

VARGA OSZKÁR

BEETHOVEN ÉS A HEGEDŰSZONÁTA MŰFAJA, KÜLÖNÖS TEKINTETTEL A KREUTZER SZONÁTÁRA

Beethoven tíz hegedű-zongora szonátájának kulcsfontosságú szerepe van a vonós-billentyűs kamarazene történetében. Koruk közönsége és kritikusai körében ezek a kompozíciók nagy és ellentmondásos hatást váltottak ki, a következő generációk előadóiira és zeneszerzőire pedig erőteljes benyomást gyakoroltak. Megjelenésük után a 19. századi hegedűsök és zongoristák közkedvelt művei lettek, és a mai előadók koncertműsorainak is alappillérvé váltak.

Bonni tanulóéveitől kezdve Beethovennek szoros kapcsolata volt a hegedűvel és a hegedűművészekkel. Bár elsősorban billentyűjátékosnak képezték és leginkább mint zongorista-zeneszerző maradt meg a zenetörténetben, kiskora óta hegedűórákat is vett. Alkalmanként brácsázott a bonni udvar zenekarában, ahol a kor legjobb hegedűsei játszottak, olyanok, mint Franz Ries és Andreas Romberg. 1792-től, Bécsbe költözésével a vonósjátékosok még szélesebb mezőnyével ismerkedhetett meg. Ehhez a mezőnyhöz tartozott az akkor nagyon fiatal Ignaz Schuppanzigh, akivel Beethoven aztán egész életében közösen dolgozott hegedűdarabjain és vonósnégyesein, és akivel szoros barátságot ápolt élete végéig.

Az 1790-es években, Beethoven alkotói és előadói munkásságának kezdetén megjelent egy fiatal hegedűs-generáció, akik alapjaiban megváltoztatták, megújították a hegedűtechnikát. Közülük külön kiemelkedik a három francia hegedűs: Pierre Rode, Rodolphe Kreutzer és Pierre Baillot, a Viotti-iskola képviselői. Beethoven mindhármukkal találkozott Bécsben 1798 és 1810 között, Kreutzerrel és Rode-al együtt is játszott, és nekik ajánlotta az Op. 47-es és Op. 96-os szonátákat. A hegedűszonátákat írva Beethovennek lehetősége volt kihasználni az új hegedűtechnikai újításokat és átgondolni a hegedű-zongora duó-műfajban rejlő lehetőségeket.

Az utolsó, Op. 96-os szonátától eltekintve a hegedűszonátákat 1798 és 1803 között komponálta. Stílusfejlődését tekintve Beethoven 1803-ban első alkotói-korszakának a végén és második, „szimfonikus” alkotói-korszaka hajnalán tartott: Az öt évben többek között két szimfóniát (Op. 21, Op. 36), *Prométheusz* balettzenéjét (Op. 43), három zongoraversenyt (Op. 15, Op. 19, és Op. 37), valamint az Op. 18-as vonósnégyeseit komponálta meg. 1798-ban, az első Op. 12-es három hegedű-zongora szonáta kiadásakor még nem írta meg első szimfóniáját, ám az utolsó Op. 96-os szonáta kiadásakor, 1812-ben, a második korszakának végén, már megírta nyolcadik (Op. 93) szimfóniáját is.

Tanulmányomban a tíz hegedű-zongora szonáta keletkezését, kritikai visszhangját, ajánlását és elsősorban a bennük lévő hegedűtechnikai újításokat fogom megvizsgálni és elemezni. Tanulmányom fókuszába azt a kérdést állítottam, hogy az 1798 és 1803 között írt

kilenc szonátából miért tartható hegedűtechnikai csúcspontnak és mérföldkőnek a sorrendben a kilencedik, Op. 47-es jegyzékszámú Kreutzer-szonáta.

Az Op. 12-es szonáták

A 18. század végére a szonáta zongorára obligát hegedűszólammal nagy múltú, elterjedt műfaj volt nem csak Itáliában és Franciaországban, de a német fejedelemségek területén is, és nem kétség, hogy Beethoven kiskora óta alaposan ismerte ezt a műfajt. Ugyan az „obligát” kötelezőt jelent, a korabeli szokásoknak megfelelően sokszor hegedűszólam nélkül játszották a művet, a darabok nélkül is megállták a helyüket.

Beethoven bonni tanulóveiből világosan látszik, hogy a három korai zongoranégyeséhez (WoO 36) Mozart hegedű-zongora szonátáinak formai modelljét használta kiindulópontként.¹ Ezen kívül Beethoven 1790-ből, vázlatokban fennmaradt A-dúr hegedűszonátája sem bírt megválni Mozart KV.526-os A-dúr szonátájának formai modelljétől. Ezen példák alapján ki lehet jelteni, hogy Beethoven számára Mozart hegedű-zongora szonátái szolgáltak kiinduló modellként, mind a háromtétel felépítésükkel, mind a hangszerek használatban.

Mozart hegedűszonáta-modelljében a szonáta tételsorozata gyors-lassú-gyors, a két hangszer szerepe kiegyenlített, de a fortepiano a nagyobb hangszertechnikai lehetőségei miatt dominánsabb. A hangszerelés áttetsző és jól artikulált, a dinamikát a zene drámaiságának növelésére és színesítésére használja.²

A szonatina két fennmaradt vázlata mutatja, hogy Beethoven megértette a klasszikus duó-írás alaptechnikáit: a zenei anyag elosztását a dallam-hordozó főszólamtól, a mellékszólam, ami kiegészíti a harmóniakat, valamint kísérő funkciójú, és a basszus szólam között. A fő és mellékszólamok szakaszonként váltakoznak a hegedűben és a zongorában; a mellékszólam kiegészül a főszólam rövid imitációival, vagy figurációval és különös hangsúlyt fektet az uniszónóban, szekstben vagy tercben történő párhuzamos mozgásra fő és mellékszólam között. További kísérletei az 1792-ben keletkezett rondó G-dúrban WoO 41, valamint a tizenkét variáció Mozart „Se vuol ballare” áriájára, amelyet az Artaria cég 1793-ban adott ki. Beethoven kitartóan ragaszkodott, hogy a kottán addig „ad libitum” kiírt jelző helyett az „avec une violon obligé” szerepeljen, mivel „a hegedű és a zongora szólam szerves egységet alkotnak és hegedű nélkül

¹ Ebben a fejezetben, ha nem külön jelzem a következő tanulmányból idéztem: Sieghard Brandenburg: „Beethoven’s Op. 12 Violin Sonatas: On the Path to his Personal Style”. In: Lockwood, L.; Kroll, M. (szerk.): *The Beethoven Violin Sonatas: History, Criticism, Performance*. (Urbana és Chicago: University of Illinois Press, 2004). 5–23. oldal.

² Heartz, D., & Brown, B. (2001). „Classical.”

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005889>. (utolsó megtekintés dátuma 2020. 01. 14.).

nem lehet eljátszani a darabot”.³ Ezt a sorozatot előszeretettel használta egy ideig, hogy megmutassa technikai fölényét, mint zongorista kortársaival szemben a bécsi szalonokban. Az első kiadásban, mint „Oeuvre 1” jelent meg ez a variáció-sorozat, amit 1795-ben változtatott meg no. 1-re, az Op. 1 Zongora-triók megjelenése után.

A variáció-sorozatot követően öt év elteltével jelent meg a következő műve erre a felállásra: az Op. 12-es három hegedű-zongora szonáta. Természetesen ebben az öt évben nem fordított hátat a duó-műfajnak. 1796-97-ben komponálta csellóra és zongorára az Op. 5-ös szonátáit (No. 1 F-dúr és No. 2 g-moll), valamint a WoO 45, „See the Conqu'ring Hero Comes” variációit Händel: Júdás Makkabeus oratóriumából és az Op. 66-os „Eine Mädchen oder Weibchen” variációit Mozart: A varázsfuvola operájából (az Op. 66-os opusszám nem hiteles). Ezekben a darabokban szembesült a duó műfaj zenei-szövevényi problémáival, ezekre saját megoldásokat keresett, amiket azután kétségtelenül felhasznált az Op. 12-es három hegedű szonátájában is. Ezekből adódóan az Op. 12-es sorozat nem Beethoven első próbálkozása a hegedű-zongora műfajban, hanem egy hosszú, folyamatos elkötelezettség eredménye a vonós-zongora duó műfaja iránt, ami a bonni időkre is visszavezethető.

