

10.18132/LFZE.2009.3

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

Doktori iskola

MOZART: HUSZONÖT DARAB (ÖT DIVERTIMENTO)
HÁROM BASSZETKÜRTRE, KV 439^b

A KLASSZIKUS FORMAKULTÚRA ISKOLÁJA FÚVÓSOKNAK

ARNÓTH BALÁZS

DLA ÉRTEKEZÉS

BUDAPEST

2008

Tartalom

Bevezetés	1
-----------------	---

Első rész

A divertimento műfajának története és életrajzi összefüggései
Mozart zeneszerzői fejlődésében

Tartalmi áttekintés	5
Salzburg	7
Szerenádok, divertimentók	7
Leopold Mozart nézetei egy korabeli zenész egzisztenciájáról	9
Mozart hegedűs-szólista koncertmester és komponista énjének együttműködése a salzburgi évek hangszeres műfajainak átalakításában.....	10
Nagy zenekari szerenádok szimfóniák helyett.....	12
A Serenata notturna szerenád-kvartettjében, a bőgőmélységű hangzás felszínén	14
A kétkürtös divertimentók: hattagú együttes – tág térképzetek	15
A mannheim-párizsi hatások	17
A mannheimi hegedűs-zeneszerzők zenekara	17
A karmester-zeneszerző Mozart	19
A continuózó-karmester: az Idomeneo zeneszerzője	20
A szerenád-hang továbbélése fúvósokon	22
A sinfonia concertante kísérletek	23
A sinfonia concertante komponistától a zongora-szólista karmesterig	24
A fúvós-zenék	25
Az obák-vezette szextett, a szabad terek hangszerösszeállítása	25
A klarinét megjelenése az Esz-dúr szerenádban	26
Az oboa és a klarinét szerepmeghatározása: a „Gran Partita”	27
A „fúvós-szimfónia”: a c-moll szerenád	31
Az oboa és a klarinét használata a szimfonikus művekben	32
A szerenádműfaj nagy fúvós korszakának vége	36
Mozart Bécsben	37
A bécsi zenei élet	38
Mozart a bécsi zenei életben	39
Mozart 1784-es akadémiaja és az Esz-dúr fúvós-zongoraötös	40
Stadler 1784-es akadémiaja és a „Gran Partita”	42
A basszetskürt	43

Második rész

A Huszonöt darab (Öt divertimento) három basszetskürtre, KV 439/b

A művek keletkezésének életrajzi és zenei háttere	44
A szabad idők kedvtelése a leghajszoltabb években	44
A szabadidő zenei műfaja: a divertimento	46
A Huszonöt darab, mint a mozarti formakultúra iskolája Stadleréknek, az új hangszer, a basszetskürt kipróbálásával	46
Kis divertimentók a nagy szerenádok árnyékában	49
A Huszonöt darab keletkezési idejének bizonytalansága	50
A III. divertimento és egy késői vonósnégyes-töredék közös motívuma	51
Az Öt divertimento forrásanyagai.....	52
A művek tételrendje	52
A hangszerösszeállítás kérdései.....	54
 A nyitótételek	57
Az Öt divertimento első tételeinek összehasonlítása a KV 270-es B-dúr fűvós-divertimentóval	57
Az 1783-as „Linzi” szimfónia első tételének hangszerhasználata	58
A „Linzi” szimfónia zenekarának megjelenítése az I. divertimento első tételében	59
A „zenekari” hangzások összehasonlítása az 1787-es Kis éji zene és az Öt divertimento nyitótételeiben	60
Az I. divertimento első tételének kidolgozási része	62
A nagy rokon: A KV 543-as Esz-dúr szimfónia első tételének kidolgozása	63
Hasonlóságok egy bonyolult műben: a KV 499-es D-dúr vonósnégyes első tétele	64
F-dúr-e a C-dúr?	65
Szimfonikus eszközök a szonáta-forma átláthatóságának szolgálatában	65
A visszatérés problémája a III. és IV. divertimento első tételében	66
Kicsi, de érdekes: a II. divertimento első tétele	67
A kis rokon: Tizenkét duett fűvósokra KV 487, I. Allegro	69
 Az Öt divertimento páratlan menüettjei	
A páros ütemszámú szerkezetek megbontása és a szonáta-forma térhódítása	71
Egy szokványos menüett:	
az I. divertimento második tétele	72
Páros és páratlan ütemszámú, szabályos és szabálytalan formák összebékítése:	
a III. divertimento második tétele	72
A rendhagyó jelenségek ,azaz a polifónia és a páratlan ütemszámok összekapcsolása a modulációval:	
a II. divertimento első menüettjének triója	75
Egymotívumos szerkezet, formabontó imitációk:	
a III. divertimento negyedik tétele	77

Egytémás szonáta-formaként viselkedő trió; a páros és páratlan, a négy- és ötütemesség egymásra exponálása: a III. divertimento második menüettjének triója	77
Hol menüett a menüett, és hol nem? A II. divertimento negyedik tétele	79
A triós és a szonáta-forma ötvözésének gyümölcse: a trióbeli visszatérést megelőző jelentésteli pillanatok a II. divertimento negyedik tételében	80
Egy kívülről-belülről páros periódus belső átalakítása páratlanná: az I. divertimento negyedik tétele	81
Egymotívumos imitáció, melyet mégis egy másik motívum old homofóniába: a IV. divertimento menüettjének triója	83
A menüettek helye és hangzása a divertimento-tételek között	84
A lassú tételek	85
A visszatérések elbújtatása a lassú tételekben	85
A sorozat egyetlen szonáta-formájú lassú tétele: a II. divertimento Larghettoja	85
Pontos visszatérés, váratlan coda a IV. divertimento második tételében	86
Pontos visszatérés, hosszú coda: a III. divertimento Adagioja	87
Töredékes visszatérések a KV 487-es Tizenkét duett lassú tételeiben	88
A visszatérésben nyolc ütemet négy képvisel: 3. Andante	88
A visszatérésben nyolc ütemet négy képvisel, így a háromrészes forma elemei két egyenlő hosszúságú részre oszlanak: 5. Larghetto	88
A visszatérés ténye és helye egyértelmű, tartalma csak jelzésszerű: 7. Adagio	89
A piano első részben megszólaló két forte akkord jelzi csak a visszatérést a középrész után: az I. divertimento Adagioja	90
Az első résszel azonos hosszúságú, de csak két ütem erejéig azonos tartalmú visszatérés: az V. divertimento első Adagioja	90
A visszatérés-érzetet képesek megteremteni más hangok ellenére is az azonos ritmusok, mozgások, funkciók: az V. divertimento második Adagioja	91
Csak egy háromhangos motívum képviseli a visszatérést a IV. divertimento második lassú tételében	92
A „Priestermarsch” a Varázsfuvolából	93

Az Öt divertimento és a zenélés korabeli helyszínei	95
A külső és belső helyszínek a sorozat divertimentóinak felépítésében, az első tételek szonáta-formájában, s a menüettek triós-formájában	97
A ciklus egyetlen moll kompozíciója: a trió a III. divertimento második menüettjéből	99
A rondók	101
Kontratánc-alapú Finalék	101
Az Öt divertimento rondói	102
A rondótéma terjedelmében kéttagú, tartalmában háromtagú, zárt formájának bemutatása és a forma megnyitásának változatai az utolsó tételekben	103
Még egy műfaj, a zongoraversenyek rondóinak fölillantása: a IV. divertimento utolsó tétele	104
A divertimento-tételek sorozatának megszakadása, a Stadlerrel való együttműködés folytatása és kihatása Mozart késői kamarazene-stílusára	107
A divertimentók nyitó- és zárótétel-típusainak kimerülése	107
A nyitó- és zárótételek klarinét-hangjának megszületése a KV 498-as Kegelstatt-trióban, a KV 581-es A-dúr klarinétötösben, és a késői kamarazene-stílus kirajzolódása	108
Az új dallamosság és levegős hangzás egy tisztán vonós kamaraműben: a KV 563-as Esz-dúr trio-divertimento	110
Mozart zenészpartnerei, a termékeny együttműködés Stadlerrel, és az állandó hegedűs-partner hiánya	111
A klarinét megtestesítette hangvétel és Mozart késői kamarazene-stílusa, valamint egy új zenekari hang megszólalása	114
A Mozart-stílus új vonásai és a századforduló zenetörténeti válaszutjai	115
Felhasznált irodalom	118

Bevezetés

„...a szólót is értelmesebben fogja játszani, aki egyszer megtanult egy szimfóniát, vagy triót az abban megkívánt jó ízlés szerint előadni...”¹
(Leopold Mozart)

A zenész-öntudatra ébredés meghatározó éveiben, a növendékek tizenöt- és húszéves kora között a különböző hangszercsoportok képviselői előtt egészen más lehetőségek, eltérő fejlődési pályák nyílnak.

A zongoristák – akár a szóló-, akár a kamarairodalmat tekintjük – a legnagyobb szerzők művein nőhetnek föl, Bach, Scarlatti, Haydn, Mozart és a későbbiek szerzeményeinek széles választékában mindig megtalálhatók a technikai-zenei tudásszintjüknek pontosan megfelelő darabok. A zongoraóra olyan átfogó stílusismeretet adhat, melyhez hozzátartoznak a legapróbb artikulációs kérdésektől a formálás kisebb egységein át a különböző zeneszerzői technikák és eljárások, a forma- és tételtípusok, műfajok. Az elsőrangú szerzők már legkisebb darabjainak értő megszólaltatásához is együtt van szükség a hangszeres technikára és összhangzattani, formatani ismeretekre, e műveken keresztül tehát egyszerre adódik át a gyakorlati és elméleti tudás az erre legalkalmasabb, személyes közegben. Ez a komplex tudás segít a billentyűsöknek a kamarázásban is, így ők azok, akik a legjobban átláthatják a darabokat ebben a szituációban, különösen, mivel ők mindig partitúrából játszhatnak. A zongoristák az összhangzattan-órák példáit is nehézség nélkül játszhatják, s blattolthatják a zenekari műveket.

A legnagyobb klasszikus hangszeres műfajok a billentyűs szonáta, a vonósnégyes és a szimfónia. A vonósok helyzete ezért már bonyolultabb, mint a zongoristáké: csak Bach szóló vonós művei tehetik a vonós főtárgyórát egyenrangúvá egy olyan zongoraórával, melynek tárgya egy-egy Haydn-, Schubert-, vagy Beethoven-szonáta. A klasszikus vonós versenymű, akár egy Mozart-hegedűverseny szólamának megtanulása s annak zenekar helyett zongorával való gyakorlása sem ad olyan összetett zenei tapasztalatot, mint egy Mozart zongora-szonáta eljátszásának teljes művet átfogó egyéni felelőssége. A klasszikus vonós szonáta pedig egyívású billentyűs partnert követel, így a kamaraóra anyaga lesz.

¹ L. Mozart: *Hegedűiskola* (Mágus Kiadó, 1998) 270. old.

A vonósok számára tehát fölértékelődik a kamarázás, melynek legfontosabb műfaja a vonósnégyes. A kvartettezés ugyanazt a megszakítatlan egyéni koncentrációt igényli, mint a szóló-billentyűs irodalom. Szerencsés személyi összetétel esetén e műfajban a kamaraóra magában hordozza a zongoraórákhoz hasonló termékeny közeg létrejöttének lehetőségét. Emellett a kvartettjáték modellezi a legjobban a zenekari szerepköröket is, sőt a vonós kollégák tanúsága szerint a személyes felelősségen át az együttjáték elsajátításának alkalmasabb terepe, mint maga a növendék-zenekar.

A nagy klasszikus műfajok hordozói közül egyedül a zenekari apparátusokban van szükség fúvósokra. Növendékként a fúvósok állandóan egyedül gyakorolnak, felnőtt életük hétköznapijait viszont a legtöbbjük zenekarban éli. A zenekarra írt remekművek előadásánál pedig pontosan arra a tudásra lenne szükség, amelynek megszerzésére a zongoristáknak van jóval több lehetőségük, arra az iskolázottságra, amit a vonósoknak a kvartettezés jelenthet. A fúvós főtárgyórán a hangszeres tudás és a szólóirodalom mellett el lehet sajátítani stílusjegyeket, játékmódokat, a helyes artikulációt, de kismesterek, sőt még Mozart vagy Weber versenyművein keresztül sem alakulhat ki az a szemlélet, melynek segítségével egy klasszikus vagy akár későbbi szimfónia fúvós szólamának a formában, a hangzásban elfoglalt helyét meg lehetne találni. A fúvós főtárgyóra – anyagának természeténél fogva – a hangszeres perfekcionizmus felé visz, de az ebben felnőtt jó szándékú igényesség, melyet nem szűr át a legjobb szerzők művein keresztül megszerzett iskolázottság, tipikus előadói tévutakra vezet. Az ilyenfajta előadói stílusra a tempóbéli, dinamikai és artikulációs túlzások jellemzőek, minél több hangszeres eszköz fölvonultatása, a legapróbb stílusjegyek uralma a nagyobb léptékű formák fölött, melyek az előadást végső soron túlsúlyolttá teszik. Az előadói mértékletességre, az eszközök választékosságára, a mértékek arányítására pedig a formában és hangzásban való tájékozódás által csak kitűnően megkomponált művek taníthatnak. A hangszeres perfekcionizmusra épülő stílus elharapózását a mai kor támasztotta követelmények is táplálják: a mindenevő nagyzenekarok munkatempójában, melyben egyik héten Stravinskyt vagy Debussyt, a másikon Richard Strausst vagy Sosztakovicsot avagy Bartókot játszanak, nincs idő egy-egy stílust megemésztetni, ráadásul a műsorok régebbi szerzők alkotta, technikailag „könnyebb” részének stílusaira kevesebb próba jut, így a romantika korábbi szerzőinek stílusára – nem is beszélve a már-már kevésbé szívesen is játszott klasszikusokra – egyre kevesebb gondot fordítanak, ezekre mindinkább kisebb figyelem hárul.

Tehát a Haydntól Brahmsig terjedő, egymásból következő zenekari irodalom stílusbiztonságát a fúvósok csak a tanulóévek során alapozhatják meg, ennek azonban később hasznát vehetik egy Mahler- vagy Richard Strauss-szólam megformálásánál is. Ha a vonósnégyes zenekarra nevelő szerepének fúvós megfelelőjét keressük, a szextettek, oktettek formájában találjuk meg őket, a hangszerpárokra épülő „Harmonie”-együttesek zenekari fúvós összeállításokat idéző, de azért nem olyan gazdag repertoárjában. Az oktatásban ideális létszám azonban ennél kisebb: ezért a legszerencsésebbek a fuvolisták, akiknek a vonósokhoz kötődő kamarairodalma Haydnnál három különböző összeállítású triósorozatot, Mozartnál pedig négy fuvolanégyest tartalmaz.

Most térhetünk rá dolgozatunk igazi tárgyára, Mozart KV 439/b jelű Huszonöt darab vagy Öt divertimento három basszetskürtre című sorozatára, illetve annak pedagógiai jelentőségére. Rögtön el kell mondanunk, hogy a darabok semmilyen tekintetben sem csorbulnak a kézenfekvőbb és szokásos két klarinét-fagottos összeállításban, ha az eredeti valóban a három basszetskürtös verzió is. Sőt, könnyű, hangszerszerű átiratokat lehet készíteni olyan apparátusokra is, melyekben pl. vonósok mellett egy oboáé az első szólam. E kis ciklus segítségével éppen azok a gondolkodásbeli hiányosságok pótolhatók, azok az ízlésbeli zsákutcák kerülhetők el, melyeknek veszélye az előzőek logikája, és a tapasztalatok alapján leginkább a fúvósokat fenyegeti. Éppen azt a magasfokú formaérzékenységet szerezhetik meg e kis darabok segítségével, amelyre a legtökéletesebb hangszertudás mellett a legnagyobb szükségük lesz.

Minimális méretű apparátus a KV 439/b fúvós-triója, mégis, a legfontosabb forma- és tételtípusok a legkülönbélebb hangzási képzeteket keltően szólalnak meg: a nyitótételek szonáta-formája fényes, szimfonikus hatást kelt, a rondók kifogástalan szabályosságukkal a forma alaptípusát bemutatva, egységes, könnyed hangvételükkel a salzburgi fúvós-divertimentókat juttathatják eszünkbe. A lassú tételek és menüettek között pedig olyan belső értékekre bukkanhatunk, melyeket a szélső tételek alapján nem is feltételeznénk e ciklus tartalmáról: a lassú tételeknél a kivételesen kis méretek vezetnek a szerzőt sajátos formai megoldásokra. Éneklő hangvételük általános, mely némelyikükben hangszeres díszítésekkel párosulva vonós kamarazenének hat. A legtöbb meglepetést azonban a menüettek tartogatják, melyekben a szerző rátalált a klarinétos színekkel kikevert fúvós-trió leginkább hangszerszerű mozgásformáira, egyénien kikísérletezett szerkezetekben új arculatot kölcsönözve a triós formának.

A divertimentók eljátszása során az első szólam birtokosa megélheti és megtapasztalhatja azt az érzést és felelősséget, amit egy kvartett primáriusa vagy egy karmester, amikor folya-

matosan kell végig koncentrálnia egy-egy tételt, jobban érzékelheti ezt, mint egy versenyműnél vagy akár a nem egy kézben tartott, a kamarapartnerekkel megosztott vezető-szerepeket kínáló Kegelstatt-trióban vagy a Klarinétötösben. A basszusjáték is a vonósnégyes csellósólamának állandó jelenlétét igényli, s nem az általában szellősebb zenekari fagott-szólamét.

Mozart legtöbb tisztán fűvós zenéjénél, sőt még a leghíresebb fűvós-szerenádjainál is későbbi sorozat ez, a nyolcvanas évek közepének, második felének terméke. Egy letisztult stílus kis képviselői e darabok, melyek arányos, ökonomikus szerkezetei valóban a klasszikus formakultúra iskoláját jelenthetik a fűvósok számára. Nem érzem túlzásnak, ha pedagógiai jelentőségüket Bach két- és háromszólamú invencióihoz hasonlítom: a Bach-család gyermekeinek készült kétszer tizenöt kis kompozíció nélkülözhetetlenségét a bachi polifónia elsajátításában a modern zongorapedagógia ismerte fel újra. Ugyanilyen megkerülhetetlennek tűnik Mozart e divertimento tétel sorozata, és e dolgozatnak a célja ennek bizonyítása, beláttatása.

A magyar zenei köztudatba csak az utóbbi időkben került be az Öt divertimento. Zenei tanulmányaim során, a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján még nem találkoztam velük, s nem hallottam őket se növendék-, se más koncerten. Azonban amint tanítani kezdtem 1984-ben, megtaláltam e darabokat egy amerikai kispartitúra-sorozatban, benne volt a régi Mozart-összkiadás miniatürizált változatának függelékében. Ezeket a partitúrákat nagyítottuk vissza, s e rövid tételeket azóta is partitúrából játszatom szólamkotta helyett, a növendékek okulására.

Első rész

A divertimento műfajának története és életrajzi összefüggései Mozart zeneszerzői fejlődésében

Tartalmi áttekintés

Ahhoz, hogy feltérképezhessük dolgozatunk tárgya, a KV 439/b jelű Öt divertimento helyét Mozart életművében és életrajzában, a salzburgi időkre kell visszatekintenünk. A divertimento – ahogy a vele szoros rokonságot mutató szerenád-műfaj is – a szerzőnek ahhoz az időszaka-hoz kötődik, melyben bár több évig nem írt szimfóniát, azonban a szerenádokban, de még a kisebb divertimento-apparátusokban is törekedett a zenekari hangzások képzetét megteremteni. E könnyedebb darabok előadásánál Mozart – apja nyomdokain haladva – hegedült, koncertmester volt, és eljutott a szólista-sikerekhez is. A szerenádok és divertimentók műfajában a salzburgi környezet feltételei között Mozart hegedűs és komponista énje még szétválaszthatatlanul egy volt, ám amikor Mannheimet és Párizst megjárva végleg elhagyja szülővárosát és apját, felhagy nemcsak a vonós alapú szerenád- és divertimento-komponálással, hanem a már korábban abbahagyott hegedűverseny-műfaj után magával a hegedüléssel is. Milyen belső fejlődés, és külső hatások készítették e sok szál egyszerre történő elszakítására? Hogyan hatott rá a mannheimi zenekar, és hogyan kísérletezett különféle sinfonia concertante összeállítá-sokkal, míg végül legsikeresebb hangszeres műfaja a zongoraverseny lett? Miért fordul előadóművészete a zongora, a brácsa és a karmesterség felé? Hogyan terelődik figyelme a fúvós hangszerekre, köztük az újonnan belépő klarinétra, s ezáltal arra, hogy kibővíthetők-e a bevált, oboa-meghatározta zenekari fúvós-hangzások? Hogyan osztja ki a szerepeket az oboa és a klarinét közt a tisztán fúvós-összeállításokban, majd később szimfonikus műveiben? Ezek a fúvósokat érintő problémák foglalkoztathatták a szerzőt akkor, amikor megírja három nagy fúvós-szerenádját, és megismerkedik a klarinétos Anton Stadlerrel, akivel ekkor kezdődhet el

hosszú évek majdan mind gyümölcsözőbbé váló együttműködése. Mi magyarázza, hogy nagyobb fúvós-együttesre mégsem komponál több darabot, még az akkoriban népszerűsége csúcára jutó Harmonie-összeállításra sem, és miért írja meg még ezek után a KV 439/b jelű kis divertimento-tételeket?

E kérdések megválaszolásával jutunk el az Öt divertimentóhoz, s annak nyitótételeihez, melyekben Mozartnak már mindössze három fúvós-hangszer is elegendő a „szimfonikus” stílusú szonáta-allegrók megkomponálásához. E tételek ismertetését, s a kis divertimentók menüettjeinek, lassúinak és rondóinak elemzését azonban már a dolgozat második része tartalmazza. A művek bemutatása során felmerülő, de azokon túlmutató további kérdések némelyikét az egy-egy tételtípusra épülő fejezetek között tárgyaljuk, másokra pedig a dolgozat végén próbálunk választ találni. Így például megvizsgáljuk azt is, hogyan változik Mozart műveiben a klarinét illetve basszetskürt használata Stadlerrel való együttműködése során. Hogyan függ össze a klarinét karakterére szabott dallamképzés és Mozart késői kamarazene-stílusának kialakulása, és miért szakad meg a KV 439/b jelű divertimento-tételek sora? Ezután Stadlerrel való kapcsolatának fényében számba vesszük, hogy kik voltak a többi kamarapartnerei, és kik azok a művészek, együttesek és zenekarok, akikkel és amelyekkel örömmel játszott együtt, és akikre szívesen bízta darabjai előadását. Végül pedig röviden kitérünk arra is, hogyan hatott a zenekari hangzásra a klarinét jelenléte a szimfonikus stílusokban Mozartnál, majd az ezt követő időszakban, a XIX. század kezdetétől.

Salzburg

Szerenádok, divertimentók

Mozart Salzburgban beleszületett a szerenádok világába. A város akkoriban legtekintélyesebb zeneszerzője, Michael Haydn és Leopold Mozart is a mindenkori hercegérsek szolgálatában állt. Az udvari ünnepek legfontosabb műfaja a szerenád volt. Ezeket az alkalmi szórakoztató zenéket csak egy alkalommal adták elő, így nem csoda, hogy e kották nagy részben eltűntek, Michael Haydn számtalan ilyen műfajú művéből mindössze négy, és a Leopold Mozart által szerzett több mint harminc szerenád közül pedig csupán egyetlen maradt fenn.

A szerenád, divertimento és műfajtársaik, a notturnók, cassatiók nehezen különválasztható, egymással összemosódó műfajok voltak: a szerenád elnevezés az olasz „sera”, azaz este, illetve az „al sereno”, azaz derült ég alatt, szabadban kifejezésekből származtatható. A nagyobb apparátusra, akár zenekarra írt műveket nevezték inkább szerenádnak, ezekben gyakori volt a fúvós, vonós hangszerek szólistikus alkalmazása, egy-egy tételben a fuvola, oboa vagy kürt, illetve a hegedű kiemelése. A Michael Haydn-féle szerenádra jellemző volt a művek elején illetve végén egy be- vagy felvonuló illetve egy elvonuló induló.

A korábbi szvitek utódjaként is felfogható hangszeres szerenád öt-hét tételes műfaj, benne szonáta- és koncert-tételekkel, általában több menüettel. Lassú tétel is lehet több, változatos, akár variációs formában is.

Egy korabeli elméletíró műfaj-meghatározása szerint:

Néha olyan zenének is szokás „szerenád” elnevezést adni, amelyben kizárólag hangszerek játszanak, s amelyet valamely személyiség tiszteletére, vagy gratulációképpen adnak elő este az illető háza előtt, s amelyet németül: „Ständchen”-nek hívnak.. Az efféle muzsika annál kellemesebb, minél inkább képes fokozni az éjszaka csöndjének hatását. A zeneszerző ...törekedjék egyszerű, nagyon gördülékeny dal-
lamokra, s inkább konszonáns, semmint disszonáns harmóniákra, és elsősorban olyan hangszereket vá-
lasszon a kísérethez, amelyek nagyon jól szólnak a szabad levegőn.²

² id.: M. Solomon: *Mozart*, (Park Kiadó, 2006), 153. old.

Világos, könnyen érthető szerkezetével, funkciójában nem különbözik ettől a divertimento, mely elnevezés eleve a szórakozásra, szórakoztatásra utal. Inkább a belső terekben érvényesülő kamarazenei összeállítások műfaja ez, egy-egy szólamban egy-egy hangszerrel. Például Joseph Haydn a vonósnégyeseit kezdetben cassationak, majd divertimentónak nevezi, de a szólószingora-darabok közt is 1770-ig, Haydn 38 éves koráig sok mű szerepel divertimentóként. Mozart korai, KV 136-138-as vonósnégyesei 1772-ből még divertimentók, mint ahogy az 1776-os első zongorás triójánál, a KV 254-es B-dúrnál is ez a műfaj-megjelölés.

A fúvós-műfajok, például Mozartnál a salzburgi időkben leggyakoribb oboa-, kürt-, fagott-párookra írt szextettek az összeállítás szabadtéri gyökerei ellenére divertimentók, nem szerenádok, talán azért, mert ezek a művek asztali zenékként, „Tafelmusik”-ként szolgáltak a herceg-érseki udvarban az időjárástól függően nyilván nem föltétlenül csak kint zajló étkezésekhez. Ezekben a művekben lép színre a középső korszak szimfóniáinak a vonósok szólamaitól mindinkább elkülönülő fúvós-kara. Összességében Geiringer Haydnra vonatkozó megállapítása érvényes lehet Mozarthra is:

A divertimentók jelentik azt az iskolát, amelyben megtanulta a zenekari, s mindenekelőtt a fúvós apparátus kezelését.³

Mozartot számtalan, változatosan hangszerelt szerenádja és divertimentója segítette abban, hogy legnagyobb szabású szimfonikus műveiben is megtartsa a differenciált hangzásra való érzékenységét, hogy a nagy zenekart ne készen kapott tömegként kezelje, s a különböző művekhez megkeresse azok egyéni hangzását.

³ K. Geiringer: *Haydn* (Gondolat Kiadó, 1969). 218. old.

Leopold Mozart nézetei egy korabeli zenész egzisztenciájáról

1773-ban, amikor a tizenegy éven át tartó gyermekkori utazgatás véget ért, Mozartnak be kellett illeszkednie a salzburgi zenei életbe. Ekkor már koncertmester az udvarnál, (1769-ben nevezték ki), de a városban is rendszeresen kap megrendeléseket. Ezeket a feladatokat kell apja elvárásaival és saját ambícióival összeegyeztetni.

Nem lehet véletlen, hogy az idősebb Mozart fia születésének évében írta meg máig ható hegedűiskoláját. Tudatosan készült arra, hogy gyermekeinek zeneileg és hangszeresen is jó mentora legyen. A csodagyerekkori európai sikerekben Wolfgang zsenialitása mellett az ő pedagógiai tevékenysége is nagy szerepet játszott. Leopold elsősorban hegedűst akart nevelni a fiából, aki azonban jól is zongorázott, sőt zongora-improvizációi legalább akkora, ha nem még nagyobb ámulatot váltottak ki a hallgatóságból, mint a hegedűs produkciók. Gondoljunk csak az olyan kiemelkedő eseményekre, mint a londoni szereplés, amikor Wolfgang Christian Bachhal improvizált négykezeset nyolc évesen. Leopold igen tájékozott lévén a zenészek foglalkoztatottsága, elismertsége tekintetében, tisztában lehetett avval, hogy az udvaroknál a hegedűs virtuóz koncertmestereket becsülik meg a legjobban, különösen az olasz származásúakat. Jó példa erre, hogy az Esterházy herceg udvarában szolgáló Haydn – aki elismert zeneszerző volt ugyan, de csak kontinuózott, vagy hegedült a zenekarban – kevesebb juttatásban részesült, mint Luigi Tomasini az első számú virtuóz koncertmester. Az ilyen jelenségek joggal háboríthatták föl Leopoldot, – aki tudta ugyan, hogy fia a zeneszerzés területén biztosan jóval tehetségesebb nála –, a fenti méltányolható megfontolások alapján, és a német hegedűiskola rangos képviselőjeként mégis saját, hangszerközpontú életpályáját szánta fiának is, abban a reményben, hogy így tanítvány-fia sikeresebb lesz nála. Jól tudta, mi kell ahhoz, hogy Wolfgang hegedűs koncertmesterként és komponistaként egy gazdag udvar elsőszámú zenei tekintélyévé váljék, ezt az utat, ezt a szerepkört ismerte, s ebben a perspektívában méltán bízhatott. Az ő ideálja a zenekari zenészből kinövő, széles látókörű koncertmester, akit az üres virtuóz szólistával állít szembe:

Magunk is eldönthetjük, hogy ne értékeljük-e sokkal többre a jó zenekari hegedűst annál, aki csak szólót játszik [...]

Itt legkevésbé sem azokról a nagy virtuózokról beszélek, akik rendkívüli művészettel játszanak koncerteket, s emellett jó zenekari hegedűsök is. Az ilyen emberek valóban rászolgálnak a legnagyobb tiszteletre.

Az ügyes zenekari hegedűsnek azonban jó ítélete kell legyen az egész zene, a zeneszerzés és a különböző karakterek dolgában, és tisztének becsületes ellátásához bizony kivételesen ügyesnek kell lennie, különösképpen ha idővel egy zenekar vezetőjévé kívánna válni.⁴

S valóban, Wolfgangot hangszeres és kompozíciós tudása bőven alkalmassá tette volna e hivatás gyakorlására, ambíciója, tehetségének apjához képest más arányai és dimenziói azonban nem engedték itt megállni, ez vezetett aztán a – még sokáig mozarti leleménnyel késleltett, de – elkerülhetetlen konfliktusokhoz.

Mozart hegedűs-szólista koncertmester és komponista énjének együttműködése a salzburgi évek hangszeres műfajainak átalakításában

Mozart 1774-ig megírt több mint három tucat szimfóniát, köztük olyan máig méltán sokat játszott műveket, mint az 1773-ban már Salzburgban komponált KV 183-as kis g-moll, az 1774-es KV 201-es A-dúr és a KV 200-as C-dúr szimfóniát. Azt mondhatjuk tehát, hogy 1774-ig öt-hét szimfóniát írt évente. Ezután viszont négy éven át egyet sem komponált, egészen 1778-ig, a Párizsi szimfónia megszületéséig. Ugyanígy 1773-tól majdnem tíz évre felhagyott a vonósnégyesekkel is, hogy csak 1782-ben, legigényesebb kvartett-sorozatával térjen vissza a műfajhoz. Mintha az utókor által legtöbbször becsült műformáktól évekre elfordult volna Salzburgban. Talán Leopold szempontjai is szerepet játszottak ebben, aki a zenei tevékenységben az érvényesülést, sikert, a megrendelők elvárásait is mindig messzemenően figyelembe akarta venni, s ezt várta el a fiától is:

[kiadásra szánt zenéd] legyen rövid, könnyű, népszerű. Azt hiszed, hogy ez méltatlan volna hozzád? Hát akkor nagyon tévedsz. Amikor (J. Chr.) Bach Londonban volt, adott ki mást, mint hasonló apróságokat? A kicsi is lehet nagy, ha természetes, könnyed, jól követhető a stílusa és szerkezete szilárd.⁵

Mintha a szerenád-stílus meghatározását olvasnánk az utolsó mondatban. Vagy egy másik Leopold-idézet:

⁴ L. Mozart: *Hegedűiskola*, 269-270. old.

⁵ id. M. Solomon: *Mozart*, 271. old.

Azt ajánlom, amikor komponálsz, ne csak a zeneértőkre, hanem a zenében járatlan közönségre is gondoldj – te is tudod, hogy tíz zeneértőre száz botfűlű jut –, ne feledd hát, mi az úgynevezett populáris, ami a tudatlanok fülét megbirizgálja.⁶

Nem valószínű, hogy Mozart érdeklődése a bonyolultabb, és szimfonikus műfajok iránt hirtelen megcsappant volna. Inkább arról van szó, hogy ekkor még igyekezett engedelmes lenni, így hát ezekben az években került a legközelebb az apja által elképzelt zenész-ideálhoz. A zenekar élén álló, magának kitűnő feladatokat adó szólista-zeneszerző Mozart méltán kápráztathatta el apját, és a közönség körében is nagy sikere volt. Lássunk erre egy korabeli példát, 1774-ből, amikor még teljes lehetett az összhang az apa és fia közt. Egy Salzburg melletti zarándokhelyen, a Maria Plain templomban tartott mise keretében elhangzó zenék fogadtatásáról nyújt hű képet egy korabeli beszámoló:

Szinte kizárólag a hercegi udvar muzsikusai működtek közre benne, s főképpen mindkét hírneves Mozart úr, az idősebb és a fiatalabb. Az eseményen az ifjabb Mozart úr egy orgona- és egy hegedűversenyt játszott, csodálatra készítette és megdöbbentve mindenkit.⁷

Nem gondolnám, hogy az ilyen hangszeres sikerek ne érintették volna meg magát az akkor 18 éves szerzőt is, aki gyors egymásutánban, fél év alatt írta, tanulta meg és mutatta be öt hegedűversenyét. De mégsem folytatta a sort, ezek után nem állt elő új hegedűversenyekkel, és egy-egy kisebb tétel kivételével már soha nem írt többet.

Hosszú távon tehát nem elégítette ki e műfaj, ezért inkább azon kísérletezett, hogy olyan fajta zenét találjon ki, mely egyszerre szórakoztatja a közönséget, megrendelőt, apját, de őt magát is. Ezen erőfeszítések eredménye lett a divertimento- és szerenád-műfaj megújítása, hogy a könnyed külsővel észrevétlenül olyan magasságokba emelkedjen, ahová a szimfóniák közül is csak kevés jut fel.

Az 1775 és 1778 között született vonós alapú hangszeres zenéjén végigtekintve egy közös vonás mindjárt szembeötlik: így, vagy úgy, de szinte kivétel nélkül tartalmazznak olyan hegedűszólamot, amelyet csak egyetlen hegedűs játszik. Mozart tehát arra jöhetett rá, hogy apja – fentebb idézett elvei alapján – nem föltétlenül hegedűversenyeket vár tőle, (bár azok sincsenek ellenére), hanem csak ahhoz ragaszkodik, hogy olyan darabokat írjon, amelyekben továbbra is hallható az ő, Wolfgang egyéni hegedülése. Olyan kifejezési formát keresett immár, amely ezt a feltételt is teljesíti, és saját szimfónia-éhségét is csillapítja. A versenyművek he-

⁶ id.: u. o., 271. old.

⁷ Id.: M. Solomon: *Mozart*, 124. old.

lyett egyfelől a kamarazenei méretű apparátusokkal a divertimentókat fejlesztette tovább, másfelől a Salzburgban amúgy is divatos zenekari szerenádok sorozatát folytatta, és még négy jelentős művet írt ebben a műfajban 1779-ig, amikor azután végleg elhagyta szülővárosát.

Nagy zenekari szerenádok szimfóniák helyett

Tehát a feladat a szólóhegedűs szerenád és szimfónia ötvözése volt. Az 1776-os KV 250-es első Haffner-szerenád – a salzburgi szokásoknak megfelelően – indulóval kezdődött, és zárult (ez a külön jegyzékszámú KV 249-es). A második, Allegro tétel szonáta-formájával egy szimfónia nyitótétele is lehetne. Aztán egy Andante, egy menüett és egy rondó következik, mindhárom szólóhegedűvel, ami nem ritka a szerenádokban. Ezután még egy lassú, majd egy lassú bevezetéssel ellátott gyors zárótétel következik, köztük mindig egy-egy menüettel. Így a darab tíztételes lett, és mindenki megtalálhatta benne, amit keresett.

A mannheimi élmények után írt másik két nagy szerenádjában már nem alkalmazza a szólóhegedűt, de ezek is többféle műfaj ismertetőjegyeit viselik magukon.

A salzburgi időszak későbbi, 1779-ben készült, KV 320-as „Postakürt” melléknevű zenekari szerenádja héttételes, de egyes tételek elhagyásával, üstdobbal kiegészítve szimfóniává alakítható. A III. és a IV. tétel pedig szólisztikus fúvós-szólamaival egy sinfonia concertante lehetőségeit hordozza magában.

A második Haffner-zenét is szerenádnak írta meg 1782-ben, már Bécsben. Ez a hattételes mű lett az alapja a KV 385-ös négytételes D-dúr szimfóniának, a szerenád-változat egy menüett-tétele elveszett, így a hozzá tartozó KV 408-as Indulóval is csak csonkán maradt fenn.

A zenekari szerenád és szimfónia tehát jócskán átfedte már egymást, ám az a tudat, hogy most egy szerenád és nem egy szimfónia szonáta-formában íródó nyitótételét komponálja éppen a szerző, a zene belső mondandóját nemigen befolyásolta, s mint láttuk, Mozart könnyedén átalakította, átnevezte műveit. Ám igazi, szimfóniának vállalt szimfóniát a mannheim-párizsi út előtt már nem írt Salzburgban, s ebben apja akarata érvényesülhetett, amit ez, a művei párizsi kiadására vonatkozó, Leopoldtól származó levélrészlet árulkodóan bizonyít:

Ami nem hoz dicsőséget, azt jobb ha nem ismeri meg senki. Emiatt nem adtam át egyik szimfóniádat sem (másolásra), mert előre tudtam, hogy amikor érettebb és belátóbb leszel, örülni fogsz, hogy nem jutottak mások kezébe, pedig amikor megírtad őket, még elégedett voltál velük. Hiába, az ember a korral egyre finnyásabb lesz.⁸

1778-ból valók ezek a mondatok, melyekben tehát apja értéktelennek minősíti például a kis g-moll, a KV 201-es A-dúr és a KV 200-as C-dúr szimfóniákat. Ezek után nem csodálkozhatunk azon, hogy Wolfgang a béke kedvéért szimfonikus vonzalmait szerenádozó álruhába öltöztette, s nem is biztos, hogy – legalább is egy darabig – ellenére volt e bújócska. Ő persze látta korai szimfóniáinak értékeit, ezt bizonyítja, hogy a 80-as években Bécsbe kérte a partitúrákat. Nem ér bennünket váratlanul, hogy ő viszont a hegedűversenyekkel volt utólag elégedetlen, egy szintén 1778-ból származó levél tanúsága szerint:

Ha futja időmből, akkor még átírom egy-két hegedűversenyemet – lerövidítem őket –, mert bár mifelénk német földön a hosszút szeretik, voltaképpen mégis jót tesz a darabnak, ha szép rövid.⁹

Persze ezeket a terveket is apjának írta, s kétséges, hogy ő egyetértett-e velük. A hegedűversenyek mindenesetre nem lettek már rövidebbek. Viszont más kísérletek már sokkal előbb elindultak egy „szép rövid” darabbal, a Serenata nottornával.

⁸ id.: M. Solomon: *Mozart*, 126. old.

⁹ id.: u. o., 160. old.

