paris, 1696) 85-86.

10.18132/LFZE.2020.8

kiegészítve saját termékként levédette mint „Mälzel Metronome”, amely készüléket mind a mai napig így hívunk, dacára annak, hogy a Winkel prototípust egy holland múzeum őrzi. Az eredeti ötlet Winkel érdeme volt, de végül a készüléket Mälzel tökéletesítette.[6]

Rudolf Kolisch tanulmányából megtudhatjuk,[7] hogy Johann Nepomuk Mälzel 1772-ben Regensburgban született egy orgonaépítő és mechanikai gépész fiaként. Nemcsak mechanikusnak tanult, hanem zenei képzést is kapott és jó zongoristának mondták. Ugyanabban az évben, 1792-ben érkezett Bécsbe, mint Beethoven és a Stein zongoragyárban egy önálló gépész műhelyt alapított. Leleményes zsenije és a közéletben való ismertsége és jártassága hamar sikeressé tette. A „Panharmonicon” és a „Mechanical Trumpeter” gépeivel nagy sikerrel utazta be Európát. Jól ismert szerzők: Cherubini, Haydn, Händel átiratait játszották a zenegépek.

Hamarosan megszilárdította hírnevét, mint „Hofkammermaschinist”. Később kiterjesztette utazásait az Egyesült Államokba, ahol Philadelphiaban lakott egy ideig. Onnan utazott később Dél-Amerikába, ahol az utazás során meghalt. Beethovennek számos hallást segítő használható eszközt készített. (3. ábra) A négy trombita formájú készülék egyikét Beethoven huzamosabb ideig is használta. Ideiglenes segítség volt, valójában ez nem oldotta meg a



3. ábra Malzel Beethovennek készített hallókészüléke[8]

zeneszerző egyre növekvő hallásproblémáit. Beethoven gyakran látogatta Mälzel műhelyét, ahol bizonyára szót ejtettek egy olyan eszközről, ami mérhetné a zenei tempókat. Mälzel már foglalkozott korábban ilyen készülék tervezésével, melynek tökéletesítéséhez Beethoven adta az inspirációt. Ez alatt az idő alatt közeli kapcsolatba kerültek egymással, így került szóba egy közös angliai utazás terve 1813-ban. Ennek a gyümölcsöző projektnek az ötlete vezetett aztán az összes bonyodalomhoz, amely kettejük kapcsolatának megromlásához vezetett, melynek eredményeként Beethoven, mint felperes, egy polgári pert is kilátásba helyezett. Több történet is kerengett az ügy kapcsán, de nézzük, mi is történt valójában.

Mälzel hamarosan szembesült a közelgő angliai útjának anyagi nehézségeivel. Csalhatatlan érzékkel kitalált egy tervet, amellyel ügyesen ki tudta használni Beethoven népszerűségét Bécsben és Londonban. Felkérte Beethovent, írjon egy művet Wellington győzelmének tiszteletére, egy szimfóniát Mälzel

---

[6] William Ayrton: *The Harmonicon*, 4. kötet1. rész 1826, 250. https://books.google.hu/books?id=p8IJAQAAMAAJ&dq=Winkel+Metronom&pg=PA250&ci=96,382,405,202&source=bookclip&redir_esc=y#v=onepage&q=Winkel%20Metronom&f=false. utolsó megt. 2019.05.21.

[7] Rudolf Kolisch: „Tempo and Character in Beethoven’s Music.” I. *The Musical Quaterly*, 29. no. 2 (April 1943).

[8] forrás: http://www.houstonpianocompany.com/new-used-pianos/development-of-the-piano/category/composers-and-pianists/P40. utolsó megt. 2019.05.21.

10.18132/LFZE.2020.8

Panharmoniconjára.[9] Különös módon, Beethoven nemcsak beleegyezett a mű írásába, hanem éppenséggel magévá tette Mälzel kívánságait is, aki nem csak a menetelést szimbolizáló harci dobot, a francia és angol hadsereg trombita szignálját, hanem még a „Rule Britannia",[10] „God save the King"[11] és a „Malbrouk s'en va-t-en guerre"[12] dallamokat is javasolta a készülő műhöz. Beethoven engedékenysége valószínűleg a gyors pénzkereseti lehetőség miatt volt. Mälzel ezzel szemben felismerte, hogy a „Csata szimfónia" előadása egy nagy szimfonikus zenekarral sokkal sikeresebb lenne, mint a Panharmonicon előadásában, így rábeszélte Beethovent, hogy készítsen egy verziót nagy szimfonikus zenekarra is. Az első zenekari előadás óriási sikert hozott,[13] ahol Beethoven új, 7. szimfóniájának bemutatója is volt.

Mälzel felmérte, hogy a „Csata szimfónia" előadása egy szenzáció, amit meg kell ismételni három vagy több alkalommal.[14] Beethoven, bátyja betegsége miatt lemondta a közelgő angliai közös utazást. Így Mälzel úgy érezte, nem csak megfosztották Panharmoniconjának leghatásosabb darabjától, hanem evvel kapcsolatos összes erőfeszítéseinek gyümölcse is elveszni látszott. Jóhiszeműen úgy gondolta, hogy a zenegép verziójának tulajdonjogát kiterjesztheti a zenekari változatra is. Egy Beethoven tudta nélkül szervezett müncheni „Csata szimfónia" koncerttel úgy érezte, kárpótolta magát anyagilag a kimaradt angliai hangversenyekért. Beethoven ragaszkodott hozzá, hogy csak neki van kizárólagos joga előadni a művét, és megtiltotta a további előadásokat. Amikor az ügyvédi tárgyalások hatástalannak bizonyultak, Mälzel lemásolta néhány közreműködő muzsikusnak a kottáját, akik a müncheni előadáson részt vettek, hogy később is előadathassa a művet. Beethoven majd megőrült a dühtől, úgy érezte jogos a panasza Mälzellel szemben. Beethoven tévesen feltételezte, hogy Mälzel majd színpadra viszi a művet Londonban. Ezért, azon célból, hogy megelőzze őt, saját költségen lemásoltatta a művet és elküldte Regent hercegnek. Szándéka célt tévesztett, mivel a herceg még csak nem is reagált az ajándékra, és Mälzel nem is szándékozta előadni a szimfóniát Londonban. Amikor Beethoven dühe elszállt, belenyugodott, hogy mindketten egyenlően osztoztak a perköltségeken. Amikor 1817-ben Mälzel visszatért Bécsbe, mindketten elfogadták a helyzetet. A vidám Beethoven kánon Ta, ta ta,[15] ami a feltaláló tiszteletére rendezett,

---

[9] Wellington győzelme, vagy, Vitoriai Csata (Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria), Op. 91, egy kevésbé jelentős 15 perces zenekari darab melyet Ludwig van Beethoven írt Wellington herceg Bonaparte Napóleon felett aratott győzelmének tiszteletére. A úgy mű ismert, mint „Csata szimfónia" vagy „A Vitoriai csata" melyet Regent hercegnek, későbbi IV.György királynak ajánlott.

[10] "Rule, Britannia!" egy angol hazafias dal, melynek szövegét James Thompson, zenéjét Thomas Arne szerezte 1740-ben. Elsősorban a Királyi Tengerészettel kapcsolódott össze, de a Brit Hadseregben is használták.

[11] "God Save the Queen" (vagy "God Save the King", attól függően, milyen nemű volt az uralkodó) nemzeti és királyi himnusz melyet a Brit Nemzetközösségben is használnak.

[12] Marlbrough s'en va-t-en guerre or Malbrook s'en va-t-en guerre, egyike a legnépszerűbb francia népdaloknak.

[13] A darab először Bécsben hangzott el 1813 december 8-án egy jótékonysági koncerten, melyet osztrák és bajor katonasebesülteknek adtak, akik a Hanaui csatában sérültek meg. A koncertet Beethoven vezényelte. A koncert nagy tömegeket vonzott és óriási sikert aratott. A programon szerepelt még a 7. szimfónia ősbemutatója, és Mälzel híres trombitabábujának egy produkciója.

[14] 1813 december 12, 1817 január 2 és február 27-én.

[15] Beethoven: Tat a ta, kánon WoO 162

10.18132/LFZE.2020.8

gyűjtéssel egybekötött ünnepségen hangzott el, tanúsítja a megbékélt helyzetet. A kedves „metronóm szerű” kánon a 8. szimfónia 2. tételének kezdeti dallamát idézi.

Időközben elkezdődött a metronóm gyártása Párizsban és Beethoven lelkesedése a kattogó készülék iránt minden korábbi Mälzellel kapcsolatos nézeteltérést elhomályosított. 1818 február 14-én a Wiener Allgemeine Musikalische Zeitungban Salierivel közösen megjelentettek egy Mälzel metronómját méltató és ajáló cikket.[16]

Konkrét bizonyíték is van, mennyire komolyan vette ezt a kis eszközt, 1817-ben S.A. Steiner Bécsben megjelent füzetében[17] közzétette az utólagos metronóm számait az első nyolc szimfóniához és a Szeptetthez.[18] Hamarosan követte egy második füzet,[19] amelyben az 1817 előtt komponált kvartettek metronóm számait közölte.[20]

Ta ta ta, lieber Mälzel
ta ta ta, lebet wohl, sehr wohl
ta ta ta, Banner der Zeit
ta ta ta, großer Metronom
ta ta ta ta ta.
Valószínűleg Schindler hamisítványa. Komlós Katalin közlése nyomán.

[16] *Wiener Allgemeine Musikalische Zeitung,* 1818 február 14. No.7

[17] S.A. Steiner: *Bestimmung des Musikalischen Zeimaßes nach MÄLZEL's Metronom* (Bécs: kiadó száma 2811)

[18] P. Stadlen: „Beethoven and the Metronome II”. *Soundings* VII. (June 1978) Beethoven eredeti levele elveszett.

[19] I.h. kiadó száma 2812.

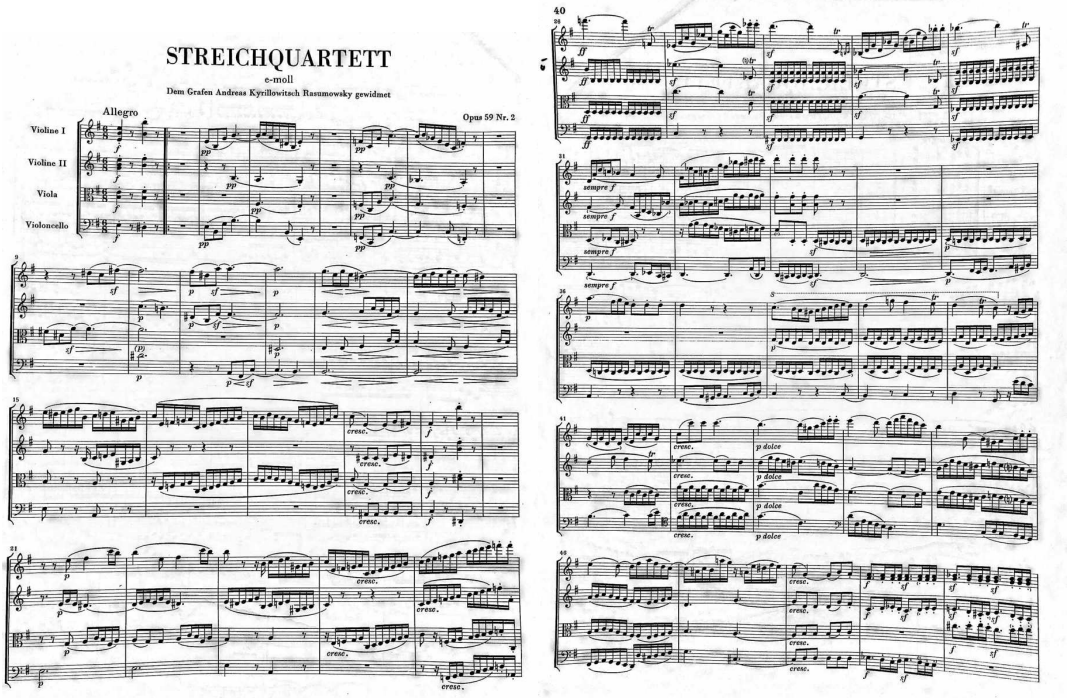
[20] op. 18 no. 1-6, op. 59 no. 1-3, op. 74, op. 95.

10.18132/LFZE.2020.8

10.18132/LFZE.2020.8

2. Tempókérdések Beethoven vonósnégyeseiben

Mire vonatkozik a szerző által megkívánt metronómszám? A darab elejére, vagy egy, a tételt meghatározó karakterű dallamra, ami adott esetben nem a tétel elején van? Mind a két esetre találunk példákat. Vizsgáljuk meg az op. 59 no. 2 e-moll kvartett első tételének kezdetét! (1. kottapélda op. 59 e-moll no. 2 „Razumovszkij”)



1. kottapélda op. 59 e-moll no. 2 „Razumovszkij”

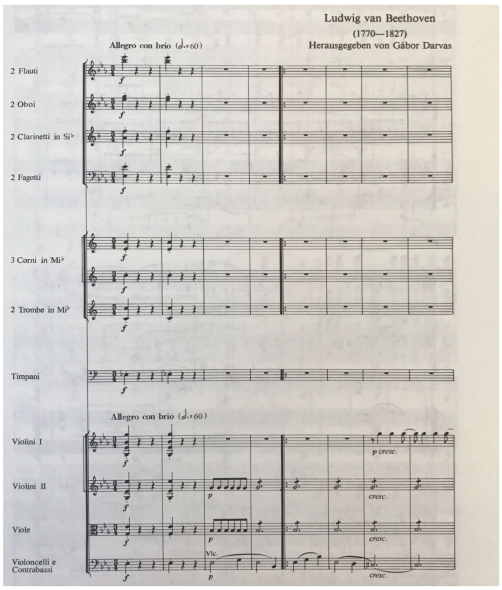
A mű emblematikus témája a darab két kezdő akkordja. Vehetjük őket akár tempómeghatározásnak is. A karakter súlya miatt nagy valószínűséggel a következő üres taktus már nem lesz ugyanabban a tempóban. Sőt, a főtémát követő tématöredékekből felépülő, hezitáló átvezető rész, majd a lendületes skálamenetek után a folyamatos tempóérzetünk csak a 26. ütemben berobbanó, ellentmondást nem tűrő, motorikus ritmusképlettel alakul ki. Az 1. és 3. ütem közötti karakter különbség evidens, melynek tempó vonzata is van. Ennek gyakorlati megoldására nézzünk két különböző előadást!

A Magyar kvartett a két rövid és gyors risoluto[1] karakterű akkordot követően a 3. ütemtől lírai hangvétellel mutatja meg az ellentétes karaktert, amely tempójában is nyugodtabb. Az Emerson kvartett a két kezdő akkordot pesante[2] jelleggel ragadja meg, majd a 3. ütemtől gyorsabb tempót vesz, így izgatottabb, mozgalmasabb részt fogalmaz meg. Visszatérve a kezdeti vagy későbbi tempó meghatározás kérdésére, mindkét előadásban a 26. ütemben születik meg az a folyamatos érzet, amelyre véleményem szerint a szerző tempó előírása vonatkozik. Azt érezzük, na végre, itt van a tempónk. Megjegyzem, ez az attitűd minden előadásban közös. A darab ezen része kényszerítő erejű, nem lehet másképpen interpretálni.

[1] Risoluto: ol. határozottan, eltökélten.
[2] Pesante: ol. súlyosan. Az ünnepélyes, patetikus előadás jelzése.

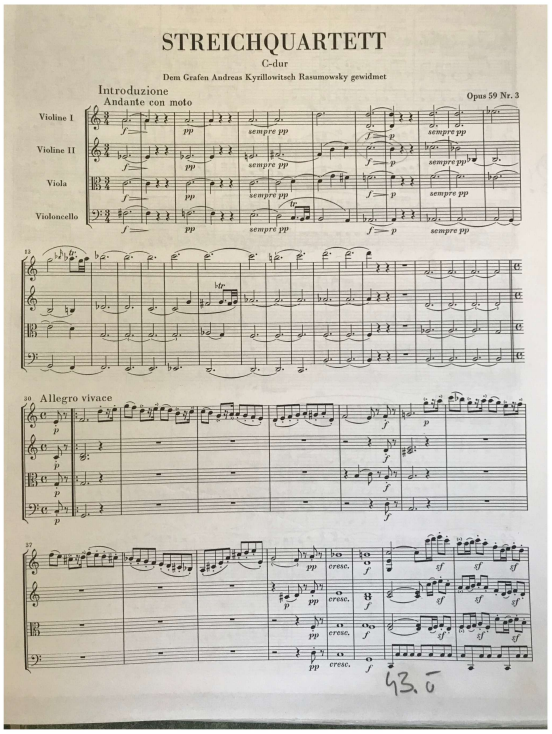
10.18132/LFZE.2020.8

A későbbiekben szó lesz az analógiák helyes vagy helytelen párba állításáról. Ennek példájaként említem meg Beethoven 3. „Eroica" szimfóniájának kezdő taktusait. (2. kottapélda, Beethoven 3. “Eroica” szimfónia op. 55 1. tétel)
Ritmikailag hasonló a helyzet, mint az előbb említett kvartett kezdetekor, de a két hely harmóniai különbsége ellentétes interpretációt kíván. A szimfóniában a két azonos, ostorcsapásszerű akkord, mintegy kinyilatkoztatásként, kijelöli az állandó tempót, az azt követő szünet értékét és a melodikus fő témát, mely végig állandó tempóérzettel, folyamatosan halad a darab elején. Ezzel szemben az e-moll kvartett két akkordja inkább kérdésként, mottóként hangzik fel: az I. és V $^{6}_{5}$, ami után a szünet már más értelmet nyer. Tehát első pillanatra hasonló a szituáció, de végül a folytatásban teljesen más a karakter és a tempó folyamat.



2.kottapélda, Beethoven 3. “Eroica” szimfónia op. 55 1. tétel

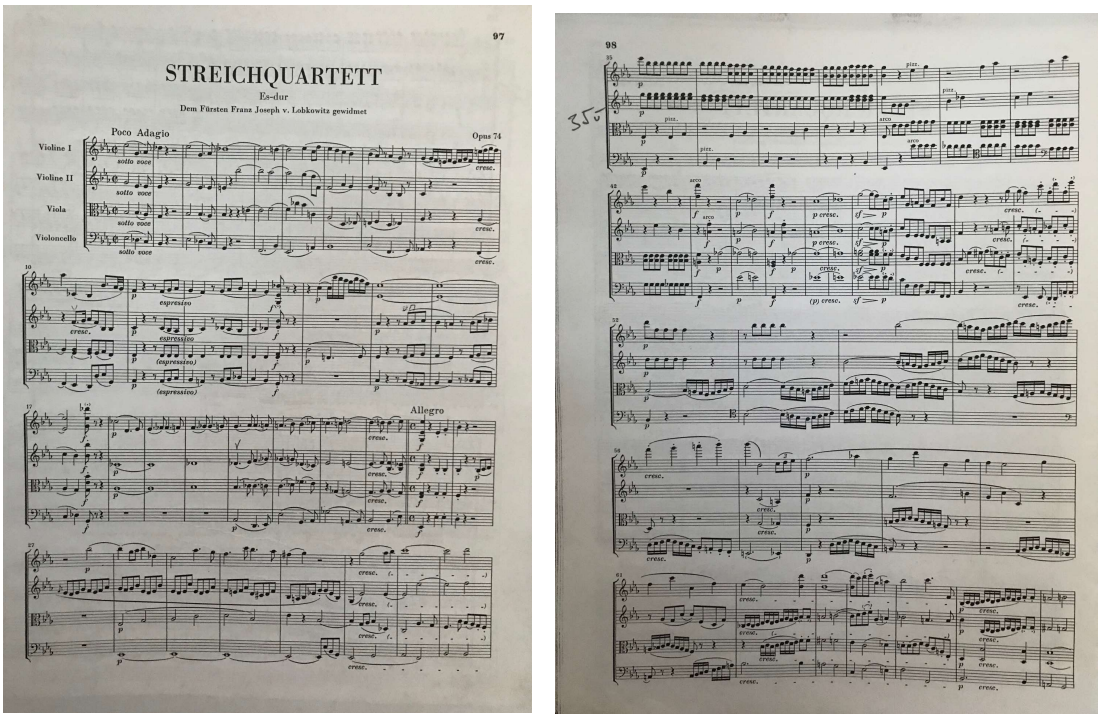
Nézzünk egy másik példát: az op. 59 No. 3 C-dúr kvartett első tételét.
(3. kottapélda op. 59 C-dúr no. 3 „Razumovszkij”). A lassú bevezetés utáni Allegro vivace kezdetekor, hasonlóan az e-moll kvartetthez két akkordot hallunk, mint egy kérdést, ami után az első hegedű egy hezitáló monológot játszik, fokozva az érdeklődést, melyre a 43. ütemben kapjuk meg a választ, egyfajta kijelentő módban: ez a tempó és ez a hangnem! Az említett hezitáló, útkereső dallam egyes felvételeken nyugodtabb a 43. ütemben berobbanó nagy C-dúr témához képest. A hallgató mindegyik előadásban úgy érzi, most indul a tétel. Emlékeztetőül, arra keresem a választ, hogy a tétel elejére írott tempó meghatározás vajon mindig és kizárólag a tétel kezdő motívumait határozza-e meg, vagy a tétel egészét befolyásoló főbb karaktereket és azok területeit?



3. kottapélda op. 59 C-dúr no. 3 „Razumovszkij”

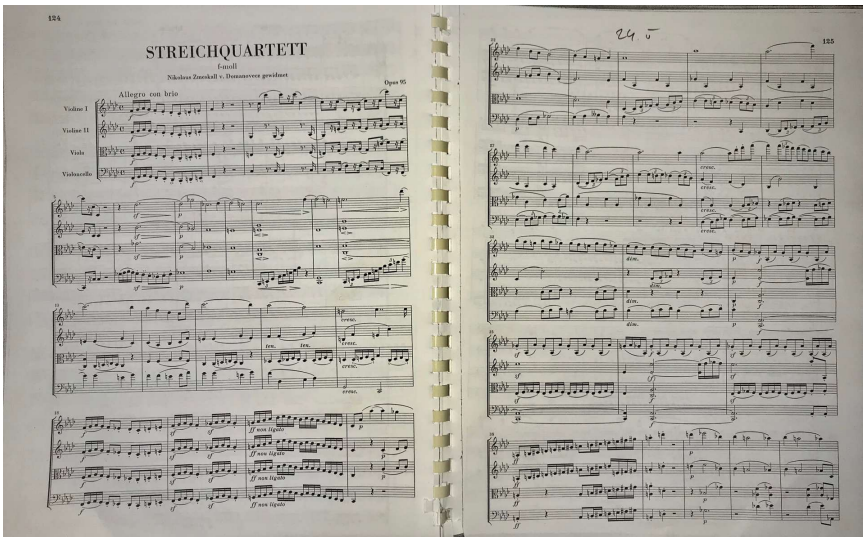
10.18132/LFZE.2020.8

Vizsgáljuk meg az op. 74 és op. 95 kvartettek első tételeit! (4. és 5. kottapélda) Az op. 74 Esz-dúr kvartett lassú bevezetője után az Allegro kezdete



4. kottapélda op. 74 Esz-dúr „Harfen” 1. tétel

leszögezi az Esz-dúrt, mint hangnemet egy rövid akkorddal, melyet még három negyed is megerősít. Ezután ellenpólusként egy lírai karakterű átvezető rész hangzik fel, amely belefut a 35. ütemben egy tempófolyamatba, ami a korábban említett e-moll és C-dúr kvartettekben már hasonlóképpen előfordult. Itt megint úgy érezzük, hogy ez az a pillanat, amikor minden fontos dolog kialakult körülöttünk. Biztosnak érezzük a tonalitást, a karaktert és a tempót. Itt nincsen közben tempóváltozás, érdekes módon mégis az az érzésünk, mostanra alakult ki a folyamatos lendület.



5. kottapélda op. 95 f-moll „Quartetto serioso” 1. tétel

10.18132/LFZE.2020.8

Hasonló a helyzet az op. 95 f-moll kvartettel (5. kottapélda, op. 95 f-moll „Quartetto serioso" 1. tétel). A tételt kezdő "mérges" karakter[3] már az első periódus második felében átváltozik egy fájdalmas dallammá, amelyre 8 ütem múlva ismét lecsap a dühös indulat. Ezt egy 3 taktusos dallam átvezeti Desz dúrba és következik egy lírai terület, mely egy nyugodt, békés sziget a tételben. A korábbiakkal ellentétben itt nem ez a tétel fő tempója, habár itt is úgy érezzük, hogy az egész eddigi "méreg és vihar" ezt készítette elő. A két karakter jelentős különbségéből adódóan a tempó differencia is jelentős lehet. Itt a beírt metronómszám egyértelműen a tétel kezdeti heves karakterére vonatkozik. Ellenkező esetben a darab viharos karaktere ügyetlenné válna.

Összegezve az eddigi gondolatokat, egy megadott tempó értéket tanácsos az egész tételre vonatkoztatni, a lényegi elemeket és karaktereket, ezek egymás közötti tempó viszonyait összhangba hozni. A kérdés lényege a helyes mérték. Ennek megítélése és megtalálása korok szerint változik. Erre Pernye András mutat rá kitűnő esszékötetében,[4] ahol a mindenkori közízlést, mint az előadói és a szerzői irányokat befolyásoló tényezőt tárgyalja. A zenei közízlés koronként változik. A módosulásoknak csak az egyik eleme a tempókérdés, ami természetesen fontos része a szerzői szándéknak. Mivel egy komplex kérdéskörből egy elemet kiragadni, és csak azt tárgyalni nem célravezető, ezért a későbbiekben kisebb-nagyobb kitérőket kell majd tennem.

Elsőként, vizsgáljuk meg a hangversenyek helyszíneit! Előadói szempontból egyáltalában nem mindegy, hogy egy száraz akusztikájú kis szalonban 25-30 ember hallgatja a koncertet, vagy egy visszhangos templomban kb. 300 fő figyeli az előadást, vagy egy mai modern koncert teremben ül 1500-2000 hallgató. De említhetem egy lemezfelvétel körülményeit is, mivel a stúdióban teljesen más előadást kell produkálni egy előadónak, mint a hangversenyteremben. Képzeljük el, mekkora távolságban van az előadótól a mikrofon (kb. 80 cm), és egy átlagos koncerthallgató (10-20 vagy akár 30 méter)! Óriási a különbség. Tehát az előadói helyszín és körülmény egy olyan kérdéskör, ami érinti a hangvételt, dinamikát és természetesen a tempót. Hasonlóan egy színházi előadáshoz, ha felfoghatatlanul gyors, hadaró a szöveg, távolra már érthetetlenné válik. A kulcsszó: az arány.

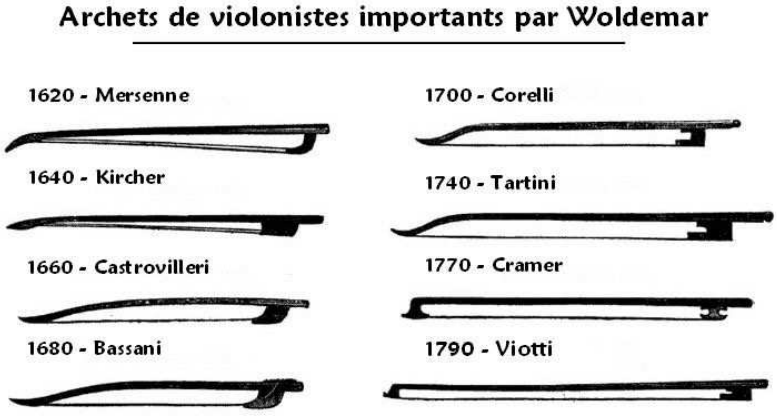
Érintenem kell a korabeli hangszerek kifejezési hangerejét is, ami nem azonos a mai instrumentumok lehetőségeivel. Noha a vonóshangszerek esetenként lehetnek Beethoven korából valók is, beállításuk és az akkor használatos húrok hangereje messze nem mérhető a mai lehetőségekkel. Gondoljunk itt azokra a felvételekre, ahol korhű hangszereken játszanak. Mennyire más azoknak az instrumentumoknak a hangzása. A korabeli, intim hangzásvilágot felváltotta egy nyílt, átütő erejű hang. Az 1800-as években, de még a 20. század elején is csak natúr bélhúrokat használtak a vonóshangszereken. Később a bélhúrokra alumínium, ezüst vagy arany-ezüst ötvözetű fonás került, ami megnövelte a hangszer hangjának erejét és a húr élettartamát. A hegedűk, vonós hangszerek nyakállása megváltozott, a

[3]Tátrai Vilmos személyes találkozásunkkor többször „Mérges kvartettnek" nevezte.
[4] Pernye András: *Előadóművészet és zenei köznyelv.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1974). 403-405.

10.18132/LFZE.2020.8

korábbi beállítást, miszerint a hangszer nyaka a test függőleges vonalának meghosszabítása volt, felváltotta egy kicsit hátradöntött nyakszög, ami feszesebb húrnyomást, ebből adódóan nagyobb hangot biztosított. Ehhez járult még a hangszer belsejében lévő úgynevezett hanggerenda kissé hosszabbra cserélése, ami szintén növelte a hangerőt.

A ma használatos vonó az 1800-as évek környékén kezdett kialakulni Wilhelm Cramer (1746-1799) virtuóz hegedűművész és François Tourte (1747-1835) francia vonókészítők nyomán, erősebb, teltebb hangzást produkálva. (5. ábra) A vonó súlya, hossza és görbülete is változott, megint csak a szélesebb játékspektrumú hangszeres megoldásokat elősegítve.



5. ábra. www.palomavalena.com nyomán

Beethoven korában már megjelentek a hangszerekkel kapcsolatos újítások, de ezek általános elterjedése időben és helyileg rekonstruálhatatlan. Elképzelhető, hogy a Schuppanzigh kvartett már használt ilyen modern vonókat a Beethoven kvartettek előadásakor, de erre való utalást nem találtam.

Beethoven zongoráját és a mai koncertzongorák hangját és játékmódbeli különbségét Alfred Brendel egy óraműves és egy bútorszállító hasonlatával érzékelteti,[5] és hosszasan taglalja Beethoven Èrard grand (1803) zongorájának[6] kifejezési és volumeni képességeit, melyek a mai hangszerekhez képest szűkösebbek és kisebbek voltak, hasonlóan a korabeli vonóshangszerekhez.

Ha volt valaha jelentős személyiség, aki teljes mértékben átformálta a korábbi hagyományokon alapuló zenei előadás gyakorlatát, az minden bizonnyal Richard Wagner volt. Az ő újfajta megközelítése a zenekar működésével kapcsolatban, vezénylési stílusa, átfogó zenei előadásmódja maradandó nyomot hagyott a késő 19. és a 20. századi előadói gyakorlatban. Hatása csak mostanában, a "hitelességi mozgalmak" kapcsán ismerhető fel.

Wagner rajongott Beethovenért, különösen a 9. szimfóniáért. Anélkül, hogy hallotta volna a darabot, ellenállhatatlan kényszert érzett, hogy lemásolja a művet, és készítsen belőle egy zongorakivonatot. Beethoven Wagnerre gyakorolt befolyásánál csak Wagner Beethoven műveinek előadásmódjára tett hatása volt nagyobb.

[5] Alfred Brendel: *Musical Thoughts & After-Thoughts*. (London: Robson Books. 1976). ford.:F.A. 15
[6] I.h., Beethoven hangszere itt található, Bécs: Kunsthistorisches Museum, Hangszergyűjtemény.

10.18132/LFZE.2020.8

Moscheles a következőképpen írt Wagner 19. század közepén növekvő előadói gyakorlatának befolyásáról:

> Sokan azt hiszik rólam ó-divatú vagyok, de tekintetbe veszem a modern ízlés irányzatait ... Változatlanul fenntartom azt, amit a hang művészetével kapcsolatban tartok azokkal szemben, akik túlértékelnek egy haydni játékosságot, egy mozarti dallamot vagy egy beethoveni robbanékonyságot.
> ...Milyen ellenszerünk van az ilyen morbid nyöszörgésre vagy túlzásokra? Mint sok más helyen, itt is hiányolom a megfelelő tempókat és hiába keresem a fiatalságomban tanult hagyományokat.
> ...A borzasztóan gyors tempó miatt összefolyik a sok kis értékű hang. Addig lassul egy "Andante", amíg Adagióvá nem válik. Egy "Andante con moto", amiből a "moto" teljességgel hiányzik, egy "Allegro comodo" ami minden, csak nem kényelmes.[7]

Wagner lassabb tempóinak irányztata François-Antoine Habeneckre [8] vezethető vissza. Kétségkívül ő volt az első, aki Beethoven szimfóniáit újra értelmezte, nagy figyelmet tanúsítva a hangszín, zenei struktúrák és a dimamikai jelzések iránt. Különösen a dallami értelmezés terén, részletekbe menően alakította ki előadói stílusát. Például, amikor két vagy több hangszer egyidejűleg vagy felváltva játssza a fő motívumot, ezek egymáshoz való viszonyának és arányainak kidolgozása korábban ismeretlen gyakorlat volt.

Wagner ekkor ismerhette meg azokat az előadói technikákat, amikkel jobban ki tudta fejezni a dallamvonalat, vagy ahogyan ő hívta "melost".[9] Wagner megfigyelte Habeneck előadásmódját, hogyan érvényesülnek jobban a dallami részletek egy zenei folyamatban. Ez többnyire lassabb tempót jelentett. Egy melódia teljes kibontásához adott esetben Wagner úgy érezte, a jobb érthetőség miatt a tempóit le kell lassítania. A gyors tételeket ellenkezőleg közelítette meg.
"...az abszolút presto soha nem lehet elég gyors".[10]

Wagner terjeszteni kívánta előadói nézeteit Németországban és azon túl is és inspirálni más előadókat, hogy úgy adják elő Beethoven műveit, ahogyan ő helyesnek gondolta. Karmester kollégáiról elég lesújtó véleménnyel volt. "Nézzük a tempómozgások kérdését; egy probléma, amiről karmestereink nem tudnak semmit és amit nyíltan lenéznek. Akik figyelemmel kísérik törekvéseimet, bízom benne, hogy megértik, hogy ez a lényegi kérdés a dolgok gyökeréig hatol".[11]

Felix Weingartner a neves dirigens szerint átöröklődött Wagner vezényléssel kapcsolatos víziója a következő karmester generációkra.

> Wagner arra törekedett, hogy egyesítse a zenei gondolatmenetet a lélektani vonallal. Egy zenei kinyilatkoztatást hirtelen át tudott alakítani egy

[7] Alexander Thayer: *Life of Beethoven*: Vol. II. Elliot Forbes. Princeton University Press, 1967. 286.
[8] François-Antoine Habeneck- (1781-1849) karmester, zeneszerző és hegedűs. http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic. utolsó megt. 2019. 05.21.
[9] Richard Wagner: *On Conducting.* www.gutenberg.org utolsó megt. 2019. 06. 21. Ford.: F.A. 18-19.
[10] I.h. 34-37.
[11] I.h. 13.

10.18132/LFZE.2020.8

> értelmezéssel. Képes volt egy többé-kevésbé határozatlan hangzást átfordítani egy szépen megformált szívből jövő látomássá, mely felébresztette a hallgatóban a kérdést, hogyan jött ez létre? El kell gondolkodnunk azon, hogy amit megszoktunk korábban, vagy amit tőle hallottunk, vajon lehet-e azt másképpen is előadni, és azt elfogadtatni? Igen, ekképpen, ily módon kell interpretálni.[12]

Hans von Bülow azt mondja Wagnerről, "ahol a kifejező frazeálás miatti tempóváltozás szükségszerű volt, azt szélsőségesen mutatta be és tette világossá a hallgató számára. Valójában egy új tempót vett, ami az eredeti tempótól messze volt".[13]

Látható, hogy a megfelelő tempó megválasztása minden művészt foglalkoztat. Véleményem szerint egy mai előadónak nem elegendő csak és kizárólag a beírt tempót szolgaian közvetíteni, hanem egyfajta komplex újraértékelés szükséges, hogy az elhangzó mű előadásakor a szerző gondolataihoz a legközelebb kerüljön.

Visszatérve a hangszeres előadókra és előadói szándékaikra Rudolf Kolisch munkája fordulópontot hozott a korábbi tendenciákkal szemben. Nagyszerű írásában idézi a zenésztársadalom szubjektív aggályait Beethoven metronomjelzéseinek eredetiségével kapcsolatban, azok játszatóságát és mint a kifejezési szabadság gátló tényezőjét, kérdezik: „Igen, a metronomjelzések Beethoventől származnak, de igazán szükséges követnünk azokat?” Kolisch válasza: "Ezek a támadások komolyan megrengették a metronóm és a metronómjelzések pozícióját. Arra fogok kísérletet tenni, hogy ezt az álláspontot újra megalapozottá tegyem" .[14]

Kolisch felveti a különbség lehetőségét az eredeti Mälzel és a modern metronómok között. Mälzel készített egy kisebb, olcsóbb készüléket is a bécsi és a német vásárlók számára, amelyet Beethoven is használt. Ha Schindler információja megbízható, a "bécsi metronóm" számskálája széleseb terjedelmű volt, mint a "nagyobb" Párizsban készült pendulum. Feltételezhetően ezt a kisebb eszközt használta Beethoven a szimfóniák tempó meghatározásához, amely Schindler szerint az azonos számok esetén lassabb tempót mutatott.[15]

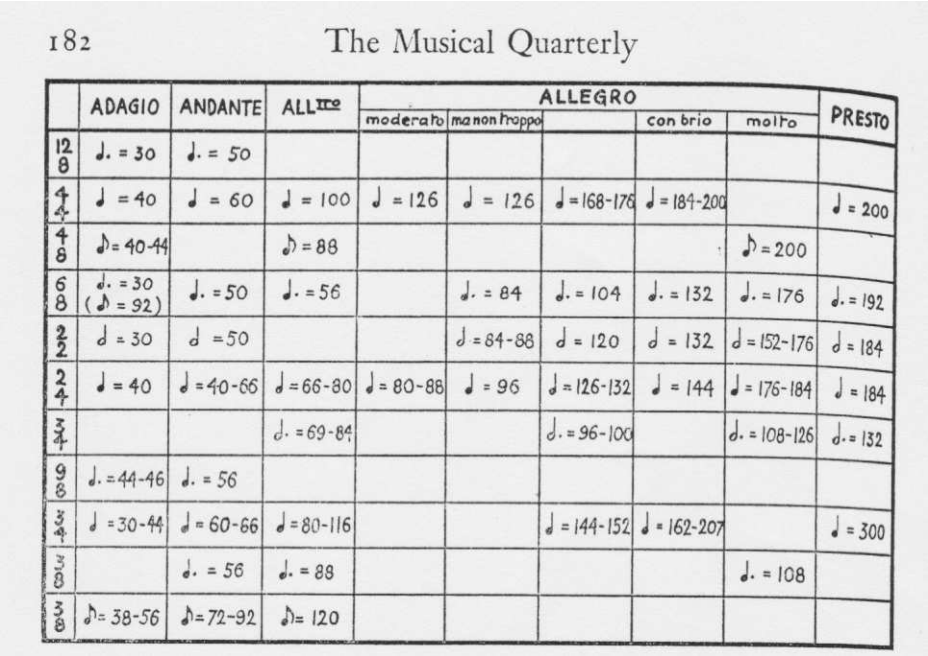
Nottebohm nem ért egyet ezzel az állítással, szerinte Mälzel szerkezetei ugyanazzal a rendszerrel készültek, nevezetesen, a perc felosztásával.
"Ha a szerkezet csak többé-kevésbé üt, az vagy elromlott vagy nem Mälzel metronómja".[16]

Visszatérve Kolisch munkájára, alapos összehasonlító táblázatba foglalta Beethoven műveit tempó, metrum és karakterjelzések alapján. Rendkívül érdekes és

[12] Weingartner, Felix: *On Conducting* ford. Ernest Newman (Kalmus, New York 1906). ford.: F.A. 10.
[13] I.h. 13.
[14] Kolish, Rudolf: „Tempo and Character in Beetoven's Music.” I. *Musical Quarterly* 29. no.2 (April 1943). ford. F.A. 169.
[15] Schindler, Anton: *Beethoven as I Knew Him*, Donald W.MacArdle. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1966. 425.
[16] Nottebohm, Gustav: *Beethoveniana*, Leipzig-Winterthur, 1872. 127.

10.18132/LFZE.2020.8

értékes munka, amely átlátja és átfogja az egész beethoveni életművet, sokszor adva támpontot az előadónak a "miként határozzuk meg a darab igazi tempóját". (5. ábra)



182 The Musical Quarterly

	ADAGIO	ANDANTE	ALLtto	ALLEGRO					PRESTO
				moderato	ma non troppo		con brio	molto	
12/8	♩. = 30	♩. = 50							
4/4	♩ = 40	♩ = 60	♩ = 100	♩ = 126	♩ = 126	♩ = 168-176	♩ = 184-200		♩ = 200
4/8	♪ = 40-44		♪ = 88					♪ = 200	
6/8	♩. = 30 (♪ = 92)	♩. = 50	♩. = 56		♩. = 84	♩. = 104	♩. = 132	♩. = 176	♩. = 192
2/2	𝅗𝅥 = 30	𝅗𝅥 = 50			𝅗𝅥 = 84-88	𝅗𝅥 = 120	𝅗𝅥 = 132	𝅗𝅥 = 152-176	𝅗𝅥 = 184
2/4	♩ = 40	♩ = 40-66	♩ = 66-80	♩ = 80-88	♩ = 96	♩ = 126-132	♩ = 144	♩ = 176-184	♩ = 184
3/4			♩. = 69-84			♩. = 96-100		♩. = 108-126	♩. = 132
9/8	♩. = 44-46	♩. = 56							
3/4	♩ = 30-44	♩ = 60-66	♩ = 80-116			♩ = 144-152	♩ = 162-207		♩ = 300
3/8		♩. = 56	♩. = 88					♩. = 108	
3/8	♪ = 38-56	♪ = 72-92	♪ = 120						

5. ábra Rudolf Kolish összehasonlító táblázata

Egy másik nézőpont, Alfred Brendel véleménye szerint

> Beethoven a szonátáiban soha nem ismételte magát, mindegyik darab, mindegyik tétel egy új rendszer. Úgy hiszem, minden mesterműnek, mint egy jelenségnek, saját léte van. Ebből kifolyólag, az az általános gyakorlat, miszerint kapcsolatok és analógiák után nézünk egy adott stíluson belül, számomra nem járható út. Vannak emberek, akik mindent skatulyákba akarnak zárni: Beethovent úgy ítélik meg, mint szenvedélyes és heroikus, de nem könnyed szerzőt; Mozartot bájosnak és elevennek, de nem búskomornak; Bachnak fenségesnek kell lennie; a késő 18. századi zenét el kell választani a korai 19. századtól, és így tovább. Háromszoros szerepben kijelenthetem: mint kurátor, előadó és alkotó - nem érdekelnek a klisék. Sokkal inkább a különleges és egyedülálló dolgok magtalálása foglalkoztat.[17]

De miként is vélekedett maga Beethoven a tempóról és a metronóm jelzéseiről? "Amikor előadták egy művét, amelyet személyesen nem hallott, első kérdése mindig az volt: Milyenek voltak a tempók? Úgy tűnt, minden más szempont másodlagos volt számára".[18] Beethoven bizonytalan volt a tempójelzésekben, még a saját metronómjelzéseit tekintve is, vajon pontosan jelezte-e, miként játszandó darabja. Szerinte a megfelelő tempó az egyetlen, ami fenntartja a lélektani feszültséget.[19] Hangfelvétel hiányában nehéz bárminemű bizonyossággal beszélni Beethoven

[17] Brendel, Alfred: *Musical Thoughts & After-Thoughts*, Robson Books Ltd (London1976) ford.: F.A. 38.

[18] Schindler, Anton: *Beethoven as I Knew Him*, Donald W.MacArdle (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1966) 423.

[19] Drake, Kenneth: *The Sonatas of Beethoven*, Indiana University Press, Bloomington 1972.

10.18132/LFZE.2020.8

előadói szabadságáról és annak mértékéről, amit előadóművészként interpretált,[20] bár ezek fontosságát Schindler következetesen kiemeli.

