

Riskó Kata

EGY NÉPZENEI KÖZJÁTÉK JELENTÉSEI HAYDN MŰVEIBEN*

Eszterháza sajátos zenei világát, népzenei környezetét különösen szemléletesen tárják a hallgató elé azok a közzenei fordulatok, amelyek Haydn zenei nyelvének szerkesztésévé váltak. Egy népzenei elem ilyen alapvető integrációjára Sárosi Bálint mutatta be magyar példaként a D-dúr billentyűs verseny „Rondo all’ongarese” fi-nálját. Sárosi tanulmánya szerint a tétel témáit Haydn a 20. századi magyar népzenei gyűjtésekben és 18. századi magyar zenei forrásokban egyaránt megtalálható közjátékokról mintázhatta. A magyar hangszeres népzeneben jól ismert az a technika, amelyben a táncot kísérő hangszerjátékos a dallam többszöri ismétlése után egy-egy motívum ismételtetésével kapcsol össze két dallamot, illetve a motívumismételtetést utójátékként alkalmazva bővíti a formát. Hasonló közjátékokat – vázlatosabban lejegyezve – 18. századi magyar tánczenei forrásokban is találhatunk. A motívumokat Haydn folytonosan variálja, éppen úgy, ahogyan az a 20. századi népi zenészekről hallható, s ahogyan a Haydn korabeli hangszeresek is tehették.¹

A Sárosi által bemutatott tétel témái azonban nem kivételes egzotikumok a zeneszerző életművében. A „Rondo all’ongarese” egyik közjátékdallama több évtized folyamán, a komponista jól ismert műveiben bukkan fel újra és újra, különböző variánsokban, sajátosságait mégis feltűnő következetességgel őrizve (1. ábra a 296. oldalon). Az, hogy egy dallamtípus vagy zenei anyag – sőt, népzenei eredetű anyag – többször fordul elő a haydni életműben, nem új jelenség. H. C. Robbins Landon már felhívta a figyelmet egy általa balkáninak nevezett dallamra, amely a zeneszerző különböző műveiben eltérő variánsokban jelenik meg, s amelynek Szabolcsi Bence a népzenei megfelelőjét is megtalálta egy, a közép-európai régióban általánosan elterjedt éjjeliórdallamban.² Az itt tárgyalt epizódok rokonságát azonban nem említi a szakirodalom. Pedig ezek a közjátékok nemcsak toposz-szerűsége-

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság „Népzene és zenetörténet” címmel rendezett VII. tudományos konferenciáján, az MTA Zenetudományi Intézetének Bartók Termében 2009. október 8-án elhangzott előadás írott és bővített változata. Ezúton köszönöm meg témavezetőm, Tari Lujza, valamint Somfai László és Vikárius László javaslatait. A tanulmány a Kodály-ösztöndíj támogatásával készült.

1 Sárosi Bálint: „Haydn néhány magyar témájáról”. In: *Zenetudományi Dolgozatok*, Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1984, 49–53. – A népzenei közjátékok meghatározásához lásd: Tari Lujza: „Egy közjáték dallam”. *Magyar Zene*, 22/3. (1981), 285–302.

2 H. C. Robbins Landon: *Haydn: Chronicle and Works*, vol. 2.: *Haydn at Eszterháza: 1766-1790*. London: Thames and Hudson, 1978, 280.; Szabolcsi Bence: „Ein melodiegeschichtler Beitrag zu Haydn”. *Studia Musicologica*, II. (1962), 281–282.

gük, népi vagy népies eredetük, hanem még inkább a művekben betöltött szerepük miatt érdemelnek figyelmet. A népzenei gyakorlatban szinte töltelékanyagként felhasznált egyszerű típust Haydn nem pusztán zenei közhelyként illeszti be tételeibe, hanem a mű egészétől függően dolgozza ki, helyezi különböző funkcióba, ruhazza fel zenei jelentéssel. Több alkalommal pedig formai problémákat old meg a közjáték tételen belüli, népi-népies zenétől ihletett variálásával.