A Serenata notturna szerenád-kvartettjében, a bőgőmélységű hangzás felszínén

A hegedűversenyek sora 1775 decemberében a KV 219-es A-dúr darabbal váratlanul megszakad, s már egy hónappal később kész egy különleges kis mű, a KV 239-es Serenata Notturna (**1. kottapélda**), mely a szóló-tutti váltásokat másképpen alkalmazza, mint a versenyművek, az apparátusban nincsenek fűvósok, viszont a basszushoz egy üstdob csatlakozik, a zenekar kísérté hegedűszólók helyett pedig egy prinzipalquartett kap szerepet. Ez a kis együttes nem a kamarazene vonósnégyese, hanem a szerenád-műfajé, cselló helyett nagybőgővel. A vonósok akkoriban tényleg ebben az összeállításban szerenádoztak, s mint a bőgősök, állva játszottak, (innen a szerenád német elnevezése, a „Ständchen”). Ezért hívják ezt a felállást szerenád-kvartettnek, mely a nagyobb regiszter-távolságok miatt kevésbé zsúfolt a csellós vonósnégyes-hangzásnál, nem tűnik erősnek, s mégis a nagyság érzetét kelti. Persze a bőgő nagy udvarú hang-karaktere, korlátozottabb mozgáslehetőségei folytán bonyolultabb, pláne polifonikus szerkesztésre kevésbé nyílik mód, a cselló magas regisztere kínálta világos színek négy-szólamúságáról is le kell mondani, de a szerenád-stílus gondtalansága nem is igényel ennyiféle eszközt. A tutti után a prinzipalquartett hangzásában így azért még nem egy szinfonia concertante szóló-együttese egyenrangú szólamainak sűrűbb szövete, hanem inkább a hegedűszólók igényelte átláthatóbb hangzás szólal meg. Már a hegedűversenyek szóló-részeit is erősen redukált létszámú szólamokkal volt szokás kísérni, ebben a kvartettben azonban az egy-egy hegedű, brácsa és bőgő együtthangzása által kifeszített ritkás hálón egyensúlyozva fennmaradhatnak még a szólista legérzékenyebb mozdulatai keltette, legkönnyebb hangok is. Amennyire kifinomult a szóló-együttes pianója, annyi erőt ad a tuttihoz a vonós akkordtörések mellett az üstdob, egyetlen idegen hangszerként már-már szimfonikus dimenziókat nyitva az egynemű összeállításban. A hegedűversenyek virtuozitása háttérbe szorul, kiapadhatatlan ötletgazdagságuk azonban az új hangzásokból új inspirációkat merít nemcsak a szólószakaszok melodikusságában, de például a kidolgozási rész pizzicato-üstdobos piano-tutti ólomkatona-zenéjének két ütemében is (30-31. ütem).

Az útkeresés fontos pillanatát rögzíti a Serenata notturna, hiszen mintha ebben a kis darabban csillanna föl a két Mozart, apa és fia számára egy könnyű, nemes anyagokból font, transzparens hangzás, egy tovább is tágítható lehetőség, melyben még mindketten őszintén otthon érezhetik magukat.

A kétkürtös divertimentók: hattagú együttes – tág térképzetek

A szimfonikus hangzások tehát továbbra is vonzották Mozartot. De vajon ilyen hatások csak sok hangszerrel érhetők el, melyek között már nem él meg a finom, egyéni hegedűhang? Mi lehet az a minimális létszám, és milyen karakterű hangszerekből állhat az az apparátus, mely ötvözni képes az érzékeny szóló-hangot és a kamarazene léptékénél jóval nagyobbnak tűnő hangzást? Ahogy a *Serenata notturna* szólóegyüttesében a mély bőgőhang fölött szabadabbak a magasabb vonósok, s mégis nagy biztonságban érezhetik magukat, ugyanígy kívánhatnak maguk mögé is messzi támaszként egy puha háttérrel, amely előtt, mint fehér papíron a hajlékony ceruzavonal, rajzolódhat ki a hegedűhang. Ilyen térképzetek keltésére csak a távlatok hangszerei, a kürtök lehetnek képesek (KV 287-es B-dúr divertimento, **2. kottapélda**). Ha a szimfonikus hangzás nem feltétlenül hangerőt, sok hangszert jelent, hanem egy hangok által kijelölt, minden irányban rétegezett tágas teret, melyben a jól artikulált szólamok mindegyike megfér egymás mellett, akkor Mozart – a szerenád-kvartettet két kürttel kiegészítve – e darabok apparátusában rátalált az elképzelhető legkisebb szimfonikus zenekarra: e hattagú együttesre írt művei pedig, talán tényleg apja elvárásainak is köszönhetően, a szólista legszemélyesebb megnyilvánulásaira is számítanak a legszemélyesebb tónusú hangszeren, a hegedűn; a bőgőmélységű hangzás felszínén, a kürtökkel kitágított perspektíva előterének e kitüntetett pontján, tapintható közelségbe kerülnek még a legérzékenyebb egyéni rezdülések is, és ebben az ideális környezetben semmilyen szituációnál nincsen szükség olyan tömörségű hangra és dinamikára, amelyre abban az esetben kényszerül egy hangszer, ha csak önmagára számíthat. Könnyű, jól kiegyensúlyozott, stabil: ezek az ízek vesznek ki már akkor is, ha csak csellóval duplázzák a bőgő-basszust, és különösen, ha nagyobb létszámú zenekarral adják elő – mint oly sokszor – e műveket, körülbelül úgy, mintha egy versenymű magánszólamát játszanák többen együtt.

Erre a nagynak tűnő kis-apparátusra három művet is írt Mozart: egyet még 1776-ban, a *Serenata notturna* évében a KV 247-es F-dúr, 1777-ben a fent említett B-dúr, és az 1779–80-as évek fordulóján, félretéve a friss mannheim-párizsi nagyzenekari élményeket még egyet, a KV 334-es D-dúr darabot. Ezzel a hangszerelési leleménnyel még négy évre meg tudta állítani az időt, apja számára megnyújtva csodagyermek-korát, tökéletesen megoldva a magának feladott zeneszerzői-pszichológiai feladványt anélkül, hogy sajnálnunk kéne a meg nem született súlyos kompozíciókat, hiszen cserében olyan utolérhetetlenül tágas, világos és egyszeri

hangzást kapott a rajongó zenei világ, melyről a sűrűbb, komplikáltabb műfajok, más nagy szerzők művei mellett se mondana le már soha.

Mozart mindamellett érezte, hogy e törékeny hangzás nyújtotta törékeny idill apjával már nem tartható fenn sokáig. 1777 októberében éppen a kétkürtös B-dúr divertimento müncheni előadása után így írt neki:

Úgy játszottam, mintha én volnék egész Európa legnagyobb hegedűse.¹⁰

Egyfelől megnyugtatja apját, hogy jól játszott, másfelől e frivolan hencegő feltételes móddal azt érzékelteti, hogy neki tulajdonképpen nem ez a fontos. Mintha úgy folytatódna a gondolat, hogy ez nem nagy dolog, viszont majd meglátjátok, én egész Európa legnagyobb zeneszerzője leszek. Vagy ahogy már Mannheimben fogalmaz:

...én zeneszerző vagyok, karmesternek tartom magam. Tehetségemet a komponáláshoz Isten bőven megadta, dicsekvés nélkül mondhatom, hogy magamat másoknál jobbnak érzem. [...]Bár a zongorát a zeneszerzésben mellőzném, mert ez a hangszer csupán mellékszereplő, de hála Istennek, valójában számomra a legfontosabb mellékkörülmény.¹¹

Az, aki 1777. októberében mintha „Európa legnagyobb hegedűse” lett volna, alig négy hónappal később már arról beszél, hogy még a zongoráról is lemondana műveiben? Mindenesetre a hegedűről már szó sincs: a koncertmesterségtől, apja őt illető terveitől, a szerenádok Salzburgjától Mozart már nagyon messze jár. A „mellékes” zongorára pedig még csak mint a karmesterség eszközére gondol, s nem látja előre, hogy e hangszer még jó szolgálatot fog tenni a zeneszerzésnek és főként a zeneszerző-előadónak a zongoraversenyek bécsi sikereinél a nyolcvanas években.

¹⁰ id.: M. Solomon: *Mozart*, 127. old.

¹¹ id.: S. Siegert: *Mozart, a mágikus muzsik*, (Képzőművészeti Kiadó, 2003). 49. old.

A mannheimi-párizsi hatások

A mannheimi hegedűs-zeneszerzők zenekara

Mozart 1777 szeptemberében utazott el anyja társaságában Salzburgból, hogy állást keressen. Apja szemléletét ismerve aligha mehetett volna jobb helyre, mint Mannheim. A város korának leghíresebb zenekari központja volt, amit kitűnő hegedűs-zeneszerzők sora tett naggyá. 1745-től a cseh származású Johann Stamitz volt a koncertmester, akinek később mindkét hegedűs fia is itt működött. Mozart Mannheimbe érkezésekor már az ottani születésű, Leopoldnál jó tíz évvel fiatalabb Christian Cannabich vezeti a zenekart. A Stamitz-tanítvány Cannabich Rómában is tanult, majd 1758-ban lett a mannheimi zenekar koncertmestere, 1774-től pedig igazgatója. Hangszeres művei közt 91 szimfóniát írt, valamint hegedűversenyeket és vonós kamarazenét. Pályája ideális példakép lehetett volna az akkor 21 éves Mozart számára. Leopold elégedetten nyugtázza:

Mannheimben nagyon jól tetted, hogy Cannabichéknál behízelegted magad.¹²

A papa még fölfoghatta úgy, hogy a salzburgi kis zenekar koncertmestereként Mozart bemutatkozni, tanulni és mindenekelőtt állást keresni jött ide, és ő lehetne a mannheimi zenekar következő koncertmester-zeneszerzője, aki majdan még nagy nevű elődeit is túlszárnyalhatná ezen a poszton. Nem érti, hogy fia már más távlatokban gondolkodik, s még Wolfgang továbbutazását követően is így háborog:

És nem lehetett volna Mannheimben a Hafnermusikot, a Concertonédat, vagy a Lodron-Nachtmusikok közül egyet eljátszani?¹³

Természetesen az elmúlt évek csupa olyan salzburgi zenéjéről van szó, amely megcsillogtathatta volna Mozart szólisztikus képességeit. Az erre adott magabiztos és merészen őszinte válasz már Párizsból érkezik:

¹² Mozart breviárium, 178. old.

¹³ id.: M. Solomon, *Mozart*, old.

Csak egyet szeretnék kikötni Salzburgban: hogy ne a hegedűszólamnál legyek, mint voltam.; nem akarok többé hegedűként szerepelni.¹⁴

Ezt a magabiztosságot Mozart Mannheimben szerezte meg úgy, hogy az ottani kiváló zenészek előtt rögtön nyilvánvalóvá lett a tudása, amint bemutatta zeneszerzői képességeit zongorán, s anélkül, hogy hegedülni hallották volna. Anyja és ő is lelkesen írt erről:

El se tudod képzelni, milyen nagy becsben tartják itt Wolfgangot a zenészek is meg mások is. Mindannyian azt mondják, nincs senki, aki hozzá fogható volna, a kompozíciói miatt meg egyenesen istenítik.¹⁵

Az itteni zenészek közül a legelső és legjobbak nagyon szeretnek és megbecsülnek. Nem szólítanak másként, mint karnagy úrnak.¹⁶

Tehát Mannheimben, ahol generációkon át hegedűs zenei vezetőkhez szoktak, és általában az ő műveiket tűzte a zenekar a műsorára, Mozart zongorajátékából rögtön felmérték, hogy milyen eredeti dolgokat írhatna akár zenekarra is. Talán ők maguk is tisztában voltak azzal, hogy zenei stílusuknak nem ártana némi vérfrissítés. Schubart, a kortárs zeneesztéta 1775-ben ezt írta:

Mannheim pompás iskolája az előadásnak, de nem a leleménynek. Az ízlésben itt monotonía uralkodik.¹⁷

Ahogy Mozartot megbecsülték, abba tehát némi önkritikát is beleérezhetünk, illetve azt, amit utólag már könnyen állapíthatunk meg, hogy talán lejárt a hegedűs-zeneszerzők kora. Ez a zeneszerző-típus pedig hosszú időközön át volt meghatározó a zenetörténetben, különösen Itáliában. Már Monteverdi is zenekari violajátékosként kezdte, a barokkban pedig nagyon sok komponista volt egyben hegedűs is, így például a concerto grossók zeneszerzője, Corelli, és a virtuózok, Vivaldi, Geminiani, valamint Tartini, aki már nem sokkal idősebb kortársa volt Leopold Mozartnak (az utóbbi egyébként az ő technikája alapján tanított hegedűt). Franciaországban Lully volt a zenekari hegedűjáték megalapozója. A nagy német barokk zeneszerzők orgonisták voltak, bár Bach tudott vonós hangszereken játszani, szeretett brácsázni. Mozart korába átlépve, Haydn jól hegedült, de klavichord mellett komponált, a zenekarban hol hegedült, hol kontinuózott. Londonban például ketten irányították a zenekart: a hegedűs koncert-

¹⁴ Mozart brviárium, 207. old.

¹⁵ id.: M. Solomon, *Mozart*, 168. old.

¹⁶ Mozart breviárium, 165. old.

¹⁷ SH atlasz, Zene, Springer, 1994, 381. old.

mester Salomon és a szerző a billentyűk mellől. Minden korszakra jellemző, hogy a zenélés mely területéről érkeztek a komponisták, a reneszánsz, a burgundiai és még korábbi mesterek javarésze énekes volt, ami más korokban elképzelhetetlen lett volna. Számunkra a legnagyobb tanulság mégis az, hogy Haydn és Mozart még egyaránt játszott vonós és billentyűs hangszereken, Beethoven pedig már csak zongorázott, ahogyan később a legnagyobb szerzők közül szinte mindenki.

A karmester-zeneszerző Mozart

Azt mondhatjuk tehát, hogy a legjelentősebb zeneszerzők közül Mozart volt az utolsó, aki koncertmester-hegedűsként is működött. (Azért kell pontosan kiírni a hangszert is, mert ebben az időszakban a koncertmester, azaz Kapellmeister lehetett billentyűs hangszeres, orgonista is. A szó inkább a karmester, karnagy fogalmát takarja, aminek mai jelentése a hangszer nélküli zeneirányító, ezt a szerepkört viszont majd csak Beethoven idejében találják fel.) Úgy érezhette, hogy a salzburgi elszigeteltségben azokat a formációkat, amelyekben a szólóhegedű zenekarral vagy annak jelzésszerűvé karcsúsított változatával játszik együtt, már teljesen kiaknázták. Annál pedig, hogy egy modern, mannheimi méretű zenekarban egy tíztagú szólamban ő legyen a vezető, hasznosabbnak ítéltette, ha continuózik, és a majdani karmesterek funkcióit megelőlegezve, a tempót mutatva, mindenkire figyelve ad arculatot az előadásnak. Nemcsak a nagy szimfóniákat, de az operákat is a billentyűk mellől irányította. Így még több jelentéssel ruházódik fel a kijelentés, miszerint komponistának és karmesternek tartja magát. A zeneszerzés és az előadóművészet, amint a két Mozart gondolkodása is, ezen a legérzékenyebb ponton, a hegedülésnél kezdett szétválni. Mozart Salzburgban apjánál hagyja a hegedülést, a szerenádokat, előadói képességeit pedig a több kompozíciós lehetőséget kínáló, kevésbé sérülékeny zongorára menti át, amellyel az egyre nagyobb apparátusú műveit előadó együtteseket kézben tudja tartani; olyan hangszerre tehát, melynek szólói képesek majd a bonyolultabb hangszerelésben is a zenekar egyenrangú partnereként, vagy annak részeként megjelenni a zongoraversenyekben. S így nagy szimfonikus méretekben is érvényesítheti előadói személyiségét úgy, ahogyan a finoman kiegyensúlyozott, két kürttel kiegészített szerenád-kvartettekben a képlékeny hegedűhanggal húszéves korában.

A continuózó-karmester: az Idomeneo zeneszerzője

Cannabich és a mannheimi zenészek tehát felismerték, hogy az általuk kiépített zenekari kultúra nemcsak belső koncertmester-zeneszerzőik művei előadására alkalmas, hanem munkamegosztásban egymásra találhat egy nagy zeneszerző és a híres zenekar. Ha azt nem tudták is elérni Cannabichék az udvarnál, hogy Mozartot alkalmazásba vegyék, a befolyásos tenoristával, Anton Raaff-fal összefogva kijártak számára egy operamegrendelést, amely akkoriban a legnagyobb és legjövedelmezőbb feladat volt egy zeneszerző számára, ráadásul egybeesett Mozart legdédélgetettebb álmaival, így azzal is, hogy a billentyűk mögül irányíthassa az egész együttest. Így született meg az Idomeneo című opera, melyet a mannheimi udvar és zenekar átköltözése miatt már Münchenben próbáltak, és mutattak be 1781-ben. Az együttműködés beváltotta a reményeket, már a próbákra bejártak a grófi előkelőségek, sőt maga a választófejedelem is, és mind elragadtatásuknak adtak hangot, miként a fuvolista Becke, Mozart barátja is, aki azt írta:

az összes közreműködő is úgy véli, ez a legszebb zene, amit valaha is hallott, meg hogy az egész tökéletesen új és különös ¹⁸

Méltán lehetett elégedett a zenekarból Cannabich és az oboista Ramm is, aki ezt mondta Mozartnak:

Megvallhatom önnek, még semmilyen zene nem tett ilyen benyomást rám, és mondhatom, legalább ötvenszer gondoltam közben édesapjára, hogy örülhet majd, ha ezt az operát hallja ¹⁹

Valóban, Mozart öröméhez hozzájárulhatott, hogy ebben az időszakban teljes volt a harmónia apja és közöttte. Leopold a szövegíró Varesco abbéval Salzburgból követte az eseményeket, így a librettót érintő kérdésekről, de a komponálás, a próbák legapróbb részleteiről is értesült. Sőt Mozart sokszor kikérte a véleményét dramaturgiai és kompozíciós problémákról, így szinte alkotótársnak érezhette magát a bemutatón, amelyen lányával együtt már ő is jelen volt.

¹⁸ M. Solomon, *Mozart* p. 271. old.

¹⁹ Mozart breviárium, 246. old.

Mozart még bécsi éveiben is úgy emlékezett erre a müncheni két hónapra, mint élete legboldogabb időszakára. Nem biztos, hogy lesz még egyszer ennyi jó muzsikussal körülvéve, ilyen jó szellemű együttesben, amelyben, mint írta,

a vezető zenészek egy emberként sorakoznak föl mellettem²⁰.

Milyen jó lett volna, ha Mozart már első, 1777-es mannheimi tartózkodása során, amikor még annak csupán egyes tagjaival volt lehetősége együttműködni, az egész zenekarral dolgozhat. Mert ahogy a zenekar legjobbjai lelkesedtek érte, úgy volt ő is elragadtatva a híres együttestől:

A zenekar nagyon jó és nagy létszámú. Mindkét oldalon tíz-tizenegy hegedű, négy brácsa, két oboa, két fuvola és két klarinét, két kürt, négy cselló, négy fagott és négy nagybőgő, trombiták és üstdobok. Szépen lehet itt muzsikálni.²¹

Láthatóan nem idegenkedik a nagy zenekartól, sőt később az ideális létszámot egy negyven hegedűvel, tíz bőgővel felálló, nyolcvan-száztagú zenekarban látta, amit élete utolsó éveiben meg is kapott a Tonkünstler Societät koncertjein, és a van Swieten báró által szervezett oratórium-előadásokon. Azonban már 1778 nyarán is komponálhat egy a mannheimihez hasonló összetételű, de létszámában még nagyobb zenekarra Párizsban, ahol a Concerts Spirituels hangversenysorozatra négy év megszakítás után újra szimfóniát ír. A KV 297-es Párizsi szimfónia a mannheimi eszközök alkalmazásával, klarinétokkal, trombitákkal és üstdobbal meglehetős sikert arat a bemutatón. Pedig az előjelek kedvezőtlenek voltak, a próbán a zenekar olyan csapnivalóan játszott, hogy Mozart azt állította, el sem akart menni a koncertre.

Végül rászántam magam, azzal a feltétellel, hogy ha (a koncerten is) olyan rosszul menne, mint a próbán, odamegyek a zenekarhoz, kiveszem a hegedűt, Lahoussaye úr, az első hegedűs kezéből, és magam fogok vezényelni.²²

Ez a júliusi mondat két hónappal azelőtt született, mint az a korábban már idézett, látszólag ellentétes értelmű, elszánt másik, miszerint:

²⁰ M. Solomon, *Mozart*, 267. old.

²¹ St. Siegert, *Mozart*, 58. old.

²² Mozart breviárium, 197. old.

Nem akarok többé hegedűsként szerepelni. Zongora mellől akarok vezényelni, és az áriákat kísérni.²³

Tehát szólózni nem akar hegedűvel, de mivel tisztában van azzal, hogy jelenléte művei előadásánál nélkülözhetetlen, ha nincs mód a billentyűk mögül irányítani, mint például a következő évek bécsi kvartettjeiben, hajlandó azért vonót venni a kezébe, igaz, mint majd később látjuk, már nem hegedű-, hanem brácsavonót.

A szerenád-hang továbbélése fúvósokon

Mannheim kiváló fúvósai irányították Mozart figyelmét erre a hangszercsoportra. Ottani tartózkodásának mindjárt az első hetében, amikor először hallja a zenekart, feltűnik neki az oboista Friedrich Ramm, akiről így ír:

...igen jól játszik, és szép, finom tónusa van. Megajándékoztam az oboaversennyel [...] Majd beleboldul örömeiben.²⁴

És ahogy Ramm az ajándékából mindjárt meggyőződhetett Mozart képességeiről, az ő tudását viszont a zeneszerző mérhette le, amikor egy hónap múlva koncerten eljátszotta a darabot. Két évvel később Münchenben újabb művet kap majd Mozarttól, a KV 370-es F-dúr oboanégystä.

Vele és a fuvolista Wendlinggel született meg a szerencsétlen sorsú fúvós szinfonia concertante és a párizsi út terve. Az utazás végül is létrejött, a bemutató viszont ma már megfejthetetlen okokból nem. A darab talán már akkor, Párizsban elveszett, s azóta sem került elő. Szinte bizonyos, hogy a manapság sokat játszott KV Anhang 9-es darab nem egyezik a keregett művel, sőt nem is Mozart kezétől származik. Az eredeti mű szólóegyüttesében fuvola szerepelt, a ma ismert másikban klarinét. A KV 297/b jelű, eltűnt műben fuvola, oboa, kürt, fagott volt a szóló-ensemble.

A zeneszerzők muzsikuskollégáiknak ajándékba, ingyen komponálták a darabokat, csak a műkedvelő előkelőségek fizettek értük. Ilyen pénzes megrendeléseket szerzett Wendling egy amatőr fuvolistától Mozart számára fuvolaversenyekre és fuvolanégyesekre. S bár a szerző

²³ u. o., 207. old.

²⁴ u. o., 154. old.

idegenkedett a fuvolától, s a megrendeléseket csak részben teljesítette, mégis megszületett két fuvolanégyes (a KV 285-ös D-dúr és a KV 285a G-dúr), és a két fuvolaverseny (a KV 313-es G-dúr és a KV 314-es D-dúr, ez utóbbi az oboaverseny átirataként). Akár ezeket a kamaradabokat, akár a versenyműveket nézzük, feltűnő a szerenád-hang továbbélése, átmentése a fúvósokra. A dallamhangszerek szólóztatása továbbműködteti a régi formákat, ha talán nem is olyan utolérhetetlen hangzásokkal, mint a kétkürtös divertimentókban.

A sinfonia concertante kísérletek

A legérdekesebb persze az volna, ha az elveszett fúvós sinfonia concertantét megvizsgálhatnánk. Nem véletlen, hogy a műfaj éppen ahhoz a két városhoz kötődik, ahová az eltűnt darab. Mannheim és Párizs viruózokból álló zenekarainak kedvelt műformája volt ez: Carl Stamitz például többet is írt hegedűre és brácsára. Mozart és manheimi fúvós kollégái Párizsban akarták megmutatni a tudományukat. De Mozartot azért is izgatta a műfaj, mert ebben remélte a dallamhangszerek versenymű-formáját megújítani. Láttuk, hogy a hegedűverseny-írást nem folytatta, s a fúvós-versenyművek sem hoztak újat, ilyenekből sem írt aztán többet, a klarinétverseny az egyetlen nagy kivétel. Csak a kürtöt ítélte a továbbiakban alkalmasnak erre a szerepkörre, ám ennek egész zenekarral szembehelyezhető hangja más kategória. (A kürtök dinamikai skálája rendkívül széles, ennek megfelelően, mint a divertimentókban láttuk, nagyon sokféle szerepkörben alkalmazhatók). A kürtversenyek hangszerelésével szinte élete végéig kísérletezett, a zenekar fúvósait állandóan cserélgetve, kipróbálva a szólókürt mögött az oboakürt párok helyett az oboa-fagott és a klarinét-fagott párokat is.

A legmerészebb sinfonia concertante kísérlete, az A-dúr, KV 320e jelű 1779-es befejezetlen mű (**3. kottapélda**), amelyben a szólista-csoport egy hegedű-brácsa-cselló vonóstrió. Az összeállítás különlegességéhez a brácsa egy hanggal lejjebb hangolása is hozzájárul. 134 ütem készült el ebből a műből, tehát már a szóló-részt is elkezdte komponálni a szerző. A kottakép megdöbbentő: mintha a késői bécsi kamarazene-stílusba csöppennénk, éneklő, egymás frázis-végződéseit átfedő új dallamokkal, imitációs belépésekkel, hosszú, kíséret nélküli legato szólókkal, melyeket mindhárom hangszer végigjátszik. A virtuóz figurációk, melyek szintén előfordulnak minden szólamban, sosem jelentéktelen kíséretet kapnak, hanem motivikus töltésű dallamokat akár szext-párhuzamban. Ha a késői, Esz-dúr trio-divertimento ezzel azonos

hangszerösszeállítású szolamai köré képzelnék egy zenekart, ezt a partitúrát mutatná. Legjobban azonban a Klarinétötös első tételének világára emlékeztet ez a szövés mód, levegősségével, minden szólam kifogyhatatlan dallamosságával.

A sinfonia concertante komponistától a zongora-szólista karmesterig

Míg el nem kezdődik a bécsi nagy zongoraverseny-sorozat, ilyen, még a zongoraversenyeken is túlmutató kísérletek jártak a fejében. A vonós kamarazene végül mégsem válhatott a versenyművek többfejű szólistájává: egyszerűbb volt a zongorára bízni ezt a szerepet, amely bármilyen sokrétűvé is válhatott, mégis egy kézben maradt. Mozart zongora-szólistaként fel tudott nőni a bonyolultabbá váló zenekari hangzáshoz, vagy e hangzásba belekomponálhatta a zongorát. Ahogy annak idején a divertimentóknál hegedűs-szólista koncertmester volt, a zongoraversenyeknél zongora-szólista karmester lett.

Volt ebben az átmeneti, 1778-as mannheimi időszakban még egy akár szimbolikusnak és ijesztőnek is felfogható sinfonia concertante-kísérlete hegedűre és zongorára. Úgy érezhette magát, mint egy rossz álomban, amiben nyilván neki kellett volna mindkét szólamot játszani. Ez a műve is torzó maradt. 1779-ben megszületett viszont a KV 364-es, hegedűre és brácsára írott Esz-dúr sinfonia concertante, melyben a két hangszer sokat játszik párbeszédszerűen, így találva egy átláthatóbb, jól működő formára. A műfaj ezen egyetlen teljes, ép, új, oldott hangon megszólaló darabjának egy előadásán Mozart állítólag szólistaként szerepelt, de már nem a hegedű-, hanem a brácsaszólamot játszotta.

A fúvós-zenék

Az oboák-vezette szextett, a szabad terek hangszerösszeállítása

Az, hogy Mozart nem írt több vonós-alapú divertimentót, szerenádöt, nem jelenti, hogy e műfajok végképp kikerültek volna látóteréből. Láttuk, hogy a szerenád-stílus hogyan hatja át a szólistáknak írt darabokat. De csak Salzburg után, 1781-től születnek meg a legnagyobb, tisztán fúvósegyüttesekre írt kompozíciók.

Mint emlékezhetünk, az udvar számára komponált már néhány kisebb fúvószenét Salzburgban. Ezek mind az első mannheimi tartózkodás előtt születtek, 1777-ig. Az utolsó két salzburgi évben, 79-80-ban Mozart már orgonista szolgálatban állt, (hogy ne kelljen annyit hegedülnie), amihez nem tartozott hozzá a Tafelmusikok termelése. A fiatalkori fúvós-zenék komponistájának igényességét mutatja, hogy bár ezek a darabok nemigen számíthattak elmélyült figyelemre az ebédlőasztalok társaságától, mégis együtt fejlődtek a komolyabb műfajok képviselőivel. Eleinte például nem tartalmaztak szonáta-formájú nyitótételt, de az 1777-es KV 270-es B-dúr divertimento (**4. kottapéllda**) már ezzel kezdődik, s amúgy is rutinosan megkomponált Mozart-zene. Mint ahogy e darabok közül a legtöbb, ez is oboa-kürt-fagott-párokra készült szextett. Ennek a műnek a nyitótétele különösen jól példázza, hogy az összeállítás milyen hatásosan tud megjelenni a szabadtéri körülmények között. Jellemzők az unisono fanfárok, az állandó repetált hangokkal mozgó kíséret, s egyáltalán a sok hangindítás, ami az apparátus mindhárom fajta hangszerének erőssége. A kürtök kitarzott pedálhangjai pedig hátfalat adnak a hangzásnak, bensőségesebbé téve a kinti akusztikát. Ugyancsak elsősorban a kürtök feladata a hangsúlytalan pillanatokra helyezett kis belépésekkel, ritmusokkal a záróhangok nyílt térben kínos visszhangtalanságát enyhíteni. A szintén szabadtéri indulók kis nyújtott alapritmusai ebben az összeállításban jól szólnak, a duplanádas hangszereken is. Az egymást erősítő párhuzamok akár tercben, akár szextben szintén lehetnek az akusztikailag mostoha körülmények ellenszerei minden változatban, két oboa illetve két fagott, egy oboa és egy fagott, vagy a zenekarban gyakran alkalmazott négy hangszeres, oktávban duplázott terc-párhuzam formájában. A „bécsi unisono” (amikor egy motívum, dallam több hangszeren, oktávban szól), szintén zenekari hatás. A szimfonikus rokonság egyébként is feltűnő: a nagy

tuttiiban a két fagott a cselló-bőgő összjátékot idézve gyakran oktávban mélyíti, nagyítja a hangzást. Ez a mindössze hat hangszer nem bizonyul kevésnek a szimfonikus hatású eszközök alkalmazására, például, ha egy dallam előbb oboán, aztán fagotton szólal meg, vagy ha egy oboán megjelenő motívum basszus-imitációt kap, avagy mikor egy két-oboa-fagottos kamara-trió ütemei után hirtelen megduplázva a létszámot, a zene tuttura vált.

E szabadtéri hangszer-összeállítások tehát maguk is a termekbe vágynak, s aztán teret engedve nekik a zenekarokban, cserében a tágasság érzetét költöztetik a belterek akusztikájába, ahol végül is otthonra lelnek a szimfonikus hangzásban.

A klarinét megjelenése az Esz-dúr szerenádban

Mozart zeneszerzői érdeklődésének fordulatahoz Mannheimben még egy elem járult: a híres zenekar megismerése után ezt írta apjának:

Bárcsak lennének klarinétjaink! El se tudja képzelni, milyen hatást tesz egy szimfónia fuvolákkal, oboákkal és klarinétokkal! ²⁵

E Dél-Németországból elterjedő hangszerrel Mozart ifjúkorában ugyan találkozott már, és használta is korai fúvós-zenéiben, 1773 után már nem szerepelnek többet a salzburgi divertimentókban. Azonban 1778-ban, amint hozzájutott Mannheim után egy nagy zenekarhoz, a már említett KV 297-es „Párizsi” szimfóniában két klarinétal meg is növeli a fafúvóskart.

Az első mű, amelyben a klarinét főszerepet kap, a KV 375-ös Esz-dúr szerenád, már a bécsi évek legelején készül, 1781-ben. A három nagy fúvós-szerenád közül valószínűleg ez a legkorábbi. Salzburgi elődeihez képest ez már nagyszabású mű, annak ellenére, hogy eredetileg még ez is egyfajta szextett volt, klarinétokkal, kürtökkel, fagottokkal, amit csak később írt át oboákkal kibővítve oktetté. Mozart tehát az ellenkező irányból jutott először a kor népszerű összeállításához, a Harmonie-együtteshez, ami oktettként éppen az eredetileg oboák-vezette szextettből vált a klarinétokkal színessé tett műfajjá. Az első tétel mindkét formájában „zenekari” hangon szólal meg, de az oktett- változatnak azért gazdagabbnak tűnnek a hangszerelési lehetőségei: ha például a két oboa és a két kürt együttesen szólal meg, mint a zenekarok alapösszeállításában, a válaszul belépő puhább klarinét-fagott együttes mintha a vonósokat

²⁵ id.: M. Becker – S. Schickhaus: *Mozart élete és műve* (Kossuth, 2006)

idézné. Tehát a szerző már itt is úgy osztja kisebb csoportokra az együttest, hogy legyen egy oboa- és egy klarinét-vezette hangzás. Mindazonáltal az átirat inkább ront a darabon, fölhígítja a szólamokat, az eredeti hangszerelés a kevesebb szólamnak több tennivalót ad. A lassú tételben Mozart azzal kísérletezhet, hogyan írja át az oboákkal megsaporodott két klarinét-szólamot négyfelé. A megoldások törvényszerűen esetlegesek, felemásak, s ugyanez mondható el a Fináléről is. A menüetteknel az a szabály látszik kialakulni, hogy a klarinét-vezette kis csoporté a piano, a tutti hangzását pedig az oboa határozza meg. Összességében a mannheimi iskola eszközeit is fölvonultató első tétel szextett-változata a legértékesebb: a crescendók, és ahogy a főtéma kezdőmotívumából épül a coda, a Párizsi szimfóniát és a KV 338-as C-dúrt egyaránt eszünkbe juttathatja. A két menüett, a hosszú, éneklő hangszerszólók lassú tétele, s a tipikus fúvós rondó közül zenei anyagukat tekintve egy sem lép ki a műfaj Salzburgból megismert kereteiből.

Az oboa és a klarinét szerepmeghatározása: a „Gran Partita”

A KV 361-es tizenhárom hangszerre írt B-dúr szerenád, a „Gran Partita” (**5. kottapélda**) keletkezési ideje még vitatott, mostanában inkább már a bécsi periódushoz sorolják, és lehet, hogy csak 1784-ben készült el. Az előadók számát és a mű időtartamát tekintve kétségtelenül rászolgál a „gran”, azaz „nagy” jelzőre, és jelentősége által túlnő a „partita”, azaz szvit műfajmeghatározáson, a szerenádokon. A szokásos oktetthez még két klarinét-rokon basszetskürt, valamint még két kürt, a basszus megerősítéséhez pedig egy nagybőgő társul.

Az első tétel már méreteiben is a korabeli szimfóniák, pl. a szintén szerenádból származó „Haffner” nyitótételével vetekszik. Mozart itt néz először szembe azzal a problémával, hogy az oboával fémjelzett, Haydn által is sokat használt, sokszorosan bevált fúvóshangzásba hogyan tudja integrálni a klarinétot, illetve milyen jellegű szólamokban és hangzásokban érvényesülhetnek a legjobban az új hangszerek új színei.

Az oboa duplanádas világát a konkrét hangindítások, staccatók, magasabb regiszterek, a harsányság képessége jellemzi. Ezeknek az eszközöknek az alkalmazásánál az oboa nélkülözhetetlen. Még a szabadtéri indulókban is jól érzi magát, rezesekkel szövetségben. Ha kell nyers, hideg és éles. Van persze másik, szelíd arca is, a világos dolce, a világos legato. Az oboa-piano mindig „nagy” piano, ami egy teljes vonóskarral körülvéve szól a legszebben.

Ha tehát az oboa nemes vad, a nyílt terek hangszere, a klarinét alapvetően szelíd, mely inkább a belterekben érzi magát otthon, a puha legatók, meleg színek, mélyebb regiszterek világában. A hangindításokban, staccatókban, pontozott ritmusokban ügyetlen, Mozart indulóiba be sem teheti a lábát. Ellenben szépen énekel, akár sötét, panaszos hangon, akár derűs, magasabb fekvésű szólamokban. Rokona, a basszetskürt hangszínét Mozart kora komornak, a gyász hangjának hallotta. A klarinét olyan pianissimón képes szólni, aminek még egy szoba se túl kicsi; ám amikor hajlékony karakterét meghazudtolva váratlanul indulatossá válik, akkor a sötét klarinét-forte tud kemény lenni, sőt félelmetes, ha elszabadul.

Hogyan bánik Mozart az ennyire eltérő viselkedésű fúvósok e nyüzsgő sokaságával a Gran Partitában? A darab nagy szimfóniák módjára lassú bevezetéssel kezdődik (**5. kottapéllda**). A tutti pontozott ritmusos kezdőakkordok hangzásának tetején az oboák, erőt ad a négy kürt, a körvonalazott fagott-basszust mélységben növeli a bögő. A klarinét-rokonság itt csak töltelék, sőt az első klarinét ki is marad, hogy a tutti szünetében hajlékonyan mozgó szólójával kössön át a második ütem nagy akkordjára. Ez a minta a következő ütemekre is. Az utolsó kis klarinét-dallamból hosszabb frázis bomlik ki, egy ismerős összeállítás, a klarinét-kürt-fagottos szextett felső szólamaként. A bevezető végén a magas, deklamáló oboa-szóló alatt a klarinét hallgat, majd ugyanígy válaszol, létrehozva kettejük első párbeszédét.

Hasonló a szereposztás a kezdődő gyors rész, a molto allegro főtemájában is: a klarinét-fagott kvartett puha, laza félkottás szólamaira az oboák vezette harsány tutti a válasz, jól megütött szinkópákkal. Az oboák apró gesztusok sorából álló könnyű duettjét csak kürt és fagott kíséri. A következő terület (30. ütem) szűk imitációját azzal emeli ki a szerző, hogy az oboákra a klarinétok felelnek, s ezzel a kis polifóniát hallhatóbbá teszi pl. egy olyan zenekari szituációnál, melyben egy ilyen válaszolgatás az első- és másodhegedű szólamok között zajlana le. Tehát ebben a szerkezetben sem együtt, hanem egymás ellenében szól az oboa és klarinét. Amikor pedig tényleg együtt, mint a melléktéma előtti tuttiban, akkor is viselkedhetnek másképp (35-36. ü.): az oboa-fagott artikulált kettőskötéses-staccatós nyolcad-mozgása között a klarinétoknak csak elválasztott félkottákat kell játszaniuk.

A főtéma anyagából induló melléktéma (40. ü.) új színnel jelenik meg: most a basszetskürtök válnak főszereplővé, s kapnak mély kíséretet az oboák, klarinétok nélkül. Az oboapár kürtökkel megerősítve veszi át ezt az anyagot, így a második ütemek könnyű akkordjainál belépő többi hangszer közt beléphet a klarinét is. Az 59. ütemben hangsúlytalan helyen induló legato nyolcadok a klarinétok puha hangindítását használják ki megint fagott-

kísérettel, majd a tutti változatban (66. ü.) a fagottok és basszetskürtök mellett minden más hangszer éles, ritmikus figurákat játszik. Tipikus a 74-es ütemtől kezdődő terület hangszerelése: csak a klarinét nem vesz részt a staccato nyolcadmozgásos unisonóban, melynek így megint duplanádas karaktere és dinamikája van, hogy ezután a klarinétok háromhangszeres nyolcad-legatói nagy kontrasztként hassanak.

Az ebből a pianóból (79. ü.) épített „mannheimi” crescendóba belépő hangszerek sorrendje mintaszerűen mutatja meg az árnyalatokat a puhától a mind keményebb karakterekig a dinamika növekedésének késleltetésével: egy klarinét egy fagottal kezd, hozzájuk lép a másik klarinét, majd a másik fagott. Most a basszetskürtök jönnek, de még mindig minden piano, s csak akkor lép be a kürtökből kettő, mikor a fagottok az eddig oktávban, halkan tartott orgonapont C hangot hangosan kezdik repetálni, a két kürt már szintén forte dinamikán játszik, s mindössze fél ütemmel ezután szólal meg hirtelen élesen az oboa és a többi kürt, ez már a tutti, amelyet az tesz teljessé, hogy újabb fél ütem múlva a bőgő megadja a basszusnak a harmadik oktávot. Ebből lesz az egész expozíciót lezáró nagy kadencia.