Ahogy ezt korábban említettem, mindegyik generációnak megvan a saját elfogadott mértéke a koherens és egységes előadásmódra. Ez a mérték jelzi a gondolkodó muzsikusoknak az előadói szabadság határát. Manapság a hitelesség útját járó művészek kevesebb előadói szabadságot engednek meg maguknak. Hogy ez jó így vagy sem, az idő majd eldönti. Az biztos, hogy mint eddig oly sokszor, ez a koncepció is elmúlik és majd átveszi egy másik, fontosabbnak tartott gondolat. Ettől is szép az előadóművészet. Nincsen benne világcsúcs, vagy egy Mount Everest, ami után nincs tovább. Ez egy folyamatosan megújuló, kiapadhatatlan bőségforrás.
Kanyarodjunk vissza Beethoven tempóval kapcsolatos gondolataihoz. A Nord oder Süd című Beethoven dal autográf lapján tisztán olvasható a szerző keze írása:

> Mälzel szerinti 100, de ez csak az első ütemekre érvényes, amíg megvan a kezdő metrum, utána nem lehet folytatni ebben a tempóban".
> (nevezetesen a 100-ban)[21]

David Soyer a Guarneri kvartett csellistája hasonló történetet mesél el, amikor Arthur Rubinsteinnel volt lemezfelvételük Párizsban. Rubinstein Fauré g- moll zongoranégyesének Scherzóját gyakorolta, amikor Soyer felhívta figyelmét, hogy a szerző más tempót írt elő. Rubinstein rögtön elővette a metronómot és ellenőrizte a beírt számot, majd azt mondta. "Ó, igen, különbözik. De ez a szám csak az első taktusra vonatkozik".[22]

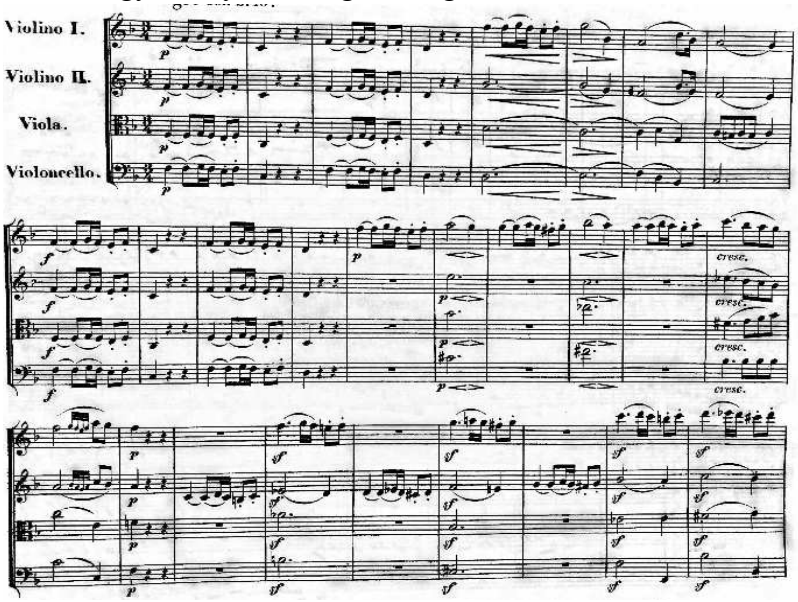
[20] Schindler, Anton: *Beethoven as I Knew Him.* szerk.:Donald W. (MacArdle Chapel Hill: The University of North Carolina Press) 1966. 412.
[21] Adolf Bernhard Marx: *Beethoven Piano Works*. Manchester: University of Manchester. 2016. 69.
[22] Blum, David: *The Art of Quartet Playing*. (Cornell University Press; 1986) 89.

10.18132/LFZE.2020.8

10.18132/LFZE.2020.8

3. Tempó összehasonlítások

A beethoveni tempójelzésekkel ellátott műveket hat kitűnő kvartett felvételei alapján hasonlítottam össze. Legtöbb tempóbeli, előadói szabadságot az Amadeus és Guarneri kvartettek felvételein tapasztaltam, ahol a Richard Wagner által szükségesnek tartott kifejezési szabadságot is felfedezni véltem.[1] A Magyar kvartett feltűnő biztonsággal közelítette meg a beethoveni előírásokat. A szerzői jelzések betartását az Emerson és az Artemis kvartettek felvételein alapkoncepciónak éreztem. A Mosaïques kvartettjátékát megfigyelve, a beethoveni tempók és karakterek alapvetően különböznek a többi együttes interpretációjától. Ez vélhetően a korhű hangszeres játékmódból adódik elsősorban, de meg kell jegyeznem, hogy a dinamikai, karakter és tempóbeli különbségek valószínűleg a korabeli hangszerek miatt érezzük kevesebbnek. Néhány kivételtől eltekintve a tempó választásuk lényegesen lassabb sebességeket mutat a hagyományos előadásmódhoz képest. Nem lehet véletlen, hogy a kvartett összhangzásában az első hegedűs dinamikai[2] és hangszerkezelési különbségei a többi hangszerhez képest konzekvensen jelen vannak.[3] A vibrato alkalmazását improvizatív jellegűnek éreztem. Továbbá a rövid hangok előtti hang gyakran nem rövidült meg. A klasszikus repertoárban ezt az előadásmódot a magyar kvartetthagyomány nem engedi meg.



6. kottapélda. op. 18. no. 1 F-dúr 1. tétel

A fejezet végi ábrákon olvashatóak a tempó különbségek. Érdekes megfigyelni, hogy szerencsére nincs két egyforma előadás. Nagyjából azonosak az álláspontok, de olyan előadás is van, amelyik néha markánsan eltér a többitől.

[1] Richard Wagner: *On Conducting.* www.gutenberg.org October, 2003 Etext 4523. ford.: F.A. 20. utolsó megt. 2019. 06.14.

[2] A prímhegedű minden fevételen egy dinamikai szinttel hangosabb a kelleténél, így a kvartetthangzás helyett egy szóló hegedű, plusz kíséret hallható.

[3] Az alsó hangszerektől induló s*piccato* (rövid, elválasztott hangok a húrról elemelkedve) meneteket a prímhegedűs dethachè (külön választott hangok, a vonó a húron marad) vonással folytatja. pl. op. 18. no. 4, 2. tétel.

10.18132/LFZE.2020.8

10.18132/LFZE.2020.8

op. 18 „Lobkowitz” kvartettek

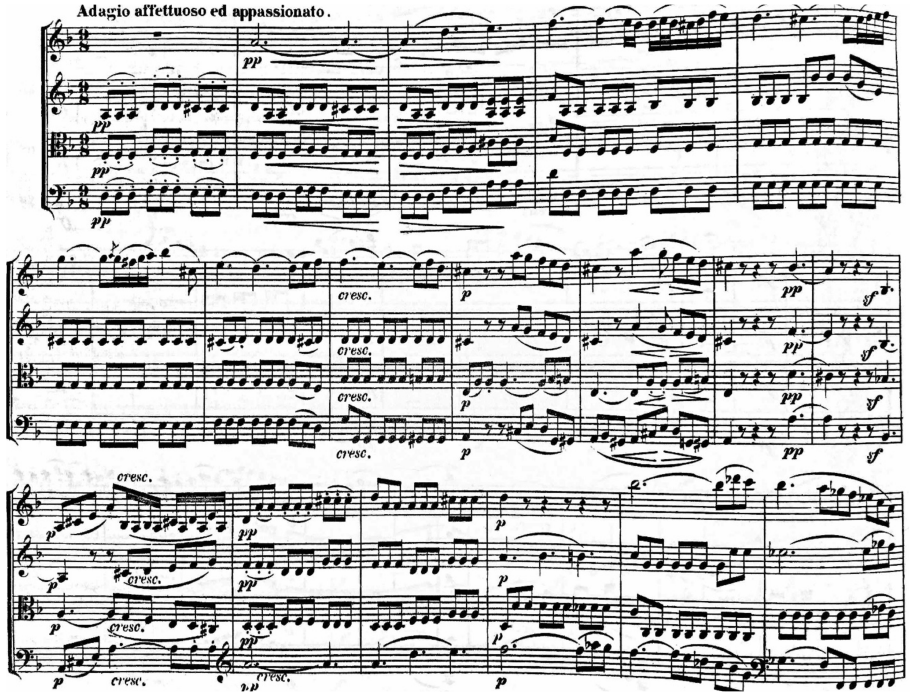
3.1. op. 18 no. 1 F-dúr

1. tétel Allegro con brio.

A tempót illetően nincsenek nagy különbségek 𝅗𝅥.= 43-54. A „con brio”[1] jelzést viszont többféleképpen értelmezik az együttesek. Alapvető különbséget a főtéma nyolcad utáni két tizenhatodjában látom, hallom: az elegáns, gyorsabb verzióval szemben, a kicsit melodikusabb, szélesebb jellegű interpretációval. Az első megoldásban a két tizenhatod díszítő elemként szerepel, míg a másik előadásban a kicsit nyugodtabb tizenhatodok több időt engednek a hallgatónak a hangok befogadására. Így ebben az esetben olyan részek is dallami jelentőséget kapnak, ami a gyorsabb tempóban nem lehetséges. Az Amadeus kvartett lassabb felvételén tökéletesen érthetőek a kis értékek dallamformálásai. A Guarneri kvartett rendkívüli módon bánik a tempó szabad kezelésével. A kezdeti lendület után a melodikus részeknek időt adva, majd ismét mozgalmasabb tempókat véve, igen színes előadást hallhatunk. Az Artemis kvartett precíz megfogalmazásában ötvözi a két előadásmód elemeit (6. kottapélda. op. 18. no. 1 F-dúr 1. tétel).

A 2. tétel Adagio affetuoso[2] ed appassionato.[3]

Előadásai elég nagy különbségeket mutatnak a grafikonon, de a meggyőző interpretációk nem hagynak kétséget afelől, hogy az éppen hallott tempó az igazi. (7. kottapélda. op. 18 no. 1 F-dúr 2. tétel)



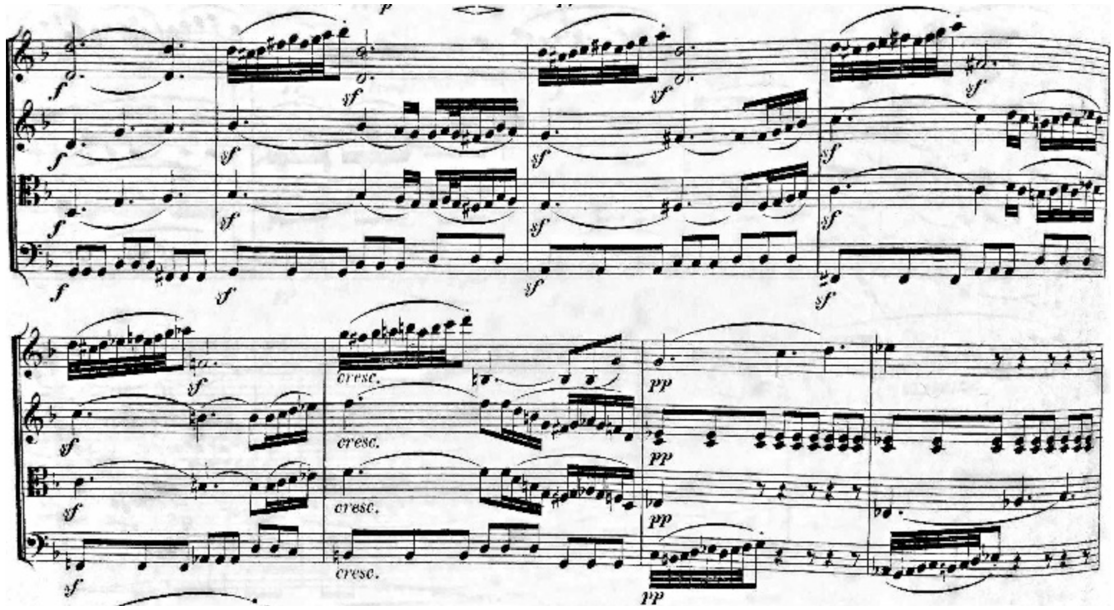
7. kottapélda op. 18 no. 1 F-dúr 2. tétel

[1] Con brio: ol. élénken, tüzesen.
[2] Affetuoso: ol. megindítóan, érzéssel, többnyire mérsékelten lassú mozgást jelez.
[3] Appassionato: ol. szenvedélyesen.

10.18132/LFZE.2020.8

A Beethoven által megadott értékkel nehezen képzelhető el a tétel ♪ = 138. Ugyanis, ez a tempó ellent mondana a karakterjelzésnek és így a tétel nyugodtsága egy izgatott folyamatba lenne beleerőltetve, ahol a díszítések és a melodikus dallamrészletek semmitmondóvá válnának. Az Artemis és Emerson kvartetteknél érezhető, hogy mindent megtesznek, hogy a beethoveni jelzéseket megközelítsék. Az ő értékük ♪ = 114, szemben a Beethoven által beírt 138-as értékkel. Az általában játszott ♪ = 114 értéktől jelentősen eltér a Guarneri (98) és a Mosaïques kvartett a maga (97) lassabb sebességével. Az Amadeus kvartett által játszott értéke egyedülállóan gyors (122) a vizsgált felvételek között. Az Amadeus kvartett a gyors tempót nagy értelemezési szünetekkel tagolva képes fenntartani és folyamatban tartani, mindezek mellett a tétel nyugodsága is megmarad.

A tétel drámai, „appassionato" részeit viszonylag folyamatosabb (gyorsabb érzetű) tempóban szokás játszani, mint azt több kvartettnél tapasztalhatjuk.[4] (8. kottapélda. op. 18 no. 1 F-dúr 2. tétel 48. ütem)



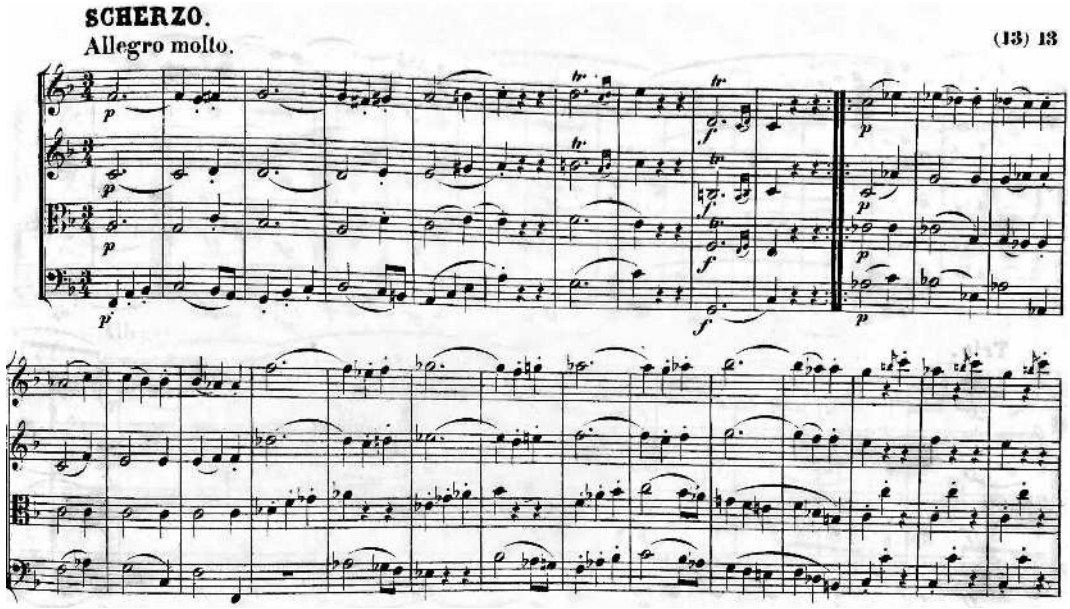
8. kottapélda. op. 18 no. 1 F-dúr 2. tétel 48. ütem

A különbségek a mértékben mutatkoznak meg. A Mosaïques kvartettnél koncepciónak érzem, hogy az alap tempókhoz képest csak minimális sebesség ingadozást engednek meg az előadások során. Ez a meghatározó játékmód legjobban az op. 18 F-dúr kvartett utolsó tételben figyelhető majd meg.

A 3. tétel Scherzóban érdemes kiemelni a Guarneri és a Mosaïques kvartett lassabb előadását, amelyben a staccatók és legatók nagyobb különbségére, érthetőbb artikulációjára van idő, míg a többi felvételen a ritmikusság folyamatos érzése a legatókat is áthatja. Alapvetően ezt a két különböző koncepciót figyelhetjük meg. Tehát ebben a tételben inkább a karakterek eltérő jelleg az, ami a minimális tempókülönbséget okozza (9. kottapélda op. 18 no. 1 F-dúr 3. tétel).

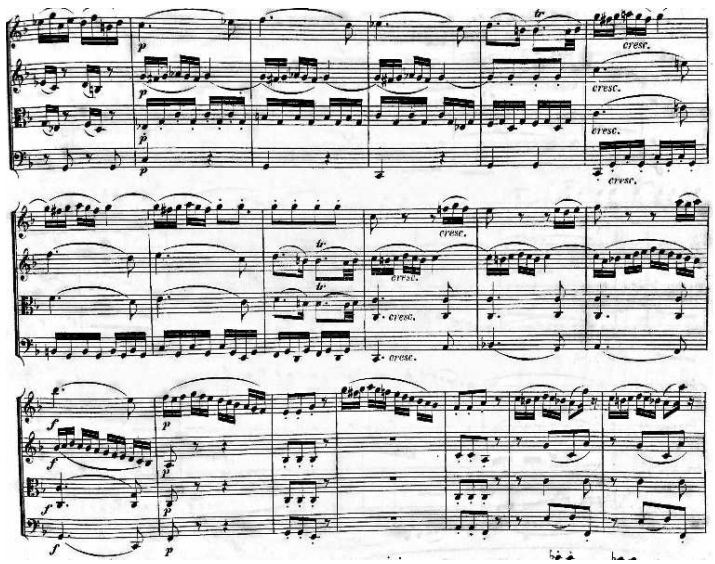
[4] Amadeus (130), Artemis (128), Emerson (129), Magyar (123), Mosaïques (108).

10.18132/LFZE.2020.8



9. kottapélda op. 18 no. 1 F-dúr 3. tétel

A 4. tétel Allegro nagyon gyors skálamenetei az Amadeus kvartett virtuóz előadásában (138) nagy lendületet adnak a tételnek. Úgy gondolom, hogy a tétel alapsebességét a c-moll epizód tempójával határozták meg (10. kottapélda op. 18. no. 1 4. tétel 79. ütem), ahhoz igazították a tétel kezdeti sebességét. A többi felvételen a hagyományos interpretációt hallhatjuk, miszerint a c-moll epizód lényegesen gyorsabb az alaptempónál.[5] Így a visszatérés előtt kisebb-nagyobb visszatartással a főtéma megint a lassabb, kezdeti tempóban hallható.



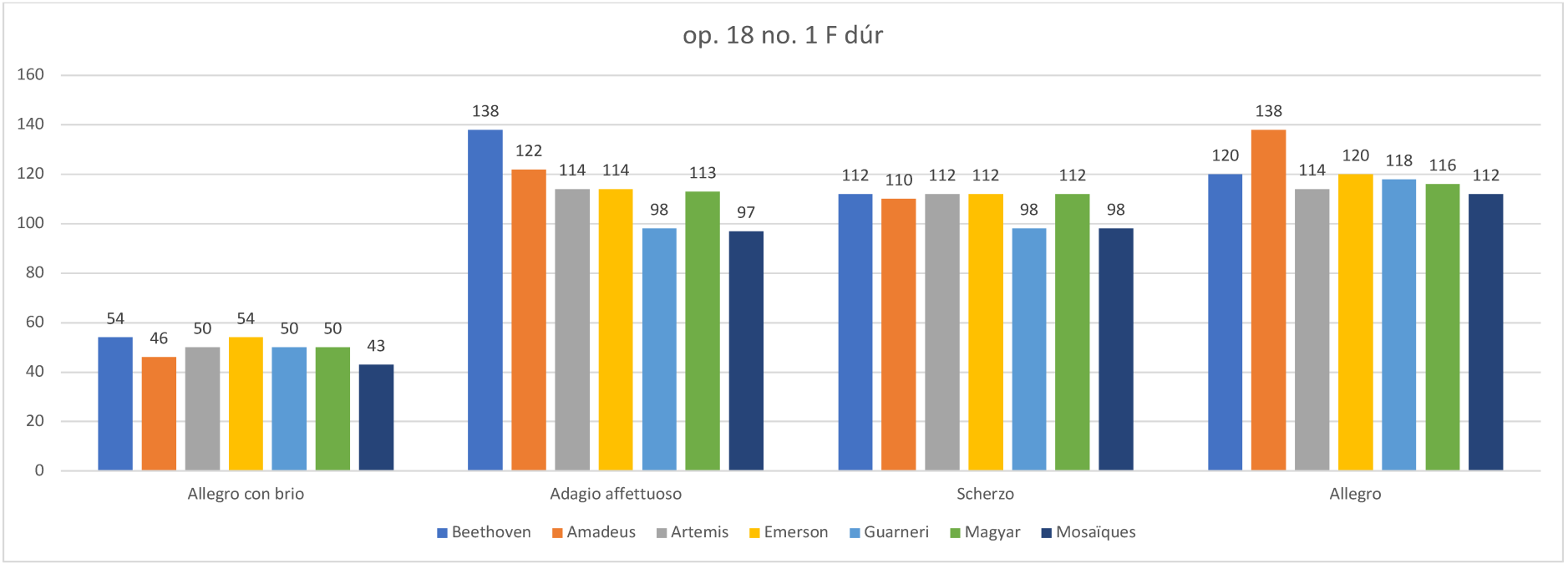
10. kottapélda op. 18. no. 1 F dúr 4. tétel 79. ütem

A Mosaïques kvartett előadásában az egész interpretáció fogott tempójú (112). Hasonlóan az Amadeus kvartett felvételéhez itt sincs sebesség különbség a c-moll résznél. Ezzel a koncepcióval kiküszöbölik a visszatérésnél a subito[6] lassabb tempót, míg a többi együttes szabadon formálja azt, az adott karakterekhez.

[5] Artemis (134), Emerson (126), Guarneri (124), Magyar (130).
[6] Subito: ol. azonnal, átmenet nélkül.

10.18132/LFZE.2020.8

op. 18 no. 1 F-dúr	𝅗𝅥.	♪	𝅗𝅥.	♩
	Allegro con brio	**Adagio affettuoso**	**Scherzo**	**Allegro**
Beethoven	**54**	**138**	**112**	**120**
Amadeus	46	122	110	138
Artemis	50	114	112	114
Emerson	54	114	112	120
Guarneri	50	98	98	118
Magyar	50	113	112	116
Mosaïques	43	97	98	112



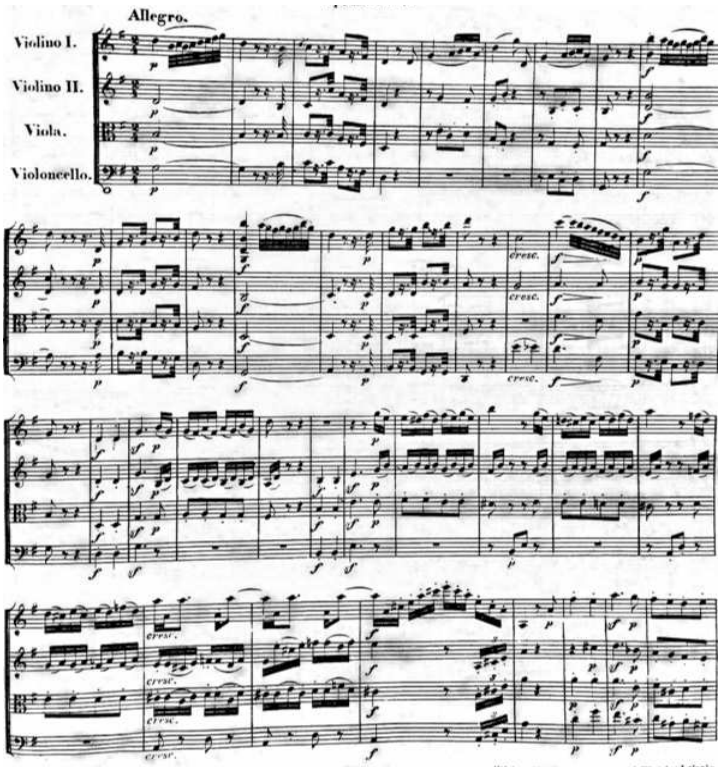
10.18132/LFZE.2020.8

3.2. op. 18 no. 2 G-dúr

1. tétel Allegro.

J. de Marliave[1] idézi Theodor Helm munkáját, amiből megtudhatjuk, hogy német nyelvterületen Compliments-Quartettnek is nevezik ezt a művet. Helm egy képzeletbeli szalon világába helyezi a zenét. A kvartett elején felhangzó le, majd felfelé futó hangsort egy komornyik meghajlásához hasonlítja, innen az elnevezés: „Üdvözlet".

A kezdésnél csak az Emerson kvartett tartja be a beethoveni előírást. A többi felvétel lassabban indul, amit a grafikon is mutat, de a 43. ütemtől a beethoveni metrum többnyire megvalósul. Kiemelném az Artemis kvartett rendkívül karakteres ritmusait, ami tökéletesen illeszkedik a választott tempóhoz. A melléktéma előtti átvezetéstől kezdődően az előadói hagyomány szerint kicsit frissül a tempó és a D-dúr melléktéma már a beethoveni érték (96) körül mozog.[2] Csak azt érezzük, hogy folyamatos a lendület, a tudatos tempó választás a zenei formálás eszközévé válik. A Mosaïques kvartett interpretációja a leglassabb. A felvételi technika elég nagy zengetést, visszhangot használ, ami segít egyben tartani lassú tempó ellenére a folyamatos tempó érzetet. (10. kottapélda op. 18 no. 2 G-dúr 1. tétel)



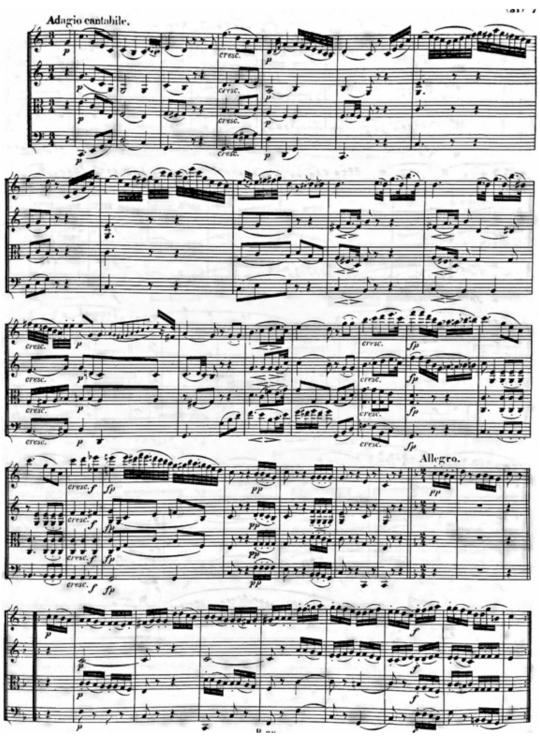
10. kottapélda op. 18 no. 2 G-dúr 1. tétel

[1] Joseph de Marliave: *Beethoven's Quartets*. (Mineola N.Y. Dover Pub. 2004) 12-13.
[2] Amadeus (100), Artemis (100), Emerson (98), Guarneri (98), Magyar (98), Mosaïques (89).

10.18132/LFZE.2020.8

2. tétel Adagio cantabile.

A tételben elég nagy tempó eltéréseket tapasztalunk, de hallhatjuk, hogy a szélsőséges tempók is meggyőző megoldások lehetnek. A Magyar kvartett kezdeti lassabb tempóját a 7. ütemtől egy folyamatosabb tempó veszi át ♪= 68, mely nagyjából azonos a többi kvartett interpretációjával. Valószínűnek tartom, hogy a Mosaïques kvartett az Adagio rész extrém gyors megfogalmazását az Allegro lüktetéséhez igazította. Ugyanis a tételen belül az Adagio ♪= 91 és az Allegro 𝅗𝅥= 104 - 114 metruma így közel azonos. (11. kottapélda op. 18 no. 2. 2 tétel)



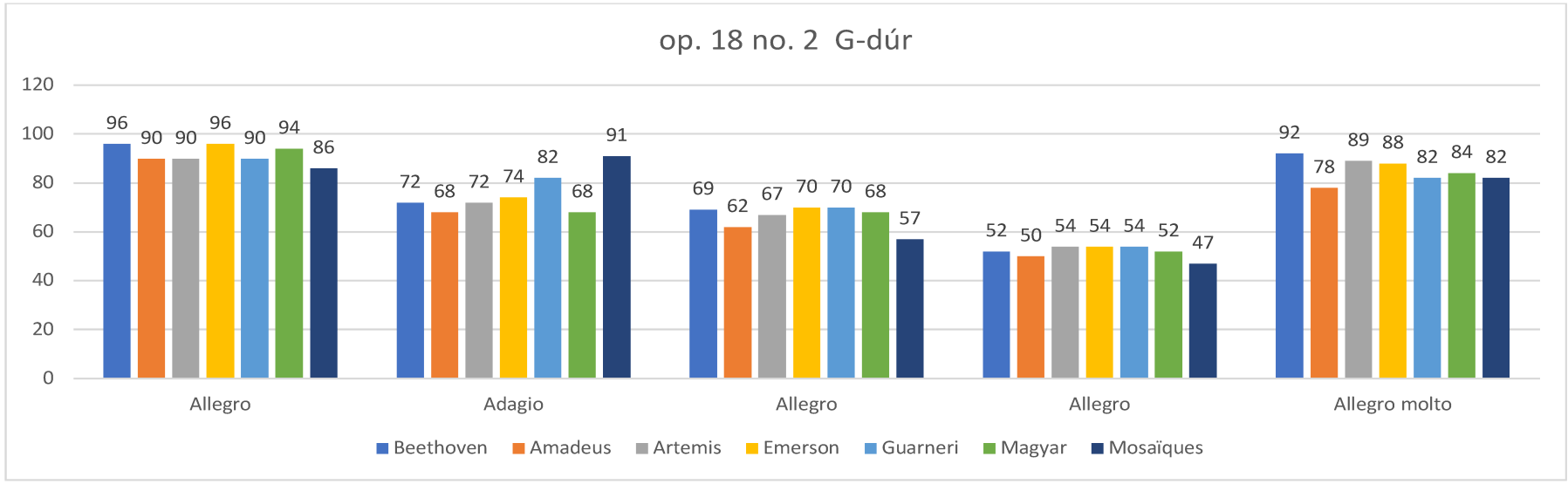
11. kottapélda op. 18 no. 2. 2 tétel

A 3. tétel Scherzo Allegro nem hozott nagy különbségeket. A Mosaïques kvartett lassú felvételét kivéve mindegyik interpretáció a beethoveni érték közvetlen közelében van.

A 4. tétel Allegro molto quasi Presto-ban az Artemis 𝅗𝅥 = 89 és az Emerson 88 tempói megközelítik a szerző kívánságát 92. A quasi Presto karakter mindenképpen jelen van és a nagy tempó ellensúlyozásaképpen a lágyabb, melodikusabb részeknek és a helyes értelmezéseknek megfelelő időt hagyva nem tűnik túl gyorsnak. Ez a sebesség egy nagyobb teremben kétséges, hogy felfogható és érthető a hallgatók számára. A felvételek mind előadásban, mind hangtechnikailag kifogástalanok. Csak így élvezhetőek az ilyen végletekig kiélezett tempójú előadások.

10.18132/LFZE.2020.8

op. 18 no. 2 G-dúr	♩	♪	𝅗𝅥	𝅗𝅥.	𝅝
	Allegro	**Adagio**	**Allegro**	**Allegro**	**Allegro molto**
Beethoven	**96**	**72**	**69**	**52**	**92**
Amadeus	90	68	62	50	78
Artemis	90	72	67	54	89
Emerson	96	74	70	54	88
Guarneri	90	82	70	54	82
Magyar	94	68	68	52	84
Mosaïques	86	91	57	47	82



10.18132/LFZE.2020.8

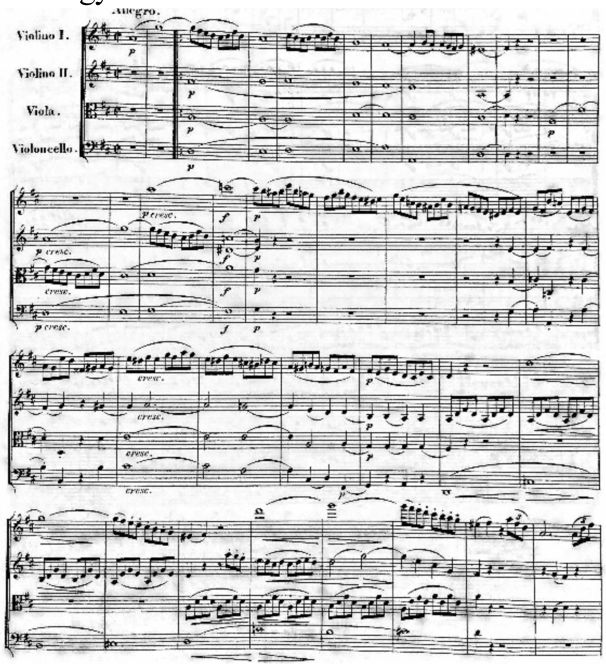
10.18132/LFZE.2020.8

3.3. op. 18 no. 3 D-dúr

Mint ismeretes, ez a vonósnégyes íródott elsőként az op. 18-as sorozatból. Stílusában Haydnt és Mozartot követi. Beethoven itt még mereven ragaszkodik a klasszikus szabályok szerinti formához. A tempó és ritmus alkalmazása is ezt az utat követi[1]. Az egész darabban főleg az első hegedű dominál, a többi hangszer alig lép ki a kíséret szerepköréből.

Az 1. tétel Allegro.

A tétel a domináns A hanggal kezdődik, ami akkoriban elég merész gondolat volt. Ugyanebben az időben született az 1. szimfónia is (op. 21), aminek a kezdése egy még meglepőbb, domináns szeptim akkorddal kezdődik. Ebben az időben határozottan az volt kompozíciós szabály, hogy a kezdő tétel szonáta formában íródik és a tonika hangjával kezdődik[2].



(12. kottapélda. op. 18. No. 3 D-dúr 1. tétel)

Az írásom elején már szó volt a kezdeti vagy a tétel későbbi részére vonatkozó tempó meghatározásról. Ennek a tételnek az elején elég nehéz a tempót bemérni, mivel csak a 27. taktusban lesz folyamatos a zenei anyag.

12. kottapélda. op. 18. No. 3 D-dúr 1. tétel

Az együttesek többsége lassabban indítja a tételt ♩= 95-100. Ezekben a megfogalmazásokban, a két első taktus szinte időn kívüli interpretálásával, egy ősködből kibontakozó téma születik meg. A Magyar kvartett a kezdéstől egy tempót játszik a tétel során. A sebesség folyamatos, egyszerűen követik egymást a megjelenő karakterek. Alaptempójuk is (114) megközelíti a beethoveni értéket ♩= 120.

A vizsgált felvételek között messze a Mosaïques kvartetté a leglassabb ♩=84 interpretáció. Ennél a kvartettnél koncepciónak érzem, hogy ellenállva a kísértésnek, többnyire egy állandó sebesség megtartására törekszik. Vesznek egy tempót, amiben kisebb eltérésekkel mindegyik téma és karakter belehelyzhető. Hasonló koncepciót követ a Magyar kvartett, de náluk a karakterek is közelebb kerülnek egymáshoz és így ez az Allegro egy kényelmes, nyugodt érzetet kelt.

(12. kottapélda. op. 18. No. 3 D-dúr 1. tétel)

---

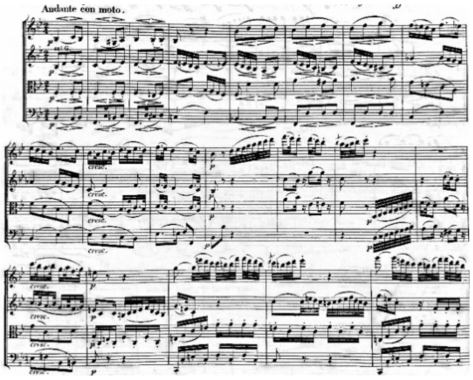
[1] Joseph de Marliave: *Beethoven's Quartets*. ford.: Hilda Andrews. (Mineola, N.Y.:Dover Publications, INC, 2004). 17.

[2] I.h. 18.

10.18132/LFZE.2020.8

2. tétel Andante con moto.

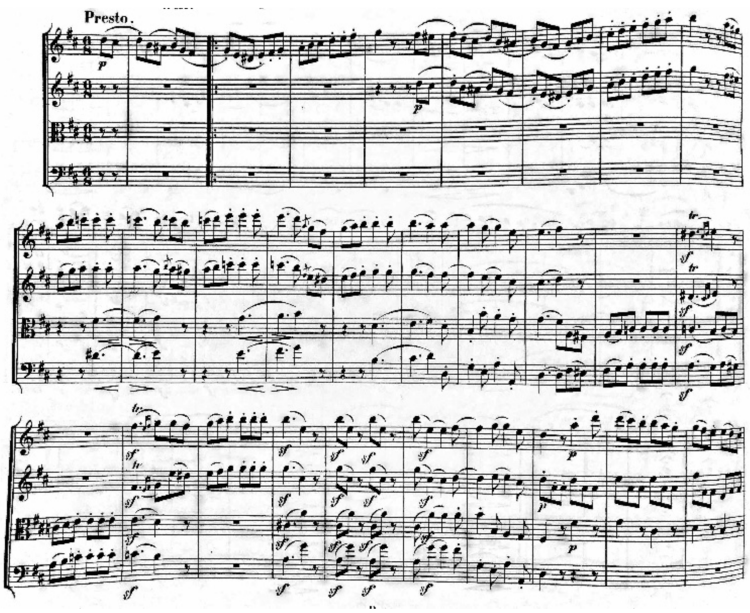
Itt elég markáns különbségeket hallhatunk. Az Amadeus és a Guarneri kvartett a tétel melodikus oldalát emeli ki, gyönyörű poétikus megfogalmazással és hosszú kiénekelt legatokkal. Az Emerson ♪ = 92 és a Magyar kvartett 88 érzésem szerint az Andante karakterből indult ki. Ez a tempó felel meg a legjobban a szerzői kívánságnak. A Mosaïques kvartett lassabbnak tűnő 76 interpretációjának ellenére a con moto[3] jezés végig érezhető a tételen keresztül. (13. kottapélda, op. 18. no. 2 2. tétel)



13. kottapélda, op. 18. no. 2 2. tétel

A 3. tétel Allegro nem hozott különbségeket, de a beethoveni tempót egyik felvétel sem térte el. A Mosaïques kvartett tempója a leglassabb a vizsgált felvételek közül. Előadásukban a tétel a Scherzo[4] jelzés ellenére álmodozó, tűnődő. A Minore még komótosabb, 𝅗𝅥. = 73 vontatottabb.

A 4. tétel Presto szerzői tempó kívánságát 𝅗𝅥. = 96 nem lehet betartani. Az Artemis, Emerson, Guarneri és a Magyar kvartettek előadásában mind a maximális tempót próbálják megvalósítani 86-90. E fölött már csak egy kapkodást hallanánk, ami nem lehet a tétel célja. A hangok megszólaltatása, meghallása és felfogása véleményem szerint különböző sebesség lehet, mint amit az ember a belső hallásával gondolati úton képes lejátszani. Az utóbbi mindenképpen a gyorsabb.



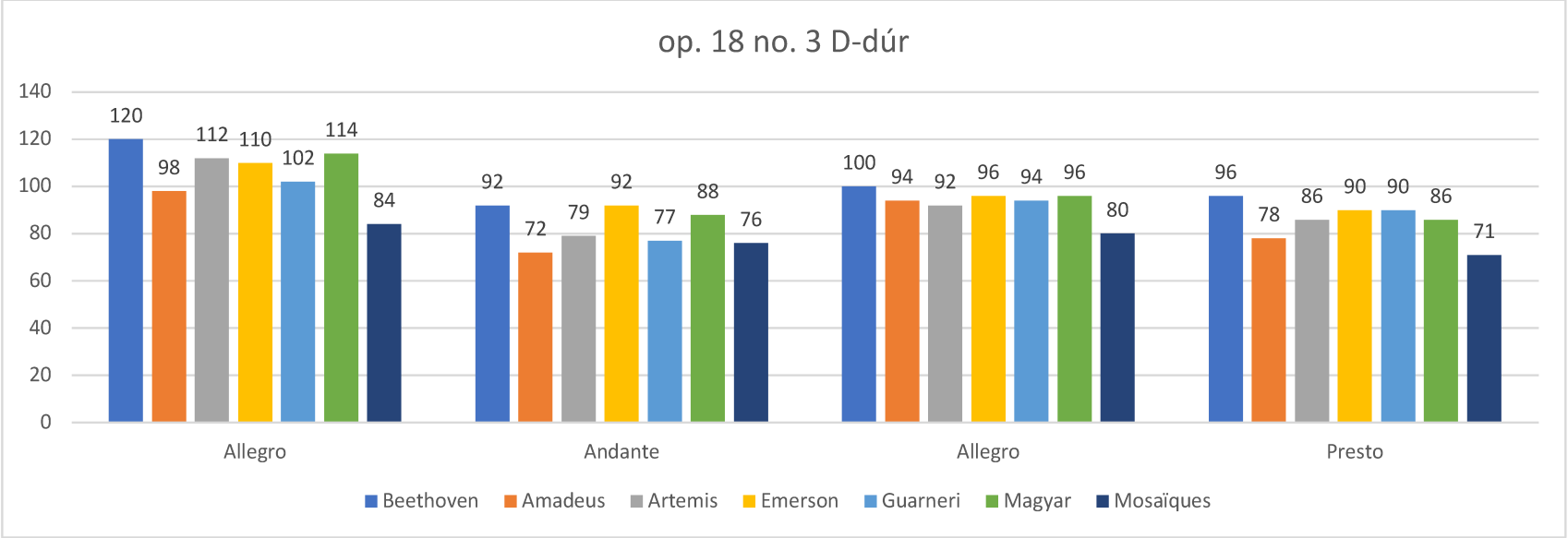
Az Emerson és a Guarneri kvartettek sodró lendületéhez képest a Mosaïques kvartett tempóvétele elég kényelmes, nem érezzük a tétel presto[5] karakterét.
(14. kottapélda op. 18 no. 3 D-dúr 4. tétel)

14. kottapélda op. 18 no. 3 D-dúr 4. tétel

[3] Con moto: ol. mozgással, folyamatosan.
[4] Scherzo: ol. tréfa, gyors, eleven ritmusú.
[5] Presto: ol. nagyon gyorsan, sietve.

10.18132/LFZE.2020.8

op. 18 no. 3 D-dúr	♩	♪	♩.	♩.
	Allegro	**Andante**	**Allegro**	**Presto**
Beethoven	**120**	**92**	**100**	**96**
Amadeus	98	72	94	78
Artemis	112	79	92	86
Emerson	110	92	96	90
Guarneri	102	77	94	90
Magyar	114	88	96	86
Mosaïques	84	76	80	71



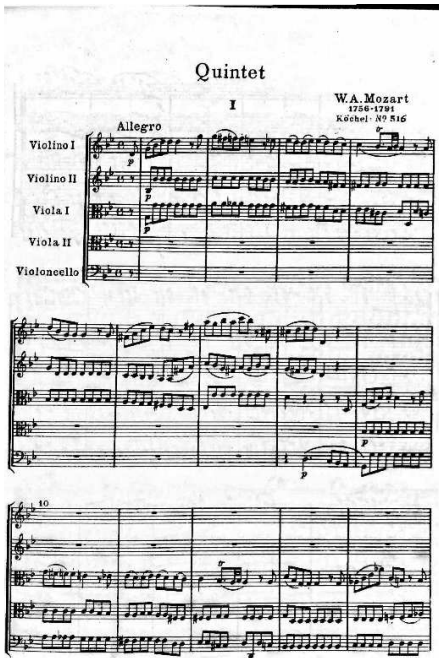
10.18132/LFZE.2020.8

10.18132/LFZE.2020.8

3.4. op. 18 no. 4 c-moll

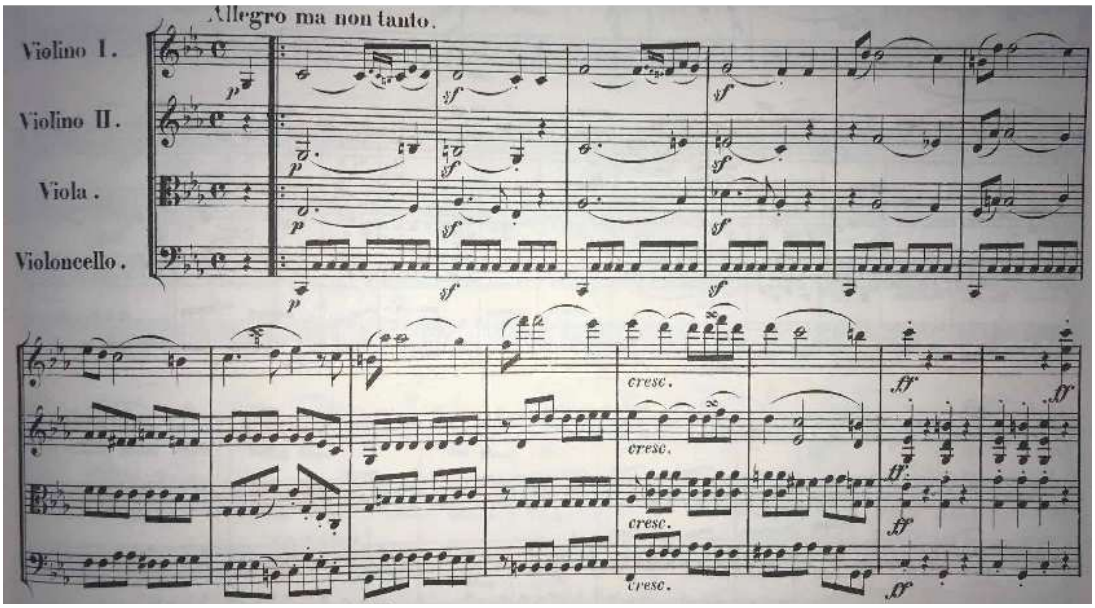
1. tétel Allegro ma non tanto.