Az Op. 12-es szonáták keletkezésének életrajzi indíttatását nem tudjuk biztosan. Valószínűleg nem megrendelésre készültek. Ha így lenne, akkor egy mecénásnak szóló ajánlás valószínűbb lenne, mint a tanárának, Antonio Salierinek szóló, aki a monarchia udvari zeneszerzője volt. A kéziratok különböző megvizsgálásai során kiderült, hogy biztosan az 1798-as év elején komponálta őket. A bemutató időpontját is biztosan tudjuk, mert 1798. március 29-én egy hangversenyen eljátszotta „Zongora szonátáját hegedűkísérettel”. Mivel az egyetlen hegedűs, aki szerepelt még a koncerten Ignaz Schuppanzigh volt, valószínűleg vele mutatta be.⁴ A szonáták valószínűleg saját használatra keletkeztek egy különleges alkalomra. 1798 elején Rodolphe Kreutzer több hétig Bécsben tartózkodott. Beethoven ekkor ismerkedett meg vele és még 1804-ben is kellemes élményként tartotta számon a találkozásukat.⁵ Karl von Zinzendorf gróf naplóbemjegyzéséből tudjuk, hogy 1798. április 5-én egy magán-rendezvényen együtt szerepeltek Lichnowski herceg házában, ahol vélhetően eljátszották Beethoven egyik új szonátáját.

³ Fordítás tőlem.

⁴ Schuppanzigh Beethoven egyik legkedvesebb és legmegbízhatóbb barátja volt, műveinek gyakori előadója. A zeneszerző Bécsbe érkezése után nem sokkal ismerkedtek meg mint Lichnowsky herceg egyik hangversenyének szereplői. 1794-ben Schuppanzigh Beethoven hegedűtanára volt. Ezek a hegedűórák valószínűleg konzultációs órák voltak a vonós hangszerek lehetőségeiről, azok újszerű használatáról. Bár Beethoven kvartettjeivel kapcsolatban még jelentősebb Schuppanzigh befolyása (a késői, Op. 127-es, Op. 132-es és Op. 130-as kvartetteket az ő közbenjárásával rendelték meg Beethoventől és közösen írta vele), a szonátákkal, triókkal kapcsolatban is vele tanácskozott a komponista. Schuppanzigh híresen telt-alkatú volt, amivel Beethoven rendszeresen csúfolta. Ignaz von Mosel zeneszerző, Beethoven jó barátja azt írta: „Schuppanzigh, aki tökéletesen értette hogyan kell interpretálni Haydn és Mozart zenei ötleteit, talán még jobban értette ugyanazt Beethoven kompozíciójánál. Az ihletett zeneszerző is nemsokára rájött erre és kedvenc előadójának választotta a hegedűt”.

⁵ Rodolphe Kreutzernek ajánlotta Op. 47-es A-dúr hegedű-szonátáját 1804-ben.

Az első kritika a sorozatról a lipcsei Allgemeine Musikalische Zeitungban jelent meg, ez a lap a jövőben is általában negatív véleménnyel nyilatkozott Beethoven műveiről. Mint ebben a kritikában, úgy a többiben is Beethoven erős egyénisége és akarata zavarta a kritikusokat (név szerint?), vagyis amitől Beethoven-Beethoven. A kritikus, ugyanakkor nem kérdőjelezi meg a szerző eredetiségét és művészi habitusát. Elismeri, hogy a „saját útját tapossa”, de megjegyzi, hogy ez az út nagyon „furcsa”, „bizarr” és „fárasztó”. A végén pedig megemlíti, hogy az Op. 12-es sorozat „nagy hasznú technikai módszertan a már tanult zongoristáknak”, a hegedűt különös módon teljesen kihagyva a kritikából. Ennek oka valószínűleg, hogy a 18. század-végi, 19. század-eleji kottákat még külön szólamonként nyomtatták ki, eltérően a későbbi szokástól, ahol a hegedűszólam ugyan nem tartalmazza a zongoraszólamot, de a zongoraszólam tartalmazza a hegedűszólamot. Valamint, mint már említettem 18. század-végi szokás volt az „obligát” hegedűszólamú zongoraszónátákat hegedű nélkül is játszani.

A kritikák ellenére a szonáta-sorozat nagyon népszerű lett a maga idejében. Az Artaria kottakiadó cég az első kiadásától számított pár év alatt nyolcszor nyomtatta újra a szonátákat. Angliában és Franciaországban is rendkívüli népszerűségnek örvendtek, Párizsban 1800 és 1804 között három kottakiadónál is megjelentek, Londonban két kiadónál 1801 és 1802 között. Németországban 1806-ban Mainzban és 1808-ban Hamburgban jelentek meg a szonáták. Beethoven élete során az Op. 12-es szonáták központi helyet képviseltek a kor repertoárjában. Haláláig, 1827-ig a szonáták tizennégy további kiadónál jelentek meg, köztük a híres lipcsei C. F. Peters-nél és a Breitkopf und Härtelnél.

Hogyan vélekedett a szerző erről a sorozatáról? Későbbi megjegyzéseiből tudjuk, hogy korai művei növekvő népszerűségének nem örült. Úgy gondolta, hogy ez a közönség sekély zenei felfogókészségére vall. 1812-ben egy jótékonysági esten a karlsbadi gyógyfürdőben eljátszotta „egyik régi szonátáját hegedűvel”⁶ Giovanni Battista Polledro hegedűssel. Rudolf hercegérseknek írt, pár nappal későbbi leveléből világos számunkra, hogy a műsorválasztás nem volt Beethoven ízlése szerint, de sajnos más zenéje nem volt megtalálható a kis fürdőhelyen. Ráadásul Polledro ragaszkodott az előadott hegedűszonátához. Nem tudjuk pontosan melyik szonátát játszották, mivel a fennmaradt koncertműsoron csak annyi olvasható „Grosse Sonate für das Piano Forte, mit Begleitung einer Violine” (nagy szonáta zongorára, hegedűkísérettel). Beethovennek ekkorra már teljesen megváltozott az elképzelése a hegedű-szonátáról, amit pár hónappal a jótékonysági est után meg is mutatott: 1812 decemberében komponálta Op. 96-os utolsó szonátáját, amelyet növendéke, Rudolf hercegérsek és Pierre Rode mutattak be.

A szonátákban még tetten érhető a már tárgyalt Mozart szonáta-modell, de a *concertante* írásmód sokkal nagyobb szerepet kap mindhárom szonátában, leginkább az első tételekben.⁷ A szonáták témabemutatásban és általános dallam-mennyiségben zongoracentrikusak. A

⁶ Fordítás tőlem.

⁷ A *concertante* írásmód Beethoven idejében a két hangszer közötti párbeszédet jelentette, ahogyan a korabeli zenetudós Heinrich Christoph Koch ábrázolta. Erről bővebben Az Op. 47-es *Kreutzer-szonáta* fejezetemben írok.

hegedűszólam a zenei szövetben a Mozart-modellből indul ki, az írásmód viszonylag áttetsző, és az artikuláció, a vonásnemek a bécsi klasszika írásmódját képviselik.

Az Op. 12 No. 1-es D-dúr szonáta a sorozat két másik darabjához képest hegedűtechnikailag könnyebb, de érdekes módon ez a darab tartalmazza a sorozat legmagasabb hegedűhangját (háromvonalas *a*).⁸ Az említett *concertante*-írásmód, ami az Op. 47-es Kreutzer-szonátában fog beteljesedni már itt megfigyelhető (1. ábra).



1. ábra: a kezdeti *concertante* írásmód az Op. 12 No. 1-es szonáta I. tételében, 33-40. ütemig⁹

A három szonáta közül az Op. 12 No. 2-es A-dúr szonáta hegedűszólamja használja a legkisebb hangterjedelmet. A vonásnemek megegyeznek a Mozart-szonátákban használtakkal, de a harmadik tétel utolsó ütemeinek hegedű-oktávmenete (2. ábra) újdonságnak számít. Az utolsó tételben a tíz ütemig tartó, minden ütemre kiírt *sforzato* jelzés jól ábrázolja a kritikus által jellemzett „bizarrr” és „fárasztó”, „saját útját taposó” Beethovent (3. ábra).



2. ábra: a hegedűszólam oktávmenete az Op. 12 No. 2-es szonáta III. tételében, 343-ütemtől a tétel végéig

⁸ Az első tétel kidolgozása előtti harmadik ütemben.