A halkan induló kidolgozás előbb a klarinétok-vezette szextetté, majd ezt folytatva váltják őket az oboák (99.ü.), kíséretükben most a basszetskürtök is helyet kapnak. A háttérben dolgozó basszus ártatlan skálameneteit hirtelen felkapják az oboák, megteszik motívumnak(106. ü.), s egy, a szimfóniákból ismert nagyszabású imitáció kezdődik az oboák és a basszus között, a zongoristák bal kezéhez hasonlóan, ami a jobbon átnyúlva hol a diszkantba, hol a basszusba dobja magát újra meg újra. A nagy zárlat után a főtéma-mellék téma igazi kidolgozása következik imitációban, a négy fafűvós pár részvételével (116.ü.). Ezt követi az expozíció utolsó három üteméből ismert kis tutti-unisonója (132. ü.), amely újabb formahatárt jelez, ezzel a motívummal egy oboa és egy basszetskürt még eljátszik két ütemet, majd az oboa szólama három ütemre dolcéba fordul, s ezt adja át a visszatérésre a klarinétoknak.

Ebben a tételben már egyértelműen tudatos a hangszínek, dinamikák összekapcsolódása a különböző karakterekkel. Mozart tisztában van azzal, hogy az eredeti oboás szextett bevált formáció, de az újonnan belépő klarinéttal is jól olvad a fagott és a kürt. A fagott színes basszusa minden dinamikán jól összeszól az oboával, mint ahogy a magasabb regiszterekben is, de puha legatója a klarinéthoz is jól illeszkedik. Tehát az oboás és a klarinétos szextett külön-külön egyaránt egészséges formációk.

Egyetlen hangszerelési szituációt igyekezett Mozart elkerülni: azt, hogy az oboák és klarinétok kisebb csoportban találkozzanak. Nincsen oboa-klarinét-fagott szextett vagy trió: ez a

két hangszer úgy üti egymást, mint a színek közül egy szép élénk piros és egy szép sötét lila, vagy egy világos lila és egy bordó. Mozart tehát nem vegyíti, hanem vagy felváltva szerepelteti őket, vagy a polifonikus területek egymástól elválasztandó szólamait bízta rájuk. Ezekre a jelenségekre meggyőző példákat találunk a tételben. A tuttikban azonban mégis csak összekeverül a kétfajta hangszer, és mint közeli regiszterek két markáns színe össze is vész, legfeljebb nem válik ez mindenütt élesen hallhatóvá.

Még néhány adalék ahhoz, hogy Mozart számára milyen emészthetetlen volt az oboa és klarinét együtt. A könnyebb műfajokban látványosan került a két hangszer összehangszerelését. Az indulókról már volt szó: még a későbbi bécsiekből is teljesen hiányzik a klarinét. A táncok közül az 1788-tól írt menüettekben, melyeket a szó szoros értelmében tucatjával komponált, folyton váltogatja az oboát, klarinétot: az egyikben csak oboa, a másikban meg csak klarinét szerepel. A német táncokban, ländlerekben ugyanígy jár el, az egyetlen kivétel a legelső, KV 509-es sorozat, ebben együtt játszanak az oboa-, és klarinét- párok. A kontratáncok között egyetlen klarinétosat találunk, abból pedig az oboa hiányzik.

Érdekes közelebről megnéznünk a születési idejét tekintve a „Gran Partita”-val szomszédos, 1783-ban készült KV 425-ös C-dúr „Linzi” szimfónia **(6. kottapélda)** hangszerhasználatát. Az apparátus a leghagyományosabb, az 1780 előtt született számtalan Haydn-szimfónia legtöbbszörének módjára nemhogy klarinét, de még fuvola sincsen benne. Ebben a műben azt látjuk, hogy a vonóskar a prím-hegedűszólam vezetésével a melegebb hangzású területeket birtokolja, a tuttikban pedig a trombiták, timpani mellett részt vállal az oboák szextettje is. Mind a lassú bevezetés elején, mind a gyors rész indításánál a nagy fényes tutti és az elsőhegedű-szólam legatója váltja egymást (4., 30., 41. 118. ü.). A szerepek alapján tehát a „Gran Partita” **(5. kottapélda)** fúvós apparátusában az éneklő hegedűket, a vonóskart az éneklő klarinét, és az általa vezetett kis fúvós-csoport képviseli (1-5., 15., 40., 59., 80. ü.). E jelenségek párját pedig megtalálhatjuk a szimfóniában, melynek átkötő, mozgékony, nagy hangterjedelmet bejáró kíséret nélküli hegedű-szólamai nagyon is klarinét-szerűek. Míg azonban a zenekarban a vonósok fölött meg tud jelenni az oboa-piano szólója, s kapcsolódhat hozzá a fagott (8., 64., 79., 109., 123. ü.), addig a fúvós zenében a klarinét kiségyüttese fölé az oboa, mint láttuk, nem illik. A szimfónia lassú tételében a vonóskar mögé ad az oboa szextettje pedálhangokkal áttetsző, színes háttérrel. Így válik külön a két kar, vonós és fúvós, hogy együttműködhesse. Erre a differenciáltságra a tisztán fúvós-összeállítások már nem képesek sem oktettként, sőt nagyobb formációkban sem, s ez okozza korlátaikat.

A „fúvós-szimfónia”: a c-moll szerenád

A KV 388-as szerenád (**7/a, 7/b kottapéllda**) párjánál, az Esz-dúr darabnál legalább egy évvel későbbi mű 1782-ben vagy 83-ban született, és elnevezésén, összeállításán kívül szinte semmiben sem hasonlít a másikra. Mozart eddigi művei azt mutatják, hogy amúgy is nagyon ritkák a moll darabok, de moll szerenád vagy divertimento egyszerűen nincs is. A műfaj eredeti, szórakoztató funkciója nem bírja el a kor moll hangnemekhez tapadó tartalmait. Az Esz-dúr darab öttételes, két menüettel, a c-mollnak, mint a hangversenydaraboknak, csak egy menüettje van, így négy tételből áll. Mozart egy leveléből megtudhatjuk, hogy azért kellett ezt a művét fúvósokra írni, mert a megrendelő Liechtenstein hercegnek nem voltak vonósai. Tehát a szerző fejében egy szimfónia járt, amikor ezt komponálta, és tulajdonképpen egy szimfónia is született vonósok nélkül. Ha belegondolunk abba, hogy a két g-moll szimfónián kívül ebből a műfajból sincsen több moll hangnemű, felmérhetjük a darab jelentőségét. Maga a szerző is nagyra értékelhette, hiszen ezt a darabját évekkel később, 1788-ban, legigényesebb vonósötöse mellé helyezte, hogy együtt adják ki őket. Ehhez persze ezt a művet is vonósötössé kellett átdolgozni, s az átirat el is készült. A tehát Mozart kezétől származó mindkét változat arról győző meg minket, hogy az a szimfónia-kép, hangzásideál, ami a szerző eredeti szándéka szerint szimfonikus zenekaron szólalt volna meg, jobban csorbul, ha a fúvósokat hagyjuk ki belőle, mint ha a vonósokat. Sőt, ha a fúvós-változatot halljuk, nincs semmi hiányérzetünk: ehhez a darabhoz nem kellene vonósok. Vonósok nélküli szimfónia, tehát – ha nem is nevezték el így – egy fúvós-szimfónia született.

A mű szenvedélyes menüettje (**7/b kottapéllda**) két, polifón szerkesztésében, hangvételen egyaránt rokon tételt idézhet fel: az egyik a KV 421-es d-moll vonósnégyes menüettje, amelyet ha fúvósokkal súlyosbítva főlhangszerelnénk zenekarra, megkapnánk a másik rokon, a „nagy” g-moll szimfónia menüettjének hangzásképet, melynek még hemiolás ritmusai is azonosak a fúvós szerenádbeli megfelelőikkel. Tehát, amint a szerző átirata is sugallja, tényleg odatehetjük a legkomolyabb műfajok, a vonósnégyesek, szimfóniák legveretesebb képviselői mellé ezt a c-moll művet, de inkább eredeti, fúvós változatában. Fúvós zenét ekkora megtiszteltetés még nem ért, és ezután sokáig – talán Stravinsky két nagy tisztán fúvós műve, a „Fúvósszimfóniák” és az „Oktett” megszületéséig – nem is fogja. A XX. századi szerző kedvenc Mozart-darabjai között tartotta számon a fúvós-szerenádokat, s imént említett műveiben a c-moll szerenádhoz hasonlóan ő is szimfonikus zenekar helyett nyúlt a fúvós apparátushoz. A

rokonsághoz még az is hozzátartozik, hogy éppen az „Oktett” volt az első darab életművében, amelyben olyan klasszikus formákhoz tért vissza, mint a szonáta-forma vagy a variációs és a rondóforma.

Az oboa és a klarinét használata a szimfonikus művekben

A c-moll szerenádban Mozart tehát olyan hangzásra talált, amelyet ezután csak a legsúlyosabb tartalmú darabjainak tart fenn. Tekintsük át szimfonikus műveit! Az oboa és klarinét együttes alkalmazását az 1778-as „Párizsi” szimfóniában próbálta ki először, de ezután ismét kerüli zenekari műveiben. Ezt akkor is kijelenthetjük, ha figyelembe vesszük azt, hogy nem is mindenütt jutott klarinéthoz, nyilván ezért nincs klarinét a 1779-80-as salzburgi szimfóniákban, s az eredetileg szintén Salzburg számára komponált II. Haffner-szerenádból összeállított KV 385-ös D-dúr szimfóniában sem. Ez utóbbi műbe csak utólag kerültek az oboák mellé klarinétok és fuvolák is, sokak szerint a darab hangzásának kárára.

Lehet, hogy Linzben sem voltak klarinétosok a C-dúr szimfónia megírásakor, de a KV 504-es „Prágai” szimfóniából már csak tudatosan hagyhatta ki őket.

A g-moll szimfóniában sem volt eredetileg klarinét; a három utolsó, 1788 nyarán elkészült szimfónia ebből a szempontból világos szándékot mutat: a C-dúr, „Jupiter” oboás darab, az Esz-dúr klarinétos, és csak az egyetlen moll műbe, a KV 550-es „nagy” g-mollba került be végül mindkét hangszer, de ennek első változatából is a klarinét hiányzott.

Ezek után nem csodálkozhatunk, hogy a c-moll szerenádból megismert hang a sok-sok zongoraverseny közül csak az egyetlen c-moll, KV 491-es, súlyos darabot illeti meg, az oboa és klarinét együttes szerepeltetésével. Ebben a műfajban is óvatosan jelenik meg a klarinét: Mozart Bécsben 1785 végéig már egy tucat zongoraversenyt megírt, mire a klarinétok szóhoz juthattak, de oboa nélkül, a KV 482-es Esz-dúrban. Ez egyfelől a korábbi KV 375-ös fűvös szerenád hangneme, amely műben, mint emlékezhetünk, eredetileg szintúgy csak klarinét volt, oboa nem. A KV 482-vel azt üzenné nekünk utólag a szerző, hogy a fűvös darab is jobb volt oboa nélkül? Ezt látszik igazolni a harmadik Esz-dúr mű, a KV 543-as szimfónia hangszerelése klarinétokkal, és szintén oboák nélkül. A harmadik klarinétos zongoraverseny a KV 488-as, A-dúrban, a Klarinétverseny hangnemében van, s mint az, ez is oboák nélküli apparátusra íródott.

A kürtversenyek zenekarának sokféle hangszerösszeállítása is egy közös elvet mutat: vagy oboa, vagy klarinét, a kettő együtt soha. Ebből a szempontból maga a Klarinétverseny is érdekes: a kísérő-zenekarban nyilván nem célszerű a klarinétszínek megjelenése, de a magas fafűvós szerepkört nem is a máskor nélkülözhetetlen oboákkal, hanem a kísérő-zenekarban ritkán duplázott fuvolával tölti be.

Tehát 1778-tól ismerkedik meg a klarinétos hangzásokkal. Ezeket a következő években, 1781-84-ig különböző hangnemekben próbálja ki elsősorban a fűvós-szerenádokban. Az Esz-dúr, mint tisztán klarinétos hangnem válik be, két későbbi mű is követi. A ritka mollok közül a c-moll oboás-klarinétos hangzása is folytatható, születik is egy ilyen hangnemű zongoraverseny. S ez alapján a „nagy” g-mollhoz is ezt a hangszerelést használta végül a KV 550-ben.

Marad még a D-dúr, a „Párizsi” szimfónia hangneme: a „Haffner”-nek klarinétos és anélküli változata is van, a szintén D-dúr 504-es „Prágai” pedig eleve csak oboás.

E logika mentén a hangnemek között továbbkeresgélve nem találjuk a folytatását a KV 361-es „Gran Partitá”-nak, a legnépesebb, így oboát, klarinétot is foglalkoztató darab B-dúrjának sem: két zongoraversenyt is írt még ebben a hangnemben, de klarinét már egyikben sincs.

Beszélhetünk még Mozart szimfonikus zenéjébe új szint hozó A-dúr hangnemről. Ennek hangszere kézenfekvően az A-klarinét lesz előbb a KV 488-as zongoraversenyben, majd nemcsak a késői Klarinétversenyben, de már a Klarinétötösben is.

Összefoglalva tehát: Mozart az oboát és klarinétot csak a legsúlyosabb, kivételes esetekben játszatja együtt. A szerenádokban csak olyan tételeknél, csak olyan műnél vált be ez az összeállítás, amely lényegét tekintve már nem szerenád. Egyfelől a világosabb hangzást igénylő darabokban nem tartott igényt a klarinétra az oboa mellett, másfelől az oboát elvitte a B-klarinét mellől a sötétebb dúr darabokban. A mollokban az egyszerre sötét és éles karakterhez szüksége van mind a klarinét súlyos tónusára, mind az oboa konkrétan induló kontúros hangjaira, nagy dinamikájára. Az A-dúr világos, éneklő, mozgékony legatóira meg ott van az A-klarinét, melynek hangszíne önmagában nem világosabb, de magasabb regisztereiben, az A-dúr vonóhangzásával körülvéve könnyűnek hat.

Ne feledkezzünk meg az operákról sem: az 1781-es müncheni Idomeneótól kezdve Mozart minden operájában az összes fafűvós játszik. A Don Giovanni vészterhes d-moll nyitánya az előző, moll hangnemben írt művekhez hasonlóan jól is szól ezzel a besűrített hangszereléssel. Az, hogy Mozart minden operájában, még a könnyedebb nyitányokban is, minden hangszer

ott van, a műfaj természetéből fakad, hiszen a cselekmény nagyon sok színt igényel, fontos eszköz, hogy melyik számhoz, melyik énekeshöz milyen hangszerelés illik. Így aztán, bármilyen zenét kíván is a nyitány, eleve minden hangszer adott, így mindegyik bele is kerül, tehát klarinét is van a folyamatosan elkészült operák mindegyikében. Visszatérve a szimfóniákhoz, versenyművekhez, e művek fúvós hangszer-használata azt mutatja, hogy bár nyilvánvalóan volt bőven klarinétos Bécsben a nyolcvanas években, s azt is tudjuk, hogy többük milyen közel állt Mozarthoz, ő azonban mégsem bontotta meg szívesen az oboa-kürtös zenekari hangzást, s minden művénél újragondolta a hangszerelést.

Abban az időben szokás volt az operák népszerű számait fúvós-együttesre átírni, jól el is lehetett adni ezeket a kottákat, amikkel aztán a nemesek, gazdag polgárok palotáiban működő Harmonie együttesek szórakoztatták a társaságot. Harmoniemusik elnevezésen a fúvós hangszerpárookra épülő összeállításokat értették, később már csak az eredetileg oboák-vezette szextett klarinétokkal oktetté kiegészült változatát nevezték így. 1782-ben Mozart első sikeres bécsi operája, a „Szöktetés” bemutatója után gondolt is arra, hogy csinál belőle egy ilyen átíratot. Részlet a 82 július 20-i levélből:

Most aztán nem kis dolog vár rám. Vasárnaphoz nyolc napra fúvóegyüttesre kell meghangszerelnem operámat, különben megelőz vele valaki más, és más húzza a hasznot belőle...Nem is hinné, milyen nehéz dolog fúvóegyüttesre hangszerelni úgy, hogy megfeleljen a fúvóshangszerek sajátosságainak, s hatásából mégse vesszék semmi kárba.²⁶

Nem is csinálta meg az átíratot. De ennek csak egyik oka, hogy természetesen tényleg túl sok minden veszett volna el az operából. A másik ok az lehet, hogy a szimfonikus hangszerelésben tudatosan válogatós szerző talán idegenkedett is ettől az összeállítástól. Kicsit frivol hasonlattal élve: bár lehet nyers zöltségeket önmagukban enni, s lehet párolva is, de együtt nem, a két elkészítési mód nem illik össze. A haydnos, oboás hangzás már évtizedek óta bejáratott, s ezt használta Mozart is a leggyakrabban. Ám ehhez csak úgy hozzátenni a klarinétot? Nem zeneszerzőibb hozzáállás-e a hangszerek között válogatva sokféle összeállítással kísérletezni, mint adottnak tekinteni az addig feltalált instrumentumokat, s feltétlenül szerepeltetni mindenben az összeset? Itt jegyzendő meg, hogy Mozart a fuvolát szinte ugyanilyen vonakodva kezdi a szimfóniák, versenyművek fúvóskarában az oboák fölé behangszerelni: a „Párizsi” szimfónia egyszeri szerep-lehetősége után csak 1784-ben használja újra ezt a hangszert, in-

²⁶ id.: Mozart breviárium, 283. old.

nentől viszont állandó taggá válik, általában szólóban, ritkán duplázva. Összehasonlításképpen Haydn 1780-tól minden szimfóniájában használ fuvolát, a „londoniak”-ban már kettőt. A 104 darabból viszont csak öt késői műben van klarinét, és nem is szán neki sok szerepet, annyira idegen a stílusától.

Mozartnak ellenben rögtön megtetszett a klarinét, – mégis csak lassan ismerve meg tulajdonságait – sikerült megtalálnia a ráillő szerepköröket, megteremtve a klarinétes zenekari hangzást önmagában, oboák nélkül. Ennek a legjobb példája a KV 543-as Esz-dúr szimfónia (**12. kottapélda**). Csak a Gran Partita első tételében (**5. kottapélda**) tudta a zenei történet javára fordítani a két elütő hangot, melyeket ezután – nehéz együtt-emészthetőségük miatt – véleményem szerint tudatosan csak kétszer vegyítette: a két c-moll darabban, a szerenádban (**7/a, 7/b kottapélda**) és a zongoraversenyben. Mindkét mű nyitótételének expozíciójából hiányozna mind a klarinét fenyegető súlya, mind az oboa idegessége és felcsattanásai, mert e két hangszín fekete vegyülete adja meg a zenekar vagy az oktett ízeinek kivételesen szándékolt megkeseredését.

A szerenádműfaj nagy fúvós korszakának vége

Tehát hiába harapóztak el Bécsben a Harmonie-együttesek, Mozart nem írt ilyen összeállítás-ra több zenét. Pedig a zeneszerző bécsi éveinek elején, szinte „a legjobbkor”, 1782-ben hívott létre II. József egy fúvós oktettet, hogy az a császári udvar társas összejövetelein szórakoztassa a vendégeket. Ennek hatására aztán még inkább divatba jött az összeállítás, a főnemesek és gazdag polgárok követték a példát. A folyamatot fölgyorsította a nyolcvanas évtized végének általános pénztelensége is, ami miatt sok bécsi zenekart oszlattak föl, de megtartották legalább a fúvósokat, az oktettet. Hiába volt hát egyre nagyobb kereslet a fúvós-zene iránt, hiába sújtották Mozartot is a nehéz idők, az ő számára a „Harmonie” hangzása nem jelentett harmóniát. Hiába lelkesedett első hallásra még Mannheimben 1777-ben a (fuvola-)oboa-klarinéto hangzásért, s próbálta e hangszereket kibékíteni tíz éven át, a kivételeket leszámítva inkább a klarinét saját hangzáslehetőségeit tudta jobban kiaknázni és elhelyezni oboa nélküli együttesekben és a kamarazenében.

Sajátságos képet kapunk, ha a mozarti szerenádműfaj történetét akarjuk továbbírni: láttuk, hogy a zeneszerző sokrétű zenei tevékenységének átalakulásában a hegedülés abbahagyásával a vonós-szerenádoknak is végük lett. Ezután a szerenád-műfaj a fúvós-zenében jelentkezett, de az egyre népszerűbb Harmonie-együttesek elvárásainak, a könnyedségnek, azaz éppen a népszerűségnek nem tudott Mozart megfelelni azáltal, hogy ennek az összeállításnak a hangzásából ő sötét drámaiságot hallott ki, – legértékesebb fúvós-zenéje, a c-moll szerenád sem éppen felszínes szórakoztató zene –, így aztán már 1784-ben felhagyott a nagyobb fúvósegyüttesek szerenádműfaj-kísérleteivel is.

Mozart Bécsben

A három nagy fúvós-szerenád tehát már Mozart bécsi éveire köthető. A KV 375-ös Esz-dúr darab megrendelése az 1781. október 15-i Theresia-napra szólt. Mozart ekkor első bécsi operáján, a „Szöktetés”-en dolgozott, de maradt azért elég ideje arra, hogy, mint apjának írta, „ezalatt szabadon más dolgokkal”²⁷ foglalkozhasson, így ezzel a szerenáddal is. A névnap alkalmából aztán Mozart zenészei aznap este három Theresiát ünneplő társaságnak is eljátszották a darabot. Két héttel később, október 31-én pedig Mozart saját névnapját ünnepelte a Grabenen lévő lakásában:

...éjjel 11-kor egy két klarinétos, két kürtös, két fagottos Nachtmusik-ot kaptam, méghozzá a saját darabomat...A (zenész) urak fölsorakoztak az udvar közepén, és engem, aki éppen át akartam öltözni, a világ lehető legszebb módján, a kezdő Esz-dúr akkorddal megleptek.²⁸

Az ilyesfajta zenélésre alkalmat adó szituációk – névnap és szabadtéri szerenádozás – a bécsi évekre már nem voltak jellemzőek. Ezt a megbízást is csak azért vállalta el a zeneszerző, mert azt szerette volna, hogy az egyik Theresia társaságában lévő egy bizonyos úr halljon valamit tőle. Kapcsolatokat akart tehát szerezni, mert fél éves itt-tartózkodás után még nem ismerték Bécsben annyian. Ő pedig kereste az új zenélési lehetőségeket, a koncertezés új formáit.

Mozart, aki belekóstolt már a párizsi koncertéletbe, s ismerte a londonit is, a müncheni sikerekkel a háta mögött egy udvari szolgálatnál nagyobb célokra vágyott. Többre tartotta magát annál, hogy zenéje az aktuális ünnepség egyik kelléke legyen csak a fáklyák, virágok és torták mellett. Azt szerette volna, hogy ne az esemény dísze legyen a zene, hanem a zenemű bemutatása legyen maga az esemény. A Salzburghoz kötődő alkalmi műfajok funkciója ellen lázadt, a szerenádokat, divertimentókat az alattvaló-zeneszerzők műfajának tekintve. Ő persze tudott e műfajokba is értéket csempészni egy darabig, de fontos volt a címke, e darabokat már az elnevezés alapján se vették annyira komolyan, nem tartották őket hangversenyterembe valóknak. Ilyen előítéleteket került ki pl. a II. Haffner-zene hol szerenád, hol szimfónia elnevezé-

²⁷ Mozart breviárium, 278. old.

²⁸ NMA, Serie VII. Werkgruppe 17. Band 2. Vorwort, IX. old.

sével. Mozart a zenéje minősége által soha nem tekintette magát alattvalónak, s csak annyit szeretett volna, hogy mások se tekintsék őt annak. Arra pedig, hogy zenéjét megértsék, és elfogadják őt, mint szellemileg az előkelőségekkel egyenrangú művészt, Bécsben több esélye volt, mint az akkori világban bárhol másutt.

A bécsi zenei élet

Bécs, mint a birodalom hatalmi központja nagyon sok arisztokrata és polgár-családnak adott otthont. Ezekben a körökben a zene általános népszerűségnek örvendett. A leggazdagabbak azt is megengedhették maguknak, hogy magánzenekart tartsanak fenn, ilyenből a nyolcvanas évek elejére már nyolc-tíz létesült Bécsben. Természetesen az udvar is működtetett zenekart, és egy olasz opera-társulatot. A Burgtheater színpadán megfordultak Európa leghíresebb virtuózai, énekesei. A császár, II. József, mint a Habsburgok általában, szerette a zenét, rendszeresen kvartettezett. Az arisztokrata és polgár-családoknál divat volt a zenélés, különösen a hölgyek közül tanultak sokan zongorázni. A műkedvelők között sok jó zenész volt, szükség volt a játszanivalókra, a kottáknak – operaátiratoknak, négykezeseknek, zongorás kamarazenének – nagy keletje volt. A nemesség és mindinkább a polgárság legigényesebb képviselői is fontosnak tartották, hogy palotáikban szalonokat tartsanak fenn. Ezeken a társas összejöveteleken a zenéé volt a főszerep; a több helyen heti rendszerességgel megtartott zeneesteken fölléphettek a háziak és vendégeik is, de a hivatásosok szintén jelen voltak, hogy akár együtt is muzsikáljanak amatőr, „Liebhaber” társaikkal. Ugyanakkor az alsóbb néprétegek is hozzájutottak zenéhez, mert a városban tartott rendezvényeket bárki látogathatta, s erre különösen a szabadtéri koncerteken nyílt mód; Bécsben azidőtájt öt közkertben is tartottak hangversenyeket.

Mozart a bécsi zenei életben

Az első évben, 1781-ben Mozart még nem találta meg azokat a csatornákat, melyek az elismertséghez vezettek. Az év végén azonban a császár kívánságára jött létre a híres zongorapárba Clementivel, a virtuózzal. Ekkor már Mozartot is elsősorban zongoristaként tartották számon. A hallgatóság őt tekintette győztesnek, s ezáltal természetesen hírneve, ismertsége is növekedett.

Az igazi siker azonban a „Szöktetés a szerájból” című operájával érkezett el, melynek bemutatója 1782. július 16-án volt. A darab a rövid életű bécsi német nyelvű opera számára készült, így a legszélesebb közönséghez is eljuthatott, jól szolgálva Mozart népszerűségét.

A bécsi zenei élet egyre több kapuja nyílik meg előtte. Bejut a legelőkelőbb szalonokba, zongorajátékával, rögtönzéseivel mindenütt híveket szerez magának. A szalonok zeneestjeinek némelyike igazi magánhangverseny volt, előfordult, hogy egész zenekart szerveztek egy-egy ilyen alkalomra. A legrangosabb események azonban az úgynevezett akadémiák voltak, egy-egy énekes, vagy hangszeres szólista saját hangversenye. Ezeken Mozart egyre többször lépett föl kedvelt partnerként, közreműködőként.

1783-ban már beérkezett művészként tekintettek rá, amit az is jelez, hogy őt kérték föl a Gluck tiszteletére rendezett hangversenyre. Ez a koncert volt Mozart első bécsi akadémiája. A műsorba az új Haffner-szimfónia mellett „salzburgi” zeneként bekerült a „Postakürt”-szerenád is, megmutatva, hogy ez már nem az a szerenád-hang, ami ne állná meg a helyét hangversenyteremben. Mozart számára a jövő legfontosabb műfaja az opera mellett azonban már kétségtelenül a zongoraverseny, ezen a koncerten kettőt is eljátszott belőlük. Nem hiányozhatott az improvizáció sem, ezúttal természetesen egy Gluck-témára, de ezen kívül rögtönzött még egy Paisiello-motívumra is. Három híres énekes pedig egy-egy Mozart áriát énekelt el zenekari kísérettel, a szerző billentyűk mellőli vezényletével. Mozart elégedetten írhatta apjának a koncert után:

Azt hiszem, nem szükséges, hogy sokat beszéljek hangversenyem sikeréről, biztosan hallott már róla. A színház nem lehetett volna telibb, és minden páholy el volt foglalva – a legjobban annak örültem, hogy őfelsége a császár is jelen volt,...és hogy milyen hangosan fejezte ki tetszését,...megelégedése határtalan volt.²⁹

²⁹ Mozart breviárium, 337. old.

Az 1784-es esztendő Mozart koncertező tevékenységének már a legsűrűbb időszakához sorolható. Ebből az évből huszonhat fellépéséről tudunk, legtöbbször előkelő szalonokban játszott, de már négy saját koncertet is adott. Ekkor indul első bérleti hangversenysorozata. Független muzsikusként el tudta érni, hogy ebben az új koncertszervezési formában már az első évben 176 név szerepeljen a bérletesek névsorán. Saját koncertjein mindig új mű is szerepelt, így ebben az évben például hat zongoraversenyt írt. A fellépő zenekart minden koncertjére ő maga állította össze a sok bécsi zenekari zenészből, és válogathatott a császári udvar zenekarának tagjaiból is. A zongoraversenyek némelyikét kisebb helyszíneken, szalonokban is játszotta, a fúvós szólamok elhagyásával, szóló-vonósokkal.

Mozart 1784-es akadémiaja, és az Esz-dúr fúvós-zongoraötös

Sok személyes ismeretsége alakulhatott ki a zenésztársadalom minden rétegéből, így a legjobb fúvósokkal is, akik ebben az időben már nagyobb megbecsülésnek örvendhettek vonós társaiknál. Mozart 1784-es zongoraversenyeiben a fuvalát, oboát, fagottot már gyakran szerepelteti szólistikusan. Feltehetően kialakult Mozart körül egy fúvós csapat, akikkel szívesen játszott együtt. Nyilván ezekre a szólistákra gondolva írta meg a zongoraversenyek mellett a KV 452-es Esz-dúr fúvós-zongorás kvintettjét (**8/a, 8/b kottapélda**). Egy másik motiváció pedig a klarinéthoz kapcsolódhat, ami arra irányult, hogy a nagy fúvós szerenádok után most a zongoraversenyek fúvósai között is meghallgassa az új hangszerrel átalakuló fúvóshangzást. A műben csak a Harmonie-együttesek hangszerei szerepelnek, az oboa, a klarinét, a kürt és a fagott, a zongoraversenyek ekkor már állandó szólóhangszere, a fuvala viszont nem. A darab elsősorban a zongoraversenyek szinte kamarazenélésre alkalmas hangzásvilágához kapcsolódik, melyben a zongora szóló-szakaszainak intimebb környezete sok egyéni megnyilvánulásnak is teret ad. Mozart úgy érezhette, hogy ez a bensőséges hangvétel már a klarinét puhább karakterének is otthonos lehetne, és ezt a fúvósösszeállítást egyelőre önmagában, vonósok nélkül, tehát nem mindjárt egy zongoraversenyben gondolta kipróbálni.

Az így létrejött kvintettben a fúvóshangszerek mind megszokott párjuk nélkül keresnek partnereket egymásban és a zongorában, sokféle hangzáskombinációt fölvonultatva. Az első tétel (**8/a kottapélda**) hangzásai gyakran szimfonikus asszociációkat keltenek: a szóló-zongora szakaszok egyik része a zenekari vonóshangzások megjelenítője, pl. mindjárt a első

tétel gyors részének elején a 21-es taktusban, ami után a fúvóskar belépése tuttinak hat (23. ü.), később már inkább a versenyművek virtuóz billentyűs feladataiból ismerős szólamok válnak gyakoribbá (42., 51. ü.). Emellett azonban gyakran juthat eszünkbe a fordított szereposztás is, melyben a fúvósok úgy szólnak magukban, mint egy sinfonia concertentében a solo-ensemble (25., 47., 49. ü.), melyre a fúvósokat a zongorával, mint vonóskarral kiegészített tutti válaszolhat (27. ü.). A 34. ütemben pedig úgy játszik együtt a szóló-zongora és a fúvósszólista-együttes, mint a zongoraversenyek olyan kamarazene jellegű ütemeiben, melyek éppen az ilyen, csak szólistákból álló apparátusú művek megírásához adhatnak kedvet. A fúvósszólisták mindegyike jut egyéni megszólalási lehetőségekhez is; különösen szép példákat találunk erre az első tétel kidolgozásában és a lassú tételben is. A számtalan hangzásvariációból, a szerepcserék kavalkádjából csak egyszer keveredik ki valami túl színes: a melléktéma (43. ütem) „vonós-dolce” hangvételi szóló-zongora kezdőütemére válaszoló fúvós-együttes legato-forte oktáv-terc-párhuzama már menthetetlenül tarka, ez inkább a Harmonie-párokon szólna jól. Hangszerelési telitalálat viszont a lassú tétel végén (**8/b kottapélda**, 114. ütem) a zongora könnyű, cizellált dallama, melyhez az annak kezdőmotívumával játszadozó oboaklarinét-felelgetés és a kürt-fagott basszus ad állandó mozgásban lévő, áttetsző, élő környezetet. A kis harminckettes motívum mindig lefelé borulgat, alatta a fagott tizenhatodos figurációjának legatói pedig fölfelé lépegetnek.

A zongorás kvintett szokatlan összeállításával való kísérletezés eredményeként megszólaló művet Mozart akkor annyira fontosnak tartotta, hogy kis apparátusa ellenére szerepelteti április elsejei burgtheaterbeli nagy zenei akadémiáján két zongoraverseny és két szimfónia mellett. Így számol be apjának erről az eseményről:

A három bérleti koncert igencsak becsületesre vált, és a színházi koncert is szép sikert hozott. Írtam két nagy versenyművet és egy kvintettet, ez utóbbit óriási tetszésnyilvánítással fogadták, – szerintem is ez az eddigi legjobb művem. [...] Ó, bárcsak hallhatta volna! És milyen szépen játszották!³⁰

Mozart nagyon ritkán tesz műveinek előadására vonatkozó utalást, annál értékesebbek e dicsérő szavak. És annál jobban sajnálhatjuk, hogy a levélből azt már nem tudhatjuk meg, hogy kik voltak ezek a kiváló partnerek, akikkel a bemutatón eljátszotta a darabot.

Ám hiába értékelte nagyra maga Mozart is ezt a darabot, későbbi művei közt semmilyen fúvós-zongora összeállítású folytatása nem lett, és a klarinét is csak másfél év múlva kerül be

³⁰ id.: M. Solomon: *Mozart*, 333. old.

először Mozart-zenekarba, egyelőre három zongoraverseny fúvósai közé. Ezen az 1784-es nagy koncerten tehát még csupán a kvintettben volt szükség klarinétra, a műsorban szereplő „Haffner”-szimfónia utólagos fuvola- és klarinét-szólamai ekkor még nem készültek el. Ezeket biztosan lehet tudni, ám azt nem tudhatjuk, hogy az új darabban fellépő kitűnő fúvós szólisták között a klarinétos nem az az Anton Stadler volt-e már, akinek számára írta meg aztán Mozart minden szóló-klarinétos művét, s aki ekkor már legalább egy fél éve ismerte a zeneszerzőt. Későbbi kapcsolatuk alapján kézenfekvőnek tűnik, hogy ezen a bemutatón is már Stadler játszott.

Stadler 1784-es akadémiaja, és a „Gran Partita”

Az április elsejei Mozart-koncert előtt egy héttel, 1784. március 23-án tartotta saját zenei akadémiáját Anton Stadler, amelyen elhangzott Mozart tizenhárom hangszerre írt B-dúr szerénádja, a „Gran Partita” is. Lehetségesnek tűnik, hogy ez volt a mű ősbemutatója. Egy grazi újság így számolt be erről a hangversenyről:

Hadd köszöntselek Téged, derék virtuóz! Soha nem hallottam még ahhoz foghatót, amit Te művelsz a hangszereddel. Soha nem gondoltam volna, hogy egy klarinét oly hűen tudná az emberi hangot visszaadni, oly megtévesztően, ahogyan azt Te tudod. Hangszered hangja oly puha, oly bájos, hogy akinek van szíve, képtelen neki ellenállni, s ez történt velem is, és mindezt, kedves virtuóz, köszönöm Neked!. Hallottunk ma még egy fúvós-zenét Mozart úrtól, gyönyörűt, nagyszerűt! Tizenhárom hangszer alkotta az együttest,[...]és mindegyiknél egy-egy mester ült, – ó, milyen hatást tett –, mily pompást és gyönyörűt, mily nagyszerűt!³¹

A Mozartnál három évvel idősebb Anton Stadler ekkor már Bécs egyik legjelentősebb hangszeres virtuóza volt. Szintén klarinétos öccsével sokáig mindketten a bécsi orosz nagykövet, Gallitzin herceg szolgálatában álltak. Már 1773-ban bemutatkoztak a Tonkünstler-Societät egy koncertjén, s ettől fogva különösen az idősebb Stadler lépett fel gyakran szólistaként. 1787-től lettek aztán mindketten az udvari zenekar tagjai. Anton Stadler hangszerépítőként sokat kísérletezett a klarinét-család különböző változataival, és komponált is. Az a tény, hogy a sokszereplős, kivételesen hosszú és igényes „Gran Partita” előadását megszervezte, mutatja, hogy már 1784-ben milyen fontos volt Mozarttal való kapcsolata. Ezen a koncerten

³¹ id.: O. E. Deutsch: *Mozart, Die Dokumente seines Lebens*; 206. old.

egyes vélemények szerint a Stadler-testvérek nem a darab klarinét-, hanem a basszetskürt-szólamait játszották.

A basszetskürt

A basszetskürtöt 1760-ban Passauban találta föl a hangszerépítő Mayrhofer család. E tulajdonképpeni F-altklarinétot Theodor Lotz, a Batthyányaknál Pozsonyban szolgálatban álló brácsás és klarinétos fejlesztette tovább 1782-ben. Hangterjedelme széles: a nagy F-től a háromvonalas f-ig ér, hangereje ellenben viszonylag kicsi. A Stadler-testvérek, amint hozzájutottak az új hangszerhez, használatba vették, Anton partiákat írt basszetskürtökre és konrafagottra, de más szerzőktől is, különösen pedig Mozarttól várták az új darabokat. Lehet, hogy Mozart már 1780-ban is ismerte a basszetskürtöt, de először valószínűleg a „Szöktetés”-ben alkalmazta őket 1782-ben. Ám csak az után, hogy 1783-ban Stadlerral megismerkedik, barátságuk mindennapossá válásával párhuzamosan erősödik föl érdeklődése a basszetskürt, de a klarinét iránt is, helyet keresve Stadlernek és hangszereinek majdani műveiben.

Második rész

A Huszonöt darab (Öt divertimento) három basszetkültre

KV 439/b

A művek keletkezésének életrajzi és zenei háttere

A szabad idők kedvtelése a leghajszoltabb években

1784 és 86 között élte Mozart a legtevékenyebb éveit. 1784-ben a hat zongoraverseny mellett megírta a zongorakvintettet, valamint néhány szóló-zongora művét is. Huszonhat koncert-fellépése volt ebben az évben. 1785-ben három zongoraversenyt, egy zongoranégyest és egy hegedű-zongora szonátát komponál, de pl. akkor írja meg a c-moll fantáziát is. Csak az év első felében, apja látogatásának három hónapjában húsz fellépése volt. A 85-86-os évad három új zongoraversenye mellett már a „Figaro”-t is komponálja, ez a legtermékenyebb időszak.

Szinte mindig mindent konkrét megrendelés birtokában, a koncertlehetőség kézzelfogható tudatában ír, sokszor az utolsó pillanatban fejezve csak be a darabot. A hegedűs Regina Strinasacchi számára 1784-ben komponált B-dúr szonáta zongora-szólama például még a koncertre se készült el, így Mozart csak valami vázlatból játszott.

Nem volt viszont megrendelés a nagy becsvággyal, titokban készülők, majdan Haydnnak ajánlott hat kvartettre. Ez a munka a temérdek aktuális kötelezettség, tanítás mellett nagyon lassan is haladt, végül három évig tartott, 1782-től 85-ig.

A feladatoktól elszabadulva Mozart szívesen járt társaságba, ekkor már minden vasárnap délelőttjét a van Swieten bárónál tartott összejöveteleken töltötte, de még itt is a zene volt a középpontban, bár legalább nem Mozart-zene, hanem a társaság és a zeneszerző számára is akkor megismert Baché, Händel.