A tétel drámai karaktere Mozart g-moll kvintettjének K. 516 (1. tétel Allegro) hasonló hangvételű kezdésére emlékeztet, rögtön egy folyamatos tempóval indul. Az



„Allegro ma non tanto”[1] itt inkább karakter jelzés. Az első hegedű témáját a többi hangszer egy folyamatos nyolcad mozgással vezeti. Az Amadeus és a Guarneri kvartett a melodikus gondolkodást, a kis hangértékek jelenlétét és hallhatóságát nem adja fel egy gyorsabb tempó miatt. A tétel kezdetekor lévő díszítést is dallam szerűen, érthetően hallhatjuk. Ezek a kis részletek a gyorsabb felvételeken nehezebben felfoghatók. A grafikonon láthatjuk, hogy két részre szakadt a „tábor”. Úgy vélem a karakterformálás és a hangvétel döntő befolyással van magára a tempóra is. (15. kottapélda Mozart g-moll kvintett K. 516 1. tétel) (16. kottapélda op. 18. no. 4 c-moll 1. tétel)

15. kottapélda Mozart g-moll kvintett K. 516 1. tétel

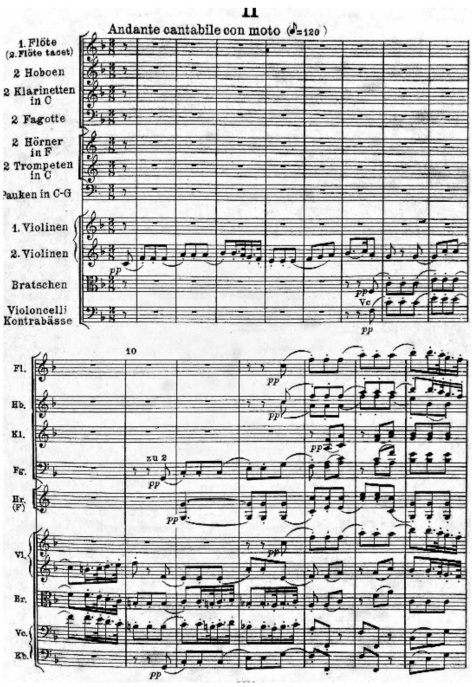


16. kottapélda op. 18. no. 4 c-moll 1. tétel

[1] Allegro ma non tanto: ol. kevéssé gyorsan, nem annyira vidáman.

10.18132/LFZE.2020.8

2. tétel Scherzo Andante scherzoso quasi Allegretto.

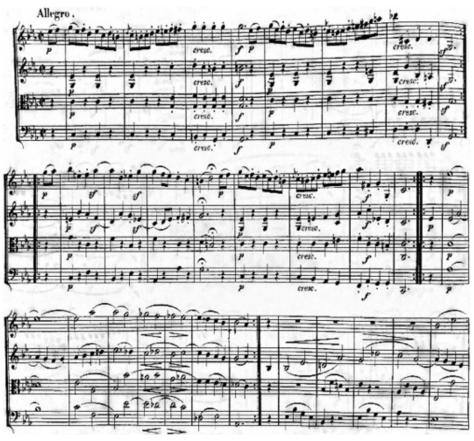


A tétel tempója szinte azonos értékeket hozott. Az Emerson és a Guarneri kvartett tempója egy elég határozott és hangerőben sem finomkodó megfogalmazással párosul, folytatva az első, majd megelőlegezve a 3. tétel drámai hangvételét. Az 1. szimfónia Andante tételének ritmikai és szerkezeti hasonlósága vitathatalan. (17. kottapélda Beethoven 1. szimfónia op. 21 2. tétel) Ebből kifolyólag, itt a drámai hangvétellel szemben a Magyar kvartett kicsit gyorsabb és karakterében könnyedebb játékmóddal jobban megközelíti a beethoveni előírást. E mellett szól az quasi Allegretto jelzés is.
Az Artemis kvartett is a könnyedebb hangvételt választja. A melodikus részek hajlékony előadásmódja érthetően tagolja a ritmikus tételt.

17. kottapélda Beethoven 1. szimfónia op. 21 2. tétel

3. tétel Menuetto Allegretto.

A tétel elég nagy különbségeket hozott. Az Artemis kvartett előadását hallgatva ♩= 82 alig kapunk levegőt, de még ez is alatta marad a beethoveni kívánságnak. A Menuetto rész visszaismétlésekor[2] még ezek után is van tartaléka az együttesnek és tud egyet srófolni a tempón. Abban nem vagyok biztos, hogy ha valaki először hallja ezt a tételt ebben a tempóban, képes lesz-e felfogni magát a zenei folyamatot, vagy csak egy fékevesztett buszon való utazás élménye marad belőle. Itt nem lehet nem észrevenni az előadói szándékot a szerzői utasítás maximális betartására. Az Amadeus



18. kottapélda op.18 no. 4 4. tétel

[2] La seconda volta si prende il Tempo piú Allegro: ol. szerzői beírás: a második alkalommal sokkal gyorsabban.

10.18132/LFZE.2020.8

kvartett a beírthoz képest lassú tempója 𝅗𝅥 = 64 a rendkívül drámai interpretációval nem hagy kétséget a hallgatóban, teljes mértékben meggyőző előadás. A táblázatban jól látszik, hogy 3-3 a megoszlása a lassú vagy gyors interpretációknak.

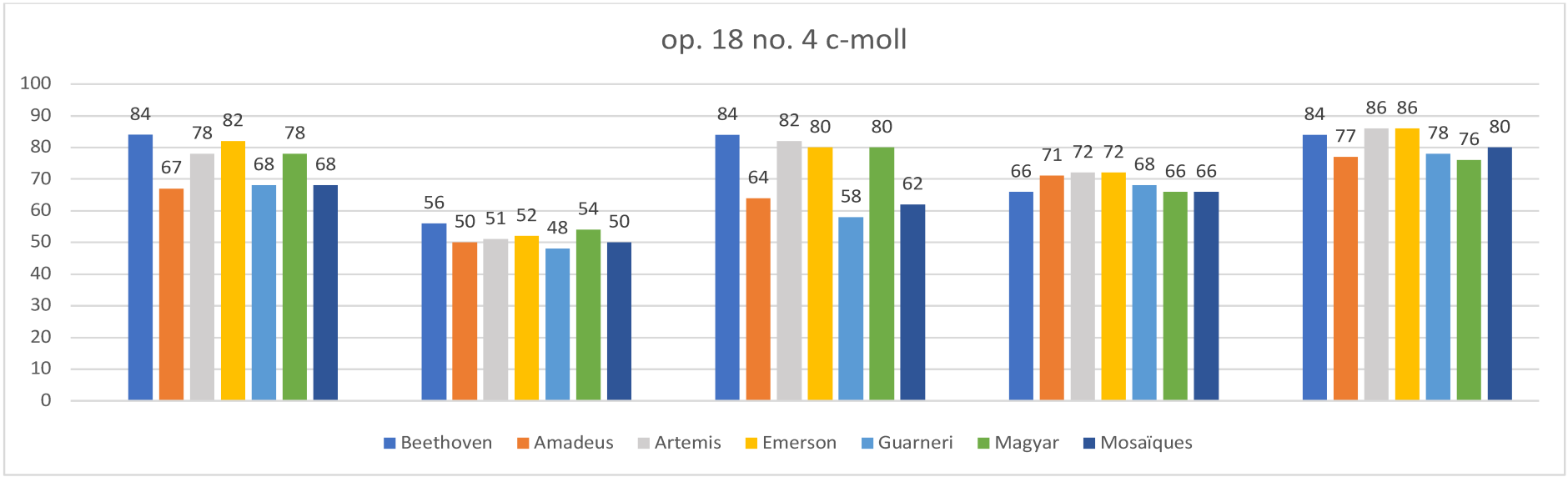
A 4. tétel Allegro.

A lefojtott érzelmű drámai első tétellel szemben az utolsó 4. tétel egy szenvedélyektől megszabadult sodró lendületű zene. Érdekes, hogy egész taktust ad meg a metronóm számhoz, de előtte kiírja az alla breve[3] metrikai utasítást. A tétel végén, a Prestissimónál ugyanez a helyzet. Érdekesség, hogy a Magyar és Mosaïques kvartett kivételével minden együttes gyorsabb tempót vesz, mint a Beethoven által előírt. Az első Asz-dúr epizódot természetesen mindenki lassabban formálja meg, mert az éneklő karakterhez szükség van az időre. (18. kottapélda op.18 no. 4 4. tétel)

[3] Alla breve: ol. félkotta ütemegységű 2/2-es vagy 4/2-es metrum.

10.18132/LFZE.2020.8

op. 18 no. 4 c-moll	𝅗𝅥	𝅗𝅥.	𝅗𝅥.	𝅝	𝅝
	Allegro ma non tanto	**Scherzo**	**Menuetto Allegretto**	**Allegro**	**Prestiss.**
Beethoven	**84**	**56**	**84**	**66**	**84**
Amadeus	67	50	64	71	77
Artemis	78	51	82	72	86
Emerson	82	52	80	72	86
Guarneri	68	48	58	68	78
Magyar	78	54	80	66	76
Mosaïques	68	50	62	66	80



10.18132/LFZE.2020.8

3.5. op. 18 no. 5 A-dúr

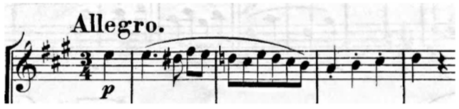
Az A-dúr vonósnégyes Beethoven „Mozart" kvartettjeként ismert, a sok analógia és hasonlóság okán. Hogy a szerzők már korábban is merítettek egymás munkáiból annak több könyvtárnyi irodalma van. Jeremy Yudkin tanulmányában[1] olvashatjuk, hogy az egyik legismertebb példa Mozart Haydnnek ajánlott vonósnégyes ciklusa, amely „Haydn" kvartettekként ismeretes. Mozart többször idézi Haydn zenéjét az op. 20, op. 33 sorozatokból. Érdekes tény, hogy Mozart halála után Haydn is megidézi Mozart muzsikáját (K. 421 d-moll) az op. 76 no. 2 d-moll „Quintenquartett" darabjában. Ebben az esetben még egy plusz „csavar" is megjelenik a „mester-tanítvány majd ismét a mester inspirációkban.

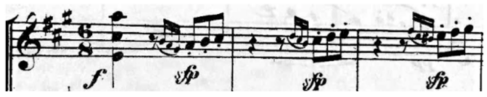
Mozart K. 464	Beethoven op. 18 no. 5
Allegro A-dúr 3/4, szonáta forma	Allegro A-dúr 6/8 szonáta forma
Menuetto A-dúr (Trio E-dúr)	Menuetto/Trio A dúr
Andante D-dúr 2/4 Téma és 6 variáció	Andante cantabile D-dúr 2/4 Téma és 5 variáció
Allegro non troppo A-dúr "alla breve" szonáta forma	Allegro A-dúr "alla breve" szonáta forma

Jelen esetben Mozart K. 464 A-dúr vonósnégyese adta a modellt Beethovennek az op. 18 A-dúr kvartetthez. A hangnem azonos: A-dúr, a tételsorban 2. a Menuetto és a 3. szintén variációs tétel D-dúrban. A ciklus felénél járt a szerző, amikor az A-dúr művet írta (no. 5, no. 4, no. 6 volt az írás sorrendje). Ebben a három darabban kísérletezett a hagyományos tételelrendezés egyensúlyával. A no. 4 c-moll kvartettben a lassútételt felcserélte egy Allegrettóval. Mozarthoz hasonlóan az A-dúr kvartettben a Menuettót 2. tételként szerepelteti, szemben a hagyományos tételrenddel: gyors-lassú-menuett-gyors. Mint majd látni fogjuk a no. 6 B-dúr vonósnégyesben az utolsó tétel lassú bevezetője az, ami a megszokott formai szabályoktól eltér. Beethoven mohón és áhítattal tanult Mozarttól a művein keresztül, de badarság volna azt feltételezni, hogy kizárólag dallamok átvételével okult volna a Nagy Mestertől, vagy, ha ilyen dallamokat nem találunk, akkor nem is tanult tőle. Beethoven rengeteget merített a K. 464 kompozícióból. A mű felépítése, módja, a zenei szöveg és a dinamikai technikák, a kettős értelmű ritmikai variációk megvalósításának lehetőségei és módozatai Beethoven számára új utakat nyitott. Ezeket a kompozíciós elemeket kereste tudatosan, majd formálta át a saját gondolatai szerint.[2] A publikálás során ismert volt a mozarti modell, Beethoven is no. 5-ként helyezte el a sorozatban az A-dúr művet, miként azt Mozart is tette. (19. kottapélda Mozart K. 464 1. tétel) (20. kottapélda Beethoven A-dúr op. 18 no.5 1. tétel)

[1] Jeremy Yudkin: „Beethoven's „Mozart" Quartet." *American Musicological Society*, 1992 45, Music & Performing Arts Colletction, 30.
[2] I.h.

10.18132/LFZE.2020.8





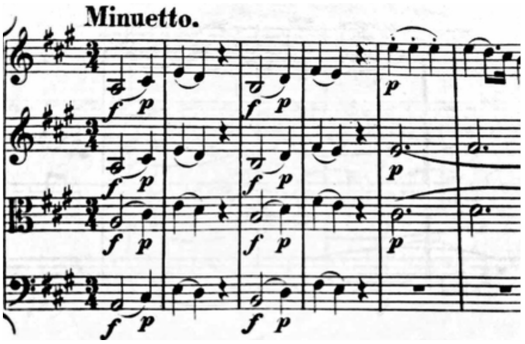
19. kottapélda Mozart K. 464 1. tétel. 20. kottapélda Beethoven A-dúr op. 18 no.5 1. tétel

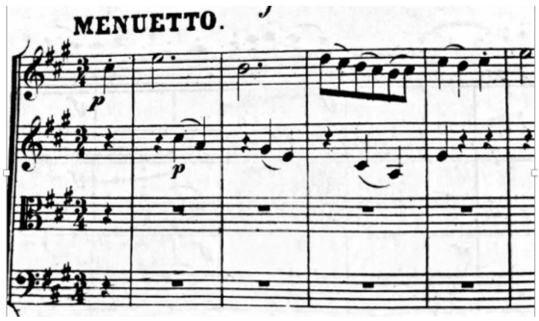
1. tétel Allegro.

A 6/8-os metrum és maga az A-dúr hangnem egy pezsgő karakterű - nem véletlenül - Mozartra emlékeztető boldog zene. A Mosaïques kvartett kicsit óvatosnak tűnő lassú tempójával 84 és kiénekelt játékmódjával, néhol túl drámai interpretációjával egyedülálló ebben az összehasonlításban. Az Amadeus, Emerson és Magyar kvartettek friss folyamatos, magával ragadó, üde karakterű játéka közelít a beethoveni tempóhoz. Az első tétel zárótémájában a Magyar kvartett jól felismerhetően kerüli a 6/8 metrum féltaktusán lévő folytonos hangsúlyozást, ami sodró folyamatos hangzást ad. Az Artemis kvartett tempói ebben a darabban nyugodtabbak és jól megformáltak. Előadásukban a rövid, staccato[3] hangok jól átgondolt differenciáltsága színesíti az interpretációt, aminek természetesen van tempó vonzata is. A kicsit hosszabb staccato hangok néha nyugodtabbak, melodikusabbak.

2. tétel Menuetto.

Beethoven bejegyzése ♩.= 76. Ezt az értéket csak a Magyar kvartett közelíti meg 70. Érdekes emellett a Guarneri kvartett tempóválasztása 48. Vajon miért vesznek ilyen - a többi előadáshoz képest - lassú tempót? Elképzelhetőnek tartom, hogy a





21. kottapélda Mozart K.464 2. tétel 22. kottapélda Beethoven op. 18 no. 5 2. tétel

a modellként már említett Mozart K. 464 kvartett Minuetto tételének tempóját vették alapul, ami jelen esetben ugyanaz ♩.= 48. Ha gondolatom igaznak bizonyul ez a Guarneri kvartett hódolata lehet a két Nagy Mester iránt. (21. kottapélda Mozart K. 464 2. tétel) (22. kottapélda Beethoven op. 18 no. 5 2. tétel)

Tény, hogy a tétel megnevezése Menuetto és nem Scherzo. A két megjelölés között lényegi különbség van, elsősorban karakterben, de tempóban is más egy

[3] Staccato: ol. a hang fölött ponttal jelzett rövid hang. A pont megrövidíti a valós hangértéket. Az azt megelőző és az utána következő hangtól el kell választani. Hogy mennyire rövid, azt az előadó dönti el.

10.18132/LFZE.2020.8

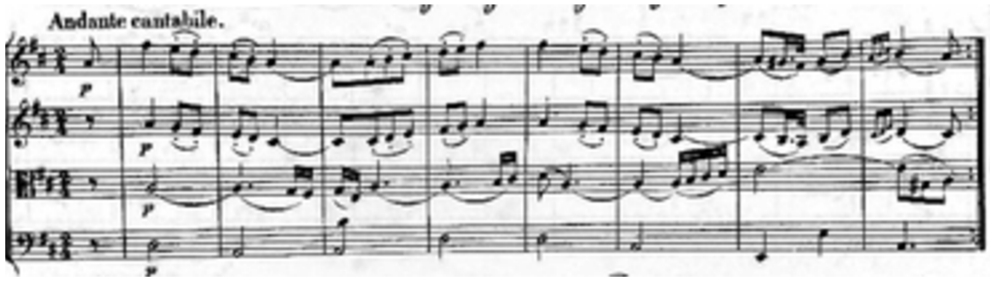
Scherzo, mint egy Menuett. Az utóbbi tánctétel, ha stilizált, akkor is megmarad a táncos jelleg. Ellentétben a Scherzóval, ami a későbbiekben az idők folyamán karakter tétellé formálódik át, így a táncos jelleg és annak tempóvonzata megszűnik. Mivel Beethoven nem akkor adta meg metromómszámait (1819)[4] mint amikor a művek születtek (1798-1800), elképzelhető, hogy abban az időben már inkább hajlott a Scherzo karakter felé. A ländlerekre[5] emlékeztető Trio a lassabb megoldásokban jobban érvényesül. A Ländler rusztikus karaktere a Trióban a Császári udvarban szokásos „főúri"[6] karakterű tánctétel ellenpárja, amely itt egymás után hallható.

3. tétel Andante cantabile.

Az Emerson kvartett interpretációja ugyan kicsit gyorsabb ♪=104 a beethoveni beírásnál 100, de így az Andante karakter nem hagy kétséget a hallgatóban.

A Guarneri kvartett tempó választása 81 lassabb ugyan, de míg az Emersonék gyors tempója a variációkban is azonos maradt, addig a Guarneri kvartett az első variációt kicsi menősebbre, a harmadik variációt még gyorsabbra veszi, ezáltal egy láthatatlan vezérfonal képzetét kelti az előre mutató tendenciával.

A mindenkori tempókérdés mellett fontos a karakter és a hangvétel megválasztása is. Ezek összefüggő, egymást kiegészítő dolgok, amelyek hatnak egymásra, így a tempóra is. Arnold Steinhardt elmondja,[7] hogy a 2. tétel felütését üres húrral kezdi, majd a fisz hangot egy finomabb, lassabb vibrátóval indítja, hogy elkerülje az üres „a" hang és a vibrált fisz hang közötti melodikus törést. Viszont a visszaismétlésnél már a felütést is a „d" húron veszi (lefogott hang) természetesen vibratóval, így az „ismétlés" kicsit más karakterű lesz, érzékenyebben kapcsolódik a felütéshez a következő hang. (23. kottapélda Beethoven op. 18 no. 5 3. tétel)



23. kottapélda Beethoven op. 18 no. 5 3. tétel

Ezek, és az ilyenfajta törekvések mind hatással vannak a tempó kérdésre, mert a hallgató szempontjából látszólag ugyanaz történik és mégsem. Csak az eredményt vesszük észre, hogy egy előadás lassú-e vagy gyors. Hogy a zenei folyamatot értjük-e

[4] L.v.Beethoven: „Bestimmung des musikalischen Zeitmasses nach Mälzel's Metonom." *Steiner & Co. Wien, Verlagsnummer 2812*. 1819.

[5] Ländler: bajor-osztrák területen elterjedt, nyugodt hármas lejtésű, 8-8 ütemes kétrészes, forgós-páros tánc. Brochaus Riemann Zenei Lexikon. Zeneműkiadó. Budapest 1883.

[6] Tátrai Vilmos tanította így a haydni Menuett karaktereket: „főúri, parasztok tánca-rusztikus, vicces karakterű-Scherzo felé hajló".

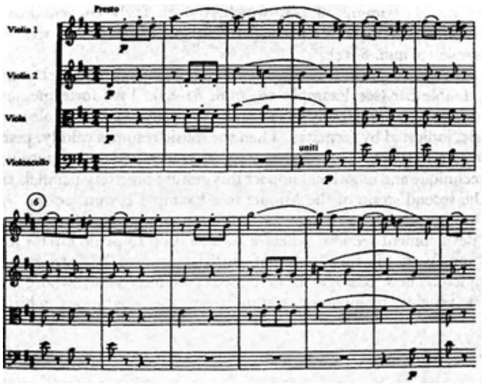
[7] David Blum: *The Art of Quartet Playing*. (Ithaca, N.Y. Cornell University Press,1986). 45.

10.18132/LFZE.2020.8

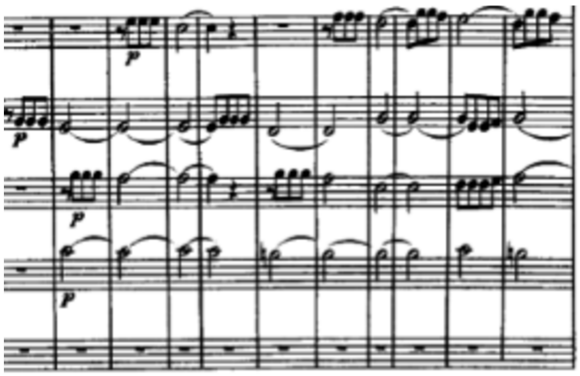
vagy sem, az a kifejezéstől függ, aminek csak az egyik eleme a tempó. A variációs tételekben mindig az a kérdés, hogy a variációk különböző karakterei magukhoz vonzzák-e a megfelelő tempójukat (Guarneri kvartett), vagy a tétel egy generális tempóban zajlik (Emerson kvartett).

A 4. tétel Allegro.

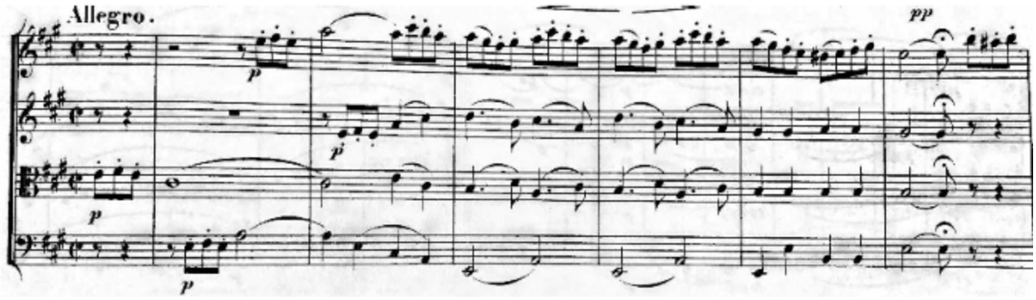
A tétel ritmikája és struktúrája az 5. szimfónia (op. 67) első tétel, Allegro con brio bevezető taktusai utáni részt vetíti előre, melynek modellje elképzelhető, hogy Mozart D-dúr K. 504 „Prágai" szimfóniájának utolsó tétele. (24. kottapélda Mozart D-dúr „Prágai" szimfónia K. 504) (25. kottapélda Beethoven 5. szimfónia 1. tétel 6. ütemtől) (26. kottapélda Beethoven op. 18 no. 5 4. tétel)



24. kottapélda Mozart D-dúr „Prágai" szimfónia K. 504



25. kottapélda Beethoven 5. szimfónia 1. tétel 6. ütemtől

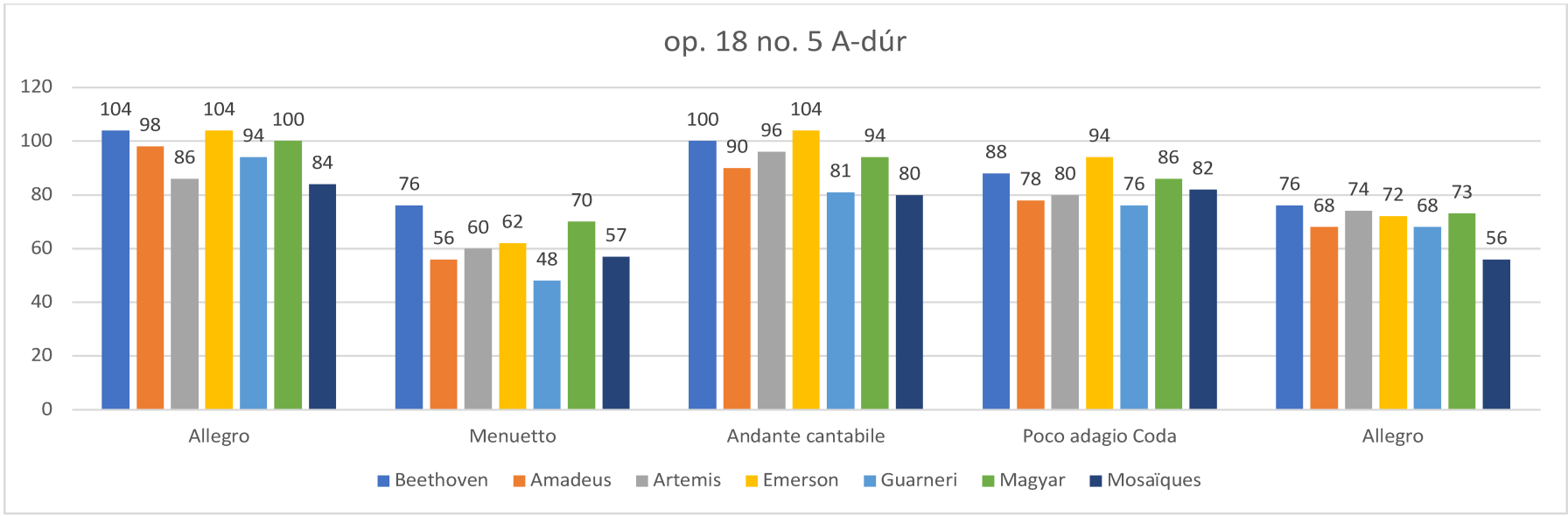


26. kottapélda Beethoven op. 18 no. 5 4. tétel

Az Artemis kvartett páratlan virtuozitással adja elő a tételt, gyakorlatilag a szerző által előírt tempóban. A rendkívüli tempó 74 nem tűnik gyorsnak, hála a nagyszerű előadóknak és a pazar hangtechnikának. Így élvezhető és élményt adó az előadás. A többi felvételt tekintve nagyjából egyeznek a tempók, kivétel a Mosaïques kvartett, aki markánsan lassabban interpretálja a művet. Úgy gondolom, hogy egy ilyen rangos együttes nem véletlenül választ konzekvensen lassabb tempókat. Ők nyilvánvalóan ebben érzik megvalósulni a beethoveni gondolatokat, amely előadást ugyanúgy tisztelni illik, mint a többit.

10.18132/LFZE.2020.8

op. 18 No. 5 A-dúr	♩.	𝅗𝅥.	♪	♪	𝅝
	Allegro	**Menuetto**	**Andante cantabile**	**Poco adagio Coda**	**Allegro**
Beethoven	**104**	**76**	**100**	**88**	**76**
Amadeus	98	56	90	78	68
Artemis	86	60	96	80	74
Emerson	104	62	104	94	72
Guarneri	94	48	81	76	68
Magyar	100	70	94	86	73
Mosaïques	84	57	80	82	56

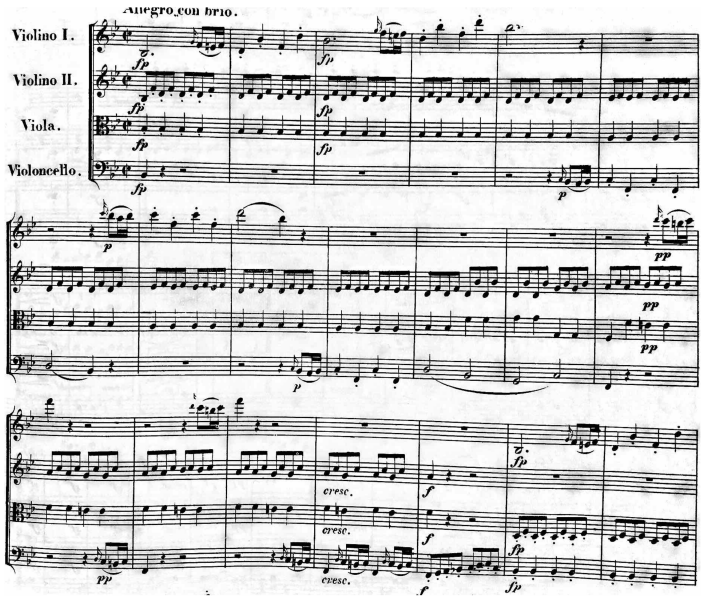


10.18132/LFZE.2020.8

10.18132/LFZE.2020.8

3.6. op. 18 no. 6 B-dúr

Ahogyan az op. 18 sorozat kezdődarabja az F dúr kvartett - mondhatjuk, egy határozott indítású, egyfajta kijelentő mód érzetét kelti, úgy a ciklust záró no. 6 B-dúr vonósnégyes első tétele egy friss, ropogós karakterű haydni humorral fűszerezett kompozíció, amelyben a szerzői egyszerűség élvezetének tanúi lehetünk. A kezdés vidám és szemlélődő karakterében minden szimmetrikus, minden rímel. A sforzatók[1]



27. kottapélda op. 18 no. 6 1. tétel

inkább a haydni és mozarti értelemben vett dinamikai kiemelések, inkább csipkelődések, mintsem drámai sforzatók. A válaszolgatás az első hegedű és a cselló, majd a két hegedű között a szórakoztató gondtalanság érzetét keltve mosolyt csal a hallgató arcára.[2]

Az 1. tétel Allegro con brio.

Beethoven metronómszáma 𝅗𝅥 = 80 betarthatatlan. Olyan gyors ez a jelzés, hogy ebben a tempóban felismerhetetlen lenne az első és harmadik ütem utolsó negyedén lévő négy tizenhatod. Különösen a cselló szólamában tűnik el vagy mosódik össze a gyorsabb felvételeken. Kétségtelen, hogy az írásmód, négy tizenhatod helyett egy előkés formula azt sugallja, hogy ez inkább díszítés, mintsem dallam, amit lendülettel játszva kell előadni con brio karakterben. Egy gyors tempóban azonban nem biztos, hogy ez felfogható a hallgató számára. Az alla breve 𝁵 jelzés ellent mond az egész taktusos tempójelzésnek, de ez a probléma több helyen is elfordul.[3]

Mivel utólag készültek a metronóm jelölések, ezért fordulhatott ez elő, ezért lehet félreérthető a jelölés. Az Artemis kvartett mellett a többi együttes felvételeit

---

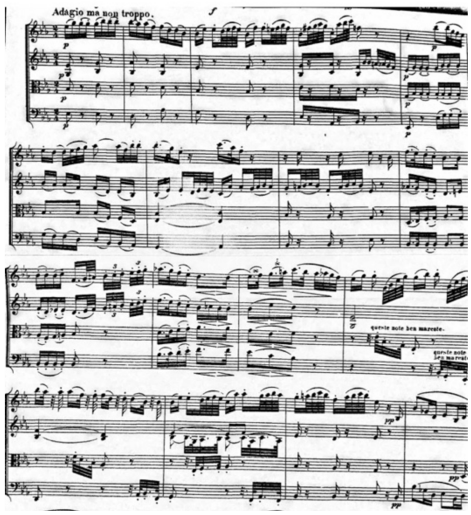
[1] Sforzato, sforzando: ol. Nyomatékkal játszva. Valamely hang vagy akkord markánsabb hangsúlyozására, tehát (relatív) dinamikai erősítésre utal.

[2] Michael Steinberg:.Notes ont he Quartets. In: Robert Winter, Robert Martin (szerk.): *The Beethoven Quartet Companion*. (London: University of California Press 1994) 170.

[3] op. 18 no. 4 c-moll kvartett 4. tétel Allegro, Prestissimo, op. 18 no. 5 A-dúr 4. tétel Allegro.

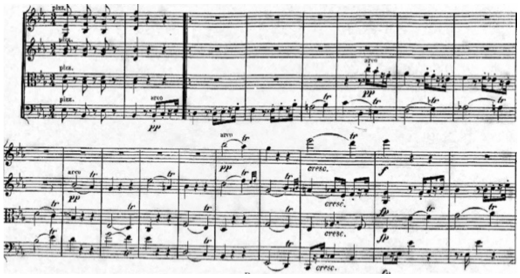
10.18132/LFZE.2020.8

hallgatva gyakorlatilag alig mérhető különbséggel, teljes tempó azonosságot állapítottam meg. Az egyetlen kivétel a Mosaïques kvartett interpretációja, amely a többihez képest lényegesen lassabb 55 értéket mutat. Ebben az előadásban a con brio[4] karakter alig ismerhető fel. A Végh kvartett felvételei nem szerepeltek az összehasonlításban eddig, de itt megemlítem, hogy ők is a nyugodtabb, szemlélődőbb tempót 57 választották ehhez a karakterhez (27. kottapélda op. 18 no. 6 1. tétel).



A 2. tétel Adagio ma non troppo, Esz-dúr lassú tétel elbeszélő dallamának kanyargó folyamata először az első hegedűben jelenik meg, majd később, mint egy virágdíszes ellenpontként az alsó szólamokban.[5] (28. kottapélda op.18 no. 6 2. tétel) Azonban a karakter hamarosan megváltozik a brácsa és a cselló belopódzó pontozott ritmusképleteivel.[6] (Egy ilyen ritmusképlet adja az op. 127 Scherzo tételének építő követ. (29. kottapélda op. 127 Esz-dúr 3. tétel Scherzo)

28. kottapélda op.18 no. 6 2. tétel



A hangulat fokozatosan átvált egy sötét színpadi képpé, ahol az 1. hegedű és a cselló egy unisono,[7] testetlen moll dallammal megnyit egy új szakaszt, ahol váratlan hangsúlyok, disszonanciák és pillanatnyi szünetek alkotják ezt a korai, erősen kifejező

29. kottapélda op. 127 Esz-dúr 3. tétel Scherzo

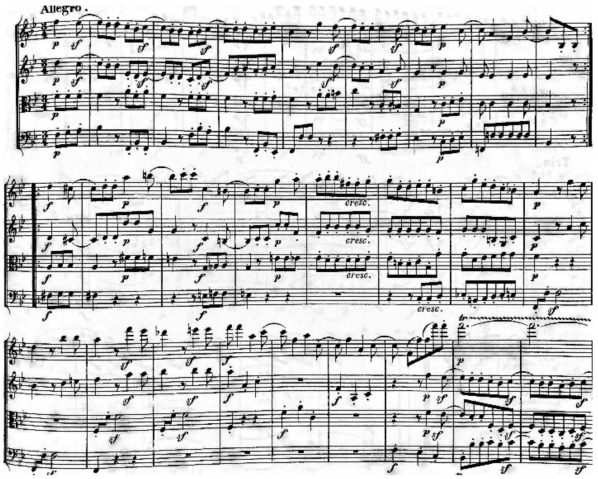
lassú tételt.[8] Ez az Adagio ma non troppo[9] kompzíció azon kevesekhez tartozik, amikor a hagyományban kialakult tempó gyorsabb ♪= 80-94 között, mint amit Beethoven által elképzelt és beírt 80. Az eddigiek során többnyire lassabb vagy lényegesen nyugodtabb tempó választásai után a Mosaïque kvartett itt meglepően gyors tempót 87 játszik. A „ma non troppo" jelzést nagyon komolyan gondolták, ennek ellenére marad az Adagio karakter és nem válik egy Andante tétellé.

[4] Con brio: ol. élénken, tüzesen.
[5] Joseph de Malriave: *Beethoven's Quartets*. (Mineola, N.Y.: Dover Publications INC, 2004). ford.: F.A. 40
[6] A kottában ez áll: queste note ben marcate: jól megkülönböztetve (itt: határozottan).
[7] Unisono: ol. több szólam ugyanazt a hangot intonálja, többnyire oktáv különbséggel.
[8] Michael Steinberg: Notes ont he Quartets. In: Robert Winter, Robert Martin (szerk.): *The Beethoven Quartet Companion*. (London: University of California Press 1994). 171.
[9] Adagio ma non troppo: ol. nem túl lassan.

10.18132/LFZE.2020.8

3. tétel Scherzo.

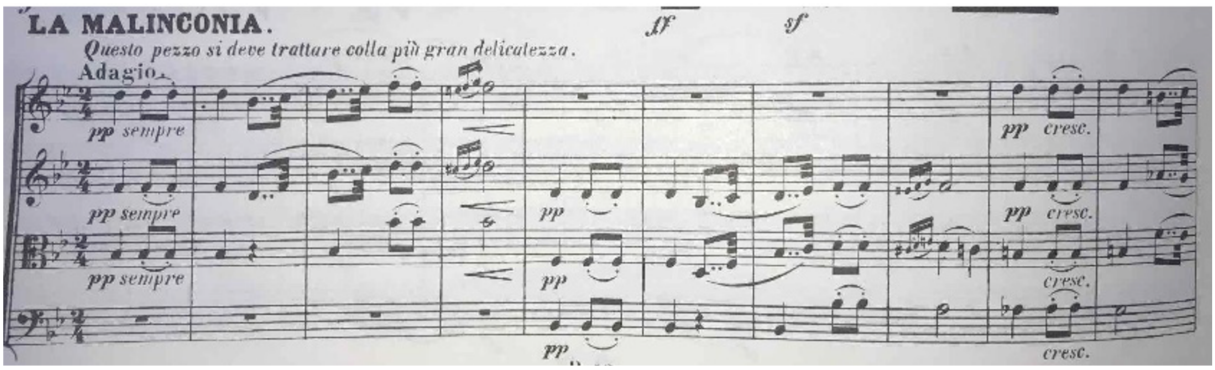
Allegro tempói az Amadeus kvartett kicsit nyugodtabb előadásától eltekintve gyakorlatilag egyforma értékeket mutatnak. Rendkívül érdekes a tétel eltolt ritmikája. A metrum 3/4, de 6/8-ban van leírva, a metronóm szám 𝅗𝅥. = 63. Valójában nagyon nehéz első hallásra ritmikailag követni, mi is történik. A fülünket teljesen megvezetik a hangsúlyok, eltévedünk, és olyan érzésünk támad, hogy itt több, vagy kevesebb ütem vagy hang van, mint ami jól esne a fülnek. Egyfajta látszólagos ritmikai kettőségben zajlik a tétel, holott egy metrumban halad a zene. (30. kottapélda op. 18 no. 6 3. tétel)



30. kottapélda op. 18 no. 6 3. tétel

4. tétel La Malinconia[10]. Adagio Questo pezzo si deve trattare colla piú gran delicatezza.[11]

Nem Beethoven írt először ilyen hosszúságú bevezetőt egy utolsó tételhez. De, mint különlegesség, beépítette és egyedivé tette vele a sorozat záródarabját.[12] A Magyar (50) és a Mosaïque kvartett (64) értéke között mozog a hagyományosan interpretált tempó, ami a beethoveni instrukciótól (58) nincsen messze. (31. kottapélda op.18. no. 6 4. tétel La Malinconia)

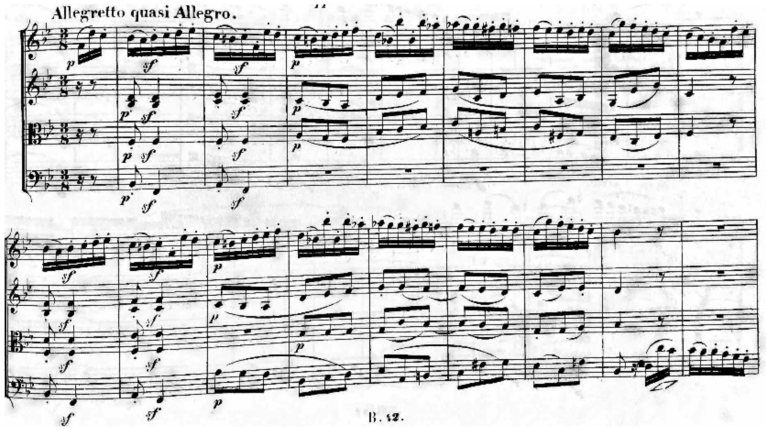


31. kottapélda op.18. no. 6 4. tétel La Malinconia

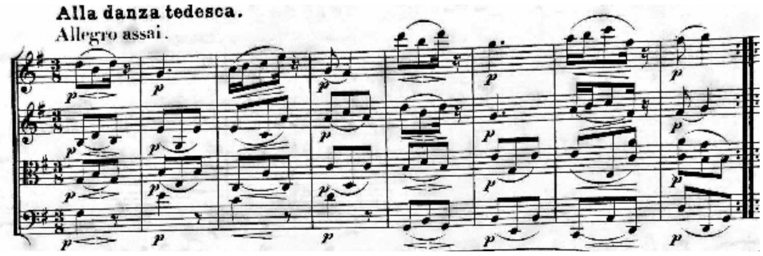
[10] La Malinconia: ol. levertség, lehangoltság, nyomott hangulat.
[11] Questo pezzo si deve trattare colla piú gran delicatezza: ol. Ezt a tételt a legnagyobb finomsággal kell kezelni.
[12] Haydn: op. 54 no. 2, Mozart g-moll vonósötös K. 516 4. tétel.

10.18132/LFZE.2020.8

A Malinconia után az Allegretto quasi Allegro részében már elég nagy különbségek adódtak, például a Guarneri ♩.= 63 és a Magyar kvartett 78 között. (32. kottapélda op. 18 4. tétel Allegretto quasi Allegro) Ez valójában egy német tánc, hasonlóan az op. 130 B-dúr kvartett 4. tételéhez.



32. kottapélda op. 18 4. tétel Allegretto quasi Allegro



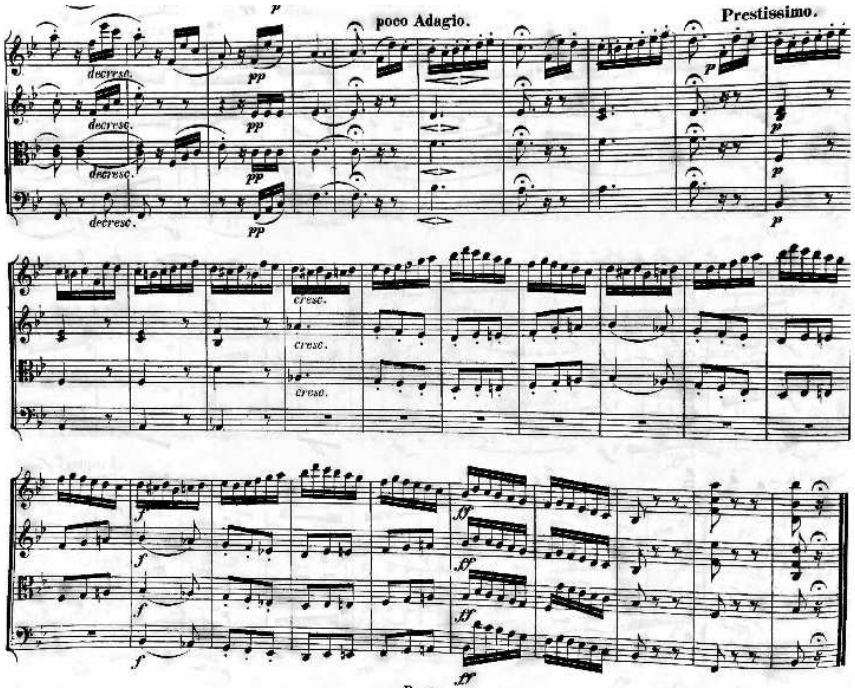
33. kottapélda op. 130 B-dúr vonósnégyes 4. tétel Danza Tedesca

Ott ki is írja a megjelölést: Danza Tedesca (33. kottapélda op. 130 B-dúr vonósnégyes 4. tétel Danza Tedesca) A hármas lejtés középső hangjain van egy dinamikai kiemelés. Az op. 130 vonósnégyesben egy gyors crescendo-diminuendo, az op. 18 kvartettben sforzatók által. Itt rusztikusabb a dinamikai és a harmóniai anyag. A legnagyobb tempóbeli különbséget a Poco Adagio részben mértem. (34. kottapélda op. 18 4. tétel poco Adagio). Ez a mindössze négy ütem, ami az Allegro rész 1, 2 és a 3, 4. ütemének tűnődő, kicsit lassabb emléke, változatos művészi megoldásokat hozott, amellett, hogy a Beethoven által megadott számértéket ♪= 69 csak az Amadeus 67 és a Magyar 71 kvartett közelíti meg. A gyorsabb megoldás hívei valószínűleg a „poco Adagio”[13] jelzést tartották fontosnak, így az allegrettóhoz képest csak kicsit lassabb ez a terület.