⁹ Az összes ábrát, ha nem külön jelzem a következő honlapokról használtam fel: zongora és hegedű ábrák: http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/0/06/IMSLP296418-PMLP480620-B_VS_all_sc.pdf (utolsó megtekintés dátuma 2020. 01. 14.); hegedű ábrák: http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/9/94/IMSLP296419-PMLP480620-B_VS_all_v_pt.pdf (utolsó megtekintés dátuma 2020. 01. 14.).



3. ábra: sforzatók az Op. 12 No. 2-es szonáta III. tételében, 206-15. ütem

A sorozat utolsó szonátája a leginkább zongoracentrikus. Az első tétel skálameneteinek a gyorsasága (4. ábra) és az utolsó tételben a magas, háromvonalas *esz* és *gesz* hangokat érintő állások a bécsi klasszikus játékmód határait súrolják.



4. ábra: Op. 12 No.3 szonáta I. tételének 45-48. üteme

Beethoven már itt a végletekig kihasználja az általa ismert és tapasztalt technikai határtokat. Ahhoz, hogy ezeket a hangszertechnikai határokat tovább bővítse, meg kellett ismerkednie a Franciaországban zajló hegedűtechnikai újításokkal.

Franciaországi hegedűtechnikai változások

A 18. század végén a különböző nemzetek játékmódjai intenzívebben keveredtek és hatottak egymásra, mint előzőleg. Ez főleg igaz volt Párizsra, ami 1780-ra a hegedülés fővárosává vált.¹⁰ Giovanni-Battista Viotti ennek a megtermékenyítő keveredésnek az egyik megtestesítője. Viotti Olaszországban született, és Gaetano Pugnaniótól, az olasz hegedülés neves képviselőjétől tanult. A mesterével közösen adott néhány hangversenykörút után kezdett el önállóan koncertezni. Párizsban 1782-ben lépett fel először, ahol nem aratott azonnal sikert, de rövid időn belül

¹⁰ Boyden, D., Walls, P.: „Violin.”:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000041161>. (utolsó megtekintés dátuma 2020. 01. 14.).

szupersztár státuszt vívott ki magának, és a kor legnagyobb hegedűsének titulálták.¹¹ Aktív jelenléte Párizsban, mint koncertező művész, zeneszerző, karmester és tanár nagy befolyást gyakorolt a fiatalabb generációkra. Nagyjából húsz éves koncertező és zeneszerző-karrierje, amelyből tíz évet Párizsban, tízet pedig Londonban töltött, átszabta a hegedűverseny műfaját, a hegedű felépítését, és hozzájárult a Tourte-vonó megteremtéséhez. Esztétikáját, hangszerkezelését az 1795-ben alapított párizsi Conservatoire három hegedűtanára: Kreutzer, Rode és Baillot tökéletesítették tanításaikban, és 1803-ban összefoglalását publikálták is *Méthode du violon* címen. Hármójuk közül csak Rode-ról tudjuk, hogy biztosan tanult Viotti-tól közvetlenül.¹² (Kreutzerről és Rode-ról bővebben az Op. 47-es és Op. 96-os szonáttakkal kapcsolatban fogok írni.) A hangosabb, teltebb és dúsabb hangzás érdekében a Viotti-hegedűiskola képviselői alakították át először az 1800 előtt készült hegedűket: vékonyabb, hosszabb fogólapot és magasabb hidat faragtak a hegedűhöz, ami nagyobb kicsengéshez és átütőerőhöz vezetett; a hegedű gerendáját vastagabbra cserélték, amitől teltebben és dúsabban szóltak a hangszerek. A megszólaltatáshoz egy új vonómodellt használtak: a Tourte-vonót.

A hegedűvonó rengeteg változáson esett át már a Tourte-vonó előtt is: folyamatosan változott a különböző zenei stílusok és előadók artikulációs preferenciái szerint. A késő-barokk korban két fő típust különböztettek meg: a rövid vonót és a hosszú vonót. Mindkét típusnak voltak előnyei és hátrányai (a rövid vonóval az artikuláció és virtuozitás, a hosszú vonóval a *cantabile*-játékmód), és hogy egy adott hegedűs melyiket használta, pedagógiai, valamint földrajzi háttérétől és hangzásideáljától függött. A bécsi klasszika idejében az artikulációs és előadási elvárások változásával együtt megjelent az azt kielégítő Cramer-vonó (a mannheimi Wilhelm Cramer zeneszerzőről és hegedűsről nevezték el, akinek műveiben rengeteg „dobott-vonós” futam volt, a mannheimi-iskola stílusában). A 18. század végére a zenei ízlés újból változott, a *cantabile*-játékmód hosszabban kitartott hangokat kívánt a „dobott-vonásokhoz” szükséges szőr-feszültség elvesztése nélkül.¹³ Ebben a közegben formálta újból a vonót Francois Xavier Tourte. Az előző vonótípusok kifelé ívelt pálcája és dárda-alakú csúcsa nem bírt olyan feszültséget, mint Tourte vonója, amelynek pálcája befelé ívelt, és balta-alakú csúcsot kapott. A vonó kápáját keményebb fából: ébenfából készítette, és csavart szerelt fel rá, amivel a lószőr feszültségét könnyebben lehetett szabályozni.¹⁴ A pálca anyagát az addig használt kígyófa helyett a rugalmas pernambuco-val váltotta fel.¹⁵ Tourte ezen kívül megszabta a vonó hosszát és súlyát, ami kis eltéréssel mai napig vonókészítők számára referenciapontot jelent.¹⁶ Az új megformálás legnagyobb lehetőségei a tartott hang egyenletesebb tovább zengése, a *legato*-

¹¹ Schwarz, B.: “Beethoven and the French Violin School.” www.jstor.org/stable/740706. (utolsó megtekintés dátuma 2020. 01. 14.).

¹² Schwarz, B.: u.i.

¹³ Brown, C.: “Bowing Styles, Vibrato and Portamento in Nineteenth-Century Violin Playing.” www.jstor.org/stable/766271. (utolsó megtekintés dátuma 2020. 01. 14.).

¹⁴ Childs, P.: „Tourte family.”

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000028231>. (utolsó megtekintés dátuma 2020. 01. 14.).

¹⁵ Childs, P.: u.i.

¹⁶ Childs, P.: u.i.

játékmód (egy ív alatt játszott hangok) egyenletesebb kivitelezése, és az erőteljesebb játékmód lehetősége a vonó csúcsánál, mindezek által olyan új vonások megvalósítása vált lehetővé, mint a *martelé* és a *détaché* (5. ábra).¹⁷ A vonókészítés mint külön szakma – ahogy ma ismerjük – ezekben az évtizedekben alakult ki. A vonókészítők általában Tourte műhelyében vagy az angol Dodd vonókészítőknél kezdték a pályájukat. Ezek a hegedű- és vonó-változások olyan új lehetőségek tárházát nyitották meg, melyek felfedezése, kiaknázása zeneszerzők és hegedűvirtuózok számára hosszú évtizedekig is eltartott.



5. ábra: a hegedűvonó változása a Tourte-vonóig¹⁸

Beethoven legelőször Kreutzeren keresztül ismerkedhetett meg az új játékmóddal és hangképzéssel, amikor – mint már említettem – a hegedűművész Bernadotte francia nagykövet kíséretének tagjaként ellátogatott Bécsbe 1798-ban. Ekkor közös koncertet is adtak, ahol valószínűleg az Op. 12-es szonátákból is játszottak.¹⁹ Valószínűleg e találkozás hatására kezdett el Beethoven érdeklődni a Viotti-féle hegedűversenyek, valamint Rode és Kreutzer művei iránt. Azt is tudjuk, hogy a zeneszerző 1796-ban találkozott és együtt is játszott a kor egyik legjelentősebb csellistájával, a szintén francia Jean-Louis Duport-ral, ami valószínűleg szintén hatott rá.²⁰ Ezeknek az új hatásoknak, megfigyeléseknek az eredményeit először az Op. 23-as és az Op. 24-es hegedűszonátákban láthatjuk.