1785-től kezdett a Jacquin-családhoz eljárni, „beszélgetni, játszani, muzsikálni”³². A zene tehát innen sem hiányozhatott, hetente egyszer igazi házimuzsika helyszíne lett a híres botanikus, Nikolaus von Jacquin családjának otthona: Mozartnál hat évvel fiatalabb lánya, Franziska volt a zeneszerző talán legjobb zongorista növendéke, akinek öccse, Gottfried von Jacquin pedig maga is komponálgatott, s mindketten szépen énekeltek. Számos kamara-darab született ezekre az alkalmakra, köztük sok énekegyüttesre, tercetre írott is. Az egyik résztvevő, Caroline Pichler visszaemlékezése szerint még télen is, amikor a család a botanikus kertben lakott, mindig megtartották a szerda esti összejöveteleket.

Mozarték otthonának a hangszerek mellett egyik legdélgettebb kincse az óriási biliárdasztal volt, a játékszenvedély egy másik terepe pedig a kuglipálya. A legkedvesebb játszótársak közt ott találjuk Stadlert is, aki aztán az évek során a legsokoldalúbb barátnak bizonyul.

Ezekben az években Mozartnak annyiféle zeneszerzési kötelezettsége volt, hogy párhuzamosan kellett különböző születendő darabjaival foglalkoznia. Bármikor fölmerülhetett egy ötlet, egy motívum, egyre több körülötte a jegyzet és vázlat. Jellemző erre az időszakra fodrászának visszaemlékezése:

Egy reggelen, amikor Mozart frizuráján dolgoztam, és éppen a copfjával foglalatostkodtam, M. hirtelen fölugrott, s annak ellenére, hogy varkocsát kezemben tartottam, átment a szomszéd szobába, magával húzva engem is, és zongorázni kezdett.

Egy másik alkalommal pedig éppen M.-hoz igyekeztem, amikor befordultam a Kärtnerstrasséról a Himmelfortgasséra, láttam, amint lóháton érkezett haza. Néhány lépés után megállította a lovát, elővett egy kis táblát, és lekottázott valamit. Ekkor már másodszor szólítottam meg, kérdeztem, most alkalmas-e. Azt felelte, igen.³³

Nem volt tehát olyan szabad idő, ahova ne tört volna be a zene, nem volt olyan pillanat, hogy ne járt volna valamilyen dallam a fejében, a készülő darabok sosem hagyták nyugodni.

³² NMA III/9, Vorwort, IX. old.

³³ id.: H. C. Landon: *1791 – Mozart utolsó éve*, (Corvina, 2001) 33. old.

A szabadidő zenei műfaja: a divertimento

Mivel tudta volna figyelmét eltéríteni zeneszerzői feladatairól, hogyan tudott volna kikapcsolódni? Ha még beszélgetés, játék közben se tudja fejéből elűzni a zenei gondokat, nem marad más megoldás, mint elhessegetni őket egy másfajta, gondtalan zenével, olyannal, ami elvonja a figyelmét a vonósnyegyesektől, zongoraversenyektől. Elterelni a figyelmet, kikapcsolni, franciául: „divertir”, ezt zenei eszközökkel elérni, ez a divertissement; Mozartot így saját vágya, igénye vezette vissza a kikapcsolódás, szórakozás már-már elfeledett műfajához, a divertimentóhoz. Azonban ez már nem az alattvaló-zeneszerzők zenéje, amivel annak idején a méltóságos urakat kellett szórakoztatni Salzburgban, hanem most már Mozart úr a maga ura Bécsben, aki még azt is megteheti, hogy divertimentóival saját magát szórakoztassa, pihenésképpen elterelve figyelmét bonyolult kompozíciós gondjairól, kötelességeiről.

A Huszonöt darab, mint a mozarti formakultúra iskolája Stadlerék számára, az új hangszer, a basszetskürt kipróbálásával

A Stadlerékkel eltöltött szabad idők kedvteléseinek között tarthatjuk számon a KV 439/b jelű három basszetskürtre írt Öt divertimentót. Ezt a huszonvalahány tételt Mozart minden külső és belső kényszerszertől mentesen, a legkisebb erőfeszítés nélkül írhatta. Nem kötötte határidő, s lévén, hogy ezek a darabok a komoly munkák után kerülhettek csak sorra, feltételezhetjük, hogy alkalmanként legföljebb két-három új tétel készült el. Anyagiak sem kötötték, hiszen a nála sokkal kevésbé jómódú zenész-barátoknak úgy adogathatta alkalmanként ezeket a tételeket, ahogy máshová kávé és csokoládét vitt ajándékba.

A kor egyik legkiválóbb zenészeként Stadlernek nem lehettek olyan hangszeres korlátai, amelyek szűkítették volna Mozart zeneszerzői szabadságát. A fesztelen komponálást nem gátolta sem a saját maga számára legmagasabbra állított mércének való megfelelés kényszere (mint a vonósnyegyeseknél), sem a széles közönség előtti sikeresség akarása (úgy, ahogy a zongoraversenyek, operák esetében). Mozartnak szinte sohasem adatott meg ennyire kötetlenül, ilyen szabadon komponálni.

Persze önmagát és Stadlert azért akármivel nem lehetett volna elszórakoztatni, s ez volt e kis darabok létrejöttének másik mozgatórugója. Stadler immár harminc éves, beérkezett mű-

vész, de új hangszere, a basszetskürt irodalma még gyermekcipőben jár, sőt a klarinét sem találta még meg a helyét a mozarti zenekarban, vagy kamarazenében. E múlt nélküli hangszer-újszülöttek eddig még jórészt kimaradtak a Haydn-, Mozart-művekből, a klasszika legjobb zenéiből. Először is tehát ezt kell pótolni, elsajátíttatva velük azt a zenei és előadói stílust, amikor még nem volt klarinét. Mozart úgy gondolkodik, hogy míg ki nem derül e kialakultalan korban lévő gyermek-hangszerek igazi énje, addig tanuljanak meg „oboázni”; ha végignézzünk az Öt divertimento első tételein, valóban a salzburgi oboa- és fagott-szólamokra ismerünk, a fanfárok, staccatók, aprólékos artikulációk, repetálások, pattogó unisonók világába lépünk. A basszetskürtök alakjára azonban minden kinőtt oboa- és fagott-ruha szűk, és vagy rövid, vagy hosszú, igaz, így legalább van mit hordaniuk, van mit játszaniuk. És akad azért egy-két olyan terület, például a melléktémák árnyékosabb, védettebb helyei, ahol az új hangszerek magukra találhatnak, előrevetítve, hogy milyen karakterekben bontakozhat ki majd saját, még kiaknázandó világuk. Ezek a szerepkörök, – az éneklő legatók, puhább egynemű hangzások – azonban inkább a vonósok területei. Mozart tudta ugyan, hogy fúvósokra kezdett komponálni, de azzal szembesült, hogy ezeknek a fúvósoknak jobban áll a vonós-ruha. Így tehát ha fúvósok is, vonósok is egyszerre, akkor talán eljátszhatnak egy egész zenekart!

E gyermekkorukat élő hangszerekből összeállítható tehát egy játék-zenekar, s játékszereik igazi, „nagy” zenék makettjei lesznek, nem is csak a fúvós-divertimentók, hanem a salzburgi szimfonikus szerenádok, sőt szimfóniák első tételeinek kicsinyített másai. Az addig létező összes zenekari hangzás-kombinációt rápróbálta a három basszetskürtre, bevezetve a klarinétosokat a klarinét nélküli mozarti világba. Lehet, hogy ösztönösen, de feltétlenül logikusan cselekszik, mikor eljátszatja a múltat a holnap eszközeivel, hátha kiolvasható ebből a jövő.

Még egy játék kapcsolódhatott e darabokhoz: Stadler, – aki ugyan akkoriban már a legtekintélyesebb hangszerekek közé tartozott, és kicsit idősebb is volt Mozartnál, – maga is írt zenét, de komponistaként azért lett volna mit tanulnia Mozarttól. A zeneszerzőből – apjától örököelve – nem hiányzott a pedagógusi véna, nem csak kisasszonyokat tanított zongorázni, de fiatalembereknek kompozíciót is oktatott. Ez annyira szívügye volt, hogy például a későbbi híres zeneszerző, Johann Nepomuk Hummel gyermekként, hét éves korától két és fél évig lakott Mozartéknál, s kapott zeneórákat, de ugyanígy segített a komponálásban a fiatal Gottfried von Jacquinnek, még együtt is írtak zenét.

A kis divertimentók segítségével a nagy Stadler számára se lehetett szégyen eljátszani a zeneszerző-növendék gyerek-szerepét. A tételek elkalauzolták a fúvósokat a szonáta-forma, a

menüettek és rondók közé, s így e sorozat – a zeneszerző ügyességének köszönhetően észrevétlenül – lett számukra a mozarti formakultúra iskolája. A virtuóz Stadler örömmel fogadta a könnyű szólamokat, hogy a kis divertimentók próbái során magukat szórakoztatva tanulhassanak a zenei szerkezetről és az előadás kérdéseiről Mozarttól.

A szólót is értelmesebben fogja játszani, aki egyszer megtanult egy szimfóniát vagy triót az abban megkívánt jó ízlés szerint.³⁴

Mintha Leopold hegedűiskolájának ez az idézete lebegett volna a szerző szeme előtt a fúvós szólista számára komponált új tételek próbálásakor. Csakhogy ebben a szituációban már ő, ifjabb Mozart tanár úr képviseli az iskolát, az ő zenéje, az ő múltja a tananyag. Gyermekkorában apja hegedűiskoláját kijárva előbb felfedezte a szolóhegedű lehetőségeit, majd a szereládokkal, divertimentókkal stílust teremtett. Most pedig ő foglalja el apja tanáros pozícióját, amiből annak idején Leopold hallgatta, bírálta hegedülését, és immár Stadler a növendék, akit instruálni kell. A fúvósokkal már azáltal is ebbe a szerepkörbe kerül, hogy a tisztán fúvós zene az egyetlen összeállítás, amiben ő maga nem tud játszani, hiszen se vonós, se billentyűs hangszerre nincsen ehhez szükség.

Másfelől e darabokkal összefüggésben azonosul Stadler szerepével is, aki szeretne hangszerére olyan sok és jó zenét, amilyen kitűnő szolóhegedűs feladatokat adott Mozart Salzburgban saját magának. S az azonosulás Stadler hangszereivel is létrejön, amint kirajzolódik Mozart számára azok éneklő, bensőséges karaktere, ami hajdani hangszerére, a lassú tételek hegedűjére emlékezteti. A klarinétos Stadlerben tehát egykori salzburgi hegedűs önmagára ismer, és ahogy annak idején a szoló-hegedű köré képes volt hangzást szervezni, úgy érzi feladatának, – akár a kialakult összeállítások megbontásával, akár új formációk létrehozásával, – e hangszerek pontos helyét kijelölni a szimfonikus és kamarazenében.

Egyelőre tehát időről időre megír egy-egy tételt az esedékes következő összejövételre, de nehéz kideríteni, milyen és mekkora időszak terméke ez a sorozat. Biztos azonban, hogy a három nagy fúvós-szerenád szinte maradéktalanul készen volt már, amikor hozzáfogott a basszetskürtös darabokhoz. Tehát, csak miután már használta az új hangszereket a nagy szereládokban, akkor kezdte el velük a játékos kísérletezést.

³⁴ L. Mozart: *Hegedűiskola* (Mágus Kiadó, 1998), 270. old.

Kis divertimentók a nagy szerenádok árnyékában

A klarinét-család tagjaira való komponálás legkorábbi éveinek terméke, mint emlékezhetünk, a KV 375-ös Esz-dúr szerenád, amit Mozart egy felkérésre írt, 1781 októberében a „Szöktetés” komponálása alatt. A darab első, klarinétos szextett-változatában nem találunk még jeleket arra, hogy Mozart felismerte volna a klarinét speciális lehetőségeit. Csak a fél évvel későbbi, oboákkal kiegészített partitúra menüett tételeiben merül fel némi ilyen irányú tudatosság a hangszerelésben.

A basszetskürt viszont már első alkalmazásakor, a „Szöktetés”-ben, Constanze g-moll, „Traurigkeit” kezdetű áriájában elnyeri boldogtalan karakterét. Mozart tehát hallotta ezt a szomorú alaphangot már 1782-ben is, mielőtt még elkezdte volna mindenféle más szerepkörben is próbálgatni a basszetskürtöket a divertimentók tételeinél, ami viszont nem történhetett meg 1783 előtt.

A c-moll szerenád keletkezési ideje 1782 vagy 83. Ennek a műnek az első tételében (**7/a kottapélda**) találja meg Mozart a moll területek drámai oboás-klarinétos hangját, amit a dúr részek világos oboa-dolcójával állít szembe. A tétel folyamán aztán, – bár a kidolgozásban vannak még türelmesen kiegyensúlyozott megoldások –, a hangszerelés finomságait elsöpri a tétel forgószél-szerű lendülete. A kánon-menüettben (**7/b kottapélda**) foglalkozik még a klarinét-kérdéssel: itt a polifonikusságban talál az oboa-klarinét együttműködésre élő módokat.

A „Gran Partita” első tétele (**5. kottapélda**) állítja elénk a legkiérleltebb oboa-klarinét szereposztást amellet, hogy a mélyebb tartományban mozgó basszetskürtöket bátrabban meri a magas oboával együtt szerepeltetni, mert így a kétfajta hang már egymástól elég távoli regiszterekbe kerül, ami által az oboa jobban kiválik a hangzásból, s nem vész össze a tapintatos klarinét-rokonokkal. A darab 1784-es előadásán állítólag Stadlerék játszották a basszetskürt-szólamokat, akiknek Mozarttal való megismerkedésük idején, 1783-ban már voltak ilyen hangszereik. E mű datálása is meglehetősen bizonytalan, még az a nézet is sokáig tartotta magát, hogy az 1781-es müncheni Idomeneo-korszakban kezdhette komponálni a szerző, a kutatók ma már azonban 1783-84-re teszik a létrejöttét.

Mindez tehát azt jelenti, hogy a három nagy fúvós szerenád, bennük a klarinét- és basszetskürt-szólamokkal már készen volt, amikor a divertimentókkal elkezdte a kísérleteket. Ha pedig a „Gran Partita” tényleg nem született még meg 1783-ig, akkor Mozart már csak az

1784. márciusi Stadler-koncertre fejezte be azt. Ez esetben viszont Mozart és Stadler együttműködése már ezen a hangszerelését tekintve legkifinomultabb darabon is nyomot hagyhatott. Úgy tűnik tehát, Mozart figyelmét nem önmagukban az új hangszerek, hanem az ezeket masterien megszólaltató zenei személyiség, Stadler megismerése fordította visszavonhatatlanul új irányba, megelevenítve fantáziáját és emlékeit.

A Huszonöt darab keletkezési idejének bizonytalansága³⁵

A darabok datálása tekintetében hiányoznak a megbízható adatok. A régi Mozart-összkiadás – főleg a Stadler-fivérekkel való kapcsolat kezdete miatt – 1783-ban határozta meg a művek keletkezési idejét. Mozart 1784-ben megkezdett sajátkezü műjegyzékében nem szerepel ez a sorozat, de ez csak azt bizonyítja, hogy eddig az időpontig nem fejezte be a műveket. Csak-hogy – mint később látni fogjuk – Mozart ezt a kis ciklust soha nem fejezte be, legfőlőbb abbahagyta. A baráti kör egy másik ága – a Jacquin-család – számára komponált énekes notturnók közül az utolsó megszületésének viszont ismerjük a pontos dátumát: 1788. július 16. Ezek a darabok pedig több ponton is kapcsolódnak a KV 439/b divertimentóihoz: a két sorozatban van egy-egy valószínűleg 1783-ban írt lassú tétel, melyek azonos motívumból indulnak, s az egyik a másik énekes variánsának tekinthető, melyben a három basszetskürt kíséretül szolgál. De a hat notturno (vagy canzonetta) többi darabjában is klarinétok, basszetskürtök szerepelnek. Úgy tűnik, hogy a klarinétosokat Mozart bevezette a szerda esti házimuzykára, s valószínűleg nem is csak egyetlen alkalomra. Még az is kézenfekvő lehet, hogy az Öt divertimentóból is eljátszottak tételeket ezeken az összejöveteleken. Talán Mozart sok elfoglaltsága is magyarázhatja a két társaság összeszervezését, esetleg egyik esetben a hangszeres, máskor pedig csak az énekes darabok számának gyarapodásával. Mozart számára az e házban való zenélésnek természetesen nem volt határideje, sőt inkább azt kívánhatta, hogy tartson minél tovább, éveken át. Ebből következően apránként, egy-két tételenként készülhettek a divertimentók darabjai annak függvényében, hogy Mozartnak mennyi ideje jutott rájuk.

³⁵ Ez a fejezet az alábbi két tanulmány alapján készült: M. Flothius: „Die Bläserstücke KV 439/b” *Mozart Jahrbuch*, 1973-74, 202-210. old.; NMA VIII/21, Vorwort, XVI-XIX. old.

Az Öt divertimento zenéje kapcsán azonban a legtöbb elem, legszorosabb tematikus és műfaji megfelelés az 1787-es Kis éji zenével mutatható ki, de sok a párhuzam a Tizenkét fűvös duett tételeivel is, melynek egy része 1786 nyarán készült. A sok újdonságot hozó menüettek és lassú tételek szerkesztési módja pedig már Mozart késői kamarazene-stílusának előzménye, sőt konkrét kapcsolat fűzi össze ezt a sorozatot 1789-es, sőt 1791-es művekkel is.

Összefoglalásképpen annyit állapíthatunk meg, hogy ha elkészültek is tételek már 1783-ban e sorozathoz, keletkezésük valószínűleg nagyon elhúzódott, s így a kompozíciók többsége inkább a későbbi, 1785 és 88 körüli időszakból származhat.

A III. divertimento és egy késői vonósnégyes-töredék közös motívuma

Nemcsak a datálás szempontjából tanulságos a III. divertimento első tételének (11. Allegro, 89. o.) esete. Ez annak is szemléletes példája, hogyan kapcsolódnak össze a szerző gondolataiban a könnyed és a legbonyolultabb műfajok: a fűvös darab kidolgozási részének szűkített szeptím-ugrással induló unisonója jelzi, hogy a kis szonáta-tétel legszövevényesebb szakasza kezdődik. Ez a g-b-cisz-d motívum – mint várható – a következő két ütem kadenciája alapján d-mollban értelmeződik. Ugyanez a motívum a legelső két üteme az 1789-ben elkezdett KV Anh. 74 (587/a) g-moll vonósnégyesnek (**9. kottapélda**). Míg a divertimento-tétel C-dúrjának ez a négy hang legnagyobb drámája, addig a késői kvartettnél ez csupán az alaphelyzet: még a tizedik ütemtől induló basszus-szólam a g-mollt „körüllövő” asz-esz-cisz lépései is csak az expozíció alaphangnemének történései. A folytatás pedig talán már Mozart legbonyolultabb kamarazenéjének stílusán is túlmutatna. A partitúra azonban a 24. ütemben megszakad; a szerző nem folytatta a komponálást, így ez a tétel a sokat sejtető saját kidolgozásához már nem jutott el. Úgy tekinthetjük, hogy ez is egyfajta datálás: egy kiragadott motívumról nem önmaga belső tulajdonságai, hanem a darab formájában elfoglalt helye határozza meg, hogy egy fiataalkori, vagy egy késői korszakból való mű részlete-e. Mozart ifjúkorát idéző egyik divertimentójában tehát megtalálható egy olyan csíra, mely csak egy olyan jövőbeni kompozíciós stílusban foganhatott volna meg létrehozva egy teljes, ép művet, amelyet – mint a g-moll kvartett a kidolgozását – a szerző már nem ért meg.

Az Öt divertimento forrásanyagai³⁶

Ha e darabok eredeti kottái után kutatunk, ismét Stadlerbe botlunk, de mégsem találjuk meg azt, amit keresünk. Így járt Mozart felesége, Konstanze is, aki jóval túlélte férjét, s igyekezett gondoskodni a művek további sorsáról. Ezt írja az özvegy 1800. május 31-én Johann Anton André kiadónak Offenbachba:

Emiatt beszélnem kell még a klarinétos Stadlerrel, az idősebbel. Több is megvan neki ezekből eredetiben, másolatban pedig más, ismeretlen basszetskürt-triók. De azt állítja, hogy egy utazás során ellopták tőle valahol azt a ládát, amiben ezek a dolgok voltak.³⁷

Abból, hogy Konstanze másolatokról is beszél, az derül ki, hogy már a sajnálatos lopás előtt sem volt meg kéziratban az összes basszetskürt-trio. A darabok legrégebbi forrása egy 1803-as lipcsei Breitkopf und Härtel kiadás. Ez az öttételes II. divertimento középső három tételét tartalmazza egy idegen (tehát nem is Mozarttól származó) zárótétellel négy tételessé kiegészítve. A fő forrás, amely már mind a huszonöt tételt magában foglalja, a művek 1813 körüli bonni Simrock-féle kiadása. Ezeken kívül a XIX. század elején számos átiratban jelentek meg a darabok, zongorára és vonósokra is.

A művek tételrendje

A művek öttételesek. Az első egy szonáta-allegro, az utolsó egy rondó, a középső három pedig menüettek és lassú tételek közül kerül ki. Ez alól csak az V divertimento jelent kivételt: ebben sem igazi első tétel, se rondó nincsen. Zárótételként belekerült viszont egy kétes eredetiségű polonaise. A többi tétel közt három lassút és egy menüettet találunk. Az összkiadás kutatói szerint e szokatlan tétel-összeállításnak az az oka, hogy Mozart a kor szokásainak megfelelően egy hat műből álló sorozatot tervezett; már négy teljes mű elkészült, amikor folytatta a tételek sorát. Megírt még három lassút meg egy menüettet, amelyeket elhelyezett volna majd az utolsó két divertimentóban. Ám első, és rondó-tételeket nem írt már, a sorozat abba-

³⁶ Ez, és a következő két fejezet is az alábbi két tanulmányon alapul: M. Flothius: „Die Bläserstücke KV 439/b” *Mozart Jahrbuch*, 1973-74, 202-210. old.; NMA VIII/21, Vorwort, XVI-XIX. old.

³⁷ M. Flothius: „Die Bläserstücke KV 439/b”, *Mozart Jahrbuch*, 1973-74, 202. old.

maradt. A keletkezés életrajzi vonatkozásaira is gondolva, természetesnek látszik, hogy Mozart környezetében rögtön, ahogy elkészültek, játszották is ezeket a legújabb belső tételeket, beemelhették a „rég”-ek közé. Így az új és régi tételek felhasználásával alkalmi tételsorok jöhettek létre, egy első tétel és egy rondó közé akár még több lassú és menüett eljátszásával; nem hiszem, hogy ez az eljárás a szerenád-, vagy divertimento-műfaj szellemétől idegen volna. Sem a nyitó-, sem a zárótételeknek nincs olyan egyéni, körülhatárolt világuk, ami megakadályozná a tételek más műfajoknál elképzelhetetlen, kötetlen cserélgetését: természetesen lehetetlen volna pl. a d-moll és a B-dúr vonósnégyes tételeit ilyen módon összekeverni. Mindezeket az is bizonyítja, hogy Mozart mintha maga is – már az egész sorozat megkezdése előtt – gondolt volna e lehetőségekre: a teljes, kis ciklust egy hangnembe képzelte, ellentétesen a kor és saját módszerével. (Csak a menüettek triói és egy lassú van a teljes műveken belüli megszokott más hangnemekben, valamint a feltehetően nem is eredeti „Polonaise”-tétel.) Ezzel szándékosan idézte elő a szerző, hogy e zenéket egymás között tételtípusonként szabadon cserélgetve, válogatva, tetszőleges számú és tartalmú divertimentót lehessen belőlük összeállítani. Az sem véletlen, hogy e kötetlen társas összejövetelekre szánt daraboknál lazulnak meg a művek keretei, s talál rá Mozart egy ennyire variábilis zenélési formára.

Ez alapján érthetjük meg az összkiadás igyekezetét a kétféle címadással: egyfelől huszonöt különálló darab, másfelől öt divertimentóba rendezve. Önmagában egyik megfogalmazás sem igaz, a kettő együtt viszont gondolkodásra késztet. Annyi azonban biztos, hogy divertimentók tételei ezek a darabok, ezért talán érzékletesebb elnevezés volna „Huszonöt divertimento-tétel”-nek nevezni a sorozatot. Az első négy teljes, öttételes művet elő lehet adni, úgy ahogy a kiadásokban szerepel. Ezen felül bármelyik nyitó- és rondó-tétel közé elhelyezhetünk lassú tételeket és menüetteket, arra ügyelve csak, hogy sose kerüljön két azonos tételtípus egymás mellé. Ezek végül öt-, vagy több-tételes divertimentókká állhatnak össze.

A hangszerösszeállítás kérdései

A régi Mozart-összkiadás (10/a, b, c kottapéldák) a Simrock-kiadás szerinti két klarinét-fagottos összeállítást veszi alapul. Csakhogy sok, ráadásul a Simrock kiadást megelőző időkből származó tényező mond ellent a klarinétos verziónak. Ezekben mind basszetskürtökről van szó, a basszus-szólamban szintén basszetskürttel, vagy más basszus-hangszerrel. A későbbi kiadások inkább a klarinétos, és vegyes összeállításokban jelentek meg, nagyobb vevőkört célozva meg, hiszen akkoriban sem volt gyakori három basszetskürt és basszetskürtös egy helyen úgy, ahogy annak idején Mozart környezetében. Ezért azonban semmilyen olyan kotta nem áll rendelkezésre, ami az eredeti, három basszetskürtös változatot tartalmazná. Először Michael Whewell vetette föl, hogy a Simrock-féle kiadás fagott-szólamát át, azaz vissza kéne írni basszetskürtre. Az 1803-as Breitkopf-kottát megvizsgálva, ami tehát két basszetskürt és egy basszushangszerre készült kiadás, kiderült, hogy a basszus-szólam sosem megy a nagy C alá, és mindhárom szólam egyaránt C-ben van írva. Ez a notáció azt feltételezi, hogy vagy három nem transzponáló, vagy három ugyanoda transzponáló hangszerre készült a kotta. Az új összkiadásban tehát egy három basszetskürtre írt rekonstrukció szerepel, melyben a két felső szólam a többi kiadáshoz képest változatlan, és a darabok a basszetskürt transzponálási módja szerint C helyett F-ben szólnak.

Mozart szólamaiban a basszetskürtök hangterjedelme a nagy F-től kb. három oktáv, amit a f''-ig, g''-ig kényelmesen meg is lehet szólaltatni. Ez megfelel pl. a cselló nagy C- re épülő szintén három oktávnyi hangterjedelmének: a korabeli csellóversenyek szólóregisztere az egyvonalas oktáv, a késői Mozart-vonósnégyesek szólisztikus csellószólamai is innen érik el a legmagasabb hangjaikat, a d''-t, esz''-t. Ez a hangterjedelem nem kicsi, a regiszterek szerepkörei adottak, mégsem jutott volna Mozart eszébe három csellóra komponálni, ha vonóstrióról van szó, azért a két hegedű-cselló, vagy a hegedű-brácsa-cselló mégiscsak kézenfekvőbb összeállítás. Az Öt divertimento új összkiadásbeli kottaképe se tévesszen meg bennünket: bár a két violin- és egy basszuskulccsal megjelenő szólamok első ránézésre levegős hangzást sugallnak, azonban a C-dúrban írt kotta a basszetskürtökön F-dúrban szól, a két felső egy kvinttel lejjebb, az alsó pedig egy kvarttal följjebb. Nem is lehetne másképp, hiszen három teljesen azonos hangszerről van szó. Az egynemű trió hangzása kicsit zsúfolt, összenyomott, aránylag sötét felső szólammal, és bizonyos szituációkban hiányzó mélységű basszussal.

Különösen a szimfonikus képzeteket keltő tételekben bizonyul a három basszetskürtös hangzás a kelleténél szűkösebbnek: az I. divertimento nyitótételében (1. Allegro, 67.o., illetve **10/a kottapélda**) az expozíció könnyű domináns zárata után a kidolgozást indító tutti-unisono a basszetskürtös felrakásban a felszoruló harmadik szólam miatt magas és gyönges, a fagott viszont a mély regiszterbe lépve zenekari erőt képes adni a fúvóstriónak. A visszatérés előtti ütemek ugyan az új összkiadásban meggyőzőbbek, ezeket viszont átmenthetjük a fagottos változatba úgy, hogy a 68.-69. ütem d hangjait az ütemvonalnál fölugratjuk egy oktávval, s így vezetjük tovább a szólamot, mellyel elkerülhetjük a repríz előtti utolsó ütem ügyetlenségeit, idegen hangjait. Tehát a darabok hiányzó kézírata miatt egyik változatot sem tekinthetjük eredetinek, s nem fogadhatjuk el kritikátlanul. A hangterjedelmi adottságok miatt a fagottszólamok sok esetben nem férnek rá a basszetskürtre, ellenben a basszetskürtös verzió minden értékes, a másiktól különböző megoldása tökéletesen átvihető a fagottos változatba.

Az I. divertimento következő tételében (2. menuetto, 70. o., illetve **10/b kottapélda**) a piano-dolce kezdés után a tutti-forte az alsó szólamban a basszetskürtnél ugyanabba regiszterbe kényszerül, s ezután a könnyű portato-orgonapont túl mélyre kerül. Ugyanez a három szituáció a fagottos változatban eleve a természetes helyén találja magát, a dolce magas legatójában, a tutti igazi basszus-regiszterében, a portato-negyedek pedig a basszushangszer könnyű középregiszterén, a kis f-en.

A III. divertimento nyitótételének (11. Allegro, 89. o., illetve **10/c kottapélda**) kezdőütemeinél ismét a basszetskürtös összeállítás ütközik korlátokba: itt a kezdő unisono-fanfár igényelné a mélyebb basszust, a könnyedebb színeket pedig az ezután következő piano-ütemek. Mindez a fagottszólamban „magától” megvalósul, a másik verzióban a basszetskürtök adottságai miatt viszont a zenei szituációkkal ellentétes hangzások jönnek létre.

A fagottos hangzás B-klarinétszólamai egy kvarttal magasabbak a basszetskürt-szólamoknál, így ez az összeállítás nemcsak lefelé, hanem mindkét irányban kitágítja a regisztereket. Mindezekon túl azonban nemcsak hangterjedelmi adottságok okozzák a kétfajta hangzás közti különböző lehetőségeket: a fagott az átfújás okozta színváltása a kis f és kis g között sokkal szembetűnőbb, mint a klarinét-rokon basszetskürt kiegyenlített regisztereinek hangszín-árnyalatai. Éppen ez teszi a fagottos változatot gazdagabbá, s ez nem öncélú színesség: a fagott egyvonalas regiszterének világossága a magas klarinétokkal összeolvadva puha dolcét ad, a kis f alatti rugalmas hangjai pedig akár könnyű, táncos basszusnak, akár tutti-érzet keltezésre képes erőteljes alapnak is jól használható.

A nem szimfonikus fogantatású, kevésbé regiszter-igényes belső tételek, a lassúk és menüettek esetében kisebbek is a különbségek a két változat között, s ezek basszusának némelyike valóban könnyebben megszólal basszetskürtön, mint fagotton. Talán azt jelenti mindez, hogy a ciklus befejezetlenségéhez hasonlóan a hangszerösszeállítás kérdései sem lezártak, mintha ezek a bizonytalanságok is a kötetlen alkalmak kötetlen kísérletezéseinek képlékeny közegéből fakadnának.

A nyitótételek

Az Öt divertimento első tételeinek összehasonlítása a KV 270-es B-dúr fűvös-divertimentóval

Kézenfekvő, hogy e tételek előképei után kutatva, a kisebb apparátusú, hasonlóan kis terjedelmű tisztán fűvös zenék között kell keresgelnünk. A salzburgi, szextettre írt divertimentók legteljesebb szonáta-tételét a KV 270-es darab első tételében (**4. kottapélda**) találjuk. Mik azok a jegyek, amelyek annyira egyértelműen megkülönböztetik ezt a tételt pl. a vele terjedelmében megegyező, véletlenül szintén pontosan 51 ütemes expozícióval kezdődő I. basszetskürtös divertimento nyitótételétől (1. Allegro, 67. o.)? Ami először feltűnhet, az a szextett rövidebb frázisai: ezek között a két leghosszabb, egyaránt négyütemes frázis, mindkettőt kétszer halljuk az expozícióban. A basszetskürtös darabban ugyanekkora területen egy kétszer nyolcütemes periódus van, melyben ugyanaz az anyag hangzik el két hangszerelésben. Ezen kívül még akár három négyütemes frázist találhatunk. Persze, hogy mit gondolunk kétszer két, és mit négy ütemnek, önkényesnek is tűnhet; ez a durva statisztika mégis jól mutatja, hogy a bécsi időszak e kis darabjai mennyivel nagyobb tömbökből épülnek, amelyek világosan elkülöníthetővé teszik a formarészeket. Az oboás szextett sokkal aprólékosabb artikulációkkal dolgozik: a sok-sok szünet nem ritkán egyes staccato hangokat választ el egymástól. Általában sok az ék, a staccato. Ez a hangvétel jelen van a háromszólamú darabokban is, csak ott nem olyan gyakori. A szextett hemzseg az egy hangon külön írt kis nyújtott ritmusoktól, ilyenből viszont egyetlen példányt sem találunk az egész 439/b-s sorozat egyetlen tételében sem. Ezek a ritmusok kényelmetlenek a klarinét-család hangszerein, ez az oka annak is, hogy, – mint emlékezhetünk rá –, egyetlen Mozart-indulóban sincs klarinét. A szextettben nincsen portato, ami viszont már felbukkan a basszetskürt-zenében. Az Öt divertimento tételei részben tartalmazzák tehát a „szabadtéri” fűvös-zenék eszköztárát, a fanfárokát, staccato unisonókat, repetált nyolcadokat, kettős kötéseket, nyílt fortékat. Emellett azonban megjelenik a kisebb termék melegebb karakterű hangzása, a dolce területek hosszabb legatói, portatók, a basszus legatói, a vonósoktól megszokott negyedekben mozgó, éneklő játékmódok. Míg a KV 270-es oboás szextett szintiszta fűvös zene, addig a háromszólamú divertimentók első tételeinek

basszetkürtjei bár nem tagadják fúvós voltukat, fogékonyak a vonósoktól ellesett játékmódokra és hangzásokra, s e klarinét-rokon hangszerek a darabok szólamaiban igyekeznek minden rájuk bízott szerepkörben megfelelni, amelyekből már-már zenekari hangzások keverhetők ki.

Így tehát a három nagyobb léptékű első tétel, az I. a III. és a IV. divertimento szimfonikus hangzásokra törekvő szonáta-allegrói mintha igazi szimfóniák eljátszására tehetnék képessé a három basszetkürtöt.

Az 1783-as „Linzi” szimfónia első tételének hangszerhasználata

Az Öt divertimento komponálásakor Mozart az akkoriban legutóbbi, KV 425-ös, C-dúr, „Linzi” szimfóniája (**6. kottapéllda**) lehet az az „igazi” zenekari mű, melynek hangzásvilága mintául szolgálhatott annak három basszetkürt által megjelenítendő, kicsinyített másának elkészítéséhez.

A szimfónia előadógárdájában a vonósokon kívül a megszokott oboa-, kürt- és fagott-párok játszanak, s a hangzást még két trombita és az üstdob növeli. A mű lassú bevezetővel kezdődik, az elsőként felhangzó nagy unisonóban az oboák-fagottok végig részt vesznek. A kürtök is játszanak, a trombiták és az üstdob az első hang után, csak az akkorddá szétválás pillanatában lépnek újra hozzájuk. A KV 439/b divertimentóiban nincs lassú bevezetés, az első tételek kezdetét egy nyitó-fanfár jelzi. A szimfónia lassú bevezetőjének egészében a piano vonóshangzás uralkodik egy-egy oboa-fagott megszólalással. A tutti záróakkord fortéja után a gyors rész pianója megint a vonósoké. A piano területek mindig vonós-alapúak (37., 77., 119., 128. ü.) máskor társul ehhez egy oboa- és fagott-szóló (62., 79., 106., 123. ü.). A tuttiknál a figurált basszus fölött az oboák vagy együtt játszanak a hegedűkkel (32., 42., 71., 95. ü.), vagy a fúvóskar más szólamait (54. ü) vagy pedig pedálhangokat (48. ü.) játszanak. A tutti-hangzást sokszor meghatározó hegedűs tizenhatod-repetálás, s egyéb figurációk helyett az oboák szólamai egyszerűsített változatok (89. ü.). A nyolcadmozgásos staccato-unisonók hangzását az oboa és a fagott segíti (87.ü.), ebben a rézfúvósok nem tudnak részt venni. A fúvóskar önálló, vonósok nélküli megszólalása nem jellemző, s csak a kidolgozás egy pontján fordul elő, hogy az oktávban játszó dolce hegedűszólamok kíséretében a fúvóskar is jelen van.

Ezek után próbáljuk ki, hogy az Öt divertimento három hangszere képes-e az első tételekben egy ekkora zenekart megjeleníteni, e homogén összeállítás képes-e ennyiféle szimfonikus

hangzás-kombinációt fölillantani, egy majd háromszáz ütemes szimfónia légkörét alig feleakkora terjedelmű, miniatűr makettként felidézni.

A „Linzi” szimfónia zenekarának megjelenítése az I. divertimento első tételében

Az I. divertimento nyitó-tétele (1. Allegro, 67. o.) legyen az iskolapélda, hogyan válik kézzelfoghatóvá a zenekari hangszerelés képze. A kottában fortéval jelölt területek a tuttik, a fúvósok és vonósok együttes részvételével, a pianók leggyakrabban a vonóskart jelentik, esetenként egy-egy fúvós szín hozzákeverésével, fúvós szólóval.

A nyitó-fanfár tuttija a repetált staccato-nyolcadokkal fúvós, sőt rézfúvós hatású. Ezután az alsó szólam kimaradása pianót jelent, a tuttiban részt vett oboák szólóban indíthatják a legato-tercelést a tuttiban abbahagyott hangjaikról. A két staccato akkord fortéja inkább csak a visszalépő zenekart jelenti, semmint igazi dinamikát. A 7. ütemtől induló nyolc ütemes periódus igazi éneklő vonóskari hangzás, még a basszusban is sok legatóval, ami szépen megszólal a basszetkürtökön. A hangsúlytalan záróütem (14. ütem) „egy”-én belépő forte basszus meglepetésének erejéhez az üstdob is szükséges, mint ahogy azután az orgonapont leszögezésénél is, aminek súlyát a tutti disszonáns ütemeiben még erősebben érezni. A moduláló unisonóból már kimaradnak a kürtök, trombiták és a timpani, ide a vonóskarhoz csak a fortéban is mozgékony oboák és fagottok kellenek; itt a világos kontúrú oboák vezetik a hegedűszólamot, ahogyan a basszust a fagottok segítik a hangindításokban. Az egy szólamba kényszerített sok hangszer ereje és rugalmassága visz át a domináns hangnembe, az unisono belső feszültségéből kiszabadul a fényes tutti, rezekkel, üstdobbal.

A domináns hangnemű melléktéma levegős dolce, önálló, dallamos szólamvezetéssel, világosabb regiszterbe költöző alsó szólammal. Most tűnhet föl először, hogy ez a rész milyen jól szól a basszetkürtökön: a hangszerkezelésnek ez a módja lesz a klarinét-rokonság igazi hazája. Ez a nyolc ütem kétszer hangzik el, tizenhat-ütemes periódust alkotva, az elképzelt szimfonikus változatban először kimaradnának a fúvósok, s a hegedűk játszanák a dallamot, másodszor pedig fagott-színűvé válhatna a továbbra is vonós alapú hangzás. A 41. ütemtől kezdődő forte-piano felelgetések nem szélsőséges dinamikák: a fortét megpuhítja a legato, így inkább csak dús hangzást jelent, a válasz világos piano színével, a kadencia könnyűségével

akár oboákkal együtt is érkezhethet. Az expozíció könnyű, záró fúvós-vonós fortéja a domináns hangnem duplanádas karakterű tonika-domináns akkord-váltogatása.

Ugyanilyen természetesen írható át a III. és IV. divertimento első tételének minden taktusa egy hasonló apparátusú zenekarra. Talán csak a valamivel kisebb léptékű IV. divertimentóban fölöslegesek a trombiták és az üstdob, mert számukra már túl kevés szerep jutna. A legérdekesebb persze az, hogy e három klarinét-rokon olyan zenekart állít elő, melyben klarinétokra nincsen szükség. Egyedül a melléktémák, kidolgozások vidékén lenne egy-egy legato szakasz, klarinétnak való feladat a vonósok között, de a többi területen az oboa szerepe nélkülözhetetlen, a klarinét nem férne mellé, szükségtelenül zsúfolttá, zavarossá tenné a hangzást. S láttuk már a késői művek hangszerelését, melyből egyértelműen kiderül, hogy Mozart nagyon is tisztában volt ezekkel a problémákkal. A megoldások megtalálásához pedig az ezekben a darabokban szerzett tapasztalatai is hozzásegíthették.