[13] Poco Adagio: ol. kevésbé kényelmesen, nyugodtan, lassan.

10.18132/LFZE.2020.8

A nyugodtabb interpretáció oka véleményem szerint az a gondolat lehet, hogy a lassú bevezetés (Malinconia) tempójában egyfajta átlényegülés, metamorfózis megy végbe néhány pillanat erejéig az Allegretto, gyors tétel kezdő ütemeivel. Így utána nagyobb a kontraszt, a szélvész sebességű befejezés jobban érvényesül. A Prestissimo gyakorlatilag egyforma megoldásokat hozott és ez a beethoveni érték körül van. A karakter is tökéletes.[14]

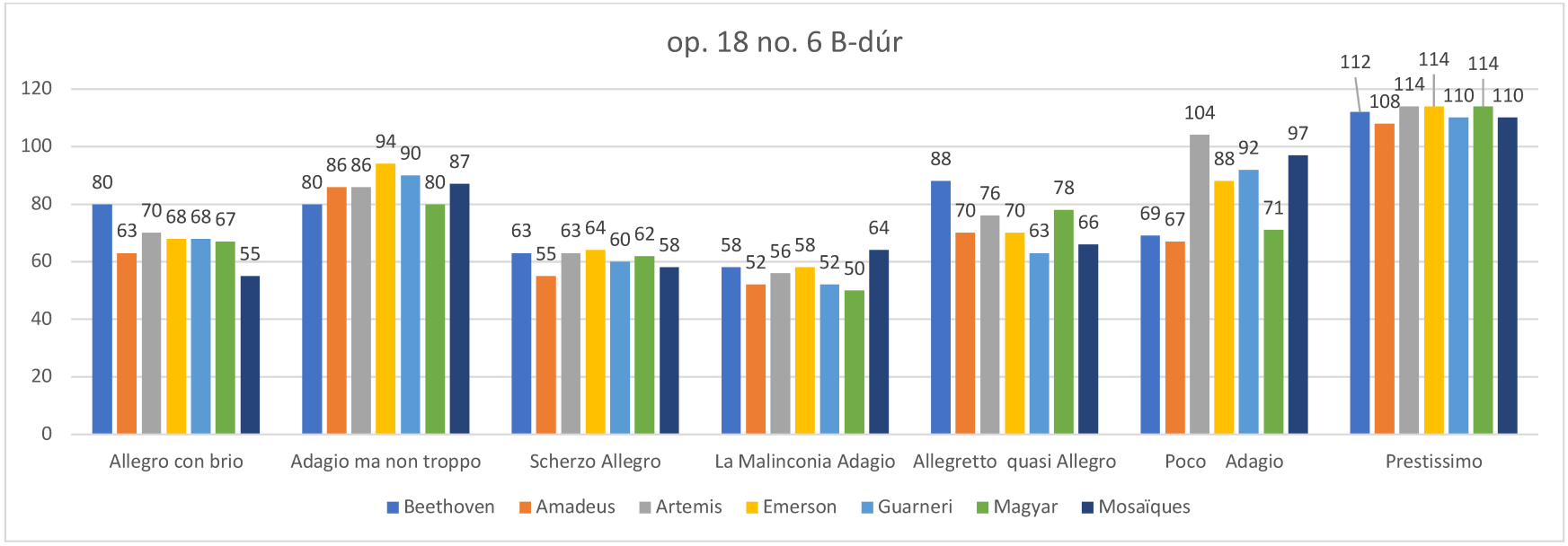


34. kottapélda op. 18 4. tétel poco Adagio

[14] Prestissimo: ol. olyan gyorsan, ahogy csak lehetséges.

10.18132/LFZE.2020.8

op.18.No.6 B-dúr	𝅝	𝅘𝅥𝅯	𝅗𝅥.	♪	♩.	𝅘𝅥𝅯	♩.
	Allegro con brio	**Adagio ma non troppo**	**Scherzo Allegro**	**La Malinconia Adagio**	**Allegretto quasi Allegro**	**Poco Adagio**	**Prestissimo**
Beethoven	**80**	**80**	**63**	**58**	**88**	**69**	**112**
Amadeus	63	86	55	52	70	67	108
Artemis	70	86	63	56	76	104	114
Emerson	68	94	64	58	70	88	114
Guarneri	68	90	60	52	63	92	110
Magyar	67	80	62	50	78	71	114
Mosaïques	55	87	58	64	66	97	110



10.18132/LFZE.2020.8

4.1. op. 59. no 1. F dúr „Razumovszij”

Korábbi korok kategorizálása szerint, Beethoven kvartettjeinek „három periódusa” van:

1. „korai”, 1798-1800 az op. 18, hat kvartett Lobkowitz hercegnek ajánlva,
2. „középső”, 1805-1810 az op. 59, három kvartett Razumovszij hercegnek ajánlva,
   1805-1810 az op. 74 Esz-dúr „Harfen” és az op. 95 f-moll „Quartetto serioso”
3. „kései”, 1824-1826 még öt kvartett.

Érdekes módon sem a zongoraszonátákban, sem a szimfóniákban nem alakult ki ez a kategorizálás, mely Beethoven egész életművét keretezi. Ez inkább egy illusztráló besorolás, mely segíti elkülöníteni a különböző alkotói időszakokat. Nincs egyéb kifejezési lehetőség a hirtelen felgyorsult és szédítően gyors változásokra. A „forradalmi” kifejezést is gyakran alkalmazzák a középső periódus jellemzésére. Az Eroica szimfónia vagy az Appassionata zongora szonáta jól jellemzik az új gondolati vezérfonalat. Politikai, közéleti és magánéleti problémák mind közrejátszottak stílusának megváltozásában. Közismert az Eroica szimfóniának eredeti ajánlása és annak visszavonása. A heiligenstadti végrendelet [1] hű képet ad Beethoven gondolkodásáról és akkori lelkiállapotáról.

[1] „Karl és... testvéreimnek. Halálom után olvassátok és hajtsátok végre.

Ó, ti emberek, kik engem mogorvának, bolondnak vagy embergyűlölőnek néztek, mennyire igazságtalanok vagytok hozzám! Nem ismeritek a látszat rejtett okát. Szívem és kedélyem gyermekkorom óta hajtott gyengédségre, még nagy tettekre is megvolt bennem a hajlam. De gondoljátok meg, hogy hat év óta szörnyű baj lett úrrá rajtam, melyet a tudatlan orvosok még súlyosbítottak. Évről-évre hitegetett a gyógyulás csalóka reménye, míg végre rá kellett jönnöm, bajom hosszan tartó és gyógyulása talán évekig is eltarthat, ha ugyan nem teljesen reménytelen; s így én, aki élénk, tüzes vérakarattal születtem és fogékony voltam a társélet szórakozásai iránt is, kénytelen voltam korán elkülönülni a többiektől és magányosan élni életemet. Mert ha időnként mindezen túl akartam magam tenni; ó mily kegyetlenül kijózanított, hogy ilyenkor kétszeres súllyal kellett éreznem hallásom megromlását! Mégsem bírtam azt mondani az embereknek: beszéljetek hangosabban, kiáltsatok – hiszen süket vagyok. Hogyan is vallhattam volna be épp annak az érzékemnek gyarlóságát, melynek énbennem tökéletesebbnek kellene lennie, mint másokban s mely egykor valóban tökéletes is volt, oly tökéletes, mint csak keveseké pályatársaim közül – nem, ezt nem tehetem! Bocsássatok hát meg, ha visszavonulni láttok, mikor oly szívesen időznék köztetek. Balsorsom kétszeresen fájdalmas, mert félreismernek miatta. Számomra tilos a felüdítő emberi társaság, a nemesebb eszmecsere, az érzelmek kölcsönös megnyilatkozása. Teljesen egyedül vagyok, emberek közé csak a legfőbb szükség parancsa kényszerít. Úgy kell élnem, mint a száműzöttnek; ha társasághoz közeledem, szorongás fog el; félek, hogy állapotomat észreveszik. Így telt el ez a félévem is, mióta vidéken élek. Tudós orvosom meghagyta, hogy lehetőség szerint kíméljem hallásomat; amivel voltaképpen természetes hajlamomat elégítette ki, bár társas ösztönöm nemegyszer csábított emberek közé. De milyen megalázó volt aztán, ha mellettem valaki távoli furulyaszót vagy pásztor nótázását hallotta, én pedig semmit, de semmit!

Az ilyen tapasztalatok a végső kétségbeesés szélére juttattak s kevés hija volt, hogy nem magam vetettem véget az életemnek. Csak a művészet tartott vissza egyedül. Úgy éreztem, lehetetlen itt hagynom e világot, mielőtt létrehoztam volna, amire hivatásom képesít; így tengettem tovább ezt

10.18132/LFZE.2020.8

Ahogy Joseph de Marliave könyvében olvashatjuk,[2] sehol nem találunk a szimfóniákban vagy a szonátákban olyan feltűnő kontrasztot két sorozat között, mint az op. 18 no. 1-6 és az op. 59 három darabja között. A szonáták és a szimfóniák folyamatosan követik és kitöltik Beethoven alkotói életét. A forma, mintegy határkő jelzi a folyamatos haladást a szabadabb, tökéletesebb közeg felé, ahol a kifejezésnek egyre tágabb lehetőségei nyílnak. Ennek nyomán könnyen követhetőek Beethoven szerzői nagyságának fejlődési állomásai. A kvartettekkel más a helyzet. Az op. 18 sorozat gondolati folyamata minden jel nélkül megszakad. A 6. és 7. kvartett között eltelt öt-hat évben csak az op. 29 vonós kvintett került ki kezei alól a vonós irodalmat gazdagítva. A kvintett, melyet 1802-ben írt, Beethoven korai periódusához tartozik, a mű gondolati világa az op. 18 szellemiségét követi, nem hoz új elemet. Az első hat kvartett egy fiatalos lelkesedéssel teli szerző munkája, aki ég a vágytól, hogy kövesse és átformálja azokat a modelleket, amiket tanulmányai folyamán szeretett és csodált. A már híres és népszerű darabjai,[3] mint a már elismert Beethoven művei, nagy

a nyomorúságos életet, e nyomorúságos testi szervezet életét, mely a legjobb állapotból a legrosszabba taszíthatja. – Türelem, mondják. A türelmet kell hát vezetőmül választanom, megtettem. Bízom benne, hogy elhatározásom szilárd marad s én kitartok, amíg csak a kérlelhetetlen párkák el nem vágják életem fonalát. Akár javul a helyzet, akár nem, én helytállok… Nem könnyű dolog, ha az ember már huszonnyolc esztendős korában kénytelen filozófussá lenni, s a művésznek még nehezebb, mint másnak. Istenem, te belelátsz szívembe, te ismersz, te tudod, hogy emberszeretet és jóság lakik bennem. S ti emberek, ha valamikor olvassátok ezt az írást, lássátok be, hogy igaztalanok voltatok hozzám. Aki boldogtalan, vigasztalódjék azzal, hogy bennem sorsának osztályosára talál, társára, aki minden természeti akadály ellenére mégis minden tőle telhetőt megtett, hogy az igazi művészek és igazi emberek sorába emelkedjék. Ti, testvéröcséim, ha meghaltam és Schmidt doktor él még, kérjétek meg őt a nevemben, hogy írja le a betegségemet, és ahhoz csatolják majd ezt az írást, hogy megbéküljön velem. Egyúttal benneteket ismerlek el kis vagyonom (ha így nevezhetem) örököseinek. Osztozzatok rajta testvériesen, s támogassátok egymást. Ha vétettetek ellenem, tudjátok, rég megbocsátottam. Neked, Karl öcsém különösen köszönöm azt a ragaszkodást, melyet a legutóbbi időben irántam tanúsítottál. Kívánom, hogy jobb és gondtalanabb életben legyen részetek, mint nekem. Kössétek gyermekeitek lelkére az erényt, csak az boldogít, nem a pénz. Tapasztalásból beszélek: az erény mentett meg engem is nyomorúságomban, művészetem mellett neki köszönhetem, hogy nem öngyilkossággal fejeztem be életemet. Éljetek boldogul és szeressétek egymást! – Köszönetet mondok minden barátomnak, különösen Lichnowsky hercegnek és Schmidt professzornak. Az az óhajom, hogy Lichnowsky herceg hangszerei valamelyikteknél maradjon, de nehogy ez nézeteltérést okozzon közöttetek. Szükség esetén adjátok el őket. Mennyire örülök, hogy még halálom után is hasznotokra lehetek!

Így hát elvégeztetett. Örömmel megyek a halál elébe. Ha korábban jönne, semmint alkalmam nyílna tehetségem kifejtésére: súlyos sorsom is túl korán érkezik s én későbbre várnám… De akkor is megnyugszom benne; hiszen vég nélküli szenvedéstől vált meg. Jöjj hát, amikor tetszik, én bátran fogadlak. – Éljetek boldogul s holtom után ne feledjetek el egészen; megérdemlem, mert én is sokszor gondoltam rátok, hogy boldoggá tehesselek bennetek - legyetek is, kívánom!

Heiligenstadt, 1802. október 6.

Ludwig van Beethoven”

[2] Joseph de Marliave: *Beethoven's Quartets*. (Mineola N.Y.: Dover Publications INC, 2004). 51.

[3] Az első három szimfónia, Szeptett op. 20, Kvintett op. 29, 13 zongoraszonáta, 6 Hegedű-Zongora szonáta, Két Románc hegedűre, Prométheus kísérőzene a Vigano baletthez op. 43.

10.18132/LFZE.2020.8

szellemi erőt és megtisztulást adtak számára, segítve őt az élet megpróbáltatásaival szemben.

A kompozíciós és más egyéb szokványos zeneszerzési szabályok határokon belüli kifejezési lehetőségei Beethoven kényszerítő erejű inspirációja számára kezdtek szűknek bizonyulni. Hatalmas szellemi ereje tovább lendítette őt a formák, ritmusok átformálása, tágítása és kiszélesítése terén.

1800 és 1806 között kedélye a melankólia és szenvedély, az öröm és bánat, az ártatlanság és a csalódás között hullámzott. A fiatal zeneszerzőből érett felnőtt vált. Reménytelenül szerelmes volt Giulietta Guicciardiba, egy neveletlen, önző, kacér hölgybe, aki méltatlanul eldobta és elpazarolta Beethoven lángoló szerelemét, aki iránta való szenvedélyét és vágyakozását az op. 27, no. 2 cisz-moll szonátájával fejezte ki.[4]

A bécsi illetőségű hegedűs Ignaz Schuppanzigh neve összeforrott a Beethoven életében adott kvartett koncertekkel. Amint Robert Winter könyvében[5], Franz Wegler írja, a 16 éves Schuppanzigh már 1793-ban, mint kvartett primárius minden péntek délelőtt Lichnowsky herceg palotájában adott koncerteket. Theodor Frimmel szerint ez Lichnowsky herceg fizetett kvartettje volt. Annak ellenére, hogy ezeken a koncerteken triók és mindenféle formációk játszottak, az együttes magját a kvartett adta. Nem tudjuk, kik voltak a kollégái, de Ferdinand Ries említi Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven című művében, mely művészek fordultak meg akkoriban ezeken a koncerteken. Többek között Franz Weiss – brácsás (1778-1830), a következő csellisták: Anton Kraft (1752-1820), és fia Nikolaus (1778-1853), egy amatőr csellista, Beethoven barátja Nikolaus Zmeskall (1759-1837) és valószínűleg Josef Linke (1783-1837). Idézett hely nélkül Thayer-Forbes említi Louis Sina másodhegedűst. A leggyakrabb felállás Schuppanzigh, Sina, Weiss és Nikolaus Kraft volt.[6]

1804-1805 hangversenyszezonban - először a hangversenyek történetében - Ignaz Schuppanzigh egy bécsi koncertsorozattal állt elő, melynek helyszíne kezdetben valószínűleg a Heiligenkreuzhofban lehetett. Később, ahogy ebben az időben szokás volt azokban a nagyobb városokban, ahol nem volt koncertterem, egy népszerű étteremben, jelen esetben a Zum Römischer Kaisern termében lehetett a hangverseny. A program tartalmazta az op. 18 darabjait is, melyről Beethovennek is tudomása volt.[7]

1806 júliusában Beethoven egy új kvartettsorozat kiadási lehetőségeiről érdeklődött a Breitkopf & Härtel lipcsei kiadónál.[8] Érdekesség, hogy ekkor a Fidelio című operáját még nem fejezte be, és az op. 59 kvartetteket csak 1806 tavaszán kezdte el írni. Hogy minek hatására fogott bele a kvartettek írásába, soha nem fogjuk megtudni. Lehet, hogy Schuppanzigh koncertsorozatának gondolata ösztönözte, de az orosz követ és nagy zenerajongó Andreas Kyrillovics Razumovszkij herceg (8. ábra)

[4] J. de Malriave: I.m. 52.
[5] Robert Winter: „Performing the Beethoven Quartets in Their First Century." *The Beethoven Quartet Companion*, University of California Press Ltd.1994. 34.
[6] I.h. 34.
[7] I.h. 35.
[8] 1806. július 5.

10.18132/LFZE.2020.8

által felajánlott pénzösszeg is nyomós ok lehetett. De az is elképzelhető, hogy Beethoven maga döntött úgy, hogy új kvartettsorozatot komponál.



8. ábra Andreas Kyrillovics Razumovszkij herceg[12]

A dedikációt valószínűleg hamar eldöntötte, mert az első két kvartettben orosz népi dallamokat is felhasznált Ivan Pratsch [9] orosz népdalok gyűjteményéből.

Az op. 59 kvartettek feltehetőleg 1807 január-februárjában hangzottak el először szűk körben, valószínűleg a Lobkowitz palotában [10] a Schuppanzigh kvartett előadásában, amely együttes 1816-ig az ő személyes szolgálatában állt [11] . A kvartett vezetője Ignaz Schuppanzigh volt. A 2. hegedű szólamát gyakran játszotta maga Razumovszkij herceg, akit Louis Sina hivatásos hegedűs váltott fel, amikor a herceg inkább hallgatni szerette volna a muzsikát. A brácsás Franz Weiss volt, a cselló szólamát Nikolaus Kraft játszotta. Érdemes megemlíteni a hangszereket, amelyeken játszottak. [13] Ezeket a gyönyörű instrumentumokat Karl Lichnowsky herceg vásárolta és ajándékozta Beethovennek 1800-ban, [14] hogy Beethoven kvartettjeit ezeken a hangszereken adják elő. Giuseppe Guarneri (1718), Nicolo Amati (1667) hegedűk, Vincenzo Rugieri (1690) brácsa, Andra Guarneri (1712) cselló.

A kor legfontosabb zenei magazinja a lipcsei Allgemeine Musikalische Zeitung bécsi tudósítója 1807 elején a következő hírt tette közzé: „Három új, nagyon hosszú és nehéz Beethoven kvartett.... minden műértő figyelmét magára vonta.

[9] Johann Gottfried Pratsch, Cseh: Jan Bohumír Práč, Orosz: Иван Прач: *Sobraniye Narodnïkh Russikikh Pesen s Ikh Golosami.* Cseh zeneszerző, életének nagy részét Oroszországban töltötte a Smolnïy Intézetben és a szent-pétervári színházi iskolában. Nyikolaj Lvov-val közösen adták ki az orosz népdalok gyűjteményét (1790).

[10] Razumovszkij herceg bécsi palotája csak 1808-ban készült el.

[11] Beethoven-Haus, Bonn. https://www.beethoven.de/sixcms/detail.php?id=15243&template=werkseite_digitales_archiv_en&_eid=1510&_ug=String%20instruments&_werkid=59&_mid=Works&suchparameter=&_seite=1 utolsó megtek.: 2019.06. 29.

[12] Alexander Roslin: Razumovszkij herceg portréja. 1776, National Gallery of Victoria, Melbourne

[13] Robert Winter, Robert Martin: *The Beethoven Quartet Companion.* (London: University of California Press,1994). 2-3.

[14] Beethoven-Archiv, Bonn.

10.18132/LFZE.2020.8

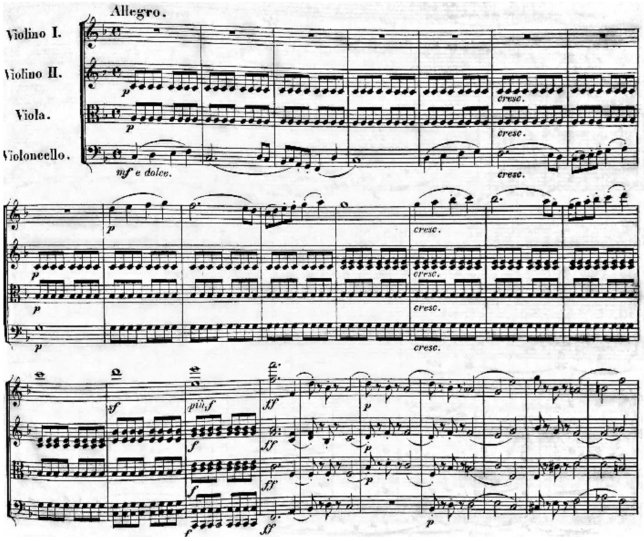
Alaposan átgondolt és csodálni valóan kidolgozott művek, de nem mindenki számára befogadhatóak".

Ahogy az op. 59 kvartettekben Beethoven zenei képzelete befelé fordult, úgy távolodott az op. 18 vonósnégyesek közönségétől. Ha nem túlzás a leegyszerűsítés, Beethoven első kvartett periódusa az egyszerűbb hallgatóságnak kedvezett, a második az értő közönségnek szólt, a késői periódus hallgatója pedig maga a zeneszerző.[15] Manapság, talán az op. 59 kvartettek a legnépszerűbb Beethoven vonósnégyesek. Nézzük őket sorjában.

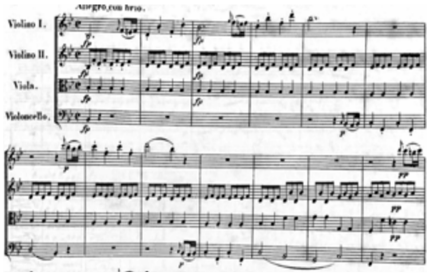
op. 59 no. 1 F-dúr „Razumovszkij"

1. tétel Allegro.

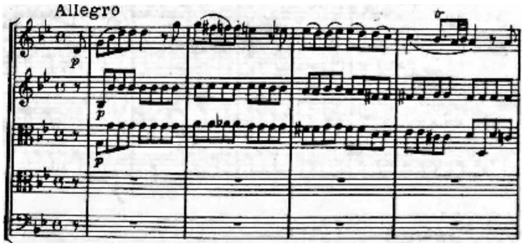
Kezdeti témája egy hosszú lírai jellegű felfelé ívelő 4 oktáv terjedelmű dallam (35. kottapélda op. 59. no. 1 1. tétel). Joseph Kerman[16] szerint ez a nyitó téma halványan emlékeztet az op. 18 no. 6 B-dúr kvartett[17] (36. kottapélda) kezdésére. Számomra Mozart g-moll K. 516 kvintettjének nyitódallama (37. kottapélda) közelebb áll az F-dúr kvartettet indító dallamához. De a szerzőnél maradva, az op. 18 no. 4 c-moll kvartett indulását is közeli analógiának érzem (38. kottapélda op. 18. no. 4 c-moll 1. tétel).



35. kottapélda op.59. no. 1 1. tétel



36. kottapélda op. 18 no. 6 B-dúr 1. tétel



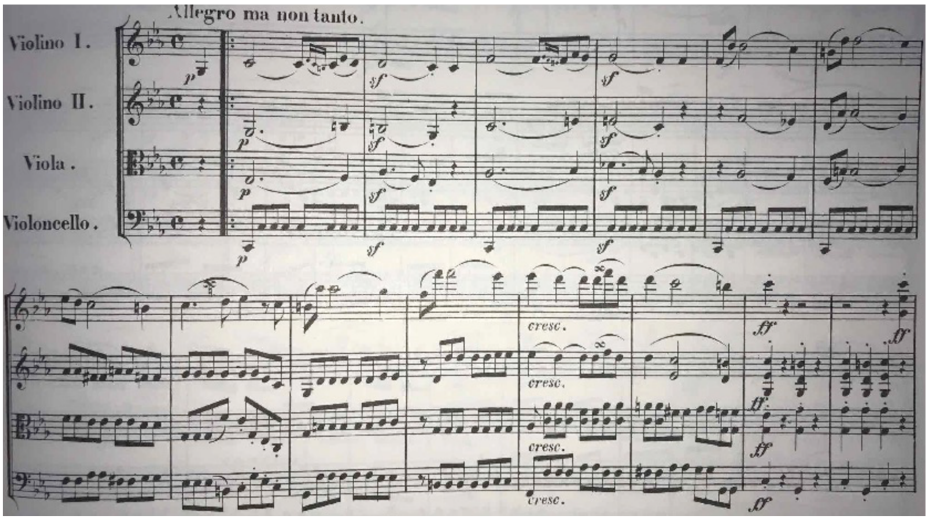
37. kottapélda Mozart K. 516 1. tétel

[15] Joseph Kerman: „Beethoven Quartet Audiences: Actual, Potential, Ideal." *Robert Winter, Robert Martin: The Beethoven Quartet Companion.* University of California Press. Berkley, Los Angeles, London. 1994, 17.

[16] Joseph Kerman: *The Beethoven Quartets*. (London: Oxford University Press, 1966). 93. ford.: F.A.

[17] I.h. 93.

10.18132/LFZE.2020.8



38. kottapélda Beethoven c-moll op. 18 no. 4, 1. tétel Allegro ma non tanto

Ez a kinyilatkoztatás szerű megfogalmazás, a kíséret monoton ritmikai és harmóniai támaszával, ellentmondást nem tűrő karakterrel jelenik meg. Nincs bevezetés, vagy nyitó akkord. A tempó rögtön elindul és kérlelhetetlenül tör előre. Peter Stadlen esszéjében[18] több kvartett interpretációját hasonlítja össze.

A Beethoven által megadott 𝅗𝅥 = 88 értékhez képest a következő számokat mérte: Kolisch 84, Magyar (1955) 84, Magyar (1966) 76, Budapest 84, Guarneri 80 (az én mérésem alapján 78), Amadeus (1959) 84, Quartetto Italiano 76. Láthatjuk, hogy a 84 érték fordul elő a legtöbbször. E mögött valószínűleg sok száz koncert előadói tapasztalata van. Ez alig marad el a beethoveni értéktől, gyanítom a szerző is egyetértene vele. Az Artemis kvartett 90 értéke kiugróan gyors a többihez képest. Hogy mégsem érezzük egy féktelen rohanásnak ezt a felvételt, az a kitűnő értelmezésnek megfelelő tagolási szüneteknek, lekerekítéseknek, majd tempóvételeknek köszönhetők. Az Amadeus kvartett felvétele többnyire egy tempó lassabb-gyorsabb értelmezésének folyamata.

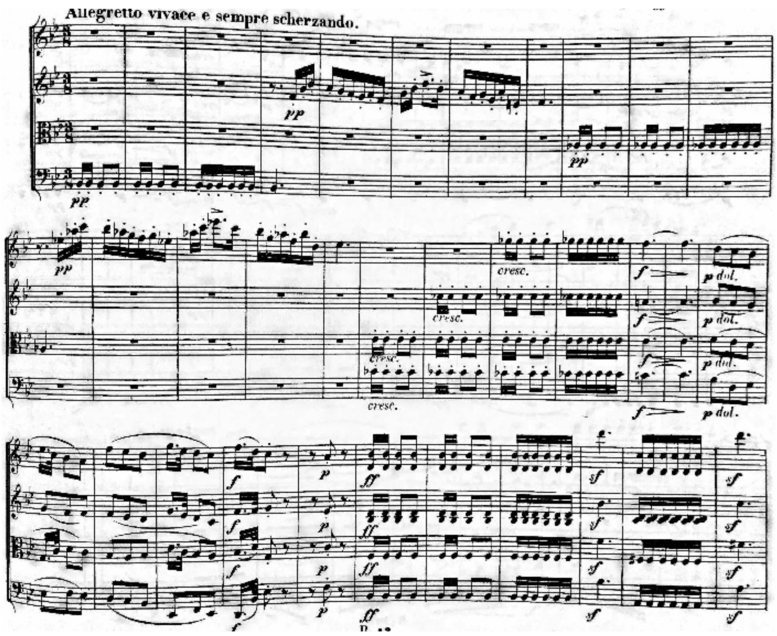
A Guarneri kvartett lassabb felvételén több időnk van egyes hangok felfogására, megértésére. A tempó adta lehetőséggel élve a kiénekelt, végig kitöltött dallamok hallgatása során szinte minden hangot magunkba szívhatunk.

[18] Peter Stadlen: „Beethoven and the Metronome II.” *Soundings* VII. (June, 1978): 67.

10.18132/LFZE.2020.8

2. tétel Allegretto vivace sempre scherzando.

Michael Steinberg[19] idézi Donald Francis Toveyt, aki rámutat milyen sok Beethoven téma azonosítható azonnal a ritmusuk alapján. Ez a tétel is egyike ezeknek formuláknak. A cselló dobolás-szerű ritmus képletére (nagy B) a második hegedű egy B-dúr dallammal válaszol. Ezt a dialógust a brácsa (kis Asz) és az első hegedű (Asz-dúrban) megismétli.



39. kottapélda op. 59 no. 1 2. tétel Allegretto vivace sempre scherzando

Ez a 16 taktus a ritmikai és melodikai mottója a tételnek. A gyors, váltakozó párbeszédek a hangszerek között élvezetes struktúrát mutatnak, melyek egyre fontosabbá válnak a tétel folyamán.[20] Érdekes történetet idéz von Lenztől J. Marliave,[21] miként zajlott az Allegretto előadása Szent Péterváron, ahová a kompozíció és a kotta Razumovszkij herceg közreműködésével jutott el. Általános derültséget és meglepetést okozott a tétel kezdése, amikor a cselló egyedül játszotta a ritmikai mottót. A közönség azt hitte az előadók hibáztak és kimaradt valami. Ez 1812-ben történt Soltykov herceg palotájában, ahol a híres csellista Bernhard Heinrich Romberg kijelentette, hogy a Scherzo közönséges „megtévesztése a hallgatóknak" és a tétel játszhatatlan. Ezek után földre dobta a kottát és megtaposta (39. kottapélda op. 59. no. 1 2. tétel Allegretto vivace sempre scherzando).

Az általam vizsgált öt felvétel közül egyedül az Artemis kvartett játsza a Beethoveni értéket. A többiek interpretációja csupán néhány értékkel tér el plusz és mínusz irányban a Beethoven által megadott-tól 𝅗𝅥. = 56. Az 50-es értéket játszó Guarneri kvartett előadásában a nyújtott ritmusok rövid értékei is dallamhangokká lépnek elő. Ebben az előadásban a ritmikai elemek a melodikus karakterekkel váltakoznak, míg az Emerson kvartett gyorsabb tempójú 𝅗𝅥. = 60 interpretációjában a

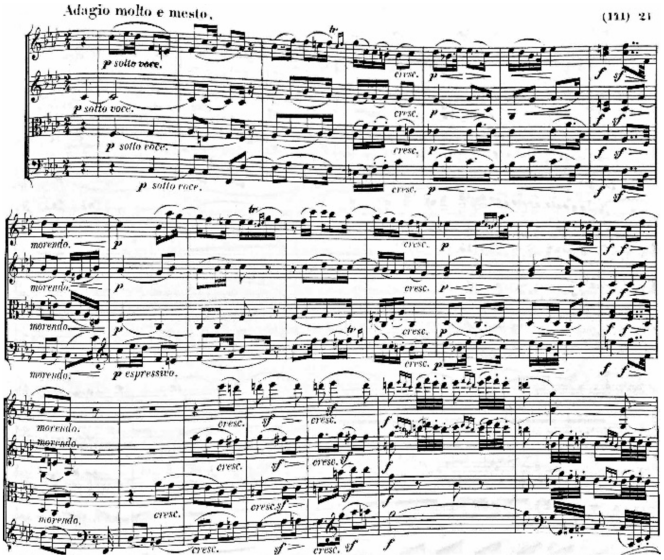
[19] Michael Steinberg: „Notes ont he Quartets." *Robert Winter, Robert Martin: The Beethoven Quartet Companion*, (London: University of California Press Ltd. 1994): ford. F.A. 181.
[20] I.h. 181.
[21] Joseph de Marliave: *Beethoven's Quartets*. (Mineola, N.Y.:Dover Publications Inc., 2004). ford.: F.A. 71.

10.18132/LFZE.2020.8

ritmikai képletek drámai megfogalmazású részekkel váltakoznak. A Magyar vonósnégyes előadásában a scherzo karakter megőrzését éreztem elsődleges fontosságúnak, melyhez az ♩.= 58 tökéletes választás.

3. tétel Adagio molto e mesto.

Kétségkívül az egyik a legtragikusabb hangvételű tétel. Egy olyan zenei gondolatsor, amely megpróbálja a vigasztalás és megkönnyebbülés nélküli szenvedést és lelki kínt megjeleníteni (40. kottapélda op. 59 no. 1 3. tétel).



40. kottapélda op. 59. no. 1 3.tétel Adagio molto e mesto

Ebben és még egyéb tekintetben a kompozíció visszatekint az op. 18 no. 1 F-dúr Adagio affettuoso ed appassionato tételre. Mind a két tételnek van patetikus programja. Különös egybeesés, hogy a vázlatfüzetben odavetett firkantásokkal a korai kvartettet „Rómeó és Júlia utolsó sóhaja" - ként, a jelen tételt pedig „lecsüngő fűz vagy akácfa bátyám sírja fölött" jellemzi.[22] Az inspirációnak vélt gondolatok mindkét esetben utólagos kitalációk voltak. Beethoven bátyja ekkor még élt.

Az Amadeus kvartett kezdeti lassú tempója, ♪=68 a második témánál (21. ütem) hirtelen ♪=97-re vált, ami egészen a molto cantabile részig (72. ütem) ebben a tempóban halad, ami ♪= 90 környékén mozog. A visszatérés (84. ütem) ismét lassabb, majd a második téma, mint a tétel elején megint frissebb lesz (♪=103), majd az első hegedű szabad kadencia szerű skálamenetei - szünet nélkül - átvezetnek az utolsó Allegro tételre.

Az Emerson kvartett előadásában az alaptempó folyamatosabb ♪=83-85, a második témánál ők is frissebb tempót vesznek ♪=94, amit tovább visznek (100) és csak a molto cantabile (72. ütem) nyugszik meg ♪=88-90 érték körül. A visszatérés (84.ütem) nyugodtabb, mint a tétel kezdése ♪=90, de ez csak kimérve észlelhető. A 114. ütemtől a két hegedű oktávban haladó téma megjelenése ♪=96-98. Ez valószínűleg az intenzitás megtartása és a zenei folyamat fenntartása miatt alakult így.

A két interpretáció hallhatólag és láthatólag hasonló koncepciót követ. Az Amadeus rendkívül lassú, de ugyanakkor poétikus és kiénekelt témája után a meredek

[22] Joseph Kerman: *The Beethoven Quartets*. (London: Oxford University Press, 1966). 110. ford.: F.A.

10.18132/LFZE.2020.8

tempó és karakterváltás felrázza a hallgatót és dacára az azt követő folyamatosabb tempónak, ami szinte az egész téma utáni tételt áthatja, végig megmarad a nyugodt szomorúság és kimértség érzete.

Az Emerson kvartett előadásában a tétel egy egységes és felépített koncepciót követ, ami a darab szerkezetével is tökéletesen harmonizál.

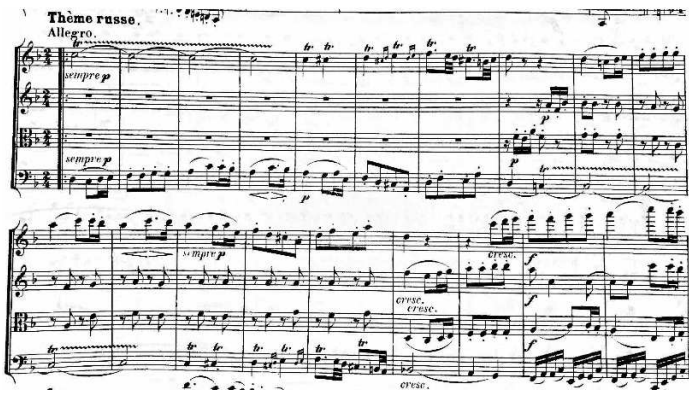
A Guarneri kvartett is hasonló tempó szerkezetben interpretálja a tételt. Annyit megjegyeznék, hogy a prímhegedűs Arnold Steinhardt ebben a tételben alig észrevehetően szélesebb vibrátót alkalmaz, mint általában. Természetesen a kollégái is követik ezt az előadásmódot. Ez kiemeli a mesto[23] karaktert és nagyon kifejezővé teszi az előadást.

Az Artemis kvartett kisebb tempó kilengéseket alkalmaz, viszont dinamikai skálájuk és rendkívüli sokféle hangszínük gyönyörűen egyben tartja és rendkívül kifejezővé és változatossá teszi előadásukat.

A Magyar kvartett előadásában a minimális tempóváltások soha nem hirtelen szerűen, inkább előkészítve jelennek meg, az előadás intenzitását soha meg nem törve, hanem a folyamat részeként alkalmazva.

4. tétel Allegro Thème russe.

Vélhetően, mintegy gesztusként írhatta Beethoven a tétel elejére a „Thème russe" megjelölést, ahol a tétel indulásakor a csellóban megjelenik egy orosz népdal. A bizonytalan eredetű hagyomány szerint ez az orosz dallamanyag lehetett a lökést adó impulzus a Razumovszkij hercegnek ajánlott kvartettekhez.[24] (41. kottapélda op. 59 no.1 4. tétel) Feltűnő, hogy az első tétel nyitótémájának ugyanaz a hangkészlete és struktúrája, mint az orosz témának. (Az első tételben a cselló főtéma dallama felett a 2. hegedű „c" hangot repetál ütemeken keresztül, a 4. tétel kezdetekor a cselló dallama fölött az 1. hegedű „c" trillája szól szintén ütemeken keresztül) Ez lehet finom párhuzam, magyarázat, vagy talán paródiája az első tétel témájának. A lassútételből átvezető „c" trilla d-vel (az első hegedűben) a kezdő hangjai az orosz témának (d-c-d).[25]



41. kottapélda op. 59. no. 1 4. tétel Allegro Thème russe

[23] Mesto: ol. szomorúan.
[24] Joseph Kerman: *The Beethoven Quartets*, (London: Oxford University Press, 1966). 112. ford.: F.A.
[25] A Motivführungról bővebben a 4.2 részben, op. 59. no. 2.

10.18132/LFZE.2020.8

Érdekesség, hogy az eredeti orosz népdal gyűjteményben lévő, egyébként Molto andante jelölésű dallam modális fordulatát Beethoven nem vette át (6. ütem 3. nyolcad az eredetiben „c").[26]

A vizsgált felvételeken a tempó választás három csoportra oszlik:
Allegro

112 – Amadeus	126 – Beethoven	128 – Emerson
118 – Guarneri	126 – Magyar	130 – Artemis

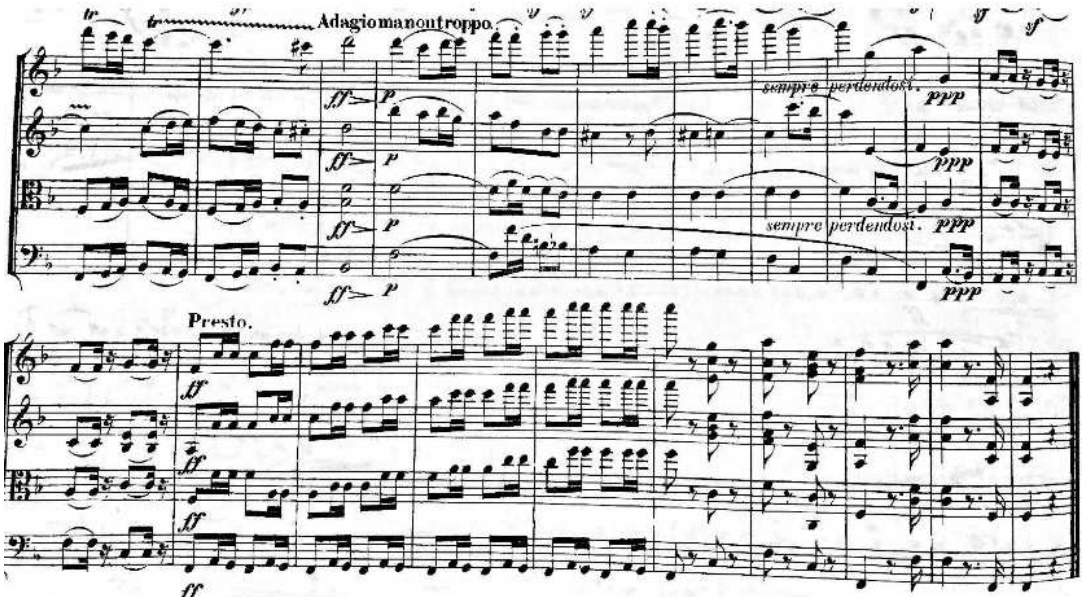
Adagio ma non troppo
(42. kottapélda op. 59 no. 1 4. tétel végén Adagio ma non troppo, Presto)
A második értékek a lelassulást mértékét mutatják az érintett szakaszon.

68 – 45 Artemis	95 – 75 Amadeus	100 – 60 Guarneri
68 – 52 Magyar		120 – 87 Emerson
69 – Beethoven		

Érdemes megemlíteni a Quartetto Italiano megoldását az Adagio ma non troppóban, mely teljesen egyedülálló. Szinte megállítják az időt, álomszerűen megjelenítve a Thème russe-t. A két érték 44 – 44.

Presto (42. kottapélda op. 59 no. 1 4. tétel végén Adagio ma non troppo, Presto)

82 – Amadeus	87 – Guarneri	92 – Beethoven
84 – Magyar	87 – Emerson	92 – Artemis

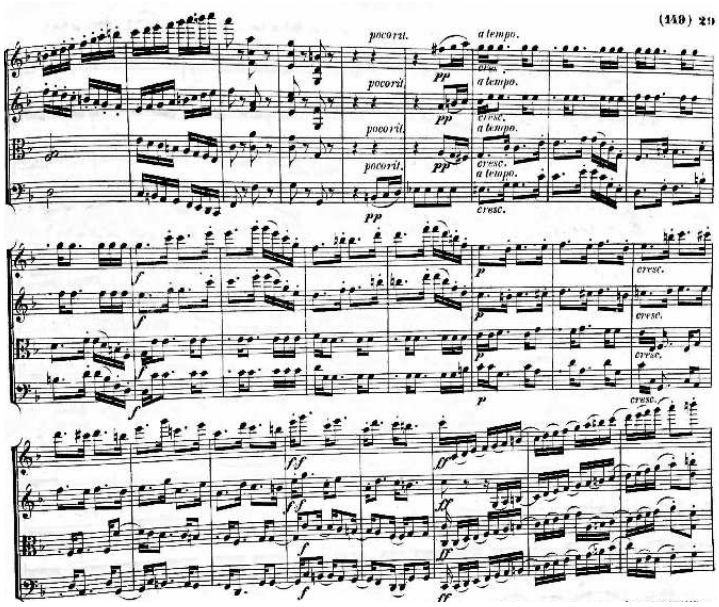


42. kottapélda op. 59 no. 1 4. tétel végén Adagio ma non troppo, Presto

[26] I.h. 113.

10.18132/LFZE.2020.8

A tétel alaptempó választásában a két szélső értéket az Amadeus és az Artemis képviselte. Az Artemis kvartett játékában már korábban is említettem, hogy érezhető a törekvés, hogy megfeleljen a beethoveni értékeknek. Az Amadeus kvartett előadásában véleményem szerint tökéletes egyensúly alakul ki a szerzői szándék és az előadóművészeti újraalkotásban. Ezen a felvételen hallható és felfogható a maga tökéletességében az a bizonyos komplementer rész (73-88 ütemek), amelyben világosan appercipiálható a darab struktúrája. A „bizonyos" jelző nem véletlen. Aki játszotta és próbálta már ezt a részt ebben a kvartettben, valószínűleg mosolyog rajta, mivel ez a kis terület játéktechnikailag elég sok gyakorlást kíván (43. kottapélda op. 59. no. 1 4. tétel 73. ütem).