60., C-dúr szimfónia („Il distratto")	-1774	IV. Presto	83-100. ü.
D-dúr billentyűs verseny	-1784	III. Allegro assai („Rondo all'ongarese")	60-68. ü.
D-dúr billentyűs verseny	-1784	III. Allegro assai („Rondo all'ongarese")	280-287. ü.
82., C-dúr szimfónia („Medve")	1786	III. Allegretto	185-192. ü.
82., C-dúr szimfónia („Medve")	1786	IV. Vivace	224-231. és 266-273. ü.
92., G-dúr szimfónia („Oxford")	1789	IV. Vivace	33-40. és 238-245. ü.
Op. 74/1 C-dúr vonósnégyes ³	1793	IV. Vivace	98-106. és 277-285. ü.
Op. 76/2 d-moll vonósnégyes	1797	IV. Vivace assai	33-40. ü.
Op. 76/2 d-moll vonósnégyes	1797	IV. Vivace assai	83-92. és 244-251. ü.

1. ábra. A közjátéktípus különböző változatai Haydn műveiben

A közjátékepizódok egy típusba tartozása és a típus népies jellege első hallásra is szembeűnő. Haydn műveiben szinte úgy halljuk a közjátékokat, ahogyan a zeneszerző az élő népi vagy népies zenéből megismerhette őket. Az epizódok legfeltűnőbb sajátossága a tonikai kvinthangköz-orgonapont, amely a duda, tekerő, vagy a duda játékmódját gyakran utánzó vonósbanda burdonkíséretét idézi fel. A zeneszerző ezt vagy dudaszzerűen, folyamatosan (1. kotta), vagy a vonósok dúvójéhez hasonlóan szinkópáltan alkalmazza. (2. kotta a 298. oldalon). A részletek harmóniai váza lényegileg a domináns és tonikai funkciók ütemenkénti, hangsúlyos váltakozása, hangnemek pedig moll tétel esetén is dúr. (Kivétel ez alól a 60. szimfónia, ahol az anyag először nagyon rusztikusan, de mollban szólal meg, majd hirtelen váltás után dúr hangnemben ismétlődik.) Mindez kifejezetten jellemző a magyar hangszeres zenei közjátékok egy típusára.⁴ A harmóniai váz dallami megvalósulása

3 A C-dúr vonósnégyes megadott részlete a többi epizóddal szemben nem önálló téma, hanem a szonáta-expozíció zárótémájának utolsó motívuma és bővítője. A szabályos 8 ütemes periódusként induló zárótéma utótagjának második fele többször ismétlődik, így a téma 15 ütemesre bővül. Haydn tehát ezúttal a népzenei improvizált utójátékhoz közel álló módon alkalmazza a közjátéktípust, hasonlóan a későbbi elemzésre kerülő d-moll vonósnégyeshez.

4 A magyar népi hangszeres zene ütempáros rétegéről bővebben lásd: Sárosi Bálint: *A hangszeres magyar népzenei hagyomány*. Budapest: Balassi, 2008, 60–68. – A példatár e fejezethez tartozó dallamai között magyar, szomszédnépi és 16–19. századi történeti forrásokból ismert ütempáros zenei anyagok egyaránt vannak.

The image displays a musical score for the first system of Haydn's Symphony No. 82, IV. movement, measures 266-273. The score is in 2/4 time and features a variety of instruments including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), Clarinets (2 Cl. o Cor. in C), Horns (Timp. in c [-G]), Violins (VI. I, VI. II), Viola (Vla.), and Basses (Bassi). The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 2/4. The first system shows the beginning of the piece, with the Flute and Oboe playing a melodic line, the Bassoon playing a supporting line, and the strings providing a rhythmic foundation. The second system continues the piece, with the Flute and Oboe playing a melodic line, the Bassoon playing a supporting line, and the strings providing a rhythmic foundation. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 2/4.

Oboi *f*

2 Corni in D *f*

VI. I *f*

VI. II *f*

Vla. *f* Tutti

Clav. (o Fp.) *f*

Basso *f*

2. kotta. Haydn: D-dúr billentyűs verseny, Rondo all'ungarese, 60–68. ü.

mindegyik Haydn-epizódban hasonló, az eltérések pedig leginkább a figurációból erednek. Az orgonapont és a harmóniai váz mellett a dallamban is felfedezhetjük a dudazene emlékét. Kiemelt fontosságú például az alaphang alatti dominánshang, amelyre a motivika a dudazenében tipikus lehajlásokkal ugrik. A figuráció azonban dudán nehezen vagy egyáltalán nem játszható, inkább vonós jellegű. A részletek ritmikája is népzenei mintát követ: mindegyik epizód gyors tempójú, alpritmusuk nyolcadokban mozgó, gyakran felütéssel kezdődő 2/4-es metrumú kanásztánc-ritmus. Haydn gyakran a közjátékok utójáték-, vagyis zárófunkcióját is megőrzi, amennyiben majdnem mindig finálékban, azokon belül pedig többször zárlati helyeken szerepelteti őket.