A „zenekari” hangzások összehasonlítása az 1787-es Kis éji zene és az Öt divertimento nyitótételeiben

A Kis éji zene első tétele (**11/a kottapélda**) már méretei alapján is mintha az I. divertimento nyitótételének (1. Allegro, 67. o.) testvére lenne: Az KV 525-ös 137, a divertimento 123 ütem, mindkettő éppen húszütemes kidolgozással.

A III. divertimento (11. Allegro, 89. o.) és a Kis éji zene kezdőütemeinek valamint két lassú tétel (17. Larghetto, 107. o. illetve **11/b kottapélda**) szembetűnő rokonságán kívül tehát még más szálakon kapcsolódnak a kis fúvós darabok a vonós-műhöz. A Kis éji zenének tudhatjuk a pontos keletkezési idejét, a Don Giovanni komponálása alatt, 1787 augusztusában írta a szerző, így elképzelhető, hogy időben is a 439/b-és sorozattal szomszédos műről van szó. Jóval a szerenádok és divertimentók salzburgi évei után a Kis éji zene szerenádként ugyanolyan váratlanul bukkan föl az életműben, ahogyan a basszetrkürt-triók divertimentóként. A 439/b divertimentóihoz hasonlóan eredetileg a Kis éji zene is öttételes volt, két menüettel, amiből az egyik elveszett, így maradt ránk az ismert négytételes változat.

A szerző négyszólamú vonósegyüttesre írta a KV 525-ös Kis éji zenét, a basszusban cselőval és bőgővel. Ez is inkább kamara-összeállítás, de ugyanolyan szimfonikus hangvételű, mint a 439/b első tételei. Az első hegedű-szólam nem a salzburgi művek szólistikus képessé-

geket igénylő feladataira, hanem szimfonikus zene szólamaira hasonlít. Ezt az asszociációt erősíti az is, hogy a zenekari gyakorlat szerint azonos szólamot játszik a cselló és bőgő. Az összkiadásban az olvasható, hogy Mozart egy-egy pult (tehát szólamonként kettő-kettő) hegedűre, egy pult (azaz kettő darab) brácsára, és egy pult basszusra (azaz egy csellóra és egy bőgőre) gondolt. Tehát egy nyolcfős, se kamara, se zenekari apparátus az autentikus. A basszus ilyen módon való megkettőzése, és a darab szólamainak „zenekari” jellege miatt ennek a műnek vonós kamarazenekaron történő megszólaltatása sokkal indokoltabb, mint a korai vonós divertimentók (KV 136-138), vagy a kétkürtös divertimentók esetében. A partitúra négy szólama tehát semmiképpen nem téveszthető össze az időben szomszédos vonósnégyesek kottaképével sem, nem kamarazenei, hanem inkább zenekari képzeteket kelt. Így ez a darab a maradék egy menüett-tétellel joggal válhatott az előadói gyakorlatban egy fűvósok nélküli, kis szimfóniává, amilyen vonószenekari műfaj Mozart életművében egyébként nincsen

Éppen ezért meglepő, hogy ebben a tisztán vonós összetételű darab első tételéből hiányoznak a hosszabb, éneklő szakaszok, éppen az olyan területek, ami a zenekari művekben vonósokon szokott megszólalni. Nem ilyen a melléktéma sem, és a főtéma piano szakasza is nyugodtan lehetne fűvósokra hangszerelve. A kevés kivétel mutatja meg azt, hogy Mozart nem akarta mellőzni ezt a karaktert, de szándékosan, az utolsó pillanatokig kerüli ezt a meleg hangot a tétel során: az expozíció végén induló izmos unisono egyre világosabb regiszterekbe jutva, egy álzárattal legyengítve nyitva marad, amire igazi dolce vonóshangzás válaszol szinte epilógus-szerű két ütemmel. A tétel legvégén (**11/a kottapélda**, 127. ütem) pedig ezek a záróütemek bővülnek ki négy ütemen át megtartva ezt a bensőséges vonós hangot, hogy egy hirtelen váltással pezsgő tuttiban szólaljon meg a darab-indító unisono témáját idéző coda.

A Kis éji zene kottaképe tehát leginkább a már a mannheimi hatásokat mutató, de még salzburgi szimfóniákra emlékeztet, egy majdnem tíz évvel korábbi stílusra. A tuttik mellett a pianókat könnyed, játékos, cizellált játékmód képviseli, amiben a vonósokon kívül még az oboák, fagottok is jól éreznék magukat. A bécsi évek első szimfóniáinak új hangja, különösen az 1783-as „Linzi” kidolgozásának eszpresszív dolce vonós szakaszai az egyetlen kis kivételtől eltekintve hiányoznak az 1787-es Kis éji zenéből.

A KV 439/b-s divertimentók nyitótételeiben viszont jellemzőek a kantábilis területek, amelyek különösen a melléktémákban, és a kidolgozások hosszabb szakaszaiban, de az első témacsoportban is előfordulnak. Ezeken a helyeken nem ritka a legato-basszus sem, s megfigyelhetőek az egyenrangúságra törekvő, mozgó szólamok. A zenekari műveknél ezeket a szaka-

szokat nevezik kamara-jellegűnek: a basszetskürtők ebben a vonósokat helyettesítő szerepkörben élednek föl, ahogyan majd a klarinét is a vonós szerepeket veszi át, s lesz a vonósok partnere a kamarazenében.

Az I. divertimento első tételének kidolgozási része

Visszatérünk az I. divertimento első tételéhez (1. Allegro, 67. o.), az expozíciót záró két könnyű ütemhez, a nyolcadonként váltogatott fürge tonika-domináns akkordokhoz. E staccato-nyolcadok a felső szólamban a g-fisz kis szekund lépés ismételtetését jelentik. A kidolgozás ezen az apró motívumon alapul, a súlytalan váltogatás unisonoban az f-e hangokon, már egészen más forte (amint a hangszerösszeállítás kérdéseiről írva bemutattuk, ehhez adhat erőt a fagottos verzió mélyebb regisztere). A tutti-forte szűk. szeptim f-gisz lépése a-mollal fenyeget, de a harmóniai történés egyelőre felfüggesztődik egy gondtalan, nagy ívű F-dúrban induló dallammal. Az eddig két staccato-arcát mutató kis motívum itt piano-legato kíséretté változik a két alsó (vonós) szólamban, egymást ütemenként imitálva 14 ütemen át. Habár az expozíció több tartalmas zenei anyagot kínált volna kidolgozásra, mégis ez a legjelentéktelenebb, egyszer használatosnak tűnő, szinte „hulladék-anyag” válik újra-feldolgozhatóvá, sőt ebben a tételben nélkülözhetetlenné. E fölött pedig egy olyan „oboa-szóló” kering, amelyet – ha az oboistáknak módjuk nyílna eljátszani – úgy emlegethetnénk, mint a „kis” g-moll, vagy egy Schubert-szimfónia nagy oboa-szólóját. A kidolgozás indításának forte-unisonójából az f-ről giszre lépő szólamokból kiválva csak az oboa marad az f-en, egy ütem alatt elpárolog az unisono, s a következő ütemsúlynál ugyanez a hang már derűs, már-már táncoló mozgásra kész. A 62. ütemre azután mégiscsak a hangnemi kétségek pianóra fojtott mélyére jut, majd egy hatütemes, egyívű legato során rátalál az a-moll kijáratra, annak dominánsa által. A szaggatott portátók a fáradt, ösztönös hangnem-keresés utolsó, már-már reménytelen mozdulatai, ami után váratlan ébresztő a visszatérés C-dúr fanfárja.

A nagy rokon: a KV 543-as Esz-dúr szimfónia első tételének kidolgozása

Sok párhuzamra találhatunk az 1788-as KV 543-as Esz-dúr szimfóniában, melynek első tétele hasonló motívummal fordul a kidolgozásra (**12. kottapéllda**, 143. ü.). Ebben a műben a két-ütemes motívumnak egy másik változata szerepel, amiben második nyolcadokat egy tizenhatod pár helyettesíti. Már az expozíció során, az alaphangnemből való elmodulálás tetőpontján négyszer hangzik el ez az anyag a domináns hangnem megszilárdulásánál vonós-unisonóban, fúvós akkordokkal kísérvé. Az első és második témacsoport ennél sokkal jelentősebb zenei anyagokat vonultat föl, mégis a kidolgozásban – ugyanúgy, ahogyan az I. divertimentóban – ez a kis motívum válik fontossá: az expozíció utolsó két ütemében könnyű, záró unisono formában, az ismétlőjel után először csak magas vonósokon, akkordokban jelenik meg, majd nagy tuttiban, vonós-unisonóban, a fúvósok és timpani ritmikus akkordjaival. (A vonós pia-nóban az első hegedű mellett a szekund és brácsa a motívum az I. divertimento-beli egyik formájában nyolcad-legatóban szól.) A moduláció Asz-dúrba visz, ebben indul el a melléktéma kidolgozása. Ezután jut szerephez ismét a kétütemes motívum, ezzel válaszolgat egymásnak a prím és basszus szólam, ütemenkénti imitációból szőtt látványos szekvenciában. A visszatérés előtt egyszerre háromféle artikulációba hangszerelve szerepel még a két ütem: a 172. ütemtől a fúvóskar egybeköti a nyolcadokat, a mélyvonósok páros kötésekét játszanak, a hegedűk pedig duplázott tizenhatodokban szólaltatják meg. Ez tehát egy hatalmas, negyvenütemes kidolgozás. Az I. divertimento feleekkora kidolgozásának komplexitása viszont utolérhetetlen: ott is ütemenkénti imitációban felelget egymásnak a két, vonósokat megjelenítő alsó szólam, de még e fölé helyeződik a tizenhat ütemes, nagy ívű „oboa-szóló”, s mindez csupán három basszetskürtön. Igaz, ebben a szimfóniában lehetetlen volna egy oboa-szóló: a zenekarban tudniillik nincsen oboa, csak klarinét.

Az, hogy melyik darab a „nagyobb”, nem kétséges. A két tétel kidolgozásában használt eljárás rokonsága vitathatatlan. E területen a kis darab a három szólam adta lehetőségeket viszont úgy használja ki, mint a legmagasabbrendű kamarazenében. A basszetskürtök homogén hangzása három egyenrangú szólamával a tiszta vonós kamarazene szövémódját juttathatja eszünkbe, fölillantva a klarinétosok számára a könnyed fúvós-divertimentóktól még a szimfonikus stílusnál is távolibb világot.

Hasonlóságok egy bonyolult műben: a KV 499-es D-dúr vonósnégyes első tétele

Valóban nincsenek már olyan messze ezek a műfajok: találunk példát erre a jelenségre a vonósnégyesek között, az 1786-os KV 499-es D-dúr „Hofmeister”-quartett kidolgozási részében (**13. kottapélda**), sőt a codájában is. Az expozíciót záró A-dúr tonika-domináns, váltogatós motívum a könnyű, világos, ártatlan arcát mutatja. Aztán egy tanácstalan a-moll változat következik: ez a két ütem amolyan formai senkiföldje, ami a tételben sem az első, sem a második felének ismétlésekor nem szerepel máskor. Az expozíciót záró A-dúr pianója és a kidolgozást indító F-dúr fortéja közti a-moll piano megszólalás a kapocs. A kidolgozás alatt terc- vagy szext-párhuzamban a visszatérésig szüntelenül jelen van ez az anyag, végig ugyanúgy, külön játszott nyolcadokkal kíséri a főtéma hosszú modulációját mindig más-más két szólamban. Ennek megfelelően a főtéma is megjelenik minden szólamban, s ebben a szerkesztésben a kidolgozás forte dinamikájú első fele gyakorlatilag háromszólamú. A főtéma prím és basszus közti tükörfordításos torlasztott imitációja hozza el újra a négyszólamúságot, piano dinamikán (115. ü.). A moduláció során az A- dúrból F-dúron át lefelé lépkedve a kvintkörön az Esz-dúr domináns-szeptiméig jutunk: ez a kidolgozás és a tétel harmóniaiilag legmélyebb pontja (130. ü.). Mozart a calando kiírással jelzi is, hogy elértük a mélypontot, s ezekben az ütemekben leáll a nyolcadok ketyegése. Holtpont: lejjebb már nincsen, fölfelé már nincs erő. Szinte véletlenül botlunk át egy küszöbön: a vészkijáratot az asz gisszé való átértelmezése adja: a b-gisz bővített szext akkordja átsegít a d-moll dominánsába, az A-dúrhoz. Már is újra él a ketyegés, a hangszerelés hamar följut a legvilágosabb regiszterekbe, az A-dúr a g szeptim hozzáadásával a D-dúr visszatérést készíti elő.

Ezek a jelenségek az I. divertimento első tételének ugyanezen formai pontjairól ismerősek. A fúvós darabnál hasonló funkciójú a bővített akkord, ugyanígy áll le a folytonos nyolcadmozgás, s bár a szerző itt nem segít előre beírt, árnyalt dinamikákkal, a történések meghatározzák ezek irányát és helyét. Persze a divertimentóban minden kisebb és egyszerűbb, mintha erre is érvényes lenne az egész sorozatból kirajzolódó koncepció: nagy műveket és műfajokat, nagy apparátusokat, nagy történéseket eljátszani kicsiben.

F-dúr-e a C-dúr?

Ott hagytuk el az I. divertimento első tételét (1, Allegro, 67. o), hogy éppen megszólal a visszatérés C-dúr fanfárja. C-dúrt írunk, mert C-dúrt látunk, pedig tudjuk, hogy a basszetskürtökön aztán F-dúrban szólal meg a darab. Csakhogy Mozart előtt is ugyanígy nézett ki a kottapapír, mikor e darabokat írni kezdte. S ha igaz az, hogy mennyire rokon ez a tétel a szimfonikus hangzással, és Mozart mennyivel több zenekart hallott idáig, mint basszetskürtöt, elgondolkodhatunk azon, hogy írás közben nem C-dúrnak hallotta-e ő is a C-dúrt? A kidolgozás egy oboának ebben a regiszterben tökéletes, egy kvarttal lejjebb, ahol a basszetskürtökkel szól, – bár „rajta van” az oboán is, mégis – mély lenne. Ezek után, elfogadva a történeti tény, hogy Mozart a basszetskürtös ismerősei számára komponálta e darabokat, nem hiteltelen C-dúrban, akár más összeállításban is hallani, játszani ezeket. Hogy az-e a hitelesebb, ami a szerző fejében szólhatott, vagy ami az ő idejében, sőt jelenlétében megszólalt, nem hiszem, hogy könnyen eldönthető kérdés. De annál, hogy e darabok csak azon ritka alkalmakkor kerülhetnek elő, ha egy helyiségben egyszerre három basszetskürt van jelen, többet ér játszani, használni őket pl. B-dúrban, a két klarinét-fagottos összeállításban, vagy akár pl. valamilyen oboás-vonós átiratban. Az expozíció utolsó két üteme is járhatott volna úgy más szerzőknél, hogy jelentéktelennek ítélve elvész. E darabokat is szokták komoly művek komoly tudósai „habkönnyű”-nek értékelni, s félredobni. E kidolgozási rész megvizsgálása után nem arról beszélhetünk-e inkább, hogy legfeljebb a csomagolás az, ami az apparátus kis mérete miatt „habkönnyű”? Ám ha ez nem téveszt meg minket is, és közelebbről megismerkedünk e művekkel, felfedhetők igazi értékeik.

Szimfonikus eszközök a szonáta-forma átláthatóságának szolgálatában

E darabok kezdete egyszersmind a művek külseje, az első fanfár még sokféle szonáta-forma elején állhatna. A formahatárokat világossá tévő zenekari tutti nem önmagukban jelentősek: nem az a dominánsba már megérkezett első témacsoport utolsó négy üteme, sem az expozíciót lezáró könnyű forte, és ugyanilyen tulajdonságúak a visszatérésbeli megfelelőik is. Ezek csak a szonáta-forma részeinek kérgét adják, a határozott kereteket, a jól érthetőséget, a divertimento, és a szimfonikus műfajok formai világosságát. Az igazi történések viszont e keretek

között zajlanak, vagy a szilárdabb és puhább területek kölcsönhatásában, akár az expozíció unisono-modulálásában, vagy akár a kidolgozási részben keresendők. És a tuttik, az erős kerek mintha védenék a gyengédebb részeket, a „melléktéma” hosszabb szakaszait, s a „főtéma” dolcseit. S az sem véletlen, hogy rétegenként haladva a legbelsőbb területek felé, a tétel közepében, a gyakran tuttival nyitó kidolgozás során, a visszatérést megelőző ütemekben jutunk a leggazdagabb moduláció leghalkabb pillanataihoz, a legmélyebbre.

A kis apparátusú, homogén hangzású összeállítás tehát a különböző játékmódok, dinamikák és regiszterek segítségével olyan zenekari hatások keltésére képes, amelyek látványosabbá, világosabbá teszik a formát.

A visszatérés problémája a III. és IV. divertimento első tételében

Hasonló módon épül fel a III. és IV. divertimento első tétele is (11. Allegro, 89. o. és 16. Allegro, 105. o.). Mozart úgy dolgozik a tuttikkal, unisonókkal, a szimfonikus eszközökkel, mint az I. divertimento esetében. A források szerint azonban a két „újabb” tétel során a visszatérésben nem jelenik meg az első témacsoport, hanem a kidolgozás után mindjárt csak a második, (a melléktéma), annak tonikai hangnemű formájában. Erre a ritkább, bár nem szokatlan megoldásra az expozíció dominánsra vezető anyaga ad lehetőséget, s az, hogy a kidolgozás végére is ugyanez a motívum kerül. Az I. divertimento esetében az ezen a formai ponton megszólaló ütemek harmóniai sora a váltó-dominánsig jut, a másik két tételben ugyanitt nem modulál el, csak nyitva marad a domináns. A váltó-domináns után a folytatás törvényszerűen a domináns hangnemben van. A domináns nyitva maradó anyag a III. és IV. divertimentóban viszont folytatatható akár domináns, akár pedig tonikai hangnemű szakasszal. A III.div. e három üteme pl. így alkalmassá válik az expozíció dominánsra vezetésén kívül a visszatérés alaphangneme elé is. Sőt változatlan formában eljátszható a visszatérés tonikai hangnemű melléktémája előtt is. Így azonban ez a néhány ütemnyi anyag (ismétléseket nem is számolva) háromszor is elhangozna a tétel során, s így elcsépeltnek, ügyetlennek hat. A háromból csak kettő marad, ha – mint ahogy a legfontosabb kotta-forrásokban – nincs a főtémának visszatérése. Igazi, teljes visszatérés nélkül viszont különösen a III. divertimento nyitótétele hiányérzetet kelt, ezért az új összkiadás – betoldva a főtéma visszatérését, így fölkínálva mindkét változat lehetőségét – az előadókra bízta, hogyan oldják meg e problémát.

Arra, hogy Mozartot magát is foglalkoztatták e kérdések, a IV. divertimento első tétele a bizonyíték: a főtéma visszatérésének elmaradása itt is hiányérzetet keltene. A szerző azonban egy kis codával állítja helyre a formai egyensúlyérzetet: ebben a főtéma anyagából épít mindhárom szólam részvételével imitációt. Ez vezet aztán egy, az egész tételt lezáró, nagy kadenciához, ami után már csak az expozíció utolsó motívumaként megismert könnyű, játékos, ütemek következnek alaphangnemben, teljessé téve a formát. Látszik, hogy a szerző utólag helyezte be a főtémából képzett imitációs anyag hat ütemét: a 70-es ütem „egy”-ének hangjai, felrakása megegyezik a 76-os ütemével, eredetileg tehát itt, a 70-esben kezdődött az expozíciónak megfelelően az utolsó három ütem. Mozart a 69-es taktust lezáró ütemvonal mentén vágta el az anyagot, betoldva az imitációt s a hozzákapcsolódó nagy kadenciát.

Kicsi, de érdekes: a II. divertimento első tétele

Azért nem esett még szó a II. divertimento első tételéről (6. Allegro, 78. o.), mert annyival rövidebb és karcsúbb hangzású a többinél, hogy már groteszk volna zenekari hangzások felől megközelíteni. A szólamok tulajdonságai alapján ez a tétel két oboa-fagottos trión szólna a legjobban, még úgy is, hogy a középszólam kicsit mély az oboának. Jellemző, hogy a többi tételben tuttikat jelentő forték, és kisebb apparátusokat jelölő piano-beírások mennyire megritkultak ebben a kis tételben: az expozícióban és a visszatérésben is egy általános forte van érvényben, ami arra enged következtetni, hogy a szerző itt nem tartja fontosnak ezeket az erős váltásokat az előadásban. Ez persze korántsem jelenti azt, hogy e szakaszokat egyöntetű forte dinamikán kéne játszani: finomabb eszközöket kell keresni ehhez a kis szonáta-formájú tételhez. A formarészek már annyira aprók, hogy egy léptékben vannak a periodicitás alapegységeivel, a kettő, négy és nyolc ütemekkel. Ilyen szűk keretek között jól tettenérhető, hogy mitől életképes egy ennyire kicsi kompozíció, amelybe a forma létfontosságú szervei mellé, alkotórészei közé már semmi sem férne.

Az első négy ütem megfogalmazása világos: a felső szólam határozott félkottái, a basszus oktáv-lépése és nyolcad-repetálásos orgonapontja, valamint a középszólam a harmóniakat kirajzoló legatója rögzíti az első ütempárt. A második két ütem mindenben más: nem tud olyan határozott lenni az „egy”, mert váratlanul – lévén, hogy felütés nélkül indult a darab – egy nyolcad felütés előzi meg. Ráadásul ez a nyolcad rá van kötve a következő ütem staccato-skálamenetének első hangjára, s ugyanígy viselkedik a negyedik ütem elején is. A második

ütempár indulása tehát nagyon más jellegű lesz, mint az első. (Ez még akkor is így van, ha Leopold Mozart hegedűiskolájában megtanultuk, hogy a legatóra induló „egyet” is jelezni kell, ő úgy írja, hogy a felütés piano, az „egy” forte.) Ehhez társulnak a második ütempár egyéb változásai: a kimaradó, majd hangsúlytalan helyen visszalépő basszus, s a negyedik ütem könnyű szinkópái a két felső szólamban. (ezek már önmagukban is árnyalják a dinamikát: a második ütempár csak kevesebb lehet az elsőnél). A négy-ütem dominánsan nyitva marad, hogy újra elindulhasson hangról hangra az első fél periódus. Ennek során a változás a harmadik, tehát összesen a hetedik ütemben csupán annyi, hogy az első esetben tercpárhuzamban szóló skálamenet szextpárhuzammá szélesedik. Első esetben a harmadik ütem szubdomináns funkciójú, és a negyedik domináns, most hetedik ütemként domináns, a nyolcadik tonika. A nyolcadik viszont, aminek könnyű, periódust záró ütemnek kéne lennie a rögzített eddigi történések alapján, az első ütemek határozott félkottáit használja, sőt ezeket folytatva a kilencedik ütemben éri el a zárlatot. Olyan erős ez a két ütem, hogy átalakítja az eddig érvényben lévő súlyrendet: az eddig egyértelmű első és ötödik ütem indító-súlyát nem a kilencedik követi, hanem már a nyolcadik ütem válik súlyossá, az expozíció utolsó négy ütemének indítójává. Ezzel az amúgy sem túl erős egész hetedik ütem utólag felütésnek értelmeződik át, még (ellentétben a párjával, a harmadik ütemmel) crescendálni is szabad, hogy elérjük az expozíció legmagasabb hangját, s a legfontosabb ütempárt, amelynek folyamán a domináns felé való elmozdulás lezajlik. A maradék ütempár ismét az ütemsúlyokat elmosó játék a domináns-orgonapont fölött.

A kicsi szonáta-formának tehát a dominánsba elmozdulás a nélkülözhetetlen eleme, fontosabb annál, hogy legyen domináns területe. „Melléktéma” gyakorlatilag nincs, nincsen tartama, csak a helye lenne meg a tizedik ütemnél, de ezek a kis motívumok csupán az elmozdulást nyugtázzák, s az egész expozíciót zárják.

Logikus a kilencedik-tizedik ütem visszatérésbeli (34-35.) változata: nincs már szükség arra az erőre, ami a dominánsba mozdított az expozícióban, így az ütempár még jobban hasonlíthat a darab indító ütempárjára: a második ütem elkönyül. A tételt záró két ütem a tonikai orgonapont fölött teljesen megfelel az expozíció zárásának.

Egy dologban ez a mini szonáta-forma viszont birtokol valami „legnagyobbat”: nem sok szonáta-formájú darab lehet még, melynek kidolgozási része terjedelmesebb, mint az expozíciója: ebben az esetben az expozíció és visszatérés egyformán tizenegy üteme között a kidolgozás a hosszabb a maga tizennégy ütemével, s ez kivételes arány. Az expozíció kis hangnemi

elmozdulása után ezek a modulációk a kidolgozás viszonylagos méreteinek megfelelően nagyoknak tűnnek: a C-dúr dominánsa után mintha g-moll következne, aztán d-moll zárlat. A mintha-f-moll után pedig c-moll kadencia. Mindez négy ütemenként a kilencedik-tizedik ütemekre rímel, majd következnek a második ütempárok könnyű kadenciái. Itt eredeti dinamikai bejegyzéseket kapnak az előadók: az első ütempárok forte, a másodikak piano. A kidolgozás utolsó hat üteme előbb egy féktelen szekvencia figurált basszussal, a felső két szólam eltolásban disszonanciákat és oldásokat játszó szextpárhuzamban, aztán a visszatérés előtti két ütem a többi divertimento első tételére emlékeztető, de azoknál könnyedebb, „csak fúvós” unisono.

A kis rokon: Tizenkét duett fúvósokra KV 487, 1. Allegro

A Tizenkét duett első tételeként találjuk meg az előbb tárgyalt kis méretű tétel még apróbb rokonát (**14/a kottapélda**, 1. Allegro). Az előző, 36 négy-negyedes ütem hosszúságú Allegróval szemben, ez csak 32 kétnegyedes ütemből áll. Azonban ez az egy percnél is rövidebb zene formáját tekintve – a középrész nem kidolgozás-szerű, hanem önálló tematikus volta, és a visszatérés jellege miatt – inkább háromrészes forma. Az első rész dominánsra vezetése egyértelmű rokonságot mutat a II. divertimento első tételének analóg területével: hasonló a gyors skála-menet fölfelé, és ezután is szinte megegyező felső szólam: C-a-e-fisz-G a duettben, a trióban az „e”-t a középszólam tartalmazza, így C-a-fisz-G a dallam, azonos harmóniákkal. Az is megegyezik a két tételben, hogy innen már csak könnyű, két funkciós záróütemek vannak hátra az első részből a domináns hangnemben, de igazi tematikus anyag nélkül. Ebben a darabban viszont pontos a páros ütemmesség: 12 ütemes az első rész, s ugyanennyi a visszatérés, a középrész pedig éppen 8. A teljes méretbeli szimmetriát azonban amellet tartja meg a szerző, hogy a visszatérés érzékeltetésére csak a második ütem elejéig követi hangról hangra a tétel kezdőütemeit. (A visszatérések elbújtatásának módszere mindkét rokon sorozat kisméretű lassú tételeire lesz jellemző.) Ezután az első témára csak emlékeztető motívumok következnek, majd alaphangnemű teljes kadencia zár a nyolcadik ütemben tökéletesen megfelelő az első rész dominánsra modulálásának helyével. Az ismétlőjel előtti utolsó négy „könnyű” ütemből semmit se tart meg a szerző, helyette az egész kis darabot lezáró új anyagú, unisono „codával” tesz pontot a forma végére. A nagyobb formarészek mind különböző jellegű anyagokat kapnak, így a visszatérésbeli hasonlóságok – az első téma elemei – szembeötlőek. Ez a komponálási tudatosság is emlékeztet az Öt divertimentóra: ezek is kicsi és érett művek.

E két kisméretű tétel hasonlóságai alapján közel állnak ugyan egymáshoz, de éppen ezért mutatják meg pontosan azt a határterületet, ami a szonáta- és a háromrészes formát elválasztja. A II. divertimento első tétele visszatérésének alaphangnemben tartása az expozícióbeli motívum átformálásával, az ottani domináns szakasz alaphangnembeli elhangzása, az, hogy a tétel közepe valóban földolgozza az expozíció ütemeit, valamint a visszatérést váró utolsó két unisono-ütem: mindezek a jelenségek együttesen sorolják ezt a tételt egyértelműen a szonáta-formájúak közé. Nem hiányzik ehhez egy igazi melléktéma sem, enélkül is szonáta-formaként áll meg a lábán a kis tétel. A duettben a középrészt halljuk másik témának, a visszatérés pillanata egyértelmű, s bár egy ütem után már csak emlékeztet az első témára, s az első részből már semmi nem szerepel ezután, a teljesen új anyag által hordozott alaphangnemű zárlat és unisono „codával” együtt is csupán háromrészes formává teszik a tételt.

A Tizenkét duettnek ez az első tétele az egyik abból a háromból, amelyből kézirat is fennmaradt. Így Mozarttól magától tudhatjuk meg, hogy 1786. július 26-án írta meg a sorozatnak legalábbis ezeket a tételeit. A helyszínként megjelölt kuglipálya pedig az akkori előadókkal függ össze, de sajnos a hangszer-összeállítás bizonytalanságait eloszlatni ez az adat sem tudja; a kuglipartnerek közt szerepel kürtös, Ignaz Leutgeb személyében, akit Mozart még a salzburgi időkből ismert, és aki azóta sajtkereskedőként élt Bécsben, s akinek az összes kürtversenyét írta. De ugyanígy szerepelnek a basszetskürtösök is játszópartnerként, élükön a Stadler-fivérekkel. A tudósok számos más ténytet is figyelembe vettek, de a szóba jöhető két kürtös, vagy két basszetskürtös változat felett még az összkiadás sem mert pálcát törni.

A Tizenkét duett tételtípusainak számbavétele után hasonlóak az érzéseink, mint az Öt divertimento esetében: itt sem egy zárt ciklussal állunk szemben, hanem tételek halmazával, amiből egy-egy alkalomra többféleképpen összeállítható egy teljes, többtételes darab. Azért „egy” darab, mert „igazi” első tétel csak egy található köztük és rondó is csak kettő. A tánc- és lassú tételek száma akár három-négy teljes műre elegendő lenne. Így a kerek tizenkettes szám ellenére mintha ezek is egy befejezetlen sorozat tételei lennének. A biztos első tétel, és az egyik rondó közé be lehet egy-két menüettet és lassú tételt válogatni, (de semmiképpen sem mind a kilenc maradékot), s eljátszani egy körülbelül öt-héttételes „aznapi” darabot, például egy kugliparti után.

Az Öt divertimentóval ellentétben ez esetben van egyértelmű keletkezési dátum, így a két sorozat rokon vonásai alapján ezek az adatok is inkább az Öt divertimento későbbi, 1786 körüli években való születését valószínűsíthetik.

Az Öt divertimento páratlan menüettjei

A páros szerkezetek megbontása és a szonáta-forma térhódítása

A Mozart-menüettek – e táncfajta követelményeinek megfelelően – jellemzően páros ütemszámúak, különösen a kisebb terjedelmű formák esetében szinte soha nem lépnek ki a kettő-négy-nyolcütesség egyszerű kereteiből. Nemhogy a könnyedebb szerenádok és divertimentók menüettjei, de még a szimfóniák táncételei között is ritkaság a páratlan ütemszámú, vagy legalább páratlan ütemszámú motívumokkal kísérletező menüett. Éppen ezért szokatlan és meglepő, hogy az Öt divertimento tételei között mennyi szabálytalan formájú menüettet találhatunk: ez a sorozat Mozart életművében e tekintetben valóban páratlannak mondható. Talán nem véletlen, hogy a kis ciklus legelső menüettje az egyetlen, ami e tételtípusnak szokványos képviselője, s így rusztikus triójával együtt formai alapesetnek tekinthető. A triók is újdonságot hoznak: legöbbször már eltávolodik a hagyományos populáris karakterektől, hogy ezekben szólalhassanak meg a legrafináltabb, ugyanakkor legszemélyesebb zenék.

Mielőtt egyenként rátérnénk a menüettekre, megjegyezzük, hogy a tételek többsége a triós-forma megszokott háromrészes szerkezetein túl a szonáta-forma jegyeit is magukon viselik, ezért nélkülözhetetlennek tűnik elemzésüknel indokolt esetben a szonáta-forma fogalmait alkalmazni.

A tárgyalandó hét menüett és triók – azaz tizennégy szerkezet – közül kilenc már az első részben elmodulál a domináns hangnembe. A kis méretek miatt legtöbbszörben nincs elegendő tér egy igazi, különálló domináns hangnemű anyagra, de tartalmazznak általában egy (sokszor szabályosan négyütemes) nagy kadenciára kifutó modulációt, aminek anyaga „melléktémaként” viselkedve a „visszatérésben” alaphangnemben jelenik meg az egész forma legfontosabb zárlatával. Ezután általában már csak könnyű zárómotívumok következnek mind a középrész előtt, mind pedig a tétel utolsó ütemeiben. Szintén a szonáta-formához közelít a középrészek több esetben inkább kidolgozás-szerű tulajdonságai. A kis cikluson belül megfigyelhető a forma fejlődése: míg az I. divertimento menüettjeiben még gyakoribb az első részben még el sem moduláló forma, addig a III.-IV. divertimento tételei már bonyolult szerkezetek, köztük a legkoncentráltabb egytémás szonáta-formákkal, és olyan kis kompozíciókkal, melyek szinte csak egyetlen motívum földolgozásából épülnek fel.

Egy szokványos formájú menüett:

az I. divertimento második tétele (2. menuetto, 70. o.)

A 32 ütemes C-dúr menüett-tétel első része és visszatérése egyaránt 12-12 ütem hosszú, amelyek egy nyolcütemes középső részt fognak közre. Ez a sorozat egyetlen tánc tétele, melynél még fölmerülhetnek szimfonikus áthallások: az első négy ütem negyedekben mozgó vonós dolceja után a forte staccato negyedek megszólalása tutti hatású, az ezzel induló négy ütem tartalmazza a dominánsba való modulálást és zárlatot. Az első részt záró két könnyű, piano ütempár G-dúr domináns-tonika váltásait új mozgásformák hordozzák, tonikai orgonapont feletti mozgékony nyolcad-legatókkal. A zenekari hangzások után ezekben az ütemekben érezhetik igazán otthon magukat a klarinét-rokon basszetzütyök.

A visszatérésben mindez csak csekély mértékben módosul: az első dolce ütemek kicsit át-harmonizálódnak, ami által, s talán a vonósokhoz társuló valamilyen fúvós színnel még gyengédebbé válnak, a tutti itt alaphangnemben maradó kadenciája is szelídebb végződést kap, s a záró motívum legatói ütemeken át folyamatos nyolcadokká változnak.

A darab közepénél, az ismétlőjel után két erőteljes szimfonikus unisono ütem következik, majd a visszatérés előtti hat ütemben még ez a mintaszerű menüett is elfeledkezik magáról: az átkötött hangokkal induló, a basszusban ellenmozgásban közlekedő, három önálló kantábilis legato-szólamból szőtt hatütemes szekvenciát látva nem biztos, hogy jólnevelt menüettként ismer magára. Mindezzel együtt azért ebben a menüettben formailag semmi rendkívüli nincsen, hangvételében azonban – a klarinét-rokonoknak kedvezendő –, szokatlanul sok a legato-terület, amelyből nem kevés még a basszus-szólamba is jut.

Páros és páratlan ütemszámú, szabályos és szabálytalan formák összebékítése:

a III. divertimento második tétele (12. menuetto, 92. o.)

Az első páratlan ütemszámú részecskékre hozott példa ez a hétütemes szakaszokra épülő C-dúr tétel lesz. Az indulás sodró legatója csak az ötödik ütemre éri el az alaphangnemű zárlatot, amit ezután két laza ütem csak jóváhagy. Az ötödik ütemben a basszus egy nyolcados motívumot léptet be, s ezt a hatodikban megismétli, hogy a hetedik ütemre zárjon. A kis motívum

könnyed kettős kötésből és repetált staccatókból áll. A basszus-motívum indulása az ötödik ütemet elíziós ponttá alakítja, így a hét ütemes szakasz, ami a felső szólamok felől nézve öt+két ütemnek látszik, a basszus motívumának színrelépésével négy+három ütemessé teszi.

A menüett első részének második fele ugyanilyen hétütemes egység: az ötütemes első szakasz jelentőségét a dominánsba modulálás növeli, s a zárlatban most a felső szólam indítja a nyolcados motívumot, ami által e terület végét még inkább háromüteműnek halljuk.

A kidolgozás-szerű középrész teljes első hét üteme az eddig csak az első négy ütemekre jellemző hangvételen zajlik: a g-mollból induló dallam az első két esethez hasonlóan lefelé kúszik, az ötödik ütem mostani d-moll zárata felé, de itt álzárlat következik, s nem is a könnyű nyolcados ütemek jönnek: mintha az álzárlatnál visszafordulna a szalag, a d-ről visszakúszik fölfelé a dallam a g-ig és tovább, majd a hetedik ütem után éri el a tetőpontját, a c''-t.

Eddig tehát három egyformán hétütemes szakasszal és kétféle karakterrel volt dolgunk. Az első rész mindkét felének öt ütemnyi szövevényessége könnyű zárlatot kapott, a „kidolgozás” azonban hét szövevényes ütem után sem áll meg, hanem továbbmozog a visszatérés reményében. Ezen a ponton (22. ü.) a negyedekben mozgó, legatós hangvétel, és a kétütemes, könnyű nyolcad-staccatós után új játékmódra vált a zene, a legato-nyolcadok ütemei következnek. A visszatérés előtti szakasz a klasszikus formák egyik kulcspontja; ahol Mozart visszautal a menüettek megszokott, szabályos szerkezeti alapegységére, a négyütemességre: a legato-nyolcadokkal jelzett külön terület éppen négy ütem a visszatérés várható újabb hét ütemes szakaszai előtt.

Tehát két egymásnak ellentmondó törvény kísért egyszerre: a menüett-stílusra általában jellemző páros ütemszámú egységek szabályosságának vonzása, és a csak az ebben a darabban bejáratott hét ütemeknek való megfelelés vágya. Föl lehet-e oldani ezt az ellentmondást? A visszatérés első „szabályos” hét üteméből az utolsó levágásával nemcsak párossá rövidül ez a szakasz, de a szerző ezzel a gesztussal is felhívja a figyelmet az ezen a ponton (32. ü.) életbe lépő új szereposztásra: a kétütemes staccato-motívum, ami eddig, s itt is a kis szakasz könnyű zárásaként, mindig annak ötödik-hatodik ütemében hangzott el, a basszusban való megjelenése után rögtön a felső szólamban lép be, s megragadva a kezdeményezést, ezen az általa elízióssá tett ponton egy négyütemes kadenciát indító erőre tesz szert. A kicsi, eredetileg jelentéktelennek mutakozó motívum olyan értékes helyre kerül így, mint amikor a számtanban egy „egyes” nem egy többjegyű szám utolsó tagja lesz, hanem néhány nulla előtt találja magát.

Ez a kis motívum itt az egész menüettet lezáró, teljes kadenciális kört bejáró négy ütem elindítójává válik, sőt a negyedik ütem zárlatában ismét elíziósan ezzel a motívummal kezdődik (35. ü.) a legutolsó, már csak domináns-tonika váltásokat tartalmazó négy záróütem is. Azáltal pedig, hogy ezen az elíziós ponton a kétszer négy ütem hét ütemmé csúszik össze, a szabálytalanság a szabályosságban föloldódik, a kidolgozás utolsó négy üteme után (a hatra levágott hét ütemmel, s a hétre összezsúfoltatott nyolc ütemmel), annak sincs hiányérzete, aki (e kis darab „házi” szabályait elfogadva) hét ütemekre beállt füllel várta a visszatérést, s annak sem, aki a menüettől a szokásos négy ütemeket várja el.