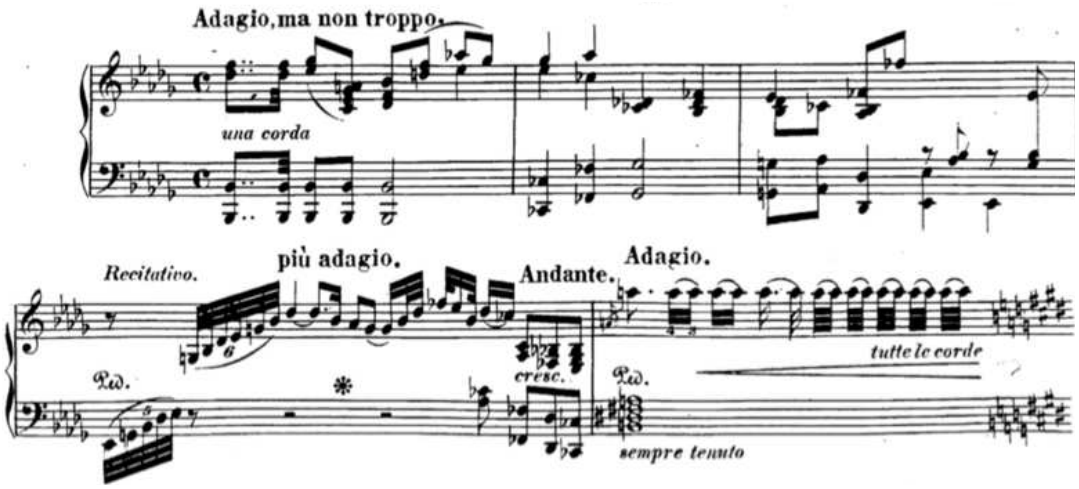


Érdekességként említem meg hogy a Presto előtti ütem két legato nyolcadának csekély elválasztása, csak a Magyar kvartettnél volt hallható. A legato jellel összekötött nyolcadok külön artikulációja a késői Beethoven kvartettekben többször előfordul. Ezt a különös játékmódot az Asz-dúr zongora szonáta

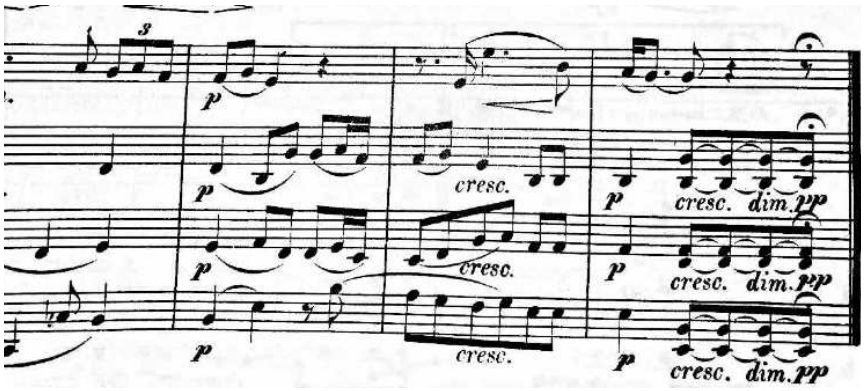
43. kottapélda op. 59. no. 1 4. tétel 73-88 ütemek

indokolja, ahol Beethoven a hangismétlésekre külön ujjazatot írt, hogy nagyon finoman ugyan, de külön hangokként kelljen értelmezni egy legato íven belül. Hogy ez a két ütem szintén ilyen elválasztást kívánna meg, ennek eldöntése az előadó feladata. A probléma felvetése nagyon érdekes és tovább gondolásra érdemes. (44. kottapélda Asz-dúr zongora szonáta op. 110 3. tétel Adagio ma non troppo 5. ütem) További kottapéldák 45., 46., alább.

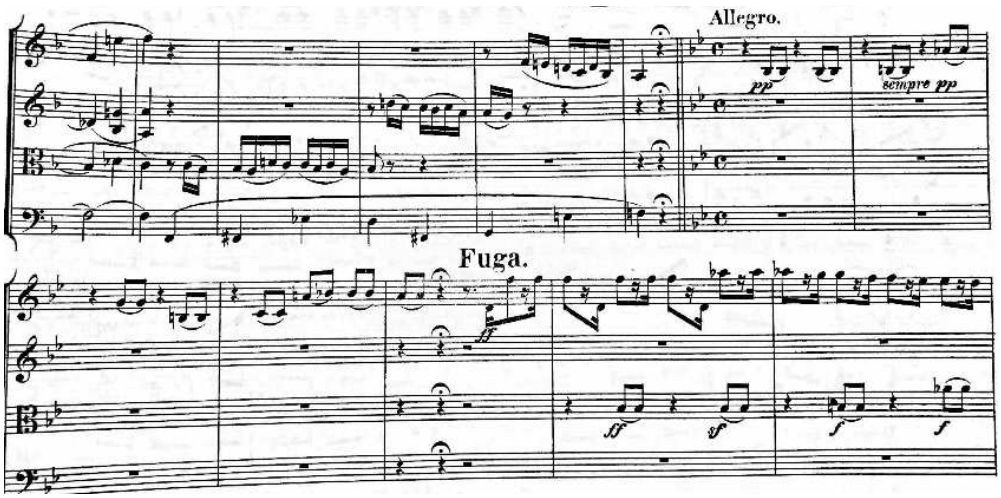
10.18132/LFZE.2020.8



44. kottapélda Asz-dúr zongora szonáta op. 110 3. tétel Adagio ma non troppo 5. ütem



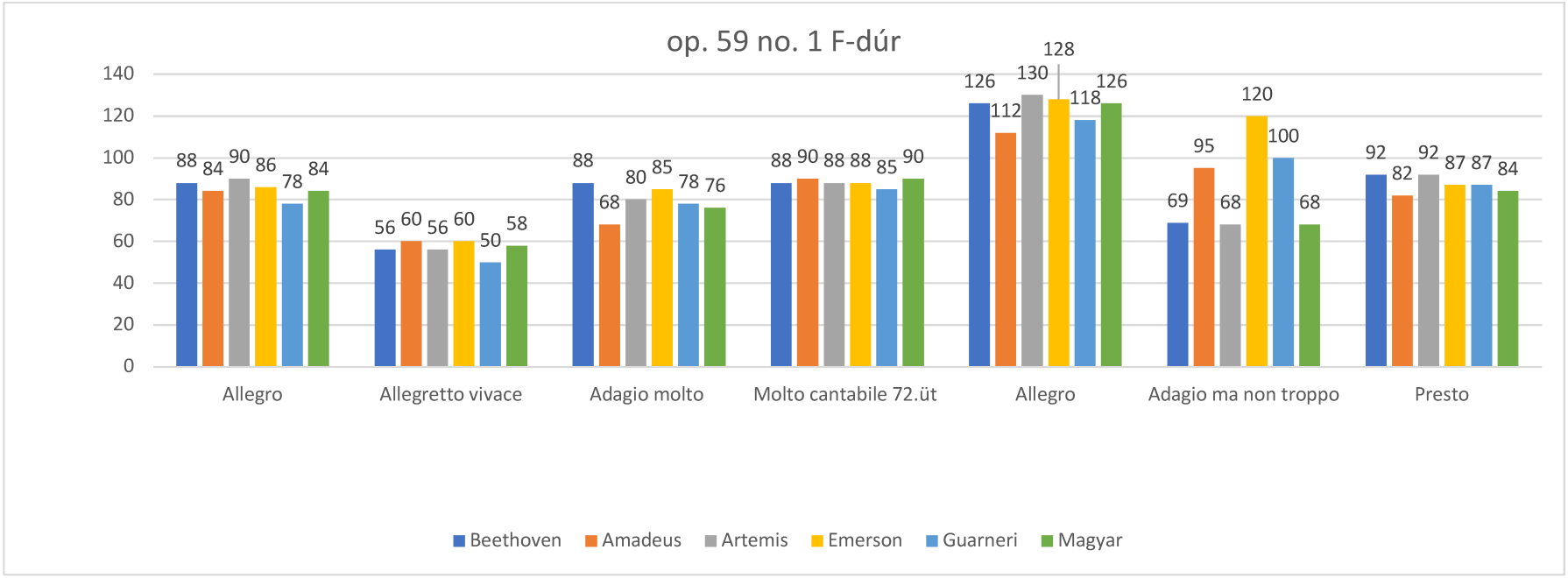
45. kottapélda op. 130 B-dúr vonósnégyes 5. tétel Cavatina



46. kottapélda op.133 Grosse Fuge

10.18132/LFZE.2020.8

op. 59 no. 1 F dúr	𝅗𝅥	𝅗𝅥.	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	♩	♪	𝅗𝅥
	Allegro	**Allegretto vivace**	**Adagio molto**	**Molto cantabile** 72.üt	**Allegro**	**Adagio ma non troppo**	**Presto**
Beethoven	**88**	**56**	**88**	**88**	**126**	**69**	**92**
Amadeus	84	60	68	90	112	95	82
Artemis	90	56	80	88	130	68	92
Emerson	86	60	85	88	128	120	87
Guarneri	78	50	78	85	118	100	87
Magyar	84	58	76	90	126	68	84



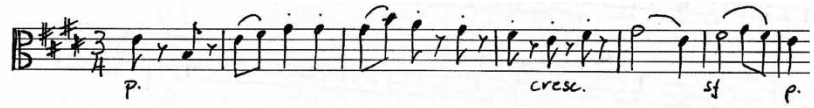
10.18132/LFZE.2020.8

10.18132/LFZE.2020.8

4.2. op. 59. no. 2 e-moll „Razumovszkij”

Az op. 59 no. 2 e-moll vonósnégyes szinte egyedülálló lehelet-finoman könnyed tematikus kezdő anyagával. Amint az F-dúr kvartett (op. 59 no. 1) elénk táruló hosszú nyitó dallama bőséges tárházát nyújtja a motivikus készletnek, úgy az e-moll vonósnégyes első tétele zenei gondolatokban gazdagabb érzést kelt annak ellenére, hogy nem jelenít meg összefüggő dallamot. A tétel kezdetekor Beethoven rögtön megteremti a karaktert, meghatározza a kifejezésmódot, amelyet aztán a korábbi kvartettekhez képest árnyaltabban kezel a tétel során, de nem távolodik el messzire a kétütemes dallam-töredék gondolatától. Ez a mód színezi, váltogatja a kompozíció derűsebb részeit a robosztusabb, ridegebb területekkel, a feszültséget a kifinomult érzékenységgel. A tétel inkább erőtől duzzadó, mint erőszakos, több a feszültség, mint a harag és inkább érzékeny, mint ténylegesen fájdalmas. A kvint-esszenciális két nyitóakkord ellenkező karakterrel a tétel végén is megjelenik.[1]

A harmadik tétel, Scherzo triójában hallhatjuk majd a „Thème russe-t”, amiből az egész kompozíció táplálkozik (47. kottpélda op. 59 No 2 Scherzo/Trio „Thème russe”).



47. kottpélda op. 59 No 2 Scherzo/Trio „Thème russe”)

Az első tétel kezdeti két akkordja gyakorlatilag ennek a dallamnak az összesűrítése. Hogy mit is értek ez alatt, ahhoz először néhány szóban érintenem kell a Motivführung kompozíciós technikát. Továbbá azt is, hogy az elnevezés miért nem monotematikus és miért inkább Motivführung.

A "Motivführung" olyan zeneszerzői technika, amelyet Joseph Haydn alkalmazott először az op. 33 kvartettekben. Mozart után Beethoven is felismerve ennek a módszernek a korszakos jelentőségét és jövőbe mutató lehetőségét, amelyet mesteri fokra fejlesztett. Lényege, hogy az adott mű egy témája mintegy forrásként táplálja a teljes kompozíció többi témájának kialakulását, annak részleteiből, ritmikai és harmóniai variánsaiból, fordításaiból stb. építkezve. Ennek eredményeként egy organikusan építkező, komplex műalkotás jön létre.

E.T.A Hoffmann Beethoven c-moll szimfóniájáról írt ismertetőjében így írt 1810-ben: „A hangszerelés belső elrendezettségén és más okokon kívül különösen az egyes témák egymás közötti bensőséges rokonsága eredményezi azt az egységességet, amely a hallgató érzéseit egy hangulatba rögzíti”.[2]

---

[1] Joseph Kerman: *The Beethoven Quartets*. (London: Oxford University Press, 1968). ford.: F.A.120.
[2] *E.T.A. Hoffmann válogatott zenei írásai.* (Budapest: Zeneműkiadó 1960). 122-123.old.

10.18132/LFZE.2020.8

De hogyan is alakult ki ez a technika? Joseph Haydn Lavater svájci tudóshoz írott levelében[3] azt írja, hogy a legújabb kvartett-sorozatában, az op. 33 kvartettekben kitalált valami egészen új dolgot. „Kiadok egy 6 kvartettből álló művet, 2 hegedű, brácsa és koncertáló gordonkára, új, egészen különleges stílusban, minekutána 10 éve egyáltalán nem írtam ilyet”.[4] A vonósnégyes, mint kamarazenei formáció, már az op. 33 sorozat előtt megszilárdította Haydn meggyőződését, hogy jó úton halad.

op. 1 (1757-1764) Hob.III:1-6
op. 2 (1757-1771) Hob.III:7-12
op. 9 (1769-1771) Hob.III:19-24
op. 17 (1771) Hob.III.25-30
op. 20 (1772) Hob.III.31-36 "Nap-kvartettek"
op. 33 (1781) Hob.III.37, 38, 39, 40, 42, 43 "Orosz kvartettek"

Láthatjuk, hogy 1757 és 1772 között Haydn szinte megszakítás nélkül komponált kvartetteket. Miért szakadt meg ez a folyamat? Mi történhetett a 10 év szünet alatt? Gyaníthatóan azt a bizonyos új stílust kereste, vagyis hogy miként tudna megújulni öt kvartett-ciklus után. Az idézett levélben érezhetően büszke erre az új dologra, ami a "Motivführung" technika alkalmazása kell, hogy legyen. Haydn tanulmányai idején a hét szabad művészet stúdiumának középkori felosztása még sokkal elevenebben élt az oktatási gyakorlatban, és ennek megfelelően a közgondolkozásban is. Kiváltképpen meghatározhatta egy olyan nagy múltú intézmény szellemiségét, és képzési módszerét, mint a bécsi Stephansdom, ahol Joseph Haydn és öccse, Michael karénekesként tanult. Ezért Haydn számára teljesen természetes lehetett, hogy a zenére – a Quadrivium részeként[5] - mint „mérhető” tudományra is tekintsen. A Stephansdom repertoárjában minden bizonnyal előfordultak Palestrina művei is. Palestrina jellegzetes műfaja a cantus firmus mise, amelyben a tételek tematikus rokonságban vannak egymással, bizonyára rögzültek zenei „tudatalattijában”. Az egyházi modális hangnemek és struktúrák átformálásával a klasszikus stílus periodikus gondolkodásának és ezzel szorosan összefüggő összhangzattani rendjének megfelelően, a szonátaforma tökéletesítésével új stílust teremtett.

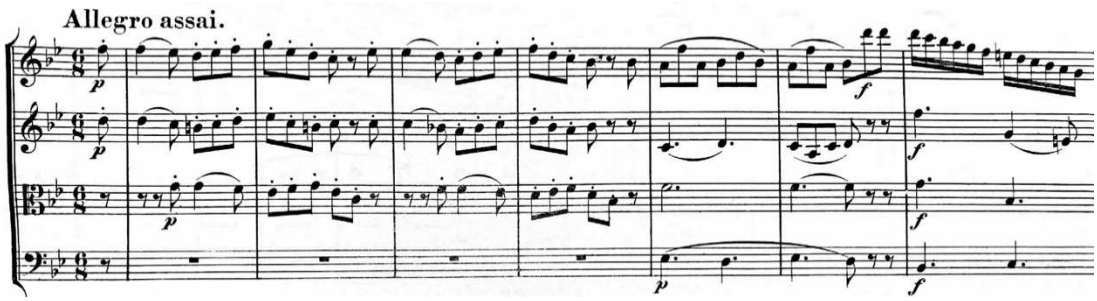
Mozart minden bizonnyal Bécsben ismerte meg Joseph Haydn op. 33 kvartettjeit. Haydn a téli hónapokban sokszor kísérte el az eszterházai rezidenciáról Miklós herceget Bécsbe. Ezeknek a bécsi tatózkodásoknak alkalmával került sor különböző bécsi szalonokban a találkozásra, többek között van Swieten bárónál. Mozart Haydnnal, Dittersdorffal és Wanhallal együtt kvartettezett Stephen Storacenál. Mozart brácsázott, Haydn hegedült.[6] Mozart hamar felismerte az új kompozíciós technika nagyszerűségét, amelyet gyorsan elsajátított. Nem lehet véletlen, hogy nem

[3] 1781. december 3.
[4] Bartha Dénes-Révész Dorrit: *Joseph Haydn élete dokumentumokban*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1978).
[5] Hét szabad művészet /Septem artes liberales: -Trivium (Grammatika, Retorica, Dialectica), -Quadrivium (Astronomia, Aritmetica, Geometria, Musica)
[6] Larsen, Jens Peter: "Joseph Haydn," New Grove. 1980.

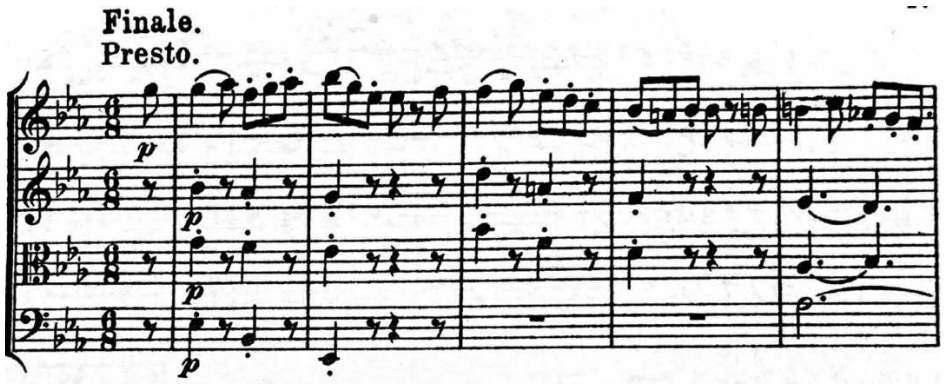
10.18132/LFZE.2020.8

sokkal később írt kvartettjeit Haydnnak ajánlotta. Az első, No. 14 G-dúr vonósnégyes (K. 387) 1782-ben született, amikor még friss volt az újonnan megismert technika.

Az olasz nyelven írott, sokat idézett ajánlásból kiérezni Mozart szeretetteljes tiszteletét Haydn iránt.[7] Az 1790-ben keletkezett B-dúr K. 589 kvartett utolsó tételének főtémája (48. kottapélda Mozart B-dúr K. 589 4. tétel) egyértelmű utalás Haydn op. 33. No. 2 kvartettjének utolsó tételére. (49. kottapélda Haydn Esz- dúr op. 33 no. 2 4. tétel)



48. kottapélda Mozart B-dúr K. 589 4. tétel



49. kottapélda Haydn Esz- dúr op. 33 no. 2 4 tétel

Nyilvánvaló főhajtás Mozart részéről az idősebb pályatárs iránt. Nem véletlen, hogy a kvartett teljes szerkezetét a Motivführung hatja át.

A Joseph Haydnnál való tanulás gondolata Beethovenben 1792-ben merül fel, amikor Haydn Londonból hazatérőben megállt Bonnban, ahol Beethoven egyik

[7] Kedves barátomnak Haydnnak. Egy apa, miután fiait a nagyvilágba küldte, úgy gondolta, hogy rá kell bíznia őket egy akkoriban nagyon híres Férfi védelmére és irányítására, akit jó szerencséjének köszönhetően legjobb barátjának mondhatott. Itt van neked tehát ennek megfelelően, híres Férfi és kedves Barátom, az én hat fiam. Ők hosszú és fáradságos munka valódi gyümölcsei, és több barátom élteti bennem a reményt, hogy ezt a fáradságot majd részben megtérülni látom. Azzal bátorítom és kecsegtetem magam, hogy ezek a szólamok egy napon majd némi vigaszul szolgálnak számomra. – Te magad is, legkedvesebb Barátom, legutóbbi tartózkodásodkor ebben a fővárosban, megelégedésedet fejezted ki. – Mindenekelőtt a Te értékelésed bátorít, mert Neked ajánlom őket, és abban reménykedem, hogy nem tűnnek majd teljességgel méltatlannak jóindulatodra. – Nyerjék el tetszésedet, fogadd tehát őket jóindulattal, és legyél Atyjuk, Vezetőjük és Barátjuk! Ettől a perctől kezdve átruházom rád a jogaimat felettük: de könyörgök, hogy nézd el megbocsátóan hibáikat, amelyeket az Apa elfogult tekintete előlem elrejthetett, és ennek ellenére tarts meg nagylelkű barátságodban, aki azt nagyra értékelem, miközben egész szívemmel maradok, legkedvesebb Barátom a te legőszintébb Barátod, W.A. Mozart" ford.: F.A.

10.18132/LFZE.2020.8

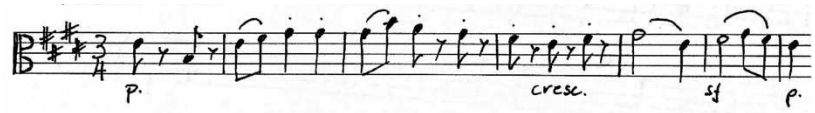
kantátáját figyelemreméltónak találta, és további tanulásra bíztatta őt. Beethoven 1792-ben érkezett Bécsbe és megkezdte tanulmányait Haydn irányítása alatt. A tanár-diák kapcsolat azonban nem tartott tovább körülbelül egy évnél. A hagyomány szerint kapcsolatuk nem volt felhőtlen. Később Beethoven folytatta és továbbfejlesztette idősebb bécsi pályatársainak a Motivführunggal kapcsolatos kompozíciós vívmányait. Említést tesz arról, hogy elégedetlen korábbi műveivel és új útra talált.[8] Feltételezhető, hogy ez alatt a Motivführung technikát is érti. A késői kvartettekben egyre tovább fejleszti ezt a technikát. Az op. 127 kvartett-től megnevez egy hangsort dallam-készletként, ami mindegyik késői vonósnégyes tematikus anyaga lesz.[9]

Beethoven könyvtárában a kedvenc szerzői között ott voltak Marcus Aurelius, Plutarchos, Shakespeare, Schiller és Goethe művei.[10] A klasszikus művek szellemisége közel áll ehhez a kompozíciós módszerhez, hasonlít az antik világ gondolatvilágához. A Motivführung alapgondolata egybecseng Falus Róbert összegzésével, amelyet Horatius költői leveleivel kapcsolatban ír (Epistula ad Pisones de arte poetica).

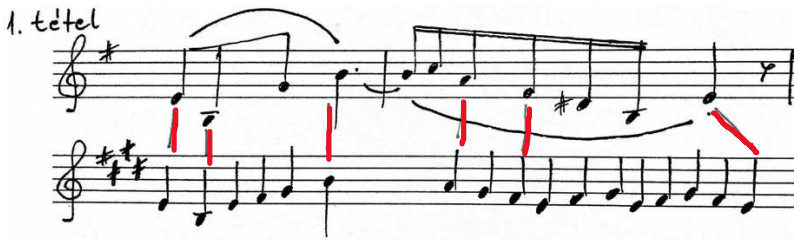
> Stiláris egység és egyszerűség - a művészi alkotás fő formai kelléke; legyen egységes a kompozíció is; a műgond és a kifejezési pontosság, s találékonyság; mennyire fontos ismerni az egyes műfajok törvényeit; az ábrázolt jellemek legyenek következetesek és zártak; mindig kicsinyből kiindulva kell a nagyobb felé haladni;[11]

Az op. 59 no. 3 vonósnégyes alapmotívuma a 3. tétel triójának "Thème russe" dallama, melyet nevezhetünk őssejt motívumnak is. Néhány példa az e-moll kvartett témái és a Thème russe hangkészlet kapcsolataira (50-54 kottapéldák):

Thème russe



50. kottapélda op. 59. no. 2 3. tétel



[8] Carl Czerny: *Erinnerungen aus meinem Leben*. Walter Kolneder (szerk.): (Strasbourg / Baden Baden: 1968). 43.oldal "Ich bin nur wenig zufrieden mit meinem bisherigen Arbeiten. Von heute an will ich einem neuen Weg einschlagen."

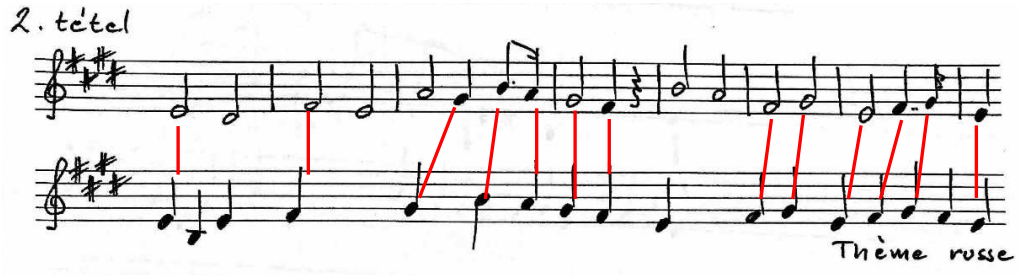
[9] Deryck Cooke: „The Unity of Beethoven's late Quartets." www.jstore.org (utolsó megtek. 2019. 07.15.)

[10] Edwin Fischer: *Beethoven zongoraszonátái*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1961).

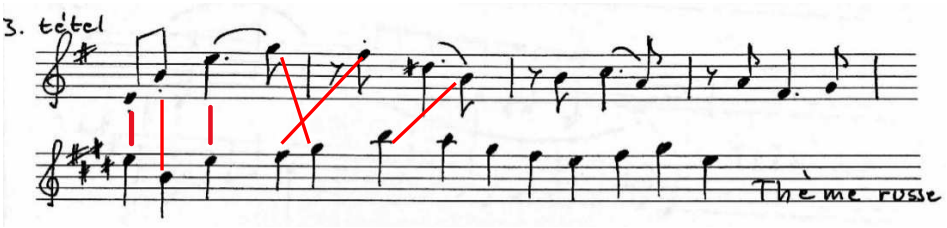
[11] Falus Róbert: *Antik világ irodalmai.* (Budapest: Neumann Kht., 2005)

10.18132/LFZE.2020.8

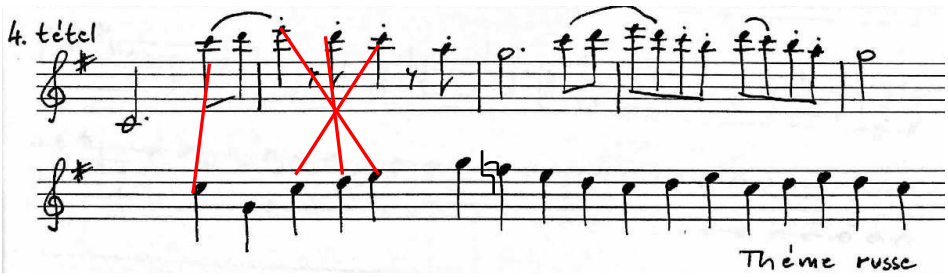
51. kottapélda op. 59. no. 2 1. tétel



52. kottapélda op. 59. no. 2 2. tétel



53. kottapélda op. 59. no. 2 3. tétel



54. kottapélda op. 59. no. 2 4. tétel

1. tétel Allegro.

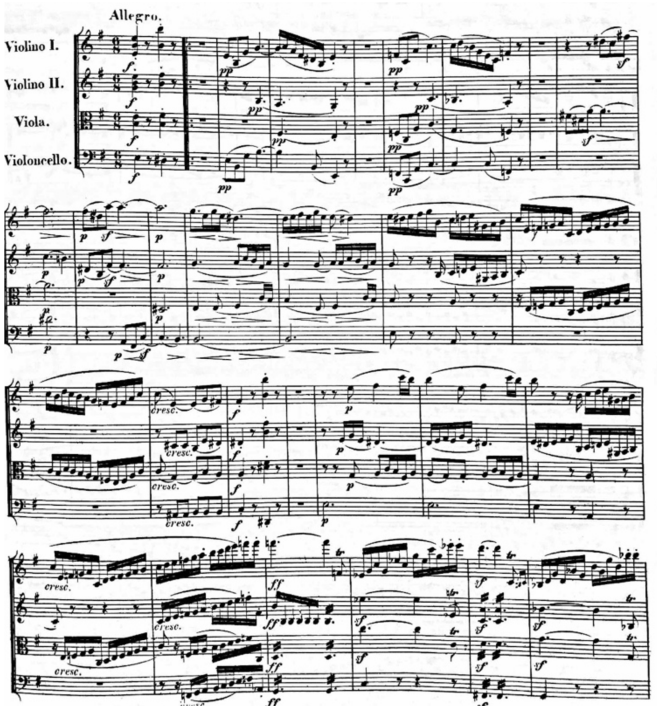
A két akkord után a hegedű és a cselló unisono mutatja be az első tétel főtémáját, ami a Thème russe e-moll, legato karakterű variánsa. (lásd 51. kottapélda) Egy teljes taktus szünet után, ezt rögtön megismétli fél hanggal feljebb F-dúrban. A 13. ütemtől, ami a főtéma variánsa, megfigyelhetjük, hogy a cselló kivételével a többi hangszer önálló dallamot játszik, tehát mindegyik szólam saját dallamvezetéssel bír. Ez a dallamszerkesztés a mű során gyakran megfigyelhető. Ezért találóbb kifejezés a Motivführung - vezetett dallam, mint az egyszerűsítő monotematikus szerkesztés[12] kifejezés. A lassabb tempójú kezdésekhez képest a 26. ütemben kialakul egy sodró lendületű tempó, ami a tétel folyamán többször előfordul (55. kottapélda op. 59. no. 2 1.tétel 26. ütem).

Az Amadeus kvartett előadásában (11:35 perc) csak az expozíció során

[12] Norbert Brainin: Motifführung Seminar 1995 https://www.youtube.com/watch?v=oy2gEIQQDVY (utolsó megtek.: 2019.06.21.).

10.18132/LFZE.2020.8

♩. = 56 és 68 közötti értékek fordulnak elő. A rendkívül kifejező előadásban minden hang élettel telik meg és ez eljut a hallgatóhoz is. A grafikonban szereplő 63 érték egy közép-állandó sebesség, amely a tétel kezdetén, a visszatérésben és a kódában is megjelenik, állandó tempót generálva. Finom érzékkel, a különböző karaktereket különböző gyorsasággal oldják meg, ezzel mintegy kézen fogva vezetik végig a hallgatót a tételen. Az Artemis kvartett (8:50 perc) előadásában erőteljesen érezhető, hogy a végsőkig megpróbálnak megfelelni a beethoveni előírásnak (84). Összehasonlítva az Amadeus kvartett előadásával (levonva az ismételt expozíciót az Artemis előadásából, az Amadeus=11:35, Artemis=8:50) tapasztaljuk, hogy a látszólag alig magasabb metronómszám ebben az esetben 2:45 perc különbséget eredményez. A tétel során csak minimális tempó-ingadozások tapasztalhatók. Ezt, pazar játékmóddal és tökéletes zenei formálással, valamint nagyszerű hangtechnikai ízléssel



55. kottapélda op. 59. no. 2 1.tétel

és tudással teszik élvezetes előadássá. Előfordulhat, hogy aki először hallja életében ebben az előadásban ezt a művet, nem biztos, hogy képes lesz appercipiálni az ilyen gyorsaságú hangokat.

Az Emerson kvartett szintén megpróbálja megközelíteni a beethoveni értéket, de, akárcsak az Artemis kvartettnél, itt is a ♩.=80 érték a tétel tempója. Érezhető, hogy ennél gyorsabban már csak elméletben lehet tovább fokozni a tempót. Mindössze néhány másodperc a különbség a két előadás között, ami jól mutatja a törekvést a beethoveni érték megközelítésére. Brilliáns előadás, a hallgatótól is nagy koncentrációt követel, hogy követni tudja a zenei folyamatot ebben a tempóban is.

A Guarneri kvartett ♩.=70 előadásában a tempó változások a 70-es értékhez képest inkább a lassabb irányba tendálnak, annak érdekében, hogy a zenei karakterek érthetőek és kifejezőek legyenek. Az előbbi felvételekhez képest romantikusabb interpretációt köszönhetünk előadásuknak.

A Magyar kvartett tolmácsolása is inkább a gyorsabb tempót preferálja: ♩. =78. Az összidő 9:06 perc, ami gyakorlatilag azonos az Artemis és Emerson felvételével. Nagyon érdekes, hogy a két nyitó akkord szinte gyorsabb, hevesebb, mint

10.18132/LFZE.2020.8

az alaptempó. Egyedül ez az együttes játszik staccato[13] hangot, hasonlóan az Eroica szimfónia két nyitó akkordjához. Kétségtelen tény, a kottában két ponttal ellátott staccato hang áll. Előadásukban ez az elem következetesen az egész tételben így jelenik meg. Még a kidolgozás elején is rövid hangokat hallunk (a két kezdő akkord megváltozott karakterű formáját). Ezzel a játékmóddal, a tétel elején korábban hallott előadásokban pesante[14]- lírikus ellentétpárral szemben egy energikus, nyugtalan karakterű-lírikus, de folyamatos ellentétpárt hallhatunk. Az egész előadást inkább dinamikus, tárgyilagos felfogás hatja át, az érzelgősség legkisebb jele nélkül. Megjegyzem, ez az előadásmód nagyobb kontrasztot készít elő a második tétel javára, de ez csak visszamenőleg, a lassú tétel hallgatása során derül ki.

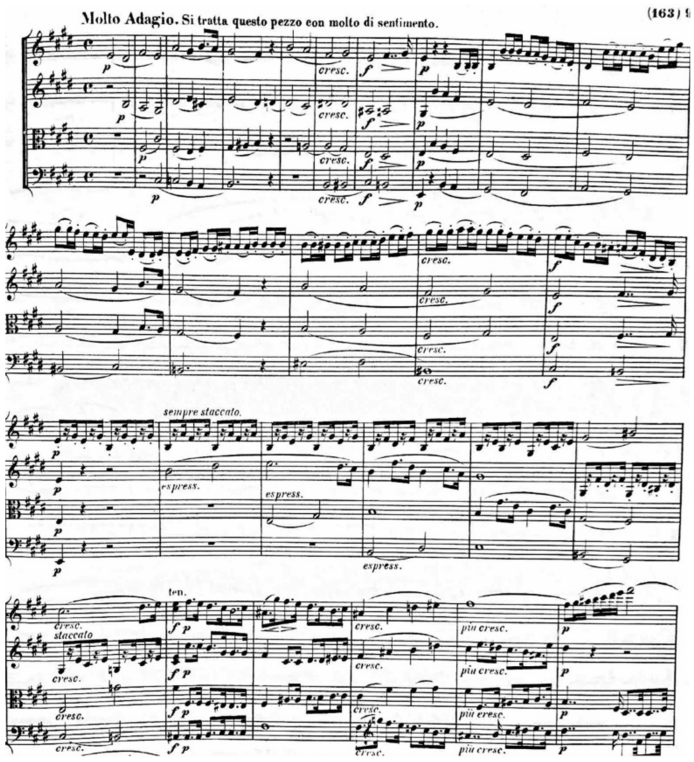
2. tétel Molto Adagio Si tratta questo pezzo con molto di sentimento.

A tétel kapcsán Carl Czerny szerint Beethovenben felmerült a szférák zenéjének[15] gondolata, amikor a csillagos eget nézte".[16] Ez a megjegyzés ugyanúgy nem nyert bizonyítást Beethoven által, mint a bátyja sírjának képi asszociációja az op. 59 No. 1 F-dúr kvartett Adagio tételének vázlati megjegyzésével[17] kapcsolatban. Ami biztosan Beethoven szerzői szándékát tükrözi, az a Molto Adagio után írott utasítás, miszerint ezt a tételt nagyon sok érzelemmel kell játszani.[18] Érdekes, hogy hasonló bejegyzést olvashatunk az op. 18. no. 6 B-dúr kvartett utolsó tétele lassú bevezetőjének, a La Malinconia-nak kezdeti sorai fölött: „Ezt a tételt a legnagyobb gyengédséggel kell előadni".[19]

[13] Staccato: ol. rövid hang.
[14] Pesante: ol. szélesen.
[15] Voigt Vilmos: „A szférák zenéje a világ harmóniája" *Ponticulus Hungaricus* IX/1. (2005) január. http://members.iif.hu/visontay/ponticulus/rovatok/hidverok/voigt_szferak.html (utolsó megt.:2019.07.11.).
[16] Thayer, Alexander Wheelock: Life of Beethoven. Princeton: Princeton University, 1992. 408. www.books.google.hu (utolsó megt.: 2019.04.23.).
[17] Lásd: op. 59. no. 1 F-dúr műnél.
[18] Molto Adagio, Si tratta questo pezzo con molto di sentimento.
[19] La Malinconia Adagio Questo pezzo s ideve trattare colla piú gran delicatezza.

10.18132/LFZE.2020.8

A himnikus E-dúr tétel, mely egy korál-szerű főtémával indul, szonáta formában íródott (56. kottapélda op. 59. no. 2 2. tétel). Az Amadeus kvartett előadásában az első nyolc taktus nyugodt tempója után egy árnyalattal lendületesebb dallamvezetést hallunk ♩= 51-52. Ez a tempó megmarad egészen a 37. ütemig. Itt észrevétlenül gyorsabb lesz a zene folyamata ♩= 61-65. Az első hegedű triola meneteinek sodrása magával ragadja a brácsában és csellóban ismét megjelenő korál téma variációját és belefut a 48. ütem zárótémájába, ami marad ebben a tempóban egészen a visszatérés előtti



56. kottapélda op. 59. no. 2 2. tétel

visszavezetésig (79. ütem), ahol hirtelen a cselló osztinátója ♩= 56-ra esik vissza, majd ebben a tempóban érjük el a visszatérést is. Az első hegedű triolameneteit (116. ütem), hasonlóan az expozícióhoz, itt is egy gondolattal gyorsabb tempóban halljuk. (♩= 65) Ez a tempó kitart a tétel végéig.

Az Artemis kvartett előadásában a tétel kezdése fordított elgondolás alapján halad, amint azt az Amadeus vonósnégyesnél hallhattuk. Itt a tétel ♩= 54 tempóval indul, majd a 9. ütemtől ♩= 50 érték lesz a folyamat mértéke. A 37. ütemtől ebben az előadásban is kicsit gyorsabb, folyamatosabb lesz a tempó ♩= 56-61, ami megegyezik a zeneszerző szándékával. A kidolgozási részben hallható, hogy precízen ügyelnek a 60 tempó megtartására. A visszavezetésben (79. ütem), és a visszatérésben (85. ütem) a sebesség ismét ♩= 54 érték lesz. Az expozícióhoz hasonlóan a 116. ütemtől itt is ♩= 60 a tempó érték, amely a kódában (141. ütem) is megmarad, sőt a tétel végéig talán egy gondolattal gyorsabb is lesz. Többször utaltam rá, hogy az Artemis kvartettnél markánsan érzékelhető, hogy a lehetőségekhez képest próbálják a beethoveni tempó előírásokat betartani. Csak a lehető legkevesebb tempó ingadozást engedik meg maguknak az előadás során. Mindez azt a benyomást kelti, komoly tempó tervet dolgoztak ki.

Az Emerson kvartett interpretációjában elindul egy Beethoven-közeli tempó ♩= 57 és ez aztán állandónak bizonyul a tétel folyamán. A visszatérés árnyalatnyival lassabb talán, de gyakorlatilag ugyanaz a tempó marad. A 116. ütemtől ismét a kezdeti

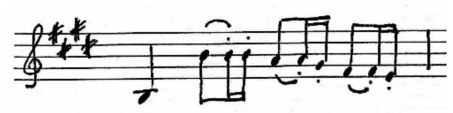
10.18132/LFZE.2020.8

tempóban halad a zene egészen a kódáig, ami egy kicsit nyugodtabb, de a tempó érzet követi az egész tételt. Itt is érezhető, hogy az együttes törekedett a kezdeti tempó megőrzésére, de ez egyáltalán nem szűkíti le azt a kifejezési szabadságot, amit néhány zenei fordulat megkövetel.

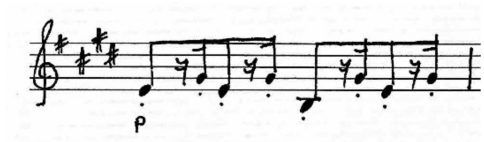
A Guarneri vonósnégyes kezdeti tempója ♩ = 42 csak akkor tűnik lassúnak, ha előtte egy gyorsabb interpretációt hallgattunk meg. A lassú metrum ellenére folyamatos a zenei folyamat, szinte részt veszünk egy időtlennek tűnő áramlásban. Itt a hallgatónak is aktívan be kell kapcsolódnia, el kell merülnie a hangzásban. Nem lehet "csak úgy hallgatni". A "szférák zenéje" hasonlat (lásd 14. lábjegyzet) akár hiteles, akár nem, ebben az interpretációban tökéletesen átélhető. A 9. ütemtől kicsit gyorsabb a metrum ♩ = 51 a visszatérésig, ami ♩ = 48. Itt, hasonlóan az expozícióhoz hallunk lassabb-gyorsabb folyamatokat az 51 érték körül. Szinte lehetetlen megmérni a tempót a tétel folyamán, mert az szinte állandóan változik a zenei kifejezés függvényében. Az interpretáció folyamán úgy érezhetjük, hogy a játék pillanatában újra születik a zene. A rendkívül intenzív előadói és újra alkotási folyamat érezhetően egyszeri és megismételhetetlen, ezért hitelesnek érzem az előadást, a beethoveni előírástól lényegesen lassabb tempó ellenére.

A Magyar kvartett a kezdeti lassabb ♩= 54 nyolc ütem után felveszi a beethoveni tempót ♩= 60 és azt a tétel folyamán gyakorlatilag megtartja. Érdekességként említem, hogy a 9. ütemtől az átkötött staccato ponttal jelölt azonos hangokat megismételve halljuk az első hegedűben, majd a visszatérésben a cselló szólamában is. A Magyar kvartetten kívül senki mástól nem hallottam még ezt az előadásmódot.

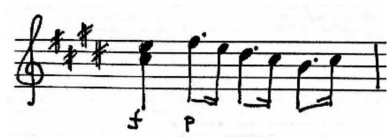
A tételen belül a következő notációs különbségeket találhatjuk a nyújtott ritmus képletben:



57. kottapélda. 1., átkötött, azonos hang, staccato ponttal, 8. ütemtől

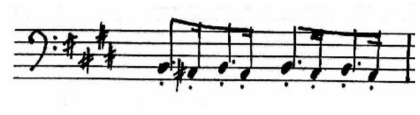


58. kottapélda. 2., nyolcad hang után tizenhatod szünet, majd a tizenhatod hang, 16. ütemtől

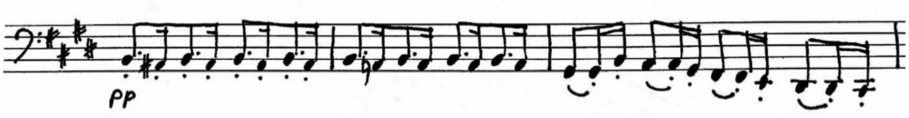


59. kottapélda. 3., egyszerű nyújtott ritmus (staccato pontok nélkül) 23. ütemtől

10.18132/LFZE.2020.8



60. kottapélda. 4., egyszerű nyújtott ritmus staccato pontokkal, 83. ütem



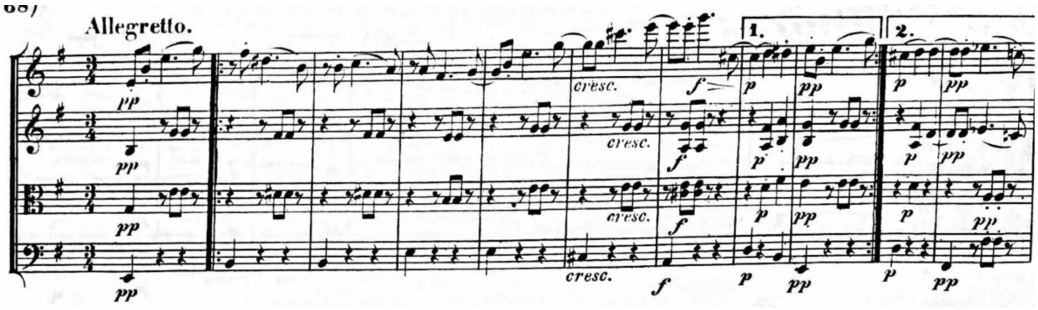
61. kottapélda 83-85 ütemek.

A legérdekesebb a 83, 84, 85 ütemek írásmódja, ugyanis a három egymást követő ütemben három különböző notációt láthatunk ugyanarra a pontozott ritmusra. (61. kottapélda 83-85 ütemek) Az előadói gyakorlat szerint a 2., 3. és a 4. leírást hallhatóan megkülönböztetik az előadók, az első formulát azonban nem. Helyette a 4. verziót hallani staccato pontokkal. Ebben a három taktusban egyedül a Magyar vonósnégyes különbözteti meg a három eltérő lejegyzésmódot.

3. tétel Allegretto.

Amint már említettem, az egész tétel a "Thème russe" alkotó elemeiből épül fel.[20] A beethoveni meghatározás rendkívül gyors tempót ír elő. Ezt csak az Artemis kvartett közelíti meg a maga 𝅗𝅥.= 65 értékével. Nem szerepel a vizsgált felvételek között, de meg kell említenem az általam ismert leglassabb felvételt. Ez a Végh kvartetté, ahol a 𝅗𝅥.= 42.