Ez az egységes, többször visszatérő népies közjátéktípus a közép-európai zene-történelem vagy népzene-kutatót a korabeli népi vagy népies zenéről, a közjátéktípus abban betöltött jelentős szerepéről, a feltűnő „dudautánzó” hangvétel pedig a még élénken élő burdonhagyományról is informálja. Ha nem tudhatjuk is pontosan, hogy részleteit, megvalósítását, kidolgozását tekintve a zeneszerző mennyiben követi a mintaadó zene hangzását, a Haydn-példák mindenesetre másfajta módon dokumentálják ugyanazt, mint a korabeli lejegyzések. Míg az utóbbiakra jellemző a vázlatosabb kivitelezés, a Haydn-részletek gazdagabban kimunkáltak, ezért is élményszerűbbek. A zeneszerző sokszor éppen az írásban nem rögzített vonásokat, a variálás módját, a hangzás egészét emeli ki. Recens népzenei példák és régi feljegyzések mellett a Haydn-szemelvények egy olyan újabb csoportot jelentenek,

melyek nemcsak összehasonlíthatók a velük szinte egyidős tánczenei dokumentumok dallamaival és a huszadik századi népzenebe átörökölt hangszeres zenével, hanem újszerűen egészítik ki őket.

De vajon nevezhetjük-e ezt a típust magyar népi, népies zenei párhuzamai, illetve a Sárosi által bemutatott magyar rondó alapján magyarnak? Domináns és tonika váltogatásán alapuló, burdonkíséretes közjátékmotívumokat Haydn nemcsak magyaroktól, hanem a környezetében élő népek bármelyikétől hallhatott. Kismarton és Fertőd környékén magyarok, osztrákok, horvátok egyaránt éltek, népzenejüket Haydn is ismerhette. A közeli Pozsonyban már divatossa kezdett válni a később verbunkosnak nevezett új stílus, Bécsbe pedig cseh zenészek jártak gyakran.⁵ Cseh zenével a zeneszerző ráadásul már fiatalkori lukavetzi szolgálataiban is találkozhatott. Motívumismételgető dudazene bizonyára mindegyik említett nép zenéjében élt Haydn korában, hiszen az szoros tartozéka mind a magyar, a horvát és a szlovák dudazenének még a 20. században is. A komponista műveiben fellelhető vonós megfogalmazás és a 2×2 ütemes kanasztánc-ritmusú zárt forma leszűkíti a lehetséges források körét: ez a változata különösen jellemző a magyar népi vonósbandák közjátékaira és a verbunkos zárómotívumaira.⁶ A Haydn-epizódokkal szinte megegyező motívikából is több magyar példát találhatunk.⁷ Ugyanakkor korabeli osztrák forrásokban szintén előfordulnak az itt tárgyalt közjátékokhoz motívikailag is közel álló ütempáros dallamok, még ha a 20. század osztrák népzenejéből már nem is igen ismerünk hasonló zenei anyagot.⁸ Sárosi egy későbbi, de szempontunkból mégis figyelemre méltó cseh közjátékrészletet is említ: Smetana pontosan ugyanezt a motívikát ismételteti a *Cseh táncok* egyik darabjában.⁹ Multietnikus területen természetes jelenség az egyes népi és népies zenék, különösen pedig a nyelvtől független hangszeres zenék nagyfokú egymásra hatása. Eszterháza, Pozsony és Bécs környékére még inkább igaz lehetett ez, hiszen a különböző főuraknak játszó zenészek gyakran hallhatták és utánozhatták egymást, főként az egyszerű, sokféle fődallamhoz kapcsolható egynemű motívumkincs használatában. Így a Haydn-epizódok vázát alkotó alaptípus sem pusztán egy bizonyos nép, hanem egy soknemzetiségű tájegység zenéjével hozható kapcsolatba.