¹⁷ A *martelé*-vonást a vonó felső részén, a csúcs közelében lehet elvégezni, a vonóra nyomást helyezve nyugalmi állapotban, majd ezt a nyomást elengedni a vonó mozgás-helyzetbe kerülésekor. Karakterében *staccato* karakterű, ám nagyobb zengéssel, mintha a kápánál végeznénk el. A *détaché*-vonást is a felső félvonón ajánlott elvégezni, a szó maga elválasztott jelent, a legatohoz hasonló hatást elválasztott, különálló vonókkal éri el.

¹⁸ A képet a következő honlapról használtam fel: <http://www.baroque-violin.info/trad.html> (utolsó megtekintés dátuma 2020. 01. 14.).

¹⁹ Brandenburg, S.: „Beethoven’s Op. 12 Violin Sonatas: on the Path to his Personal Style” In: Lockwood, L.; Kroll, M. (szerk.): *The Beethoven Violin Sonatas: history, criticism, performance*. (Urbana és Chicago: University of Illinois Press, 2004). 5–23. oldal. 19. oldal.

²⁰ Thayer; A. F., Wheelock, E.: *Thayer’s Life of Beethoven*. Első kötet. (Princeton: Princeton University Press, 1989). 184. oldal.

Az Op. 23-as és az Op. 24-es szonáta

Az Op. 23-as a-moll és az Op. 24-es F-dúr „Tavaszi” szonátát valószínűleg 1800/1801-ben írta (a „tavaszi” jelző nem Beethoventől, hanem az 1860-as évekből származik).²¹ Ezen a két szonátán, valamint az Op. 26-os zongoraszonátán egyidőben dolgozott. Bár eredetileg egy opus szám alatt adta ki a két művet 1801 októberében, de az Op. 24-es F-dúr szonáta rohamos népszerűsége miatt már 1802 tavaszán külön jelent meg a két szonáta.²² Ebben a két szonátában mutatkoznak meg először nyilvánvalóan Beethoven Kreutzerrel és a franciaországi hegedűtechnikai újításokkal való találkozásának eredményei. Megfigyelhetjük, hogy a hegedűn az e-húr magas regisztereit többször és dallamosabban használja, nagyobb dinamikai skálát és a hegedű addig tőle szokatlan hangszíneit, regisztereit és vonásait alkalmazta ezekben a darabokban.

Mindkét szonátát Moritz von Fries grófnak, a monarchia egyik leggazdagabb emberének ajánlotta, aki a művészetekért rajongó és azokat támogató bankár volt.²³ A két szonátát Fries gróf házában mutatták be. Beethoven addigra kidolgozott egy jövedelmező módszert, melynek során egy-egy új művét művészpártolóknak dedikálta fél- vagy egyéves kizárólagos előadási és birtoklási jogért cserébe, majd a letelt idő után jelent csak meg nyomtatásban a darab. (Ez hasonló a mai zeneszerzők módszeréhez, amikor koncerttermek vagy zenekarok rendelnek tőlük új művet, és cserébe pár éves exkluzív előadási jogot élveznek.)

A két szonáta mind karakterben, mind népszerűségben ellentéte egymásnak. Amíg az Op. 24-es „Tavaszi” szonáta a hegedűsök körében azonnal népszerű lett és az is maradt az évszázadok során (Paganini például csak ezt a Beethoven-szonátát játszotta), addig az Op. 23-as szonáta a mai napig a Beethoven hegedű-zongora szonáták mostohagyermeké. Ebből a szonátáról keletkezett (méltatlanul) a legkevesebb elemzés és felvétel.²⁴

A szonáták korai, 1802-es kritikája – mint sok korábbi Beethoven kompozícióé – vegyes volt: kritikusuk hosszan emlékezteti az olvasóit, hogy Beethoven korábbi művei „nem találták a legmelegebb fogadtatást sok helyen, mert egy barátságtalan, komor és sivár hatást keltettek”. A két szonátáról nem volt sok mondanivalója, de megjegyezte, hogy a Scherzo-tételek tetszettek neki.

²¹ A két szonáta keletkezéséről, bemutatójáról és ajánlásáról szóló adatokat, ha nem külön jelzem, akkor a következő tanulmányból idéztem: Lockwood, L.: „On the beautiful in music”: Beethoven’s „Spring Sonata” for Violin and Piano, Opus 24 ” In: : Lockwood, L.; Kroll, M. (szerk.): *The Beethoven Violin Sonatas: history, criticism, performance*. (Urbana és Chicago: University of Illinois Press, 2004). 24-46. oldal.

²² Riethmüller, A., Geiger, F., Sichardt, M.: *Das Beethoven Handbuch*. Harmadik kötet. *Beethovens Kammermusik* (Laaber: Laaber-Verlag GmbH, 2014). 25. oldal.

²³ Moritz von Friesnek ajánlotta Op. 29-es C-dúr kétbrácsás kvintettjét és Op. 92-es hetedik szimfóniáját is.

²⁴ Lockwood, L.: u.i. 26. oldal.

Az Op. 23-as szonáta, bár a témák bemutatása és az általános dallam-mennyiség szempontjából zongoracentrikusnak mondható. Ám azt is megfigyelhetjük, hogy a hegedűszólam technikai megoldásai, valamint szerepe a zenei szövetben már megváltoztak az Op. 12-es sorozathoz képest: a játszani való sűrűbb, például hosszan kitartott kettősfogásokkal, nem ritkán bonyolult akkordjátékkal találkozunk, és a hangterjedelem szempontjából pedig Beethoven több lehetőséget aknáz ki a magas regiszterekben (6. ábra).



6. ábra: magas regiszterek az Op. 23-as szonáta I. tételében, 175-179. ütem

Vonásnem szempontjából először jelennek meg nyilvánvalóan a francia hegedűiskola új elemei: a détaché-vonás és a sorozatos akkord-játék (7. ábra).

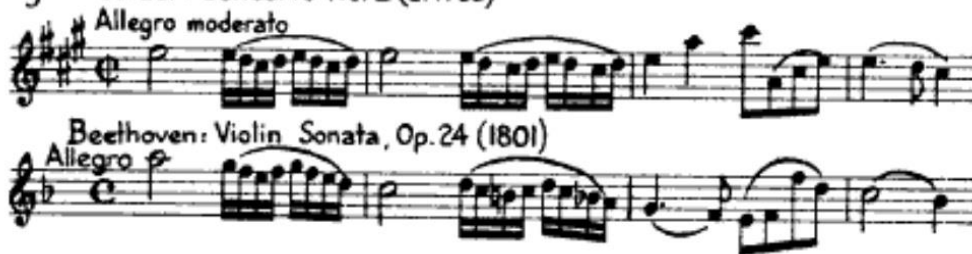


7. ábra: détaché-vonás és akkordjáték az Op. 23-as szonáta III. tételében, 231-247. ütem

Az Op. 24-es szonáta első főtémáját a hegedű mutatja be – ez a Beethoven-szonáták között csak a Kreutzer- és az Op. 96-os szonátában fordul még elő. A téma klasszikus, nyolcütemes periódust alkot, és talán nem véletlen, hogy hasonlóságot fedezhetünk fel egy eredeti Kreutzer-témával: a második hegedűversenyben az első tétel főtémájával (8. ábra). A szonáta formai különlegessége, hogy Beethoven itt szakított a Mozarttól átvett duó-tételsorral (gyors-lassú-gyors), és hozzáadott egy Scherzo-t a zárótétel előtt. A szonáta meglepően hegedű-centrikus témabemutatás szempontjából – az első tétel expozíciójában mindhárom témát a

hegedű mutatja be. A második tételben olyasféle kiírt díszítésekkel találkozunk, mint a korabeli francia hegedűversenyek lassú tételében (9. ábra és 10. ábra).

Ex. 3 Kreutzer: Concerto No. 2 (c. 1785)



8.ábra: a hasonlóság Kreutzer második hegedűversenyének és Beethoven Op. 24-es szonátájának témáiban²⁵



9. ábra: Rode Op. 13, nyolcadik hegedűverseny II. tétele, 17-20. ütem



10. ábra Beethoven Op. 24-es szonáta II. tétele, 58-61. ütem

²⁵ Ezt az ábrát a következő tanulmányból használtam fel: Schwarz, B.: „Beethoven and the French Violin School.” www.jstor.org/stable/740706. (utolsó megtekintés dátuma 2020. 01. 14.).

Az utolsó tétel hegedű-témája addig nem megszokott magasságban van (11. ábra).