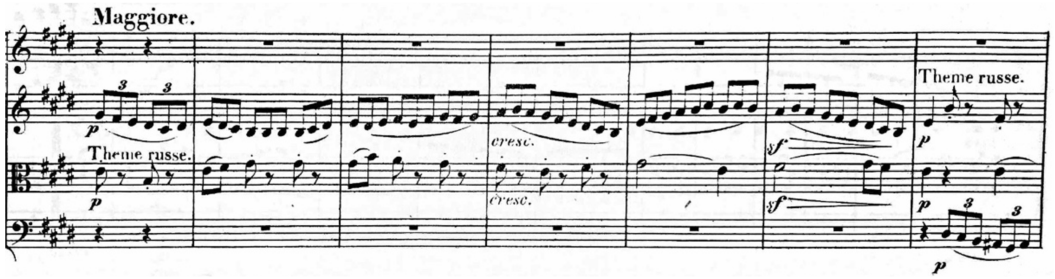
Az Amadeus vonósnégyes előadásában a fő rész 𝅗𝅥.= 53 után a trió kissé gyorsabb 𝅗𝅥.= 56-57, az újraismétlésnél megint a tartottabb tempót halljuk (62. kottapélda op. 59 no. 2 3. tétel) (63. kottapélda op. 59 no. 2 3. tétel trió).



62. kottapélda op. 59 no. 2 3. tétel

[20] Lásd: e fejezet elején.

10.18132/LFZE.2020.8



63. kottapélda op. 59 no. 2 3. tétel trió

Az Artemis kvartett interpretációjáról már volt szó. Véleményem szerint számukra a tempó meghatározásában elsődleges szerepe volt a Beethoven által beírt metronóm számnak. A karakter megjelölés - Allegretto - ebben az esetben másodlagos információ. Ez az előadás inkább egy Molto allegro vagy még inkább Presto jelölést kívánna. Ezek után, az utolsó tétel Prestója nem hoz újat, sem karakterben, sem tempóban. Pazar virtuozitás jellemzi az előadást, de elsősorban a tempónak való megfelelést érzem célnak, ami persze nem kárhoztatható.

Az Emerson kvartett hasonlóan az Amadeus felvételéhez a triót kicsit gyorsabban adja elő.

A Guarneri vonósnégyes is a hagyományos előadást követi a kicsit gyorsabb trióval.

A Magyar kvartett 𝅗𝅥.=58 tempóját a trióban 𝅗𝅥.=64 követi, ami a vizsgált felvételek között a legnagyobb különbséget mutatja a fő rész és a trió között, és vélhetően a legközelebb is áll a korabeli gyakorlathoz.

Lehetséges, hogy Beethoven egy kottalapon kapta ezt a bizonyos "orosz témát" és nem ismerte a dallam kontexusát. De az sem kizárt, hogy szabadon kezelte a témát. Muszorgszkij Borisz Godunov című operájának első felvonásában, a második képben hallhatjuk ezt a dallamot[21]. Mischa Schneider[22] említi, hogy ezt a tételt a Budapest kvartett meglehetősen gyors tempóban játszotta, amíg Széll György meg nem győzte az együttest a lassabb interpretáció mellett. A neves karmester elénekelte nekik a Borisz Godunovban megjelenő azonos népi dallamot "erősen parasztos, rusztikus" visszafogott tempójú stílusban.[23] A közismert dallam Rimszkij-Korszakov Cári menyasszony című operájában is hallható.

4. tétel Finale Presto.

Az utolsó tétel egyszerű megfogalmazása lemond az intellektuális és szellemi tartalmak megjelenítéséről, ellentétben az előző, op. 59 No. 1 F dúr kvartett utolsó tételével. Amint azt a következő No. 3 C-dúr kvartettben látni fogjuk, itt is a

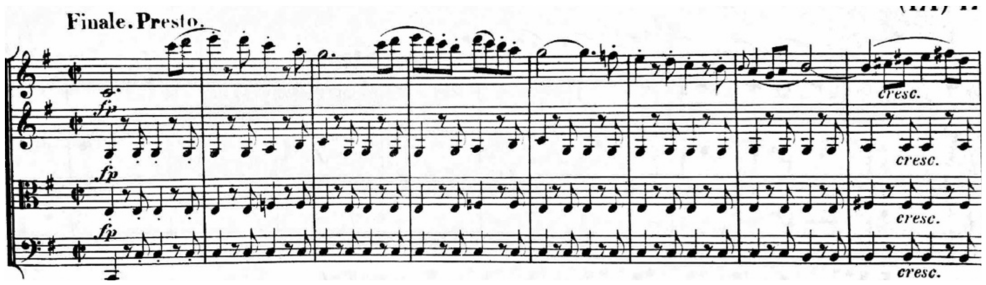
[21] Da zdrástvuyet tsar', Skorbit dushá!". Az előadások többnyire 𝅗𝅥.= 30 tempót követnek.

[22] Mischa Schneider 1930-1967 között volt a Budapest Quartet csellistája.

[23] Robert Winter, Robert Martin: *The Beethoven Quartet Companion*. (London: University of California Press Ltd, 1994). 118.

10.18132/LFZE.2020.8

szimfonikus elképzelés a fő gondolat. Néha belehalljuk a megszólaló zenébe a korban divatos egzotikum, a janicsárzene elemeit, a triangulumot, mély dobokat, piccolót, mint ahogy ezek az Athén Romjaiban [24] is megszólalnak (64. kottapélda op. 59 no. 2 4. tétel).



64. kottapélda op. 59 no. 2 4. tétel

Emlékezve az első tétel harmóniai gazdagságára, kontrasztként az utolsó tételben a ritmikai elem az uralkodó. A tétel C-dúrban indul. A "lovagló" jellegű témában a cselló hét ütemen keresztül csak c hangot repetál, ezután csak néhány hang erejéig tér ki az e-moll felé, majd ismét a tercrokon C-dúr dübörög, annak ellenére, hogy e-moll a darab hangneme. A szonáta-rondó tételben a feszes ritmika a 70. ütemben megenyhül egy lírai dallam erejéig, hogy ezután némi "útkeresés után" (89-107 ütemek) visszataláljon a kezdeti lendülethez. A tétel végén a Più presto-ban végül berobban az e-moll záróhangnem. A grafikonon jól látszik, hogy egyik kvartett sem éri el a beethoveni tempók értékét. A gyorsabb-lassabb felvételek 3:2 arányban oszlanak meg.

Az Amadeus kvartett előadásában a tétel 𝅗𝅥 = 76 tempójú, ami gyakorlatilag állandó.

Az Artemis vonósnégyes előadásában 𝅗𝅥 = 84 az átlagtempó, ami meglehetősen gyors érzetet kelt. A tétel során vannak területek, ahol a beethoveni érték is mérhető, sőt a visszavezetéseknél a 𝅗𝅥 = 94 érték mind a kétszer előfordul. Az előadás nagyszerűsége, hogy az utolsó témamegjelenést mérsékelt tempóban adják elő 𝅗𝅥 = 64, ezzel mintegy kiemelve, a téma utolsó előfordulását és egyben előkészítve az utána következő Prestissimo még hatásosabb megjelenését.

Az Emerson kvartett előadásában a 𝅗𝅥 = 80 az állandó tempó, amely a lírai epizódok kapcsolódásakor szépen megformált átvezetéssel kicsit kibillen a folyamatos metrumból, de ez által válik artikulálttá az előadás. Hasonlóan az Artemis kvartett interpretációjához, itt is lassabb az utolsó téma megjelenés 𝅗𝅥 =68, amely fokozatosan gyorsulva, majd hirtelen tempóváltással éri el a Prestissimót, a vizsgált felvételek közül a leggyorsabbként 𝅗𝅥 = 115.

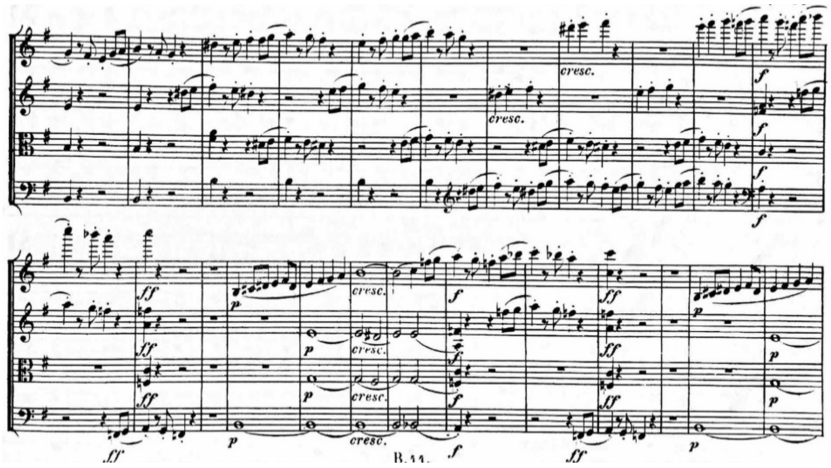
A Guarneri kvartett 𝅗𝅥 = 74 tempója gyakorlatilag ezt az értéket követi a tétel során, kisebb kitérésekkel, de ezek alig mérhetők, inkább karakterbeli különbségek.

[24] Beethoven: Athén romjai-kísérőzene op. 113.

10.18132/LFZE.2020.8

Az utolsó téma megjelenés itt is lassabb, méltóságteljesebb. A Prestissimo halkabb dinamikával indul, majd egy nagy crescendóval éri el a tétel és a darab csúcspontját. A crescendo növeli a gyorsulás érzetét, így sokkal élénkebbé válik a kontraszt és a stretta[25] hatása.

A Magyar vonósnégyes átlag tempója 𝅝 = 81. Azért írok átlagtempót, mert a zenei irányok és vonzások finom alkalmazása lehetővé teszi, hogy egy lassúbbnak tűnő tempóban mégis sodró lendületű érzésünk legyen. A témában különösen jól megfigyelhető, hogy a fogottnak tűnő első három taktus után - ahogy a "dallam gravitáció" kijelöli az irányt - a 4. és 5. ütem sokkal lendületesebb lesz és a fogottság egy pillanat alatt sodró lendületté válik. Mindez a 81 érték alatt és felett zajlik. A 70. ütemnél az első epizód lírai előadása kicsit lassabb, de jól esik a fülünknek, hogy aztán a rondó téma megint magával ragadjon. Érdekes tempóbeli különbség hallható a korábbi felvételekkel szemben a 342. és 350. ütemekben (65. kottapélda op. 59 no. 2 4. tétel 342-350 ütemek).



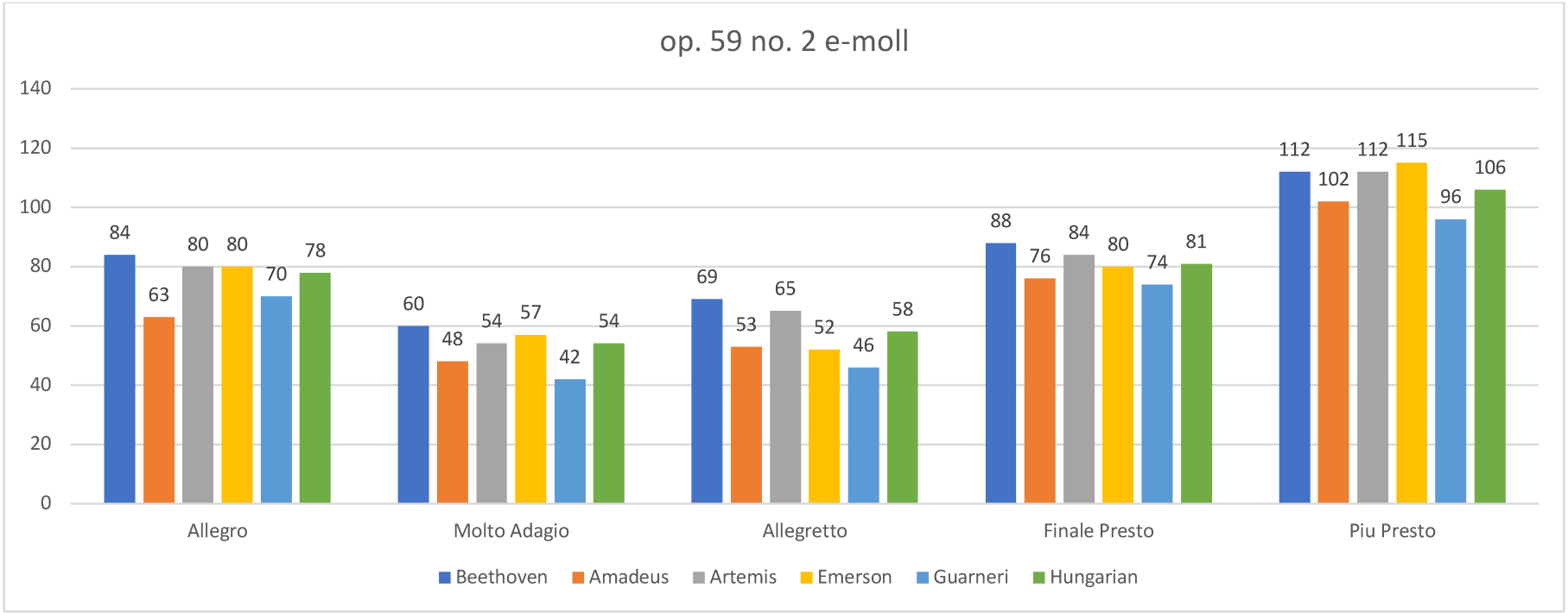
65. kottapélda op. 59 no. 2 4. tétel 342-350. ütemek

Az előző felvételeken a cselló kiszélesítette, súlyosabb érzetűre játszotta a nápolyi akkord taktusait, amely egy pillanatra megakasztja a "lovagló ritmus" folyamatát, drámaivá téve ez által ezt a pillanatot. A Magyar kvartettnél hirtelen szakad meg a folyamat, mindenféle előkészítés nélkül. Pillanatra megdermed az idő és máris haladunk tovább. Érdekes megoldás, ez sem kevésbé drámai, mint az eddig hallott megoldások. Ezzel a játékmóddal a szünet válik szinte tapinthatóvá, ez által drámaivá. A darab végén nem hallunk lassítást vagy szélesítést, ami áttetszővé, energikussá teszi ezt az interpretációt, kerülve a dagályos túlértelmezést.

[25] Stretta: ol. operafinálé felgyorsult tempóban előadott zárószakasza.

10.18132/LFZE.2020.8

op. 59 no. 2 e-moll	♩.	♩	𝅗𝅥.	𝅝	𝅝
	Allegro	**Molto Adagio**	**Allegretto**	**Finale Presto**	**Piu Presto**
Beethoven	**84**	**60**	**69**	**88**	**112**
Amadeus	63	48	53	76	102
Artemis	80	54	65	84	112
Emerson	80	57	52	80	115
Guarneri	70	42	46	74	96
Magyar	78	54	58	81	106



10.18132/LFZE.2020.8

4.3. C-dúr op. 59 No. 3 "Razumovszij"

Míg az op. 59 No. 1 F-dúr kvartett fő energiáit az első két tételre összpontosítja, a No. 2 e-moll mű pedig életképes egyensúlyt valósít meg, még ha meglehetősen mereven is, addig a No. 3 C-dúr kvartett homlokegyenest az ellenkező irányba tart. Az előző két darabhoz képest kevésbé jelentős kezdés után a C-dúr kvartett túláradó fináléba torkollik.[1] Egy ízben, amikor egy koncert előtt az első tétel főtémáját gyakoroltam, Kocsis Zoltán megjegyezte, milyen érdekes, hogy ez a mű egyfajta "kijelentő módban" zajlik, melyet rögtön néhány konkrét hellyel igazolt. Briliáns megállapítás volt, féltve őrzöm emlékezetemben.

A C-dúr kvartett általában véve a legfolyamatosabban áramló kompozíció a sorozatban. Nincs benne grandiózus Adagio, amely az időtlen, tragikus gondolatokat vagy éppen a derűt jelenítené meg. Itt a lassú tétel, az Andante - kiegészítve a con moto quasi Allegretto karakterrel, fáradhatatlanul halad keresztül a véletlenek és szokatlan fordulatoknak tűnő eseményeken. A darab szellemi gravitációs pontját ez a tétel alkotja az első, Allegro vivace tétel árnyékában, amit viszont egy Introduzione vezet be. Ezen a helyzeten az Allegro vivace nem tud felülkerekedni. Aszimmetrikus akcentusai[2] az egész művön végigvonulnak.[3]

1. tétel Introduzione Andante con moto, Allegro vivace.

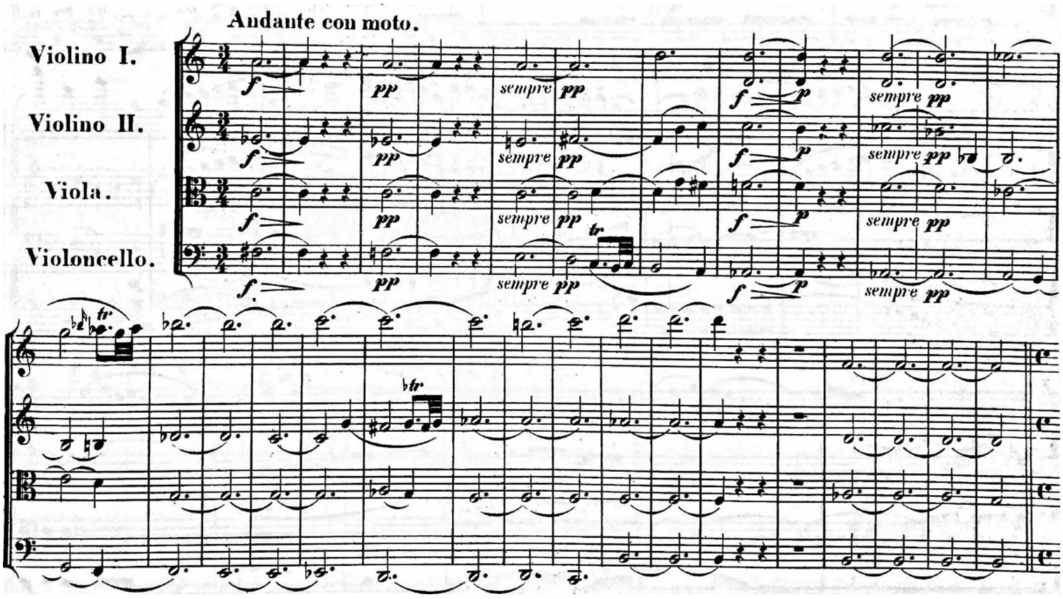
A bevezető 29 taktus gyakran emlegetett pandantjai Mozart K. 465 C-dúr "Dissonanzen" kvartettjének lassú bevezetése, valamint Beethoven op. 18 No. 6 B-dúr kvartettjének La Malinconia elnevezésű introduzionéja az utolsó tételhez. Mindhárom példában messze kerülünk az alaphangnemtől és egyfajta ős-köd képzetünk támad, amelyből aztán kibontakoznak a lényegi elemek.

Az op. 59 No. 3 Introduzionéban már bonyolultabb dolgok történnek: például az a három szűkített szeptim akkord, ami ennek a bevezetésnek a vázát alkotja: 1-2. ütem. Fisz-A-C-Esz, 8-9. ütem Asz-H-D-F, 14-15. ütem E-G-B-Desz, amely tartalmazza a kromatikus skála mind a 12 hangját (66. és 67. kottapélda op. 59. no. 3 1. tétel Introduzione).[4]

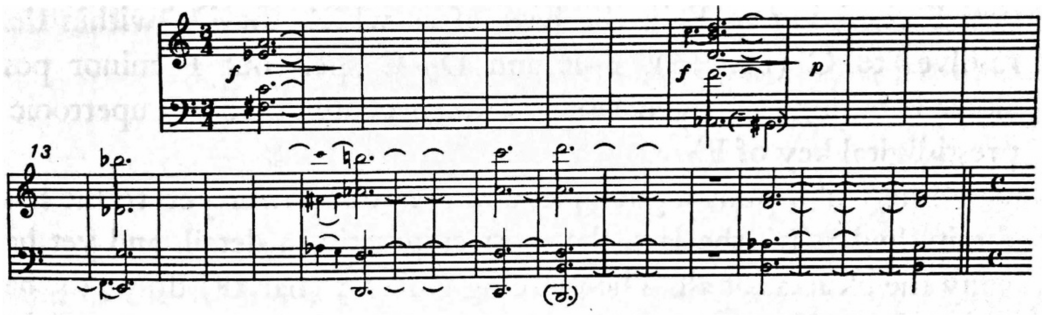
---

[1] Joseph Kerman: *The Beethoven Quartets*. (London: University Press, 1966). ford.: F.A. 134.
[2] " aszimmetrikus akcentusai" - zeneileg váratlan helyeken hangsúlyozva.
[3] I.h.
[4] I.h.

10.18132/LFZE.2020.8



66. kottapélda op. 59. no. 3 1. tétel Introduzione



67. kottapélda op. 59. no. 3 1. tétel Introduzione

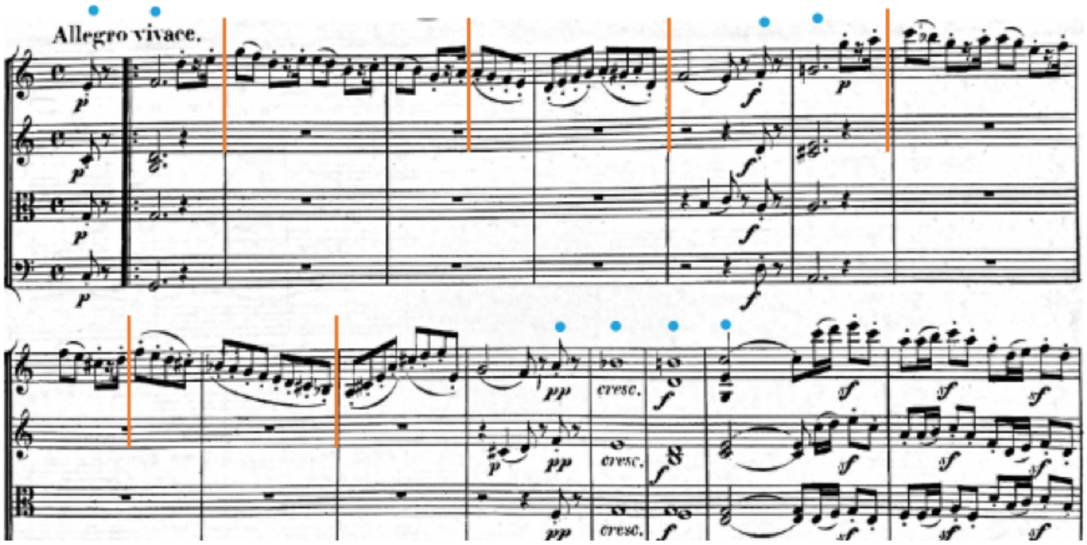
Az Allegro vivace recitativo jellegű, két akkordot követő szólóhegedű dallammal kezdődik, amely furcsa módon 5 taktusos frázissal indul, ami egy 6 taktusra bővült változatával válik egy periódussá. Érdemes megfigyelni, hogyan jutunk el hangról hangra a berobbanó C-dúr akkordig a 43. ütemben (68. kottapélda op. 59 no. 3 1. tétel kék pontokkal jelezve).

Ütem	29	30	34	35	40	41	42	43
hang	E	F	F	G	A	B	H	C
funkció	I.		II.		II.		V.	I.

A hegedű rectitativo lejtésében érzünk valami aszimmetriát, mintha több vagy kevesebb taktus lenne, mint amit várnánk. Ez így is van, fentebb említettem, hogy az első periódus 11 ütem, 5 + 6 elosztásban, ami a 8 ütemes (4+4) megszokott

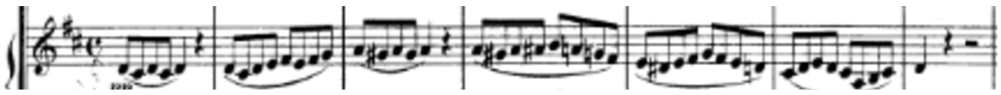
10.18132/LFZE.2020.8

periódushoz képest szokatlan. De, hogy közelebb jussunk a megszokott zenei formaérzetünkhöz a C-dúr kvartett főtémájában, az ütemvonalakkal és a zenei értelmezési súlyokkal szabadabban kell bánnunk (68. kottapélda op. 59. no. 3 1. tétel) Hasonló megoldás Beethoven más műveiben is előfordul.[5]



68. kottapélda op. 59. no. 3 1. tétel

Úgy vélem miden hallgató meg van róla győződve, hogy Mozart Figaro házassága című operájának[6] híres nyitánya egy tökéletes, 8 taktusos periódussal kezdődik:



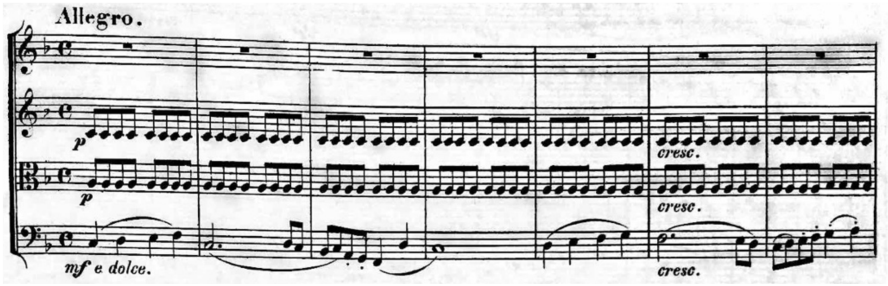
69. kottapélda Mozart Figaro házassága című operájának nyitánya 1-7 ütem

Ha megszámoljuk az ütemeket, látjuk azonban, hogy mindössze 7 taktusból áll (69. kottapélda Mozart Figaro házassága című operájának nyitánya 1-7 üt.). Itt is megtéveszti fülünket és zenei formaérzékünket a dallam szokatlan, ámde zseniális felosztása.

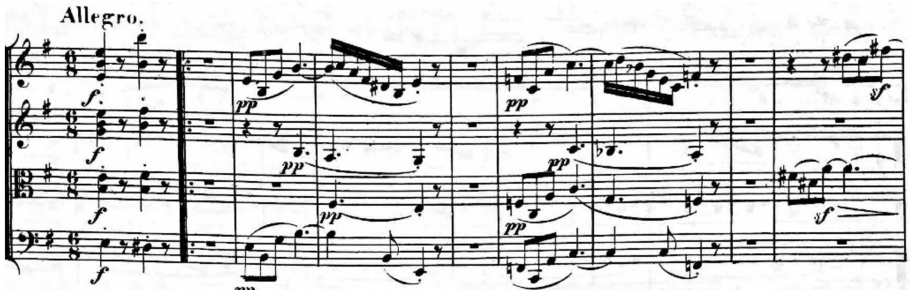
Még érdekességként megjegyzem, hogy az op. 59 kvartettek mindegyike úgy kezdődik, hogy a kezdeti első periódus második fele az első félperiódus egy hanggal megemelt változata (nápolyi akkord) (70, 71, 68 kottapéldák op. 59. No 1, No2, No. 3).

[5] Op.132 scherzo triója.
[6] K. 492.

10.18132/LFZE.2020.8



70. kottapélda op. 59. no. 1 1. tétel



71. kottapélda op. 59. no. 2 1. tétel

Az Introduzionéban az Amadeus kvartett tárgyilagosan követi a beethoveni előírást ♩= 69. Töretlen belső fegyelemmel halad a tempó. Az Allegro vivace a beethoveni előíráshoz 𝅗𝅥 = 88 képest lassabb, kimértebb kezdése 𝅗𝅥 = 72 megmarad az egész tétel folyamán. Minden hang érthető, a különböző karakterek kifejezési szándéka nem befolyásolja a tempót.

Az Artemis kvartett a bevezetésben 𝅗𝅥 = 56 tempót vesz, ami sokkal lassabb, mint az előírt tempó. Vélhetően tudatos döntés eredménye, hogy miért tértek el a kiírt és a szokásos 68-70 közötti értéktől. Véleményem szerint, így sokkal nagyobb a kontraszt a két tételrész között és ez érvényre juttatja az Introduzione költői karakterét. Erre utal az első négy taktus megfogalmazása is. A szokásos fájdalmas kezdés, majd a piano visszhang helyett drámai, határozott kezdés és egy csaknem elhaló válasz hallható. Tehát, törekedtek a minél tágabb dinamikai és karakter értelmezésekre. Ugyanezt az elvet érzem a fő téma staccato[7] hangjainak a megkülönböztetésénél az első hegedűben, ahol az első két ütemben rövid, a második, harmadik ütemben hosszabb, melodikus elválasztott hangokat hallunk. A gyorsabb alaptempó miatt, a tétel folyamán gyakran csökken a tempó, a kifejezés szükségletei szerint, ami természetes hatást kelt. A 168-173 ütemek között erőteljes accelerandót hallunk, ami a visszatérés pillanatát markánsan kijelöli. A tétel interpretálásában nem kevés opera-dramaturgiát vélek felfedezni, ami új értelmezést ad a tételnek.

Az Emerson kvartett az Introduzionét érzelmes, majd halk, de ugyancsak expresszív akkorddal indítja. Ezzel meghatározza, hogy a bevezetés hangulata egy visszafojtott espressivo karakterű éneklő dallam lesz, amibe villámcsapásként hasít bele a 8. ütem fortéja. A tempó választás a beethoveni értéket követi. Az Allegro

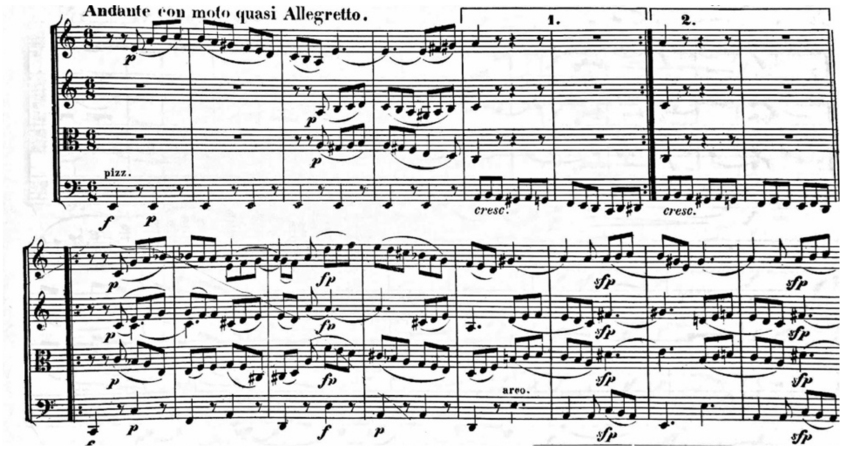
[7] Staccato: ol. ponttal jelzett rövid hang.

10.18132/LFZE.2020.8

vivace főtémájának megfogalmazásában erőteljesen megjelenik a vivace[8] karakter. Némileg ellentmond ennek a téma második legato hangjának hosszú játékmódja, de ez nem befolyásolja a tempót. A gyors alaptempó ♩= 80 itt is alaposan visszaesik a zenei kifejezés szükségszerűsége miatt. A gyorsabb tempót időről-időre visszahozzák, de a tétel java része 74 metromóm érték körül mozog.

A Guarneri kvartett a bevezetést a Beethoven által előírt ♩= 69 értéknél egy gondolattal játssza csak lassabban ♩= 68. A visszafogott, fájdalmas espressivo karakter folyamatosan jelen van. Az Allegro vivace a kezdeti ♩= 76 tempóról visszaesik ♩= 70 körüli értékre, ami cantabile[9] játékmódot tesz lehetővé. A tétel folyamán a forte és az erőteljes karakterek ismét a kezdeti tempóban jelennek meg. A tempo változik ugyan, de a változatos dallamvilágot feltáró előadásnak ez szükséges velejárója. A drámai karakterek ugyanúgy jelen vannak, mint a lírai kifejezésmód, mindegyik a hozzá illő tempóval.

A Magyar kvartett előadásában az Introduzione a maga egyszerűségében szólal meg. A ♩= 70 a leggyorsabb a vizsgált felvételek között. A con moto[10] kiegeszítő tempó és karakter megjelölés itt érezhetően megvalósul. Nincs túldramatizálva az előadás. A két forte akkordot, az első megszólalást és a 8. ütemet mégis drámainak érezzük ebben a gördülékeny előadásban. Interpretációjukban az Introduzioneban a lényegi pont a várakozás, a főtéma is csak egy közbeeső állomás, hogy a 43. ütemben majd berobbanjon a C-dúr és a sodró lendület. Az Allegro vivace ♩= 78 tempója meglehetősen gyors és ez gyakorlatilag az egész tételben állandó, alig térnek el ettől az értéktől. A vivace karakter végig érezhető a tétel folyamán. A hosszú hangok és a legato artikulációk a melodikus elemeket kiemelik, de megmaradnak a vivace keretein belül. Rendkívül gördülékeny, erőszakmentes, nagyvonalú, a darab lényegét közvetítő előadást hallhatunk.



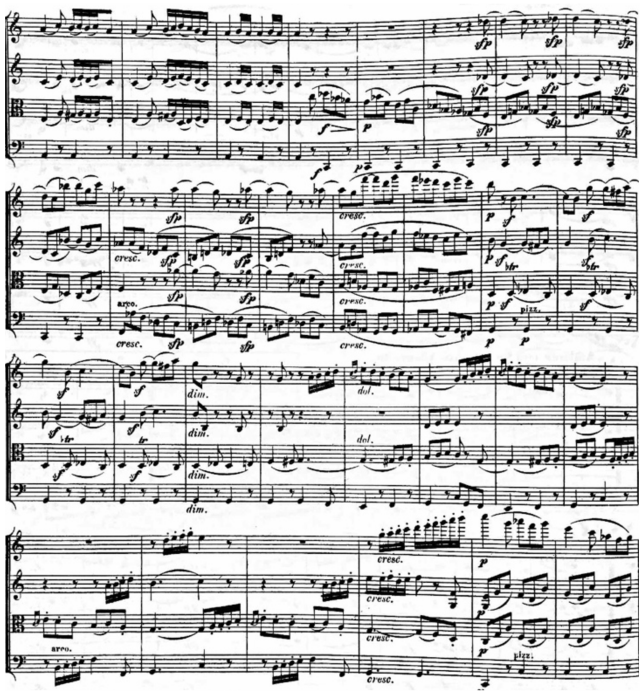
72. kottapélda op. 59 no. 3 2. tétel

[8] Vivace: ol. élénken.
[9] Cantabile: ol énekelve, ének szerűen.
[10] Con moto: ol. mozgással.

10.18132/LFZE.2020.8

2. tétel Andante con moto quasi Allegretto.

A komplex, fáradhatatlan Andante con moto quasi Allegretto Adolf Bernhard Marx szerint "rendkívül különös".[11] A szívdobbanás szerű, tompa cselló pizzicatók fellett egy nagyívű melankolikus frázis bontakozik ki, majd a múltból feltörő fájdalmat a kétségbeesés nyomasztó súlyával állítja elénk. (25. ütem) Hogy ezt a brácsával illusztrálja, lehet, nem véletlen. A közömbösnek tűnő cselló pizzicatók kérlelhetetlenül sulykolják az idő múlását, melyet néhány pillanatra egy naiv, egyszerű téma próbál feledtetni, mint egy örömteli emlék, ami a keserűségből próbál kiragadni (42. ütem). És ahogy az időbe bepillantva egyre messzebb tekintünk, úgy simul ki a tétel vége, az idő végtelen múlását idézve.



72. kottapélda op. 59. no. 2. 2. tétel 25. ütem

Az Amadeus kvartett folyamatos és melodikus előadása ♩. = 50 értéket járja körül, hol egy kicsit felette, hol egy kicsit alatta, annak megfelelően, ahogy a zenei kifejezésmód az adott pillanatban megkívánja. A staccato hangok nem lépik át a melodikusság határát, így az éneklő karakter a 6/8 lejtésben végig folyamatos marad.

Az Artemis vonósnégyes ♩. = 54 tétel kezdése majdnem eléri a Beethoven által megadott ♩. = 56 értéket. Gyakorlatilag ez a Beethoven által elképzelt metrum.
Az ismétléskor csak 50, a 21. ütem környékén pedig már 46 érték mérhető. Az 50-52 érték a középarányos átlag, de az 59. ütemtől ismét az 54 érték dominál. A visszatérés utáni terület 50 értéket mutat. Ebben az előadásmódban a drámaiságra törekvés érzékelhető. Ezért változhat néha jelentősen a tempó. A fp[12] és a sfp[13] markáns megkülönböztetési szándéka teljesen világos. Ebben az előadásban a sforzatók kemény, ütés-szerű, hirtelen elhaló hangon jelennek meg, a fortepianók pedig, inkább puhább dinamikai kiemeléssel és diminuendóval párosulnak. Ennek a különbségtételnek gyakran tempó vonzata is van. Másik interpretációs érdekesség, hogy a cselló pizzicato menetek és sforzatók végig szólisztikus szerepet kapnak.

[11] Joseph de Marliave: *Beethoven's Quartets*. (Mineola N.Y.: Dover Publications INC, 1928). ford.: F.A. 124.
[12] fp: forte piano - fortét rögtön követő piano, többnyire gyors diminuendo.
[13] sfp: sforzato piano - sforzatót rögtön követő piano.

10.18132/LFZE.2020.8

A cselló végig határozott vezető szólammá lép elő. Ezek mind a drámaiság irányába mozdítják a tételt, aminek ebben az esetben a tempó nagyobb ingadozás a velejárója.

Az Emerson kvartett előadásában az állandó tempó ♩. = 52, ami gyakorlatilag végig megtartott. Ez a kvartett is inkább drámai előadásra törekszik, ám kicsit differenciáltabban, mint az Artemis kvartett. Az első rész a 24. ütemig melodikus, éneklő dallam, amit a cselló pizzicatói vezetnek. A basszusban csak a folyamatos nyolcad mozgások és a forte pizzicatók szólisztikusak, a többi pizzicato hozzásimul az inkább visszafogott dallamvezetéshez, amit csak a fp és sfp fájdalmas kiemelései tagolnak. Ebben az előadásban a 25. ütemben induló epizód drámai megjelenése a gyorsabb irányba viszi a tételt. Amikor ennek variánsai hallhatók az 59. és a 181. ütemben, ugyanúgy meglódul a tempó és a sforzato pianók és a többi dinamikai elem is drámai értelmezést nyer.

A Guarneri vonósnégyes tempó választása ♩. = 50. A kezdés az első hegedű nagyon éneklő, espressivo nyolcad-meneteinek lendületével szemben (1-4. ütemek) a cselló markáns pizzicatói (5-6. ütemek) inkább fékezni próbálják a többi hangszer mindaddig előre igyekvő dallamát. Ez érdekes és különös megoldás, mert az amúgy egyszerű dallamot megtölti feszültséggel. Az első epizód második megjelenésekor (59. ütem) a cselló a drámai hangvétel helyett inkább visszafogott megközelítéssel indít, aminek nyugodtabb tempó felel meg. A tétel inkább fájdalmas hangvételű, mint drámai. Ez alól talán csak néhány ütem kivétel.[14]

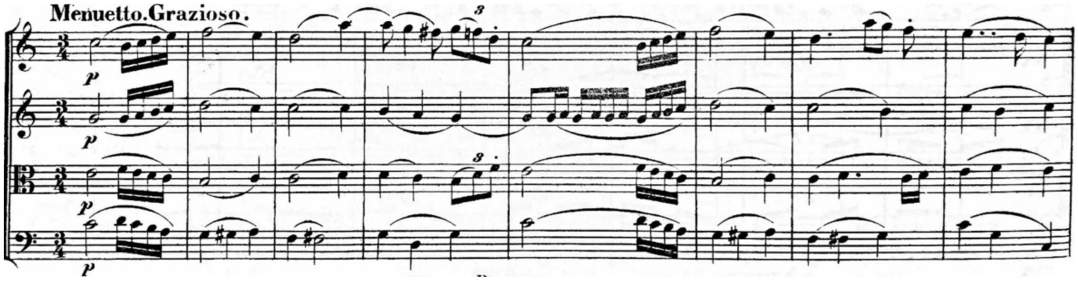
A Magyar kvartett ♩. = 50 tempóban játssza a tételt. Feltűnően folyamatos a tempó érzet, nincsenek nagy kilengések. A con moto[15] karakter végig érezhető. Az 5-6. ütemekben a cselló folyamatos pizzicatója töretlenül éri el a visszaismétlés kezdő hangját, ahogy a 7. ütem első hangját is. A dinamikai kiemelések nem eltúlzottak, az Allegretto karakterhez jól illenek, és a tempó lendületén belül maradnak. A második epizód (42.ütem) némileg gyorsabb ♩. = 54 az alaptempónál, de ez a con moto szándékot csak elősegíti. Érdemes meghallgatni a 117-118 ütemeket, ahol az első hegedű[16] milyen nemes egyszerűséggel oldja meg ezt az átvezetést, szolgálva ezzel az eredeti beethoveni instrukciót: Andante con moto quasi Allegretto.

[14] 181-189 ütemek.
[15] Con moto: ol. mozgással.
[16] Székely Zoltán.

10.18132/LFZE.2020.8

3. tétel Menuetto grazioso.

Az előző két kvartett (op. 59 no. 1, no. 2) után azt gondolhatnánk, hogy ismét egy scherzo következik, a két előző kvartett logikáját követve. E helyett, egy Menuetto, egész pontosan egy Menuetto grazioso lep meg bennünket.

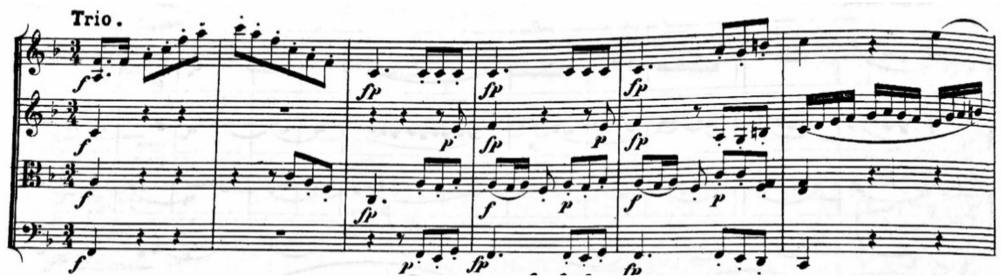


73. kottapélda op. 59 no. 3 3. tétel

Hirtelen félredobja az összes komoly és drámai gondolatot és átlép egy gyermekien ártatlan világba. Lehet, az előző bánatos Andante tétel után a viccelődés (scherzo) helyett, inkább ebben az egyszerűbb formában találta meg azt a tétel karaktert, ami az utolsó tétel kirobbanó energiái előtti idilli pillanatokat tár elénk (73. kottapélda op. 59 no. 3 3. tétel). Egyedüli érdekesség a tétel kódája, ami átvezet (attacca) a 4. tételre. A tizennyolc taktusos átvezetés a Finale tételre az akkori szokásnak megfelelően a Menuetto témájából merít, amely jellegében hasonló a mű elején lévő bevezetéssel.[17]

Az Amadeus kvartett előadásában a beethoveni ♩= 116 értéket halljuk teljes valójában, egyszerű, plasztikus, eszköztelen formában. A trió ennél gyorsabb ♩= 134. A kóda ♩= 110 értéket mutat. Az előadás nem akar több lenni a leírt, egyszerű anyagnál. Így a hallgató némiképp felcsigázva várhatja az utolsó tételt.

Az Artemis vonósnégyes előadásában egy álmodozó karakterű melodikus Menuettet hallunk jóval lassabb tempóban, mint a Beethoven által előírt. A trió lassú,



74. kottapélda op. 59 no. 3 3. tétel trió

pesante 1. hegedű indulás után felgyorsulva, meglepően gyors lesz ♩=128. Ebben a koncepcióban a visszaismétlések előtti rusztikus elemek, a fő rész gondtalan egyszerűségének az ellenpontjai (74. kottapélda op. 59 no. 3 3. tétel trió).

[17] Joseph Kerman: *The Beethoven Quartets*. (London: University Press, 1966). ford.: F.A. 141.

10.18132/LFZE.2020.8

Az Emerson kvartett tempóválasztása a „közép mezőnyben” van a ♩ = 108 értékkel. Az éneklő hang jól simul ehhez a tempóhoz. A Menuetto fő karakterét, a hármas lüktetést, végig jól lehet érezni. A trió ♩ = 130-136 sebessége felfrissíti a hallgatót az álmodozó fő rész után. A kóda ♩ = 100 metronóm értékkel halad.