Haydn sem ruházza fel bármiféle általános érvényű, egy-egy népre vonatkozó jelentéssel műveiben ezt a közjátéktípust, sőt, ő maga is a közjáték említett sokol-

5 Szomjas-Schiffert György: „Mozart és Haydn kapcsolata a cseh-morva népzenevel”. In: *Zenatudományi dolgozatok*, Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 1987, 143–149.

6 Lásd Sárosi: *A hangszeres magyar népzenei hagyomány*, 60–72.

7 Pl. a 18. századi „Nagyszombati magyar táncok zenekarra” második sorozata 13., 14. és 16. számú darabjának zárómotívuma. Lásd: Domokos Pál Péter: *Hangszeres magyar tánczene a XVIII. században*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1978, 67–70.

8 A Haydn-részletekhez motívikailag legközelebb álló történeti példák: „Schleinige Tänz in F-dur” 22–23. és „Schleinige Tänz in B-dur” 4., 10. J. M. Schmalnauer gyűjteményéből, 1819-ből. *Corpus Musicae Popularis Austriacae*, 5.: *Volksmusik in Oberösterreich*, hrsg. von Gerlinde Haid, Wien: Böhlau Verlag, 1996, 239–243. – A példák 3/4-es metrumban vannak, mivel éppen ebben a korszakban válnak uralkodóvá az osztrák népzeneben a páratlan ütemű táncok.

9 Smetana: *Cseh táncok*/8., lásd: Sárosi: *Haydn néhány magyar témájáról*.

dalúságát használja ki. Az általánosabb alaptípust a figuráció és a zenei kontextus segítségével többféleképpen karakterizálja, többféle funkcióba helyezi, és többféle tartalommal tölti meg.

Az általam talált legkorábbi megjelenésében, az 1774 előtt keletkezett 60. szimfóniában a közjáték dramatikusan jelentéssel bír. Ez az egyetlen mű, ahol nem a fináléban és a tételben belül sem zárlati funkcióban, hanem önálló témaként szerepel. A szimfónia valójában az *Il distratto* című színpadi mű kísérőzenéje. Nyitótétele az egész színdarab előjátéka lehet, a többi tétele pedig az egyes felvonások előtt, a cselekmény zenei összefoglalásaként szólalhatott meg. A közjátéktípust is felvontató negyedik tétel így a harmadik felvonáshoz tartozhat. A szimfóniát elemző Elaine Sisman szerint a tétel az egyik szereplő sikertelen táncfelkéréseit, ezen belül pedig a közjátékepizód más témákkal együtt magukat a táncokat illusztrálja.¹⁰ A közjáték és a többi epizód zenei párhuzamai még inkább alátámasztják ezt a feltételezést, hiszen azt sugallják, hogy a dallamok közismertek lehettek Haydn korában, így az akkori hallgató számára hűen jeleníthették meg a cselekményben említett táncokat. Az újra és újra visszatérő első téma utáni első epizód többszöri előfordulását Landon mutatta ki a Haydn-életműben, a második az itt tárgyalt közjátéktípus (3. kotta), végül a tételt egy olyan dallam zárja, amelynek variánsát egy Mozart-kontratánc mellett olasz és magyar dallamokban találtam meg.¹¹ Itt a közjáték is a lehető legegyszerűbben, legsemlegesebben van kidolgozva, nem utal egyetlen nemzetre sem. Egyedül a magyar népzeneben is élő gyors dúvó-jellegű kíséret adhatna okot magyar népzenei minta sejtésére, ez azonban gyors tempóban megszólalva inkább a kíséret harsányabbá tételét szolgáló zenei eszköznek tűnik, nem pedig stíluselemnek.

Haydn ugyanezt a közjátékmotivikát az 1784-ben megjelent D-dúr billentyűs verseny „all’ongarese” tételében magyaros kontextusba helyezi, és először a törökös stílussal kapcsolja össze, majd pedig formai koncepciójának megfelelően karakterében is variálja. Miután a rondótéma a zenekaron és a zongorán is elhangzik, az első formarészt a közjátékmotívumba torkolló tutti zárja. Az egzotikus finálén belül is harsány törökös felhang ezt a zárlati funkciót erősíti meg. A közjátékepizód folyamatosan doboló orgonapontja, sok fúvóást alkalmazó hangszerelése élénken emlékeztet a janicsárzenékre (2. kotta). Kétszeri elhangzása után pedig a más bécsi klasszikus művekben is tipikusan törökös jelleget képviselő,¹² tercugrást ismételtető motivikába torkollik (4. kotta). Tudjuk, törökös és magyaros hang gyakran keveredik a bécsi klasszikus zeneszerzők műveiben. Haydn ezúttal kihasználja a két stílus közös elemeit, az orgonapontot, a domináns és tonikai funkciók har-

10 Elaine R. Sisman: „Haydn’s Theater Symphonies”. *Journal of the American Musicological Society*, 43. (1990)/2., 292–352., ide: 311–316.