E szerkesztésmód tudatosságát a fenti menüett F-dúr triója bizonyítja. Ugyanilyen aszimmetriák jellemzik ezt is, csak a kulcsszám ebben az esetben nem a hét, hanem a kilenc. Az ütemenként belépő szólamok ebben az esetben is legato-negyedekben mozgó, ötütemes szakasszá állnak össze. A kis szakaszt itt is páros ütemszámú egység zárja, csak nem kettő, hanem kétszer kettő domináns-tonika ütemben, az alaphangnem F-dúrjában. Ezt a négy ütemet a felső szólam triolái jellemzik. A trió első felének második része újra kilenc ütem, melynek záró négy ütemében megint a triolás motívum kerül elő, itt azonban a basszusban. A tizedik ütemben induló szakasz ötütemes első fele még jelentősebb szerepet kap, mint a trió eleji megfelelője: a még triolás mozgású első üteme (a 10. ü.) mindjárt átvissza a domináns hangnembe. A 11. ütemtől az egész textúra megváltozik: a triolókat (hasonlóan az előző menüett kidolgozásának utolsó négy üteméhez) nyolcadok váltják föl, a basszus eddigi ütemenkénti hangjai helyett folyamatos negyedekkel. Mindez egy nagy, az egész funkciós kört bejáró, szabályosan négyütemes C-dúr kadenciát hordozó mozgásformákká válik. Ezután jön a kétszer két ütemes könnyű C-dúr domináns-tonika zárás. A tizediktől a tizennegyedik ütemig terjedő szakasz a négy- és ötütemes, tehát ismét a páros és páratlan együttállását jeleníti meg, ahogyan a menüett visszatérése is a szabályos és szabálytalan együttélésére volt példa.

Úgy, ahogy a menüettben, a trióban is a visszatérés igazodik a leginkább a páros képletekhez, s tér ezek segítségével vissza a szabályos formákhoz: a kétszer kilenc ütem felénél a szerző a két szomszédos ütemet kiveszi: eldobja az első kilenc ütem utolsó, és a második kilenc első tagját, kétszer nyolc ütemmé forrasztva össze az így már önmagukban is párossá vált tagokat. A 36. ütemre való oktávlépés akár a vágást is szimbolizálhatja, s e kétszeresen elíziós pontból indulhat az egész triót lezáró, teljes kadenciális kört bejáró, nagy négyütemes F-dúr kadencia, ami után csak a könnyed, záró ütempárok következnek a felső szólamban az előző négy ütemből megmaradó nyolcadokkal, s az ehhez a motívumhoz tartozó, basszusba átkerülő

triolák együttjátékával. A menüett és triójának zárószakaszai a kadenciális kört bejáró, egész szerkezetet lezáró négyütemes kadenciáikkal és az utána következő könnyű kétütemekkel valóban egymás rímei.

A rendhagyó jelenségek, azaz a polifónia és a páratlan ütemszámok összekapcsolása a modulációval:

a II. divertimento első menüettjének triója (7. menuetto, trio, 80. o.)

Ha az előző példák az öt-, hét- és kilencütemes szakaszokról szóltak, e menüett triójában háromütemes egységeket találunk. Az F-dúr hangnemű trió kezdete két világosan elkülönülő négy-négy taktusra oszlik. Az első négy ütem anyaga negyedekben repetált tonikai orgonapont fölötti, sötét regiszterbe írt, tercpárhuzamban mozgó legato dallam. A válasz levegős kétütemekből összetevődő szekvencia, a felső szólamban mozgékony, játékos nyolcad-legato motívummal. Ez a motívum lesz a következőkben az imitáció alapja: először a basszusban szólal meg, majd alulról egymásra épülve, ütemenként belépve játssza el a többi a szólam is. Három szólam van, tehát az imitáció is háromütemes, ezáltal összekapcsolódik a polifónia és a páratlan ütemszámok, melyek egyaránt rendhagyó jelenségek a menüett-műfaj alapvetően homofón, páros ütemszámokra épülő stílusában. Jellemző, hogy ezekben a műfaj alapformáit elhagyó ütemek mozdulnak ki az alaphangnemből is, erre a három ütemre bízva a modulálás feladatát. Ezután, amint átjutott a zene C-dúrba, újra homofónná, párossá változik vissza, s a továbbgyűrűző legato-nyolcados dallam négyütemes, teljes, gondtalan kadenciába fordul. A trió első fele tehát egy nyolc- és egy hétütemes részből áll, amely így összesen tizenöt ütem terjedelmű.

Éppen ugyanennyi, tizenöt ütemes a visszatérés is, mégis más a felépítése. Az első öt ütemben még hűen követi az „expozíciót”. Az ötödik ütem kis nyolcados motívuma a trió első felében előbb egy szekvenciás szakaszt indított, s aztán lett az imitáció három ütemének anyaga. A visszatérésben mindez megfordul: az ötödik ütem (31. ü.) rögtön az imitációt kezdi, csak itt a felső szólammal, majd egyre mélyebb szólamok belépésével, s a felső szólam egyre magasabbra jutásával a három ütem alatt kitágul a hangzás a nagy kadenciához. Az egész trió most következő legfontosabb zárata a szólamok gyors kinyílásával így kerül a leglátványo-

sabb formába. A három ütem és vele a három belépés itt még három funkció is: a tonika-szubdomináns-domináns funkciósor nyitottsága vezet az egész kadenciális kört tonikától tonikáig végigjáró, a négyütemesség jól lezárhatóságát kiaknázó terület végéhez. Ebben a hét ütemben így áll szemben egymással az egyik oldalon a menüettekben szokatlan páratlan ütemszámok és ritka polifónia, a másik oldalon a szabályos páros ütemszámok és homofónia. Az utolsó szó megint a szabályosságé, itt is a visszatéréshez kötődik az alapformákhoz való visszatalálás. A nagy, négyütemes kadenciát tudniillik még egy kis négyütemes kadencia is követi: ez a kétütemes legato-nyolcados motívumra épülő piano zárószakasz is tonikától tonikáig járja be a kadenciális kört.

A trió elején két négyütemes szakasz után következik a háromütemes imitációs játék, majd a négyütemes lezárás. A visszatérésben úgy forgatódnak át ezek az elemek, hogy előbbre kerüljön az imitáció, s ezáltal mindkét utolsó elem négyütemes legyen. Tehát a keretek, a trió legeleje és legvége szabályos és stabil, az ezektől való eltérés, a rendhagyó területek kerülnek a formák belsejébe. Ez a felépítés rímel a hangnemek történéseire is: a keretek, a formák eleje és vége alaphangnemben vannak azáltal, hogy a visszatérés már nem engedi a domináns hangnem felé való elmozdulást.

A trióban is a legbelsőbb területen, a kidolgozás-szerű részen távolodik el a zene az alaphangnemtől a legmesszebbre. A trió első nyolc ütemének anyaga itt előbb c-orgonaponttal, f-mollban szól, amiből azután könnyen kitalál C-dúr felé, majd ezt még három ütemmel megtoldva végül a „kidolgozás” is páratlan ütemszámú lesz, s az utolsó ütemben a nyolcad-legato motívummal a basszus elvezet a visszatérésbe.

A trió előtt és után elhangzó menüett (7. menuetto, 79. o.) még szabályosabb kereteket ad a rendhagyó formáknak: az első nyolc, és a visszatérő nyolc üteme közti középső terület is éppen tizenhat ütemes. A középrész első fele vezet a menüett-karaktertől a legtávolabb: sem az átkötött „egy”-ek, sem a két ütemnél hosszabb legato-ívek, sem az ellenmozgásban belépegető, önállósuló szólamok nem tartoznak a menüettek általános jellemzői közé. A szabályos kereteket mégsem bontják meg ezek a jelenségek, a hetedik-nyolcadik ütemben egy közös kadenciával rendeződnek a sorok. Ebben a menüettben a moduláció a középrészre marad, és ismét a legpolifonikusabb ütemek, a menüett alaptulajdonságaitól legtávolabbra vezető szakasz az, ami az alaphangnemből is kivisz, s csak akkor nyugtázza egy igazi kis menüett-zárlattal a domináns hangnemet, amikor az már természetessé válik.

Egymotívumos szerkezet, formabontó imitációk:

a III. divertimento negyedik tétele (14. menuetto, 96. o.)

Ezt a menüettet egyetlen ritmusképlet, egyetlen motívum mozgatja: a kis-nyújtott ritmus, s az ebből továbbvitt egy- illetve kétütemes motívum az egész kompozíció szinte minden pontján jelen van. A triót csak két imitációs szakasza teszi szabálytalanná: a dominánsba modulálás hordozója ebben a darabban is az imitáció. A kezdés ütempárokból álló hat üteme után a következő, a felső szólamban induló (7. ü.) szakasz válik páratlanná, ötütemessé. Ebben az esetben szembeűnő, hogy az elképzelt „eredetileg” szintén – páros ütemű rész hogyan bővül páratlanná: második üteme (azaz a 8. ütem) kihagyásával – melyben a felső szólam csak tartott hangot játszik, s a funkció sem változik – könnyedén „vissza”-változtatható négyütemessé. A váltó-domináns szeptím-akkordjára épülő, fölső c-ről indított motívum talán túl hirtelen gesztus, s ez igényel megerősítést a basszus hangról hangra követett imitációjával. Ebben a trióban – az előző tételek példáitól eltérően – nincs különálló négyütemes domináns kadencia, hanem az ötütemessé váló szakasz a két imitációs belépéssel együtt már meghozza a nagy zárlatot. Ezután már csak a megszokott két-funkciós domináns hangnemű ütempárok játéka szól az expozíció lezárásaként.

A visszatérésben ismét az imitációs ütemek bontják meg a szabályos formákat : a motívum itt alulról indul a basszusból, a dallamirány is fordított, itt mindhárom szólam részt vesz az imitációban, így az első részhez képest ez a terület egy ütemmel hosszabb, s ez tartalmazza az alaphangnemű, nagy kadenciát is.

Egytémás szonáta-formaként viselkedő trió; a páros és páratlan, a négy- és ötütemesség egymásra exponálása:

a III. divertimento második menüettjének triója (14. menuetto, trio 98. o.)

A trió c-mollja mintha ködből előbukkanó, imbolygó verklizeneként indulna: a mélyről fel szálló első szólamhoz csak a második ütemben csatlakozik a másik kettő, a basszusban „figurált orgonapont”, a fölső szólamban átkötések és kromatikák messze vezetnek a menüett-karaktertől ezt a bizonytalan körvonalú öt ütemet. Ezek után a moduláló imitáció a már megszokott helyen ismerős, biztos talajnak tűnik, mely a g-moll kadenciával szintén ötütemessé

válík, szimmetrikus, kiegyensúlyozott, tízütemes egésszé kerekítve ki a lebegő kezdő ütemeket. Az ismétlőjel előtti utolsó négy ütem a felső szólam alapján csak az itt várható kétfunkciós történéseknek látszik. A középszólam azonban a g-moll zárlat pillanatában a kezdőtémát veszi elő, és bekapcsolódva annak második ütemébe, g-mollban végigjátssza. A tizedik ütem elejét nemcsak a középszólam előtérbe lépése, hanem a témához tartozó basszusmozgás indulása is elíziós ponttá teszi. Ezáltal a felső szólam záró négy ütemét az alsó két szólam motivikus ereje ötütemesnek mutatja. Ezekkel a záróütemekkel a szerző ismét együttesen tesz eleget a menüett megszokott formája által támasztott követelményeknek, és a csak erre a trió számára kitalált ötütemesség szabályának. Az egész „expozíció” így háromszor öt ütemesnek mondható, melynek középső tagja az utolsóval kilenc-ütemessé csúszik össze.

A trió végén Mozart ezt az ott utoljára megszólaló témát most az egyszer páros ütemszámúvá alakítja, ahogyan máshol is azt láttuk már, hogy a formák zárásánál szeret a megszokott szabályokhoz visszatérni: az ugyanazon az elíziós ponton (31. ü.) most a basszusban beléptetett téma ötödik ütembeli záróhangjából (35. ü.) még egy kis kadencia épül, ütempárrá alakítva az ötödik, páratlan ütembeli zárlatot, így bővítve hatütemessé az első rész végén ötütemesnek mutatkozó szakaszt. A visszatérés szabályos formákra törekvését mutatja az is, hogy a megszokott, alaphangnemű nagy kadenciából kimarad az első rész paralell helyének imitációja, és szilárd, a funkciókat végigjáró, szabályos, négyütemes formában szólal meg a 28.-tól a 31. ütemben. A szerző egyensúlyérzéke sugallja azt is, hogy a máskor oly szabálytalan formájú középső rész ebben a trióban a páratlan ütemszámú részekből álló első rész után egyszerűen kétszer négy ütem.

E kis méretű formákban eddig legtöbbször azt figyelhettük meg, hogy az első rész dominánsba való elmozdulása után tematikus anyagnak már nem jut hely, itt csak könnyű zárómotívumok szoktak következni. E trióban – az egytémás szonáta-forma mintájára – a c-moll alaptéma jelenik meg g-mollban (10. ü.), amelyhez az itt sem hiányzó zárómotívumok ellenszólamként szolgálnak. A darab végén, az alaphangnemű nagy kadencia után ugyanez a téma a basszusban melléktéma módjára, alaphangnembe kerül (31. ü.), miközben már-már codának hangzik. E darabban nincs szükség ellentétes karakterekre, egyazon témának a forma különböző részein való elhelyezése határozza meg a funkcióját, megszólalhat első vagy második témaként, de codaként is. A téma sajátos, lebegő jellege, s a hozzákapcsolódó kísérő és ellenszólamok polifóniája pedig ezt a bonyolult konstrukciót a könnyűség látszatával veszik körül, s emelik el a talajtól.

Hol menüett a menüett, és hol nem?

A II. divertimento negyedik tétele (9. menuetto, 83. o.)

Ebben a tételben mintha a menüett-szerű, s az ettől idegen jelenségek tudatos váltogatása segítené a formában való eligazodáshoz. Első pillantásra látszik, hogy az ötödik ütemben kezdődő szakasz mozgásformái inkább egy háromnegyedes gyors tétel részei lehetnének; sem a gyors szinkópák, sem a kísérőszólamok nyolcad-felütései, s egyáltalán ezek az ütemek semmilyen, akár távoli kapcsolatba sem hozhatók a táncossággal. Az ismétlőjel utáni négy ütem a maga sodrával és sűrűségével szintén inkább egy szonáta-allegro kidolgozási részébe illene, semmint egy menüettbe. E menüett alaphangvétele amúgy mérsékelt hőfokú, laza táncosság: ezt láthatjuk a kényelmes kezdőütemeknél, az „expozíció” lezárásánál kialakuló kadenciában, s a középső szakasz második négy ütemében a visszatérésre várva, valamint a legutolsó ütemekben is. Azt állapíthatjuk meg, hogy a formakereteket alkotó ütemekben, a formahatárok környékén helyezkednek el a menüettszerű területek, a kiindulópontok és megérkezések nyugodt pillérei. Ebben a darabban úgy tűnik, mintha pl. a dominánsba való kimozduláshoz ennél több energiára lenne szükség: az első négy ütem kedélyessége után mintha hirtelen sebességváltás következne be (természetesen azonos tempó mellett), és ez a hirtelenség szabadítana föl annyi energiát, hogy nincs is szükség modulációra, hanem egy csapásra a domináns hangnem lép életbe. A „kidolgozás” felső szólamának lassan lefelé lépegető kromatikájának fenyegető besűrűsödéséhez sem elegendő már a táncos karakter, de a subito pianóval egy laza menüett derűs és hajlékony négy üteme elhozza a visszatérés reményét.

Mégsem az történik, ami természetes volna e várakozás feloldásaként: a III. és IV. divertimento első tételéhez hasonlóan e darab kis „expozíciójának” alaphangnemű ütemei nem hangzanak el a visszatérés során. Pedig a visszatérés kezdetének helyén, a 21. ütemben a szólamok ugyanazokat a hangokat initják el, még fekvésben és felrakásban is ugyanúgy, mint a darab első akkordjában. Mégis rögtön a „második téma” alaphangnemű változata indul ebből, s ez a négyütemes szinkópás szakasz szabályosan végig is fut. Ezután a visszatérés eltér a darab első felétől, az ott négyütemes kadenciát itt egy hatütemes rész váltja föl, melyben a zene hazatalál a menüett-karakterhez, és ebben záródik a tétel.

Ez a menüett és a hozzá tartozó G-dúr trió számos hasonlóságot mutat. Nem csak az egész menüettet és egész triót lezáró utolsó három ütemek anyagában találhatók nyilvánvaló egyezések, de a két első rész és a visszatérések szerkezete is egymás párjai. A menüett első felének

háromszor négy üteme, a dominánsba váltás pontja, s a nagy kadencia a trióban ugyanígy tizenkét ütemben, ugyanoda helyezve jelenik meg. A trió visszatérésében is az első nyolc ütem követi hűen, (de természetesen szonáta-forma-szerűen alaphangnemben maradva) az „expoziációt”, s az ezután sorra kerülő anyag a menüett végével megegyezően megintcsak hat-ütemes, s ez tartalmazza az utolsó három ütem szólamainak szinte azonos jegyeit.

A triós és a szonáta-forma ötvözésének gyümölcse: a trióbeli visszatérést megelőző jelentésteli pillanatok

a II. divertimento negyedik tételében (9. menuetto, trio, 84. o.)

Ugyanezt a triót elemezzük tovább, melynek kidolgozási részében találhatunk rá az egész triós szerkezet legszebb ütemeire: az ismétlőjel utáni ötödik (17.) ütemben álvisszatérés kezdődik C-dúrban, a szubdomináns hangnemben úgy, mint egyes nagyobb lélegzetű szonáta-formákban. A „főtéma” második két ütemének átharmonizálásával, a felső szólam a középsőben együtemes eltolással imitációt kapva hatütemessé bővül, s a C-dúr VI. fokán keresztül átjut a az alaphangnem, a G-dúr dominánsához, s így az igazi visszatéréshez. Előző példáinkhoz hasonlóan a négyütemesség kibővülése és az imitáció tehát ismét együtt jár a hangnemi-leg ingoványos modulációs területen. Itt azonban nem az expozicióban, a domináns hangnem elérésénél találjuk ezeket az ütemeket, hanem a trió kidolgozási részében. Ez pedig a szonáta-formával összeépült három részes szerkezet formai közepe, annak belseje. Az álvisszatérés álzárata (21. ütem) a holtpont és fordulópont: ha eddig rétegenként haladtunk egyre beljebb, innen a továbbvezető modulációs út már kifelé visz. (Az ütem második fele a físz megjelenésével már csak G-dúrban értelmezhető)

Maga az egész triós forma is szimmetrikus, háromrészes szerkezet: elől-hátul menüett, középen a trió. A menüett vagy a trió saját, belső formája azonban önmagában lehet kéttagú is; még Mozart késői, az udvar számára komponált sorozataiban sem ritka a kétszer nyolc ütemből álló menüett és trió: ebben az esetben a kéttagú, szimmetrikus formának van ugyan fele, de közepe nincs. Kompromisszumos megoldás a méltán kedvelt „terjedelmében kéttagú, tartalmában háromtagú” forma, mely képes középrészt adni a kétszer nyolc-ütemes szerkezetnek. A nagyobb lélegzetű művekben már tejedelmesebb középrész van, e divertimento-sorozatban

pedig majdnem mindegyik menüett és trió magában foglalja a szonáta-formából ismerős formarészeket. Így tehát egy nagy, háromszor háromrészes szerkezetet alkot mindegyik trió-formájú menüett-tétel. E nagy szimmetria külső része az egész, trió előtt elhangzott, és a trió után újrajátszott menüett, a belső része pedig maga a trió. Az így létrejövő nagy formát akár kilencrétegűként (ABAabaABA) is jellemezhetnénk: kívülről befelé haladva (a menüett A-B-A, majd a trió a-része, tehát) az első négy formarész mindegyike párjukat megkapva, vissza fog térni (trió-a, majd menüett A-B-A). Az ötödik réteg (trió-b) azonban már páratlan: ez a trió középrésze, az egész triós forma középpontja, ami csak egy helyen hangzik el. Ahogyan azt az első tételek több szonáta-formájában is láthattuk már, hogy milyen mélyre merülnek a visszatérés előtti ütemek, ugyanúgy érdemes egymás mellé állítani e sorozat trióiból a visszatérést sokszor késleltető, azt megelőző pillanatait: a legszemélyesebb, legexpresszívebb, legfinomabb hangok itt szólalnak meg, a legbeszédesebb szünetek, holtpontok itt állnak be. (A legszebb példa, a IV. divertimento menüettje triójának középrésze a későbbiekben fog még sorra kerülni.)

Egy kívülről-belülről páros periódus belső átalakítása páratlanná:

az I. divertimento negyedik tétele (4. menuetto, 72. o.)

Kívülről teljesen szokványos képet mutat ez a menüett: nyolcütemes első rész, négyütemes középső, és nyolcütemes visszatérés, és emellett a többihez képest feltűnően rövid is ez a húszütemes forma. Az első periódus első felének ütemeit váratlan hangsúlyok akasztják meg, ezután a második négy ütem annál zavartalanabban, modulálás nélkül zajlik le. Ebben a félperiódusban a felső szólam az eddigi dallamvonalba belesimulva egyszerű kadenciát vezet le. A visszatérésben ez a periódus ugyanezekkel az ütemekkel kezdődik, és ugyanezekkel zár, mégis a kadenciát nagyobb, jobban kiépítettnek, és frappánsabbnak halljuk. A szerző egészen szokatlan eljárást alkalmaz: a nyolcütemes periódus közepéről a 4., 5. és 6. ütemet kiveszi, helyükre mást ültet, de változtatás nélkül meghagyja az első három, és az utolsó kettőt, azaz a 7. és 8. ütemet. Tulajdonképpen még a 4. ütem (16.) sem teljesen más: a késleltetés csak meg van nyújtva, az oldódás már a következő ütemre tolódik: ezzel éppen a periódust a felénél kettéosztó levegővétel, az egyetlen tagolópont szűnik meg, sőt, a két középső ütem még azonos funkciójú is, a domináns akkordok fokozatos átalakulásával a késleltetés oldódásának

pillanata már a szekundakkord diszszonanciáját hordozza. A késleltetés alatt a basszus egy alulról induló skálamenettel éri el a szekundakkord F-jét, ami fölött a skálamenetet a felső szólamok veszik át. A dallam így a hatodik ütemben éri el a felső „cé”-t, s innen indul a nagy kadencia, a következő, hetedik ütemben visszatalálva az eredeti periódus utolsó két üteméhez. Ezzel az eljárással tehát a szerző megszüntette a periódus felénél a kettéosztottságot, s egy csúcspontot képzett a hatodik ütemen, mely az így már egybeépített periódus belső arányait öt+három-üteműre változtatta. A C-dúr zárlat ebben az új formájában sokkal alkalmasabb a nagyobb formai egység lezárására.

Az F-dúr trió három szabályosan nyolcütemes szakaszból áll. A felső szólam az alsók támasztéka nélkül egymagában, a levegőből indul, s már az első ütemben könnyen ugrik a megelőző menüettben csak a dallami csúcsponton elért felső „cé”-re. A két másik szólam a második ütemben lép be, a basszus mintha imitációt játszana, mindenesetre mindig egy ütemmel később indítja saját, motivikus ütempárjait. A középszólam hármashangzat-felbontásos triolamozgása a periódus végéig egyfolytában jelen van. Az első rész nem modulál, csak a dominánsra nyitva marad.

A középső rész C-dúrban van. A szereposztás változik, a két felső szólam oktávban indítja a basszusból átvett motívumot átalakító dallamot, a triolák itt a basszusba kerülnek, s most is a második ütemben lépnek be. A C-dúr kadencia a nyolcadik ütemre zár, s ebben az ütemben (16.) leáll a basszus triola-mozgása. A C-dúrból induló, még mindig oktávban szóló F-dúr skála hangnemi bizonytalansága a dallamot a trió eleje óta nem hallott felső „cé”-vel a súlytalanság állapotába viszi, itt kiszáll alóla az oktáv-szólam, az inga eléri holtpontját, a magában szóló „cé”-n megállni látszik, majd lassan átfordul, s már a visszatérés F-dúr skálájának lép-csőjén találja meg a levezető utat. A következő ütem már a visszatérésbe kapcsolódik: újra mozognak a triolák a középszólamban, s újra indul a basszus is. Az emocionálisan legteljesebb pillanat tehát ebben a menüettben is a trió belső visszatérése előtti pont, tanácstalan magányosság, a formahatár senkiföldjének elveszettség-érzése.

Ez a trió a mindhárom szólamot egyenrangúan kezelő, mindegyikre a legkülönbélebb szerepeket osztó, a késői kamarazene-stílussal rokonságot mutató gondolkodás példája.

Egymotívumos imitáció, melyet mégis egy másik motívum old homofóniába:

a IV. menüett triója, (18. menuetto, trio 110. o.)

A szinte monotematikusnak nevezhető trió alapmotívuma kétütemes: jellemző megjelenési formájában első üteme negyedeinek hármashangzat-felbontása jódlízó legato-szextlépés föl, majd terc le, második üteme alulról dobbantó staccato-negyed szextugrással félkottára. Az első ütemek tonikai orgonapontja fölött a dallam erre a motívumra épül, a középszólam vele teljesen párhuzamosan mozog. Ez a szólam vált át a párhuzamosságról az imitációra azzal, hogy a 4. ütemben a motívum második fele helyett újra annak első ütemét játszva kezd új ütempárt, „sasszézik”, s így már a felső szólam 3-4. ütemének imitációjává válik. A felső szólam reagál erre: az együttmozgás reményében „be akarja várni” a középszólam motívumának lefutását, a félkottát átköti, nyolcad-skálamenettel kitölti az 5. ütemet. Mindezzel a négy ütem ötre bővül, s a következő indulás (6. ü.) e késéssel mintegy felütést, s ezáltal nagyobb jelentőséget kap: forte dinamikára vezetnek a nyolcadok, de csak a felső szólamban szólal meg a motívum, melyet a következő ütemtől már mindkét másik imitál. Ez az imitációs belépés a moduláció pillanata, a sorozat többi menüettjében megismert módszerhez hasonlóan. A felső szólam a 6. ütemre épített új súlypontból vinne végig egy szabályos kétszer négyütemes szakaszt, az alsó szólamok viszont kitartanak a maguk egy ütemmel későbbi válaszai mellett. Mivel tudná a felső szólam a közös, domináns hangnemű zárlat érdekében egy karámba csalogatni a többi szólamot? Lemond a motívum első üteméről, helyére a még keze ügyében lévő nyolcad skálamenetet ülteti. Láttunk már ilyet, hogy egy jelentéktelen helyről előhúzott motívum fontos pontra lép, s ettől válik maga is jelentőségteljessé: a nyolcados motívum előbb csak a 8-9. ütemet állítja párba, ezután pedig (10. ü.) már a nagy kadencia négy ütemének elindítója lesz. Az imitáció szólamai feladják ellenpontoszó magatartásukat, s alkalmazkodva a felső szólam súlyviszonyaihoz, a négy ütemes kadenciához engedelmes basszust és tercpárhuzamot szolgáltatnak. Az ellenpontot is magában hordozó alapmotívum eddig minden ütemben jelen volt, a kadencia homofóniájában viszont nincsen rá szükség. A monotematika motívuma a súlypontáthelyezésekkel sem bírt saját erőből megszabadulni, elbújni az őt minduntalan követő imitációs reflex válaszai elől, s ez a közös zárlatra képtelenné tette a szólamokat. Ezért a szerző – engedve a szigorú monotematikából és polifóniából – egy másik motívum segítségével terelte a háromszólmúságot egy konvecionális, együtt lépő kadenciába

A középrészben az alapotívumot a főső szólamok oktáv-unisonóban játsszák, a két ütemre a basszus is a motívummal válaszol, itt ismét háromszólamúvá bomlik a zene, egyszerre belépő, együtt mozgó ellenszólamokkal. Az ellenszólamok hangvételével nyújtja ki a visszatérés pillanatának elérkezését: erre a négy ütemre ismét elhallgat az alapotívum, éneklő szólamok, álomszerű, elrévedő dolce-zene torkollik a visszatérésbe. A csupán nyolcütemes visszatérésben az alapotívum az egymást imitáló két alsó szólammal már csak egy mozgó háttérrel adó minta, a polifónia már csak játék; az előtérbe a főső szólam kerül a nyolcadlegatókkal, amelyek itt a második ütemekre helyeződnek át, hogy elvezessenek a nagy, négyütemes kadenciához, melyben az egész triót mozgató alapotívum már egyik szólamban sincs jelen.

Ez az igazán rafinált trió egy olyan rövid menüetthez tartozik, amely azt rusztikussága révén megtévesztő külsővel ruházza fel; volt már ilyen érzésünk, az egyetlen moll hangnemű trió esetében, a III. divertimentóban, de kissé a sorozat más menüettjeiben is. A trió a menüett két elhangzása között a külvilágtól elzárando legfontosabb történések helyszíne, a zeneszerzői laboratórium kísérleteinek exkluzív, titkos világa. Ezekhez nyújt egyszerűbb, akár harsányabb kereteket a közönségesebb, könnyebben emészthető menüett-hang.

A menüettek helye és hangzása a divertimento-tételek között

E sorozat tételtípusai közül a menüettek távolodnak el a leginkább eredeti funkciójuktól, tulajdonságaiktól; Mozartnál nem szokványos, hogy a menüett folytonos kísérletek terepe legyen. Az első tételeket még föl lehetett fogni játéknak, „igazi” szimfóniák nyitótétel-makettjének, ahogyan ez egy zenekari hangzást megjelenítő zongoraszonátában is megtörténhet. A menüettek formakísérletei ugyan kis apparátusú, de már életnagyságú zenék, amelyek azt mutatják meg, hogy milyen eszközökhöz nyúlhat egy zeneszerző egy mindössze három dallamhangszerből álló összeállítás esetén. Hangszerelési szempontból ennél homogénebb, tehát eszköztelenebb apparátus nincsen: ugyanaz a három basszetcürt, ami a nyitótételekben egy színes nagyzenekart képviselt, a menüettekben puritán hangzású kamarazenét. A némelyik trióban megszólaló bensőséges hang pedig már a lassú tételekhez vezet át, melyek a menüettekkel együtt a divertimentók belső tételeit alkotják a szimfonikus hangzású elsők, és a könnyed rondó-finalék között.

A lassú tételek

A visszatérések elbújtatása a lassú tételekben

A nagyobb terjedelmű lassú tételek közelítenek inkább a szabályos formákhoz. A hosszabb tételekben hosszabbak a visszatérő szakaszok, így azok a területek is, amelyekben pontosan, s azok is, amelyekben csak részben, vagy megváltoztatott formában ismétlődnek meg a zenei anyagok. A kisebb formákban a visszatérés sokszor csak emlékeztető, töredékes vagy jelzés-szerű motívumokban mutatkozik. A legrövidebb darabok lesznek a lassú tételek közt azok, amelyekben a legmerészebben kísérletezik a szerző a visszatérések elbújtatásával, azzal tehát, hogy mi az a legkisebb zenei jelenség, leghalványabb nyom, amivel visszatérés-érzetet lehet kelteni.

A sorozat egyetlen szonáta-formájú lassú tétele

a II. divertimentóban: 8. Larghetto, 81. o.

A tétel első ütempárjai előbb dominánsra nyitnak, majd tonikára zárnak. Az 5-8. ütem az imitáció homofóniába oldódásának újabb példája: az 5. ütem felső szólamában megszólaló motívum a következő ütemben imitálódik a középszólam belépésével. A felső ebben az ütemben kromatikával ad hozzá ellenszólamot, ez igazi polifonikus mozzanat. Az imitáció harmadik ütemében, a motívum basszus-belépése fölé a felső szólam már pontos decima-párhuzamot játszik, az imitáció motívumát így izoritmiaiban, a leghomofónabban szerepeltetve. Ráadásul az imitáció három üteme egy negyedik, félzáratra oldó ütemet kap, s ezzel nem csak a páratlan bővül párossá, de szabályosan egészül ki nyolcütemessé az indítás négy üteme is. Ennyi volt a főtéma: a következő szakasz már egyértelműen a domináns hangnemben van, ez már a könnyedebb hangvételi melléktéma, súlytalanul induló basszus-repetációkkal, a felső szólamok mozgékonyásával. Az egész tételre jellemző az éneklő karakter, nem véletlen, hogy ennek a Larghetto-nak a vokális-basszetkürtös változata a Jacquin-összejövetelekre készült

legszebb notturmo, a KV 436-os Andante. A 13. ütem szinte egy egész kórus megszólalásának érzetét kelti, s a kórus a fortét árnyékként követő pianójának hatására bővül tízütemessé a nyolcütemesnek várt melléktéma.

A kidolgozási rész itt valóban a főtéma elemeit használja, különösen szép, ahogyan azzal az anyaggal vezet a visszatérésre, ami az expozícióban a melléktémát előzte meg. Az első négy ütem hangról hangra követi az expozíciót, az imitációs szakasz azonban a két felső szólam közti, kromatikával is bújócskázó párbeszéddé válik, egy figurált basszus kísérté szekvenciává szelődül, melynek könnyed és gazdag háromszólamúsága elfeledteti a melléktémát, ami már nem is tér vissza. A szekvencia ötütemessé bővül, hogy aztán ráforduljon a végső kadenciára, melynek első ütemében a felső szólam másfél oktávot bejárva eléri legmagasabb hangjait, ahonnan elvezeti a tételt utolsó zárlatához. A menüettek tanulságai alapján nem lehet véletlen, hogy az ötütemes szekvencia és a háromütemes kadencia egy belső arányaiban aszimmetrikus, de mégis nyolcütemes egységet alkot.

Az egész formát tekintve tehát ez a darab a szonáta-forma sok ismervét vonultatja föl: egyértelmű, kiterjedt, a főtémától elütő hangvétellű, domináns hangnemű második témacsoport azonosítható, az expozícióban elhangzottak jelennek meg a kidolgozásban, s a visszatérés is szabályosan indul. A befejezés már más: a magas hőfokot elérő eszpresszivitás légkörében a viszonylag súlytalanabb melléktéma már nem juthat szóhoz.

Pontos visszatérés, váratlan coda

a IV. divertimento második tételében: 17. Larghetto, 107. o.

A „Kis éji zene” románc-tételének (11/b kottapélda) hangja szólal meg az első ütemekben, nemcsak a ritmusok, a szólamok szerepköre egyezik, a funkciók, s az orgonapont, de azonos a két tétel abban is, hogy a vonós-darab – a brácsaszólam kihagyásával – szintén három szólamban kezdődik. De még a tételek következő periódus-kezdetei is emlékeztetnek egymásra, a tizenhatodos felütés, a dominánsra fordulás, és a repetált nyolcad-kíséret domináns orgonapontja miatt.

Háromrészes forma: a végig alaphangnemben maradó első periódus után van az ismétlődőjel, ezt egy azonos terjedelmű, domináns hangnemű, lazább középrész követi, majd az első periódus pontos visszatérése zárja a formát. Mintha egy kis harmadik személyű elbeszélést halla-

nánk, s úgy tűnik, az elbeszélő kívülálló, akit nem érint mélyen a történet. Szabályos, páros ütemek, félzáratok, kadenciák ismétlődnek, törvényszerűen térnek vissza, sorakoznak jólnevelten egymásután. Jellemzőek a szerző kiírásai is: az alap a „piano dolce”, a középrész „piano”, s a visszatérés „dolce”. Az első periódus – az ismétlések általi – negyedik elhangzásával pontosan 48 ütemessé kerekedik ki a konvencionális forma. Ha a tétel itt érne véget, szépnek találnánk.

Ez a tétel azonban nemcsak szép, hanem sokkal – három páratlan ütemmel – több annál: a coda kivételes legato-fortéja, a plagális harmóniai lépések, az egymást keresztező ellenmozgásokban oktávokat bejáró, hullámzó felső szólamok az egész eddigi történetet más megvilágításba helyezik; megtörik a kívülállás derűje, átszakad a jólneveltség gátja, az elbeszélő végülis bevallja, hogy vele esett meg mindez, hogy minden róla szólt. Elég egyszer meghallani, hogy a kifogástalan 48 ütem után mit rejt a háromütemes coda, hogy rávetüljön a konvencionális történetre a szabálytalanság árnya, s a személyes érintettséggel átítatott érzelmi többlet átüssön rajta.

Pontos visszatérés, hosszú coda

a III. divertimentóban: 13. Adagio 95. o.

A három legnagyobb terjedelmű tétel közül való Larghetto hasonló felépítésű, mint a fent tárgyalt IV. divertimentóbeli párja: ez is nyolcütemes első periódus félzárattal a felénél, és tonikai zárlattal a végén. A visszatérés hiánytalanul tartalmazza a kezdő periódust, csak az első szólam díszített változatban, szólisztikus ornamentikával szólaltatja meg ezeket az ütemeket. A középrész nyolcadik és tizedik üteme egy-egy domináns hangnemű kadenciával zár az új tonikára. Másfél ütem átvezetés után következik a visszatérés.

E tétel codája sokkal terjedelmesebb ugyan, mint a IV. divertimento Larghettoja, dramaturgiai jelentősége viszont korántsem akkora: a visszatérés záróüteméből elíziósan kiinduló (alaphangnemű) tonikai orgonapont fölött nagyívű, nyolcütemes szakasz bontakozik ki, és igazi, forte dinamikájú, nagy záró-kadenciába torkollik. Ez a zárlat a válasz a középrész domináns hangnemű kadenciájára, melyben a felső szólam már kétszer följutott a magas „cé”-re, amit most a coda is kétszer érint, ezzel is hangsúlyozva e kadencia fontosságát. Az utolsó négy ütem már csak levezető szakasz: könnyed szerenád-hangon szól, súlytalan „pizzicato”-

basszus és hármashangzat-felbontásban mozgó tizenhatodos középszólam kíséri a laza dallamot, félütemenként váltogatva a tonikai és domináns funkciót, s így záródik be a tétel.

A sorozat eddig tárgyalt három legnagyobb lélegzetű, 27-37 ütemes lassú tétele tehát – akár szonáta-, akár háromrészes formában íródott – hosszú, pontos visszatéréseket tartalmazott. Az ennél kisebb terjedelmű tételekben a szerző arányérzéke azt súgja, hogy elegendő csupán részlegesebb, töredékesebb, vagy már csak jelzésszerű utalásokkal emlékeztetni a formák első részének anyagára. Először a Tizenkét duett lassú tételeiből hozunk idevonatkozó példákat:

Töredékes visszatérések a KV 487-es Tizenkét duett lassú tételeiben

A visszatérésben nyolc ütemet négy képvisel: 3. Andante

A duettek lassú tételei közül ez a 28 ütemes a leghosszabb (**14/b kottapélda**). A tizenkét-ütemes első rész elmodulál ugyan az utolsó négy ütemre a domináns hangnembe, a nyolc-ütemes középrész mégis alaphangnemben van. A visszatérés nem az első rész nyitó ütemének dallamával kezdődik, csak annak ötödik ütemébe kapcsolódik bele. A basszus-kíséret azonban az első ütemből való, s míg a folszó szólam majdnem hangról hangra követi a tétel 5-8. ütemét, a basszus negyed-mozgásai inkább az első négy ütemet utánozzák. Ezzel a szerző eléri, hogy négy ütem alatt emlékeztessen az első rész nyolc alaphangnemű kezdőütemére. Az első rész modulációja és domináns zárata négy ütem alatt zajlott le, s a visszatérésben ugyanennyi idő áll még az alaphangnemű záró-kadenciára. A tizenkét ütemes első részt tehát a visszatérésben az első kétszer négy ütem egymásra vetítésével nyolc ütemben jeleníti meg.

A visszatérésben nyolc ütemet négy képvisel, így a háromrészes forma elemei két egyenlő hosszúságú részre oszlanak: 5. Larghetto

A tétel a menüetteknel már előfordult „terjedelmében kéttagú, tartalmában háromtagú” forma egy újabb változata (**14/c kottapélda**). Az első rész nyolc-ütemes periódus, mely ugyanazt a

négycütemes anyagot előbb félzárlattal, másodszor teljes zárlattal fejez be. A tétel második fele is nyolccütemes: a középrész négy üteme másfajta anyaggal a domináns felé nyit, s következik a visszatérés. A középrész után a várakozásnak megfelelően a tétel első üteme kezdődik el, s nem az ötödik, melyet a szerző egy apró hang betoldásával finoman meg is különböztet az elsőtől. Az utolsó két, tonikai zárlatot hozó ütem viszont az első rész utolsó két ütemével azonos. Így az első rész nyolccütemes periódusát ebben a tételben is négy ütemben foglalja össze a szerző a visszatérésben úgy, hogy az eredeti periódus első ütemét, s a második kezdőhangjaira rákapcsolja a hetedik-nyolcadikat. Az összekapcsolást pedig a tételben csak ezen a helyen megjelenő tizenhatodik jelentik, melyek a felső szólamban a második ütem mozgásának diminuálásával mintha a kétszeresére fölgyorsult időt jelképeznék, amelyben négy ütem alatt nyolc telik el, ezzel lendületet adva az eredeti nyolccütemes periódus középső négy ütemének átugrásához, amelyek a visszatérésből kimaradtak.

