

Joseph Haydn Hob.XVI./ 34-es, no. 53. e-moll szonátája és
Fryderyk Chopin op. 10. no. 1. C-dúr etűdje

Az 53-es számú, e-moll szonáta is egy igen népszerű mű, minden bizonnyal az első, Presto tempójelzésű tétel eredetisége miatt. Azon kívül, hogy elsőként Londonban adták ki, két másik szonátával együtt (No. 35, illetve no. 34, a keletkezéséről semmit sem tudunk. “Jóllehet az első tétel briliáns, az Adagio tétel meglehetősen üres [...] és félzárlattal vezet át a “Vivace molto” tételre, ahol az Alberti basszus túlságosan is - 136 ütemből 98-ban - hangsúlyos szerepet kap.”¹

Joseph Haydn, aki a klasszikus szonátaforma első nagy mestere volt, ezt a darabot Eszterháznál írta, amikor a hercegi család szolgálatában állt. A mű első tétele (Presto) iskolapéldája lehetne a szonátaformának: az expozícióban megjelenő, e-moll főtemát a párhuzamos (G) dúr hangnemű melléktéma követi.

Somfai László a Haydn-szonátákat bemutató, rendszerező könyvében azzal a kérdéssel kapcsolatban, hogy Haydn csembalóra vagy írta-e a darabot, a londoni kiadásra hivatkozik: “joggal alternatív feliratú az 53. e londoni kiadása”.² Ezek szerint Haydn - akiről úgy tudjuk, hogy eléggé odafigyelt művei kiadási módjára - legalább hallgatólagosan beleegyezhetett abba, hogy csembalón és fortepianón is elképzelhető a darab előadása.³ Időrendben az úgynevezett “Auenbrugger-szonáták” (48-52-ig, illetve még a 33-as), illetve a Bossler-szonáták között helyezkedik el. Somfai egy kicsit önkényesnek tűnő kategóriába, az úgynevezett “vegyes szonáták” csoportjába sorolja.⁴

Amina Asfandyarova orosz zenetudós, az Ufa Állami Művészeti Intézet rektora szonátának sajátos értelmezését nyújtja, amikor a pasztorále műfaj jegyében értelmezi. A pasztorál - amellet, hogy “békés falusi hangulatot idéző ének vagy zenés színpadi mű, hangszeres kompozíció”, 6/8-os vagy 12/8-os ütemű zene, és Scarlattinak is van pasztorále szonátája.⁵

A No. 53-as (Hob.XVI/34), e-moll szonáta egy pasztorále kibontakozásának a példája, különös tekintettel a mű I. Presto tételére. A “főhős” fanfárszerű, felfelé hangokra épülő zenei megjelenítésére - amit a moll hangnem drámai érintéssel is felruház - a kétszólamú, fonalszerű

¹ Haydn: Chronicle and works in five volumes by H. C. Robbins London “Haydn at Eszterháza” 1766-1790, Thames and Hudson, London, 1978, 584.

² Somfai László, Joseph Haydn zongoraszonátái. Hangszerválasztás és előadói gyakorlat, műfaji tipológia és stíluselemzés; Zenemű Kiadó, Budapest, 1979, 35.

³ Somfai László, Joseph Haydn zongoraszonátái. Hangszerválasztás és előadói gyakorlat, műfaji tipológia és stíluselemzés; Zenemű Kiadó, Budapest, 1979, 35.

⁴ Uo, 139.

⁵ <https://hu.wikipedia.org/wiki/Pasztor%C3%A1l>, utolsó letöltés: 2025.01.06.

polifónia válaszol. A pasztorále jelei - konkrétan az egymás után következő, párhuzamos szextek és tercek - úgy jelennek meg, mint a bemutatott drámai "párbeszéd-cselekvés" válaszai.

Ilyen esetekben a gyors tempó, mint jelentést befolyásoló tényező, a moll hangnemmél, illetve a szaggatott (staccato-jelek) előadásmóddal azt a célt szolgálja, hogy megteremtse/létrehozza "a konfliktust hordozó párbeszéd" drámai jelenetének intenzív tempóját, ritmusát."