11 Mozart: K. 101/3. kontratánc. Ugyanebbe a típusba tartozik egy közismert olasz népdal „Siam pastori e pastorelle...” vagy „Sian Giuseppe e la Madona...” szövegkezdettel. Lásd: Roberto Leydi: *I canti popolari italiani*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1973, 66. – Hasonló a Bartók 1910-es nagymenyi gyűjtéséből ismert „Hej, sár elő, sár elő” kezdetű népdal. Lásd: Kodály Zoltán: *A magyar népzene*. A példatárat szerkesztette: Vargyas Lajos, Budapest: Zeneműkiadó, 1973, Példatár: 267. sz.)

12 Szabolcsi Bence: „Exotikus’ elemek Mozart zenéjében”. *Új Zenei Szemle* 7/6. (1956. június), 1–7.

3. kotta. Haydn: 60. szimfónia, IV. tétel, 91–99. ü.

sány váltakozását és a motivika rokonságát, hogy a kifejezetten törökös motivikát származtassa a közjátéktípusból. A törökös motivika nem komikus-groteszk epizódként, hanem elsősorban egy tématranszformációs játék részeként és a magyar tétel frappáns belső záróepizódjaként jelenik meg. Ugyanerre a harsányságra a szonátarondó visszatérésében már nincs szükség: Haydn itt a rondótéma zárlatát összevonja a főmotívum eredetileg kötetlen, variált ismételtetéséből felépülő, magyaros hangú első epizód visszatérésével. A végeredmény egy magyaros, de ezáltal már a visszatérést megerősítő zárt, periódusba rendezett közjátéktéma, amely motivikailag szervezesebben kapcsolódik a főtémához (5. kotta).

4. kotta. Haydn: D-dúr billentyűs verseny, Rondo all'ongarese, 68–77. ü.

5. kotta. Haydn: D-dúr billentyűs verseny, Rondo all'ongarese, 280–287. ü.

A közjátéktípus az 1786-ban keletkezett 82. szimfóniában tölti be a legfontosabb szerepet. A zongoraverseny fináléjában már felbukkant ötlet – a közjáték formai funkciót betöltő transzformációja kötetlenből zárt motívummá – a *Medve-szimfóniában* a teljes zárótétel alapja lesz (6. kotta a 302. oldalon). A közjáték, mintegy a mű egységét elősegítendő, már a pasztorális II. tételben megjelenik (184–192. ü.). A finálé jellegzetes főtémája ugyanennek a típusnak az aszimmetrikus, lezáratlan változata, a többi műből ismert zárt periódusforma pedig a szonátaformájú tétel visszatérésében hallható. Míg a főtéma előkés burdonkísérete, a soroló motívumismételtetés, a harmóniak hiánya népi dudazenére emlékeztet, a tétel folyamán harmóniak kerülnek a téma alá, a visszatérésben pedig a motívumismételtetés

6. kotta. Haydn: 82., *Medve-szimfónia* (1786), IV. tétel, 1–8. ü.