A háromrészes forma így egyfelől a középrész utáni hiánytalan visszatérés érzetét kelti, másfelől két egyenlő hosszúságú, nyolccütemes részben jelenik meg, kétféleképpen is kiegyensúlyozva a tételt.

A visszatérés ténye és helye egyértelmű, tartalma csak jelzésszerű: 7. Adagio

A kétszer nyolccütemes szerkezet (**14/d kottapélda**) az előzőhöz hasonló, de ebben a visszatérésben csak a legelső ütem marad meg a tétel elejéről, az ezután következő záróanyag sehol sem szerepelt eddig. A visszatérésre ebben a tételben azonban egy másik motívum is figyelemztet: az első rész végi félzárlatot hordozó felső szólambeli motívum – az ismétlőjel utasítása szerint – első esetben az első rész újraindítását előzi meg. Ugyanez a motívum kerül a középrész végére is, ami az egyszer már bejáratott kapcsolat alapján fölerősíti az első ütemek visszatérésének várakozását. Tehát a középrész negyedik üteme után kezdődhet a visszatérésre szánt másik négy ütem, s a forma által kijelölt helyen a visszatérés meg is történik, bár csupán egyetlen ütemet felhasználva az első részből.

A KV 487 tétellei után a hasonló jelenségeket bemutatandó visszatérünk a basszetskürtös divertimentókhoz.

A piano első részben megszólaló két forte akkord jelzi csak a visszatérést a középrész után

az I. divertimentóban: 3. Adagio, 71. o.

Méltóságteljes, szinte templomi kóruszene hatású a tétel első része. A felső szólamok pianóban, tercben, szextben izoritmikusan mozognak az egyszerű, lassabban lépegető basszus fölött. Az ötödik ütem végi első szünet után két forte negyed staccato akkord szólal meg utána szünettel, majd ennek árnyéka, két piano negyed staccato akkord és ugyanolyan szünet következik. Az első rész utolsó két piano üteme félzárlatra visz. A piano alaphangot tehát csak egyszer töri meg a két forte akkord-tömb, ez az első rész legfontosabb fordulata. A középrész után a tétel eleji hömpölygő szakasz nem jelenik meg újra, a hangról hangra pontos visszatérés egyetlen ütemre, a fordulatot hozó két akkordra korlátozódik, már az árnyék-akkordok is másfelé vetülnek, az utolsó négy ütemet már egészen új elem indítja: tizenhatodokban mozgó basszusmenet vezet az utolsó kadenciára.

Az első résszel azonos hosszúságú, de csak két ütem erejéig azonos tartalmú visszatérés

az V. divertimentóban: 21. Adagio, 114. o.

Ebben a tételben az elbújó visszatérés ütemszámra megegyezik a nyolc ütemes első rész hosszával, miközben hiánytalanul csak két ütemet tartalmaz abból. A visszatérés pillanata egyértelmű a 15. ütem kezdetén a középrész domináns hangnemű zárlata után. De nem csak az alaphangnem megszólalása jelenti a visszatérést: az első részt kezdő két ütempár a párhuzamosan mozgó felső szólamokban nagy szinkópákkal indul, amit a basszus az „egy”-en szünettel, három negyeddel kísér. A második ütemek zárlatai utáni szüneteket a basszus nyolcadmozgásai töltik ki. Az ötödik-hatodik ütemben az eddigi ütempárok első ütemeinek szinkópa-motívum-változatai már csak a felső szólamban jelennek meg, közvetlenül egymás utáni ütemekben, tehát a záró második ütemek nélkül, a szünettel induló basszus negyedekkel. A visszatérés ezt a két ütemet tartalmazza hangról hangra, de nem annak ötödik-hatodik, hanem harmadik-negyedik ütemeként. Ahogy bekapcsolódunk a visszatérés e két ütemébe, úgy érez-

hetjük, mintha az első résznek megfelelően négy ütem telt volna már el idáig a visszatérésből. Ezt azzal éri el a szerző, hogy a visszatérés első és második ütemében is a szinkópás motívumot szerepelteti (szintén a záró, második ütemek nélkül), így ez a két ütem jelképezni képes az első rész első négy ütemét. Ez a kompozíciós eljárás emlékeztethet a 12 duettből vett példákra, amelyekben a visszatérések rövidebb szakaszai szintén anélkül idézték fel az első rész nagyobb területeit, hogy hangról hangra megismételték volna azokat. Ezáltal a nyolcütemes első részre ebben a tételben is úgy tud nyolcütemes visszatérés felelni, hogy még egy teljesen más befejezésnek is jut hely. Az első rész hatodik üteme utáni kétütemes kadencia pianóban indul a legmagasabb c-ről. A visszatérés ennek megfelelő helyén, a 18. ütem után tehát ezt a regiszttert várhatjuk, de a pianón megszólaló legmagasabb c helyett a legmélyebb c-t kapjuk forte dinamikán, ezzel indul a basszusban először itt megjelenő szinkópa-motívum, melyre a folszó ellenmozgással válaszol. A következő ütemben megint a basszus jelent újdonságot: tükör-fordításban szól a szinkópa-motívum, melyre az ellenmozgású válasz a folszólamot a legfolszó c-re viszi, hogy itt is erről a magasságról indulhasson a már az egész tételt lezáró kadencia.

A visszatérés kezdő két ütemében a középszólam a főszereplő, a következő két ütem a folszólamé, aztán két ütemre a basszus lép előtérbe, tehát erre tételre is jellemző az összes szólam motivikus szerepekkel való felruházása, az hogy mindhárom szólam egyenrangú, önálló feladatokat kap. A sorozat némely menüettje és lassú tétele e tulajdonságaik alapján Mozart késői kamarazenéjével való rokonságra mutat.

A visszatérés-érzetet képesek megteremteni más hangok ellenére is az azonos ritmusok, mozgások, funkciók

az V. divertimento másik lassú tételében, 23. Adagio, 116. o.

A forma ugyanazt az elvet követi, mint a 12 duett 5. tétele: két egyenlő hosszúságú rész által kiegyensúlyozott háromrésztes forma. Az egész tétel mindössze tizenhat ütem, kétszer nyolc ütemre osztva. A második rész ötödik ütemére kapcsolódunk be az első rész ötödik ütemébe; s bár a dallam nem ismerős, az ötödiktől a nyolcadik ütemig tartó szakaszban pusztán az azonos ritmusok, artikulációk és funkciók is fel tudják idézni az első rész mozgásait, melyeket pont-

ról pontra találékonyan követnek úgy, hogy apróbb eltéréseket csupán a hetedik ütemek mutatnak egymástól. Az első rész hatodik üteme hordozza a modulációt a domináns felé, a második rész ennek megfelelő üteme pedig természetesen nem lép ki az alaphangemből. A megfelelések a moduláció figyelembe vételével még a harmóniai funkciók között is fennáll: az ötödik ütemek mindkét előfordulás során C-dúrban domináns funkciójúak, a hatodikok a modulálás illetve hangnemben-maradás érdekében már eltérnek, a 7-8. ütem az első részben G-dúr domináns-tonika ütemek, a második részben ugyanígy domináns-tonika, de a visszatérés C-dúrjában. Az ötödik ütemekre vezető hat tizenhatodból álló skála-menet is azonos, csak az iránya fordul meg, mint ahogy maguk az ötödik ütemek változatai is csak a dallamvonalukban különböznek egymástól.

A nyolcadik ütemek basszus-motívumának első változata lesz a középrész imitációjának anyaga, a következő ütemekben ezt veszi át a közép-, majd a felső szólam is. A második rész megismétlésére visszavezető nyolcadik ütem változata ebben a szerepkörében pedig nem véletlenül hasonlít a hat tizenhatodos menettel a negyedik ütemekre, melyek szintén a formahatárok áthidalására, s ezzel azok jelzésére is szolgálnak.

Ezek a jelzések, finom figyelmeztetések a hallgató, (előadó?) eligazodását segítik a rejtőzködő forma érzékelésében, hiszen ebben a tételben pusztán a motívumok dallama alapján nem lehet tájékozódni, az azonosságokat csak a ritmusokban és funkciókban találhatjuk meg. A legerősebben rögzülő tételindító négy ütem helyét az ismétlőjel után a teljesen más anyagú középrész foglalja el. Az első négy ütem nem tér vissza. A középrész végén a tétel negyedik üteméből ismerős hat tizenhatod kelti fel a gyanút, hogy már a visszatérésben járunk, ellentétes irányú mozgásukkal tükörbe állítva az első és második rész 5-8. ütemeit, hogy a félperiódusok könnyebben magukra ismerjenek egymásban.

Csak egy háromhangos motívum képviseli a visszatérést

a IV. divertimento második lassú tételében, 19. Adagio, 110. o.

Az előző példához hasonló szerkezetű tételről van szó: a kóruszerűen hangzó kétszer nyolc-ütemes forma első részében négy ütemen keresztül párhuzamosan mozognak a felső szólamok. Ezután az eddigiektől többféleképpen elütő jelenségek következnek: váratlanul felütéssel köszön be a felső szólam az ötödik ütemre, megelőzve a másik kettőt, melyek csak az

ütem második negyedén válaszolnak. A felütés kis-nyújtott ritmusa, mely kvintet ugrik az „egy”-re, képezi azt a háromhangos motívumot, ami megbolydítja a homofóniát, s két ütemre polifonikussá teszi a kórus-hangvételt, hogy aztán a 7-8. ütemre visszasimuljon a párhuzamosságba.

A négyütemnyi középrész után csak ez a háromhangos motívum tér vissza a második részben, pontosan ugyanott, annak ötödik ütemére, de itt a basszusban szólal meg, kis imitációba kezdve. Az apró motívum az első résznek megfelelő helyen jelenik meg, és szintén két polifonikus ütemet indít, melyek során elharapódzik, (ezen a területen kilencszer fordul elő kis-nyújtottat tartalmazó képlet), a hatodik ütem végére azután ismét párhuzamba állnak a szólamok, hogy elérjék a tételzáró kadenciát.

A „Priestermarsch” a Varázsfuvolából

A kis nyújtott-ritmusok jelen vannak az előző Adagio tétel rokonaként emlegetett Varázsfuvolabeli „Priestermarsch”-ban is (**15. kottapélda**). Emlékezhetünk, hogy az induló-zenék e jellegzetes ritmusképlete sohasem klarinéton, hanem mindig oboán szólalt meg a fűvös apparátusokban, s a szimfonikus zenekarban. Csakhogy ez az operai „Marsch” nem is a katonazenék indulója, hanem a papok ünnepélyes bevonulásának zenéje. E mesebeli papok pedig – mint az már az opera keletkezésének idején is tudható volt – az akkori, valóságos szabadkőművesek operai megfelelői. A szabadkőművesek zárt szertartásainak zenéiben Mozart gyakran alkalmazza a basszetskürtöt, és a klarinétot is. Stadler a szabadkőművesek soraiban is Mozart mellett van, saját darabokat ő is írt az összejövetelekre. Így aztán a stilizált szakrális hangvétel jellegzetes hangszere lesz a basszetskürt, s nem véletlen, hogy majd a Requiem templomi zenekarának fűvósait is a basszetskürtök vezetik.

Természetes tehát, hogy a „Priestermarsch” zenekarában is basszetskürtök játszanak, melyek – szemben a katonaindulók feszes ritmusaival – puha, legato, kis nyújtott-ritmusaikkal a papok szelíd lépteit jelenítik meg. A papok ugyan nem énekelnek itt, a zenekar mintha mégis nyugodt negyedekben mozgó templomi kórustételt játszana: a hangzás puhaságához a zenekar összeállításában a kürtök, fagottok mellett még egy fuvola és három harsona járul hozzá.

A sotto voce alaphangú tételt három énekszerű tutti félkotta akkord indítja, ehhez kapcsolódnak a legato-negyedek, melyekből a rézfűvósok kimaradnak. A negyedik ütem zárata után

a második félperiódus kezdőakkordjában megint megszólal a tutti, a domináns hangnemű zárlat díszait a 7. ütem kis nyújtott ritmusai adják.

A szintén nyolcütemes közép részt követően szabályosan tér vissza a három tételkezdő akkord (17. ütem). Ezután azonban nem csak a rézfúvósok maradnak ki, mint az első részben, de a teljes vonóskar sem játszik tovább. A visszatérés csak a fafúvósok részvételével folytatódik. Előbb a fuvola és a két basszetskürt viszi tovább az ismerős ütemeket, majd egy könnyű fagottszólam kapcsolódik magas basszusként hozzájuk. Azonban valójában ekkor is háromszólamú marad a zene, mert a fuvola innen már csak az első basszetskürt szólamát játssza egy oktávval feljebb. Ebben a kadenciában tehát csak a két basszetskürt s a fagott triója szól, a felső szólam fuvola-színű bevonatával. Ez az a dallamvonal, ami alapján joggal rokoníthatja az összkiadás a IV. divertimento Adagióját ezzel az operarészlettel, s nem lehet véletlen, hogy ez az a két ütem, melynek visszatérésében a fafúvósok kis együttese magában játszik.

Mozart az 1791. szeptemberi bemutatón, s aztán valószínűleg többször is maga vezényelte a billentyűk mellől, hatalmas közönség előtt a mindig sikeres Varázsfuvolát. A második felvonást nyitó „Priestermarsch” visszatérésében a zeneszerző egy pillanatra a fúvósokkal való együttműködésének világába enged bepillantást: mintha a népes előadógárda és közönség abba a szobába láthatna be, ahol két-három évvel korábban a basszetskürtös divertimentók szólaltak meg: Stadlerék zenélnek, Mozart maga nem játszik, csak hallgatja a fúvósokat, mint ahogy most az operában is, a tutti után a basszussal együtt leáll a continuózás (19. ütem), a magas fagott-szólam belépésénél sincs szükség a billentyűs akkordokra, – ennek a zenekari apparátusnak ez a legintimebb, szinte álomszerű összeállítása –, mintha a continuózással együtt az idő is megállna. Két ütemig tart az elrévedés, melyben a szerző a mozdulatlanul hallgató zenekar közepén, a szereplők s az ezerfős közönség figyelmének csendjében felidézi a legszemélyesebb zenei szituációk légkörét, hogy aztán a kis fafúvós-együttes zárlata után beintse a magas vonósok felütését, majd maga is belépjen a basszussal és a harsonákkal együtt.

Az Öt divertimento és a zenélés korabeli helyszínei

Hildesheimer Mozart zenei magánéletének nevezi a Stadlerékkal való együttműködést, melynek egyik legfontosabb dokumentuma az Öt divertimento. Amikor Mozart a IV. divertimento Adagióját írta, a Varázsfuvolának valószínűleg még a gondolata sem született meg, mégis e tétel hangvétele már ekkor ugyanazon térbe helyezi a zenész és szabadkőműves közösséget; ez az emelkedett hang megszólalhatna akár templomi, akár szabadkőműves szertartáson, ám ezt csupán Mozartéknál, a zenészek összejövetelén játszották, szokatlan színnel gazdagítva a divertimento-műfajt. Visszagondolva a sorozat tételeinek sokféleségére, megállapíthatjuk, hogy ezekben a szerző a kis apparátus nyújtotta lehetőségekkel is képes jónéhány számára nélkülözhetetlen érzelmi-zenei világot felvillantani. Ha felidézzük az első tételeket indító fűvós fanfárokat, melyek szabadtéri harsánysága a közterek sokaságának zsvaját hivatott elnyomni, láthatjuk, hogy ezekhez képest milyen távoli ellenpont a templomi csönd. S mintha éppen az lenne a szerző szándéka, hogy mindezt hazahozza, s e két véglet mellett a zenélés minél több korabeli helyszínét megjelenítse otthonában.

A szimfóniákat modellező első tételek a hangversenytermek zenéi, Mozart nagy sikerű akadémiaiának tágas helyszínére képzelhetők, melyben a szimfonikus hangszerelés nyújtotta látványos kontrasztok a nagy nyilvánosság tetszésére is számíthatnak.

A lassú tételek finom kamara-hangzása az exkluzív szalonok előkelő társaságába illik, vagy kastélyok zenetermeibe, némelyik, mint láttuk, a kastélykápolnába. De felidéződhetnek bennük magányos improvizációk helyszínei vagy a tanítványok otthona is, például a Jacquincsaládé, ahol Mozart együtt énekelt a fiatalokkal a II. divertimento Larghettójának vokális változatát. Több lassú tétel a Nachtmusikok légkörét teremti meg: ide sorolható az V. divertimento Romance-tétele (117. o.), és – mint egy hamisítatlan éjjeli szerenád-szituáció zenéje – az I. divertimento Adagiója (71. o.). Ezek akár operai jelenetek részei is lehetnének, ahogy a IV. divertimento Larghettójának (107. o.) Codája is, mely olyan, mint egy váratlan lírai valóság. A finom ízlésű műkedvelő körökben közvetlenül tudna hatni a bűjtatott visszatérésekkel játszó kiérlelt arányérzék, amely egyébként méltán vívhatja ki a legiskolázottabb kollégák csodálatát is.

A menüettek közt akad tenyeres-talpasabb, vagy tréfás, inkább nyilvános, sőt szabadtéri mulatságokra való, mint az I. divertimento 4. tétele (72. o.), és a II. divertimento első menüettje (79. o.), vagy a IV. divertimentóé (109. o.). A III. divertimento menüettjeinek (92. és 96. o.) helyszíne inkább a fényes bálterem, s az ebből nyíló csendesebb helyiségekbe képzelhetők a triók, ahol a táncolók már érthetik egymás szavát, s így alkalmasabbak személyes tartalmak megfogalmazására. (pl. a III. divertimento két menüettjének triója) A IV. divertimento menüettjének triójából (110. o.) szinte szürreális karakter rajzolódik ki, egy kétütemes jódli-motívum monotematikus játéka, melyből a legrafináltabb szépségű szerkezet ácsolódik. Csak az I. divertimento menüett-tételei tartalmazznak hagyományos, populáris hangvételű triókat (70. és 72. o.).

E tételek karaktere persze nem feledteti különleges formai megoldásaikat, tudatos szerkesztésüket, amelyek érdemessé teszik őket, hogy a legvájtfülűbb zenei ínyencek érdeklődésére is számot tartsanak. Kiváló zeneértők a szalonok közönségében is jelen lehettek, Mozart azonban maga is szervezett olyan magán-összejöveteleket, melyekre elsősorban a szakmabelieket hívta meg. A Haydnnak ajánlott kvartettjeiről tudta, hogy értékük bonyolultságukban rejlik, így nem számíthatnak a szélesebb közönség tetszésére. E zenetörténetű jelentőségű műveket ezért a legszűkebb körben, Mozart otthonában legelőször Haydnnak játszották el az 1785-ös év elején, a két nevezetes alkalmat apja látogatásának heteire időzítve. A kvartettben öt év után újra együtt zenélt apa és fia, Leopold hegedült, Wolfgang brácsázott. Ezeket a házi koncerteket majdnem egy évvel megelőzte egy másik kvartett-est 1784 márciusában, amit Stephen Storace rendezett, annak a Nancy Storace-nak a fivére, aki a Burgtheater leghíresebb női énekes volt, korának elsőszámú sztárja, Mozart-operák bemutatójának főszereplője, akinek akadémiáin Mozart gyakori közreműködő volt. Erre a zeneestre az szolgáltatott alkalmat, hogy Haydn egy művének bemutatója kapcsán elszabadulhatott eszterházi feladatai mellől, s így éppen Bécsben tartózkodott, ami a téli szünetet leszámítva szinte sosem fordult elő. Stephen ezt kihasználva igazán válogatott társaságot hívott kvartettezni: maga Haydn volt a primárius, Dittersdorf a szekund, Mozart brácsázott, s Vanhal csellózott. Mozart akkor még titokban tartotta Haydnnak szánt kvartett-ciklusát, amelynek első három darabja pedig már készen volt ekkor, így az ő műveit nem játszhatták, de az általa is sokra tartott Haydn-kvartettek biztosan szerepeltek ezen a különleges estén. Visszatérve az Öt divertimentóra, még ilyen közegbe is nyugodt szívvel beleképzelhetjük e sorozat legértékesebb tételeit, a lassúk, valamint a menüettek s triók többségét. Ezek ugyanolyan értő előadókat és közönséget

érdemelnek, mint e közismert, jelentős kamarazenei alkalmak, amelyek méltó folytatásának tekinthetők így a Mozart és Stadler jelenlétével fémjelzett zenész-összejövetelek.

Miután Mozart a belső tételek legkifinomultabb példáival bevezetett minket abba a kísérleti műhelybe, ahová legszívesebben csak apját, legjobb zenész barátait, köztük zeneszerző kollegáit hívja meg, a divertimentók tételein továbbhaladva, kikísér bennünket a rondók populárisabb közegébe, visszavezeti fúvósait oda, ahonnét a darabok a fanfárokkal indultak, a salzburgi szerenádok, fúvós szextettek világába.

A külső és belső helyszínek a sorozat divertimentóinak felépítésében,
az első tételek szonáta-formájában és a menüettek triós-formájában

Az I., a III. és IV. divertimento első tételeinek szonáta-formájában – mint azt legjellemzőbb példánkban, az I. divertimento nyitótételében láttuk – az erős tutti-unisonók alkotják a formarészek kergét, bár az első témacsoportnak is vannak puhább, dolcébb szakaszai, a melléktémára pedig ez a karakter a jellemző. A legbonyolultabb történések a tétel széleitől s az alaphangnemtől leginkább eltávolodva, a kidolgozásban találhatók, s annak mélyén, a repríz előtti pillanatok a legérzékenyebbek. A visszatérés hangnemileg szilárd, a befejezés ismét harsány fúvószene.

Hasonló dramaturgia figyelhető meg a menüettek triós-formájában: a menüettek és triók már önmagukban is háromtagú formák, melyekben a szonáta-forma jegyekkel átítatva, szerkezetük ugyanazon pontjainál jelentkeznek a szilárdabb és puhább elemek, mint az első tételekben. Ez igaz lehet már a triós-forma menüettjére is, mint pl. a II. és III. divertimento valamennyi menüettjében.

Még érdekesebb azonban, ha a triók új hangját vesszük szemügyre: ezek sokszor már az eleve erősebb menüett kétoldali védelmében rejtőznek, puhább, hajlékonyabb karakterűek. Ezen a ponton tehát a hagyományos populárisabb hangot, amely az I. divertimentóban még megszólal, a triókra jellemző ländleres, rusztikus hangvételt fölváltja valami új, itt születő karakter: a nagyváros zenéje ez, néhol akár már a városi verkli-zene, melynek esetlen bája Mozart kezei közt olyan agyafúrtsággal ötvöződik, ami ezt a külvárosi lírát bejuttathatja az előkelő szalonokba, szinte semmiből építve bonyolult és törékeny kamarazenei szerkezeteket. Finomságuk is csak a kamarazene szélcsendes, meleg közegében érvényesülhet, szűkkörű,

értő hallgatóság kis termeiben. (legszebb példái: a III. div. 2. tétele, 92. o. és 4. tétele, 96. o., IV. div. 3. tétele, 109. o.) Kidolgozásbéli belsejük pedig egyben az egész triós-forma legbel-sőbb, legvédettebb közepe, ahová a legféltettebbet, legsérülékenyebbet, legértékesebbet rejt-heti a szerző: ez hol csak egy pillanat a trió belső visszatérése előtt, vagy csak a repríz kezde-tének érzékenyebbre harmonizálása. De gondolhatunk itt már egész kidolgozási részre is, pél-dául a II. div. 4. tétel triójából (84. o.), a szubdomináns hangnemű álvisszatéréssel, s az igazi reprízhez való visszakormányozással, ami valóban az egész triós forma legkifinomultabb sza-kasza. A legbeszédesebb példa azonban megintcsak a IV. divertimento menüettjének finoman szerkesztett triójában (110. o.) van, ahol a kidolgozás repríz előtti hat ütemére a mindig jelen-lévő egyetlen téma egyszer csak elhallgat, s a szabadon továbbszótt dolce a nagy triós-forma mélyén egy csöndes, hosszú álomnak tűnik.

Ha megrajzoljuk a felmerült műfajok, hangvételek eredeti, vagy elképzelt helyszíneinek térképét, azt állapíthatjuk meg, hogy mindig a külső, a harsányabb, durvább és populárisabb felől indulunk, s a szabadtéri hidegből vagy hőségből az enyhét adó belterekbe jutunk, hal-kabb, finomabb, előkelőbb, és/vagy árnyaltabb, bonyolultabb világba. Láttuk, még a triók is ennek a felépítésnek megfelelően kaptak új, érzékeny karaktert. A tételek zárószakaszai pedig szilárd alaphangnemű, erős kadenciákat tartalmaznak, amelyekhez még határozott akkordok is tartozhatnak.

Mindkét tételtípusra tehát az erősebb, személytelenebb külső, s az e mögött, ennek védel-mében megbúvó érzékeny, szelídebb belvilág jellemző. Ha ezt a karaktert rávetítjük az öttéte-les, teljes divertimentók architektúrájára, így is igaz a képlet: szilárd, mintaszerű szonáta-formában megírt nyitótételek, szabályos, jólfésült rondók alkotják a darabok külsejét. Lehet, hogy ez a külső a megtévesztő, a kifogástalan szabályosság stabilitása mögé nem képzelnénk bonyolultabb belsőt, már csak azért sem, mert a populáris hangvétellű rondók témái közt van-nak valóban teljesen közönségesek is. Mindez azonban csak a divertimentók rejtett énjét, az érzékeny belső tételeket védi, a magány változataival játszó lassú tételek esendőségét, sérülé-keny nyitottságát, s a menüettek rafináltan kiegyensúlyozott, szabálytalan szépségeit.

A ciklus egyetlen moll kompozíciója,

a trió III. divertimento negyedik tételéből, (14. Menuetto, 96. o.)

Ha még egyszer elolvassuk az előző bekezdést, a művek karakter-leírását úgy, hogy azt Mozart személyiségére vonatkoztatjuk, talán nem is járunk olyan messze az igazságtól. A III. divertimento második menüettje pedig lehet, hogy olyan pontosan illik a szerző karakterére, amilyen gondosan ő szabta operai szerepeit az énekes személyiségekre, hangjukra.

Az egyetlen kis motívumból megszerkesztett menüett fölényes zeneszerzői tudást mutat, könnyedén komponált, szellemes, gondtalan zenét. Ha nem lenne „dolce” írva az elejére, még féktelen jókedvről is beszélhetnénk. (Nem is biztos, hogy a szerzőtől való az instrukció.) Ilyen életvidám külső lehetett szerzőnk egyik arca. De az imitációk környékén még itt is találkozhatunk olyan apró, tudatosan formabontó elemekkel és kompozíciós eljárásokkal, melyek nem csupán az öntudatlan öröm jelei: még ez a külvilág felé forduló arc is összetettebb, mint pl. az Amadeus-film sugallta infantilis, idéttlen és gátlástalan zseni képe. És a kifogástalan mesteriségbeli tudás, játékosság, szellemesség és virtuozitás mind csak tökéletesen kiépített felszín, gondtalanul kommunikáló társasági viselkedés, mely persze azért igaz, de távolról sem teljes képet sugároz a zeneszerzőről.

Ennek az arcnak a fonákja a rezignáltságtól az elkeseredettségig húzódó kedélyállapot, a moll hangnemek vidéke: ezen a legbelső, „keser-dolce” hangon csak egyszer-egyszer szólal meg a szerző, mint pl. a zongorára írt, KV 511-es a-moll rondóban, melynek hangvételét Hildesheimer egészen egyedülállónak tartja az életműben, Mozart valse triste-jének nevezi, s valami illékony bánat szalonzenéjeként írja le. A könnyedebb műfajokban pedig különösen ritka a moll zene, a mi kis ciklusunkban pl. ez a c-moll trió az egyetlen. Könnyen lehet, hogy az 1787-es a-moll rondó és ez a menüett ugyanabban a periódusban született, mindenesetre úgy tűnik, hogy közös gyökerekből, azonos élményekből, érzésekből táplálkoznak. A trióban megelevenedik a nagyváros, a bécsi külváros éjszakája, amit a Mozart-életrajz egy későbbi fejezetéből, a Schikaneder-színház környékéről ismerhetünk, benne a dunai sziget kerti pavilon-jával, ami a Varázsfuvola keletkezésének színhelye volt, s ahová bejáratosak voltak e népszínház társulatának Mozart számára legkedvesebb tagjai. A zeneszerző ugyanúgy otthon érezte magát ebben a korántsem előkelő közegben, ahogyan korábban fűvós barátai között. A külvárosi művészvilág boldog-szomorú életérzésének hangja szól ebben a trióban, ami a kromatika szövevényességében olyan lírává nemesedik, amely megszólalhat akár a belvárosi

paloták szalonjaiban is, miközben arról beszél, miért érzi magát ott idegennek. Ez a vívódó magányosság polifóniája által mozgatott pártalan tánc, csavargó harmonikaszó, már-már egy Chaplin-film kísérőzenéje lehetne. Csakhogy amíg Chaplinnél a színész civil személyisége és az általa megteremtett figura világosan elválík, addig Mozartnál a fényes menüett és belső triója nem szerep, hanem a szerző valóságos személyiségének egymásba záródó, pozitív-negatív lenyomata.

Nem tekinthetjük azt sem véletlennek, hogy hol található az egész, befejezetlen cikluson belül ez az egyetlen moll-triós menüett: amint azt az összkiadás előszava feltételezi, a szerző hat öttételes divertimentót tervezett a ciklusba. Ennek a harminc tételnek a számtani közepe a III.. és a IV. divertimento közé esne, s Mozart valahol itt gondolta elrejteni a sorozat legszemélyesebb kompozícióját, de természetesen – ahogyan a többi menüettet – egy divertimento puha belsejében, egy lassú tétel szomszédságában: így nem a teljesen pontos számtani középen, a 15. tétel után, hanem ez elé, 14. tételként helyezte el. Rejtőzködő, kitárulkozó egyénisége helyesen számolt: itt valóban csak azok bukkannak rá, akik már eddig sem ismerték félre, azok, akik zenéjében, személyiségében amúgy is otthon vannak.

A rondók

Kontratánc-alapú Finalék

Nem teszünk mást, csak a divertimentók dramaturgiáját követjük azzal, hogy a legértékesebb tételek után térünk rá a kétségkívül egyszerűbb, gondtalanabb rondók ismertetésére. A szerző szándékai szerint a lassú tételek és triók éjszakai jelenetei, a belterek félhomálya után kerülünk a személyesebb világból a nyílt terekre, nyüzsgő sokaságba. Mégsem jelent ez éles váltást, hiszen általában egy menüettet követ egy olyan Finale, melynek kezdőtémája minden esetben a kontratáncok hangján szól. Így tehát csak a kor két legkedveltebb társas tánca lesz egymással szomszédos, mint akkoriban bármely táncmulatságban. Valójában a menüett és triója között járunk be sokszor nagy kedélyállapotbeli utat, és nagyobb kontrasztot a lassú és menüett tételek váltása jelent. Az egyénien szerkesztett, mégis táncos külsejét megtartó menüett után kézenfekvő a kontratánc jellegű téma hangütése, melynek popularitása egy kicsit a triók új arculatával elvesztett népibb karakterét is pótolhatja.

A kontratánc őse az angol country dance, azaz vidéki, falusi néptánc, ami a XVII. század végén került át a kontinensre. Német nyelvterületen Kontertanz a neve, Mozart korában a polgárság táncaként lett népszerűvé, a régi, arisztokratikusabb menüett, és az alsóbb néprétegek német tánca, s az osztrák vidék ländlerrel mellett. Mozart egyik műfajtól sem idegenkedett, szerette a bálkat, aktívan részt vett a farsangi mulatságokban is. Még azt sem bánta, ha műveit úgy használják föl, hogy népszerű dallamai tánczeneként is szolgáljanak. 1787 januárjában így ír Prágából barátjának, Gottfried von Jacquinnek Bécsbe:

Hat óra felé Canal gróffal elmentem az úgynevezett Breitfeld-féle bálba, ahol a prágai szépségek színe-java szokott összegyűlni. [...] elégedetten figyeltem, milyen vidáman táncolt mindenki az én „Figaróm” zenéjére, csupa német tánccá és kontratánccá átalakítva.³⁸

A kétnegyedes kontratáncokat a rövid, nyolcadokban mozgó, energikus, élénk témák, ütempárokra, nyolcütemes, zárt periódusokra épülő egyszerű, átlátható szerkezetük Haydnnál

³⁸ Mozart breviárium, 369. old.

is, Mozartnál is igen alkalmassá teszik arra, hogy a Finalék kezdőanyagaként kerüljenek a legkülönbözőbb hangszeres műfajokba. Így ez a hangvétel megszokott nemcsak a divertimentók és szerenádok, de akár versenyművek és szimfóniák zárótételében is. Egyetlen kivételt, (a KV 270-es B-dúr divertimentót) leszámítva Mozart összes fúvós-szerenádja és divertimentójának utolsó tétele kontratánc jellegű témával indul. A salzburgi Tafelmusikok közt szereplő 1775-ös KV 213-as F-dúr divertimentoó Fináléjának felirata adja meg a származás kulcsát: „Contredanse en rondeau”, ami a francia közvetítésre is utal, és e tánc típus egy nagyobb formába való beépülését is mutatja. A kontratánc tehát legtöbbször rondótémaként jelenik meg a legkülönbözőbb hangszeres darabokban, a fúvós-zenénél pedig nemcsak a salzburgiak zárnak ilyen formájú tételekkel, de még a későbbi három nagy szerenádban is, a KV 375-ös Esz-dúr, és még a KV 361-es Gran Partita is rondóval fejeződik be. Ez alól csak a KV 388-as c-moll szerenád jelent kivételt, melyben a moll kontratánc-téma variációs, dúrban végződő feldolgozást kap. Szonáta-forma fő témájává is csak egyszer lép élő kontratáncos téma ebben a műfajban, a még salzburgi, KV 240-es B-dúr divertimentoó utolsó tételében.

Az Öt divertimentoó rondói

Az első négy divertimentoó formája teljes, ezeknek van igazi zárótétele, mindegyik rondó, kontratánc jellegű rondótémával.

Az I. divertimentoó mutatja be az alapformát (5. Rondo, 74. o.): ebben nemcsak a zárt rondótéma szabályos kétszer nyolc ütem, de ezekből az egyszerű keretből sem az epizódok, sem a rondótéma utolsó megjelenése, virtuóz változata nem lép ki. A szabályosságból csak a kis coda enged, szellemes, nyolcadokat, triolákat és tizenhatodokat egymás fölött szerepeltető szólamaival. A moll-epizód, összhangban a kis ciklus már megismert más formáival, éppen a tétel közepén helyezkedik el, sajátos duda-dolce hangja a rondótémától legtávolabbi karakter.

Mindegyik rondó tartalmaz moll-epizódot, s mind hangszeres virtuozitást bemutató codával zár, aminél követelmény a hatásosság is, hiszen ez nemhogy egy tétel, de egy-egy öttételes divertimentoó befejezése is. Ennek legszebb példája a III. divertimentoó vége, (15. Rondo, 99. o.), amelyben utolsó megszólalásánál nem fut végig a rondótéma, hanem a hatodik ütemének szubdominánsán nyitva marad (174. ü.), a basszus a felső szólamok kezét elengedve lendíti ki a mozgást a virtuóz tercpárhuzam-figurációk magasságába, ezalatt a kiszálló

basszus ezt a funkciót öt ütemen át lebegteti, hogy a leérkező akrobata-szólamokat újra elkapja a zárlati kvartszext akkordon belépve, s a nagy tonikai zárlat előtt maga is bemutasson egy gyors skálamenetet. Ami pedig a másik két rondót illeti, (10. Rondo, 85. o. és 20. Rondo, 111. o.), azok codájában kifejezetten a basszus-szólam mozgékonyága föltűnő, ami a zongoraversenyek szerzői kadenciájának figurált bal kezére emlékeztet.

A rondótéma terjedelmében kéttagú, tartalmában háromtagú, zárt formájának bemutatása és a forma megnyitásának változatai az utolsó tételekben

A kétperiódusos rondótéma belső szerkezetének alapváltozatát szintén az I. divertimento zárótétele (5. Rondo, 74. o.) tartalmazza. A külön-külön megismételt kétszer nyolc ütem négy-ütemes egységekben leírva, a kicsengések harmóniai funkcióját is jelezve a következő képletet adják:

A(Domináns), A(Tonika), B(Tonika), A(Tonika)

Ez tehát a más tételtípusokból már ismerős kétarcú, zárt szerkezet, amit a formatan terjedelmében kéttagú, tartalmában háromtagú formaként határoz meg. A kisforma erejét a kétszer nyolc ütem páros szimmetriája és az A-B-A forma páratlan szimmetriájának együttes jelenléte adja.

Visszatérve a III. divertimento utolsó tételére, (15. Rondo, 99. o.), a kiindulás ebben is ugyanez a formatípus. Azonban a rondótéma kétszer nyolc üteme helyett egy tizenhat ütemes középrésszel kibővített nagyobb formaegységet kapunk. Ez úgy alakul ki, hogy az első periódusban a felső szólam mindkét A-részt a g-f-e-motívummal kezdi, de a B-rész is evvel indul, sőt evvel is zár, ami után ismét az A-rész következne ugyanezzel a kezdő-motívummal. Ám így a kis motívum ügyetlenül kétszer jönne egymás után. A szabályos folytatás tehát lehetetlen: a sutaság elkerülése érdekében bővül ki a középrész, ami után a rondótéma tételkezdő nyolc ütemével már egy 32 ütemes egységgé nő a rondótéma-szakasz. Ez viszont az egész formát nagyobb léptékűvé teszi, az első epizód előtt és után is hosszabb átvezető rész kap helyet, ezt a formarészt 43 ütemessé téve. A moll epizód is hasonló léptékű: a tizenkét ütemes első részt nyolcütemes középső követi, így a visszatérő résszel éppen 32 ütemessé válik. A két epizód között rondótémaként csak az első nyolc ütem hangzik el, a moll epizód után viszont

annak teljes, 32 ütemessé kibővített változata. Már csak az a kérdés, hogy véletlen hiba állította elő a g-f-e motívum elcsépelésének veszélyét, vagy Mozart tudatosan állított magának csapdát, hogy nagyobb formát írthasson. Attól lett tehát ez a leghosszabb, 188 ütemes rondó, hogy észrevette, és nem lépett a csapdába, hanem kerülőútra tért, ennek hosszához igazítva megnövelte a többi formarész méreteit is, hogy biztos formaérzékére hallgatva így is arányos szerkezetet hozzon létre.

Még nagyobbá, 40 ütemessé bővül a rondó-téma terület a II. divertimento zárótételében (10. Rondo, 85. o.). Az eredeti, kétszer nyolc ütemes forma hasonló az alapképlethez:

A1-A2-B-A2

De ezek közül csak az első, (A1) és a harmadik, (B) van a helyén, az A2 változat először csak a kibővült szakasz végén szólal meg (37. ü.), hogy az A-motívum foghassa keretbe az egész, 40 ütemes területet. A tétel során a fent összeállított alapformában sehol nem hangzik el a rondótéma. A tételkezdő nyolcütemes változat érdekessége, hogy dominánsba modulál egy elütő karakterű, szinkópás motívummal, de ezt sem tartja meg a továbbiakban, hanem ennek a szinkópás motívumnak egy erős alaphangnemű kadenciára kiépülő megjelenése lesz a tulajdonképpeni rondó-téma, mely tehát az A1-motívummal az elején, az A2-vel a végén először a 24. ütemtől szólal meg, majd még ebben a formában kétszer a tétel folyamán. A kezdőütemek mozgásformáinak súlyeltolósos játéka, szelíd hangvétele a KV 298-as A-dúr fuvolanégyes Allegretto gracioso tétele rondótémájának rokona. A divertimentók datálásához adalék, hogy a fuvolás darab 1786-87-es, tehát ez sem hozná vissza a divertimentók valószínű keletkezési idejét az összkiadásban megadott legkorábbi évig, 1783-ig.