11. ábra: Az Op. 24-es szonáta IV. tétele, 9-18. ütem

Az Op. 30-as szonáták

Beethoven egy év elteltével, 1802-ben fogott újból hegedű-zongora duó komponálásába. Hasonlóan az Op. 12-es sorozathoz, most is három szonátát vázolt fel és komponált meg, ezúttal heiligenstadti nyaralása során. Heiligenstadt akkoriban egy Bécs melletti gyógyfürdő volt, amely mára Bécs egyik külső kerületévé vált.²⁶ Beethoven orvosai tanácsára utazott ide, hogy egyre rosszabbodó hallásbetegségének tüneteit enyhítse. Ebben az évben vált számára világossá, hogy biztosan meg fog süketülni. Jól ismert tény, hogy ekkor írta meg végrendeletét testvéreinek, és megfordult fejében az öngyilkosság gondolata is. Heiligenstadtban fejezte be az Op. 30-as hegedű-zongora szonáták mellett még második szimfóniáját (Op. 36), az Op. 33-as bagatelljeit, valamint két zongoraszonátát az Op. 31-es sorozatból.²⁷ Bár a legutóbbi két darabról Beethoven maga írta egyik levelében, hogy egy „ganz neues Manier” (teljesen új manír, stílus) szerint komponált, az Op. 30-as hegedű-zonátákra ez nem vonatkozik, mivel azok formailag és zenei-szövet szempontjából inkább tradicionálisak.²⁸ Az általa leírt új stílus az Op. 47-es Kreutzer-szonátában fog megjelenni.

1802-ben Bécs városa ünnepelve fogadta a felvilágosodott uralkodó hírében álló I. Sándor orosz cárt. Ezt az ünneplést Beethoven saját hírnévének gyarapítására használta, és cári engedéllyel az uralkodónak ajánlotta az Op. 30-as hegedű-zongora szonátákat.

Zenetörténeti szempontból az Op. 30-as sorozatot tartalmazó jegyzetfüzet az egyik legvilágosabban ránk maradt Beethoven dokumentum, ahol a felvázolástól a kész, kidolgozott műig nyomon tudjuk követni a szerző kompozíciós folyamatát. Ezekben a szonátákban a két hangszer zenei szerepe sokkal kiegyensúlyozottabb a korábbi darabokhoz képest. Ha a témabemutató zongorán történik, a hegedű-szólam vagy ellenpontot, vagy harmóniai

²⁶ Johnson, D., Burnham, S., Drabkin, W., Kerman, J., & Tyson, A.: „Beethoven, Ludwig van.” <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040026>. (utolsó megtekintés dátuma 2020. 01. 14.).

²⁷ Johnson, D., Burnham, S., Drabkin, W., Kerman, J., & Tyson, A.: u.i.

²⁸ Beethoven az Op. 31-es zongoraszonátáit ábrázolja Simrock kiadóhoz intézett levelében, mint „egy teljesen új manír szerint írt kompozíciók” (fordítás tőlem).

kiegészítést játszik. Beethoven a hegedűt harmoniai kíséretként ezekben a szonátákban ritkán használja. A témabemutató hegedűn sokkal gyakoribb, kiegyenlítettebb a zongorához képest. Az Op. 30-as sorozat hegedűszólama megmarad elődei hangkészletében, hangterjedelmében, de a már említett, Viottitól eredeztethető hegedűtechnikai elemeket még merészebb, drasztikusabb formában használja. Bár minden szonáta önmagában egy külön világ, ahol meg lehet találni szinte mindegyik újszerű elemet, lássunk most a legjellemzőbb példák közül egyet-egyet mindhárom szonátából.

A sorozat második, c-moll szonátája a legdrámaibb, hegedűtechnikailag a legnehezebb a sorozatban, és ez Beethoven egyedüli négy tételes, moll hangnemű hegedűszonátája. Az első tétel kódájában, a nagyobb drámaiság érdekében az eddig két vonalas *g*-n kezdő főtemát egy oktávval feljebb transzponálja, a háromvonalas *g*-re (12. ábra és 13. ábra). A szonátában megtalálható a francia hegedűversenyekre jellemző *alla marcia* motívum és sok lehetőség a *martelé*- és *détaché*-vonás alkalmazására. (14. ábra és 15. ábra).²⁹



12. ábra: Op.30 No.2-es szonáta I. tétel főtemája, 9. ütem



13. ábra Op. 30 No. 2-es szonáta I. tétel főtemája a kódában, 236. ütem

²⁹ A *martelé*-vonás és *détaché*-vonásról a *Franciaországi hegedűtechnikai változások* című fejezetemben írtam.



14. ábra: *alla marcia* karakter és a *martelé* az Op. 30 No. 2-es szonáta I. tétel, 29-35. ütemében



15. ábra: *détaché* vonás az Op. 30 No. 2-es szonáta I. tételében, 47-49. ütem

A harmadik, G-dúr szonáta első tételének főtemája két oktávot ölel fel, egyvonalas *g* és háromvonalas *g* között, az ilyen hangterjedelmű és magasságú téma a szonáta keletkezésekor újdonságnak számított (16. ábra). Bár a második tétel elején leírt hosszú *legato*-ívet valószínűleg akkor sem játszották egy vonóra, a *legato*-hatást sokkal könnyebb elérni a Tourte-vonó kiegyenlítetttségével (17. ábra).



16. ábra: az Op.30 No.3-as szonáta I. tételének főtemája

140

Tempo di Minuetto,
ma molto moderato e grazioso.

Tempo di Minuetto,
ma molto moderato e grazioso.

The image shows the beginning of the second movement of Op. 30 No. 3. It consists of two staves, piano (top) and bass (bottom). The tempo is marked 'Tempo di Minuetto, ma molto moderato e grazioso.' The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The piano part starts with a piano (p) dynamic, followed by a crescendo (cresc.) and then a fortissimo decrescendo (sf decresc.). The bass part also starts with a piano (p) dynamic, followed by a crescendo (cresc.) and then a fortissimo decrescendo (sf decresc.).

17. ábra: az Op.30 No.3-as szonáta második tétel eleji hosszú legato-ívek

Az Op. 30-as sorozat első, A-dúr szonátája, bár hangkészletben a legkonzervatívabb, a hegedű-szólam minden tételben a Tourte-vonó által lehetséges, kitartott *cantabile* játékmódot, annak különböző megvalósítási lehetőségeit aknázza ki: mint ellenpont, lassú tétel dallama és mint variációs dallam. (18. ábra, 19. ábra és 20. ábra)

Allegro.

Allegro.

The image shows the beginning of the first movement of Op. 30 No. 1. It consists of two staves, piano (top) and bass (bottom). The tempo is marked 'Allegro.' The key signature has two sharps (F-sharp and C-sharp), and the time signature is 3/4. The piano part starts with a piano (p) dynamic, followed by a crescendo (cresc.), a fortissimo decrescendo (sf decresc.), and then a fortissimo (fp). The bass part also starts with a piano (p) dynamic, followed by a crescendo (cresc.), a decrescendo (decresc.), and then a fortissimo (fp).

18. ábra: a hegedűszólam, mint ellenpont az Op. 30 No.1-es szonáta I. tétel első nyolc ütemében

98

Adagio, molto espressivo.

This section of the musical score, measures 98-103, is marked 'Adagio, molto espressivo.' It features a piano accompaniment and a vocal line. The piano part begins with a melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand, both marked with a piano (*p*) dynamic. The vocal line enters in measure 98 with a melody marked *sf* (sforzando). The piano accompaniment includes various articulations such as slurs and accents. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is written on five staves: two for the piano and three for the voice.

Adagio, molto espressivo.

p *sf*

cresc. *p* *cresc.* *p* *sf*

cresc. *p* *cresc.* *p* *sf*

19. ábra: a hegedűszólam-mint lassútétel dallam az Op. 30 No. 1-es szonáta II. tételének első nyolc ütemében

102

Allegretto con Variazioni.

p dolce

Allegretto con Variazioni.

p dolce

Cresc.

20. ábra hegedűszólam-mint variációs dallam az Op. 30 No.1-es szonáta III. tétel első nyolc ütemében

A sorozat első szonátájának utolsó, variációs tétele keletkezett a legkésőbb. Beethoven először tánc-tételt, egy tarantellát komponált ide, de végül aránytalannak érezte a szonáta-hoz a tételt, ezért egy variációs tétellel helyettesítette. A kész tarantella, valamint George Bridgetower angol hegedűs látogatása ihlette Beethovent új szonáta megírására a következő évben, 1803-ban.