zárt, 2×2 ütemes frázissá alakul. Ezzel végleg azonossá válik a már jól ismert közjátéktípussal, és dudazene-jellegét is megőrzi a harsány, előkés orgonapont-baszuszusok révén. Sem a főtéma, sem pedig a később megjelenő 2×2 ütemes változata nem árul el nemzeti sajátosságot: a tételben nem az önmagában álló epizód nemzetisége, hanem a főtéma közjátéktípussá alakulásának folyamata kap központi szerepet. A felvázolt témafejlődés itt a Haydn szonátaformáiban gyakori módosított visszatérés alapja (2. ábra). Az expozíció követi a szonátaexpozíció tipikus formáját, kivéve egy zenei tréfát: a főtémát első elhangzása után Haydn másodszor is elindítja. A kidolgozási rész a főtémával modulál több hangnemen keresztül, a visszatérésben pedig szintén meghatározó a főtéma szerepe. A téma másodszori elhangzásának tréfáját Haydn a reprízben érthető módon elhagyja. Az átvezetés helyett egy új és egy ismert (az expozícióban a melléktémához kapcsolódó) átvezető anyag következik, s ezekkel a főtéma ezúttal nem a melléktémába, hanem a már tárgyalt közjátéktípusba torkollik, amely valójában a motívumismételgető, szabadabb főtéma 2×2 ütemes zárt formába tömörített változata. A melléktémacsoport szerepeltetése kedvéért és a tétel arányossága érdekében a zárómotivikává transzformált főtéma a melléktéma után, kódaként újra megjelenik. A visszatérés tehát saját zenei cselekményt kap: a főtémát transzformálja egy Haydn más műveiből is ismert típusú.¹³ Haydn az archaikus hangszeres népzeneire különösen jellemző kötetlen motívumismételgetés, illetve a 2×2 ütemes közjátéktípus zenei rokonságát felismerve, mintegy a szabad motívumismételésből fejlesztette ki újra a zárt formát¹⁴.

Az 1789-ben keletkezett *Oxford-szimfónia* zárótételében a közjáték kisebb szerepet kap. Haydn a közjátéktípust a tétel kezdetétől folyamatosan szóló, oktávugrások basszus kísérettel, valamint az egész műben fontos szerepet játszó trombi-

13 A párizsi szimfóniakat elemző könyvében Bernard Harrison leírja a *Medve-szimfónia* fináléjának főtéma-transzformációját, de nem hangsúlyozza a folyamat meghatározó szerepét a tétel koncepciójában. Bernard Harrison: *Haydn: The 'Paris' Symphonies*. Cambridge: University Press, 1998, 45–61.

14 Az Esz-dúr trombitaverseny fináléjának téma-transzformációja éppen ellentétes azzal, amit a *Medve-szimfóniában* hallunk. A tétel szintén aszimmetrikus, lezáratlan motívumismételgető főtémáját a kódában Haydn nem zárt egységekké alakítja, hanem együtemes motívumokká aprózza, diminuálja. Ez a technika jól ismert a régi európai dudazenéből.

Expozíció	
1–20.	1. témacsoport
20–32.	1. téma
33–65.	átvezetés
66–100.	2. témacsoport
100–115.	zárótémacsoport
Kidolgozás	
116–178.	1. téma
Repriz	
179–196.	1. témacsoport
196–222.	átvezetés
222–235.	1. téma zárt forma
236–249.	2. témacsoport elemei
249–264.	átvezetés
264–280.	1. téma zárt forma

2. ábra. A 82., Medve-szimfónia IV. tételének felépítése

ta-timpani fanfárral kombinálja. A sforzatókkal vaskosabbá tett részlet a dinamikailag fokozatosan felépülő főtémacsoport záróeleme. Karaktere itt nem magyaros, sőt, a tétel táncos főtemája és a közjátéktípus kidolgozása révén ez a Haydn-részlet áll legközelebb a kanásztáncokkal rokon kontratáncokhoz¹⁵ (7. kotta a 304. oldalon).

Az 1790-es években keletkezett Op. 74 C-dúr és Op. 76 d-moll vonósnégyeseiben Haydn újra a közjátéktípus magyaros-cigányos karakterét hangsúlyozza, az utóbbi műben pedig egy újabb, az élő gyakorlatból merített transzformációs lehetőségét használ fel speciális formai elképzelésének megvalósítására. Egy-egy magyar grófnak, Apponyi Antalnak, illetve Erdődy Józsefnek ajánlott vonósnégyes-opuszaiban a közjátékmotívumot a kifejezetten magyaros zárótételekbe építi be,¹⁶ és verbunkos stílusban dolgozza ki. A két tétel meghatározó témáit kromatikus tán-

15 A két típus rokonságát Bartha Dénes is említi. Egy másik kontratánc-tétel kapcsán, amelyben magyar strófaszerkezetet lát, felhívja a figyelmet, hogy a kontratánc Haydn korában tipikus, nemzetközi jelenség, amely képes volt egzotikus vagy kelet-európai elemek befogadására alapvető jellegének elvesztése nélkül. Dénes Bartha: „Thematic Profile and Character in the Quartet Finales of J. Haydn”. *Studia Musicologica*, IX. (1969), 35–62., ide: 59. – Valójában inkább a régi kanásztánc-strófa és a kontratánc átfedéséről van szó, amelyet Haydn kihasznált.