Még egy műfaj, a zongoraversenyek rondóinak fölillantása:

a IV. divertimento utolsó tétele (20. Allegretto, 111. o.)

Az utolsó rondó ismét kisebbre zárt, szabályos forma: nemcsak a mindig egyformán megszólaló rondótéma kétszer nyolc ütemes, de az epizódok terjedelme is pontosan ennyi. Még a codában elszabaduló basszus sem feszegeti nagyon a kereteket: tizenkét ütemes ez a szakasz, amit négy ütempár követ, s csak a két záróakkord miatt válik a tétel páratlan ütemszámúvá.

Ez a rondótéma is leírható terjedelmében kéttagú, tartalmában háromtagú formának:

A(Domináns)-A(Tonika)-B(Tonika)-Avariáns(Tonika)

Azonban már első hallásra is a még kisebb szerkezeti elemek a föltűnőek, mert itt a dinamakával és artikulációban is elkülönülő kétütemek a legkisebb formai egységek:

A1	A2	A1	A2	B	B	A2variáns	A2
Tonika	Domináns	Tonika	Tonika	Tonika	Tonika	T.álzárlat	Tonika
piano	forte	piano	forte	forte	forte	piano	forte
páros kötés	staccato	páros kötés	staccato	legato	legato	staccato	staccato

(a táblázatba csak rövid megjelölések kerülhettek be: itt a végig külön játszott hangismétléses nyolcadmenetet nevezzük pontatlanul „staccato”-nak)

Ezek a sűrű váltások nagyobb apparátusok színgazdagságának érzetét keltik: a többi rondónál valóban a három fúvós hangszert hallottuk különböző játékmódokban, halkán vagy hangosan, ez a tétel azonban a nyitótételek szimfonikus hangzását hozza vissza. A párhuzamokat mégsem a szimfóniák, hanem a zongoraversenyek zárótételeiben találjuk: ebben a fúvósokat is előtérbe állító műfajban szintén gyakoriak a divertimentók hangvételével rokon, kétnegyedes rondók. A zongora, a vonósok, a fúvósok, valamint a szóló- és tutti-szakaszok rendkívül variábilis hangzás-kombinációkat és színváltási lehetőségeket kínálnak. Ezt a színességet jeleníti meg a divertimento-tétel, aminél, mint láttuk, csak a rondótéma tizenhat ütemében már négyféle hangzás kerül egymás mellé, melyek csak ebben a kis szakaszban ötféle váltást hoznak. A hangzások árnyalatainak kikeveréséhez és a dinamikák mértékének adagolásához a zongoraversenyek konkrét hangszerelése adhat támpontot.

A KV 459-es F-dúr koncert Finaléjának kezdőtémája először szóló-zongorán hangzik el **(16. kottapélda)**. A nyolc ütem ugyanazokkal a kétütemes artikuláció-váltásokkal dolgozik, mint a divertimento rondótémája: a kettős kötések játékára a hangismétléses nyolcadmenet válaszol. Ezután a fúvóskaron szólalnak meg az eddigiek, a kezdő két-ütem világosabb hangszerelésű, csak a fuvola, két oboa, és egy magas fagottszólam részvételével, a második két-ütem külön játszott nyolcadjai testesebb hangzást igényelnek, ezért kiegészül az együttes a kürtökkel, s az igazi basszus-regiszterben a másik fagottal. Dinamikai váltást fölösleges ehhez külön beírni, a második, „zenekaribb” fúvós-hangszerelés azért természetesen kicsit növeli a

hangzást. Ez iránymutató lehet a zongoristának az első ütemekhez, s nekünk is, akik a divertimentót vizsgáljuk. A divertimento témájának artikuláció-váltásait piano-forte váltások húzzák alá, ez azonban nem jelent éles kontrasztot, csak az egynemű hangszerelés számára a hangzás hirtelen, de nem végletes megnövekedésének jelzése, amit ha egész fúvósakar áll rendelkezésre, a kürtök és a mély fagott-basszus belépése okoz. A szintén egynemű hangzású zongora-szólóban, a 363. ütemnél (**16. kottapélda**) a kétszólamú motívumra ugyanolyan jellegű, lent kibővülő négyszólamúsággal válaszol, a hatást igazi hangszerelési eszköz híján a piano-forte váltással jelzi.

A divertimento rondótémája 15. ütemében csak dinamikai váltás van: a külön játszott nyolcadok négy ütemének felénél, a folyamatos mozgásban elrejtett felütésnél látjuk a forte kiírást. Erre is találunk szimfonikus hangszerelésű példát: a KV 467-es zongoraverseny utolsó tételében (**17. kottapélda**), az első tutti-szakasz végén, a 46. ütemben forte dinamikán a fafűvósokat a basszus és a két trombita, üstdob kíséri; a két oboa, két fagott indítja a zárómotívumot, majd egy magas fuvola-oktáv és a kürtök dúsítják a hangzást. A divertimento egynemű hangszerösszeállításában ilyen hangzás-váltást már piano-forte kiírások jelölnek, de a zenekari példák alapján elmondhatjuk, hogy ezek nem mindig szélsőséges dinamikai váltások, és nem is föltétlenül a szóló-tutti viszonyt jelenítik meg. A zongoraverseny rondótémájának indítása maga is ehhez kapcsolódó hangszerelési példa: a vékony vonóshangzashoz a második ütempárokból csatlakozik az egész fúvósakar. Ez mégsem jelent sem dinamikai, sem karakter-váltást, a hegedűk vezető szerepének megtartása mellett, a tíz belépő hangszerrel, köztük trombitával, timpanival létrehozott piano-tutti elsősorban színesíti a hangzást, nem pedig növeli.

Van azonban példa a hamisítatlan tutti-szóló válaszolgatásra is: a divertimento rondójának utolsó nyolc ütemében a tutti-unisono staccato nyolcadok ütempárjának kérdésére három szál fafűvós piano-legato két magas akkordja válaszol, amely hangszerelési képzet maximális dinamikai kontrasztot követel a divertimento három előadójától.

Ebben a tételben tehát – a rondók között egyedülként – ismét a zenekari asszociációk segítenek a pontos dinamikai és hangzási árnyalatok megválasztásában.

A divertimento-tételek sorozatának megszakadása,
a Stadlerrel való együttműködés folytatása és kihatása Mozart késői
kamarazene-stílusára

A divertimentók nyitó- és zárótétel-típusainak kimerülése

Mozart halála után úgy érezhették a korabeli kiadók, hogy a négy épkézláb divertimentón kívül a maradék tételekből kitelik még egy többtételes darab, mely ebben a formában aztán eladhatóvá is válik. Így születhetett meg utólag az „V. divertimento”. Abban tökéletesen igazat adhatunk nekik, hogy a két Adagio-tétel olyan értéket képvisel, mely nem merülhet feledésbe, tehát mindenképpen közléteendő. Kompozíciós megoldásaik, hangvételük a ciklus eddigi lassú tételeinek logikus és méltó folytatását jelentik, ezért is elemezhetjük őket azokkal együtt. Bár a két lassú közé került menüett eredetiségével kapcsolatban nem merültek fel kétségek, a trióban váratlanul az a rusztikus hang bukkan fel, ráadásul kicsit bárdolatlanabb formában, melynek a szerző ebben a ciklusban mintha végleg hátat fordított volna. A menüett-rész valóban frappáns és egyszerű Mozart-zene, melynek szellemessége azonban korántsem utal olyan csavaros észjárásra, amelyet e tételtípustól már annyiszor megcsodálhattunk s immár megszokhattunk ebben a ciklusban. Nem kételkedünk abban, hogy az utolsó előtti, „Romance”-tétel szerzője hallhatott Mozart-műveket, hiszen éppen ettől nyerhette el ez az Andante utánérzés-jellegű stílusát. A kedves Polonaise-tételről, – melynek legügyetlenebb utolsó ütemeire szakad az egész torzó ciklus lezárása megtiszteltetésének terhe –, nos erről a tételről pedig az összkiadás bizonyítja, hogy vitathatlanul nem származhat Mozart kezétől.

Tehát a továbbiakban már csak azokat a tételtípusokat folytatta a szerző, amelyekben a három fúvóshangszer leginkább a saját hangján szól. Már az első divertimentókban is nyilvánvaló volt, hogy a lassú tételek milyen jól szólnak a basszetskürtökön. A IV. divertimentóban pedig már megjelenik a lassú tételeknél a „piano dolce” kiírás, ami aztán az V. divertimento két Adagiójában is megmarad: ez az a hangvétel, melyben a szerző rátalált a basszetskürtök igazi világára. Az is elképzelhető, hogy először a menüettek trióit ihlette meg a

basszetkürtök puhasága, s ebből származik új, líraibb karakterük is, hiszen már a III. divertimento mindkét triója „piano dolce”, így tehát a c-moll trió is (14. Menuetto-trio, 98. o), aminek többrétegűsége magyarázhatja, hogy a kísérszólamokra csak „piano” a kiírás, egyedül a főlső, legato-szólam „dolce” is. (Ha a legato-motívum másik szólamba kerül, nyilván magával viszi a „dolcét” is, ha ez nincs is külön jelölve.)

Minél jobban berendezkedtek tehát a basszetkürtök az igényeik szerint komponált otthonaikban, annál feltűnőbb lett, hogy az első tételek oboás zenekarosdija csak játék a számukra, már kijárták a Mozart-iskolát, és amellett, hogy Mozart zenéjén nőttek föl, immár létezik egy szintén Mozart-teremtette, felnőtt mivoltukban is élhető világ, s a szerző ezt tiszteletben tartva már nem sértette meg őket újabb játék-szonáta-tételekkel, ahogy a szintén oboa-színű rondókat sem erőltette tovább a lágyabb hangú fafúvósokon. Ezzel viszont megszűntek a kerek, öttételes művek létrejöttének feltételei, így a későbbiekben hasonló hangszerösszeállításokra már csak szabadkőműves szertartásokon alkalmazható, magában álló tételek születtek.

A nyitó- és zárótételek klarinét-hangjának megszületése
a KV 498-as Kegelstatt-trióban, a KV 581-es A-dúr klarinétötösben,
és a késői kamarazene-stílus kirajzolódása

Lehet-e klarinétos karakterű főtételek írni? Ez a kérdés foglalkoztathatta Mozartot 1786 augusztusában, amikor már sok tapasztalatot gyűjthetett össze a basszetkürtökről, klarinétokról: ekkor komponálta szintén saját magán-társasága számára a „Kegelstatt”-triót. Ebben az összeállításban a szerzőnek is jut szerep, magának írta a brácsaszólamot, természetesen Stadler klarinétozik, s Mozart talán legjobb zongorista növendéke, Franziska von Jacquiné a harmadik szólam. Ez a darab visszavonhatatlanul átviszi a klarinétot a divertimentóktól a vonós kamarazene világába, és éppen azokon a pontokon tudja megújítani a klarinétos hangzásra épülő formákat, amelyekben a divertimentóknál már nem volt előrelépés, az első és a rondótételben. Mindkét tételben egyenrangú a három hangszer, szóló-lehetőségek is adódnak mind-egyik számára, és jellemző a játékos polifónia. A levegős hangzáshoz hozzájárul, hogy sok esetben a klarinét- vagy brácsaszólam pihen, csak a zongora játszik végig a tételek folyamán. A két új hangvételi tételben sehol nincsen szimfonikus hangzás-érzet, a virtuóz billentyűs

feladatokat adó rondóban is legfeljebb a zongoraversenyek kamarazene-jellegére asszociálhatunk. A szokatlan tempójú, Andante nyitótétel jelentősége nem összevethető egy „igazi” szonáta-főtétellel, de „lassú tétel”-nek sem nevezhető: az érződik a tétel anyagain, hogy a számba jöhető viselkedésmódokat a klarinét és a hozzá legközelebb álló vonós rokona, a brácsa hasonlóan szelíd egyénisége mérsékelte.

Valószínű, hogy a „Kegelstatt”-trió után is folytatódott még a divertimento-tételek sora, de a klarinét jövőjét mégis ez a darab jelölte ki. Az 1789-es KV 581-es A-dúr klarinétötös első tétele (**18/a kottapélda**) már nagyléptékű szonáta-forma, melyben a vonós-szólamok is inkább a klarinétnek kényelmesebb játékmódokban mozognak. Az első ütemek énekszerű legato-félkottái vonósnégyesen nehezebben szólalnak meg, mint amennyire magától értődően hangzik ugyanez a téma a kidolgozás során C-dúrban a klarinét-vezette egész kvintetten (83. ütem). Ugyanígy még a legjobbaknak is szép, de nagy feladat a melléktéma (42. ütem) prímhegedű-szólama, a hűrváltásokon átlépegető legato-nyolcadmozgás sűrű kvart- vagy szextugrásai, melyek szintén a klarinétnek igazán hangszerszerűek, amit módjában is áll bemutatni, amint átveszi a melléktéma dallamát a hegedűtől. Idesorolhatjuk a zárótétel hasonló dallamfordulatokban mozgó brácsa-variációját is (**18/b kottapélda**), melyet Mozart talán még magának szánt, de aztán a Salieri által megszervezett bemutatón már nem ő játszott. Mindenesetre a próbán Stadler a klarinéton autentikusan mutathatta meg a szokatlan feladat elé állított brácsásnak, hogy mire gondolhatott a szerző.

Mozart szívesen írt korábbi műveiben is élénk, szeszélyes lépésekben mozgó, legato-dallamokat, melyeket könnyedén lezongorázott pl. már az 1782-ben írt KV 382-es D-dúr koncertrondó expresszív moll szakaszában (**19. kottapélda**), mely mintha a klarinétötös dúrban és mollban is megszólaló melléktémájának az előképe lenne. Ugyanezek a mozgásformák egy derűs változata található a szintén A-dúrban írt, KV 488-as zongoraverseny kezdőütemeiben, mely darab ugyancsak az A-klarinét-hoz köthető, hiszen a zenekar dolce hangzásvilágát is az a-klarinétok egy fuvolával és két fagottal kikevert színei édesítik meg. Nem véletlen, hogy a KV 622-es A-dúr klarinétverseny zenekarában is ugyanezeket a fafúvósokat alkalmazza, melyekhez még egy második fuvolát is hozzátesz, ami – a néhol már-már túlsorduló dallamosságú első tételben – a tercpárhuzamoknál, mint egy második kiskanál cukor, színezi át a könnyű, világos hangzást.

Az új dallamosság és levegős hangzás egy tisztán vonós kamaraműben:

a KV 563-as Esz-dúr trio-divertimento

A mozarti dallamképzés átalakulása tehát már az első bécsi évektől elkezdődött, s ezt a Stadlerral, s a klarinét-családdal való kísérletezés is megerősíthette, és fölgyorsíthatta. A késői kamarazene-stílus éveiben, mintha egyre több olyan szólam járt volna a szerző fejében, melyek klarinéton lennének a leghangszerszerűbbek. Itt hozhatjuk szóba az 1788-as KV 563-as Esz-dúr trió-divertimentót (**20/a, 20/b kottapélda**), ami Mozart utolsó ilyen elnevezésű műve, s amellyel egyúttal le is zárhatjuk a műfaj történetét a szerző életművében. Látszatra a szintén három hangszerre komponált divertimento, mely abban az évben született, amikor valószínűleg megszakad a fúvóstrióra írt divertimento-tételek sora, mintha éppen ezek egyenes folytatása lenne, s ugyanígy ezt az érzést erősítheti bennünk, hogy az összkiadás rendszerében is egymás után, egy kötetben szerepel a KV 439/b és a KV 563. A kísérletezés menetébe illik az is, hogy – miként már a Kegelstatt-trió esetében is – éppen a KV 439/b nem fejlődőképes, s ezért hamarabb abba is hagyott tételtípusai tekintetében, a nyitó- és rondótételekben tettenérhető a legnagyobb előrelépés: a Kegelstatt-trió első tételében megismert, klarinéthoz köthető dallamképzés a koncertáló stílus használatával itt már mindegyik vonóshangszeren megszólal, amire már jelentős szonáta-formájú szerkezet épülhet. Az első tételt (**20/a kottapélda**) indító unisono már nem fúvós fanfár, hanem félkottákból álló sotto voce legato, ami inkább vonósnégyesek, vagy már a Klarinétötös indulását juttathatja eszünkbe, miként a melléktema-terület végének dallamai (35. ütem) pedig a Klarinétverseny első tételében köszönnek vissza. (Ugyanakkor a könnyű záró-motívumok tizenhatod-legatóit (69. ütem) a KV 439/b hasonló helyeiről már ismerhetjük.) Az Öt divertimento első tételeinek kisebb formái, könnyedebb stílusa a hangszerösszeállítás regisztereinek korlátozottságából is fakadhattak (bár a két klarinét-fagottos változatban már nagyobb a mozgástér). A Trio-divertimento hegedű-brácsa-csellós apparátusa azonban már egy vonósnégyes regisztergazdagságát kínálja föl, melyet a darab ki is aknáz a fúvós nyitótételeknél jóval nagyobb léptékű és fajsúlyosabb szonáta-formában.

A vonóstrió másik nagy előrelépése a zárótételben következik be: ez a könnyed hangvétele ellenére terjedelmes szonáta-rondó formában, a kvartettek mintájára megírt bonyolult szerkezetű tétel már messze túlmutat a divertimento-műfaj dimenzióin.

A KV 439/b jelű ciklusban a lassú tételek álltak a legközelebb Mozart kamarazene-stílusához; a Trio-divertimento Adagiója (**20/b kottapélda**) is ugyanezt a szövémódot alkalmazza, a vonósnégyesek vagy kvintettek hegedű-ornamentikájával és szólisztikus csellósólamaival, csak a fúvós-összeállításhoz képest nagyobb hangterjedelmet bejáró szólamokkal (26-29. ü. illetve 63-66. ü.). A imitáció polifóniája az első tételhez hasonlóan itt is gyakrabban szelődül főként a szélső szólamok közötti párbeszéddé. Ez az Adagio eszünkbe juttathatja a klarinétára írt késői lassú tételeket a Klarinétötösből és a Klarinétversenyből, sőt a Klarinétötös zárótételének Adagio variációját is.

A vonósnégyesekre emlékeztet a két menüett is; ezekben azonban hiába várjuk a basszét-kürtös divertimentók különleges szerkezeteit, s a triók egyéni hangját, utólagosan is igazolva az Öt divertimento menüettjeinek páratlanságát az életműben.

Összefoglalva a 439/b kijelölte fejlődési pálya következő állomásaként, ezért tehát nem is annyira a szó eredeti jelentésének megfelelő divertimentóként, hanem inkább a késői kamarazene-stílus egyik első darabjaként tekinthetünk az Esz-dúr trio-divertimentóra, melyben – talán menüettjei egyes részeit leszámítva – legföljebb a levegős trió-hangzást társíthatjuk a korábbi, salzburgi műfaj vonós-zenéinek könnyedségével. Már erre a darabra is jellemző a későbbi „porosz” kvartettek koncertáló stílusa, melynek motivikusabb és kontrapunktikusabb szövémódját Mozart már korábban is próbálgatta, nemcsak a Haydnnak ajánlott vonósnégyesekben, hanem az Öt divertimento legértékesebb, belső tételeiben is.

Mozart zenészpartnerei, a termékeny együttműködés Stadlerrel, és az állandó hegedűs-partner hiánya

A dallamképzést egyre inkább átszínező klarinét-karakterhez hozzájárulhatott a Stadlerrel való töretlen együttműködés, amihez Mozart semmilyen más hangszereshez fűződő viszonya nem ér fel. Nem is az a meglepő, hogy a kitűnő klarinétos milyen közel állt hozzá, hanem az, hogy a legértékesebb műfajokhoz, akár a szimfonikus, akár a kamarazene-darabokhoz nélkülözhetetlen bécsi koncertmester-hegedűsök közül egy sem vált Mozart állandó zenész-partnerévé.

Ha még a bécsi letelepedés előtti időszakra is visszatekintünk, a nagyra értékelt mannheimi-müncheni zenekar hegedűs-igazgatóját, Christian Cannabichet nevezhetjük meg

biztosan azok közül, akiket feltétel nélkül tisztelt Mozart. Az Idomeneo előadógárdájával való együttműködés hónapjaira évekkel később is, mint élete legszebb időszakára gondolt. Azonban a mannheimi barátok közt is a kiváló fúvósok voltak a meghatározók, az oboista Friedeich Ramm és a fuvolista Johann Baptist Wendling. A ritka dicsérő szavakat Bécsben megintcsak fúvósok érdemlik ki Mozarttól, mégpedig azok, akik a fúvós-zongoraötös bemutatóján voltak a szerző sajnos máig ismeretlen partnerei. A fúvósok között említendő meg a zeneszerző által szeretett-lenézett kürtös, Ignaz Leutgebbel való, Salzburgtól Bécsig ívelő, sok művet eredményező kapcsolat is

Az énekesekkel Mozart mindig szeretett együtt dolgozni, próbálni: így volt ez már Münchenben is Anton Raaff-fal és természetesen későbbi sógornőjével, Aloysa Weberrel szintén, akit aztán Bécsben is sokszor kísért Mozart hangversenyeken, és operái fontos szereplőjeként egyaránt. A Burgtheater más híres énekesei ugyancsak éveken át álltak szoros kapcsolatban vele: így pl. Nancy Storace, vagy Valentin Adamberger. Az elmélyült együttműködés igényének bizonyítéka, hogy a sürgős prágai megrendelésre készülő Titus-opera áriáit el sem kezdte komponálni addig, amíg a bemutató énekeseit, hangi adottságaikat, énektechnikájukat meg nem ismerte. A Titus énekesei között természetesen első helyen régi prágai barátnőjére, Josepha Dusekre számíthatott, akinek már korábban komponált egy basszetskürt-kíséretes áriát, hogy legjobb hangszeres barátjával, Stadlerrel együtt zenélhessenek. A klarinétos emiatt már külön is elutazott Prágába, majd beülve a prágai zenekarba a Titus összes akkori előadásán ő játszotta nagy sikerrel a basszetskürt-szólamot.

Mozart tehát folyamatosan igyekezett mindenekelőtt Stadlert, de a környezetében lévő többi fúvóst is feladatokkal ellátni. Nemcsak az Öt divertimento tételeiről, a szabadkőműves művekről és a Jacquinék összejöveteleire szánt darabokról (köztük a Kegelstatt-trióval) beszélhetünk itt: az 1788-ban írt „nagy” g-moll szimfónia hangszerelését szintén a Stadler-fivérek számára egészítette két klarinétal, és még ez után következik az 1789-es Klarinétötös, végül pedig az 1791-es Klarinétverseny.

Azért hoztunk ennyi példát Mozart és a kor zenei előadóművészeinek kapcsolatára, hogy egyrészt érzékeltesük a Stadlerrel való együttműködés kiemelkedő jelentőségét, de azt is, hogy az énekesek, fúvósok mellett mennyire hiányoznak a vonósokkal, és különösen a koncertmesterekkel kapcsolatos, a tartós közös munkát bizonyítani képes adatok. Úgy tűnik, hogy még a legjobb zenészeket is készületlenül érte Mozart legnagyobb becsvággyal kimunkált kamarazene-stílusa: nem véletlen, hogy Haydnnak ajánlotta az 1782 és 85 között írt hat kvar-

tettjét, mert ezeket a műveket akkoriban még az idősebb mesteren, a kor méltán legnagyobb tisztelettel övezett zeneszerzőjén kívül kevesen tudták volna igazán értékelni. Mozart tehát jól tudta, hogy csak Haydn előre elterjesztett, értő véleményének védelmét élvezve tompíthatja a vele szemben megnyívánuló egyre kritikusabb hangokat. A kiadó ugyanezért kérte föl Haydnt, hogy mindjárt az ő elismerő szavai kíséretében jelenjenek meg ezek az akkoriban avantgarde-stílusúnak számító művek. Apja mindig a jól eladható művek írására buzdította, ezért Wolfgang tudta, hogy vele szemben is csak Haydn tekintélye vethető be annak érdekében, hogy Leopold elnézze neki a művek bonyolultságát. A számítások részben beváltak, ezek a kották még jól is fogytak, (az ezután megjelenő vonósötösök már nem), a kompozíciókat pedig – azért talán nem is csak Haydn hatására – apja is értékelte, tehát Wolfgang eredményesen összpontosította figyelmét apja zeneszerzői hallására. Leopold hegedűs-énje viszont – akit az a megtiszteltetés ért, hogy a zártkörű bemutatókon az új kvartettek prímuszólamát játszhatta – lázadozott a fia által támasztott, számára túlzottan kényelmetlen hangszeres feladatok ellen. Wolfgang ezt is tudhatta előre, mégis azt látjuk, hogy öt Bécsben eltöltött év után, apjától minden tekintetben eltávolodva, nem alakult ki egyetlen hegedűssel sem olyan viszonya, amely alapján megbízhatott volna valaki mást új művei előadásával, mint apját. A kor vonósainak körében tehát túl nehéznek bizonyultak az új Mozart-szólamok, jellemző adalék, hogy az egyik vonósötös prímuszólamát egy kortárs hegedűs a „lejátszhatóság” érdekében egyszerűen átírta. Másfelől az is könnyen elképzelhető, hogy Mozart gazdag hegedűs-szólista és koncertmester múlttal a háta mögött, és apja fiaként, talán túl kritikus is lehetett a hegedűsökkel. Ám ez nem jelentett általános előítéletet, hiszen amikor 1784-ben Regina Strinasacchi kisaszszony – akinek hegedűjátékáért még Leopold is lelkesedett – Bécsbe jött koncertezni, Mozart nemcsak szívesen játszott vele, de rögtön egy új szonátát is komponált közös fellépésükre. Ezt a kivételes esetet leszámítva azonban bármilyen hihetetlen is, úgy tűnik, hogy Bécsben egyetlen olyan hegedűs-személyiség sem volt, aki felismerte volna Mozart zsenialitását, és oly módon igyekezett volna közeledni hozzá, és együttműködni vele, mint ahogy a klarinétos Stadler tette. Igazi hegedűs-partner hiányában végül talán más összetételűvé is vált az életmű, a hegedűszonáták száma pl. már alig gyarapodott azután, hogy Mozart 1782 körül végleg letette a hegedűt.

A klarinét megtestesítette hangvétel és Mozart késői kamarazenestílus, valamint egy új zenekari hang megszólalása

A hangszeres és szimfonikus zene Haydn által megalapozott irányára visszatekintve, láthatuk, milyen diadalmasan foglalták el a fúvósok az oboák vezetésével zenekari helyeiket, s kaptak a vonósoktól mindinkább elkülönülő szerepeket. Ezek a biztosnak hitt helyek inogtak meg a zongoraversenyek bensőségeiből műfajának Mozart által klarinétokkal megpuhított apparátusaiban. Feltehetően tényleg aggódva értesülhettek Mozart oboistái arról, hogy a legújabb zongoraversenyek hangszerösszeállításában elveszik a szerepüket a klarinétosok. Az oboák talán Mozart basszetskürtökkel folytatott zenekart idéző játéka során még kárörvendve figyelhették, amint az új hangszerek a duplanadásokra illő szólamokat próbálgatják; azt hihették, hogy megnyugodhatnak, hiszen a hagyományos tutti-hangzásban valóban nemigen használható a klarinét, ott inkább csak tömít, anélkül, hogy olyan fényt és erőt tudna adni, mint az ebben már sokszor bevált fúvóskar oboái. A vonós-dolce viszont a klarinét olyan természetes közege, amely még a tutti-dolcét is képes volt megteremteni már a KV 488-as A-dúr zongoraversenyben. Azonban a klarinét nemcsak a zenekarban találta meg a helyét, de különösen otthonosan mozog a legintimebb kamara-léptékű hangzásokban. Ezt a képességét felismerve Mozart a fúvósok közül a klarinétot juttatja a legmagasabbra, a vonós kamarazene exkluzív társaságába. A Klarinétötösben tehát – amely felülmúlja Haydn és Mozart könnyedebb fuvalás-vonós műveit – egy fúvóshangszer a legtisztább kamara-műfajnak, a vonósnégyesnek ad új hangzási lehetőségeket. Sőt, ezen túlmenően egyértelműen a klarinét dallamossága járja át a vonós-szólamokat is, melyekben ezáltal ugyanúgy, ahogy két-három évvel korábban még a basszetskürt-palántáknak kellett az oboa-nyelvet megtanulni, s azon megszólalni, a kvintettben már a vonósok kényszerülnek növendék-szerephez, hogy elsajátítsák Mozart és Stadler klarinétjának mozgásformáit: ez a vonós kéz számára azonban túlburjánzónak tűnő dallamosság, az ütemeken átívelő, csak gyakori húr- és fekvésváltásokkal megoldható legato-nyolcadok idegenek lehettek a kor megszokott játékmódjaiban mozgó vonósai számára. Talán itt kereshetjük annak okát, hogy miért nem szegődött Mozart mellé a közelében lévő hegedűsök egyike sem olyan hűséges alkotótársként, mint Stadler, akinek klarinét-karakterű ízlése ha csupán kis mértékben befolyásolta is Mozart dallamvilágát, az aztán csak még távolabbra vitte a korszak mindeddig jellemző vonós-szólamaitól.

Ha Mozart nem vett is tudomást a vonósok, köztük nemrég elhunyt apja panaszairól, mint-ha a művek könnyebb befogadhatóságát számonkérő kritikákat inkább elfogadta volna: a késői kamarazene-stílus koncertáló szólamai, laza polifónikussága, áttetsző hangzása, a tisztán vonós műfajok új dallamossága az előadók és közönség számára egyaránt – a Haydnnak ajánlott kvartetteknel feltétlenül – átláthatóbb darabokban jelentkezett. Ez a lazább és puhább szövés mód nemcsak a kamarazenében szólalt meg, hanem szimfonikus méreteken is, jellemzően a klarinét-színű apparátusokban. Az a-klarinétra írt versenyműben világos dolce-zenekar szól, és ugyanennek a sötét változata a KV 543-as Esz-dúr szimfónia B-klarinéttal felálló zenekara (**12. kottapélda**). Mintha ezzel a komoly hanggal lépne rá Mozart arra az útra, amely nemcsak a klarinétot teszi meg a romantika kamarazenéjének jellemző hangszerévé különösen Brahmsnál, de ez a hangzás sűrűsödik majd be a Mozartot követő zeneszerzők vonós és szimfonikus zenéiben is. Itt érhető tetten az a fordulat, mely az eredetileg haydnos, oboás zenekari hangzást és végletekig artikulált hangszeres stílust a klarinéttal dúsított, sötétebb, éneklőbb és mind monumentálisabb szimfonikus gondolkodás irányába állítja.

A Mozart-stílus új vonásai és a századforduló zenetörténeti választói

Nagyon érdekes a XVIII–XIX. század fordulójának zenei nyelve átváltozását Stravinsky éles képet adó szemüvegén keresztül szemlélni: a szimfonikus gondolkodásban az általa német zenei törzsnek nevezett egymásra épülő stílusok képviselőinek sorából az első, a stílus-teremtő Haydn az ő számára egyszersmind az utolsó is, akivel feltétel nélkül rokonszenvezett. Alkatiilag is közelebb állt hozzá Haydn, mint Mozart, akinek azért nemcsak – mint már említettük – a fúvós-szerenádjait, de más műveit is szerette, s értékelte világos szerkezetüket. Stravinsky a német zenét kísérő figyelme fokozatosan fordul át rokonszenvből a fejlődés mélypontjaként értékelt Wagner stílusa iránt táplált ellenszenvébe. A két végpont között pl. Schubert és Schumann egyes műveit elfogadta, de Beethovennel szemben voltak érzései legambivalensebbek. Témánk szempontjából a kitűnő hangszerelő füllel megáldott XX. századi szerző egy apró megfigyeléssel szolgál: Haydn a századfordulón, évekkel Mozart halála után írt nagy oratóriumából, a Teremtésből már Beethoven Fideliojának hangjait hallja ki³⁹, mi pedig hozzátehet-

³⁹ Stravinsky – Craft: *Beszélgetések*, 69. o.

jük ehhez, hogy Haydnnak éppen ez az első műve, amelyben a klarinét jelentős szerephez jut. Az utolsó nagy Haydn-művekben tehát pontosan ugyanarra a fordulóra lehet rátapintani, amit az Esz-dúr szimfóniában érzékelünk, amelynél a klarinétok katalizátorként vettek részt egy új szimfonikus hang megszületésében. A beethoveni zenekari hangzásnak a klarinét már egyik jellemző alkotóeleme, a főszerepet pedig természetesen az új erőre kapó vonósok töltik be. Az uralkodóvá váló szélesebb, kantábilisebb hegedűhang által válik meghatározó műfajjá a hegedű-szonáta a Mozart utáni kamarazenében. A XIX. századi zene nagy hangszeres személyiségei a zongoristák mellett a hegedűsök lesznek, így aztán Stravinsky haragja a hegedűs-szólistákra és zenéjükre összpontosul, az összes hegedűversenyre, a megszakítatlan, fojtogató melodikusságra, az állandó crescendók és decrescendók okozta bizonytalan körvonalakra, a hangindítások végletes megpuhítására, melyek immár mintha a vonóshangszerek anyanyelvéhez tartoznának. (E stílusjegyek elterjedéséhez járulhattak hozzá a maguk talán szerény, de mindenképp ezekkel összecsengő eszközeikkel a klarinétok.) Ha két szóban gondolta a gunyoros stílusú XX. századi szerző összefoglalni ezt a fajta előadói magatartást, meglegyurmaként határozta meg. A XIX. századi vonós-nyelv általánossá válása után szinte hihetetlen, hogy milyen messziről kerültek ide a vonósok: azt mondhatjuk, hogy a Leopold Mozart hegedűiskolájával jellemezhető XVIII. századi világ a XIX. század során szinte önmaga ellentétébe fordult. A változás pedig Mozart vonós művein belül kimutatható akár azzal is, hogy míg a hegedűversenyeket a Leopold-iskola alapján kifogástalanul el lehet játszani, addig már egészen más szemléletet követelnek pl. az Esz-dúr trio-divertimento meghatározó részei, melyeket stílustalan lenne a salzburgi korszak játékmódjaival előadni.

A bemutatott hangszeres és előadói stílusoktól nem választható el Stravinsky az ezekhez kapcsolódó zeneszerzői stílusirányzatok iránti ellenszenve: sem a terjengős, bizonytalan körvonalú formákat, sem az áthatolhatatlan, túlszűfolt, illetve monomentális hangzást nem szerette. Ha most pedig újra dolgozatunk alaptémáját érintve visszaemlékezünk arra, hogy mit várt el a XVIII. század második fele a divertimentók és szerenádok műfajától, éppen a Stravinskyt kifejezetten ingerlő, dagályos XIX. századi stílusjegyek ellentéteit találjuk: ha semmi más nem maradt is az eredetileg szórakoztató zenék immáron túlhaladott műfajaiból, mint a forma és a hangzás átláthatóságának igénye, azt mondhatjuk, hogy Mozart ettől csak olykor távolodott el némileg, de soha meg nem tagadta, sőt a transzparencia elvétől vezérelve, 1785 után talán a KV 439/b tételei is segítették a Haydnnak ajánlott kvartettek sűrűbb textúrájából egy világosan megjelenő, jól átlátható stílushoz visszatérni.

Mozart tehát a KV 439/b kísérletező tételeiben, késői kamarazenéjében, de még nagy apparátuson, az Esz-dúr szimfónia sötétebb zenekari színeiben is képes volt megmutatni, hogy a szólamok kantabilitása és polifóniája összeegyeztethető úgy, hogy a forma és a hangzás mégsem válik föltétlenül zavarossá. Ezekkel a művekkel Mozart olyan lehetőségeket villantott fel a későbbi korok számára, amely a Stravinsky által kárhoztatott stílusirányzatok mellett más, talán a XIX. század során kevésbé előtérbe kerülő utakat is megmutatott. Itt először Schubertre gondolhatunk, nemcsak a korai, könnyedebb hangzású, de a későbbi, nagyobb szimfóniákra is, kitűnő hangszerelésükre. A szerző tiszta hangzásokhoz vonzódó hallására jellemző, hogy Schubertnél bukkan fel egyszer még a divertimento műfaja a vegyes szólóhangszerekre írt F-dúr oktett kottaképeiben, Mozart kétkürtös divertimentói hangzás-elveit továbbgondolva, a kis apparátusban szólóhegedűt, bőgőt és kürtöt is alkalmazva, s ehhez illesztve a késői Mozart-hangzás klarinét-kürt-fagott színösszeállítását. Még a két – salzburgi és bécsi – Mozart-apparátus egymásra vetítése sem eredményezett olyan vaskos hangzást, amit Stravinsky nehezményezhetett volna. A XIX. századi zenének felrótt vádak természetesen ugyanígy nem illenek a Mendelssohn-szimfóniák utolérhetetlen könnyűségű zenekarára sem, mint ahogy Mahler bár kétséggkívül hatalmas, mégis mindig differenciáltan hangszerelt szimfonikus műveire sem.

Ezen túl pedig ha a transzparencia elvét bármilyen stílusú műnél az előadásra alkalmazva szem előtt tudjuk tartani, avval minden interpretáció csak nyer, és a darabok világosan megjelenő formájuk és hangzásuk által – majdnem úgy, mint egy divertimento – átláthatóvá – olykor szórakoztatóvá – és így végső soron érthetőbbé válnak.

Felhasznált irodalom:

- Marius Flothius: „Die Bläserstücke KV 439/b” *Mozart Jahrbuch*, 1973-74, 202-210. old.
- *Neue Mozart Ausgabe* (NMA), Serie VIII, Werkgruppe 21, Vorwort, XVI-XIX. old.
- Az NMA egyéb köteteinek előszava: Serie III/9
IV/12
VII/17, 18
VIII/19, 20, 21, 22
- Otto Erch Deutsch: *Mozart, Die Dokumente seines Lebens* NMA X: Supplement
Werkgruppe 34. (Bärenreiter, Kassel–Basel–London–New York, 1961)
- Leopold Mozart: *Gründliche Violinschule* (Augsburg, 1756 / 87). Magyarul: *Hegedűiskola*, fordította Székely András (Mágus kiadó, Budapest, 1998)
- Stanley Sadie: „Mozart” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1980. Magyarul: *Mozart*, Grove monográfiák (Zeneműkiadó, Budapest, 1987)
- *Mozart breviárium*, összeállította és fordította Kovács János (Zeneműkiadó, Budapest, 1961)
- Maynard Solomon: *Mozart. A Life*. (HarperCollins, New York, 1995). Magyarul: *Mozart*, fordította Barabás András (Park, Budapest, 2006)
- Volkmar Braunberens: *Mozart in Wien* (Piper Verlag, München, 1986). Magyarul: *Mozart / A bécsi évek*, fordította Győri László (Osiris, Budapest, 2006)
- H. C. Robbins Landon: *1791 – Mozart’s Last Year*, (Thames and Hudson, New York, 1998). Magyarul: *1791 – Mozart utolsó éve*, fordította Győri László (Corvina, Budapest, 2001)
- Ludwig Finscher: *Haydn und seine Zeit* (Laaber Verlag., Laaber, 2000)
- Nicolaus Harnoncourt: *Der musikalische Dialog, Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart*, (Residenz Verlag, Salzburg, 1984). Magyarul: *Zene mint párbeszéd*, fordította Dolinszky Miklós (Európa Könyvkiadó, Budapest, 2002)
- Charles Rosen: *The Classical Stile*, (Norton, New York, 1972). Magyarul: *A klasszikus stílus*, fordította Komlós Katalin (Zeneműkiadó, Budapest, 1977)
- Wolfgang Hildesheimer: *Mozart* (Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1977). Magyarul: *Mozart*, fordította Györffy Miklós (Gondolat, Budapest, 1985)

- Stefan Siegert: Mozart, die Bilderbiographie (Rohwolt, Reinbek bei Hamburg). Magyarul: *Mozart, a mágikus muzsikusz* fordította Dobi Ildikó (Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 2003)
- Karl Geiringer: Haydn. A Creative Life in Music (Norton, New York, 1946). Magyarul: *Haydn Gondolat*, Budapest, 1969)
- Igor Stravinsky – Robert Craft: Conversation with Igor Stravinsky (Faber Music, London, 1979). Magyarul: *Beszélgetések*, fordította Pándi Marianne (Gondolat, Budapest, 1987)