Az Op. 47-es Kreutzer-szonáta

Beethoven Lichnowski herceg közbenjárásával ismerkedett meg George Bridgetowerrel.³⁰ Bridgetower Sziléziában, az akkori Habsburg Birodalom területén született, (édesapja a Karib-tenger térségéből származott, így mulatt volt), és élete nagy részét Londonban töltötte. Gyerekkorában Eszterháznál Haydnál tanult, és 1790-ben ment Londonba, ahol Giovanni Giannovichitől, a kor egyik legjobb pedagógusától vett órákat. A Salomon-koncertsorozatokon Haydnal és Salomonnal közösen lépett fel, valamint Franz Clement-el, aki szintúgy Giannovichinövendéke volt ekkoriban, és Beethovennel baráti kapcsolatot ápolt.³¹ Bridgetower a walesi herceg (a későbbi IV. György király) pártfogoltja volt, később zenekarának vezetője, koncertmestere lett. 1802-ben engedélyt kapott, hogy a kontinensre utazzon és meglátogassa édesanyját. Ezt az utazást kihasználva, ajánlásokon keresztül jutott el Bécsbe, ahol nagy szeretettel fogadták. Beethoven leveleiben nagyon elismerően nyilatkozott játékaról és lelkesen mutatta be mecénásainak.

Beethoven számára remek alkalom volt, hogy Lichnowski herceg pártfogolásával Bridgetower számára új hegedűszonátát komponáljon, és egyúttal felhasználja az egy évvel azelőtti, Op. 30-as sorozatból félretett tarantellát.³²

Bridgetowernek sürgetni kellett Beethovent, hogy időben elkészüljön a szonátával – Ferdinand Ries, Beethoven növendéke a *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven* című könyvében így számol be az esetről: néhány nappal a koncert előtt kereste meg őt Beethoven, hogy megkérje, hogy másolja le sürgősen a hegedűsnek az első, *Presto* tételt. A második tételt, Bridgetower a bemutató napján kapta kézhez. A bemutatót a szerző késlekedése miatt el kellett halasztani: át kellett tenni május 22. helyett 24-re. A koncertet az augarteni színházban tartották meg reggel nyolckor. A hektikusság ellenére a koncert sikert aratott, ráadásnak a reggelre elkészült második tételt játszották.

Az akkori koncertek viselkedési szokásai merően mások voltak, mint amit ma megszoktunk. Alexander Thayer, az angol zenetudós, aki az első tudományos Beethoven-életrajz írója, *Thayer's Life of Beethoven* című könyvében azt írja, hogy a fent említett szonáta bemutatóján a szerző ösztönözte partnerét, hogy előadás közben improvizáljon – ennek eredményeképp az első tétel visszatérésében, amikor Bridgetower egy zárlat után, az expozíció

³⁰ George Bridgetower életrajzi adatait a következő cikkből állítottam össze: Simon McVeigh: „Bridgetower, George (Augustus) Polgreen” In: George Grove (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 4. (London, Macmillan Publishers Limited 2001). 350-52. oldal.

³¹ Beethoven Franz Clement számára komponálta 1806-ban hegedűversenyét, aminek kéziratára a „Concerto par Clemenza pour Clement” szójátékot írta, valamint Clement 1805-ben bemutatott hegedűversenyének motívumait is belecsempészte.

³² A tarantella egy gyors, vad népi tánc, amely Dél-Itáliából, Taranto városából ered. A közhiedelemmel ellentétesen az elnevezés nem a dél-amerikai tarantula-pók fájdalmas csípése következtében keltett, a táncban előforduló vad mozdulatok eredménye, hanem egy a 15-17 században, Itáliában elterjedt tarantizmus nevű betegségtől, a hisztériának egy formájától származható. Forrás: Schwandt, E.: „Tarantella.” <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027507>. (utolsó megtekintés dátuma 2020. 01. 14.).

analóg helyén eljátszotta a zongorában leírt *cadenzát*, Beethoven megszakította az előadást, felállt, átölelte partnerét és azt mondta: „még egyszer, kedves fiam!”, majd ugyanazt megismételték letartott zongora pedállal.³³ John M. Gingerich „*Ingaz Schuppanzigh and Beethoven's late quartets*” tanulmányából pedig tudjuk, hogy a közönség, annak ellenére, hogy általában zeneileg igen művelt volt, tapsolt, ahol csak lehetett. Pár évtizeddel később, amikor Beethoven Op. 131 cisz-moll vonósnégyesében úgy döntött, hogy a tételek *attacca*, szünet nélkül követik egymást a kvartett második hegedűse, Karl Holz azt vetette fel ez ellen, hogy akkor nem tudnak bizonyos részeket megismételni és hangolni sem.

Levelezésükből kiderül, hogy Beethoven és Bridgetower között szoros barátság alakult ki a bemutató környékén. A szonáta kéziratán ez olvasható: „*Sonata mulattica composta per il mulatto Brischdauer [Bridgetower], gran pazzo e compositore mulattico*” – feljegyzésekből tudjuk, hogy Beethoven eredetileg neki szánta a mű ajánlását.³⁴ Ez végül egy nőügy miatt nem történt meg, ugyanis a bemutató utáni napokban egy kocsmában Bridgetower közönségesen beszélt egy számára új, közös nőismerősükről. Ez annyira felháborította Beethovent, hogy visszavonta az ajánlást és a barátságát is megszakította Bridgetowerrel. Egy évvel később Rodolphe Kreutzernek dedikálta a szonátát.³⁵

A Kreutzernek szóló ajánlást (akivel utoljára évekkel azelőtt, 1798-ban találkozott), Beethoven először 1804-ben említette egy október 4-i levelében, bonni kiadójához, Nikolaus Simrockhoz: „Ez a Kreutzer jó, szeretetre méltó ember, aki sok örömet okozott itt-tartózkodásával. Mesterkéeltség nélküli, természetes személyisége közelebb áll saját magatartásomhoz, mint a legtöbb virtuózé. Mivel a szonáta alaposan hozzáértő, alkalmas hegedűst kíván, így az ajánlás helyénvaló. Ugyan levelezünk (ami évi egy levelemet jelenti) úgy tudom, még nem tud az ajánlásomról.”³⁶

Rodolphe Kreutzer a korabeli Párizs egyik legnépszerűbb operaszerzője, koncertmestere és szólóhegedűse volt. *Abel* nevű operája amellet, hogy a közönség kedvence volt, kivívta Hector Berlioz írásos gratulációját.³⁷ Hegedűs karrierje mellett a Conservatoire aktív tanáráként az egész 19. századi francia hegedűs nemzedékre befolyással volt.³⁸ A zenetörténetbe negyvenkét etüdből álló gyűjteményével írta be magát leginkább, mely a hegedűtanításban ma is az egyik leghíresebb, legtöbbet használt pedagógiai gyűjtemény. Kreutzer, aki Stradivari hegedűn játszott, leginkább telt, nagy hanggal rendelkezett, és előszeretettel használt legato-

³³ Fordítás tőlem.

³⁴ „Mulatt szonáta, a mulatt Brischdauernek, nagy bohócnak és mulatt zeneszerzőnek komponálva.” (fordítás tőlem)

³⁵ A fentmaradt levelekből véleményem szerint az akkoriban még házasság Jozefin Brunszvikról lehetett szó, aki miután 1804-ben megözvegyült bensőséges kapcsolatot ápolott Beethovennel, aki tizenhárom szerelmeslevelet címzett neki.

³⁶ Fordítás tőlem.

³⁷ Charlton, D. (2001): „Kreutzer family.”

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000015527>. (utolsó megtekintés dátuma 2020. 01. 14.).

³⁸ Schwartz, B.: *Great Masters of the Violin. from Corelli and Vivaldi to Stern, Zukerman and Perlman*. (Simon and Schuster, Inc., 1983). 161. oldal.

vonást.³⁹ Beethovenről mint zeneszerzőről nem volt jó véleménnyel, egy alkalommal fülét befogva rohant ki Beethoven második szimfóniájának (Op. 36) próbájáról.⁴⁰

A Beethoven-szonáta ajánlása tehát a hegedűs tudta nélkül történt, és nem maradt fent irat, amely bizonyítaná, hogy Kreutzer valaha játszott volna nyilvánosan a szonátát. Feltételezhetjük, hogy az ajánlás inkább szimbolikus: egyenlő technikai szintű zenészeket igényel, és ahogyan Kreutzer maga, úgy ez a szonáta is mérföldkőként maradt fenn a zenetörténetben.