16 Az Op. 74 C-dúr vonósnégyes és az Op. 76 d-moll vonósnégyes fináléjának egészét több, a magyaros Haydn-témákkal foglalkozó magyar kutató, így például Szabolcsi Bence és Istvánffy Tibor is magyarosnak tartja. Szabolcsi Bence: „Haydn és a magyar zene”. In: *Zenatudományi Tanulmányok*, VIII.: *Haydn emlékére*, szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1960, 481–496.; és Istvánffy Tibor: *All'Ongarese: Studien zur Rezeption ungarischer Musik bei Haydn, Mozart und Beethoven*. (Univ. Diss.) Heidelberg, 1982, 56–58. és 80.

Fl.
2 Ob.
2 Fg.
2 Cor.
in Sol/G
2 Cl.
in Do/C
Timp.
VI. I
VI. II
Vla.
Vlc. obl.
e Basso

7. kotta. Haydn: 92., Oxford-szimfónia, IV. tétel, 33–40. ü.

cosságuk, szinkópált ritmusaik, vonós figurációik teszik magyarossá. A közjáték-epizódok közvetlenül ezekből a magyaros témákból fejlődnek ki, s meg is őrzik magyaros jellegüket. A magyar népi és népies zenében nem jellemző felütés sem csökkenti magyaros karakterüket (8. és 9. kotta).

VI. I
VI. II
Vla.
Vlc.

8. kotta. Haydn: C-dúr vonósnehéyes, Op. 74, IV. tétel, 277–285. ü.

9. kotta. Haydn: d-moll vonósnegyes, Op. 76, IV. tétel, 33–40. ü.

A d-moll vonósnegyesben még inkább egyértelmű a magyaros-cigányos hangvétel,¹⁷ és a közzjáték újból a módosított visszatérés lényeges eleme. A tétel második idézett részletének félkotta-értékben szinkópáló, lassú dúvő-kísérete emlékeztet az eddig látott példák közül leginkább a magyar népi dúvő-kíséretre:

10. kotta. Haydn: d-moll vonósnegyes, Op. 76, IV. tétel, 83–92. ü.

A tétel végén a primárius huszonnégyszeres ütemen keresztül variálja a közzjátéktípus motívumát, hasonlóan ahhoz, ahogyan azt a hangszeres népzeneben és a verbunkos zenében teszik. A részlet műzenei stílusával a verbunkoshoz áll közelebb. A közzjáték ezúttal az Op. 76-os kvartettsorozat több művében visszatérő koncepció, azaz a moll tétel vagy moll darab dúr befejezésének népi-népies eszköze: a d-moll vonósnegyes fináléjának expozíciójában a moll első téma után dúr felé haladó átvezetés első dúr motívuma, majd a visszatérésben a sokszori ismétlődésével a hangnem megerősítését szolgálja.

17 Ennek egy sajátos megnyilvánulására Somfai László hívta fel a figyelmet. A primáriusra vonatkozó ujjrendjelölések – a balkéz egyazon ujjával lefogott kvintlépések és a közzjátéktípus motívikájában is megtalálható tercugrások – a gyakorlatban vonós előadói manírt, glissandót eredményeznek. Somfai László: „A Haydn-interpretáció problémái”. *Magyar Zene* 6. (1965), 483–496.