A Guarneri kvartett ♩ = 104 tempója a gyors ritmikai elemeket is fontos melodikai tartalomnak ítéli, ezért a kis értékek is kifejezően jelennek meg az interpretáció során. A trióban tempóban is elválik a rusztikus elem:

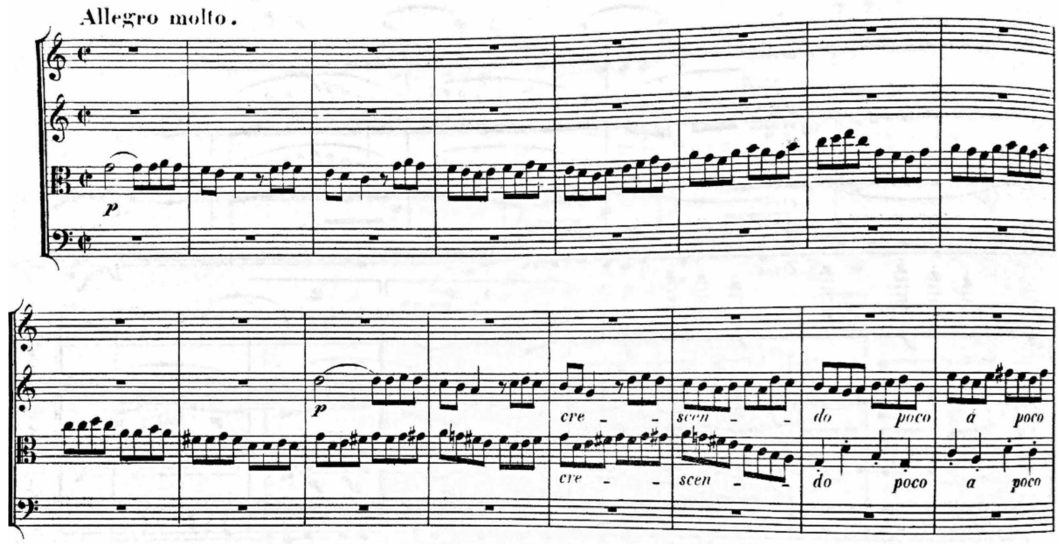
♩ = 116 (39.-43. és a 55.-62. ütemig) és a mozgékony, grazioso karakter:

♩ = 130 (44.-54 és a 64.-74. ütemig). A fő rész visszaismétlésekor ♩ = 97 értékre esik vissza, ami aztán visszagyorsul ♩ = 100, majd a kóda ebben a tempóban zárja a tételt.

A Magyar vonósnégyes előadásában a ♩ = 108 tempó kedvez az egyszerű zenei anyagnak. A pazar, kiegyenlített kvartett hangzás elbűvöli a hallgatót. A trió rusztikus kezdése ♩ = 114, majd a grazioso terület folyamatos nyolcadainak mozgása egy tempóérték lassabb és gyorsabb érzetű megoldása. A kóda tempója megegyezik a fő rész tempójával ♩ = 108-109. A letisztult tapasztalat itt is érződik. A tétel előadása nagyon egységes és mentes mindenféle egyéni túlzásoktól.

4. Allegro molto.

Beethoven egész életében példaértékű modellként tekintett Bach Das Wohltemperierte Klavier című ciklusára, amelyre bonni mestere, a harmadik generációs Bach-növendék, Christian Gottlob Neefe hívta fel figyelmét.



75. kottapélda op. 59 no. 3 4. tétel

10.18132/LFZE.2020.8

Gyakran említik a Finale kapcsán, hogy szimfonikus hangzású. A szimfonikus hangzás mellett a concertante jelleg is megjelenik, mind az első tételben, mind a Menuettóban, a Trióban, de legfőképpen a Finaléban. A kódában határozottan úgy érezzük magunkat, mint egy operai finálében. Még egy "Rossini crescendót"[18] is hallunk, ahol egy örömteli, ellentmondást nem tűrő stretta[19] zárja a Finalét.

Az Amadeus kvartett 𝅗𝅥 = 72 tempóban játssza a tételt. A vizsgált felvételek között ez a „leglassabb" interpretáció, de érdekes módon egyáltalán nem tűnik lassúnak. Végig robog a lendület és a lírai részeknél sem esik a tempó. Minden érthető és felfogható.

Az Artemis vonósnégyes 𝅗𝅥 = 78 tempót vesz és ezt végig tartja a tétel folyamán. Ez a tempó már rövidebb, jobban elválasztott hangokat kíván meg, hogy a zenei anyag appercipiálható legyen a hallgató számára is. Ez különösen a csellista részéről remek teljesítmény, mivel a cselló mély regiszterében ezek a gyors hangismétlések nehezen szólalnak meg. A 389. ütemtől még belefér egy stretta is, 164 érték körüli sebességgel. A mű végén kiteljesedik a szimfonikus hangzás és a grandiózus unisono méltóképpen zárja ezt a remek előadást.

Az Emerson kvartett megkísérli a lehetetlennek tűnő beethoveni 𝅗𝅥 = 84 értéket. A brácsa 𝅗𝅥 = 89 értékkel kezdi a tételt, a második hegedű 𝅗𝅥 = 86, a cselló 𝅗𝅥 = 86, az első hegedű 𝅗𝅥 = 86 értékkel folytatja. a 47. ütemnél visszaesik a tempó 𝅗𝅥 = 80-ra, de ezt csak a mérés mutatja meg. A tétel átlag tempóját nehéz megítélni, de nyugodtan kijelenthetjük, hogy megfelel a beethoveni elvárásoknak. A Finale elképesztő virtuozitással előadott interpretációjában az a fantasztikus, hogy úgy érezzük, még van tartaléka az együttesnek.

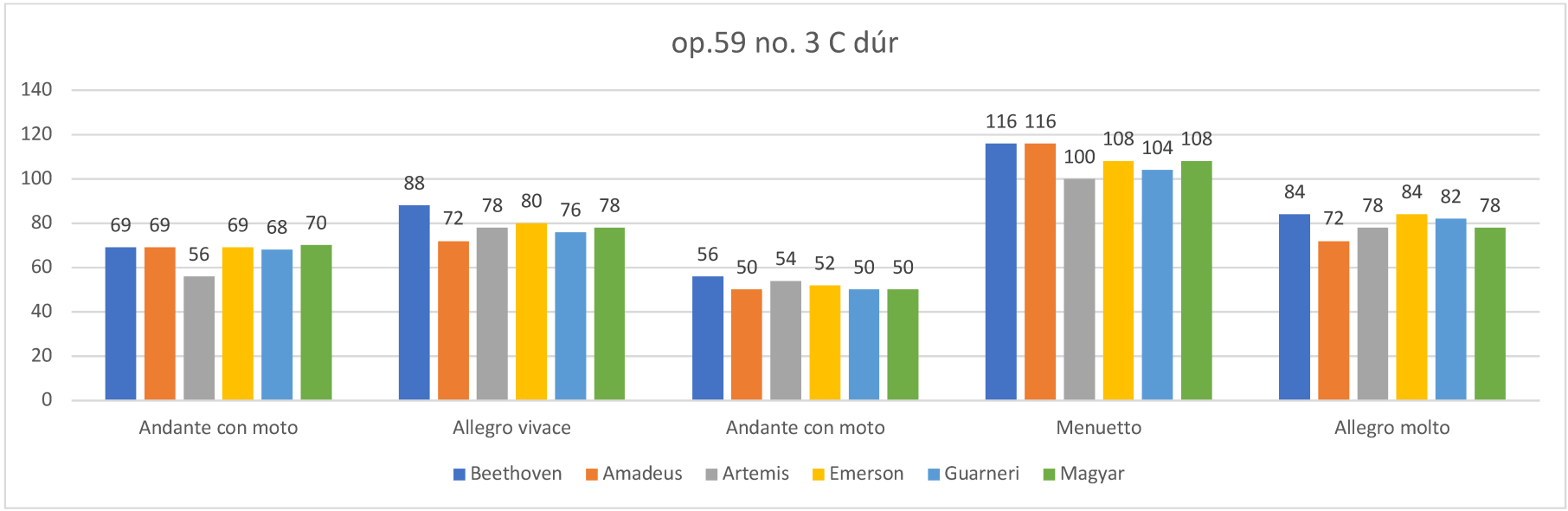
A Guarneri vonósnégyes 𝅗𝅥 = 82 értékkel kezdi a tételt és nagyon sokáig tartja ezt a tempót. A hangosabb részeknél egy gondolattal fogottabb lesz a tétel sodrása, de nem esik 𝅗𝅥 = 80 alá. Gyakorlatilag egy tempóban zajlik a tétel, ami fantasztikus teljesítmény.

A Magyar kvartett 𝅗𝅥 = 78 tempót vesz. Ez az előadás érezhetően sok koncertet tudhat magad mögött. Az akusztikai követelmények mások egy koncerten, mint egy lemez stúdióban. Ezek az előadói tapasztalatok itt jól megfigyelhetők, mely részek igényelnek jobban érthető artikulációt, hogy a koncertterem távolabbi részében is érthető maradjon az előadás. Az tétel ebben az interpretációban is egy tempóban marad.

[18] Rossini crescendo: azonos részlet többszöri ismétlése, egyre hangosabban.
[19] Stretta: operafinálé felgyorsult tempóban előadott zárószakasza.

10.18132/LFZE.2020.8

op.59.No.3 C-dúr	♩	𝅗𝅥	♩.	♩	𝅝
	Andante con moto	**Allegro vivace**	**Andante con moto**	**Menuetto**	**Allegro molto**
Beethoven	**69**	**88**	**56**	**116**	**84**
Amadeus	69	72	50	116	72
Artemis	56	78	54	100	78
Emerson	69	80	52	108	84
Guarneri	68	76	50	104	82
Magyar	70	78	50	108	78



10.18132/LFZE.2020.8

.

10.18132/LFZE.2020.8

5.1. op. 74 Esz-dúr „Harfen”

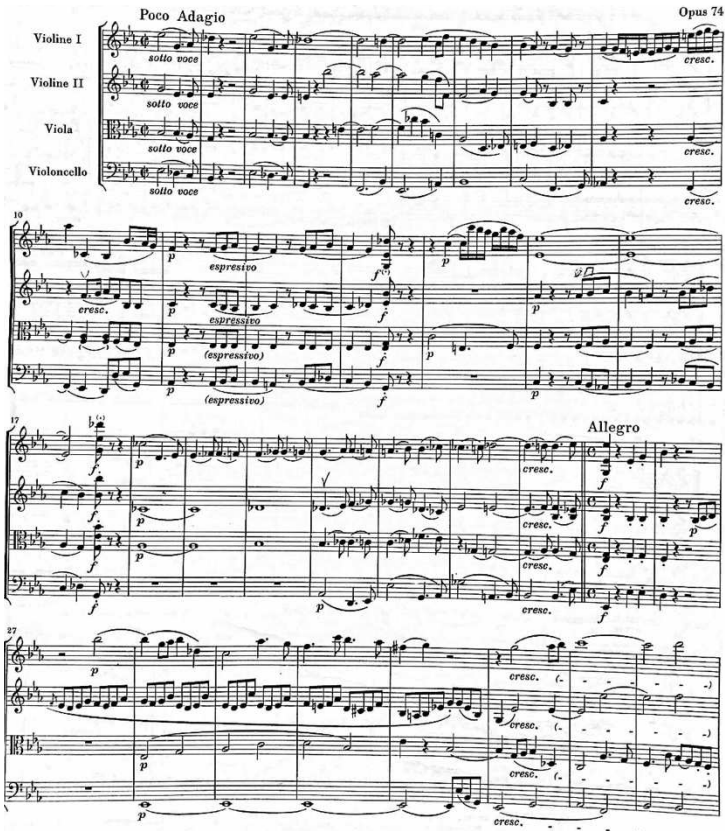
Az op. 74 Esz-dúr kvartett első vázlatai és a teljes mű 1809-ben íródott. Az op. 59 kvartettek komponálási körülményei a gondtalan nyugalom évei voltak. Boldog szerelem fűzte a „Hallhatatlan Kedveshez”, aki folyamatos inspirációt és bűvös hatást tett rá a kétségbeesés veszélyei ellen. Növekvő süketsége folytán még nem izolálódott el teljesen a külvilágtól. Schindler elmondása szerint a heiligenstadti völgy vízpartján még hallotta „a rigó, fürj, fülemüle és a kakukk énekét, ami inspirálta őt a Pastoral szimfónia csodálatos megalkotásában”.[1] A ratisboni[2] csata után a francia seregek bevonultak Bécsbe. A császári udvar elmenekült, így Beethoven elvesztette patrónusait és belezuhant egy pénztelen szenvedéssel teli helyzetbe. Egy eldugott pincében vészelte át a bombázást és a harcokat. Rettegett, hogy süketségét súlyosbítja majd a bombák és robbanások rettenetes hangereje, amit jobb híján a fejére szorított párnákkal próbált enyhíteni. Az ostrom két hónapig tartott. Az élelem kevés volt és drága, a fűtés hiánya pedig majdnem kibírhatatlan. Aggódásának másik komoly oka az volt, hogy a körülmények miatt nem láthatta Brunszvik Terézt. Mikor az időközben megjelent op. 69 cselló-zongora szonáta első kópiáját elküldte barátjának Gleichensteinnek, a dedikáció alá odafirkantotta a következőket: „Inter lacrymas et luctum”.[3] Az op. 74 Esz-dúr kvartett is a szomorúság és a könnyek között íródott.[4]

1. tétel Poco adagio, Allegro.

A kvartettek sorában az első tétel Poco adagiója a második ilyen lassú bevezető.[5] Mély, kifejezéssel teli zene, mely sokkal közelebbi kapcsolatban áll az őt követő Allegróval, mint azt a korábbi C- dúr kvartettnél hallhattuk. Ez a bevezetés már a késői kvartettek gondolatvilágát vetíti előre (76. kottapélda op. 74 Esz-dúr 1. tétel).

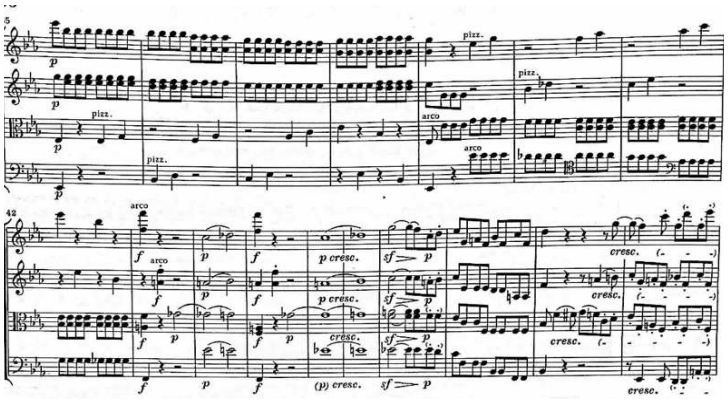
[1] J.de Malriave: *Beethoven's Quartets*. (Mineola N.Y.: Dover Publications, 2004). ford.: F.A. 148.
[2] 1809. április 19-23, ma Regensburg.
[3] Inter lacrymas et luctum: Könnyek és bánat között.
[4] I.m. 149.
[5] Korábban csak az op. 59 No. 3 első tétele előtt találunk lassú bevzetőt. Az op. 18 no. 6 B-dúr kvartett utolsó tétel előtti rész több, mint egy bevezetés, inkább egy önálló tételrész.

10.18132/LFZE.2020.8



76. kottapélda op. 74 Esz-dúr 1. tétel

Az Allegróba egy erőteljes akkorddal érkezünk, feloldva a búskomor jelleget. Egy váratlan, erővel teli ugrással elszakad a bágyadt gondolatoktól és egy más érzelmi világba rántja a hallgatót. A kezdeti felhőtlen dallamot a 35. ütemnél felváltja egy pattogóbb, katonásabb, de mégis vidámnak mondható rész (77. kottapélda op. 74 Esz-dúr 1. tétel 35. ütemtől). Először a brácsa és a cselló felváltva játszák a pizzicato negyedeket, amit aztán a két hegedű is bemutat. Valószínűleg ez a pengetett (pizzicato), többször visszatérő, különleges hangzásvilág miatt kapta ez a mű a „Hárfa kvartett” elnevezést. A tétel másik emblematikus része a kóda (221. ütem), ahol a cselló és

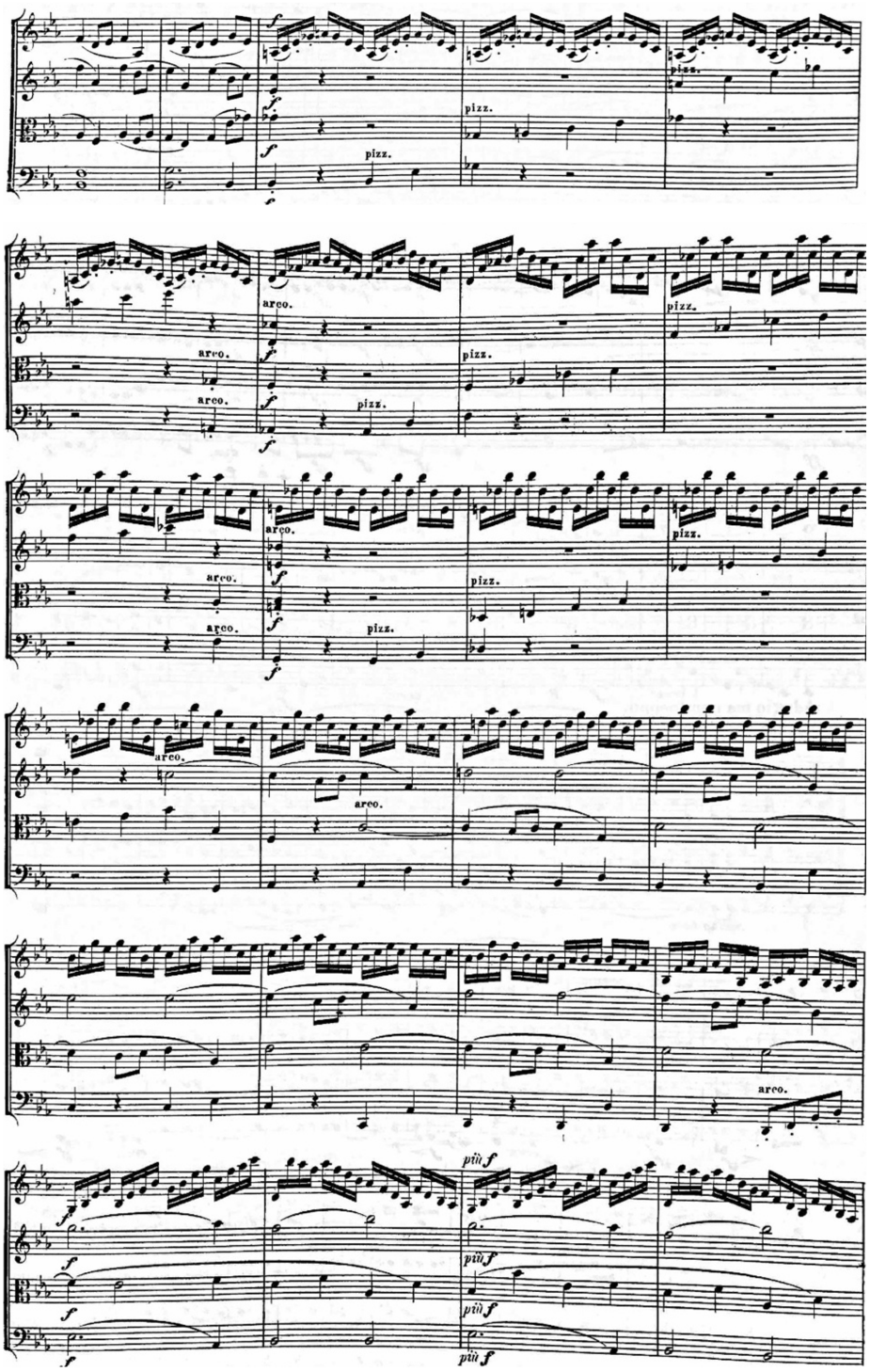


77. kottapélda op. 74 Esz-dúr 1. tétel 35. ütemtől

brácsa pizzicatói mellett az első hegedű brilliáns, virtuóz arpeggiói[6] mellett feltűnik a második hegedű gyönyörű dallama, amihez később a brácsa és a cselló is csatlakozik,[7] mely a végére egész szimfonikus hangzást kelt (78. kottapélda op. 74 Esz-dúr 1. tétel kóda).

[6] Arpeggio: ol. hárfaszerűen, az akkord hangjai nem egyidejűleg, hanem egymás után szólalnak meg.
[7] Természetesen ’arco’, azaz vonóval játszva.

10.18132/LFZE.2020.8



78. kottapélda op. 74 Esz-dúr 1. tétel kóda

Az Amadeus kvartett gyakorlatilag a beethoven által ♩ = 60 előírt tempóval interpretálja a Poco Adagiót ♩ = 58. Nagyon érzékletes a két karakter beírás magvalósítása. A Poco Adagio a lassú metrum ellenére nagyon folyamatos, szépen

10.18132/LFZE.2020.8

kiegyenlített hangzású. A sotto voce[8] szinte tapintható, az Allegro megjelenésekor szabadul ki ebből a fojtott légkörből. Az Allegro viszonlyag lassú alaptemtója 𝅗𝅥 = 74 a kidolgozási részben 80 körüli értéket is elér, de a visszatérés ismét a kvartett által választott alaptempót mutatja 𝅗𝅥 = 74. A tizenhatod menetek végig melodikusak, jól érthetőek. A kódában az intenzitás végig megtartott.

Az Artemis kvartett az eddigiekben mindig a gyorsabb oldalon állt a megfogalmazások között. Ebben az esetben az ő előadásuk a leglassabb 𝅗𝅥 = 54. Mindig érzem a kvartett játékában azt a törekvést, hogy a dinamikát és a karaktereket szélesebb palettán mutatják be, mint azt általában megszoktuk. Ezt a Poco Adagiót szinte a semmiből teremtik meg egy non vibrato[9] hangszínnel indulva, majd fokozatosan növelve a hang kifejező intenzitását és természetesen a vele járó vibrátót is. Az Allegro előtti 7 ütem még lassabb 𝅗𝅥 = 49, visszafojtottabb, hogy aztán az Allegróban rögtön el tudjon rugaszkodni az új lendület. Az Allegro első akkordja után rögtön egy kellemesebb karaktert és szép espressivo hangot hallunk, a bevezető sotto voce ellenpontjaként 𝅗𝅥 = 80. Érdekes, mennyire pontosan olvassák a szerzői jelzéseket. A 77. kottapélda 2. sorának 2. és 4. ütemében a kritikai kiadásokban az első hegedű forte hangján nincsen pont, de az őt követő második hegedű hangján van. Ezt a különbséget érzékletesen el is játszák, ami ezt a néhány taktust különösen drámaivá teszi. Lefordítva, kicsit lassabb ez a pár taktus. Az expozició legato tizenhatod menetei rendkívül virtuózak, a felfoghatóság határán mozognak. A kidolgozás viharos részében a heves tizenhatod mozgás eléri a 84 értéket, ami aztán a visszatérésnél visszaáll a kezdeti 80 sebességre. A kóda subito[10] gyorsabb 85 tempóval indul és nem fárad el a rész végéig. A tizenhatod menetek utáni lépegetős zene visszatér a kezdeti tempóhoz, ezzel keretezve az interpretációt.

Az Emereson vonósnégyes felfogásában a Poco Adagio előírás poco[11] jelentése fontos lehetett, mert 𝅗𝅥 = 70 tempó vételük jelentősen gyorsabb a Beethoven által előírt 𝅗𝅥 = 60-nál. A karakter visszafogott espressivója is jelzi, hogy a folyamatosságot előtérbe helyezik. Az Allegro előtti utolsó 7 ütem itt is lassabb (58-63) körüli értékről indul. Az Allegro a világ legegyszerűbb módján (legalábbis úgy tűnik) a beethoveni lendülettel indul 𝅗𝅥 = 84. A legato tizenhatodoknál nem lehet ezt a tempót tartani, mint ahogy vissza is esik a tempó 78-ra. A meglehetősen gyors alaptempó miatt szükség van kisebb-nagyobb tempóbeli kitérőre a zenei kifejezés érdekében. A kidolgozásban és a visszatérésben is a 84 érték dominál. A kódában pazar módon marad a rendkívül virtuóz 84 sebesség.

A Guarneri kvartett természetes játékstílusa mindig csodálattal tölt el. Tempójuk 𝅗𝅥 = 66 ugyan gyorsabb az előírtnál, de ennek ellenére a Poco Adagióban nagy nyugalommal, egy tempóban halad a zene, mindenféle túlzásoktól mentes, letisztult formában. Az Allegro indulását a megfontoltság jellemzi. Ahogy az érzelmek hirtelen kiszabadulnak a bevezetés béklyójából, az előadás lendülete inkább

[8] Sotto voce: ol. hang alatt, fojtottan.
[9] Non vibrato: ol. vibrátó alkalmazása nélkül.
[10] Subito: ol. rögtön, azonnal.
[11] Poco: ol. kissé, nem nagyon, fokozatosan.

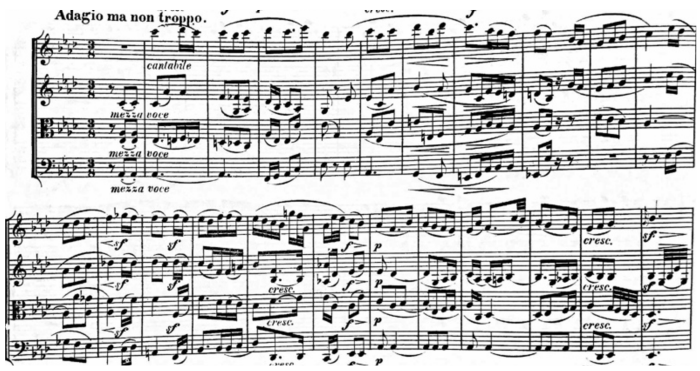
10.18132/LFZE.2020.8

boldogságot, mint a féktelen vidámságot közvetít ♩ = 79. Az Esz-dúr általában nem egy könnyed hangnem. Az ebben a harmóniavilágban született művek többnyire súlyosak, kimértek, fenségesek. Ez ugyan általánosítás, de azt gondolom, többnyire igaz. Ebben az interpretációban is érzem ennek a jelenlétét. Az egész tétel egy alaptempóban zajlik, kis, természetes kilengésekkel. Rendkívül harmonikus előadás. A pizzicatók szép dallamos és kiegyenlített melodikus hangvétele a mű nevéhez méltóan szólalnak meg.

A Magyar vonósnégyes klasszikus egyszerűséggel fogalmazza meg a bevezetést. Az ♩ = 58 érték gyakorlatilag egyezik a Beethoven által előírt ♩ = 60-nal. Az utolsó 7 ütem ♩ = 50 kimért és visszafogott espressivóval éri el az Allegrót. Mindig jóleső érzés fog el, amikor az egyszerű interpretáció, a mű lényegét tudja bemutatni, minden egyénieskedő megoldásoktól mentesen. Székely Zoltán művészete ebből a megközelítésből is egészen rendkívüli előadói tudással bír. Az Allegro a beethoveni értéket ♩ = 84 mutatja. Alig térnek el ettől a tétel folyamán, még sincs az az érzésünk, hogy egy nagy rohanás az egész tétel. Természetesen folyik a zenei gondolat, nem avatkoznak bele a természetes lendületbe, nincsen - úgymond, előadva a mű, hanem magát a kompozíciót halljuk.

2. tétel Adagio ma non troppo.

A késői korszak előhírnökeként az Esz-dúr kvartett Adagiójában már megjelenik a jellemzően töretlen, folyamatos melódiák gondolata. A tétel főtémája háromszor hangzik el, közötte két epizóddal. (25., 87.ütem) A meghitt kezdő dallam minden hangjából sugárzik a szomorúság. A 13, 14 ütemben ezt még aláhúzza a két sforzato,[12] mintegy vissza-visszatérő fájdalom, amit néhány taktussal később egy dallami és dinamikai kiemeléssel még kifejezőbbé tesz. (16., 17. ütem) Marx szerint „ebben a témában minden hang egy-egy könny”[13] (79. kottapélda op .74 Esz-dúr 2. tétel).

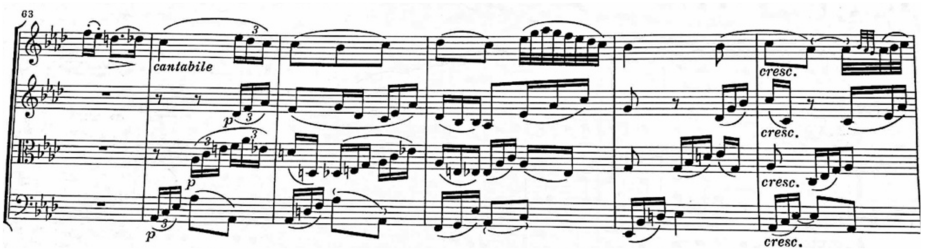


79. kottapélda op .74 Esz-dúr 2. tétel

A második (64. ütem) és harmadik téma (115. ütem) megjelenése gazdag variánsai az első témának. A korábban általam említett Motivführung komponálási technika jól megfigyelhető a 64. ütemtől. (80. kottapélda op.74 Esz dúr 2. tétel 64. ütem) Az első epizód egy kis töredéke, mint egy emlék, megjelenik a kóda előtt.

[12] Sforzato: ol. dinamikai kiemelés.
[13] J.de Malriave: *Beethoven's Quartets,* i.m.,162.

10.18132/LFZE.2020.8



80. kottapélda op.74 Esz dúr 2. tétel 64. ütem

Az Amadeus kvartett előadásában az Adagio ma non troppo végtelen nyugalmat áraszt. Az előadás tempója a lassabbak közé tartozik ♪ = 54. A második epizód poétikus megfogalmazása miatt a ♪ = 47 körüli érték sem tűnik vontatottnak. Norbert Brainin[14] végtelennek ható esspressivo játéka teljesen kitölti a zenei folyamatot és egy pillanatra sem hagyja magára a hallgatót. A 3. téma megjelenése kicsit mozgalmasabb a gazdagabb zenei szövet miatt, amit az első epizód lassabb idézete követ, majd teljes nyugalommal zárul a tétel.

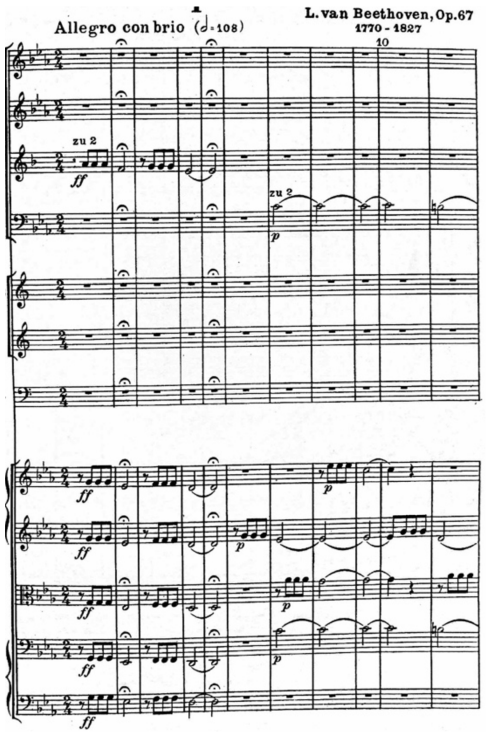
Az Artemis vonósnégyes előadásában a beethoveni érték ♪ = 72 lehetséges megközelítése és a tempó előírás - Adagio ma no troppo- megvalósítása lehetett a cél. A ma non troppo[15] jelzés egybecseng a kvartett tempóvételével ♪ = 68, amely a leggyorsabb a vizsgált felvételek között. Az első epizód nyugalmához nem lehet tartani ezt a sebességet, ezért ez a terület ♪ = 61 érték körül mozog. A második főtéma megjelenés ismét a 68 metrummal halad. A második epizód hirtelen gyorsabb és mozgalmasabb lesz ♪ = 72-74. Ebben a közjátékban volt lehetőség először a beethoveni érték bemutatására. A harmadik témamegjelenés is ebben a tempóban zajlik. Az első epizód idézete ♪ = 58-62 értékkel jelenik meg. A tétel dramaturgiája a zenei anyagok növekvő gazdagságával a gyorsabb tempó irányába mozdul el, majd a tétel végén ismét visszatér a nyugalom, evvel keretezve a kompozíciót.

[14] Norber Brainin: Az Amadeus kvartett első hegedűse.
[15] Ma non troppo: ol. nem nagyon, az adagio ma non troppo-nem nagyon lassan.

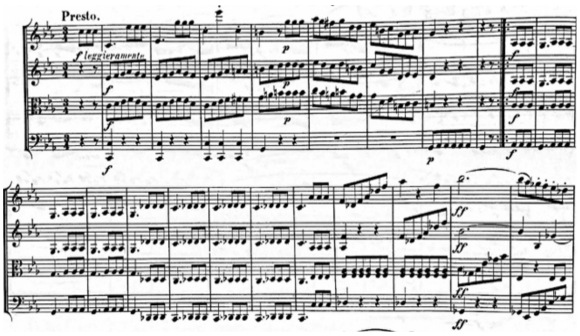
10.18132/LFZE.2020.8

3. tétel Presto.

A meglehetősen depresszív érzéseket és szomorúságot kifejező Adagio után a Presto sugárzik az erőtől és a vitalitástól. A tétel elején megjelenő témával kapcsolatban rögtön szembe tűnik a párhuzam az 5. c-moll „Sors” szimfónia Allegro tételének híres nyitó motívumával (81. kottapélda 5. szimfónia op. 67 1. tétel). Ez a motívum gyakorlatilag végig vonul az egész fő részen (82. kottapélda op. 74 Esz-dúr 3. tétel). A középrész vagy trió, Piú presto quasi prestissimo, karakterben megmarad a dinamikus, erőtől duzzadó sodró lendület, hasonlóan a fő részhez. A metrum csak elméletben változik, ugyanis 3/4-ben van leírva, de a szerző odaírta, hogy 6/8-ban kell gondolkodni. Így a tétel elejei 3/4-ben lévő 6 nyolcad hang tempója megegyezik a trió két ütemnyi 3/4-el, amit 6/8-nak értelmezünk.[16] Ezért ugyanaz a két megadott érték és a tempó jelzés pedig különbözik. Egyszerűbben fogalmazva: a fő rész egy ütemének tempója a középrészben két ütemre vonatkozik. A tétel szerkezetében annyi az érdekesség, hogy a hagyományos triós formához képest (A, B, A) még egyszer megjelenik a teljes középrész, majd ismét a teljes főrész (A, B, A, B, A- 8. üteműl piano, kóda). A fő rész harmadik megjelenésekor a 8. ütemtől



81. kottapélda 5. szimfónia op. 67 1. tétel



82. kottapélda op. 74 Esz-dúr 3. tétel

piano, azaz halkan játszva, de a vitlaitást nem veszítve halad a sodró lendület, ami a kóda végén sebességét nem, de erejét fokozatosan elvesztíve megáll egy akkordon, majd „attacca il seguente”[17] következik a 4. tétel.

Az Amadeus kvartett a fő részt ♩.= 90 majd a középrészt 80 érték körül interpretálja. A visszatérések is ezt a sebességet mutatják.

[16] „Si ha s’immaginar la battuta di 6/8”. Beethoven jelzése.
[17] Attacca il seguente: ol. rögtön következik. Szünet, megállás nélkül. Beethoven jelzése.

10.18132/LFZE.2020.8

Az Artemis vonósnégyes 𝅗𝅥.= 102 - nyugodtan nevezhetjük - szuperszónikus tempója, még a beethoveni értéket is 𝅗𝅥.= 100 túlszárnyalja. A tétel eleje így kevésbé drámai, mert ez a tempó technikailag csak egy leggiero játékmóddal oldható meg. Ha visszacseng fülünkbe az 5. szimfónia karaktere, érezzük az erő hiányát. A trióban gyakorlatilag ugyanazt a tempót halljuk,[18] de itt már nyoma sincs a könnyedebb játékmódnak. Az erőteljes risoluto karakter egy képzeletbeli apokaliptikus száguldás víziójával ér fel.

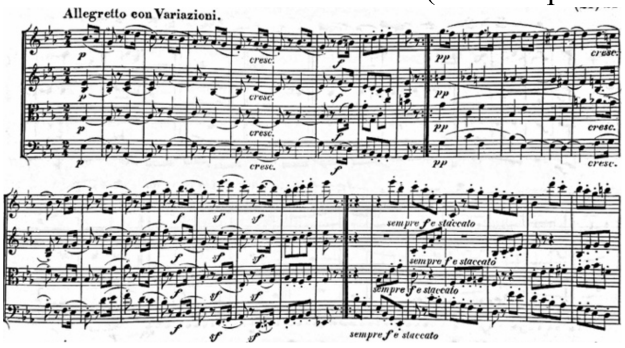
Az Emerson kvartett a beethoveni tempót valósítja meg 𝅗𝅥.= 100 és még van „tartalék" a tarsolyukban, mert egyes részek a 106 értéket is könnyedén elérik. Ennél az együttesnél a gyors tempó ellenére megmarad a drámai megjelenés. A trió gyakorlatilag ugyanez a sebesség. A modern kvartettjáték egyik csúcsa ez a felvétel.

A Guarneri vonósnégyes 𝅗𝅥.= 94 tempója a fő részben a forte részek drámaiságával, robosztus hangzásvilágával és a lírai részek kontraszjával egyensúlyt teremtve interpretálja a tételt. A trio 𝅗𝅥.= 88 értéke lassabb a fő résznél, de nem kevésbé drámai.

A Magyar kvartett 𝅗𝅥.= 96 tempója és előadása összhatásában az Artemis és az Emerson kvartettek felvételével rokon.[19] A tempó, a risoluto karakter és a trió azonos metrikájának interpretálásában hasonló gondolkodási fonalat követnek.

4. tétel Allegretto con Variazioni.

A robosztus Presto után tételszünet nélkül következik az utolsó, variációs tétel. Témája egy sima, nyugodt és folyamatos dallam, melyet hat variáció követ.[20] Ebben a tételben Beethovent két dolog inspirálta, amely az egész műben is megjelenik, nevezetesen a magabiztos erő és a reménytelenség. De amíg a váltakozó hangulat hatása minden variáció megjelenésével éles különbözőséget mutat, nyoma sincs semmiféle erő demonstrálásnak (83. kottapélda op. 74. Esz-dúr 4. tétel).



83. kottapélda op. 74. Esz-dúr 4. tétel

A Presto kielégítette és feltárta a komponista nehezen kivívott győzelmét az ember felett, és a vihar utáni nyugalom tökéletes lelki békéjében, hasonlóan az op. 59 No. 1 kvartett finaléjában, egyszerűen elragadtadta magát a zenei teremtésben.[21]

Az 1. variáció levegőjét áthatja a viszontagságos idők határozott elutasítása, egy magabiztos lélek által, mely szögletes és nyers.

---

[18] Kicsit lassabb 𝅗𝅥.= 98, érzetben ez ugyanaz, mint a fő rész metruma

[19] Vagy fordítva. Ez a felvétel jóval korábbi.

[20] Valójában összesen 10 variáció van. A téma és hat variáció mindegyike 8, 8+4 ütemes. A 6. variációt még egy hosszabb 8, 8+4, 8 és 3 rövid (8 ütemesek) követi.

[21] J.de Malriave: *Beethoven's Quartets*, i.m.,127.

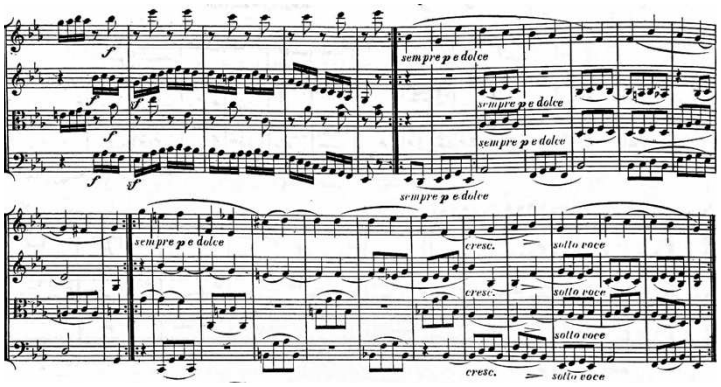
10.18132/LFZE.2020.8

5.1. Tempó összehasonlítások

A 2. variációban hatalmába keríti a lágy bársonyos érzékenység. Ebben a variációban a brácsa gyengéd, könyörgő, körülölelő motívuma éles kontrasztként jelenik meg az első variáció nyers határozottsága után.

A 3. variáció azonnal egy éles kontraszttal jelenik meg. A cselló és a második hegedű kérlelhetetlen, folyamatos tizenhatod meneteit a brácsa és az első hegedű a 2. és 4. nyolcadra mért kalapácsütés szerű rövid hangjaival verseng.

Talán a 4. variáció áll mind érzetben, mind hangvételében a legközelebb a témához. A ráérő, gondtalan lépegető dallamot az első hegedű játsza a többi hangszer halk nyolcad mormolása felett. Ebben a variációban harmóniailag már megcsillan valami Beethoven késői korszakából (89-91. üt.), (83. kottapélda op. 74 Esz-dúr 4. tétel). Az 5. variáció a 3. karakter rokona, még nagyobb energiát felvonultatva. Az első hegedű eltolt ritmikájú és sforzatókkal megerősített variációja mellett, az alsó szólamok azonos ritmikájában a felső szólamban (2. hegedű) szintén megjelenik a téma variánsa.



83. kottapélda op. 74 Esz-dúr 4. tétel

A 6. variációtól folyamatos lesz a zene, nincsenek szünetek a variációk között. A különös harmóniai színek megjelenése által elhagyni látszik a kvartett kifejezési struktúrát a zenekari kifejezés felé. A cselló repetált[22] hangjai egy zenekari kontextusban a timpani[23] hangzását imitálja, melyet a többi hangszer, mint fafúvók és a kürtök követnek. A 131. ütem modulációja Esz-dúrból Desz-dúrba, majd vissza Esz dúrba elég meglepő és hirtelen harmóniai fordulat.

A 6. és 7. variáció lényegében hasonló, végig vonul benne a triola repetíció, ami fölött végig duola menetek hallhatóak. Tehát a hármas és kettes lüktetés együtt szól két variáción keresztül, nem kevés feszültséget okozva.

A 8. variáció könnyed duola variációja a témának, feloldja a 6. és 7. variáció feszültégét.

A 9. variációban ismét a triola menetek tűnnek fel egyre gyorsabb tempóban (accelerando),

amit a 10. variáció fergeteges Allegrója, ismét duola, azaz most kvartola csoportokban, egy ekstázist megjelenítő unisonoval fejez be, melyet két halk, piano hang még megerősít. Ez a két hang a téma két fő hangja. Ezzel keretezi a tételt.[24]

[22] Repetált: repetíció- ismétlés, azonos hangok egymást után való ismétlése.
[23] Timpani: üstdob.
[24] J.de Malriave: *Beethoven's Quartets*, i.m., 171.

10.18132/LFZE.2020.8

Az Amadeus kvartett kezdése ♩= 100, ami egyezik a beethoveni értékkel. Kétarcú témát fogalmaz meg az együttes, amely tempóban is mérhető. Az első 4 ütem a 94, a második 4 taktus már 103 értékkel halad. Az ismétlőjel után a 100 érték dominál, ez után 4 ütem fogottabb, majd megint a folyamatosabb zárja a témát. Ez csak így, megmérve tűnik fel, hallgatva teljesen természetes, hogy így mozog a tempó. Az első variáció ♩= 110, a második ♩= 74-82, a harmadik ♩= 116, a negyedik ♩= 88, az ötödik ♩= 98, a hatodik ♩= 112, a hetedik ♩= 116, a nyolcadik ♩= 120, a kilencedik: accelerando, a tizedik, Allegro ♩= 150. Látható és hallható, hogy mindegyik variációhoz/karakterhez más tempót játszanak a legkifejezőbb utat keresve. Rendkívül színes interpretáció.

Az Artemis vonósnégyes, hasonlóan az Amedeus kvartetthez a ♩= 100 beethoveni étéket játsza. A karakter mégis más. Míg az előbbi felvételen egy nyugalmas, néha meglibbenő karakterű előadást hallottunk, addig az Artemis együttes egy feszesebb, vidámabb hangvételű témát fogalmaz meg. Az első variáció ♩= 108, a második ♩= 82, a harmadik, leggiero karakterben ♩= 120, a negyedik ♩= 96, az ötödik ♩= 102, a hatodik ♩= 156, a hetedik ♩= 156, a nyolcadik ♩= 160, a kilencedik: accelerando, a tizedik, Allegro ♩= 170. Fantáziadús, nagyon érdekes előadás.