A szonátát 1805 áprilisában adták ki és rá két hónapra a lipcsei Allgemeine Musikalische Zeitungban megjelent egy beharangozó, amit valószínűleg a lap főszerkesztője írt. Ez a beharangozó úgy említi a művet, mint „Beethoven zsenijének újabb állomását, egyik legfontosabb szerzeményét”.⁴¹ Ezzel ellentétesen az első, 1805 augusztusi kritika szerzője elismerően nyilatkozott a műről és a zeneszerzőről, de megjegyezte, hogy számára megfejthetetlen a mű belső világa és karakterét nem tudja kifejezni.⁴²

Nyomtatott formában a mű teljes címe így hangzik: „Sonata per il Pianoforte ed uno violino obbligato in uno stile molto concertante come d'un concerto” lett.⁴³ A szonátának formailag nincsen köze a versenyműhöz, a „stile molto concertante” valószínűleg a versenyműben a szólista és a zenekar közötti párbeszédre utal. Ez a szonátában a két hangszer közötti dialógusban jelenik meg (21. ábra) Ezt Beethoven Heinrich Christoph Koch *Versuch einer Anleitung zur Composition* című zenetudományi könyvében olvashatta, ahol Koch az akkori zenetudósok által megtámadott zenei formát, a versenyművet, a műfajban rejlő dialógus lehetőségével védte meg.⁴⁴

³⁹ Schwartz, B.: u.i. 162. oldal.

⁴⁰ Schwartz, B.: u.i. 160. oldal.

⁴¹ Jander, O.: „The 'Kreutzer' Sonata as Dialogue.” www.jstor.org/stable/3127046 (utolsó megtekintés dátuma 2020. 01. 14.).

⁴² Jander, O.: u.i.

⁴³ Szonáta zongorára és hegedűkíséretre concertáló stílusban, mint egy versenymű. (Fordítás tőlem)

⁴⁴ Jander, O.: u.i.

The image shows the first 13 measures of the introduction to the first movement of Beethoven's Op. 47, 'Kreutzer' Sonata. The tempo is 'Adagio sostenuto'. The score is in G major, 3/4 time. It features a piano introduction with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *f*, *p*, *sf*, and *cresc.* markings.

21. ábra: az Op. 47-es Kreutzer szonáta I. tétel bevezetője Adagio sostenuto, 1-13. ütem

Az Op. 47-es szonáta technikai újításai

A Kreutzer-szonáta a zongora és hegedű közötti párbeszédet technikailag új szintre emelte. Bár minden addigi szonátájánál nagyobb hegedűtechnikai uralmat igényel, leginkább az Op. 12 No. 1 D-dúr szonátával érdemes összehasonlítani, hogy megláthassuk, öt év alatt mennyit változott Beethoven írásmódja hegedűre.

Ezt a változást megfigyelhetjük például, ha összevetjük a két szonáta egy-egy területét: az Op. 12 D-dúr szonáta első tételének zárótéma-területét a visszatérésben, 212-226 ütem között és a Kreutzer-szonáta első tételének két részét, a 61-71. ütem és a 45-60. ütem közötti részeket (22. ábra, 23. ábra és 24. ábra). Ezekben az ütemekben láthatjuk, hogy a Kreutzer szonátában az akkordjáték jóval bonyolultabb balkéz fogásokat igényel, nehezebben szólaltathatók meg jobbkézkel, és külön nehezítő tényező a concertáló-futamok polifóniája.

Edition Peters. 6531

22. ábra: Op.12 No.1 D-dúr szonáta I. tétel zárótémája a visszatérésben, 212-226. ütem

B

Edition Peters.

6581

23. ábra: akkordjáték az Op. 47-es Kreutzer-szonáta I. tételében, 61-71. ütem

p

Edition Peters.

6581

24. ábra: concertáló-futamok az Op 47-es Kreutzer-szonáta I. tételében. 45-60. ütem

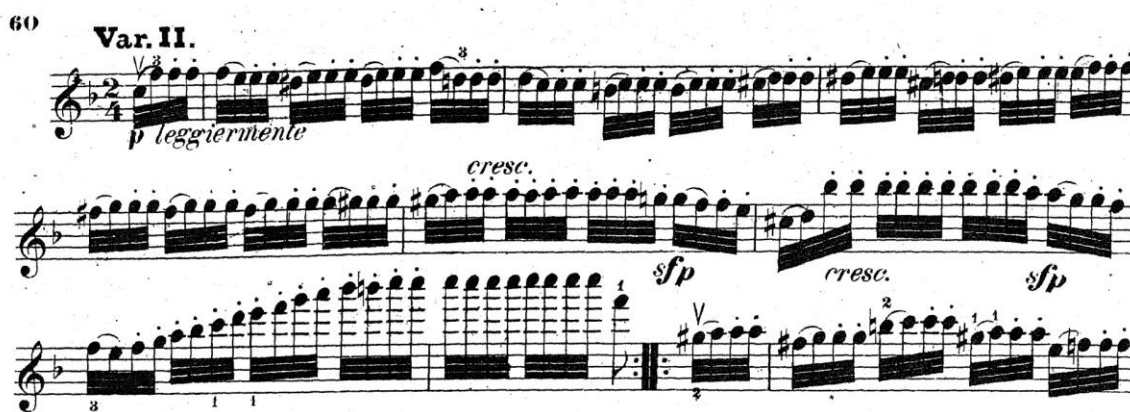
A technikai határok kitágítása a legjobban a két szonáta lassú tételében érhető tetten: az Op. 12-es D-dúr szonáta lassú tételének második, hegedű-variációjában, (49-50. ütem) található virtuóz-skálafutamok, valamint az azt követő, két *legato*-két *spiccato* hangot tartalmazó motívumok megjelennek a Kreutzer-szonáta lassú tételében is. (25. ábra). A Kreutzer-szonáta lassú tételében Beethoven ezt a két elemet két külön variációba teszi, valamint a regisztereit kibővíti. Amíg a virtuóz-skálafutam az Op. 12-es D-dúr szonátában a kétvonalas *d*-hangig megy, addig a Kreutzer-szonátában a háromvonalas *b*-ig (26. ábra). A két *legato*-két *spiccato* motívum pedig a Kreutzer-szonáta második, hegedű-variációjának fő eleme lesz, és ez a variáció tartalmazza a szonáta legmagasabb hangját is, egy négyvonalas *f*-et (27. ábra).



25. ábra: az Op. 12 No. 1 szonáta II.tétel hegedű-variációja, 49-56. ütem



26. ábra: virtuóz-skálafutam a Kreutzer-szonáta II. tétel, 150. ütemében



27. ábra: hegedűvariáció a Kreutzer-szonáta II. tételében, 82-89. ütem

Láthatjuk, hogy Beethoven Kreutzer-szonátája egy hosszú folyamat eredményeként jöhetett létre, és nem lett volna lehetséges a francia hegedűtechnikai fejlődés nélkül. A hegedűre korábban sosem komponáltak addig így a duó-műfajban: a játszani való mennyisége és minősége is megváltozott – ez a változás megfigyelhető a változatos hangszínek, dinamikák, a bonyolultabb akkordjáték alkalmazásában, és a (felfelé) megnövelt hangterjedelemben is.

Az Op. 96-os szonáta

A Kreutzer-szonáta után Beethoven kilenc év elteltével írta következő hegedű-zongora szonátáját. Ebben a kilenc évben új, „szimfonikus” korszakába lépett, és az Op. 96-os szonáta idején már ennek a korszakának a végén tartva, letisztultabban nyúlt a duó-formához. 1812-re már Beethoven nyolc szimfóniát, tizenegy vonósnégyest írt, és megkomponálta *Fidelio* című operáját is. Az Op. 96-os szonáta írásmódja egyszerűbb, elmélyültebb hangszerhasználatot mutat.