A népzenei típus többszöri előfordulása egyazon életművön belül önmagában is figyelemre méltó lehet mind a Haydn-kutatás, mind pedig a népzene-tudomány számára. A legérdekesebb mégis talán az, ahogyan ezek az epizódok Haydn zeneszerzői módszerére világítanak rá. Saját korának közhelyszerű zenei fordulatát a komponista éppen a nem tipikus formai megoldásokban használja fel. Mintha kronologikus tendenciát is sejtetne legalábbis a D-dúr billentyűs verseny és a *Medve-szimfónia* egymásutánisága: az utóbbi műben Haydn a korábban felmerült ötletet fejleszti tovább. A hangsúlyozottan népies közjáték egyszerűségét és széles körű érvényét Haydn egyaránt kiaknázza, és ennek révén bújtatja azt különböző szerepekbe: a rövid részlet apró, de a műzenében sajátos stíluselemeknek köszönhetően hol önálló táncpezód, hol janicsárzene, hol kontratánc-finálé, hol pedig cigányos prímszólo. E stílus elemeket a zeneszerző talán a magyar vonatkozású tételekbe építi be a leginkább feltűnően. A típus sokoldalúságát tölti meg tartalommal Haydn akkor is, amikor a közjátékot formaszervező erővé teszi. Kompozíciós célú téma-transzformációi egy esetben sem elvi alapúak, hanem az élő zenéből, annak rejtett összefüggéseiből merítenek: a billentyűs versenyben két rokon karakter, a *Medve-szimfóniában* két rokon népzenei típus, a d-moll vonósnégyesben pedig egy hangszeres előadói technika adja a formai elv megoldásának kulcsát. A sajátos struktúrákra még inkább rávilágít a forma pilléreinek lapidáris egyszerűsége, hatásossága, és a zenei anyagok természetes kapcsolódási pontjainak revelációszerű felfedezése.

HELYREIGAZÍTÁS

A Magyar Zene 2010/2. számában, a 228. oldalon Beethoven Op. 34-es F-dúr zongoravariációiról, illetve *6 leichte Variationen über ein Schweitzerlied* című darabjáról (WoO 64) tévesen egyazon kompozícióként történt említés. A valóságban természetesen két különböző műről van szó. A hibáért Olvasóink szíves elnézését kérjük. (A szerk.)

CORRECTION

In the 2010/2 number of Magyar Zene, on p. 236, mention was mistakenly made of Beethoven's F major variations for piano, Op. 34, and his work entitled *6 leichte Variationen über ein Schweitzerlied* (WoO 64), as one and the same composition. In reality, these are of course two different works. We offer our readers our sincere apologies for this error. (The Editor)

ABSTRACT

KATA RISKÓ

THE MEANINGS OF A FOLK MUSIC INTERLUDE IN THE WORKS OF HAYDN

In several Haydn works there is a musical topos which can be linked with instrumental folk music interludes. In instrumental Hungarian folk music there is a method of connecting melodies and augmenting forms by iteration of a motif. Similar interludes notated in a more schematic form can be found in written dance music sources from the 18th century. In terms of folk music and historical sources, interludes of this type were also present in the age of Haydn in the music of the other nations living near Eszterháza, such as Austrians, Croatians, Slovaks and Bohemians. Haydn used this type not to represent any particular nation but as a generalized topos which could play several roles in his works. He worked out this type in several styles and gave it various structural functions according to the character and musical content of the whole work. In the most interesting cases Haydn used this type of interlude and its transformations inspired by folk music traditions to embody special formal concepts.

In the fourth movement of the theatre symphony No.60 (finished before 1774) this interlude theme appears as a separate dance-episode which illustrates a phase of the dramatic action. The same theme is first given a Turkish flavour in the Hungarian context of the *Rondo all' ongharese* finale of the D major piano concerto, then it becomes Hungarian according to Haydn's formal concept. A similar transformation of the theme is promoted to become the structural and narrative basis of a whole movement in the finale of Symphony No.82 („The Bear”). The interlude-theme plays a less important role in Symphony No.92 (the „Oxford” symphony): it emerges as a contradanse-like motif closing the first group of themes. Finally, in the op.74 (C major) and op.76 (D minor) quartets of the 1790s Haydn again emphasized the Hungarian, gipsy character of this interlude theme. Moreover, in the D minor quartet he used a later variation of the instrumental practice of his time, presenting the minor movement in a major key, a concept which is a peculiarity of the whole work.

Kata Riskó (1985) studied musicology at the Liszt Ferenc Academy of Music, Budapest. She graduated in 2008, her dissertation focussing on „Bagpipe-Episodes in Classical Music and their Folk Music Relations”. In 2008 she started her PhD studies in musicology at the same institution on the topic of the instrumental folk music of the northern dialect of the Hungarian speech area. She is an assistant lecturer in folk music theory at the Liszt Ferenc Academy of Music and a writer of music criticism.