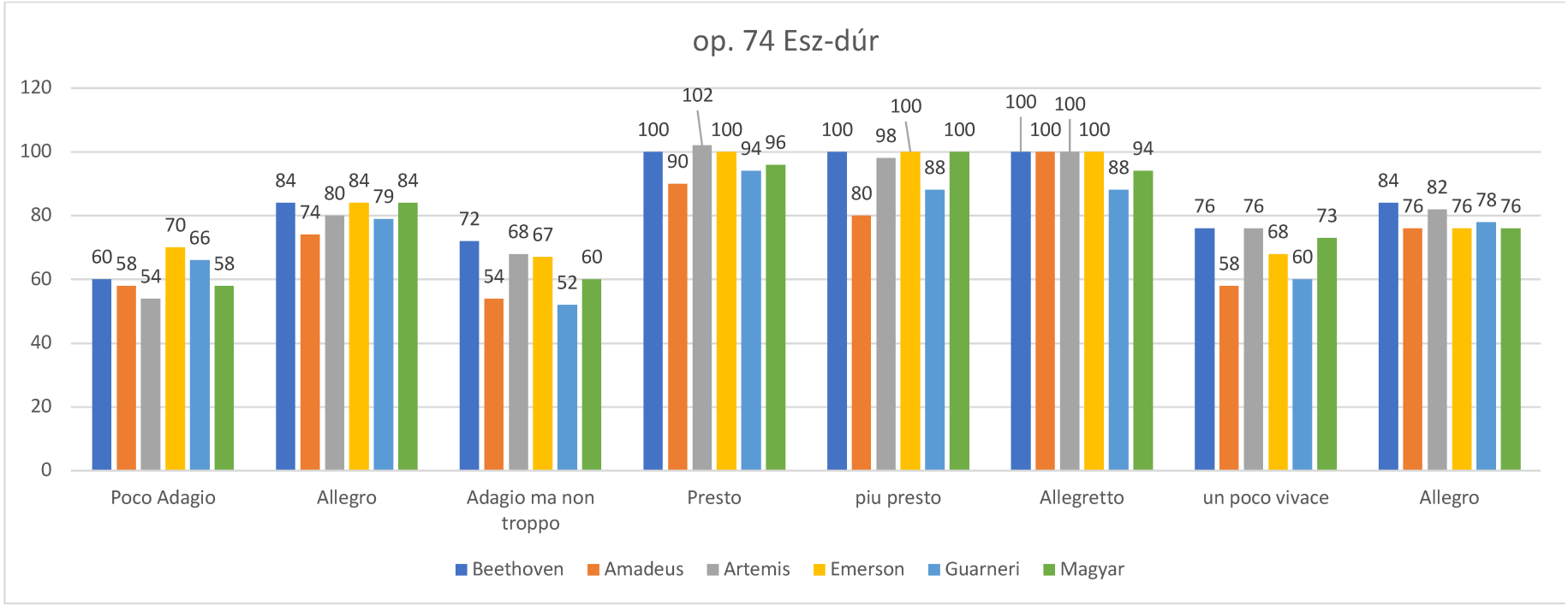
Az Emerson kvartett szintén a beethoveni értékkel ♩= 100 kezd, és az egész téma alatt tartja, természetesen a megfelelő zenei értelmezésekkel. Az első variáció ♩= 106, a második ♩= 84, a harmadik ♩= 126, a negyedik ♩= 95-98, az ötödik ♩= 112, a hatodik ♩= 134, a hetedik ♩= 134, a nyolcadik ♩= 126, a kilencedik: accelerando, a tizedik, Allegro ♩= 160. Nagyon precíz előadás. Viszonylag kisebb tempó különbségeket hallunk a variációk között, mint az előző felvételeken.

A Guarneri vonósnégyes a kezdeti éneklően dallamos ♩= 88 tempóját csak az ismétlőjel előtti 3 ütem rázza fel egy kicsit frissebb mozgással, hogy azután ismét a dallamé legyen a fő szerep. Az első variáció ♩= 100-98, a második ♩= 82-80, a harmadik ♩= 122, a negyedik ♩= 102-98, az ötödik ♩= 114, a hatodik ♩= 118-122, a hetedik ♩= 118, a nyolcadik ♩= 112, a kilencedik: accelerando, a tizedik, Allegro ♩= 160. Hasonlóan az Emerson kvartetthez, a Guarneri vonósnégyes is a kisebb tempó különbségek megoldásait interpretálja.

A Magyar kvartett nyugodt indítása ♩= 94 után a téma második 4 taktusa fokozatosan átvált egy határozottabb karakterbe, amely egy kicsit gyorsabb is. Evvel, ez a vonósnégyes is a téma kétarcúságát mutatja meg. Az első variáció ♩= 98-100, a második ♩= 64-69, a harmadik ♩= 105-108, a negyedik ♩= 98-102, az ötödik ♩= 106, a hatodik ♩= 142, a hetedik ♩= 140, a nyolcadik ♩= 138, a kilencedik: accelerando, a tizedik, Allegro ♩= 152. Kiegyensúlyozott, túlzásoktól mentes előadás.

10.18132/LFZE.2020.8

op. 74 Esz-dúr	♩	𝅗𝅥	♪	𝅗𝅥.	𝅝..	♩	𝅗𝅥	𝅗𝅥
	Poco Adagio	**Allegro**	**Adagio ma non troppo**	**Presto**	**piu presto**	**Allegretto**	**un poco vivace**	**Allegro**
Beethoven	**60**	**84**	**72**	**100**	**100**	**100**	**76**	**84**
Amadeus	58	74	54	90	80	100	58	76
Artemis	54	80	68	102	98	100	76	82
Emerson	70	84	67	100	100	100	68	76
Guarneri	66	79	52	94	88	88	60	78
Magyar	58	84	60	96	100	94	73	76



10.18132/LFZE.2020.8

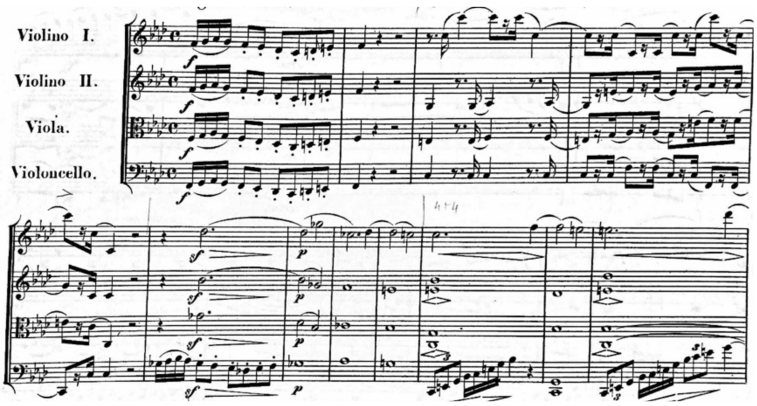
10.18132/LFZE.2020.8

5.2. op. 95 f-moll „Quartetto serioso”

1810-es év Beethoven életének talán legfájdalmasabb éve volt, amikor Brunszvik Jozefinnel való érzelmi kapcsolata megszakadt. Az f-moll kvartett nem egy lírai kompozíció, érezhetően rettentő erőt sugároz. Nincs meg benne az a játékosság és bensőségesség, ami az Esz-dúr kvartettben. A mű kifejezésmódja meglehetősen zárkózott. Kitölti a saját radikális, személyes küzdelme az élettel, amelyet az ékesszólás és az érzelmek minden lehetséges kifejezési eszközeivel jelenít meg. Minden jelentéktelen dolog áldozatul esik és csak a rendkívül koncentrált lényeg marad meg egy izzóan magas hőfokon. Az erőfeszítés helyett, maga az erő jelenik meg, a maga méltóságteljes valóságában.[1]

1. tétel Allegro con brio.

A berobbanó fő téma a lázadás dühödt négy szólamú unisonója,[2] az egész mű egyfajta alap mintája. Ezt követően alig három taktus nyugalom után vad ritmusokkal ismét egymásnak feszül a négy szólam. Megjelenik egy állandó ritmikai mozgást sugárzó nyugodt melléktéma, amely békét ígér a továbbiakban. A tételt a két szélsőséges karakter váltakozása tölti ki. Rendkívül tömör és rövid a kidolgozási rész, az egész tételt áthatja a robbanékony ellenkezés a két ellentétes motívum által (84. kottapélda op.95 f-moll 1. tétel).



84. kottapélda op. 95 f-moll 1. tétel

Az Amadeus kvartett 𝅗𝅥 = 72 tempóban kezdi a tételt, de a 10. ütemtől már 65-re esik vissza a metrum a kifejezés szabadsága miatt.

Olyan ellentétes a két egymást követő karakter, hogy a beethoveni előírással 𝅗𝅥 = 92 szemben, ez a kvartett ezt a megoldást érzi hitelesnek. A második forte szakaszt követő lírai rész megint lassabb, sőt a 24. ütemtől, amikor a brácsa elkezdi az átvezető részt, ott 𝅗𝅥 = 63 értékre csökken a sebesség. A különböző zenei anyagok erőteljesen befolyásolják a tempót, de ezt csak a méréskor vesszük észre. Az előadás nagyon szuggesztív és a meggyőző tempó ingadozások természetesként hatnak.

Az Artemis vonósnégyes 𝅗𝅥 = 83 tempója első hallásra odaszögezi a hallgatót. Alig csökken a tempó a lírai részeknél, ami komoly technikai tudást kíván. Emiatt a két szélsőséges karakter nem igazán különül el, a lírai részekben is marad bőven izgatottság. A kidolgozás hirtelen még gyorsabb lesz 𝅗𝅥 = 87, amelynek rendkívül

[1] Kerman, Joseph: *The Beethoven Quartets*. (London: Oxford Univerity Press, 1967). 169.
[2] Unisono: ol. több szólam által egyidejűleg megszólaltatott hang vagy dallam.

10.18132/LFZE.2020.8

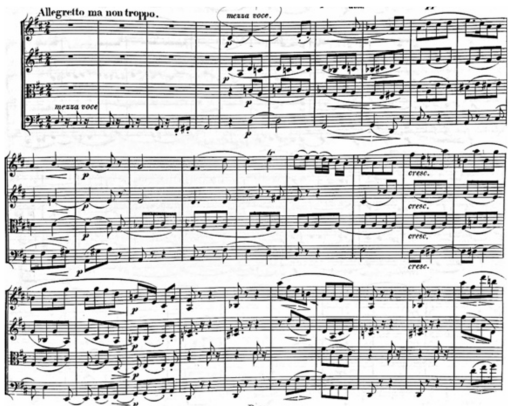
démoni hatása van. Az egész interpretáció vibrál az erőtől és az izgatottságtól. A megnyugvást a lassú tételre koncentrálták.

Az Emerson kvartett a kezdésnél, ha lehet, még az Artemis kvartettnél is viharosabban csap bele az instrumentumokba 𝅗𝅥 = 90 tempóval. A lírai zenei anyag később a 24. ütemnél olyan kényszerítő erővel bír, hogy ez az együttes is visszaveszi a sebességet a 𝅗𝅥 = 75 értékre. Később, az indulatos részeknél ismét visszajön a fergeteges tempó. Valószínűleg nem járok messze az igazságtól, amikor kijelentem, hogy az Emerson kvartett ebben a tételben eljutott addig a pontig, ahol már nem lehet és nem is érdemes a tempót fokozni, mert az a mű kárára lesz. A Beethoven által beírt 𝅗𝅥 = 92 érték úgy gondolom megvalósíthatatlan.

A Guarneri vonósnégyes a kezdeti 𝅗𝅥 = 80 tempót a lírai részeknél visszaveszi 𝅗𝅥 = 72-re. A 24. ütemtől a brácsa dallama 𝅗𝅥 = 60 értékkel szinte körül öleli a dallamot, majd a dinamikusabb részek ismét 75-80 közötti értékeken szólalnak meg. Nagyon kifejező előadás. Személy szerint nagyon kedvelem, hogy Arnold Steinhardt[3] mennyire kifejezően bánik a tempón belüli szabad frazeálás tudományával. Elég, ha csak a gyönyörűen kiénekelt felütéseit említem a lírai részeknél, de a 3. és 4. ütemek tizenhatod hangjai is teli vannak tömörséggel és élettel.

A Magyar kvartett a kezdeti 𝅗𝅥 = 80 után a lírai részeket 76-72 érték körül játssza, ami tulajdonképpen nem új tempó, hanem a kezdeti vihar csendesebb lendülete. A forte, risoluto területek mindig visszatérnek a nagyobb tempóhoz. Ez az együttes oldja meg a tétel interpretációját a legkisebb tempóváltoztatásokkal. Az előadás rendkívül letisztult, mentes a túlzóan romantikus és bombasztikus kifejezési eszközöktől. A forte részek drámaiak, de nem robbannak szét az energiától. Csak annyira energikus, hogy a tétel struktúrája és kiegyensúlyozottsága ne billenjen meg. A lírai részekben kerülik a túlzott szentimentalizmust. Mivel a tempó nagyjából azonos a tétel folyamán, az említett karakterek közelebb kerülnek egymáshoz. A drámai tétel előadásmódja ezáltal nagyvonalú és elegáns hatást tesz.

2. tétel Allegretto ma non troppo.



85. kottapélda op. 95 f-moll 2. tétel

Az Allegro indulatai után az Allegretto nyugodt levegője egy sóhajtásokkal összefonódó letargikus nyugalom érzetét kelti. Ez a D-dúr lassútétel is elegendő bizonyítékot nyújt arra, hogy Beethoven kvartett sorozatának stílusfejlődésében nincsenek törések és szakadékok. Egy híd épül ki a középső és a kései szerzői periódus cezúrája között, vagy éppen ez a műve választja el a két

[3] Arnold Steinhardt a Guarneri kvartett primáriusa.

10.18132/LFZE.2020.8

nagy periódust.[4] A bevezető cselló skálamenet után érzelmes dallamfolyam szólal meg (85. kottapélda op. 95 f-moll 2. tétel).

Ezek után egy fúga jelenik meg a brácsa témabemutatásával, majd, mintha ismét a fő rész következne a bevezető ütemekkel. De e helyett csak a bevezetés három ütemét halljuk háromszor, három különböző hangnemben egyfajta átvezetésként, a fúga variánsa előtt. Tehát, a visszatérő A rész helyett - kis átvezetővel - a B rész, azaz a fúga variánsát hallhatjuk és csak ezek után tér majd vissza az A rész. Ilyen módon A, B, B, A, hídforma jön létre. Ezt követi még, mintegy kódaként a fúga B, és az A rész töredéke. A tétel legutolsó akkordja, mint egy kérdés, egy pianissimo[5] szűkített szeptimen áll meg, majd - attacca[6]- a következő tétel első akkordjaként berobban ugyanaz a harmónia, amivel az előző tétel zárult.

Az Amadeus kvartett ♩= 58 tempóval indítja az Allegrettót, de a hegedű megszólalásakor (5. ütem) már 62-64 körüli értéken halad a zene. A 35. ütemnél a brácsával kezdődő fúga szakasz ♩= 60 tempóértéket mutat. A fúga variált része kicsit folyamatosabb ♩= 63, majd a tétel elején hallott öt ütemes cselló bevezetés ismét nyugalmat közvetít ♩= 58, hogy utána a már állandósult tempóban 64-60 haladjon tovább a zenei folyamat.

Az Artemis vonósnégyes hasonlóan az Amadeus kvartetthez, a kezdeti öt ütemes bevezetést szintén lassabban játssza ♩= 58, majd az első hegedű kezdő dallamát ♩= 64 körüli értéken halljuk. Érdekes megfigyelni, hogy a lassú melódia ellenére milyen természetes lendülete van egy frázisnak. Hasonlóan a belégzés-kilégzés ritmusához, érezhető a dallamvezetés természetessége. A variált fúga 64-67 értékre megy föl, de a visszatérés megint a kezdeti nyugalmat árasztja. Érdemes megjegyezni, hogy a tétel elején a dallam mezza voce[7] szólal meg, és itt a visszatérésnél a dolce[8] karakter - Beethoven jelzései - mennyire érzékletesen hallhatóak.

Az Emerson kvartett ♩= 64-60 tempóban játssza az Allegrettót. Alig térnek el ettől a tétel folyamán. Nagyon érthető a fúga, ahol az árnyalt dinamikai arányokkal teljesen világosan követhető, mikor mi történik a zenei szerkezetben.

A Guarneri vonósnégyes nagyon nyugodt alap tempója elég messze esik a Beethoven által jelölt ♩= 66 értéktől. Ez a kvartett ♩= 50 tempóban kezdi a tételt, majd a fúgát is ebben a metrumban halljuk. Rendkívül nyugodt, de mégis folyamatos előadás. Minimális tempókilengésektől eltekintve az előadás egy tempóban halad.

A Magyar kvartett az eddigi felvételekkel szemben a cselló bevezetést kicsit gyorsabban játssza ♩= 67, majd a kezdő főtéma dallamától a tétel meghatározó tempója ♩= 61-63. A fúga variánsa némileg gyorsabb, mozgalmasabb ♩= 67. Ezután a tétel cselló bevezetésének kezdeti gyorsabb tempója itt válik érthetővé, mert ilyen

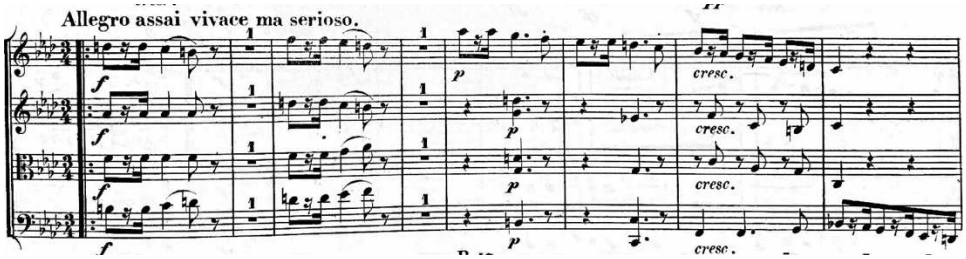
[4] J. Marliave: *Beethoven's Quartets*. (Mineola N.Y.: Dover Publications INC, 2004). F.A. 184.
[5] Pianissimo: ol. nagyon halkan.
[6] Attacca: ol. szünet, megállás nélkül.
[7] Mezza voce: ol. fél hangerővel.
[8] Dolce: ol. édesen.

10.18132/LFZE.2020.8

módon töretlenül haladhat tovább a zene folyamata. A főtéma dallamának megjelenésével megint az alaptempót halljuk.

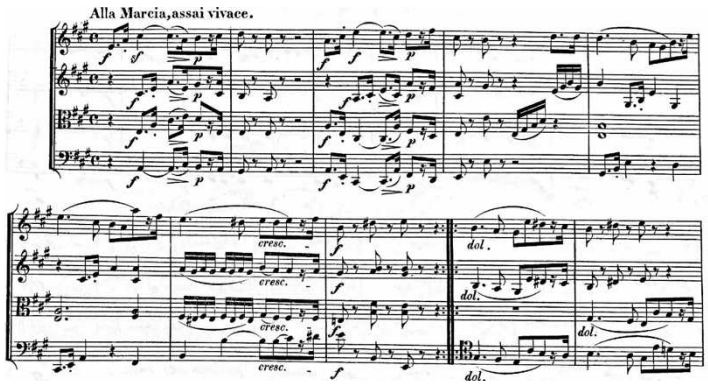
3. tétel. Allegro assai vivace ma serioso.

Az f-moll kvartett harmadik tétele hasonlóan meglepő, mint az első és a második. Nem összetettsége, hanem egyszerűsége okán. Lényegében a megszokott, gyakori Beethoven scherzók közé sorolható, ami általában nagy kontrasztot mutat a hozzájuk tartozó lassú tételekkel. Az előző tétel Allegretto utolsó, szűkített szeptim akkordjával indul a harmadik tétel, ami olyan, mintha a mű minden eddig elhangzott mondanivalóját megkérdőjelezné. A tétel fő része feltűnően száraz és szögletes. Nem is hívhatnánk scherzónak[9], mert Beethoven jelzése szerint a tétel karakterjelölése Allegro assai vivace ma serioso.[10] (86. kottapélda op. 95 f-moll 3. tétel).



86. kottapélda op. 95 f-moll 3. tétel

Talán egy „marschnak”[11] nevezhetnénk, ha nem lenne ilyen gyors , hasonlóan a rokon karakterű op. 132 a-moll kvartett Alla marcia, assai vivace tételéhez (87. kottapélda op. 132 a-moll). A trióban ellentétes kifejezési elemeket találunk. A fő rész rideg és szögletes dallamaival szemben korál jellegű melódiát hallunk, felette az első hegedű ábrándos, mozgékony, egyszerű figurációival.



87. kottapélda op. 132 a-moll

A trió Gesz-dúrban, tehát a nápolyi akkord hangjaival indul. A visszatérő fő rész után a második trió csak harmóniáiban tér el az elsőtől.[12] A harmadszorra megszólaló fő

[9] Scherzo: ol. vicces, tréfás.
[10] Allegro assai vivace ma serioso: ol. nagyon gyors, élénkséggel, de komolysággal.
[11] Marsch: induló.
[12] D-dúrban kezdődik, a lassútétel (D-dúr) fájdalomteli érzéseit felidézve.

10.18132/LFZE.2020.8

rész Più allegro, azaz gyorsabb tempójú, összesűrített szerkezete már majdnem a groteszk karakter határát súrolja.[13]

Az Amadeus kvartett a fő részt 𝅗𝅥.= 58 tempóban játssza. A trió 1, és a trió 2 gyakorlatilag ugyanebben a tempóban van. A Più allegro 𝅗𝅥.= 64-66 sebességgel zárja a tételt. Nagyon fegyelmezett előadás. A rövid hangok is jól appercipiálhatóak. Ez a tétel is forrongó karakterű, de ez az előadás nem akarja az első tétel hevületét felülmúlni, így az egész mű dramaturgiájába jól illeszkedik bele.

Az Artemis vonósnégyes 𝅗𝅥.= 68 tempó vételét gyakorlatilag a Beethoven által beírt sebességgel 𝅗𝅥.= 69 azonosnak vehetjük. Ez az együttes is, hasonlóan az Emerson kvartetthez, láthatóan próbálja elérni azt a tempót, amit Beethoven megadott. Ebben a metrumban a nyújtott értékek rövidhangjai már súrolják a triolás megszólalás határát, mivel a tizenhatod érték pontos eljátszása már a hallhatóság, vagy inkább hallhatatlanság határát súrolja. Ez a kvartett briliánsan oldja meg azt a problémát, hogy hogyan lehet egy ennyire gyors tempónak szemlélődő jellege, a tempó túlhajszolásával szemben. A zenei kifejezés cseppet sem sérülhet és ennek a követelménynek a helyes értelmezés maradéktalanul eleget tesz. A két trió ebben az előadásban lassabb 𝅗𝅥 = 60, és az első hegedű szabadabb kadenciális formulái a modulációkat kiemelve növelik a kontraszt érzetét a fő rész katonás elemeivel szemben. A Più allegro fergeteges 𝅗𝅥.= 76-78 tempóval végződik.

Az Emerson kvartett 𝅗𝅥.= 68-69 tempójú felvételét nyugodtan nevezhetjük az egyik etalonnak, amit a beethoveni tempó, a karakter és a kifejezés terén nyújt. Penge élesek a nyújtott ritmusok, a tempón belüli hajlékonyság - ha úgy kívánja a zenei anyag - a sodró dinamizmus a forte részeknél mind, maradéktalanul élvezhető, páratlan előadói teljesítmény. Mindkét trió 𝅗𝅥.= 64-60 érték körül halad.
A Più allegro 𝅗𝅥.= 74-76.

A Guarneri vonósnégyes erőteljes megfogalmazásában a tétel tempója 𝅗𝅥.= 56. Még jutott erre a tételre is az első tétel dinamizmusából. Ennek demonstrálását elsősorban a hangzással érik el, az alsó és középszólamok rendkívül dúsan jelennek meg, nagyon telt, intenzív hangon megszólaltatva. Minden hang, a rövid értékek is átható erejűek. A trió ezzel szemben maga a varázslat. Szinte légies vonalakat látunk az égre rajzolva, ellensúlyozva a fő rész energiáit. Mindkét trió 𝅗𝅥. = 50 körüli értéken halad. A Più allegro 𝅗𝅥.= 60.

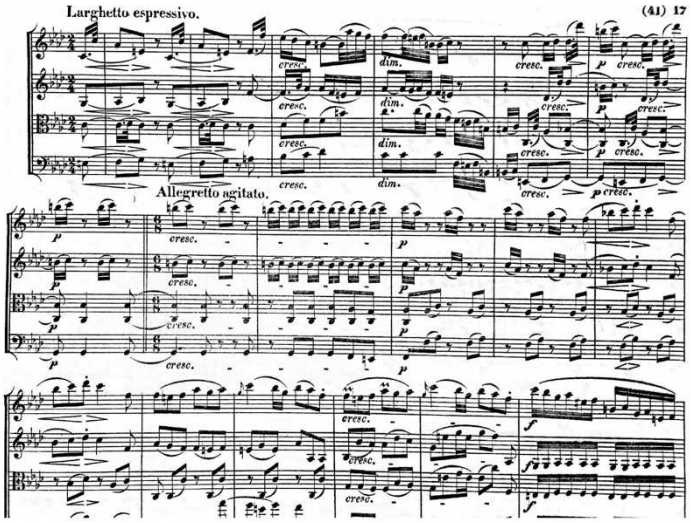
A Magyar kvartett 𝅗𝅥.= 68 majdnem a beethoveni tempóban játsza a tételt. A trió 1. és 2. egy kicsit nyugodtabb 𝅗𝅥.= 65, míg a Piú allegro 𝅗𝅥.= 76.
Előadásuk csak annyira energikus, amitől a nyújtott ritmusok nem sérülnek és nem válnak nehézkessé. A triókat kicsit lassabb tempóban játszák, de ez csak megmérve észlelhető. Érdekes, hogy kerülik a serioso karakter drámai előadásmódját. Helyette az egyszerű komolyság jelenik meg, mindenféle szentimentális jelektől mentesen.

[13] J.Kerman, *The Beethoven Quartets*, i.m., 181.

10.18132/LFZE.2020.8

4. tétel Larghetto - Allegretto agitato.

Mintha Beethoven eloszlatná a legkisebb gyanút is, a Finalét felvezeti egy határozottan nyugalmas Larghetto espressivóval.[14] Ez a bevezetés inkább átmenet az előző tétel induló jellegű, szinte mániásan ismételt pontozott ritmusaitól, az Allegro agitato szinte lihegő igyekezetébe. A Desz-H-C hangok után a H-C képlet agitato összetorlódásaival kialakul az utolsó tétel témája és karaktere. Úgy tűnik, hogy a bevezetés fő feladata az, hogy megváltoztassa az előző tételben megismert induló jelleg és a triók különös szeszélyes hangulatait, (88. kottapélda op. 95 f-moll), egyúttal pedig felidézze az op. 59 No. 1 F-dúr „Razumovszkij" kvartett f-moll lassú tételének[15] panaszos, nehéz hangsúlyainak emlékét.



88. kottapélda op. 95 f-moll

Hiába is keresnénk az Allegretto agitato[16] szerkezetét példaként, bármilyen korábbi zeneszerzés tankönyvben, ha volna is ilyen. Sajátos keveréke a szonáta- és a rondó formának. Minden nagyon tömör és koncentrált. Csapong a még megmaradt düh, és dráma érzései között, de már megjelennek a könnyedebb gondolatok is. Ez a tétel és általa az egész mű nem akar megnyugodni a dühöngés okozta kimerültségben. Néhány lelassuló ütem zárja a fő részt egy meglepő utolsó ppp[17] akkorddal, melyet a picardiai terc [18] tesz különlegessé. Ez az a pillanat, amikor a tétel és a mű folyamán először csillan meg valami a létezés örömeből. Egy gondolatnyi megállás után átfordul az addigi gondolatvilág a pozitív oldalra. A tételt záró Allegro nagyon gyors alla breve,[19] ami D-dúrban kezdődik, majd F dúrban zárja a tételt. Olyan ez a kóda, mintha képzeletben felidéznénk egy opera buffa[20] finaléját, ami a teljes mű valamennyi nyugtalanságát és indulatát, kötöttségét és hevességét képes leporolni és tovaröpíteni a napfény felé.[21]

[14] Larghetto esspressivo: ol. a largo kicsinyített alakja, könnyedebb, folyamatos kifejezéssel.
[15] Adagio molto e mesto: ol. nagyon lassan és szomorúan.
[16] Agitato: ol. izgatottan, mozgalmasan.
[17] ppp: pianissisimo - leghalkabban.
[18] Pikárdiai terc: moll dallamot lezáró dúr akkord.
[19] Alla breve: ol. ütemmutató, a gyors részeknél egyszerűbb kottázást és felezett metrumot jelent.
[20] Opera buffa: ol. olasz vígoperák megnevezése.
[21] J.Kerman, *Beethoven Quartets*, i.m., 182.

10.18132/LFZE.2020.8

5.2. Tempó összehasonlítások

Az Amadeus kvartett az előző tétel izgatottsága után rögtön megteremti a nyugalmat a ♪ = 42 tempóval. Az Allegretto agitato Beethoven által megkívánt ♩. = 92 értékével szemben, ez a vonósnégyes a lassabb tempó mellett tör lándzsát ♩. = 74. A 32. ütem drámai forte részénél kicsit felgyorsul a tempó ♩. = 82-re, majd a tétel folyamán 74 - 80 között változik. Az Allegro molto leggieremente[22] szerzői bejegyzése csillogó szépséggel tűnik fel 𝅗𝅥 = 74, tökéletesen megteremtve a szinte légies befejezést.

Az Artemis vonósnégyes az előző tétel szaggatott ritmusai után, nagyon folyamatos és előremutató legato játékkal nagyon nagy kontrasztot jelenít meg egy viszonylag gyors tempóval ♪ = 46-47. Érdekes, hogy az Amadeus kvartett is ezt az alaptempót választja, mégis az az előadás nyugodtabbnak tűnik. Ennek titka a szünetekben rejlik. Amíg az Amadeus együttes a szüneteket kvázi rövidíti és a felütést szélesen játssza, addig az Artemis ugyanabban a metrumban a szüneteket kitartja, de a melódiát folyamatosabban adja elő. Ugyanaz a metrum, és mégis alapvetően más a tempóérzet. Mind a két megoldás rendkívül meggyőző. Az Allegretto agitato ♩. = 90 metrumban zajlik. A forte drámai résznél a ♩. = 80 érték dominál. Az Allegro előtt kicsit visszaveszik a tempót 𝅗𝅥 = 82. Az Allegro 𝅗𝅥 = 90 virtuóz előadását még színesíti az első hegedű két gracilis üteme,[23] ami akár egy-egy mosolynak is beillik.

Az Emerson kvartettnél jól hallani a kezdő két nyújtott ritmus összefonódását az első hegedű és a brácsa között. A tempó ♪ = 50 már majdnem a beethoveni érték ♪ = 56. Nagyon kiegyenlített a hangzás, valóban az op. 59. no. 1 F-dúr kvartett lassú tételét idézi meg. Az Allegretto agitato tételben érezhetően megvalósul az agitato játékmód. A tétel ♩. = 90 tempó körül zajlik, nagyon kis eltérésekkel. A megfogalmazás alapvetően marad drámai az előző, hasonló karakterű tételekhez. Feloldást csak a záró Allegro nyújt, 𝅗𝅥 = 90 pazar befejezéssel.

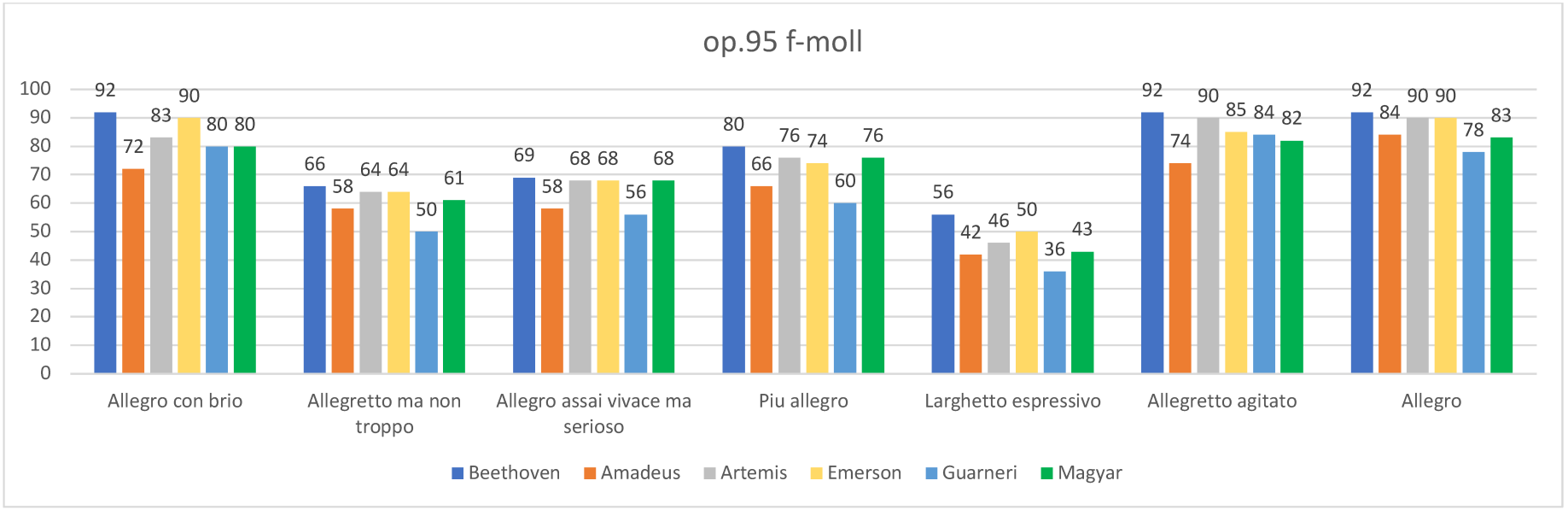
A Guarneri vonósnégyes más utakon jár az előző együttesekhez képest. Költői interpretációjukhoz jól illik a ♪ = 36-38 metrum. A zenei előadás szabadságát nem lehet és nem is érdemes egyenletes mérőütésbe beleerőltetni. Az Allegretto agitatóban az ő előadásukban éreztem leginkább megvalósulni azt a vívódást, ami számomra ezt a tételt jellemzi. Nevezetesen, az előre törni akaró és az azt fékezni szándékozó erők és érzések közötti őrlődést. A tétel ♩. = 84 értékkel halad.
Az Allegro 𝅗𝅥 = 78-80 közötti tempóval zárul.

A Magyar kvartett poétikus tétel indítása ♪ = 43 tempóban kezdődik. A korábbi felvételek 4. ütemben való lassítása helyett, itt teljesen folyamatos, egyszerű megoldást hallhatunk, amely kellően borús érzéseket ébreszt a hallgatóban. Az Allegretto agitato ♩. = 82-88 értékkel zajlik az ellentétes karakterekhez alkalmazkodó tempóban. Az agitato jelleg végig vonul a tétel egészén és ebből a sodrásból csak az Allegro billenti ki a hallgatót, mintegy, a negatív érzések alól felszabadult lélek öröme által.

[22] Molto leggieremente: ol. nagyon könnyedén.
[23] 161, 163 ütemek kiemelései.

10.18132/LFZE.2020.8

op. 95 f-moll	𝅗𝅥	𝅗𝅥	𝅗𝅥.	𝅗𝅥.	♪	♩.	♩
	Allegro con brio	**Allegretto ma non troppo**	**Allegro assai vivace ma serioso**	**Piu allegro**	**Larghetto espressivo**	**Allegretto agitato**	**Allegro**
Beethoven	**92**	**66**	**69**	**80**	**56**	**92**	**92**
Amadeus	72	58	58	66	42	74	84
Artemis	83	64	68	76	46	90	90
Emerson	90	64	68	74	50	85	90
Guarneri	80	50	56	60	36	84	78
Magyar	80	61	68	76	43	82	83



10.18132/LFZE.2020.8

4. fejezet. Karl Holz, Ignaz Moscheles, Carl Czerny

Karl Holz osztrák hegedűs (1798-1858) a Schuppanzigh vonósnégyes szekund hegedűse és Beethoven barátja volt abban az időben, amikor a késői kvartettek keletkeztek.[1] Az általa közölt metronóm számok a Beethovennel való közös munka, a próbák és koncertek tapasztalatait összegzi.[2] Először 1860-ban közölte az op. 127 - op. 135 kvartettek metronóm számait Wilhelm von Lenz: Beethoven Ein Kunst-Studie 5. kiadásában, mint azt Marten A. Noorduin munkájából megtudhatjuk.[3] Nehéz megmondani, mennyire autentikusak ezek a metronóm számok, annál is inkább, mert a kiadásban több hiba is van a metrumokat illetően, többnyire ott, ahol pontozott egység van, mivel a nyomda a kis pontot a kottafej mellé nem tudta kinyomtatni, vagy nem zeneértő lévén a nyomdász, ezt nem tartotta fontosnak.[4] Mindenesetre, óvatosan kezelve ezeket a tempó jelöléseket, az érdekesség kedvéért tanulmányozhatjuk ezt a táblázatot, melynek egy részletét itt közlöm.[5]

Beethoven op. 127 Esz-dúr vonósnégyes

1.	2/4	Maestoso	♪ = 54	
	3/4	Allegro	𝅗𝅥. = 60	° sajtóhiba, egész kottát ad meg
2.	12/8	Adagio ma non troppo	♪ = 84	
	4/4	Andante con moto	♪ =80	
	4/4 alla breve	Adagio molto esspressivo	𝅗𝅥 = 48	
3.	3/4	Vivace	♪ = 108	
		Presto	𝅗𝅥.=132	° sajtóhiba, egész kottát ad meg
4.	4/4	Finale	𝅗𝅥 = 116	
	6/8	Allegro commodo	♪ = 116	

[1] 1822-1826

[2] Roberts Adelson: „Beethoven's String Quartet in E-flat op. 127: A Study of the First Performances." *Music & Letters*. Vol. 79. no. 2. Oxford University Press (May 1998).

[3] Marten A. Noorduin: „Beethoven's Tempo Indications." *University of Manchester* 2016. ford.: F.A 35.

[4] I.h. 36.

[5] Wilhelm von Lenz: „Beethoven: Eine Kunst-Studie," In: E. Balde (szerk.) 1860. Digitalizálva: University of Michigan. 2010 május 5.

10.18132/LFZE.2020.8

Ignaz Moscheles

Ignaz Moscheles cseh zeneszerző és virtuóz zongoraművész 1808-ban érkezett Bécsbe. 1810-ben találkozott Beethovennel, de csak 1814-ben vált közeli ismerősévé, amikor az Artaria kiadó felkérte őt, hogy készítsen zongoraátiratot a Fidelio című Beethoven operából. 1816 és 1823 között Moscheles nem tartózkodott Bécsben, ezért Beethovennel csak levél útján érintkezett. Moscheles soha nem kapott pianista instrukciókat Beethoventől, de sokat hallotta őt koncertjein, mint ahogy Ertmann bárónőt is, akinek játékával Beethoven mindig elégedett volt.

Moscheles nyolszor adta ki Beethoven zongora szonátáit a saját metronóm számaival 1828 és 1869 között, melyeket a fent említett tapasztalataira alapozott. A számok gyakran nagy eltéréseket mutatnak a kiadások között.

Mivel az ember általában nem metronómmal jár koncertre, de ha mégis, közben bizonyosan nem fogja azt bekapcsolni és az adatokat feljegyezni. Ezért ezt a nagyszabású munkát szintén, csak az érdekesség kedvéért tartom tanulmányozásra érdemesnek.

Carl Czerny

Carl Czerny sok időt töltött együtt Beethovennel, mint növendéke és barátja. Ennek a kapcsolatnak nagy irodalma van. Czerny ötször adta ki Beethoven zongora szonátáit, mely tempók szintén nem azonosak, tehát változtak az idők során. Mint előadó, nehezen érthető számomra az a helyzet, ahogy Czerny Beethoven zenei örökségét próbálja tovább örökíteni. Miként fordulhat elő, hogy egyszer így, egyszer úgy emlékszik bizonyos tempókra, amelyeket ő hiteles beethoveni instrukcióként óhajt továbbadni. Nyilván nem erről van szó, hanem előadóként ő is változott, mint ahogy változott a közönség igénye és tempóérzete is avval kapcsolatban, hogy egy már ismert művet, vagy ismeretlent hallgat. Ez természetes folyamat az előadó és a mindenkori közönség kapcsolatában.

10.18132/LFZE.2020.8

Bibliográfia

Adelson, Roberts: „Beethoven's String Quartet in E-flat op. 127": A Study of the First Performances. *Music & Letters*. Oxford University Press. Vol. 79. no. 2. (May 1998)

Anderson, Emily: „The Letters of Beethoven" Music & Letters 34. no. 3. (1953) www.jstore. org

Ayrton, William: *The Harmonicon*. 4. kötet 1. rész. 1826. www.books.google.hu/books

Bartha Dénes-Révész Dorrit: *Joseph Haydn élete dokumentumokban*. Budapest: Zeneműkiadó, 1978.

Beethoven-Archiv, Bonn www.beethoven.de

Beethoven-Haus, Bonn. www.beethoven.de

Blum, David: The Art of Quartet Playing. Cornell University Press, Ithaca, New York 1986.

Brainin, Norbert: Motiführung Seminar 1995. www.youtube.com

Brendel, Alfred: *Musical Thoughts & After-Thoughts*. London: Robson Books. 1976.

Cooke, Deryck: The Unity of Beethoven's late Quartets. www.jstore.org

Czerny, Carl: Erinnerungen aus meinem Leben, Walter Kolneder (Hg.), Strasbourg/Baden Baden 1968.

Drake, Kenneth: *The Sonatas of Beethoven*. Bloomington: Indiana University Press. 1981.

Falus Róbert: *Antik világ irodalmai*. Budapest: Neumann Kht. 2005.

Fischer, Edwin: *Beethoven zongoraszonátái*. Budapest: Zeneműkiadó 1961.

Forsén, Sture, Grey, Haary B., Lindgren, L.K.Olof, Grey, Shirley B.: *Was something Wrong with Beethoven's Metronome?* www.ams.org/notices201309/moti-p1146.pdf

Galileo Project: Science, Pendulum Clock. www.galileo.rice.edu

Hoffmann, E.T.A. *Válogatott zenei írásai*. ford.: Várnai Péter. Budapest: Zeneműkiadó. 1960.

Holland, Bernard: „What Piano Did Beethoven Hear In His Dreams?" *The New York Times*. 1994. Aug. 28.

Kerman, Joseph: *The Beethoven Quartets*. London: Oxford Univerity Press. 1967

----------: „Beethoven Quartet Audiences: Actual, Potential, Ideal". In: Winter, Robert, Martin Robert(szerk.): *The Beethoven Quartet Companion*, London: University of California Press Ltd., 1994. 7-28.

Kolisch, Rudolf: „Tempo and Character in Beethoven's Music". I. *The Musical Quarterly*. 29. no. 2 (April 1943).

Larsen, Jens Peter:"Joseph Haydn," New Grove. 1980.

Leipziger Allgemeine Musikalischen Zeitung. 1817. december 17.

Lenz, Wilhelm von: Beethoven: Eine Kunst-Studie, E.Balde 1860. Digitalizálva:University of Michigan. 2010 május 5.

Louliè, Ètienne: Les Èlèmentes ou Principes de Musique. Paris: 1696.

10.18132/LFZE.2020.8

Marliave, Joseph de: *Beethoven's Quartets.* ford.: Hilda Andrews. Mineola N.Y.: Dover Publications INC, 2004.

Marx, Adolf Bernhard: *Beethoven Piano Works.* ford.: Fannie Louise Gwinner. Chicago: Clayton F. Summy Co. 1894. www.imslp.net

Noorduin, Marten A.: *Beethoven's Tempo Indications*. Manchester: University of Manchester. 2016.

Nottebohn, Gustav: *Zweite Beethoveniana*. Leipzig: C.F. Peters. 1887.

Pernye András: *Előadóművészet és zenei köznyelv*. Budapest: Zeneműkiadó, 1974.

Robert Winter, Robert Martin: *The Beethoven Quartet Companion* London: University of California Press. 1994.

Rolland, Romain: *Beethoven élete*. ford.: Cserna Andor. Budapest: Rózsavölgyi és Társa Kiadó.

Schindler, Anton: *Beethoven As I Knew Him*. ford.: Constance S. Jolly. London: Faber and Faber LTD. University of North Caroline. 1966.

Stadlen, Peter: „Beethoven and the Metronome I." *Music & Letters*. *Oxford University Press*. Vol. 48. no. 4. (Oct. 1967).

----------: Beethoven and the Metronome II, *Soundings* VII. (June, 1978)

Steinberg, Michael: „Notes on the Quartets", Robert Winter, Robert Martin: *The Beethoven Quartet Companion*, London: University of California Press Ltd. 1994.

Steiner, S.A.: *L.van Beethoven: Bestimmung des Musikalischen Zetmasses nach Mälzel's metronom*. Wien: Steiner & Co Verlagsnummer 2812, 1819.

Szilágyi József: *Nagy tudósok az órakészítés történetében*. Budapest: Technikatörténet 110. évf. 3. szám 2005.

Thayer, Alexander Wheelock: *Life of Beethoven*. Princeton: Princeton University, 1992. www.books.google.hu

Voigt Vilmos: „A szférák zenéje a világ harmóniája". *Ponticulus Hungaricus* IX. évf. 1. szám (2005. január)

Wagner, Richard: *On Conducting.* www.gutenberg.org angol ford.: Edward Dannreuther, October, 2003. Etext# 4523.

Weingartner, Felix: *On Conducting.* Ernest Newman (ford.) New York: Kalmus, 1906.

Wiener Allgemeine Musikalische Zeitung. 1818 február 14. No.7.
www. books.google.hu. www. imslp.net

Winter, Robert, Martin Robert: *The Beethoven Quartet Companion*, London: University of California Press Ltd. 1994.

Yudkin, Jeremy: „Beethoven's „Mozart" Quartet". American Musicological Society, *Music & Performing Arts Colletction*. 1992.