Nem véletlen, hogy hangszerismerete elmélyültebb lett: ezidőben Ignaz Schuppanzigh kvartettje (Razumovszkij gróf finanszírozásával) Beethoven kvartett-kompozícióit rögtön bemutatta a szerzőnek, aki általában az eljátszás után, helyben tudta korrigálni az általa hallottakat, tapasztaltakat. Ez megadta neki a lehetőséget, hogy addig elképzelhetetlen módon írjon egy összeszokott, rendszeresen együtt játszó vonósnégyesre, és kipróbálhasson bizonyos hangszertechnikai ötleteket.⁴⁵

Utolsó hegedű-zongora szonátáját két másik kamaraművel, az Op. 95-ös „*Serioso*” vonósnégyessel és az Op. 97-es „*Hercegérsek*” zongorás trióval egyidőben írta. Mind a hegedűszonátáját, mind a zongorás trióját, tanítványának és mecénásának Habsburg Rudolf hercegérseknek ajánlotta.⁴⁶

Rudolf 1803-ban kezdett el zeneszerzés- és zongoraórákat venni Beethoventől, aki a Hármasszerenyt (Op. 56) ezidőben komponálta. Schindler szerint a hercegérsek számára írta a darabot – ezzel magyarázta a zongora szólam relatív egyszerűségét a hegedűhöz és a csellóhoz képest (bár a mű kiadása idején, öt évvel később Beethoven már egy másik mecénásának, Lobkowitz hercegnek ajánlotta a darabot). Beethoven irányításával a hercegérsek kiváló zongorista lett, és több műve, a már említett trió mellett az ő ajánlását viseli: negyedik és ötödik zongoraversenye (Op. 58, Op. 73), három zongoraszonátája (Op. 80, Op. 106, Op. 111), a „*Grosse Fuge*” vonósnégyesre és annak zongora átírata (Op. 133, Op. 134), valamint a „*Missa Solemnis*” (Op. 123).

⁴⁵ Johnson, D., Burnham, S., Drabkin, W., Kerman, J., & Tyson, A. (2001). „Beethoven, Ludwig van.” <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040026>. (utolsó megtekintés dátuma 2020. 01. 19.).

⁴⁶ Habsburg Rudolf I. Ferenc osztrák császár öccse volt.

Mint előző hegedű-zongoraszonátáját, Beethoven az Op. 96-os művet is egy nemzetközileg elismert hegedűs bécsi érkezésére írta.⁴⁷ Ezúttal Pierre Rode, a Viotti iskola legjelesebb képviselője látogatott Bécsbe. Rode a párizsi Conservatoire első hegedűtanára volt, és később a már említett három híres hegedűtanár közül (Rode-Kreutzer-Baillot) az egyedüli, aki biztosan tanult Viottinál. A lipcsei Allgemeine Musikalische Zeitung kritikusa 1800-ban Rode hegedüléséről azt írta: „Rode a csodával határos benyomást keltett játékaival. Ő most Európa legjobb hegedűse”. Rode I. Sándor cár meghívására Szentpéterváron lett a cári udvar hegedűse 1809-ben nagyon magas fizetéssel. Négy év elteltével tért vissza Párizsba, de addigra a párizsi kritikusok elfordultak tőle, hiányolták a temperamentumot játékában, amitől híres volt korábban. Bécsbe életének ebben a stádiumában érkezett 1812-ben.

Beethoven és Rudolf hercegérsek levelezéséből tudjuk, hogy a közismert szokásaitól eltérően ennek a szonátájának utolsó tételét Rode hegedülési stílusára szabta – erről így írt Beethoven: „Nem hiába siettem az utolsó tétellel. [...] Rode hegedülését figyelembe véve több időre volt szükségem a tétel megkomponálásakor. Mi szeretjük a zajos futamokat a fináléinkban, de Rode-t azok nem érdeklik, így ez meglehetősen feltartott.”⁴⁸ Ezeknek ellenére Beethoven belecsempészett egy „zajos” futamot a tétel utolsó hegedű *cadenzájában*, ahol háromvonalas *d*-ig megy fel a hegedű. A Beethoven által ábrázolt kép Rode-ról meglehetősen különös, mivel Rode saját hegedűversenyeiben rengeteg a „zajos” és virtuóz futam.

Beethoven időben végzett a kompozícióval és Lobkowitz herceg palotájában 1812. december 19-én megtörtént a bemutató. A jelenlévő kritikus kiemelte Rudolf zongorajátékát, de Rode játékaról megjegyezte, hogy: „Rode úr nagysága úgy látszik nem ebben, hanem a hegedűverseny műfajában teljesebb ki.”⁴⁹ Beethoven félve, de elküldte a hegedűszólamot Rode-nak egy következő, 1813. január 7-i koncert előtt, hogy gyakorolhassa, de sajnos a hegedűs ekkor sem tett jobb benyomást. Ezeknek következtében az eredetileg Rode-nak szánt ajánlást visszavonta és tanítványának, Rudolfnak intézte.

A Kreutzer-szonátával ellentétben az Op. 96-os szonátában lévő concertáló-párbeszédben a virtuozitás helyét az introvertáltság veszi át. Az első tétel főtémájában a hegedű nyugodt kijelentésére a zongora megegyező módon válaszol, majd ez megcserélődik (28. ábra).

⁴⁷ A szonáta megalakulásának történetét, valamint Pierre Rode életéről szóló információkat a következő könyvből idéztem: Schwartz, B.: *Great Masters of the Violin: from Corelli and Vivaldi to Stern, Zukerman and Perlman*. (Simon and Schuster, Inc., 1983). 154-158 oldal.

⁴⁸ Fordítás tőlem.

⁴⁹ Fordítás tőlem.



28. ábra: concertáló párbeszéd az Op. 96-os szonáta I. tételében, 1-10. ütem

A második téma induló karaktere közötti párbeszédben az *alla marcia* karakter nyugodtabb, mint az Op. 30-as No.2-es c-moll szonátában az Op. 12-es szonáta sorozathoz hasonló vékony hangszerelésű kíséret miatt. (29. ábra)



29. ábra: az *alla marcia* karakter az Op. 96-os szonáta I. tételében, 49-54. ütem

Beethoven a hegedűszólamot a Scherzo-tétel trióján és a Rondó-tétel utolsó *cadenzáján* kívül nem vezeti olyan magas regiszterekbe, mint a Kreutzer-sonátában. Az első tétel legmagasabb hangja a kétvonalas e, a második tételben a kétvonalas esz. Újdonság még a hegedű-zongora szonátákban, hogy a II. tételt *attacca* követi Scherzo.

Beethoven utolsó szonátáját a korábbiakhoz képest más korszakában, más felfogással és más hangzásideálokkal írta meg. A szonátában rejlő nyugodtság és introvertáltság egyensúlyt teremt a

Kreutzer szonáta viharos, drámai hangvételével, de nem szabad elfelejteni, hogy ezt a szonátáját egyszerre írta drámai karakterű, mozgalmas Op. 95 „*Serioso*” vonósnégyesével, ami talán ilyen módon kiegészítette a hegedűszonáta „bölc” karakterét és nyugodtságát. Az Op. 96 hegedűszonáta és az 1815-ben írt csellószonátái (Op. 102 No. 1 és No. 2) Beethoven utolsó kísérletezései a duó-formával.

Összefoglalás

Beethoven a tíz hegedű-zongora szonátájával új technikai és zenei határokat szabott a vonós kamarazenében. Tagadhatatlan, hogy ezek a szonáták más formát öltöttek volna a Franciaországban történt hegedűtechnikai változások nélkül. Komponálásuk szorosan összekapcsolódott azzal, hogy Beethoven személyesen is megismerte ennek az új technikának a képviselőit: a tíz szonátából öt egy-egy virtuóz hegedűs bécsi látogatása és koncertje alkalmából keletkezett. A szonáták legkimagaslóbb technikai csúcspontja egyértelműen a Kreutzer-szonáta; bár eredetileg nem francia hegedűsnek íródott, a benne lévő hangszeralkalmazás lehetetlen lett volna a Viotti-iskola újításai nélkül, melyeket Beethoven „*neues Manier*”-jával ötvözt. Véleményem szerint a korabeli francia hegedűverseny műfaját tanulmányozva merően megváltozott Beethoven írásmódja a vonós hangszerekre, és ez hatással volt minden további kamaraművére és szimfóniájára.

Varga Oszkár Junior Prima díjas hegedű- és brácsaművész, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem doktorjelölt hallgatója, valamint a kamarazene tanszék tanára egyetemi tanársegéd státuszban. Nyertese a 2019/2020-as Új Nemzeti Kiválóság Program ösztöndíjának.

„Az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-19-3 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának szakmai támogatásával készült.”