A dramatizálás szándéka az előadókban rendszeresen egyfajta "romantikus nyugtalanságot" hoz ki, ami a szonáta előadásában túltelített hangzáshoz, nyers hajszoisághoz vezet. A kedves/finom pasztorálé képeinek, illetve az általa ébresztett, hajlékony, finom utalások hatása sokkal inkább az aggasztó, melankolikus nyugtalanság légkörét kell megteremtienie, egyfajta szomorú iróniával párosítva. Ennek a zenei részletnek az érzelmi kontextusa annak a kornak a világlátásának felel meg.⁶

Fryderyk Chopin: Op. 10. no. 1. C-dúr etűd

Chopin még varsói időszaka idején, egy 1829. október 20-án kelt levelében említi először az op. 10-es Etűdöket, amely levelet barátjának, Tytus Woyciechowski-nak címzett. Ebben a levélben a no. 1-es, C-dúr etűdről külön említést tesz: "Készítettem egy nagy Exercice-t en forme, a magam stílusában, ha találkozunk, megmutatom."⁷ A no. 2-es, a-moll etűddel együtt fennmaradt kéziratán 1830. november 2-án keletzte, vagyis "azon a napon, amikor örökre elhagyta Varsót, ami azt sugallja, hogy sebtében még elrendezte kompozícióit, mielőtt elindult élete meghatározó külföldi útjára."⁸

A zeneszerző ekkor 19 éves, már hallotta élőben Paganinit, túl van néhány koncertsikeren, ideálja azonban nem Liszt - vele és a többi kora-romantikus zeneszerzővel egyébként is csak később, Párizsban fog majd találkozni -, hanem Bach, illetve Mozart. A zenetörténészek a no. 1-es, C-dúr etűdöt J.S.Bach: Das wohltemperierte Klavier-jának legismertebb, C-dúr prelúdiumával szokták párhuzamba állítani, hangsúlyozva, hogy a két mű között egyértelmű párhuzamokat lehet felfedezni.

⁶ Forrás: For citation / Для цитирования: Asfandyarova Amina I. Performance-Related Solutions of the Graphic Structures of Haydn's Clavier Sonatas // Проблемы музыкальной науки. 2019. No 4. C. 73–81. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.073-081, 6.

⁷ Walker, Alan, Fryderyk Chopin, Rózsavölgyi és Társa, Budapest, 2020, 158.

⁸ Uo., 159.

A zongoraművészek körében elterjedt vélekedés szerint az op. 10, no. 1-es, C dúr etűd az egyik legnehezebb mű, amelyet Chopin komponált. Érdekes körülmény, hogy - bár a futamok decimákat, sőt, undecimákat is felölelnek - Chopin nem tartotta különösen nagy kihívásnak ezt a darabot, dacára annak, hogy kicsi keze volt.

“Egyik órájukon biztosította Friederike Müller-Streichert afelől, hogy a darab megfelelő eljátszásához nem kell egyéb, mint egy hajlékony kéz. Azt javasolta, hogy növendéke reggel gyakorolja a művet, amikor a keze még laza, és eleinte nagyon lassan játsszon.”⁹

Chopin ezekkel a szavakkal nyújtotta át a no. 1-es, C-dúr etűdöt tanítványának, Streicher Müller asszonynak, hogy próbálkozzon meg vele. Attilio Brugnoli, aki ezt a történetet a Chopin-etűdök kiadásában feleleveníti, hozzáteszi: ez egyike azoknak a műveknek, amelyek “komoly veszélyt jelenthetnek azok számára, akik az előadásával próbálkoznak.”

Brugnoli szavai kissé elbátortalanítólag hatnak, amit a szerző azzal próbál ellensúlyozni, hogy mintegy harmincféle bevezető gyakorlatot javasol az etűdhez.

Chopin kezének hajlékonyságáról egyébként Heinrich Heine, a híres romantikus német költő a következő hasonlatot alkalmazta: “mintha egy kígyó tátaná ki az állkapcsát, hogy hirtelen bekapja a prédát.”¹⁰

Mikuli erről így ír: “Valóságos zongoristakeze, amely roppant hajlékony volt, ámbár nem nagy, tette lehetővé, hogy eljátsza a legtágabb hangzاتفelbontásokat és széles hangterjedelmű szakaszokat is, amelyeket olyan újdonságként hozott divatba, mint amit meg sem kíséreltek azelőtt; s mindezt a legcsekélyebb látható erőlködés nélkül, mivel stílusának megkülönböztető jegye volt a gyönyörködtető szabadság és könnyedség.”¹¹

Frederick Niecks azt írja: “Pontosan tisztában vagyok vele, hogy napjainkban is az az általánosan elterjedt téves elképzelés uralkodik, mely szerint ezt az etűdöt csak nagyon nagy kezű zongorista tudja eljátszani. A helyzet azonban nem ez, csakis hajlékony, ruganyos kézre van szükség hozzá.”¹²

⁹ Walker, i.m. 278.

¹⁰ Uo., 279.

¹¹ Uo., 279.

¹² Niecks, Frederick, Frederick Chopin as a Man and Musician, London, Novello, [1902] third edition 2 vols, 68.

Rita Ferri az etűdről szóló rövid cikkében¹³ sok-sok év módszertani tapasztalat birtokában arra a következtetésre jut, hogy a technikai nehézségek kiküszöbölésének egyetlen útja a legkisebb izommegerőltetésnek is az elkerülése, amihez hozzájárul a zenei artikulációknak mint egyensúlyi pontoknak a kihasználása. A kar súlyát ezekkel szemben megtámasztva a kezek és az ujjak teljes mértékben szabadok maradnak mindenféle - felesleges - izommunkától. És éppen ez az a Chopin-darab, amelyben a cikk szerzője leginkább visszaigazolja látja hipotézisének jogosságát, hiszen benne a zongoristának számos, egymással technikailag ellentétben álló elemet egyidejűleg kell jól megoldania:

hangerő és gyorsaság, legato nagy hangtávolságok között, belépés a hüvelykujjal, ugyanakkor hangsúlytalan hangot játszva. Csupa ellentmondás, egyszerre nyitott és zárt ujjak, a hüvelykujj billentése a kéz esését vonná maga után, ám a hangsúlytalan hang mégis könnyed billentést követel meg.

Ferri ennek érdekében “az egyensúly technikájá”-ról beszél, amely lehetővé teszi, hogy az erő a súlyból bontakozzon ki, lehetővé teszi, hogy a kéz szabad maradjon, az ujjak pedig képesek legyenek tetszőleges távolságú kinyílásra, hogy az alkar forgás nélkül végezzen helyváltoztató mozgást, valamint hogy a kéz a lehető leggyorsabban tudjon kinyílni és bezárulni.

Chopin tehát nem a kéz “összehúzódását és kitágítását” célozta meg ezzel a gyakorlattal, ahogyan azt a fent idézett Brugnoli feltételezte, hiszen az - ahogyan maga is fogalmazott - valóban “komoly veszélyt” jelenthet. Az összehúzás és kitágítás helyett Chopin “szélesítés”-ről (“allargare”) beszél, amely a lehető legkényelmesebben helyezi a kar felől a súlyt a csuklóra. Közben a kéz végzi a kitáruló/kinyíló és visszazáródó mozgást, magával vonva az alkart. Tehát nem a csukló végez oldalazó mozgásokat, ami szörnyen nagy fáradtságot jelentene.

Ferri egyfajta hárfapengetéshez hasonló technikáról tesz említést, és ez a kép szépen összhangban áll annak a Robert Schumannnak a plasztikus visszaemlékezésével, akiről köztudott, hogy saját kezeit a technikai lehetőségek kitágítása érdekében tönkretette.

“Képzeljük el, hogy ha egy eolhárfán meglenne minden hangsor, s ezeket egy művész keze mindenféle fantasztikus díszítésekkel egymással összekavarná, de úgy, hogy mindig hallható

¹³ Ferri, Rita, A proposito di didattica interdisciplinare degli strumenti: Lo studio op. 10 n. 1 di F. Chopin in Musica domani: Organo della Società Italiana per l'Educazione Musicale 67 (aprile 1988) 17, 32)

egy mélyebb alaphang, s egy lágyan éneklő magasabb hang - akkor körülbelüli képet alkothatunk játékaról.”¹⁴

¹⁴ SH atlasz Zene, Budapest, Springer Hungarica Kiadó, 1994, 443.